



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL

**ANTONI MILÀ, TRES DÉCADAS DE PAISAJE  
SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense  
en la segunda mitad del siglo XVIII

**TESIS DOCTORAL**

Montserrat Canela Grau

Director: Dr. D. Antonio Ezquerro Esteban  
Tutora: Dra. D<sup>a</sup>. Matilde Olarte Martínez

Salamanca 2017







**A mis padres, Salvador y Montserrat.**



## **AGRADECIMIENTOS**

Llevar a cabo un trabajo de investigación es un proceso largo y no sin dificultades en las que a veces el desánimo y la soledad se hacen patentes de manera importante. No ha sido así en mi caso, pues aunque he seguido un proceso de elaboración con altibajos debido a cuestiones personales, siempre ha habido personas que me animaron a seguir y que al final han hecho posible que esta tesis viera la luz. El principal causante de todo esto y la persona que hace muchos años ya confió en mí de manera incondicional es el Dr. Antonio Ezquerro Esteban, mi director de tesis. Las aportaciones que —como investigador, musicólogo y ponente— me ha hecho para que yo pudiera desarrollar el trabajo correctamente, con rigor y seriedad, no tienen precio. Y no menos importantes son los consejos que de él he recibido, tanto a nivel personal como laboral. Para él son pues mis primeros y sinceros agradecimientos.

A la Dra. Matilde Olarte Martínez, tutora de esta tesis doctoral, por su paciencia infinita y su apoyo constante. Sin duda, sin ella hubiera sido mucho más difícil entender el entramado burocrático universitario así como las particularidades musicológicas de la Universidad de Salamanca. Su sentido práctico y no catastrofista de las cosas me han ayudado no sólo a nivel académico, sino también a nivel personal. A ella pues, le dedico mis agradecimientos más cordiales.

Al Muy Ilustre Cabildo de la Catedral Basílica de Tarragona, por haberme facilitado a lo largo de los años el acceso a sus dependencias y a la documentación que custodia en sus archivos, así como por permitirme la reproducción de imágenes y documentos utilizados para mi investigación. Sin su atenta predisposición, este trabajo no hubiera sido posible.

A la Universidad de Salamanca, y su Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, de la Facultad de Geografía e Historia, por

haber acogido abiertamente mi propuesta de investigación y haberme facilitado los trámites y gestiones para poder culminar mi formación académica. Y en el mismo sentido, al Departamento de Historia del Arte y Musicología, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde pude cursar en su momento los cursos de doctorado y obtener el Diploma de Estudios Avanzados, así como al Departamento de Ciencias Históricas-Musicología, de la Institución “Milà i Fontanals” (y a su biblioteca), del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona, donde he tenido ocasión de invertir largas horas para la revisión de la presente investigación.

Quisiera mostrar mi agradecimiento también al Dr. Josep Ma. Gregori i Cifré, por su confianza hacia mi persona en la elaboración del inventario de la catedral de Tarragona, así como por el interés que ha demostrado en el seguimiento de mi trabajo.

Al Dr. Josep Ma. Salis i Clos, por su amistad, sus ánimos permanentes así como por ayudarme de manera incondicional siempre que lo he necesitado. Su generosidad a la hora de compartir materiales le convierten en un musicólogo excepcional y mejor persona.

No menos importante es la ayuda que he recibido de músicos, archiveros, técnicos bibliotecarios, etc. En primer lugar, debo agradecer a Jordi Vergés, organista de la catedral de Tarragona y al presbítero Salvador Ramon i Vinyes (†), antiguo canónigo archivero de la catedral de Tarragona, por abrirme las puertas del Archivo Capitular de la catedral de Tarragona. Al Muy Ilustre Sr. D. Manuel Maria Fuentes i Gasó, canónigo archivero y actual responsable del Archivo Histórico Archidiocesano y del Archivo Capitular de la sede tarraconense, por facilitarme el acceso a los manuscritos musicales cada vez que lo he necesitado y por su ayuda paciente en la revisión de las actas capitulares del período estudiado. Asimismo, a los técnicos del Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona, Joan Maria Quijada i



Bosch y Neus Sánchez Pié, por la rigurosidad en su trabajo y su paciencia para conmigo.

Al filósofo y conservador musical del centro de documentación Vinseum de Vilafranca, Dr. Joan Cuscó i Clarasó, por haberme facilitado siempre amablemente las composiciones musicales de Antoni Milà que se conservan en dicho centro. Y a Paquita Roig i Galceran, por haberme facilitado el acceso al archivo parroquial de La Geltrú.

A mis compañeros de estudios en esta última etapa salmantina: Susana Arroyo San Teófilo, Julia Andrés Oliveira y Juanfra Murcia Galián, por sus risas y soporte emocional.

Y por último, a mis padres, Salvador y Montserrat, que me han enseñado a querer la tierra donde nací, me han inculcado el amor por las cosas bien hechas y de los cuales he heredado la capacidad de trabajo y de no abandonar las cosas a la primera dificultad. Y a mi pareja, Luis, por estar siempre ahí.

A todos pues, muchas gracias.



# ÍNDICE GENERAL

## PARTE PRIMERA

### ***El músico y los músicos, la institución, el contexto cultural e histórico de la ciudad y el corpus musical de Antoni Milà***

<i>SIGLAS Y ABREVIATURAS...</i>	19
<i>LISTADO DE FIGURAS...</i>	23

#### **INTRODUCCIÓN**

▪ Estado de la cuestión.	49
▪ Razones para la elección del tema.	52
▪ Objetivos generales y específicos.	55
▪ Contenido del trabajo y metodología.	57

#### **1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL EN LA ÉPOCA DE ANTONI MILÀ**

▪ Consideraciones históricas, sociales, políticas y económicas: Tarragona en el contexto de occidente.	65
▪ Hacia un entorno local	
– La catedral de Tarragona: historia y territorio	111
– La senda de la devoción: santa Tecla	119
– Más allá de la devoción: las órdenes religiosas	123
– Religiosidad popular: las cofradías	129

#### **2. PARTICULARES CONTEXTURAS: LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA**

▪ Los protagonistas de la música:	
– El director de la capilla	167
– El maestro de capilla – Antoni Milà	169
– Los organistas	183
– Los <i>sustentors</i> (sochantres)	188
– Los cantores de capilla	194
– Los instrumentistas o ministriles	195

– Los <i>escolanets</i> (niños de coro)	199
▪ Circulación de músicos.	204
<b>3. LA PRODUCCIÓN DE MILÀ EN CIFRAS</b>	<b>217</b>
▪ Composiciones de Antoni Milà en Cataluña actualmente.	218
▪ Correlaciones y dependencias de datos.	246

PARTE SEGUNDA

***Los manuscritos, la edición y el análisis de las composiciones  
y las marcas de agua.***

<b>4. CREACIÓN MUSICAL Y COMPOSICIONES:</b>	<b>257</b>
▪ Criterios de selección y materiales	257
▪ Estudio analítico de las obras seleccionadas	261
▪ Un modelo de análisis: Villancico <i>Los llorones</i>	
– Características principales de la obra	408
– Criterios de edición	410
– Comentario estilístico	413
– Conclusiones	454
– Edición analítica	457
▪ Aspectos estilísticos	472
– En cuanto a las partes vocales	476
– En cuanto a las partes instrumentales	478
– En cuanto a la melodía y el ritmo	488
– En cuanto a la armonía	491
– En cuanto a la relación música-texto	495
<b>5. SIGUIENDO EL CAMINO DE LAS MARCAS DE AGUA</b>	<b>501</b>
▪ Del molino al atril y de ahí al archivo: establecimiento de un trayecto inverso Dibujos y comparativa	502
▪ Metodología y morfología	514
▪ Estudio	527

<b>6. EDICIONES DE LAS OBRAS</b>	535
▪ Criterios de edición	535
▪ Imágenes de las composiciones estudiadas	542
▪ Edición musical	561
<b>CONCLUSIONES</b>	703
<b>FUENTES &amp; BIBLIOGRAFÍA</b>	719
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	735
<b>ANEXO: ACTAS CAPITULARES REFERENTES A MÚSICA</b>	
▪ Libro I. Vaciado del borrador de Actas Capitulares: 1764-1765-1767-1777-1778-13.01.1779	753
▪ Libro II. Vaciado de las Actas Capitulares: 1780-1785	791
▪ Libro III. Vaciado del borrador de Actas Capitulares: 1783-1791	893
▪ Índice onomástico	905
▪ Índice de materias	910







**PARTE  
PRIMERA**

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



# El músico y los músicos, la institución, el contexto cultural e histórico de la ciudad y el corpus musical Antoni Milà



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

# Siglas y abreviaturas

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

Para la redacción del presente estudio se han tendido en cuenta las siglas, abreviaturas y códigos de datación de fuentes empleados habitualmente a nivel internacional, de acuerdo con las normas del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*)<sup>1</sup>. No obstante, en algunos casos —y a pesar de disponer de dichas siglas o abreviaturas referenciadas a nivel internacional—, se han utilizado otras, que se corresponden en su mayoría con las propias siglas aportadas por los propietarios o responsables institucionales de los archivos y bibliotecas citados, a menudo coincidentes con sus denominaciones en lengua catalana. Para facilitar la consulta de mi trabajo, ofrezco, cuando las hay, las equivalencias correspondientes entre la sigla dada por RISM para un archivo o biblioteca, y la sigla que habitualmente se maneja a nivel local en dicho archivo o biblioteca.

*Abreviaturas para la datación:*

1764	año 1764
1777a	<i>ante</i> / antes de 1777
1777c	<i>circa</i> / alrededor de 1777 (1774-1780)
1777p	<i>post</i> / después de 1777
1777-1780	desde 1777 hasta 1780
18.in	<i>incipit</i> / comienzos del siglo XVIII
18.me	<i>medium</i> / mediados del siglo XVIII
18.ex	<i>explicit</i> / finales del siglo XVIII
18.3q	tercer cuarto ( <i>quartum</i> ) del siglo XVIII
18.1t	primer tercio ( <i>tertium</i> ) del siglo XVIII
18.2d	segunda mitad ( <i>dimidium</i> ) del siglo XVIII
18.sc	siglo ( <i>saeculum</i> ) XVIII (1700-1799)
18/19	siglo XVIII-XIX (1775-1825)

<sup>1</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II; Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco/Libros, 1996. Cfr. también: <http://www.rism.info/>; <http://www.rism.info/es/sigla.html>; y <https://opac.rism.info/metaopac/search.do;jsessionid=EA569878BF767565A7BF7B29214C1862.touc h02?methodToCall=selectLanguage&Language=en> [último acceso: 19.01.2017].

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

*1770	nacido en 1770
*1770a	nacido antes de 1770
*1770p	nacido después de 1770
†1789	muerto en 1789

### *Siglas de archivos y bibliotecas:*

*AEVP* = Archivo Eclesiástico de Vilafranca del Penedès (= *E-VIPsm*)

*ACT* = Archivo Capitular de Tarragona (= *E-TAc*)

*ACL* = Archivo Capitular de Lleida (= *E-LEc*)

*AHAT* = Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (= *E-TAha*)

*AHCT* = Archivo Histórico de la Ciudad de Tarragona

*AHP* = Archivo Histórico Provincial de Tarragona

*AM-VINSEUM* = Archivo musical del VINSEUM (= *E-VIP*)

*APLG* = Archivo Parroquial de santa Maria de La Geltrú (*E-VN*)

*E-Bbc* = Biblioteca de Cataluña

*E-Bim* = Institución Milá y Fontanals (antiguo Instituto Español de Musicología), CSIC, Barcelona

### *Otras abreviaturas utilizadas:*

AC = Actas capitulares

CSIC = Centro Superior de Investigaciones Científicas

IFMuC = *Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya*

RISM = *Répertoire International des Sources Musicales*

# Listado de figuras

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



En este apartado se ofrece sumariamente la presencia de imágenes (con sus correspondientes pies de foto), tablas y gráficos que se han ido incorporando a lo largo del estudio. Además de aportar el título identificativo para cada imagen, tabla o gráfico, se indica aquí de dónde se ha extraído dicha imagen, o en su defecto, quién ha elaborado la tabla o realizado la fotografía.

Figura	Título Autor	pp.
1	<b>Planta de la catedral de Tarragona</b> <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_santa_Tecla_de_Tarragona">https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_santa_Tecla_de_Tarragona</a>	47
2	<b>Cupido y Psique, de Antonio Canova</b> <a href="http://www.jmhdezhdz.com/2015/06/psique-reanimada-por-el-beso.html">http://www.jmhdezhdz.com/2015/06/psique-reanimada-por-el-beso.html</a>	74
3	<b>Jerónimo Feijoo</b> <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Benito_Jer%C3%B3nimo_Feij%C3%B3_y_Montenegro">https://en.wikipedia.org/wiki/Benito_Jer%C3%B3nimo_Feij%C3%B3_y_Montenegro</a>	82
4	<b>Del origen y reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración, de Antonio Eximeno</b> <a href="https://www.abebooks.com">https://www.abebooks.com</a>	88
5	<b>El concert, obra atribuida a Manel Tramulles (c. 1760-1770). Se conserva en el MNAC (Barcelona)</b> <a href="https://www.almendron.com/artehistoria/arte/pintura">https://www.almendron.com/artehistoria/arte/pintura</a>	98
6	<b>Mapa de Tarragona de Antonio Salcedo, publicado en <i>España Sagrada</i>, en 1769</b> <a href="https://www.tarragona.cat/patrimoni/fons-documentals/arxiu-municipal-tarragona">https://www.tarragona.cat/patrimoni/fons-documentals/arxiu-municipal-tarragona</a>	100
7	<b>Estadísticas para los cargos en el ayuntamiento de Tarragona</b> Montserrat Canela Grau	103
8	<b>Vista de Tarragona de J. F. Palomino, publicado en el <i>Atlante Español</i>, en 1781</b> <a href="http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&amp;text=Atlante+Espa">http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&amp;text=Atlante+Espa</a>	106
9	<b>Portal de Sant Antoni, en Tarragona</b> Montserrat Canela Grau	110
10	<b>Imagen de Tarragona en la época romana</b> <a href="http://www.e-dona.cat/Caty-Gonzalez/civilitzacio_romana.html">http://www.e-dona.cat/Caty-Gonzalez/civilitzacio_romana.html</a>	111
11	<b>Emblema de la catedral de Tarragona</b> <a href="http://familiayturismo.com/experiencia/catedral-basilica-de-tarragona-91">http://familiayturismo.com/experiencia/catedral-basilica-de-tarragona-91</a>	115
12	<b>Archivo Capitular de la catedral de Tarragona</b>	118

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
<b>13</b>	<b>Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	118
<b>14</b>	<b>Monasterio de Mar Takla (santa Tecla) en Maaula, Siria</b> <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Malula">https://es.wikipedia.org/wiki/Malula</a>	120
<b>15</b>	<b>Entrada del santo Brazo, el 23 de setiembre, en Tarragona</b> <a href="https://www.tarragona.cat/cultura/festes-i-cultura-popular/santa-tecla">https://www.tarragona.cat/cultura/festes-i-cultura-popular/santa-tecla</a>	122
<b>16</b>	<b>Tau</b> <a href="https://es.wikipedia.org/wiki/Cruz_de_tau">https://es.wikipedia.org/wiki/Cruz_de_tau</a>	123
<b>17</b>	<b>Mapa de la costa catalana de 1739 de Giovanni Battista Sintes (1739c-1750), conservado en la Bayerische Staatsbibliothek</b> <a href="http://www.monestirs.cat/monst/monestir/ccarmeld.htm">http://www.monestirs.cat/monst/monestir/ccarmeld.htm</a>	128
<b>18</b>	<b>Interior de la catedral de Tarragona</b> <a href="http://www.catedraldetarragona.com">http://www.catedraldetarragona.com</a>	145
<b>19</b>	<b>Estructura de la capilla de música en la década de 1780</b> Montserrat Canela Grau	146
<b>20</b>	<b>Relación de organistas durante el magisterio de A. Milà</b> Montserrat Canela Grau	148
<b>21</b>	<b>Relación de sochantres durante el magisterio de A. Milà</b> Montserrat Canela Grau	148
<b>22</b>	<b>Relación de músicos de voz durante el magisterio de A. Milà</b> Montserrat Canela Grau	148
<b>23</b>	<b>Relación de ministriles durante el magisterio de A. Milà (1)</b> Montserrat Canela Grau	149
<b>24</b>	<b>Relación de ministriles durante el magisterio de A. Milà (2)</b> Montserrat Canela Grau	149
<b>25</b>	<b>Relación de niños de coro durante el magisterio de A. Milà</b> Montserrat Canela Grau	150
<b>26</b>	<b>Comparativa entre las capillas de la primera y segunda mitad del siglo XVIII (cantores "de capilla" y sochantres)</b> Montserrat Canela Grau	150
<b>27</b>	<b>Comparativa entre las capillas de la primera y segunda mitad del siglo XVIII (instrumentistas)</b> Montserrat Canela Grau	151
<b>28</b>	<b>El fagotista de Múnich, Felix Reiner (*1732; †1783), por Peter Jakob Horemans (1774)</b> <a href="https://www.google.es/search?q=El+fagotista+de+Múnich,+Felix+Reiner">https://www.google.es/search?q=El+fagotista+de+Múnich,+Felix+Reiner</a>	155
<b>29</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 874 – 3111/447. Partichela de bajo (Basso)</b>	157

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	<a href="https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals">https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals</a>	
<b>30</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 874 – 3111/447. Partichela de contrabajo</b> <a href="https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals">https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals</a>	157
<b>31</b>	<b>Viola, en un azulejo catalán del siglo XVIII.</b> Montserrat Canela Grau	162
<b>32</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 798 – 3045/443. Título propio o diplomático</b> <a href="https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals">https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals</a>	164
<b>33</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 798 – 3045/443. Partichela de viola</b> <a href="https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals">https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals</a>	165
<b>34</b>	<b>Mapa del principado de Cataluña (B. Espinalt y J. B. Palomino. Madrid, 1781)</b> <a href="http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/gravatsI/id/19">http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/gravatsI/id/19</a>	170
<b>35</b>	<b>Atuendo de los comensales en la sede tarraconense después de 1594</b> <b>Conservado en AHAT</b> Montserrat Canela Grau	174
<b>36</b>	<b>Portada del documento <i>Memoria Gloriosa y Descripción Festiva de las solemnes plausibles fiestas con las que los días 22, 23, 24 y 25 de setiembre de 1775...</i></b> Montserrat Canela Grau	176
<b>37</b>	<b>Interior del documento <i>Memoria Gloriosa y Descripción Festiva de las solemnes plausibles fiestas con las que los días 22, 23, 24 y 25 de setiembre de 1775...</i></b> Montserrat Canela Grau	177
<b>38</b>	<b>Encabezamiento del <i>Libro de las obligaciones del organista</i></b> Montserrat Canela Grau	184
<b>39</b>	<b><i>E-Bbc, M 2150. Tratado de la sinfonía, de Anton Ràfols</i></b> Montserrat Canela Grau	197
<b>40</b>	<b>El bisbetó (obispillo) de la escolanía de Montserrat, en 1927</b> <a href="http://liturgia.mforos.com/1699102/8217951-el-obispillo/">http://liturgia.mforos.com/1699102/8217951-el-obispillo/</a>	201
<b>41</b>	<b>Mapa del <i>Camp de Tarragona</i></b> <a href="https://ca.wikipedia.org/wiki/Camp_de_Tarragona">https://ca.wikipedia.org/wiki/Camp_de_Tarragona</a>	206
<b>42</b>	<b>Mapa de Cataluña con la localización de las tres ciudades entre las que se producía mayoritariamente la circulación de ministriles</b> Montserrat Canela Grau	208
<b>43</b>	<b>Número de obras de música de A. Milà, por tipologías (AHAT)</b> Irene Jordà Grau	219
<b>44</b>	<b>Porcentaje de obras musicales de A. Milà, por tipologías (AHAT)</b>	219

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Irene Jordà Grau	
<b>45</b>	<b>Porcentaje de obras musicales de A. Milà, por fechas (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	220
<b>46</b>	<b>Porcentaje de obras musicales de A. Milà, según la lengua empleada (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	222
<b>47</b>	<b>Porcentaje de obras musicales de A. Milà, dedicadas a santa Tecla (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	223
<b>48</b>	<b>Porcentaje de obras musicales de A. Milà, mantenidas en repertorio (interpretadas) en el siglo XIX (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	224
<b>49</b>	<b>Cantoral —monográfico— con composiciones musicales de Antoni Milà (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	228
<b>50</b>	<b>Primera y segunda páginas del cantoral de Antoni Milà (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	229
<b>51</b>	<b>Anotación de un escolanet en la última página del cantoral (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	229
<b>52</b>	<b>Número de atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	230
<b>53</b>	<b>Porcentaje de las atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	231
<b>54</b>	<b>Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, por fechas (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	231
<b>55</b>	<b>Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, según la lengua empleada (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	232
<b>56</b>	<b>Porcentaje de las atribuciones de obras de música a A. Milà, dedicadas a santa Tecla (AHAT)</b> Montserrat Canela Grau	233
<b>57</b>	<b>Número de obras de música a A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	235
<b>58</b>	<b>Porcentaje de las obras de música de A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	235
<b>59</b>	<b>Porcentaje de obras de música de A. Milà, por fechas (AM-VINSEUM)</b>	236

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
<b>60</b>	<b>Porcentaje de obras de música de A. Milà, según la lengua empleada (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	237
<b>61</b>	<b>Número de atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	239
<b>62</b>	<b>Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	239
<b>63</b>	<b>Antoni Milà. AM-VINSEUM, Ms. 1369/2043B – C7/9. Marcha</b> Montserrat Canela Grau	240
<b>64</b>	<b>Antoni Milà. AM-VINSEUM, Ms. 1369/2044B – C7/9. Otra Marcha</b> Montserrat Canela Grau	241
<b>65</b>	<b>Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, por fechas (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	242
<b>66</b>	<b>Porcentaje de las atribuciones de obras de música a A. Milà, según la lengua empleada (AM-VINSEUM)</b> Montserrat Canela Grau	242
<b>67</b>	<b>Antoni Milà. APLG, Ms. 128. Portada</b> Montserrat Canela Grau	243
<b>68</b>	<b>Antoni Milà. APLG, Ms. 129. Portada</b> Montserrat Canela Grau	244
<b>69</b>	<b>Antoni Milà. APLG, Ms. 126. Portada</b> Montserrat Canela Grau	245
<b>70</b>	<b>Antoni Milà. APLG, Ms. 127. Portada</b> Montserrat Canela Grau	245
<b>71</b>	<b>Antoni Milà. AM-VINSEUM, Ms. 52. Portada</b> Montserrat Canela Grau	247
<b>72</b>	<b>Antoni Milà. AM-VINSEUM, Ms. 129/259 a – C15/7 – 105. Primera hoja del Tiple 1º</b> Montserrat Canela Grau	247
<b>73</b>	<b>Antoni Milà. APLG, Ms. 128. Primera hoja del Tiple 1º</b> Montserrat Canela Grau	248
<b>74</b>	<b>E-Bbc. M 598/21. El lirio del valle, de Antoni Milà. Portada.</b> Montserrat Canela Grau	249

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<b>75</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Título propio o diplomático</b>	262
	Montserrat Canela Grau	
<b>76</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. acomp<sup>to</sup> continuo</b>	263
	Montserrat Canela Grau	
<b>77</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Estructura general</b>	263
	Montserrat Canela Grau	
<b>78</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. ESTRIBILLO (cc. 1-3)</b>	264
	Montserrat Canela Grau	
<b>79</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. COPLAS (cc. 1-3)</b>	265
	Montserrat Canela Grau	
<b>80</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Ámbitos de las voces</b>	267
	Montserrat Canela Grau	
<b>81</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Organización o disposición de los versos del villancico</b>	270
	Montserrat Canela Grau	
<b>82</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Extensión del texto y su distribución en música</b>	270
	Montserrat Canela Grau	
<b>83</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. RESPUESTA: Tiples 1º y 2º (cc. 11-13)</b>	271
	Montserrat Canela Grau	
<b>84</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. ESTRIBILLO: Tiples 1º y 2º, Alto y Tenor (cc. 3-5)</b>	272
	Montserrat Canela Grau	
<b>85</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. COPLAS: Tiples 1º y 2º (cc. 8-10)</b>	272
	Montserrat Canela Grau	
<b>86</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. COPLAS: Tiples 1º y 2º (cc. 1-3)</b>	273
	Montserrat Canela Grau	
<b>87</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Título propio o diplomático</b>	274
	Montserrat Canela Grau	
<b>88</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Partichela de Tenor (1ª hoja)</b>	275
	Montserrat Canela Grau	
<b>89</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Estructura general</b>	276
	Montserrat Canela Grau	
<b>90</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Estructura armónica del ESTRIBILLO</b>	277

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
91	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. COPLAS 1ª, 3ª y 5ª (cc. 7-8)</b> Montserrat Canela Grau	279
92	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. COPLAS 2ª, 4ª y 6ª (cc. 7-8)</b> Montserrat Canela Grau	281
93	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Indicaciones agógicas en el ESTRIBILLO</b> Montserrat Canela Grau	281
94	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO: indicaciones agógicas en Alto y Tenor</b> Montserrat Canela Grau	281
95	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO: indicaciones agógicas en violín 2º y trompa 1ª</b> Montserrat Canela Grau	282
96	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO: incipit de las trompas</b> Montserrat Canela Grau	282
97	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Ámbitos de las partes instrumentales</b> Montserrat Canela Grau	283
98	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Ámbitos de las partes vocales</b> Montserrat Canela Grau	284
99	<b>Santo Tomás de Aquino (pintura anónima, siglo XVIII)</b> <a href="http://www.todocoleccion.net/arte-religioso/santo-tomas-aquino-escuela-espanola">http://www.todocoleccion.net/arte-religioso/santo-tomas-aquino-escuela-espanola</a>	285
100	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Organización o disposición de los versos del villancico</b> Montserrat Canela Grau	286
101	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Extensión del texto y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	286 287
102	<b>E-Bbc, Goigs 13/114. Gozos a santo Tomás de Aquino. Tarragona, 1760c</b> Montserrat Canela Grau	289
103	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO: entrada del coro (cc. 4-6)</b> Montserrat Canela Grau	290
104	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO: incipit de los violines (cc. 1-2)</b> Montserrat Canela Grau	290
105	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO (cc. 6-8)</b> Montserrat Canela Grau	291

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<b>106</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. ESTRIBILLO: Tiples 1º y 2º, Alto y Tenor (cc. 15-20)</b> Montserrat Canela Grau	292
<b>107</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. COPLA 1ª: Tiple 1º (cc. 5-6)</b> Montserrat Canela Grau	292
<b>108</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	294
<b>109</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. “Vau”: Tiple 1º (cc. 1-14)</b> Montserrat Canela Grau	295
<b>110</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Estructura general</b> Montserrat Canela Grau	296
<b>111</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. I – UN POCO ANDANTE (c. 20)</b> Montserrat Canela Grau	297
<b>112</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Ámbitos de las partes vocales e instrumentales</b> Montserrat Canela Grau	301
<b>113</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. I – UN POCO ANDANTE: violín 1º (cc. 9 y 10)</b> Montserrat Canela Grau	302
<b>114</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. I – UN POCO ANDANTE: violín 2º (cc. 9 y 10)</b> Montserrat Canela Grau	302
<b>115</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. III – RECITADO: violín 1º y 2º, Tiple y acomp.<sup>to</sup> (c. 16)</b> Montserrat Canela Grau	303
<b>116</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. IV – ANDANTINO: violín 2º (cc. 25-27)</b> Montserrat Canela Grau	304
<b>117</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. IV – ANDANTINO: violín 2º (cc. 36-38)</b> Montserrat Canela Grau	304
<b>118</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. V – ANDANTINO: violín 1º y 2º (cc. 24-27)</b> Montserrat Canela Grau	304
<b>119</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. VI – UN POCO ANDANTE: Tiple 1º (cc. 9-10)</b> Montserrat Canela Grau	304
<b>120</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. III – RECITADO: violín 1º y 2º (cc. 1-3)</b> Montserrat Canela Grau	305
<b>121</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Extensión del texto y su distribución en música</b>	306



ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
122	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Título propio o diplomático (copia del siglo XIX)</b> Montserrat Canela Grau	310
123	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT (cc. 77-78)</b> Montserrat Canela Grau	312
124	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Partitura general (copia del siglo XIX)</b> Montserrat Canela Grau	312
125	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Estructura general</b> Montserrat Canela Grau	313
126	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Ámbitos de las voces</b> Montserrat Canela Grau	313
127	<b>La visitación, de Luis Paret y Alcázar (1787)</b> <a href="http://viana-digital-archive.blogspot.com.es/2012/01/luis-paret-y-alcazar.html">http://viana-digital-archive.blogspot.com.es/2012/01/luis-paret-y-alcazar.html</a>	315
128	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Extensión del texto del <i>Magnificat</i> y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	315 316
129	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Extensión del texto de la doxología y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	318
130	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Tiple Coro (cc. 1-3)</b> Montserrat Canela Grau	320
131	<b>Liber usualis. Entonación del <i>Magnificat</i> para el 2º tono</b> Montserrat Canela Grau	320
132	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Tenor Coro (cc. 59-65)</b> Montserrat Canela Grau	320
133	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Alto y Tenor Solistas (cc. 4-6)</b> Montserrat Canela Grau	320
134	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Coro 2º (cc. 28-30)</b> Montserrat Canela Grau	321
135	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT (cc. 73-75)</b> Montserrat Canela Grau	321
136	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Alto Coro (cc. 46-49)</b> Montserrat Canela Grau	322

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<b>137</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. GLORIA: Coro 1º y 2º (cc. 73-75)</b> Montserrat Canela Grau	323
<b>138</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. GLORIA: Alto Coro (cc. 20-23)</b> Montserrat Canela Grau	323
<b>139</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Coro 1º (cc. 1-10)</b> Montserrat Canela Grau	324
<b>140</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. MAGNIFICAT: Tiple Coro (cc. 21-24)</b> Montserrat Canela Grau	324
<b>141</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771, MAGNIFICAT: Coro 1º y 2º (c. 51-52)</b> Montserrat Canela Grau	325
<b>142</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	327
<b>143</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Incipit: Tiple 1º</b> Montserrat Canela Grau	328
<b>144</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Estructura general</b> Montserrat Canela Grau	328
<b>145</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Sección B: violines 1º y 2º, Tiples 1º y 2º (cc. 12-16)</b> Montserrat Canela Grau	332
<b>146</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Sección B: Tiples 1º y 2º (cc. 22-23)</b> Montserrat Canela Grau	332
<b>147</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Sección B': Tiples 1º y 2º (cc. 39-40)</b> Montserrat Canela Grau	333
<b>148</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Ámbitos de las partes vocales y del acompañamiento continuo</b> Montserrat Canela Grau	333
<b>149</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Sección B: Tiples 1º y 2º (cc. 20-21)</b> Montserrat Canela Grau	334
<b>150</b>	<b>San Bernardo de Claraval, por Francisco de Goya (1787)</b> <a href="http://www.artehistoria.com/v2/obras/2471.htm">http://www.artehistoria.com/v2/obras/2471.htm</a>	335
<b>151</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Extensión del texto y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	336
<b>152</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Sección A: Tiple 1º (cc. 2-4)</b>	337

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
<b>153</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Sección B: Tiples 1º y 2º (cc. 12-19)</b> Montserrat Canela Grau	338
<b>154</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	340
<b>155</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Estructura general</b> Montserrat Canela Grau	341
<b>156</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803, VERSO: violín 1º y 2º, Alto y acomp.<sup>to</sup> continuo (cc. 28 - 30)</b> Montserrat Canela Grau	345
<b>157</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803, RESPONSORIO: Tiple 1º, Alto, Bajo (cc. 15 - 21)</b> Montserrat Canela Grau	345
<b>158</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803, RESPONSORIO: Tiple 1º, Alto, Bajo (cc. 25 - 29)</b> Montserrat Canela Grau	346
<b>159</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803, VERSO: incipit del Alto</b> Montserrat Canela Grau	347
<b>160</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Ámbitos de las partes instrumentales</b> Montserrat Canela Grau	347
<b>161</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Ámbitos de las partes vocales</b> Montserrat Canela Grau	348
<b>162</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. RESPONSORIO: oboes, trompas, violines y partes vocales (cc. 46-49)</b> Montserrat Canela Grau	349
<b>163</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. RESPONSORIO: Alto (cc. 44-46)</b> Montserrat Canela Grau	350
<b>164</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. RESPONSORIO: violines 1º y 2º (cc. 11-13)</b> Montserrat Canela Grau	350
<b>165</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. RESPONSORIO: Alto (cc. 25-29)</b> Montserrat Canela Grau	350
<b>166</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. VERSO: Alto (cc. 14-18)</b> Montserrat Canela Grau	350
<b>167</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. VERSO: Alto (cc. 20-24)</b> Montserrat Canela Grau	351

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<b>168</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Extensión del texto y su distribución en música</b>	352
	Montserrat Canela Grau	
<b>169</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. RESPONSORIO: Tiple (cc. 25-29)</b>	353
	Montserrat Canela Grau	
<b>170</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Título propio o diplomático</b>	355
	Montserrat Canela Grau	
<b>171</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Bajo</b>	356
	Montserrat Canela Grau	
<b>172</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Tenor a solo, primer folio</b>	356
	Montserrat Canela Grau	
<b>173</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Tenor a solo, segundo folio</b>	357
	Montserrat Canela Grau	
<b>174</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Estructura general</b>	357
	Montserrat Canela Grau	
<b>175</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 1-3)</b>	358
	Montserrat Canela Grau	
<b>176</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Coro 1º y Coro 2º (cc. 10-13)</b>	359
	Montserrat Canela Grau	
<b>177</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 30-31)</b>	359
	Montserrat Canela Grau	
<b>178</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 37-40)</b>	360
	Montserrat Canela Grau	
<b>179</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tenor (cc. 43-49)</b>	360
	Montserrat Canela Grau	
<b>180</b>	<b>Liber usualis. Entonación para el 8º tono</b>	360
	Montserrat Canela Grau	
<b>181</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 80-82)</b>	361
	Montserrat Canela Grau	
<b>182</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. DOXOLOGÍA: Tiple 1º (c. 1)</b>	361
	Montserrat Canela Grau	
<b>183</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. DOXOLOGÍA: Coro 1º y Coro 2º (cc. 10-12)</b>	362

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
<b>184</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817, SALMO: Coro 2º (cc. 5-7)</b> Montserrat Canela Grau	363
<b>185</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 1-3 / cc. 80-82)</b> Montserrat Canela Grau	363
<b>186</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple y Alto Coro 2º (cc. 15-16)</b> Montserrat Canela Grau	364
<b>187</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Ámbitos de las partes vocales</b> Montserrat Canela Grau	364
<b>188</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Extensión del texto y su distribución en música (1)</b> Montserrat Canela Grau	365
<b>189</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Extensión del texto y su distribución en música (2)</b> Montserrat Canela Grau	366
<b>190</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Extensión del texto y su distribución en música (3)</b> Montserrat Canela Grau	366
<b>191</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple Coro 2º (c. 85-86)</b> Montserrat Canela Grau	367
<b>192</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	368
<b>193</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Estructura general</b> Montserrat Canela Grau	370
<b>194</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Estructura de la antífona</b> Montserrat Canela Grau	371
<b>195</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. VERSÍCULO: Tiple 1º (Coro 1º)</b> Montserrat Canela Grau	372
<b>196</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Ámbitos de las partes vocales y el órgano</b> Montserrat Canela Grau	373
<b>197</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Extensión del texto y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	374
<b>198</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Coro 1º (cc. 29-35)</b> Montserrat Canela Grau	375

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

199	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Coro 1º y 2º (cc. 80-91)</b> Montserrat Canela Grau	376
200	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Coro 1º (cc. 1-4)</b> Montserrat Canela Grau	377
201	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Coro 2º (cc. 5-7)</b> Montserrat Canela Grau	377
202	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Coro 1º y 2º (cc. 53-55)</b> Montserrat Canela Grau	378
203	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Alto, Coro 2º (cc. 54-56)</b> Montserrat Canela Grau	378
204	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Tiples 1º y 2º, Coro 1º (cc. 92-97)</b> Montserrat Canela Grau	379
205	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Coro 1º y 2º (cc. 37-41)</b> Montserrat Canela Grau	379
206	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	382
207	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del violín 1º</b> Montserrat Canela Grau	383
208	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Estructura general</b> Montserrat Canela Grau	384
209	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: violines 1º y 2º (cc. 19-20)</b> Montserrat Canela Grau	386
210	<b>Villancico: A Betlem me'n vull anar ("A Belén me quiero ir"), tradicional catalán</b> Montserrat Canela Grau	386
211	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: oboes, clarines, violines y Coro 1º (cc. 39-41)</b> Montserrat Canela Grau	388
212	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º (cc. 54-56)</b> Montserrat Canela Grau	389
213	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º y 2º (cc. 33-37)</b> Montserrat Canela Grau	390
214	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Indicaciones agógicas en el ARIA</b>	392

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
215	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: violines, partes vocales y acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 19-22)</b> Montserrat Canela Grau	392
216	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: flautas, trompas, violines y partes vocales (cc. 30-31)</b> Montserrat Canela Grau	393
217	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Ámbitos de las partes instrumentales</b> Montserrat Canela Grau	396
218	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Ámbitos de las partes vocales</b> Montserrat Canela Grau	397
219	<b>Talla de santa Tecla, en el retablo mayor de la catedral de Tarragona</b> <a href="http://www.tarragonaturisme.cat/experience/2015/09/18/santa-tecla">http://www.tarragonaturisme.cat/experience/2015/09/18/santa-tecla</a>	398
220	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: extensión del texto y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	401
221	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: extensión del texto y su distribución en música</b> Montserrat Canela Grau	402
222	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: violines 1º y 2º, Alto y Tenor (cc. 24-26)</b> Montserrat Canela Grau	403
223	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: Alto y Tenor (cc. 77-78)</b> Montserrat Canela Grau	403
224	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: Alto y Tenor (cc. 66-68)</b> Montserrat Canela Grau	404
225	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ARIA: Alto y Tenor (cc. 100-102)</b> Montserrat Canela Grau	404
226	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º (cc. 71-75)</b> Montserrat Canela Grau	405
227	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º (cc. 29-37)</b> Montserrat Canela Grau	405
228	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	408
229	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECTADO: Tiple 1º (cc. 21 y 22)</b> 231Montserrat Canela Grau	410

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<b>230</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. SEGUIDILLAS: Tiple 1º (cc. 5 y 6)</b>	410
	Montserrat Canela Grau	
<b>231</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiple 1º (encabezamiento)</b>	411
	Montserrat Canela Grau	
<b>232</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Estructura general</b>	416
	Montserrat Canela Grau	
<b>233</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiples 4º, 1º, 2º y 3º (cc. 16 y 17)</b>	418
	Montserrat Canela Grau	
<b>234</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiples 4º, 1º, 2º y 3º (cc. 34 y 35)</b>	419
	Montserrat Canela Grau	
<b>235</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. 5ª SEGUIDILLA: Tiples 4º, 1º, 2º y 3º (cc. 7-9)</b>	420
	Montserrat Canela Grau	
<b>236</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RESPUESTA A LAS SEGUIDILLAS: acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 4 y 5)</b>	421
	Montserrat Canela Grau	
<b>237</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. 5ª SEGUIDILLA: acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 10 y 11)</b>	421
	Montserrat Canela Grau	
<b>238</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Ámbitos de las partes vocales e instrumentales</b>	422
	Montserrat Canela Grau	
<b>239</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiple 1º (cc. 3-6)</b>	425
	Montserrat Canela Grau	
<b>240</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 13-17)</b>	425
	Montserrat Canela Grau	
<b>241</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. INTRODUCCIÓN: Tiple 4º (cc. 7-8)</b>	427
	Montserrat Canela Grau	
<b>242</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. SEGUIDILLAS: Tiple 4º (c. 13)</b>	427
	Montserrat Canela Grau	
<b>243</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RESPUESTA: Tiple 3º, bajo y acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 5-6)</b>	427
	Montserrat Canela Grau	
<b>244</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Interválica de la INTRODUCCIÓN</b>	428
	Montserrat Canela Grau	
<b>245</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Interválica del RECITADO</b>	429



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
246	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiples 1º, 2º y 3º (c. 25)</b> Montserrat Canela Grau	430
247	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Interválica de las SEGUIDILLAS 1ª, 2ª, 3ª y 4ª</b> Montserrat Canela Grau	430
248	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Interválica de la RESPUESTA A LAS SEGUIDILLAS</b> Montserrat Canela Grau	431
249	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RESPUESTA: Tiples 1º, 2º y 3º (c. 10)</b> Montserrat Canela Grau	432
250	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Interválica de la SEGUIDILLA 5ª</b> Montserrat Canela Grau	432
251	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. INTRODUCCIÓN: Tiple 4º (cc. 1 y 2)</b> Montserrat Canela Grau	444
252	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. INTRODUCCIÓN: Tiples 1º, 2º y 3º (cc. 11-13)</b> Montserrat Canela Grau	445
253	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. RESPUESTA: (cc. 5 y 6)</b> Montserrat Canela Grau	450
254	<b>Dos manchegos bailando seguidillas (1777), por Manuel de la Cruz y Juan de la Cruz. Publicado en <i>Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios</i></b> <a href="http://www.funjdiaz.net/grab1.php?id=437">http://www.funjdiaz.net/grab1.php?id=437</a>	452
255	<b>Mapa con las zonas papeleras de Cataluña en el siglo XVIII</b> Noemí Rubio Gómez	504
256	<b>Escudo de la cartuja de Scala Dei en el dintel de la puerta de acceso al molino paplero de Centelles</b> <a href="http://www.constanti.cat/rutes/node/la-ruta-de-laigua">http://www.constanti.cat/rutes/node/la-ruta-de-laigua</a>	509
257	<b>Escudos de Tarragona (principios del siglo XVIII), publicados por José Sánchez Real</b> Montserrat Canela Grau	510
258	<b>Fotografía de La Riba</b> <a href="http://www.bandtocats.es/festa-major-dhivern-de-la-riba/">http://www.bandtocats.es/festa-major-dhivern-de-la-riba/</a>	511
259	<b>Negatoscopio, con manuscrito de Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	517
260	<b>Marca de agua ("picador") en un manuscrito de Antoni Milà</b>	517

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
<b>261</b>	<b>Escudo de Scala Dei - 1</b> Montserrat Canela Grau	523
<b>262</b>	<b>Escudo de Scala Dei - 2</b> Montserrat Canela Grau	523
<b>263</b>	<b>Escudo de Scala Dei - 3</b> Montserrat Canela Grau	523
<b>264</b>	<b>Escudo de Antoni Ferrer, en E-TAc, Ms. 847, de Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	524
<b>265</b>	<b>Escudo de Antoni Ferrer. Filigrana 24, en Oriol Valls i Subirà (1978-1982)</b> Montserrat Canela Grau	524
<b>266</b>	<b>Marca de agua "ROMANI" en E-TAc, Ms. 880, de Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	525
<b>267</b>	<b>Escudo del molino del Carme, en E-TAc, Ms. 880, de Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	525
<b>268</b>	<b>Escudo del molino del Carme. Filigrana 781, en Oriol Valls i Subirà (1952)</b> Montserrat Canela Grau	525
<b>269</b>	<b>Marca de agua "león" (con cartela "CARBO"), en E-TAc, Ms. 826, de Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	526
<b>270</b>	<b>Identificación de las marcas de agua en los diez manuscritos de A. Milà estudiados</b> Montserrat Canela Grau	528
<b>271</b>	<b>Origen del papel utilizado por Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	529
<b>272</b>	<b>Origen de las marcas de agua en E-TAc, Ms. 880, de Antoni Milà</b> Montserrat Canela Grau	531
<b>273</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Ejemplo de encabezamiento</b> Montserrat Canela Grau	536
<b>274</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Íncipit original y su edición</b> Montserrat Canela Grau	537
<b>275</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del Tiple del Coro 2º</b> Montserrat Canela Grau	538

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

276	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Detalle del Tiple 1º</b> Montserrat Canela Grau	538
277	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del acompañamiento continuo</b> Montserrat Canela Grau	539
278	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del Alto del Coro 1º</b> Montserrat Canela Grau	539
279	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Detalle del acompañamiento continuo</b> Montserrat Canela Grau	541
280	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	542
281	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Portada y acompañamiento continuo</b> Montserrat Canela Grau	543
282	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 725. Parte de Alto</b> 277Montserrat Canela Grau	543
283	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Portada con el título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	544
284	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del Tiple 1º</b> Montserrat Canela Grau	545
285	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Parte de violín 1º</b> Montserrat Canela Grau	545
286	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del acompañamiento</b> Montserrat Canela Grau	545
287	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Detalle del acompañamiento con el título diplomático</b> Montserrat Canela Grau	546
288	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Primera hoja del violín 1º</b> Montserrat Canela Grau	546
289	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. RECITADO: violín 1º y parte de Tiple sin el texto</b> Montserrat Canela Grau	547
290	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 749. Detalle del acompañamiento continuo</b> Montserrat Canela Grau	547
291	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Portada con el título propio o diplomático</b>	548

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Montserrat Canela Grau	
<b>292</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 771. Primera hoja del Alto</b> Montserrat Canela Grau	548
<b>293</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 786. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	549
<b>294</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del violín 1º</b> Montserrat Canela Grau	550
<b>295</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del violín 2º</b> Montserrat Canela Grau	550
<b>296</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	551
<b>297</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Detalle del violín 2º</b> Montserrat Canela Grau	552
<b>298</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 803. Parte de oboe 2º</b> Montserrat Canela Grau	552
<b>299</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Portada del manuscrito original, con el título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	553
<b>300</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Portada de la copia, con el título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	553
<b>301</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Primera hoja del Alto del 2º Coro</b> Montserrat Canela Grau	554
<b>302</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 817. Bajo del Coro 2º</b> Montserrat Canela Grau	554
<b>303</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Portada, con el título propio o diplomático</b> Montserrat Canela Grau	555
<b>304</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Detalle del acompañamiento al órgano</b> Montserrat Canela Grau	555
<b>305</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Primera hoja del Tiple 1º del Coro 1º</b> Montserrat Canela Grau	556
<b>306</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 826. Tiple del Coro 2º</b> Montserrat Canela Grau	556

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<b>307</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Portada, con el título propio o diplomático</b>	557
	Montserrat Canela Grau	
<b>308</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Detalle del Tiple 2º</b>	557
	Montserrat Canela Grau	
<b>309</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Primera hoja del acompañamiento continuo</b>	558
	Montserrat Canela Grau	
<b>310</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 847. Primera hoja del Tiple 2º</b>	558
	Montserrat Canela Grau	
<b>311</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Segunda hoja del acom<sup>to</sup> continuo, con el título propio o diplomático</b>	559
	Montserrat Canela Grau	
<b>312</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del Alto del coro 1º</b>	559
	Montserrat Canela Grau	
<b>313</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Parte de flauta 2ª</b>	560
	Montserrat Canela Grau	
<b>314</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del oboe 1º</b>	560
	Montserrat Canela Grau	
<b>315</b>	<b>Antoni Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle de la trompa 2ª</b>	560
	Montserrat Canela Grau	

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---



# Introducción

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El Archivo Capitular de la Catedral de Tarragona (*ACT*, o bien, *E-TAc*), se encuentra ubicado en el corazón de la catedral de Tarragona y se accede a él a través del Museo Diocesano de dicha catedral. Sus fondos, incluidos los musicales, se hallan desde el año 2012 en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (*AHAT*, o bien, *E-TAha*), adonde se trasladaron debido al mal estado de las instalaciones.

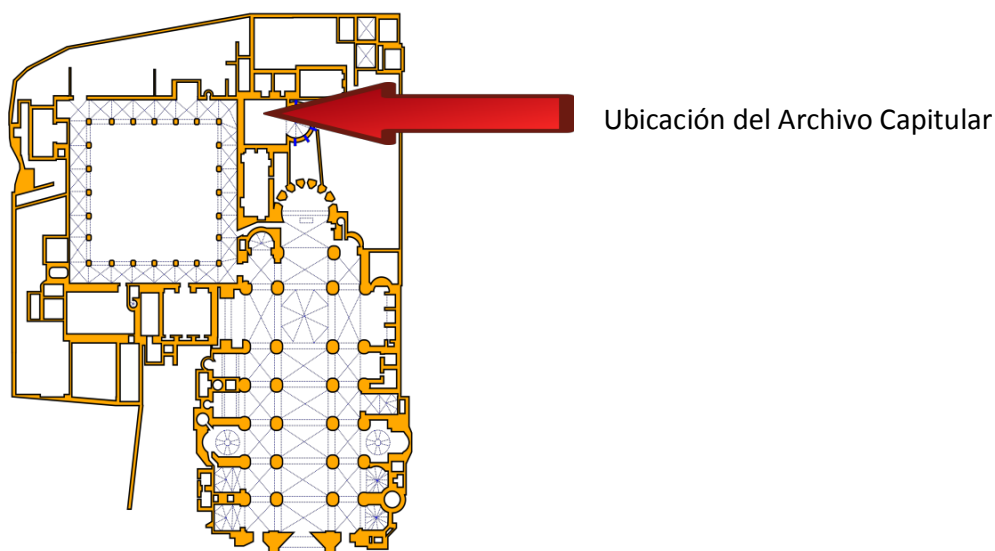


Fig. 1. Planta de la catedral de Tarragona

En 1975, el equipo del Centro de Documentación Musical de la Universitat Autònoma de Barcelona (“Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas”), dirigido por Francesc Bonastre i Bertran comenzó la tarea de estudio y ordenación del archivo capitular<sup>2</sup>. Con las facilidades que el capítulo dio a los investigadores y la ayuda del canónigo archivero, el presbítero Salvador Ramon i Vinyes, se catalogaron y microfilmaron los manuscritos, una tarea minuciosa que duró años. Fue en esta

<sup>2</sup> Anterior a esta fecha solo existía una publicación de referencia sobre músicos de la catedral: RAMON I VINYES, Salvador: *Los Órganos de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, Obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1974.

época cuando algunas publicaciones referentes a la música y a los maestros de capilla que trabajaron a la sede tarraconense empezaron a salir a la luz<sup>3</sup>.

Posteriormente y por motivos institucionales, el archivo capitular fue cerrado a musicólogos e investigadores durante años. Durante este periodo el capítulo encargó un nuevo catálogo al presbítero Joan Grifoll i Guasch, ya que los trabajos que llevó a cabo la Universitat Autònoma de Barcelona así como los microfilms, no llegaron a manos del canónigo archivero de aquel entonces. Los dos primeros volúmenes de este nuevo catálogo datan del año 1993 y en él se incluían 700 obras de los siguientes autores: Ramon Aleix, Francisco Andreví, Pedro de Aranaz, Domingo Arquimbau, Carles Baguer, Jaime Balius, Francisco Bonamich, Luigi Bordese, Benet Brell, Joan Bros, Bonaventura Bruguera, Josep Carcoler, Narciso Casanoves, Josep Casaus, Jaime Casellas, Josep Cau, Rafael Compta, V. R. Díaz, Pierre Louis Dietsch, Josep Domingo, Josep Duran, Hilarión Eslava, Mauricio Espona, Mateo Ferrer, Francesc Frexes, Pedro Furió, Félix Alexandre Guilmant, Franz Joseph Haydn, Vicente Hernández, Antonio Jordi, Benet Julià, Francisco Juncà, Melcior Juncà, Juncosa, Jerónimo La Torre, Pedro Juan Llonell, Maneja, Josep Martí, Saverio Mercadante y Antoni Milà.

Este catálogo, menos minucioso que el realizado en la década de 1970, incluía una valoración del autor respecto a cada manuscrito inventariado. Aunque en general escasamente científicas y muy arbitrarias, las valoraciones dan una idea de lo que la obra pretende y no deja de ser una curiosidad para los investigadores que se interesaron en esa época por el corpus musical del Archivo Capitular. Véase si no, a título de ejemplo, los siguientes comentarios:

- A. "Errors ortogràfics. Obra molt cantada. Variada distribució en solos, duos i cor".
- B. "Text al·lusiú a la salvació que Israel esperava de Déu, musicat dins l'estil de la cantata profana".

---

<sup>3</sup> Véase: GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria: "Joan Crisòstom Ripollès (†1746): Biografia i catalogació de la producció musical conservada", en *Boletín arqueológico* [Societat Arqueològica Tarraconense] 4, (1976-1977), pp. 252-258; BONASTRE I BERTRAN, Francesc: "La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII", en *Boletín Arqueológico* [Societat Arqueològica Tarraconense], Época IV / 133-140, (1976-1977), pp. 259-270.

- C. “Orquestració més àmplia. Errades en el text, imputables a la copisteria Cantí, de Tarragona”.
- D. “Fragments en forma de fuga i cànon, contrapunt invertit, moviment contrari, etc. Una riquesa contrapuntística remarcable”.
- E. “La lletra no és gens adient al tema; per això alguna mà benefactora canvià el mot —venganza— (repetit en el text) per —constància—. La música és un xic teatral”<sup>4</sup>.

Con el paso de los años, algunos musicólogos se han interesado por los manuscritos musicales que el Archivo Capitular atesora, de manera que actualmente se dispone ya de unas pocas publicaciones<sup>5</sup> y tesis doctorales<sup>6</sup> que estudian especialmente a los maestros de capilla del siglo XVIII.

Finalmente en 2015 vería la luz la publicación del inventario del fondo musical del Archivo capitular de la catedral de Tarragona. Para lograrlo, unieron sus esfuerzos el capítulo de la catedral y la Universitat Autònoma de Barcelona, asumiendo, naturalmente, que la ciudad necesita saber del patrimonio musical que la catedral atesora. El inventario<sup>7</sup> se enmarca dentro de la colección: *Inventaris*

<sup>4</sup> Traduzco: A. “Errores ortográficos. Obra muy cantada. Variada distribución en solos, dúo y coro”; B. “Texto alusivo a la salvación que Israel esperaba de Dios, musicalizado dentro del estilo de la cantata profana”; C. “Orquestación más amplia. Erratas en el texto, imputables a la copistería Cantí, de Tarragona”; D. “Fragmentos en forma de fuga y canon, contrapunto invertido, movimiento contrario, etc. Una riqueza contrapuntística remarcable”; E. “La letra no es nada adecuada al tema; por eso alguna mano benefactora cambió la palabra —venganza— (repetida en el texto) por —constancia—. La música es un poco teatral” [traducción mía].

<sup>5</sup> GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria: “Joan Crisòstom Ripollès (ca.1680-1746), Mestre de capella de la catedral de Tarragona”, en *Recerca Musicològica*, 2 (1982), pp. 19-41; RUSIÑOL I PAUTES, Maria del Carme: “Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): contribució a l’estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII”, en *Recerca Musicològica*, 8 (1988), pp. 143-191; RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensalies, Beneficis, Mestres de Capella i Organistes de la catedral de Tarragona”, en *Butlletí Arqueològic* [Reial Societat Arqueològica Tarraconense], Época v/21-22 (1999), pp.1-355.

<sup>6</sup> Véase: RUSIÑOL I PAUTES, Maria del Carme: *Els villancets de Melcior Juncà: contribució al seu estudi a la música catalana del segle XVIII*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994; CAZURRA BASTÉ, Anna: *El compositor i mestre de capella Joan Rosell i la seva aportació al preclassicisme musical hispànic*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994; FA ECHEVARRIA, Mayra: *Melcior Juncà (1757-1824): biografia i música litúrgica*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999; CANELA GRAU, Montserrat: *Aspectes documentals al voltant de la música de la catedral de Tarragona a la segona meitat del segle XVIII: Antoni Milà*. Diploma de Estudios Avanzados. Barcelona, Universitat Autònoma, 2009.

<sup>7</sup> BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; y CANELA GRAU, Montserrat. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Vol. 8: Fons de la Catedral de Tarragona*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

*dels Fons Musicals de Catalunya* (IFMuC), que cuenta ya con ocho volúmenes y está dirigida y coordinada por Josep Maria Gregori i Cifré, catedrático de Patrimonio Musical de la UAB.

## RAZONES PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA

Se puede afirmar que el fondo musical del Archivo Capitular de la Catedral de Tarragona se halla poco explorado, a pesar de la reciente publicación de su inventario y de los trabajos que sobre los maestros de capilla que la integran se han llevado a cabo. Las ediciones de las partituras que estos musicólogos han hecho para sus tesis doctorales o trabajos de investigación diversos, han sido muy escasamente difundidos y/o publicados y por otra parte, los investigadores que por los motivos que fuere se acercaron a la catedral interesados por su patrimonio musical, no llevaron a cabo una labor de divulgación de sus trabajos en la ciudad. Estos motivos y otros, relacionados con la falta de reconocimiento a la labor musicológica en los centros educativos de la ciudad, ha imposibilitado que tanto los instrumentistas locales como los de otros lares desconozcan aun hoy en día lo que el archivo atesora: 1.114 obras de autor, 299 obras anónimas, 74 libros corales, 5 libros de facistol y 118 impresos.

En el año 2002, en el marco de mis estudios en la especialidad de Musicología realizados en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, realicé, bajo la dirección de Antonio Ezquerro, la transcripción y estudio de un villancico de Antoni Milà, maestro de capilla de la catedral de Tarragona en la segunda mitad del XVIII, que obtuvo Premio de Honor en dicha especialidad. Para poder trabajar en ello, el organista de la catedral, Jordi Vergés Rial y el ya fallecido canónigo archivero que estaba entonces al cargo de dicho fondo musical, el presbítero Salvador Ramon i Vinyes me facilitaron la entrada al archivo, que había estado cerrado al público por diversas razones durante casi treinta años. Se empezaba a entrever entonces el enorme potencial que el archivo guardaba, aun no sabiendo todavía el corpus musical exacto que contenía, puesto que la única

catalogación que existía en ese momento estaba incompleta. La decisión de estudiar a Antoni Milà fue tomada al saber que era el único maestro de capilla del siglo XVIII que faltaba por estudiar de la sede tarraconense.

Más tarde, a través de una beca de la Universitat Autònoma de Barcelona empecé la informatización del catálogo que esta universidad había llevado a cabo en la década de 1970 y posteriormente en 2009 obtuve el DEA (bajo la dirección de Antonio Ezquerro y la tutorización de Francesc Bonastre), con un trabajo de investigación titulado: *Aspectes documentals al voltant de la música de la catedral de Tarragona a la segona meitat del segle XVIII: Antoni Milà*<sup>8</sup>.

Éstos son pues, los antecedentes a la elaboración de esta tesis doctoral, cuyo título: ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL, hace referencia al período aproximado durante el que este maestro de capilla ejerció su actividad musical en la catedral. De esta manera la escala temporal queda acotada, para poder centrarme en fuentes documentales concretas, así como en las actividades culturales específicas de la ciudad en ese período. No obstante, tan importante como el lapso de tiempo elegido, es la selección realizada de una serie de obras significativas del compositor estudiado. En palabras de Juan José Carreras: “Reducción de escala temporal y selección de género permiten un *close reading* de las fuentes disponibles, entrando en lo que podríamos llamar la física y química de la transmisión y recepción de la música”<sup>9</sup>. A este respecto, el trabajo incluye diez ediciones musicales inéditas del compositor que se pretende que sean de utilidad para empezar a dar luz sobre el corpus musical conservado del mismo.

Las razones para la elección de este tema en concreto son las siguientes:

---

<sup>8</sup> *Aspectes documentals al voltant de la música de la catedral de Tarragona en la segona meitat del segle XVIII: Antoni Milà* [traducción mía]. La defensa pública del DEA fue el 8 de Junio de 2009 en el Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, de Barcelona, siendo calificado con Matrícula de Honor.

<sup>9</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José: “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, en *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. [MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (ed.)]. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de la Rioja, 2010, pp.23-56; cita concreta en p. 49.

1. LA POSIBILIDAD DE INVESTIGAR LA OBRA DE UN COMPOSITOR INÉDITO: No hay voz para Antoni Milà en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* editado por Emilio Casares<sup>10</sup>, como tampoco en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>11</sup>. Sin embargo, este compositor contaba ya con una entrada en el viejo *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles* del catalán Baltasar Saldoni<sup>12</sup>:

Milá, presbítero, D. Antonio: maestro de capilla de la iglesia metropolitana de Tarragona á mediados del siglo XVIII, y que a principios del XIX se cantaba todavía en la propia iglesia, dos veces al año, una Letania de su composición á cuatro y ocho voces.

2. EL DESCONOCIMIENTO QUE A NIVEL LOCAL SE TIENE SOBRE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL EN EL SIGLO XVIII: Debida, como se ha explicado anteriormente, y hasta muy recientemente, a motivos intrínsecos y extrínsecos a la ciudad.
3. LA POSIBILIDAD DE REVISAR Y PUBLICAR EL INVENTARIO DEL FONDO MUSICAL DEL ARCHIVO CAPITULAR: Trabajo que, como se explicará posteriormente, se ha llevado a cabo con éxito en fechas recientes, y que constituía uno de los grandes hitos pendientes que los responsables del Archivo Histórico Archidiecésano pretendían conseguir.
4. LA OPORTUNIDAD DE DAR A CONOCER EL FONDO MUSICAL DEL ARCHIVO CAPITULAR A MÚSICOS PRÁCTICOS (CANTANTES E INSTRUMENTISTAS) CON EL FIN DE QUE SEA INTERPRETADO: No existe en el Conservatorio Profesional de la Diputación de Tarragona una cátedra de música antigua, pero la ciudad cuenta con suficientes músicos locales que estudiaron esta especialidad en el Conservatorio Superior donde se graduaron. Es realmente importante que la

---

<sup>10</sup> CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2002.

<sup>11</sup> SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. 2ª ed. 29 vols. Londres-Nueva York, Macmillan-Oxford University Press, 2001.

<sup>12</sup> SALDONI REMENDO, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.

música más antigua que la catedral atesora, la del siglo XVIII, empiece a sonar.

5. EL HECHO DE PODER CONTRIBUIR A LA DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE MI CIUDAD: Soy tarraconense, de manera que contribuir al enriquecimiento cultural de mi ciudad y llevar su cultura a otros lugares me satisfaría enormemente.

## OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Para la elaboración de esta tesis doctoral y volviendo la mirada a diversas tesis doctorales que sobre temas catedralicios ya se han llevado a cabo (ya sea hablando de la producción musical de una catedral, de su capilla de música, o de algún maestro de capilla en particular), me he planteado el cumplimiento de tres objetivos generales con los que pretendo llegar a mostrar una visión general sobre la música que se interpretaba en la catedral de Tarragona en la segunda mitad del siglo XVIII, a través de la figura de Antoni Milà, sin olvidar la recepción de ésta en la ciudad y su relación con la otra música que ya se escuchaba en la ciudad en ese tiempo. ¿Quién escuchaba la música del compositor y cuándo?, ¿qué otras prácticas musicales existían en la ciudad en ese momento? Parroquias, cofradías, teatros, academias, fiestas populares... ¿Coexistían éstos con el patrocinio privado? ... Todo ello situado temporalmente en un siglo especialmente complejo, pues “los problemas no sólo se plantean en relación a sus aspectos históricos estilísticos (Barroco y Clasicismo), sino que implican aspectos históricos y estéticos del propio concepto de modernidad”<sup>13</sup>.

### OBJETIVO GENERAL 1:

Ofrecer un muestreo significativo de la producción musical de Antoni Milà.

#### OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1.1. Localizar e identificar las obras de Antoni Milà en diferentes archivos.

---

<sup>13</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José: “El siglo XVIII musical...”, *op. cit.*, p. 23.

- 1.2. Preparar la edición musical crítica, en disposición de partitura, de diez manuscritos musicales de este maestro de capilla, facultándola de ese modo para emprender su nueva puesta en práctica sonora “en tiempos modernos”, y hacer una interpretación de los mismos.
- 1.3. Enunciar unos posibles rasgos estilísticos de sus composiciones (detectando posibles rasgos individualizadores de su técnica compositiva).

**OBJETIVO GENERAL 2:**

Reflexionar sobre la capilla de música de la catedral de Tarragona y sus condicionantes internos y externos en la época de Antoni Milà.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Diagnosticar y hacer un seguimiento de los protagonistas de la misma y sus funciones.

**OBJETIVO GENERAL 3:**

Examinar la producción musical del archivo capitular.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

A partir del primer inventario crítico de los manuscritos musicales del mismo, facilitar el empleo de una normativa catalográfica internacional que permita su cotejo con otras fuentes conservadas en el exterior.

Los objetivos generales responden a las finalidades genéricas del proyecto y no señalan resultados concretos, de manera que para conseguir los tres objetivos generales: “ofrecer un muestreo”, “reflexionar sobre la capilla” y “examinar la producción” se hacen necesarios los objetivos específicos. A través de éstos, y aunque no especifiquen las acciones a seguir (eso se concretará en la metodología utilizada a tal efecto) intentaré llevar a cabo los primeros y poder así dar esa visión general de la música en Tarragona en la segunda mitad del siglo XVIII.



## CONTENIDO DEL TRABAJO Y METODOLOGÍA EMPLEADA

Cierto es que para conocer a fondo la música de nuestro país se hace necesario catalogar, transcribir y editar manuscritos musicales, pero también es cierto que estos deben ir acompañados de estudios cuidadosos, y críticos, que tengan en cuenta su contexto. Pasada ya la época en la que la historiografía española se cobijara bajo el manto de las grandes instituciones<sup>14</sup> y donde el objetivo era la mera aportación de datos, se impone desde hace ya unas décadas, el estudio crítico de esos datos, acompañado de una lectura en clave interpretativa. Como se puede inferir, un estudio que reúna ambas perspectivas, se convierte en una plataforma para futuros trabajos de investigación, en una herramienta para músicos prácticos y en un instrumento de conocimiento para el público en general, receptor de la música estudiada. Todo ello con el objetivo, una vez más, de poner en valor la música hispánica local. En ese sentido hay que estar necesariamente de acuerdo con María Gembero, pues plantea que los enfoques positivistas pueden encajar también con otros más interpretativos y que ambos enfoques pueden ser compatibles en un mismo trabajo<sup>15</sup>. Partiendo de los supuestos anteriores y según Emilio Ros-Fábregas<sup>16</sup>, al plantear el estudio sobre la música en una catedral, hay que tener en cuenta la periodización, los aspectos documentales y el contexto. Pero además, la literatura catedralicia podría profundizar en tres campos de acción: la interpretación del repertorio para impulsar la recuperación in situ, los trabajos de síntesis, que se puedan beneficiarse de los más exhaustivos y los análisis comparativos del repertorio. A ese efecto, Ros-Fábregas, habla de trabajos-modelo que cumplen con todos esos requisitos: los de Edmund Fellowes<sup>17</sup> de 1941 y otro más actual, el de Williams J. Gatens<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> LEZA CRUZ, José Máximo: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 35.

<sup>15</sup> GEMBERO USTÁRROZ, María: "El patrimonio musical español y su gestión", en *Revista de Musicología*, 28 (2005), pp. 170-171.

<sup>16</sup> ROS-FÁBREGAS, Emilio: "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", en *Codex XXI, Revista de Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 84-85.

<sup>17</sup> FELLOWES, Edmund: *English Cathedral Music*. [WESTRUP, Jack (rev.)]. Londres, Methen, 1963.

<sup>18</sup> GATENS, William J: *Victorian cathedral Music in Theory and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

El cometido es pues, conseguir un trabajo de investigación lo más global posible, donde haya transcripción, edición, crítica e interpretación. El estudio resultante lo he concebido en un solo volumen dividido en dos partes bien diferenciadas:

Parte Primera	Parte Segunda
El músico y los músicos, la institución, el contexto cultural e histórico de la ciudad, y el corpus musical de Antoni Milà.	Los manuscritos, la edición y el análisis de las composiciones y las marcas de agua.

### Parte Primera:

EL MÚSICO Y LOS MÚSICOS, LA INSTITUCIÓN, EL CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO DE LA CIUDAD Y EL CORPUS MUSICAL DE ANTONI MILÀ.

- Después de una introducción donde se explica básicamente el porqué de esta tesis doctoral se presenta el *primer capítulo*, en donde se expone una breve contextualización histórica, social, política y económica de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque este tipo de contextualización no implica investigación alguna (más bien se trata de hacer una exhaustiva recopilación significativa de datos), se ha querido insertar al principio de este estudio para que la misma investigadora se sitúe en un marco global de conocimiento, así como para poder ser utilizado en futuras publicaciones donde se deba ubicar al lector en el contexto adecuado a la época. También en este capítulo se hará un estudio del entorno en que el compositor trabajó: la catedral y su área de influencia, el archivo capitular, la devoción a santa Tecla —patrona de la ciudad, y advocación a la que Antoni Milà dedicó bastantes obras—, el marco conventual, parroquial y de cofadrías de la ciudad.
- Un *segundo capítulo* servirá para conocer la capilla de música con la que trabajó Antoni Milà, sus protagonistas (director, maestro de capilla,

*sustentors*, músicos de voz, instrumentistas, *escolanets*, etc.) así como una aproximación a la circulación de músicos que en ella se daba.

- El *tercer capítulo* estudia la producción del compositor analizando las correlaciones entre los manuscritos inventariados.

### **Parte Segunda:**

LOS MANUSCRITOS, LA EDICIÓN Y EL ANÁLISIS DE LAS COMPOSICIONES Y LAS MARCAS DE AGUA.

En esta segunda parte se hace hincapié en todo aquello relacionado con los manuscritos musicales de Antoni Milà. No en vano, son la materia prima a partir de la cual se articula esta tesis doctoral.

- El *capítulo cuatro* incluye los criterios de selección de los materiales, así como un estudio analítico de los mismos. A través del villancico *Los llorones* (Ms 847-3089/446), se muestra un modelo de análisis en profundidad, que puede servir de modelo como estudio musicológico para la obra de este compositor. Para concluir el capítulo, y de la interpretación de los análisis hasta aquí mencionados, se obtiene una aproximación a diversos aspectos estilísticos del compositor, sin duda insuficientes por haberse obtenido de un muestreo tan reducido, pero que pueden servir de base para futuras investigaciones al respecto.
- Es en el *capítulo cinco* donde se aborda el tema de las marcas de agua. Se han copiado y estudiado las marcas de agua de los diez manuscritos estudiados, para, posteriormente, proponer un viaje geográfico y temporal del camino que las mismas pudieron seguir.
- Y finalmente, en el *capítulo seis* se presentan las ediciones musicales de las obras estudiadas (todas procedentes del Archivo Capitular de la catedral de Tarragona) con sus correspondientes criterios de edición, así como se ofrece un muestreo de imágenes de las mismas.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Ms	Género y voces	Datación
1	725 – 2972/439	Coplas, a 4 voces	1757
2	727 – 2974/439	Gozos, a 4 voces, con trompas y violines	-
3	749 – 2996/440	Lamentación para Tiple con violines	-
4	771 – 3018/441	Magnificat, a 6 voces	-
5	786 – 3033/442	Motete, a 2 voces	
6	803 – 3050/443	Responsorio, a 3 voces, con oboes, trompas y violines	-
7	817 – 3061/444	Salmo, a 5 voces	-
8	826 – 3070/445	Antífona a 6 voces y órgano	-
9	847 – 3089/446	Villancico a 4 voces	1767
10	880 – 3116/448	Villancico a 8 voces, con flautas, oboes, clarines, trompas y violines	-

Para finalizar este estudio de investigación y una vez expuestas las conclusiones, se presenta la bibliografía y webgrafía, así como un anexo documentales:

### ANEXO: ACTAS CAPITULARES REFERENTES A MÚSICA

En este primer anexo se recogen los vaciados sobre música de los diversos libros de actas capitulares estudiados con sus correspondientes índices (onomástico y de materias):

- Vaciado del borrador de Actas Capitulares 1764-1765-1767-1777-1778-13.01.1779.
- Vaciado de las Actas Capitulares 1780-1785.
- Vaciado del borrador de Actas Capitulares 1785-1791.
- Índice onomástico.
- Índice de materias.

En cuanto a la metodología, y para conseguir los objetivos generales y específicos que se propusieron en el apartado anterior, se han llevado a cabo diversas acciones, tales como:

- Localización de fuentes y vaciado de noticias musicales de diversos documentos de la institución catedralicia, tales como:
  - ✓ Actas Capitulares (1764-1779).
  - ✓ Actas Capitulares (1780-1785).
  - ✓ Actas Capitulares (1785-1791).
  - ✓ *Ordinacions* de 1747.
  - ✓ Obligaciones de la capilla.
  - ✓ Obligaciones de los *sustentors* (sochantres).
  - ✓ Obligaciones de los *escolanets* (niños de coro).
  - ✓ Obligaciones del organista.
  - ✓ etc.
- Inventariado de la obra de Antoni Milà en Tarragona. Manuscritos conservados en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona, que provienen del Archivo Capitular de la catedral de Tarragona.
- Recogida de datos referente a los manuscritos que se encuentran en:
  - ✓ Vilafranca del Penedès (comarca del Penedès, provincia de Barcelona). Manuscritos conservados en el Archivo Musical del VINSEUM, que provienen del Archivo de la *Comunitat de Preveres* de la iglesia de santa María de Vilafranca del Penedès.
  - ✓ Vilanova i la Geltrú (comarca del Garraf, provincia de Barcelona). Manuscritos conservados en el archivo parroquial de santa María de La Geltrú.
- Grafística de la documentación. Recogida, análisis, estudio e interpretación de las marcas de agua de los manuscritos estudiados.
- Selección, edición y análisis de diez manuscritos musicales de Antoni Milà.

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**Capítulo 1:**  
Contexto histórico-  
cultural en la época  
de Antoni Milà

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



## CAPÍTULO 1:

Puesto que el tema de mi estudio es básicamente musical y no histórico, será brevemente que describiré el contexto en que se encontraba Tarragona en la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que Antoni Milà (\*1750c; †1789), objeto último de mi tesis, fue maestro de capilla de aquella Ciudad.

## CONSIDERACIONES HISTÓRICAS, SOCIALES, POLÍTICAS Y ECONÓMICAS

Con el fin de situar al lector en aquel tiempo, la contextualización será a nivel histórico-político, socioeconómico y cultural (este último apartado incluirá las artes, los avances científicos y el pensamiento de la época), siguiendo un criterio la perspectiva del cual se enfoca de lo general (Occidente, España) a lo particular (Cataluña, Tarragona).

### OCIDENTE<sup>19</sup>

#### *Contexto histórico-político*

Época de cambios y transformaciones, el siglo XVIII presenta una fisonomía bien diferente en sus inicios, donde coinciden dos importantes fenómenos históricos: el establecimiento del sistema de equilibrio europeo y la formación del primer Imperio Británico, así como en su final, marcado por la declaración de independencia de los Estados Unidos en 1776 y la revolución francesa en 1789.

Como características principales, además de la preponderancia inglesa (tal como el siglo XVII había estado de predominio francés y el siglo XVI, español), destaca el hecho que en el nuevo orden internacional europeo van a desaparecer por completo las influencias religiosas que tanta importancia habían ejercido hasta la

---

<sup>19</sup> Para escribir la contextualización en Occidente, me he basado en: IM HOF, Ulrich: *Das Europa der Aufklärung*. Múnich, Beck, 1993. [BLANCH, Bettina (trad.): *La Europa de la Ilustración*. Barcelona, Editorial Crítica, 1993]; BLANNING, Timothy C. W. (dir.): *The Eighteenth Century: Europe 1688-1815*. Oxford, Oxford University Press, Short Oxford History of Europe, 2000. [OMAR RODRÍGUEZ, Estellar (trad.): *El siglo XVIII, Europa 1688-1815. Historia de Europa Oxford*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002]; CHAIGNOT, Jean: *Historia del mundo. Los tiempos modernos de 1661 a 1789*. Madrid, EDAF, 1974; COLLINS, Michael; y PRICE, Mathew Arlen: *The Story of Christianity*. Carol Stream IL, Tyndale House Publishers, 1999. [Trad. como *Historia del cristianismo*. Barcelona, Art Blume, 2000]; DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *Historia Universal. Edad Moderna*. Barcelona, Vicens Vives, 1983.

mitad del siglo XVII, así como el establecimiento del absolutismo monárquico y el desarrollo económico de los países a través del mercantilismo.

El setecientos fue el siglo del despotismo ilustrado, aunque los gobernantes europeos en lugar de cumplir el programa racionalista enfocado a transformar la sociedad, se dedicaron a perfeccionar la administración, a difundir la cultura y la enseñanza y a estimular la economía, intereses que no alteraban la estructura del antiguo régimen, sino lo contrario, pretendiendo darle continuidad.

Las potencias europeas protagonistas de los principales hechos históricos del siglo XVIII fueron, a principios de siglo, Inglaterra, Austria y Francia. A este primer grupo pronto se les añadió la Rusia de Pedro el Grande y en un segundo plano, pero con intervención en la política internacional, Holanda, España y Turquía. A medida que avanzaba el siglo, el poder de Inglaterra fue creciendo y Prusia se consolidó como potencia europea y a finales de la centuria, Francia, a través de Napoleón, empezó su expansión internacional y posteriormente la dominación Europea.

Amistades y antagonismos internacionales, rivalidades económicas y coloniales, alianzas reales y combinaciones diplomáticas, guerras de sucesión... esta es la trama en el sistema político europeo del siglo XVIII, un siglo lleno de contradicciones pero también de consolidación de muchos factores políticos, económicos y culturales.

De los acontecimientos más significativos de este siglo, cabe destacar: La **Guerra de los siete años**, conflicto bélico que duró de 1756 hasta 1763 involucrando a casi toda Europa y parte de las colonias que las grandes potencias del momento tenían allende las fronteras europeas:

También hay que señalar la **Fundación del imperio británico de la India**, y la **Declaración de Independencia de los Estados Unidos**, que representó una fuerte sacudida para Gran Bretaña. Efectivamente, en 1776, Thomas Jefferson (\*1743; †1826), siguiendo el estado general del espíritu humano, racionalista y liberal, redactó la Declaración de Independencia de trece colonias, que constituyeron un estado independiente, el primero del Nuevo Mundo. De esta manera se ponía en práctica (en el terreno de la gran política) lo que los teóricos como Voltaire, Diderot,

Rousseau y Helvetius habían mantenido en el campo de la especulación y se formaba un estado organizado sobre la base de las grandes ideas del siglo XVIII: un estado regido por la naturaleza y la razón y no por la legitimidad del derecho divino y los privilegios tradicionales.

A finales de siglo, la **Revolución francesa**<sup>20</sup> transformó profundamente la Ilustración ya que, si bien por un lado se llevaron a cabo muchas ideas ilustradas, por el otro lado, cuando se radicalizó, se aceleró el proceso superador.

Todo parece indicar que una revolución de una magnitud tan profunda como la que experimentó Francia a partir del 1789, fue debido a una inadecuación entre el pueblo (el contenido mayoritario del país) y la organización social, administrativa y política del Estado. Además, se debe sumar a este hecho, en el campo de la economía, los deseos de una organización libre del trabajo, de la producción y del comercio; en el aspecto social, el ascenso de la burguesía y en la esfera política e intelectual, la propagación de las ideas enciclopedistas. Todo empezó con la revuelta de los privilegios (1787-1789), que tuvo lugar cuando los ministros de la monarquía intentaron resolver la crisis económica que imperaba en el país suprimiendo los privilegios fiscales. La Asamblea de Notables y de los Parlamentarios franceses no estuvieron de acuerdo con las reformas y convocaron los Estados Generales. Paralelamente, los diputados de la burguesía, apoyados por diputados eclesiásticos y parte de los nobles, se constituyeron en Asamblea General, exigiendo deliberar con los otros Estados. Empezó aquí la primera parte de la Revolución que culminó con la toma de la Bastilla (símbolo del absolutismo monárquico) el 14 de julio de 1789 por parte de pueblo francés. En medio de sangrientos acontecimientos, se aprobó la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, documento que precedió a la Constitución de 1791.

La Revolución francesa supuso la caída del Antiguo Régimen Borbónico y al poco tiempo, sucesivas etapas revolucionarias, coaliciones y golpes de estado llevaron al poder (primero como Cónsul y después como a Emperador) a Napoleón

---

<sup>20</sup> Para ampliar información sobre la Revolución francesa, véase: NAVARRO, Francesc (dir.): *Los cambios de la Edad Moderna. Historia Universal. Vol. 15.* Madrid, Salvat, 2004. Id.: *El impacto de la Revolución francesa. Historia Universal. Vol. 16.* Madrid, Salvat, 2004.; MAYOS SOLSONA, Gonçal: *La il·lustració.* Barcelona, Editorial UOC, "Vull saber", 2006.

Bonaparte, hecho que supuso el fin del proceso revolucionario y el nacimiento de una nueva era

### **Contexto socioeconómico**

A lo largo del siglo XVIII se inicia un fuerte crecimiento de la población, tanto en Europa como en América. A partir de 1750, la explosión demográfica y los cambios que se aplicaron en la agricultura culminaron en una revolución en el ámbito de la industria (que encabezaron los sectores del textil, el carbón y el hierro), el comercio y las manufacturas<sup>21</sup>. El mercantilismo y la exportación se consolidaron a lo largo de todo el siglo. Se modernizaron los caminos y se crearon importantes redes marítimas que permitieron conectar áreas geográficas muy extensas.

A principios de siglo, los estamentos sociales continuaban siendo los de la época medieval: las clases privilegiadas (nobleza y clero) y el resto de población. Pero a medida que el siglo XVIII avanza, las clases sociales se estratifican en función de la riqueza (ya sea rural o urbana) y el poder. La revolución industrial favorece la disminución de artesanos vinculados a los gremios y da lugar a la masa social trabajadora formada originariamente por campesinos expulsados del campo los cuales impulsaron la aparición de nuevas ideologías.

Fue en Gran Bretaña donde surgieron, a mediados del siglo XVIII, las primeras fábricas modernas. Al conjunto de cambios económicos, sociales y tecnológicos que se produjeron inicialmente en este país se lo conoce como **Revolución Industrial Inglesa** y representó una ruptura histórica que transformó los seres humanos agricultores y ganaderos en manipuladores de máquinas accionadas por energía. Este proceso, iniciado en Gran Bretaña, se fue imponiendo lentamente en el resto de países europeos, los Estados Unidos y Japón; progresivamente se extendió a otras partes del mundo. El impacto de este cambio sobre la sociedad fue enorme. En este sentido hay que hacer especial mención a la utilización del vapor para

---

<sup>21</sup> La **manufactura** describe la transformación de las materias primas en productos acabados para su venta. También involucra procesos de elaboración de productos semi-manufacturados. La manufactura es conocida también como *industria secundaria*. La manufactura moderna surgió alrededor de 1780 con la Revolución Industrial británica.

mover máquinas de hilar, vapor que se utilizó posteriormente para el desplazamiento de locomotoras y embarcaciones.

En este siglo tiene lugar también el gran movimiento de la colonización de América por parte de los europeos. Las colonias eran predominantemente británicas, y será este país quien extenderá sus colonias por otros países como Canadá, las Indias Occidentales, África Occidental y la India. En este sentido cabe decir que el gran poder naval de la Gran Bretaña se vio especialmente reforzado gracias a la figura de James Cook (\*1728; †1779), navegante, explorador y cartógrafo.

### ***Contexto cultural***

El siglo XVIII representa de alguna manera, la unión del progreso material con la innovación científico-tecnológica y la evolución de las ideas. Como siempre, hay que tener en cuenta que una época no puede definirse simplemente por sus límites cronológicos, así, se entiende que el llamado “siglo de las luces” no empezara exactamente en 1700 y se acabara en 1800. Además, su historia no fue sincrónica en toda Europa (ni, evidentemente, en todo el mundo): la Ilustración se limitó a determinados países de Europa occidental, aunque su espíritu se extendió a las colonias inglesas del otro lado del Atlántico.

En palabras de Alfred Cobban<sup>22</sup>:

“Lo más nuevo, en el siglo XVIII, fue que por primera vez una gran civilización —una civilización que se extendía por el mundo entero— parecía dispuesta a iluminar con unos rayos que brillasen sin interrupción y sobre todas las esferas de la vida humana. Con espíritu de cruzada se acometió una reforma humanitaria, en mejor o menor grado, por todo el ámbito europeo. Lo que se consiguió fue solo un comienzo, pero bastante como para justificar el optimismo racional con que los hombres del siglo XVIII contemplaban el mundo”.

---

<sup>22</sup> COBBAN, Alfred: *Historia de las civilizaciones. El siglo XVIII*. Vol. 9. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

### *Ciencia*

El siglo XVIII exploró y amplió los caminos abiertos por sus predecesores en el siglo anterior. Los avances científicos y tecnológicos tuvieron una repercusión nunca vista hasta entonces y la observación de la naturaleza se puso de moda en la segunda mitad del siglo XVIII. Científicamente fue un siglo de grandes avances en diversos campos:

En **cartografía**, se llegó a tener un mapamundi terrestre (exceptuando las regiones polares) de gran precisión, gracias a las primeras expediciones científicas a lugares lejanos, tanto por tierra como por mar. Se definieron los contornos de los continentes y se determinó el achatamiento del planeta tierra.

En **astronomía**, destacan los trabajos de Herschel, que descubrió el planeta Urano y estudió en profundidad la Vía Láctea. Los estudios de Herschel revolucionaron el concepto de Cosmos, pues ayudaron a entender que el sol no era el centro del Universo, sino una estrella más entre millones.

Las observaciones sobre la **vida vegetal y animal** evolucionaron gracias a Linneo y Buffon. Este último escribió *Historia natural y Las épocas de la Naturaleza* (1778), donde se mostraba una tierra en evolución.

La **química** se iba conformando como ciencia independiente; se descubrieron nuevos cuerpos simples, los elementos que componen el agua, la respiración de las plantas, etc., y Fahrenheit, Celsius y Reaumur inventaron termómetros con diversos sistemas de medición. La figura más importante en este campo fue el francés Antoine-Laurent de Lavoisier (\*1743; †1794), que explicó el mecanismo de oxidación de los metales en contacto con el aire, hizo las primeras mediciones calorimétricas, mostró la importancia de la química aplicada a la biología y después de diversos estudios con sustancias químicas enunció el principio según el cual “en la naturaleza nada se crea ni se destruye, solo se transforma”.

En el terreno de la electricidad, hay que destacar la invención del pararrayos de Benjamin Franklin (1752), en un momento en que esta materia era más un motivo de curiosidad entre científicos y curiosos que una otra cosa. En el terreno matemático y científico en general, destaca la gran figura de Isaac Newton (\*1642;

†1727), considerado a menudo como el científico más grande de todos los tiempos. Entre sus aportaciones a la ciencia destacan: el descubrimiento de que el espectro de color que se observa cuando la luz blanca pasa por un prisma es inherente a aquella luz, en lugar de provenir del prisma; su argumentación sobre la posibilidad de que la luz estuviera compuesta por partículas, el desarrollo de una ley de conducción térmica, sus estudios sobre la velocidad del sonido en el aire y su propuesta de una teoría sobre el origen de las estrellas.

Además, también hay que hablar de la utilización de vapor de agua como fuente de energía, ensayada a principios de siglo por el francés Denis Papin y culminada en la máquina de vapor de James Watt el 1769; los trabajos de Alexander von Humbolt (\*1769; †1859), considerado el padre de la geografía moderna y la aportación de los hermanos Montgolfier, considerados los inventores del globo aerostático.

### *Pensamiento*

En el siglo XVIII la palabra filósofo tenía una aceptación más amplia que en la actualidad. No solo se trataba de los cultivadores de la “filosofía” propiamente, sino también de los que se preocupaban por toda clase de problemas intelectuales: metafísica, ciencias naturales, física, literatura, arte, política, historia de las religiones, etc. Quizás la característica más importante de estos pensadores fue la poner su saber al servicio de un cambio efectivo de las condiciones de vida de su época<sup>23</sup>. De esta manera, aplicaban su inteligencia al progreso y ponían en duda las bases de la sociedad en que vivían.

El pensamiento europeo estuvo dominado por dos escuelas de filosofía: el empirismo en Gran Bretaña y el racionalismo en Francia y Alemania. Los empiristas intentaban explicarlo todo a través de la información que recibimos de nuestros sentidos. Los racionalistas, trataban la filosofía desde un punto de vista matemático, resolviendo todos los conflictos a través de la razón.

---

<sup>23</sup> Véase: NAVARRO, Francesc (dir.): *Los cambios de la Edad Moderna...*, op. cit.

Destacados pensadores importantes de la época, relacionados con ciencia, filosofía o religión fueron: Voltaire<sup>24</sup> (\*1694; †1778), Denis Diderot (\*1713; †1784), Jean le Rond d'Alembert (\*1717; †1783) y Jean Jacques Rousseau (\*1712; †1778).

La *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, se publicó entre 1751 y 1765, bajo la dirección de Denis Diderot (\*1713; †1784). Al principio, se trataba de adaptar al francés una obra equivalente publicada en Inglaterra, pero pronto, Diderot y sus colaboradores —D'Alembert, Voltaire, Montesquieu, Rousseau y otros ilustrados— decidieron hacer una nueva obra que expusiera el ideal filosófico y humano del siglo XVIII. La obra, que se enriqueció técnicamente con numerosas láminas fue publicada, con muchas dificultades, gracias a la marquesa de Pompadour y a Malesherbes, director de la librería del rey.

La *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* consta de diecisiete volúmenes a los que se añadieron cuatro más posteriormente. Además de exponer las ideas de los pensadores de la Ilustración, la obra es la recopilación de las ciencias y de las técnicas del siglo XVIII.

El pensamiento enciclopedista se asocia a los pensamientos de los filósofos franceses de la segunda mitad del siglo XVIII. El enciclopedismo es la visión de la naturaleza y de la sociedad de los creadores de la *Enciclopedia*. Los enciclopedistas provenían mayoritariamente de determinadas capas de la burguesía (administración, profesionales liberales, industriales y comerciantes), rechazaban el dogmatismo y la tradición establecida y se basaban en el racionalismo y en el empirismo. Pretendían lograr la objetividad crítica a través de la unión entre ciencia y técnica, entre la razón y la práctica. Creían en la soberanía nacional, la libertad individual del ciudadano y la igualdad jurídica.

También durante el siglo XVIII nacieron las academias: sociedades artísticas o científicas, generalmente aprobadas y reglamentadas por la autoridad pública, el objetivo de las cuales era el avance de las artes o de las ciencias a través de la

---

<sup>24</sup> **Voltaire** es el pseudónimo de: François Marie Arouet.



recepción y discusión de trabajos y comunicaciones de sus miembros. Las más importantes fueron las academias de Londres y de París, y ya desde principios de siglo se extendieron por toda Europa:

En la segunda mitad del siglo XVIII, a pesar de que el 70% de la población europea era analfabeta, la intelectualidad de los grupos sociales más relevantes descubrió la importancia de la razón para la mejora de todos los aspectos de la vida humana. De esta manera, se estudiaba la naturaleza y la vida desde el punto de vista científico, abandonando viejas concepciones religiosas. La religión se convirtió en un vínculo personal con Dios, pues tuvieron el convencimiento de que no hacía falta depender de una jerarquización divina para tener fe, sino de reglas libremente establecidas por los hombres. Una de las consecuencias más significativas de la Ilustración, sobre todo entre los católicos, fue el cambio de visión de la Iglesia como un colectivo. En consecuencia, las nuevas preguntas sobre la salvación del individuo y su relación personal con Dios empezaron a ocupar les mentes de todos aquellos que habían estado condicionados (por siglos de tradición) a aceptar dogmas, doctrinas y prácticas litúrgicas.

El pensamiento empírico y racionalista entró en la Iglesia cristiana (la religión mayoritaria en Europa) a través del *deísmo*, es decir, la creencia que un ser supremo e inteligente estableció el universo y sus leyes naturales. Los deístas más relevantes del siglo XVIII fueron: Newton, Voltaire y Rousseau, todos ellos influenciados por “el padre” de la Ilustración en Inglaterra, John Locke (\*1632; †1704).

### *Arte*

En cuanto a la **literatura**, nos hallamos en una época de sátira y crítica social y política. Los ilustrados, apasionados por las ideas y por la dialéctica, buscaban un nuevo humanismo basado en una confianza total en la razón humana y una fe total en el progreso; la obra que representa más bien esta búsqueda es la Enciclopedia (1751). Montesquieu, Voltaire y Rousseau son los autores más representativos del espíritu francés del siglo XVIII. De estos autores destacan las obras: *Digression des*

*anciens et modernes. L'esprit des Lois*, de Montesquieu; *Les lettres Anglaises* y *Dictionnaire philosophique*, de Voltaire; y ya en la segunda mitad de siglo: *Du contrat social*, *Émile* y *La nouvelle Héloïse*, de Rousseau. También en la segunda mitad del siglo destaca la obra del alemán Wolfgang Goethe (\*1749; †1832). Por otra parte es importante el nacimiento del primer periódico del planeta, en Inglaterra: *The daily Courant*, que se publicó en 1735.

Respecto a las **Artes** plásticas, es necesario hablar de tres movimientos diferenciados durante todo el siglo XVIII: el barroco, el rococó y el neoclasicismo. Este último fue el que ocupó la segunda mitad de siglo. Este movimiento se originó por el cansancio ante las formulas del barroco final, y propugnó un retorno a la antigüedad y a la simplicidad en las edificaciones. Fue este un movimiento de corto recorrido, ya que pronto se vio superado por el romanticismo. Teóricos como Johann Joachin Winckelmann (\*1717; †1768) y Antoine Quatremère de Quincy (\*1755; †1849); pintores como Anton Raphael Mengs (\*1728; †1779), Giovanni Battista Tiepolo (\*1696; †1770), Jean Honoré Fragonard (\*1732; †1806) y Joseph Mallord William Turner (\*1775; †1851); Antonio Canova (\*1757; †1822) en la escultura; y arquitectos como Charles Percier (\*1764; †1838), Pierre-François Fontaine (\*1762; †1853) y Christopher Wren (\*1632; †1723), entre otros, pueden ser considerados como los representantes más destacados de esta tendencia.



Fig. 2. *Cupido y Psique*, de Antonio Canova

La **música** se desarrolló paralelamente a las otras artes, pero también siguió dos etapas bien diferenciadas: durante el primer tercio se siguió todavía el estilo barroco italiano y después apareció el clasicismo musical, que agrupó ciertas estéticas, estilos así como personalidades musicales de diferente índole.

En este proceso evolutivo del Barroco al Clasicismo, aparecieron, en 1730, dos nuevos estilos musicales: el *estilo galante* y el *Empfindsammerstil* (estilo sentimental).

El primero se desarrolló en los círculos aristocráticos y tiene como principal característica musical el progresivo abandono del bajo continuo para transformarse en un soporte armónico destinado a potenciar la melodía. Este interés por una melodía cantábil con acompañamiento armónico supeditado, acabó dando forma a la sonata binaria, predecesora de la sonata clásica. De este estilo destacan los compositores: Jean Philippe Rameau (\*1683; †1764), Domenico Scarlatti (\*1685; †1757), Antoni Soler (\*1729; †1783), y Giovanni Battista Sammartini (\*1701; †1775).

L'*Empfindsammerstil* tiene como principal compositor a Carl Philipp Emmanuel Bach (\*1714; †1788). Este estilo huyó de la excesiva ornamentación del barroco y se interesó por la expresividad musical. Además, mostró una síntesis de los diferentes lenguajes, estilos y personalidades musicales de Italia y Francia. Como resultado de ese proceso, se convirtió en un estilo superador del barroco y precursor del romanticismo.

Hacia la segunda mitad de siglo se abandonan paulatinamente las formas musicales barrocas y se desarrollan otras que serán de suma importancia para las épocas posteriores: la sonata, las sinfonías, el concierto y la música de cámara (tríos, cuartetos, quintetos...). Mientras tanto aparecieron en Europa algunas escuelas musicales aglutinadoras de nuevos gustos musicales. La *Escuela de Mannheim*<sup>25</sup> es la principal representante. La importancia de esta escuela yace en

---

<sup>25</sup> La **Escuela de Mannheim** es el nombre con que se designa al círculo de compositores que trabajaron al servicio de Carlos Teodor del Palatinado. El Palatinado del Rin (Pfalzgrafschaft bei Rhein), fue un territorio histórico del Sacro Imperio Romano-germánico, administrado por un conde palatino. El territorio soberano del Palatinado fue gobernado por diferentes ramas de la familia de

su orquesta (ya que contribuyó a la futura consolidación de la plantilla de esta formación) y también a su lenguaje, pues ya era propiamente orquestal. Los compositores más destacados en la segunda mitad del siglo XVIII fueron: Franz Xaver Richter (\*1709; †1789), Ignaz Holzbauer (\*1711; †1783) así como los hijos de Johann Sebastian Bach: Wilhelm Friedemann (\*1710; †1784), Carl Phillip Emmanuel (\*1714; †1788) y Johann Christian (\*1735; †1782), que contribuyeron notablemente al desarrollo de la forma sonata.

A finales de siglo, tres autoridades musicales de la historia de la música formaron parte del llamado *Clasicismo Vienés* (o Escuela de Viena): Wolfgang Amadeus Mozart (\*1756; †1791), Franz Joseph Haydn (\*1732; †1809) y Ludwig van Beethoven (\*1770; †1827). Cada uno de estos compositores tuvo una trayectoria personal y compositiva que hace especialmente difícil situarlos en una misma corriente histórica: Haydn fue un puntal del pre-romanticismo y finalizó sus días como uno de los máximos exponentes del orden clásico. Mozart, solo en sus últimos años de vida intentó centrarse en el terreno de la expresividad y Beethoven está considerado como un modelo a la hora de abandonar los estilos clásicos y entrar plenamente en el romanticismo.

## ESPAÑA

### **Contexto histórico-político**<sup>26</sup>

A nivel histórico, el siglo XVIII español presenta tres fases diferenciadas: 1: El reformismo borbónico de Felipe V (1700-1746) y Fernando VI (1746-1759), 2: El absolutismo monárquico de Carlos III (1759-1788) y 3: La decadencia política de Carlos IV (1788-1808).

---

Wittelsbach desde el año 1106 hasta 1918. Actualmente, la región del Palatinado ha pasado a formar parte del Estado Federal de Alemania, y recibe el nombre de Renània-Palatinat.

<sup>26</sup> Para escribir la contextualización histórico-política de España me he basado en: LYNCH, John: *Bourbon Spain 1700-1808*. Oxford, Basil Blackwell, 1989. [FACI LACASTA, Juan (trad.): *El siglo XVIII. Historia de España*. Vol. 12. Barcelona, Editorial Crítica, 1989]; STEIN, Stanley J.; y STEIN, Barbara H.: *Apogee of Empire. Spain and new Spain in the age of Charles III, 1759-1789*. Baltimore, Maryland-Londres, The Johns Hopkins University Press, 2003. [MADARIAGA, Juan Mari (trad.): *El apogeo del Imperio. España y Nueva España en la era de Carlos III, 1759-1789*. Barcelona, Editorial Crítica, 2003]; BATLLORI, Miquel: *La Il·lustració. Obra completa*. Vol. 4. Valencia, Fundació Francesc Eiximenis, "Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 26", 1997.

En España, el despotismo ilustrado implicó, como en el resto de Europa, el triunfo del centralismo de raíz francesa<sup>27</sup>, que se desarrolló sin resistencias desde principios del siglo XVIII, gracias a la Nueva Planta de la monarquía. Sin embargo, desde el comienzo apareció una dicotomía entre el hecho de querer dar a todos los ciudadanos las mismas leyes y posibilidades y las cada vez mayores divergencias entre el centro político (la meseta castellana) y los focos económicos del país (Catalunya y el norte de la Península).

Fue en la segunda mitad del siglo XVIII, con el reinado de Carlos III, cuando el absolutismo monárquico llegó a su máximo apogeo. Se dice de este monarca que sus pilares eran el poder, la profesionalidad, el desarrollo económico, el refinamiento y la cultura. No dependía de nadie, seguía su propio criterio y no se dejaba dominar por sus ministros. Su ideal de gobierno era el absolutismo puro —gobierno para el pueblo pero sin el pueblo—<sup>28</sup>. Durante el reinado de Carlos III se reforzó el centralismo y la importancia de la Corte. Al mismo tiempo, tanto el rey como la reina insistían en la necesidad de cambiar y reformar. Estas transformaciones las llevaron a cabo los ministros italianos de su gobierno: Leopoldo di Grigorio (marqués de Esquilache) y Jerónimo Grimaldi —que tenían las carteras de Hacienda, Guerra y Estado—, los cuales focalizaron su atención básicamente en el sistema de haciendas, en el sistema económico y en el urbano. No obstante, estas reformas molestaron especialmente a la aristocracia, a los gremios mayores de Madrid y al alto clero. La protesta de estos tres estamentos acabó en el llamado *Motín de Esquilache*.

El fracaso de España en la Guerra de los Siete Años, el encarecimiento de los productos alimentarios de primera necesidad (básicamente el pan), las malas cosechas y los altos impuestos que Esquilache había exigido para financiar la guerra, alteraron los ánimos de las masas urbanas de Madrid y otras ciudades. Este motín escondía, de hecho, un grave problema agrario de fondo: la distribución de la tierra. A consecuencia de los alzamientos populares, el rey sacrificó a Esquilache, pero

---

<sup>27</sup> Véase: UBIETA ARTETA, Antonio (dir.): *Historia ilustrada de España*. Vol. 5. Barcelona, Círculo de lectores, 1994.

<sup>28</sup> Sobre Carlos III, véase: LYNCH, John (dir.): *Historia de España. La Ilustración*. Vol. 16. Madrid, El País, 2007.

automáticamente instauró un nuevo ministerio reformista y nombró al conde de Aranda presidente del Consejo de Castilla.

Fue también durante el reinado de Carlos III que se acordó la expulsión de los jesuitas (1767). Se les acusó, entre otras cosas, de provocar el Motín de Esquilache. Pero en realidad, fue la defensa que estos hacían de las buenas obras, de la fe en el proceso de salvación y su interpretación más relajada de la teología moral católica, lo que les hizo ganar enemigos (además del rey): un amplio sector del clero, parte de la sociedad laica y algunos dominicos y agustinos. Finalmente, Clemente XIV, escogido precisamente por su actitud anti-jesuita, disolvió la Sociedad de Jesús el 1773.

### **Contexto socio-económico**

A principios del siglo XVIII, España (que pasó de tener 8.800.000 habitantes a 10.541.200)<sup>29</sup> vivía casi exclusivamente de la agricultura pero mostraba un país empobrecido y atrasado a nivel de producción agraria respecto al resto de países europeos. Coincidiendo fundamentalmente con el reinado de Carlos III (1759-1788) el país conoció una fuerte expansión, que fue paralela al desarrollo de la burguesía y a la fractura del régimen feudal en el campo y del régimen gremial en las ciudades. Al mismo tiempo, se empezaron a articular las diferentes economías regionales y se comenzó a diferenciar entre el centro político del país, ubicado en la meseta, y sus principales focos económicos: Cataluña (por donde entró la revolución industrial a España) y el norte. Además, aumentó la población de las zonas periféricas, incrementaron el número de burgueses y disminuyeron los estamentos privilegiados: la nobleza y el clero.

Durante este siglo apareció en España una industria de pequeño taller textil, especialmente de tapices. Se impulsaron las *Reales fábricas*, manufacturas constituidas por iniciativa de la monarquía y sin ninguna intervención de capital privado. Su objetivo era impulsar el desarrollo económico español y abastecer no solo a nivel particular sino también al ejército. Además de la industria de los tapices

---

<sup>29</sup> Según el censo confeccionado por orden del ministro Manuel Godoy en 1797.

también se impulsaron la de cristal, la de porcelana, tabaco, etc. Desafortunadamente, los resultados económicos no fueron tan positivos como se esperaba ya que esas empresas se caracterizaron por su escasa rentabilidad y por recargar los presupuestos del Estado.

Hacia 1760 y debido a la necesidad de ingresos, España cambió su política comercial con América. Así, en 1765 el gobierno rompió el monopolio de Cádiz y Sevilla (de manera que ya no fueron los únicos puertos autorizados para comerciar con América) abriendo así nuevas expectativas a otros puertos peninsulares. Nació el libre comercio que se concretó finalmente, en el decreto del 12 de octubre de 1778 en el que se dio permiso a trece puertos españoles para comerciar con veinticuatro puertos americanos, de los que inicialmente —hasta 1789— se excluyeron los puertos venezolanos y mexicanos. El libre comercio también pretendía relajar el control entre los comerciantes españoles y reforzarlo con los comerciantes extranjeros, muy numerosos, especialmente en Cádiz y Sevilla. Aun así, a pesar del decreto, los puertos que tradicionalmente habían negociado con América continuaron gozando de las ventajas que la historia les había proporcionado, pero con más mercados en el nuevo continente. Dentro de este marco, el libre comercio ayudó a otros comerciantes peninsulares, como los catalanes y posteriormente los gallegos a entrar con más fuerza en el mercado americano.

### ***Contexto cultural***

Las ideas de la Ilustración entraron en España a mitad de siglo XVIII. Llegaron lentamente, pero de manera gradual atravesaron las barreras oficiales que se interponían en su camino. El conocimiento científico y técnico se difundió a través de libros, museos y prensa, y las ideas económicas se discutían con libertad. Las nuevas corrientes políticas penetraron en la península con más dificultad, pero aun así, la élite culta del país recibió bien los escritos de Montesquieu y Rousseau. Las artes y las ciencias así como la nueva corriente de pensamiento se debatían en las

Sociedades Económicas de Amigos del País, creadas para impulsar reformas y debatir las preocupaciones de la época.

### *Ciencia*

Reformistas y diferentes sectores de la sociedad española (especialmente el comercial y el industrial) trataron de difundir las ciencias con el objetivo último de modernizar la economía y de esta manera, contribuir a reducir el atraso social español.

A principios de siglo, la corona apadrinó una serie de instituciones nuevas, destinadas a difundir el saber científico en la península y ya en la segunda mitad de siglo se fundaron el *Real Jardín Botánico* en Madrid, que llegó a ser uno de los más importantes de Europa, especialmente en la época en que fue dirigido por el botánico y naturalista Antonio José de Cabanilles (\*Valencia 1745; †Madrid 1804).

Los últimos años del siglo se destinaron especialmente a buscar nuevas aplicaciones que pudieran mejorar la agricultura y la industria así como la sanidad. La política agraria del Estado desarrolló numerosos proyectos de regadío y comunicaciones, como el Canal Imperial de Aragón, el Canal de Isabel II, etc. De igual manera se mejoraron las infraestructuras: puertos, caminos reales... También en el último tercio de siglo se acentuó el interés por los avances tecnológicos, especialmente los que se produjeron en Inglaterra y fue debido a eso que muchos artesanos y hombres de ciencia fueron enviados al extranjero con el fin de mejorar sus conocimientos.

### *Pensamiento*

En toda Europa occidental surgieron, a mediados del setecientos, una serie de grupos que se reunían en sociedades, academias o juntas con el objetivo de impulsar las “reformas” del país en cualquiera de sus campos. Así como las academias eran básicamente literarias o científicas, las sociedades eran económicas y tenían como principal objetivo la prosperidad económico-social del país. Las Sociedades Económicas fueron fruto directo de la Ilustración en España y tuvieron



su origen en el conde de Peñaflores que había estudiado en Francia y que a su regreso quería ver en España las Sociedades y Academias que tanto éxito habían tenido en el extranjero.

Las Sociedades españolas seguían, principalmente dos modelos: el de la *Real Sociedad Bascongada*, de iniciativa privada y el de la *Sociedad Económica Matritense* (en Madrid), derivada del gobierno. Los dos tipos de Sociedades fomentaban la agricultura, la industria, el comercio, el arte y las ciencias y tenían también proyectos de educación, cultura, beneficencia, creación de bibliotecas e iniciativas editoriales. Parece que en la España del siglo XVIII se mantuvieron los dos tipos de Sociedades, una de carácter más laico e independiente del gobierno central y otra más centralista y con más peso religioso<sup>30</sup>. Entre 1765 y 1820 se crearon en España unas setenta sociedades.

Tanto en Europa como en España, la prensa se desarrolló fuertemente desde principios del siglo XVIII. Al respecto, surgieron por todas las ciudades importantes de España, semanarios y gacetas que fueron una de las vías de entrada más importantes de las ideas ilustradas. El primer diario en lengua castellana se nació en 1758 y se llamó: *Diario Noticioso-Erudito y Comercial, Público y Económico*. Cabe destacar que a excepción de Gran Bretaña con el *Daily Courant*, ningún otro país aventajó a España en el camino de las publicaciones diarias. La prensa ocupaba una posición avanzada en el pensamiento para el cambio social y reflejaba una crítica al parasitismo social y al clero. Los principales diarios de tendencia reformista fueron: *El Pensador* (1761), *El Censor* (1781), *El Correo de Madrid* (1786) y el *Semanario Erudito* (1787). Las suscripciones a los diarios confirman la existencia de una minoría progresista entre la aristocracia y el clero, pero también que la mayoría de lectores eran plebeyos, en especial profesionales (comerciantes, abogados, profesores y médicos) y miembros de la burocracia real.

En la segunda mitad del siglo XVIII había unos 150.000 eclesiásticos en España, el uno por ciento de una población de 10,5 millones de habitantes, y unas 3.000 casas religiosas. El conjunto del clero era más numeroso de lo que el país

---

<sup>30</sup> Sobre les Sociedades de Amigos del País, ver: JOVER ZAMORA, José María (dir.): *Historia de España. La Época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1759-1808)*. Vol 1. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

necesitaba o se podía permitir, de manera que los reformistas tendrán en el punto de mira el crecimiento del clero, especialmente del regular (ya que las órdenes de vida contemplativa no encajaban en la visión pragmática que tenían los ilustrados de la época). En este sentido, la política religiosa desarrollada por Carlos III desembocó en la expulsión de los jesuitas (la orden religiosa más influyente de la época) en 1767.

### Arte

Dentro de la **literatura** del siglo XVIII se distinguen dos etapas principales:

1. *Barroquismo y anti-barroquismo*
2. *Neoclasicismo y pre-romanticismo*

La literatura española ilustrada era básicamente didáctica y crítica. El género dominante fue el *ensayo* y los principales ensayistas fueron Benito Jerónimo Feijoo (\*1676; †1764), José Cadalso (\*1741; †1782) y Gaspar Melchor de Jovellanos (\*1744-†1810).

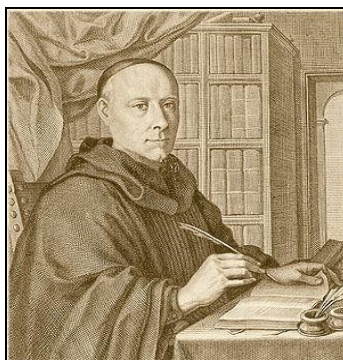


Fig. 3. Jerónimo Feijoo

En la época de Carlos III se hizo un intenso trabajo de *catalogación* de archivos públicos y privados. Con ese objeto, el monarca subvencionó viajes a diferentes partes del reino para buscar documentación inédita en sus archivos. Destacan en ese sentido, los trabajos del jesuita Andrés Marco Burriel (\*1719; †1762) y de Francesc Vicent Pérez Baier (\*1711; †1794), entre otros.

A nivel **de artes plásticas** y de manera similar a la literatura, se hace necesario hablar de diferentes estilos: el barroco, el rococó, el clasicismo y el preromanticismo. Los ilustrados trataron de asentar los cánones estéticos de la época en función del pensamiento racionalista que imperaba. Así, se preocuparon que la forma y el contenido de cualquier manifestación plástica no se alejaran de los criterios de la razón y de la naturaleza.

Entre las diferentes artes, la que mayores gastos precisaba fue la **arquitectura**. Grandes palacios, imponentes fachadas catedralicias, elegantes casas señoriales, conventos majestuosos y fastuosas dependencias administrativas servían para demostrar clase y poder. Igualmente, la arquitectura sirvió también para organizar el urbanismo de las ciudades españolas, que se llenaron de edificios sobrios, consistentes y funcionales. Aun así, durante todo el siglo una doble realidad enfrentó a los artistas con la opinión pública: la lucha entre la ornamentación y la sobriedad, es decir, el barroco y el clasicismo. Este último estilo, predominante en la segunda mitad de siglo (aunque conviviendo con el barroco) tiene artistas tan importantes como Juan de Villanueva (\*1639; †1811), del que cabe destacar las tres obras que se consideran como la madurez de la Ilustración española y de la arquitectura clasicista: el Museo del Prado (1785), el Jardín Botánico (1786) y el Observatorio Astronómico (1793). Con la llegada al poder de Carlos III, diversos arquitectos extranjeros, especialmente italianos se instalaron en la corte. Entre ellos destaca Francisco Sabatini (\*1721; †1797), que restauró el Palacio Real de Madrid y sus jardines y realizó la Puerta de Alcalá (1764).

Esta pervivencia simultánea del barroco y el clasicismo se dio también en la **escultura**. El principal representante del gusto barroco fue Francisco Salzillo (\*1707; †1783), las obras más significativas del cual fueron los pasos procesionales así como los pesebres de Navidad, únicos en todo el mundo (juntamente con los napolitanos). En la segunda mitad de siglo empezaron a surgir nuevas formas escultóricas en España que se consolidaron en la obra de Francisco Gutiérrez (\*1727; †1782), Manuel Álvarez (\*1729; †1797) y Calos Sala (\*1728; †1780).

La **pintura** presentó una superposición de diversos estilos: el academicismo, el barroco y el rococó, la influencia italiana con la francesa, el lenguaje cortesano con el popular... todo esto unido a la excepcionalidad de un pintor como Francisco de Goya, artista de difícil catalogación. La llegada a la corte de diversos artistas extranjeros fue una constante durante todo el siglo. De todos ellos destaca el napolitano Anton Raphael Mengs (\*1728; †1779), que ejerció la doble tarea de pintor y teórico de la pintura y que influyó notablemente en los pintores españoles de la segunda mitad de la centuria. Los casos más evidentes de esta influencia fueron Francisco Bayeu (\*1734; †1795) y Mariano Salvador Maella (\*1739; †1819). También en la segunda mitad de siglo desarrollaron su arte Luis Meléndez (\*1716; †1780) y Luis Paret y Alcazar (\*1746; †1828), dos autores que no se ajustan exactamente a la estética de la pintura española del siglo XVIII, y que tienen en común su atracción por la pintura francesa.

Pero sin duda, la figura del siglo fue Francisco de Goya y Lucientes (\*1746; †1828). Autor de gran personalidad, se alejó de las corrientes dominantes de la época y tuvo como principal objetivo el de plasmar a través de un lenguaje muy realista los acontecimientos de su tiempo. Pasó por diversas etapas creativas: la pintura religiosa, los grabados, los retratos... Su obra refleja la sociedad española de la época, desde las clases sociales más desfavorecidas, hasta la familia real.

La periodización de la **música** de este siglo se hace compleja debido a lo borroso de sus fronteras así como de la superposición de algunas de ellas. Diversos criterios han sido aplicados a la hora de definir las categorías estilísticas de este período, en palabras de J. M. Leza: “el siglo XVIII acumula etiquetas que incluyen desde el Barroco tardío hasta el Clasicismo, pasando por el estilo galante, el estilo sentimental o la plasmación en música del movimiento Sturm and Drang”<sup>31</sup>.

La creación, práctica y consumo de la música recayó en los cortesanos, los religiosos y las clases populares<sup>32</sup>, y si se deja a un lado las músicas producidas en fiestas populares, los grandes ámbitos en que la vida musical se desarrolló fueron:

---

<sup>31</sup> LEZA CRUZ, José Máximo: “La música en el siglo XVIII...”, *op. cit.*, p. 23.

<sup>32</sup> Ver: MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música Española, Vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

los teatros, los templos y los salones cortesanos (aunque sin olvidar centros de producción musical menores, pero no por ello menos importantes como las academias o los conciertos públicos).

De estos centros de producción musical, la institución catedralicia y la música religiosa en general, es la que ha ocupado el lugar predominante en la historiografía musical del siglo XVIII, sin duda por su implantación en toda la geografía española, por la cantidad de documentos que como institución, al fin y al cabo, produce, por la diversidad de manuscritos musicales que conserva así como por el flujo constante de músicos que entre ellas se genera (y no solo entre las catedrales, sino también entre abadías, monasterios y parroquias). La práctica musical religiosa iba al cargo de la capilla de música, formada por cantantes e instrumentistas al servicio del centro de un centro religioso o de la corte. La capilla de música era una auténtica institución docente donde no solo se daba formación musical a los futuros músicos, sino que también se les instruía en humanidades. Los centros religiosos musicales más importantes adscritos a la corte fueron: La real Capilla, el monasterio de La Encarnación, el monasterio de Las Descalzas Reales y el monasterio de El Escorial. Pero aunque estos centros eran los más solicitados para la profesión musical, también las capillas de música de otros lugares de la península, como las de las catedrales de Toledo, Zaragoza -el Pilar y La Seo-, Valencia, Valladolid, Granada, Salamanca, Málaga o Barcelona, desarrollaron una amplia producción musical. Para entender la producción musical de los centros religiosos es necesario recabar en las figuras de:

- Maestro de capilla: máximo responsable de la capilla de música y encargado de dirigir, componer, programar música extranjera y educar a los niños de coro.
- Organista: encargado de acompañar a la capilla en sus diversas funciones, hacer de solista en determinadas ocasiones, componer y sustituir al maestro de capilla cuando fuera necesario.
- Voces: constaban de un grupo de solistas y de los niños de coro, encargados todos ellos de cantar las obras que cada ocasión requiriera.

- Instrumentistas: encargados de acompañar a la capilla de música, eran los que gozaban de mayor libertad de movimientos, pues solían acompañar también a diferentes capillas de música que en la ciudad hubiera, o a participar en los actos de celebración de las cofradías o en fiestas populares.

La música que se producía en la corte tiene también una especial importancia en este siglo. Los monarcas y sus familias fueron educados en una amplia cultura musical y se rodearon de ilustres músicos extranjeros, como Francesco Corradini (\*1700; †1769), Carlo Broschi *Farinelli* (\*1705; †1782) y Luigi Boccherini (\*1743; †1805), entre otros. La música de cámara de la corte la ejecutaban tanto cantores como instrumentistas, ya fuera en sesiones privadas de los monarcas o en fiestas más multitudinarias. Los compositores españoles más destacados que trabajaron en este ambiente cortesano fueron: Antoni Soler (\*1729; †1783), Francisco Courcelle (\*1702; †1778), Sebastián de Albero (\*1722; †1756), así como José de Nebra y José Lidón.

El teatro musical fue el gran protagonista de la cultura del siglo XVIII, con la zarzuela y la *tonadilla* escénica, donde se conjugaban música, texto, decorados y danzas. Desde los primeros años del reinado de Felipe V, fueron diferentes compañías italianas las encargadas de aportar a los teatros de Los Caños del Peral y al del Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid las más diversas composiciones operísticas. Los estilos musicales teatrales como la zarzuela y la ópera influenciaron en la música eclesiástica, que utilizó procedimientos como el recitado y área en sus composiciones musicales. Los compositores de zarzuelas más importantes fueron Antoni Literes Carrión, José de Nebra, José Peyró, Antonio Rosales (\*1740; †1801) y Antonio Rodríguez de Hita (\*1724/25; †1787). La *tonadilla* escénica fue la versión española de la ópera bufa. Tuvo su apogeo a finales del siglo y triunfó especialmente en Madrid. Este género, recogió la tradición de Castilla y la elevó a categoría de nacional. Representaba la reacción contra los géneros extranjeros y especialmente contra el abuso de la italianización. Los principales compositores de

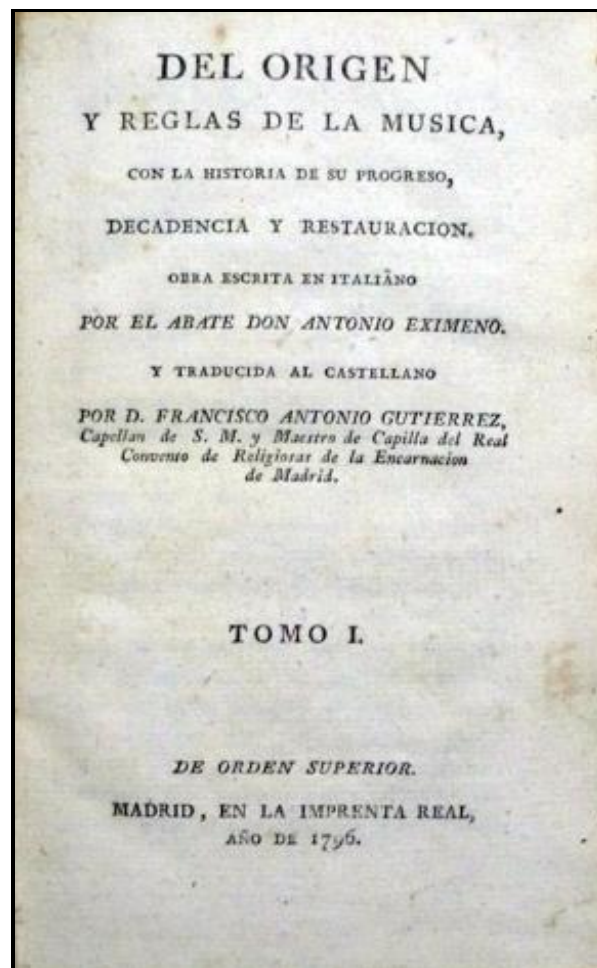
tonadillas fueron: Pedro Aranaz (\*1740; †1820), el catalán Pablo Esteve (\*1734; †1794), Blas de Laserna (\*1751; †1816) y Luis Misón (\*1720; †1766).

Paralelamente a la música religiosa y la música de cámara, la guitarra tuvo un éxito popular innegable. El hecho que diversos compositores le dedicasen especial atención hizo que se convirtiera en una suerte de puente estético entre la aristocracia y las clases populares. Así, la guitarra podía acompañar bailes en el teatro musical y a la vez, ser un instrumento de concierto. Durante todo el siglo aparecieron tratados para aprender a tocarla como: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro* de Andrés de Soto y *Arte de tocar la guitarra española por música* de Fernando Ferandiere. Fernando Sor (\*1778; †1839) y Dionisio Aguado (\*1784; †1849) son los guitarristas-compositores más significativos de la nueva escuela guitarrística española.

Si se tiene en cuenta el pensamiento ilustrado de la época, y el espíritu crítico que lo acompañó, se entiende entonces que este siglo produjera también una amplia literatura musical. Durante todo el siglo se publicaron tratados teóricos que defendieron la tradición, otros que defendieron la modernidad y también los que trataron de conjugar ambas tendencias. En estos tratados se abordaban aspectos muy diferentes, desde el origen de la música hasta conceptos técnicos como la armonía o el contrapunto. El hecho que la música llegara poco a poco a un público cada vez más numeroso, facilitó la corriente de pensamiento y la divulgación de muchas obras teóricas entre instrumentistas y compositores. También de este siglo es el nacimiento de la historiografía española, ya que en gran parte de los tratados teóricos de la época aparecieron noticias que hacen referencia al hecho histórico musical. En la segunda mitad de siglo, los principales autores son:

- Rodríguez de Hita, que publicó en 1757, *Diapasón instructivo*.
- Fernando Ferandiere, que publicó en 1771, *Prontuario músico*.
- Juan Francisco de Sayas, que publicó en 1761, *Música, canónica, motética y sagrada*.
- Antonio Soler, que publicó *Llave de la modulación y antigüedades de la música* en 1762.

- Antonio Eiximeno, que publicó en España en 1796, *Del origen y reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (traducción de la versión italiana del 1774)<sup>33</sup>.



**Fig. 4. *Del origen y reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración.***

- Esteban de Arteaga, que publicó *Revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días*, en 1785.
- Vicente Requeno, de cuya producción destaca *Ensayos sobre el restablecimiento del arte armónico de los cantores griegos y romanos*, del 1798.

---

<sup>33</sup> Sobre las diferencias entre la edición italiana y la española ver: <sup>33</sup> LEZA CRUZ, José Máximo: "La música en el siglo XVIII...", *op. cit.*, pp. 105-107.



## CATALUÑA<sup>34</sup>

### **Contexto histórico-político**

A partir del Decreto de Nueva Planta del 16 de enero de 1716<sup>35</sup>, Felipe V restableció su autoridad en Cataluña y organizó su gobierno. De esta manera, se abolieron las veguerías, antigua división administrativa de Cataluña, la figura del virrey fue sustituida por la del Capitán General<sup>36</sup> que ejercía un gobierno tanto militar como político y se implantaron los corregimientos, en número de doce, como en Castilla – Barcelona, Mataró, Tarragona, Lleida, Cervera, Vilafranca, Manresa, Vic, Puigcerdà, Girona, Tortosa y Talarn. Para delimitarlos se aprovecharon los límites de las antiguas veguerías.

Durante los años de gobierno de Carlos III (1759-1788) se produjeron algunos cambios en el marco de la política ilustrada: las protestas continuadas y la revuelta popular generalizada en toda la Península, obligaron al gobierno a pensar reformas con el fin de mejorar la situación social y económica de la monarquía. La reforma política más importante que afectó a Cataluña fue la creación de cargos municipales nuevos, que tenían como misión fiscalizar la actuación de los regidores y defender los intereses de los ciudadanos. A inicios de la segunda mitad del siglo XVIII, Cataluña estaba bajo la capitania general del marqués de la Mina (\*1689; †1767). En aquella época, hubo un movimiento de protesta social y política en las principales ciudades y villas de Cataluña, articulado en el entorno de los gremios. Este descontentamiento se puso de manifiesto durante la celebración de les cortes

---

<sup>34</sup> Para escribir la contextualización de Catalunya me he basado en: VILAR, Pierre (dir.): *La Catalogne dans l'Espagne moderne: recherches sur les fondements économiques des structures nationales*. 3 vols. París, SEVPEN, 1962. [*Història de Catalunya. La fi de l'antic règim i la industrialització (1787-1868)*]. Vol. 5. Barcelona, Edicions 62, 1988]; RIQUER I PERMANYER, Borja de (dir.): *Història política, societat i cultura dels països catalans. Desfeta política i embranzida econòmica. Segle XVIII*. Vol. 5. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995; BATLLORI, Miquel: *La Il·lustració. Obra completa*. Vol. 9. Valencia, Fundació Francesc Eiximenis, "Biblioteca d'estudis i investigacions", 1997; LLUCH MARTÍN, Ernest: *Las Españas vencidas del siglo XVIII. Claroscuros de la Ilustración*. Barcelona, Editorial Crítica, 1999.

<sup>35</sup> Para ver el texto íntegro de este decreto: CAMPS I ARBOÇ, Joaquim de: *El Decret de Nova Planta*. Barcelona [Rafael Dalmau Editor], Episodis de la història-38, 1963.

<sup>36</sup> Los capitanes generales de la primera mitad de siglo XVIII fueron: el príncipe de Tserclaes de Tilly (1714), Francisco Pío de Saboya de Moura, marqués de Castel-Rodrigo (1715), José Carrillo de Albornoz y Montiel, conde de Montmenar (1722), Guillermo de Melun, marqués de Risbourg (1725), Ignacio Francisco Glimes de Bravante, conde de Glimes (1735) y Jaime Miguel de Guzmán Dávalos Spínola, marqués de la Mina (1743).

generales del año 1760: los diputados que acudieron a Madrid en representación de las ciudades de Barcelona, Valencia, Zaragoza y Palma de Mallorca hicieron llegar un escrito conocido posteriormente como el *Memorial de Greuges* del 1760<sup>37</sup>. Se trataba de una crítica clara al sistema político borbónico. Defendía la diversidad de leyes y de instituciones en los diferentes territorios de la monarquía y manifestaba el carácter discriminatorio que sufrían los miembros de la antigua Corona de Aragón a la hora de ocupar cargos públicos, oficios e incluso cargos eclesiásticos más allá de sus territorios, hecho que no pasaba con los ciudadanos de Castilla. El Memorial hablaba también de la represión que sufría la lengua, especialmente en el uso diario de las dignidades eclesiásticas:

“A mas de estas leyes generales, ay otra especial y más poderosa que obliga a que en Cathaluña, Valencia i Mallorca sean obispos y clergos de sus iglesias los que nacieron o se criaron en aquellos reynos. Porque según diximos, en ellos se habla una lengua particular, y aunque en las ciudades y villas principales muchos entienden y hablan la castellana, con todo los labradores ni saben hablarla, ni la entienden. En las Indias, cuyos naturales, según se dice, no són capaces del ministerio eclesiástico, los párrocos deben entender y hablar la lengua de sus feligreses. ¿Y han de ser los labradores cathalanes y valencianos de peor condicion que los indios, haviéndose dado en aquellos reynos hasta los curatos a los que no entendían su lengua?”.

La crisis de subsistencia que experimentó Europa en el último tercio del siglo XVIII llegó también a Cataluña y se plasmó en sucesivas revueltas populares: el alboroto de las quintas el 1773 y el motín del pan el 1779. Estas revueltas precedieron en unos meses a los hechos París que iniciaron la Revolución Francesa. El triunfo de la revolución en Francia tuvo pronto importantes repercusiones en Cataluña, ya que en seguida empezaron a llegar los primeros exiliados franceses. Bajo el reinado de Carlos IV (1787-1808) y la presidencia del conde de Floridablanca, se tomaron todas las medidas posibles para que la Revolución Francesa no llegara a España. Los revolucionarios franceses, pensando que en Cataluña había una opinión

---

<sup>37</sup> Véase: RIQUER I PERMANYER, Borja de (dir.): *Història política, societat i cultura dels països catalans. Desfeta política i embranzida econòmica. Segle XVIII. Part III-La fi de l'autogovern*. Vol. 5. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.

favorable a la Revolución, introdujeron libros y panfletos así como agentes con la misión de propagar la causa revolucionaria y entrar en contacto con simpatizantes catalanes. Pero la mayor parte de estos manifestó una actitud claramente hostil hacia la Revolución y favorable al mantenimiento de la monarquía tradicional y de la religión.

### **Contexto socioeconómico**

El crecimiento demográfico que se inició a finales del siglo XVII, continuó durante el siglo XVIII, especialmente a partir de 1720. El principal motivo de este incremento de población hay que buscarlo en la desaparición de las mortalidades catastróficas. Además, la tasa de natalidad subió y la de mortalidad cada vez era menor, cosa que permitió un crecimiento demográfico sostenido.

En este siglo, Cataluña sufrió unos movimientos migratorios internos que llevaron a la población a desplazarse desde la montaña hacia el llano y del interior hacia la costa. Como consecuencia de este hecho, la zona litoral presentaba una gran densidad de población y las zonas interiores estaban más deshabitadas.

La división estamental de la sociedad se mantuvo, siendo el grupo más poderoso el de la aristocracia: se trataba de campesinos acomodados, comerciantes o artesanos que arrendaban el cobro de las rentas señoriales. El siguiente grupo social que gozaba de una situación acomodada era el de los campesinos enfiteutas<sup>38</sup>. En tercer lugar estaban los *masovers*, que trabajaban explotaciones más reducidas y tenían un contrato a tiempo limitado. Y por último, los jornaleros eran los que tenían una situación más inestable (bajos salarios, desocupación periódica...), es por eso que muchos se trasladaron a la ciudad. Y en la ciudad había los nobles y el clero en el punto más alto de la estratificación de la sociedad urbana, aunque la burguesía mercantil se convirtió poco a poco en el grupo social más importante, especialmente en Barcelona. Los restantes grupos sociales no diferían

---

<sup>38</sup> La **Enfiteusis** es el contrato por el cual un señor da a una otra persona (enfiteuta) el dominio útil de una cosa inmueble (perpetuamente o a largo plazo), para que sea mejorada, manteniendo sin embargo el dominio directo.

mucho de los que había en los dos siglos anteriores, había los pequeños comerciantes y los artesanos. A finales de siglo, la burguesía industrial tuvo cada vez más presencia en Cataluña y nació una nueva clase social: los obreros de la nueva industria (los asalariados).

El crecimiento económico de Cataluña vino dado por el crecimiento demográfico: había más mano de obra y también más capacidad de consumo. En el setecientos catalán se creó un mercado interior regional, que favoreció un crecimiento auto sostenido de la economía catalana. El comercio exterior se movió en cuatro ámbitos: la Península ibérica, el Mediterráneo, la Europa atlántica y América. De estas relaciones exteriores, las más importantes fueron las que se establecieron con América, y fue a través del puerto de Cádiz que los comerciantes catalanes establecieron contactos con las colonias americanas. El comercio con América impulsó toda la economía catalana, especialmente a partir de 1778 cuando la monarquía liberalizó el comercio colonial. Cataluña importaba productos coloniales como cacao, azúcar, algodón, cuero... y exportaba vino, aguardiente, fruta seca, indianas (tejidos de algodón estampados), medias, papel, sombreros y algunos productos metalúrgicos. Este dinamismo comercial permitió una acumulación importante de capital, que fue fundamental para el desarrollo de la industria. Las relaciones con América se rompieron a finales de siglo cuando en 1796 estalló la guerra con Inglaterra.

La manufactura fue el gran motor de la industrialización en Cataluña. Poder pasar de una pequeña producción destinada al consumo, a una producción mayor destinada a la venta hizo aumentar la producción industrial. Algunos sectores industriales tradicionales como los gremios entraron en decadencia y algunos ramos como la seda y la lana se redirigieron hacia el algodón<sup>39</sup>. En el año 1737 apareció la primera fábrica de indianas en Barcelona, basada en el trabajo asalariado y libre de la rigidez gremial. A mediados de siglo ya había ocho de esas fábricas y en 1768 el

---

<sup>39</sup> Otras industrias tradicionales que experimentaron progresos importantes fueron la siderúrgica (las "fargues"), la papelera y la construcción naval. Véase: GALLART, Esther (dir.): *Catalunya. Tota la nostra cultura, Ciència i Història*. Vol 1. Barcelona, Edicions 62, 2008.

número llegaba a veinticinco. Los tejidos de algodón catalanes se introdujeron con fuerza en el mercado peninsular y se exportaron a América.

También en este siglo se produce un aumento considerable de la producción agrícola ampliando considerablemente la superficie dedicada a los cultivos, especialmente en las comarcas litorales y pre-litorales. La extensión de los conreos se vio favorecida por los avances en los sistemas de regadío, ya que en esta época se mejoraron los acueductos, canales, pozos, etc.

### ***Contexto cultural***

Además del impulso económico, el siglo XVIII también experimentó una recuperación científico-cultural. En efecto, a pesar de la derrota austriacista de 1714 y la posterior supresión de las universidades en Cataluña, la ciencia y la técnica experimentaron un impulso notable gracias a instituciones como las academias de Ciencias y Medicina de Barcelona, la Junta de Comercio, o la modernización de la imprenta, una tecnología poderosa gracias a la cual se impulsó la Revolución Científica.

### ***Ciencia***

En Cataluña, la actividad científica durante la primera mitad de siglo se resintió por el cierre de universidades<sup>40</sup> decretado por Felipe V a través de la Real Junta Superior de Justicia y Gobierno. La Universidad de Cervera, constituida en 1717 per expreso deseo del monarca per premiar la fidelidad de la ciudad, obtuvo el monopolio de los estudios superiores en Cataluña.

Pero este centro no cumplía les expectativas de la burguesía barcelonesa, que a pesar de las prohibiciones, constituyó sus propias Escuelas Técnicas dependientes de la Junta de Comercio. En estas escuelas se desarrollaba el quehacer científico y técnico que los tiempos requerían. Les escuelas de la Junta

---

<sup>40</sup> Las universidades existentes en Cataluña en el siglo XVIII estaban en: Lleida (fundada el 1300), Barcelona (fundada el 1533), Girona (fundada el 1561), Vic (fundada el 1599), Solsona (fundada el 1620), Tortosa (fundada el 1645) y Tarragona (fundada el 1572).

más relacionadas con las ciencias fueron: la de Náutica, la de Química, la de Mecánica, la de Agricultura y Botánica y la de Maquinaria.

Es importante el hecho que, como en otras ciudades del país (Cádiz, en 1748 y Madrid, en 1787), la monarquía fundó en 1760 el Colegio de Cirugía de Barcelona con la intención de formar a los cirujanos militares que los ejércitos reales necesitaban. La calidad del programa de estudios y el rigor científico que allí reinaba provocaron la envidia de los médicos y la oposición frontal de la Universidad de Cervera. Asimismo, con la intención de seguir los pasos del Colegio de Cirugía, en 1770 se fundó la Academia de Medicina, gracias al impulso de Joan Steva y Pere Güell. Subvencionada por la Corona, la Academia había de inspeccionar las pandemias de Cataluña y ofrecía cátedras de medicina práctica en un intento de competir con los cirujanos.

También merece especial interés (por el hecho de haber apoyado el progreso tecnológico), la Academia de las Ciencias y las Artes de Barcelona de 1757, que tuvo como miembros más destacados a Manuel Barba (\*1752; †1824) en la sección de agricultura, Agustí Canellas (\*1765; †1818) en la de matemáticas y cosmografía, y a Antoni de Martí i Franquès (\*1750; †1832) en la de química y botánica.

La actividad científica y cultural en la Barcelona de final de siglo queda reflejada en las palabras del Baró de Maldà en su *Calaix de Sastre*<sup>41</sup>:

“Hi ha una Acadèmia de Belles Letras, altre militar de Matemàtiques, altre de Ciències naturals, altre de medicina pràctica, Col·legi real de cirurgia, escola gratuïta de dibuix en la casa de la Llotja de mar, a la que acuden quatrecent minyons, escola de Nàutica en la mateixa Llotja, en una peza separada, ahont hi van fills de mariners, prop de cent, per aprendre lo art de la navegació<sup>42</sup>...”

---

<sup>41</sup> Rafael d'Amat i de Cortada (\*1746; †1819), *Baró de Maldà*. Aristócrata barcelonés que escribió un extenso dietario de más de sesenta volúmenes que tituló *Calaix de Sastre* (cajón de sastre). La obra, en catalán, fue escrita entre 1769 y 1816.

<sup>42</sup> “Hay una academia de bellas artes, otra militar de matemáticas, otra de ciencias naturales, otra de medicina práctica, Colegio Real de cirugía, escuela gratuita de dibujo en la casa de la Lonja de mar a la que acuden cuatrocientos muchachos, escuela de Náutica en la misma Lonja, en una zona

### *Pensamiento*

La Ilustración en España, en tiempos de Carlos III, se materializó en un programa de reformas que respondía más a unas necesidades concretas que no a unas ideas claras. Las distancias con la Ilustración francesa eran abismales, tanto a nivel económico como intelectual; además, el peso de la Iglesia era abrumador. En este sentido hay que decir que Cataluña no tuvo representantes en el despotismo ilustrado español, pero sí que participó en la llamada “ilustración cristiana”: la conciencia que era necesaria una renovación en la práctica de la Iglesia dado que se empezaban a ver signos de descristianización en algunos sectores de la sociedad catalana, especialmente en los más elevados. El miedo a que entraran las ideas enciclopedistas llevó a defender una recristianización de la sociedad que, por otra parte, en sus estamentos más altos, tenía acceso a los libros franceses prohibidos, que entraban de manera abundante en Cataluña.

### *Arte*

En 1729 se fundó la Academia de Buenas Letras de Barcelona, donde se agrupaban los ilustrados catalanes que tenían por finalidad el estudio de la historia, el interés por la lengua catalana y el cultivo de su **literatura** y poesía. Gracias a las gestiones hechas por el historiador y heraldista Josep Francesc de Mora i Catà (\*1694; †1762), Fernando VI le dio en 1752 el nombre de Real Academia de Buenas Letras. Los miembros de esta academia proyectaron una extensa historia de Cataluña y un diccionario de la lengua catalana.

A pesar de que la castellanización había empezado antes, será en el siglo XVIII cuando Cataluña se irá convirtiendo en un país que usa dos lenguas; el castellano se convirtió en la lengua de la cultura superior y de la literatura, mientras que el catalán era la de la cultura popular: se usaba en el trabajo, en los documentos notariales, en los contratos y en los libros de cuentas, en la práctica religiosa cotidiana, en las fiestas de pueblo y en la enseñanza de la primeras letras. Pero

---

separada donde van los hijos de marineros, alrededor de cien, para aprender el arte de la navegación...”. [traducción mía].

después de una real cédula de Carlos III, publicada el 1768<sup>43</sup>, el castellano se impuso en las escuelas de primeras letras<sup>44</sup>, además de en las academias y en las escuelas técnicas. Así, por una parte, los grandes escritores catalanes de esta época, Jaume Caresmar y Antoni de Capmany publicaron en castellano y se mantuvieron en catalán obras populares, como los romances, lunarios, literatura religiosa “de consumo” y poesía popular<sup>45</sup>.

A nivel de **artes plásticas**, a mediados de siglo, aparecieron los primeros ejemplos de **arquitectura** académica. La Escuela Gratuita de Dibujo, fundada en 1775 bajo la protección de la Junta de Comercio, contribuyó a la entrada de la corriente neoclásica en las nuevas edificaciones oficiales, gracias también a sus relaciones con la Academia de san Fernando de Madrid y la de san Carlos, de Valencia. Los nuevos esquemas constructivos apuntaban hacia una depuración estética, que se consolidó a finales de siglo. Algunos ejemplos de edificación religiosa neoclásica son: los palacios episcopales de Barcelona (1784) y de Solsona (1776-1792), las iglesias de sant Miquel del Port (1753) y de la Mercè (1765-1775) en Barcelona, la catedral de Vic (1781-1803) y la catedral de Lleida (1764-1781), entre otros. En cuanto a ejemplos de arquitectura civil, destacan el edificio de la Lonja de Barcelona (1731-1794) y el de la Aduana (1790-1792).

El nacimiento de la **escultura** neoclásica catalana se apoya sobre la Escuela Gratuita de Dibujo, que luchó para dejar atrás el estilo barroco y optó por la temática mitológica y el uso generalizado del yeso. Uno de los principales responsables de este cambio fue Salvador Gurri (\*1749; †1819), artista barroco en sus primeras obras, pero que supo adaptarse a los tiempos.

---

<sup>43</sup> La real cédula decía: “que la enseñanza de primeras letras, latinidad y retórica se haga en lengua castellana generalmente, donde quiera que no se practique, cuidando de su cumplimiento las audiencias y justicias respectivas, recomendándose también por el consejo a los diocesanos, universidades y superiores regulares para su exacta observancia y diligencia en extender el idioma general de la nación, para su mayor armonía y enlace recíproco”.

<sup>44</sup> Las escuelas de primeras letras eran el fundamento de la educación en el siglo XVIII. Allí se enseñaban las “cuatro reglas”: leer, escribir, contar y religión. En ellas asistían solo los chicos.

<sup>45</sup> Las dos obras en lengua catalana más importantes de la centuria son: *Instruccions per l'ensenyança de minyons* (1749) de Baldiri Reixach y el ya citado *Calaix de sastre* (1769-1816) del Baró de Maldà. Ambas obras son atípicas, ya que la primera fue escrita por un modesto rector de pueblo sin pretensiones literarias y la segunda era un dietario personal que no estaba destinado a ser publicado.



En referencia a la **pintura**, destacan, en la segunda mitad de siglo, las figuras de Pere Pau Muntanya (\*1749; †1803), y Francesc Plà (\*1743; †1805), el cual representa la interpretación más alejada de los dictados académicos. Asimismo, es importante la figura del francés residente en Barcelona Josep Flaugier (\*1757; †1813), que destaca en programas pictóricos religiosos.

En cuanto a la música, el Decreto de Nueva Planta y la implantación de nuevos organismos gubernamentales trastornaron la situación musical en Cataluña y obligaron a muchos músicos catalanes a emigrar hacia diferentes ciudades de la península o de Europa donde la vida escénica y musical era más activa. En la segunda mitad de siglo y entre otros muchos ejemplos cabe citar a Joan Rosell (\*1724; †1780) y Francesc Juncà i Carol (\*1742; †1833) que trabajaron en la catedral Primada de Toledo, y Josep Teixidor (\*1750; †1815) de la catedral de Lleida, que pasó al convento de las Descalzas Reales de Madrid.

Así, y dado que Cataluña carecía en aquella época de una nobleza fuerte que pudiera ejercer una labor de mecenazgo, fue la Iglesia quién en mayor o menor medida, asumió esta función y se convirtió en un centro de discusión y difusión de las nuevas corrientes europeas, aunque a su vez, también ejercía de filtro de los nuevos estilos musicales del siglo. Los centros religiosos que ejercieron esta labor de una manera más clara fueron los monasterios —con la abadía de Montserrat en primer lugar— los conventos, las principales iglesias de Barcelona y las sedes episcopales.

Otros centros de producción musical religiosa fueron las catedrales, pues sus maestros de capilla y organistas hicieron una importante labor de composición. Y además de en estas, también se componía música en las colegiatas (Manresa, Terrassa...) y como se ha citado anteriormente, en los monasterios (Montserrat, Poblet, sant Joan de les Abadesses, santes Creus...), el panorama musical más vanguardista (pues el monasterio contribuyó a la difusión de los nuevos procedimientos musicales) estaba encabezado precisamente por músicos de la abadía de Montserrat como fra Benet Julià (\*1727; †1787), Antonio Soler (\*1729;

†1783), Carles Baguer (\*1768; †1808), Francesc Valls (\*1655; †1747), Narcís Casanoves (\*1747; †1799) y Ferran Sor (\*1778; †1839). No hay que olvidar tampoco a la escuela de órgano de Montserrat donde destacan especialmente Benet Valls (\*1714; †1782), Miquel Cardellach (\*1741; †1809) y Mauri Amatller (\*1749; †1833).

El oratorio<sup>46</sup>, género que estaba totalmente extendido en Europa, se consolidó en Cataluña durante el siglo XVIII, y son muchos los compositores que escribieron obras de una gran calidad musical que pueden situarse al lado de cualquier creación europea de la época. Se interpretaban en diferentes emplazamientos, tanto en Barcelona (catedral, *sant Felip Neri*, *Nostra Senyora del Pi...*) como fuera de esta ciudad. De los compositores de oratorios destacan: Josep Pujol, Francesc Queralt, Carles Baguer, Pere Antoni Monlleó, Jaume Balius y Joan Rosell.

Así como en España la música también se desarrolló en la corte y en las casas de la nobleza, en Cataluña no hubo demasiada tradición de creación de música puramente instrumental, exceptuando la música para tecla.



Fig. 5. *El concert*, obra atribuida a Manel Tramulles (1760-1770c)

<sup>46</sup> Véase: PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997; RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Música religiosa en romanç en el classicisme”, a *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. 2. Barcelona, Edicions 62, 1999; DAUFÍ RODERGAS, Xavier: *Els Oratoris de Francesc Queralt. Història de l’oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Diputació de Lleida, 2004.

En cuanto a la ópera<sup>47</sup>, destacan las representaciones en Barcelona de *Il piu bel nome* de Caldara (que fue representado en 1708 en la Lonja de Barcelona con motivo de la boda del archiduque Carlos de Austria), y otras en el salón del palacio del príncipe de Campo Florido, con motivo del aniversario de Felipe V. La ópera no se representó en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona hasta mitad de siglo cuando debido al entusiasmo del marqués de la Mina llegó en 1750 a Barcelona la primera compañía italiana de ópera, del empresario Nicola Setaro. De esta manera, a través de la contratación de compañías, mayoritariamente de ese país, se representaron toda tipo de óperas, desde la escuela veneciana de Baldassare Galuppi, a la escuela napolitana de ópera bufa de Pergolesi, Piccini o Cimarosa. Entre 1760 y 1770 se representaron también zarzuelas y tonadillas en Barcelona de las que fueron seguidoras las clases más altas.

## TARRAGONA<sup>48</sup>

### **Contexto histórico-político**

El siglo XVIII en Tarragona, como en Cataluña, se inició con la Guerra de Sucesión (1705-1715). El conflicto bélico causó muchos estragos en la ciudad especialmente los últimos años, cuando las tropas de Felipe V invadieron Cataluña y ocuparon todo el país. De hecho, Tarragona sirvió de moneda de cambio en los pactos políticos entre Borbones y Habsburgos, ya que estos últimos se habían

---

<sup>47</sup> Véase: ALIER AIXALÀ, Roger: *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

<sup>48</sup> Para escribir la contextualización de Tarragona, me he basado en: BONI I SIERRA, Carles: *Epítome històric de Tarragona*. Tarragona, Biblioteca Tarraconense 3, 1993; ROVIRA I SORIANO, Jordi; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: *La cultura i l'estament eclesiàstic de Tarragona durant la segona meitat del segle XVIII*. Cervera, UNED, 1990; PEREA SIMON, Eugeni: *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona durant el segle XVIII: Un estudi a través de les visites pastorals*. Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000; ROVIRA GÓMEZ, Salvador: *Rics i poderosos, però no tant: la noblesa a Tarragona i comarca al segle XVIII*. Tarragona, Publicacions del Cercle d'Estudis Històrics i Socials "Guillem Oliver" del Camp de Tarragona, 1998; ADSERÀ MARTORELL, Josep: *L'arquebisbe Francesc Xavier Armanyà i el seu entorn: 1785-1803*. Tarragona, Edicions de la Xarxa Sanitària i Social de Santa Tecla, 2005; JORDÀ I FERNÁNDEZ, Anton Maria: *Poder i comerç a la ciutat de Tarragona, segle XVIII*. Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», 1988; RECASENS Y COMES, José María: *El corregimiento de Tarragona en el último cuarto del siglo XVIII: aspectos económico y político-social*. Tarragona, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, vol 7, 1963; ID.: *Tarragona moderna*. [ABELLÓ, Carles; y PEDROL, Josep (coords.)]. Tarragona, Edicions del Diari de Tarragona, 1999.

comprometido a entregar la ciudad. Finalmente, la guarnición austríaca abandonaba la ciudad los primeros días de julio de 1713 y el marqués de Ledesma entraba en Tarragona exactamente el 11 del mismo mes. Este conflicto marcó un antes y un después en la evolución política, económica y cultural de la ciudad.

La Tarragona de la segunda mitad del siglo XVIII muestra las consecuencias de la nueva política borbónica: una ciudad sin universidad, con solo unos nueve mil habitantes (cifra muy inferior a otras poblaciones próximas), una situación portuaria depauperada y un ayuntamiento que había pasado de ser regido por el Consejo Popular, vigente desde la Edad Media, a una reducida representación de ocho regidores vitalicios, favorables al régimen, designados por Madrid y sometidos a la autoridad suprema de un corregidor.

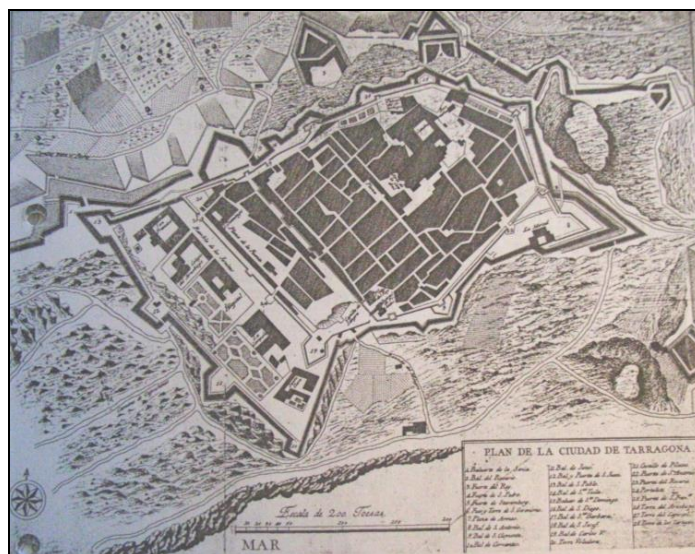


Fig. 6. Tarragona en 1769

Es bien cierto también que durante la segunda mitad de la centuria, estos ayuntamientos habían experimentado un proceso de "aristocratización" y estaban en manos de oligarquías locales: los regidorías se podían comprar o incluso heredar. Fue entonces cuando se aplicó la política reformista de Carlos III en el ámbito

municipal. Como consecuencia de estas reformas, en 1766<sup>49</sup> aparecieron dos nuevos cargos electos en todos los ayuntamientos: el Diputado del Común y el Síndico Personero. Los Diputados del Común tenían competencias en el abastecimiento de la ciudad, el control sanitario de los alimentos, los mercados, los arrendamientos y otros temas económicos. A su vez, los Síndicos Personeros se dedicaban por encima de todo a la fiscalización del gobierno local y a la defensa de los ciudadanos del municipio, es decir, que es trataba de un cargo más político y de representación popular. En palabras de Anton Jordà<sup>50</sup>:

«[...] l'aparició dels síndics personers i dels diputats del comú van crear unes expectatives pels representants dels gremis i determinats sectors de la població que restaven marginats de la vida pública institucional dels municipis des del Decret de Nova Planta, en especial a les ciutats cap de Corregiment, com era el cas de Tarragona».

La aparición de los cargos de Diputado del Común y de Síndico Personero no fue bien recibida por los regidores del ayuntamiento de Tarragona: desde el primer momento intentaron evitar su actuación (en especial la de los diputados) e impugnar la elección de los mismos. Parece que la actuación de los nuevos cargos dentro del ayuntamiento fue poco significativa, sus intervenciones se limitaron a un cierto control de algunos aspectos institucionales o que afectaban a la ciudad, en especial el tema del avituallamiento de alimentos. En Tarragona, aunque con alguna excepción, los nuevos cargos fueron ocupados por personas que no solo no se plantearon una reforma a fondo de las prácticas establecidas por la oligarquía de los

---

<sup>49</sup> Los nuevos cargos se establecieron el 5 de mayo de 1766, con la intención de: «evitar á los pueblos todas las vexaciones que por mala administracion ó régimen de los concejales padezcan en los abastos, y que el todo del vecindario sepan cómo se manejan, y pueda discurrir en el modo más útil del surtimiento común, que siempre debe aspirar á favorecer la concurrencia de los vendedores, y á libertarles de imposiciones y arbitrios en la forma posible».

<sup>50</sup> JORDÀ I FERNÁNDEZ, Anton: *Una nova visió de les reformes municipals de Carles III: l'Ajuntament de Tarragona (1760-1808)*. Tarragona, Edición del Ayuntamiento de Tarragona, col·lecció Monografies, 1990. "La aparición de los síndicos personeros y de los diputados del común crearon unas expectativas a los representantes de los gremios y determinados sectores de la población que permanecían marginados de la vida pública institucional de los municipios desde el Decreto de Nueva Planta, en especial en las ciudades Cabeza de Corregimiento, como era el caso de Tarragona" [traducción mía].

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

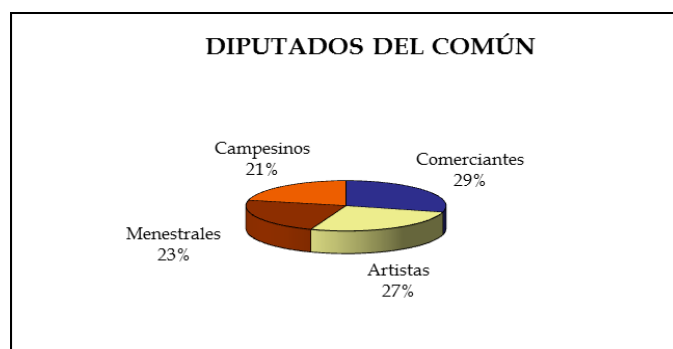
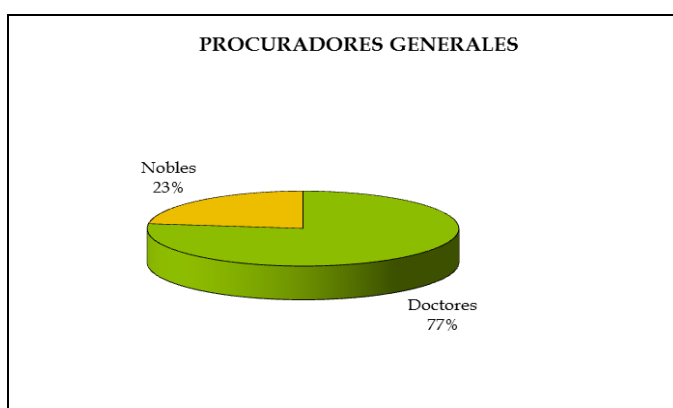
---

regidores, sino que las aceptaron y las convirtieron en suyas. Los sectores económicos más activos, como los comerciantes, no ocuparon los cargos con el fin de defender los intereses de grupo o clase, sino que muchas veces buscaron tan solo el protagonismo personal que les permitió posteriormente mantener contactos y relaciones para desarrollar mejor sus actividades.

Los integrantes del consistorio del Ayuntamiento de Tarragona eran:

- UN GOBERNADOR, que era a la vez corregidor o alcalde mayor.
- SIETE REGIDORES PERPETUOS, nombrados por el rey.
- CUATRO DIPUTADOS DEL COMÚN, elegidos anualmente.
- DOS SÍNDICOS: Personero y Procurador

### NUEVOS CARGOS EN EL AYUNTAMIENTO DE TARRAGONA SEGÚN SU OCUPACIÓN



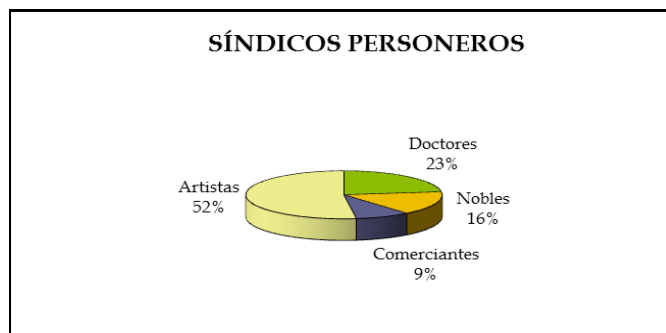


Fig. 7. Estadísticas para los cargos en el ayuntamiento

### **Contexto socioeconómico**

En la segunda mitad del setecientos (concretamente en 1775) Tarragona tenía 9.174 habitantes, una cifra muy baja en comparación con los núcleos de población vecinos, pero que muestra un incremento considerable si se tiene en cuenta que al acabar la Guerra de Sucesión solamente unas seis mil personas vivían en la ciudad. Por otra parte, de una sociedad estamental, con más de cuatro quintas partes de la población dedicadas al campo, a la pesca y a las actividades artesanales, se pasó a una sociedad que aceptó los nuevos sistemas de producción industrial y que reactivó el comercio, especialmente gracias a las transacciones de vino y aguardiente y al establecimiento en Tarragona y alrededores de nuevas compañías mercantiles. Las fortunas surgidas de estas compañías dieron, por primera vez, la posibilidad de comprar títulos de nobleza a las familias, y es así como empezaron a proliferar familias burguesas en la ciudad.

La sociedad tarraconense de la segunda mitad de siglo XVIII estaba compuesta pues, por un importante colectivo eclesiástico, la pequeña nobleza local, los funcionarios, los militares, los comerciantes, los artesanos y la burguesía incipiente.

Es en esta época también, que los puertos de la zona toman un gran protagonismo, especialmente el de Salou, pero también los de Torredembarra, Altafulla y Cambrils. Es precisamente por estos hechos que la reivindicación de mejorar el puerto de mercancías de Tarragona va tomando forma y se acaba haciendo realidad con la puesta en marcha de las obras. Pero el camino para llegar

a tener un puerto que pudiera competir con los que la ciudad tenía más cerca estuvo lleno de penalidades y tuvo un coste económico muy elevado. El problema con el puerto de Tarragona había empezado el siglo anterior<sup>51</sup> y en 1717 el decreto de prohibición de comercio de mercancías extranjeras acrecentó todavía más la situación. Pero todo empezó a tomar otro matiz cuando el decreto de 1761 restituye el derecho del puerto a comerciar con el extranjero y en 1765 ante el miedo de no tener una aduana propia y siendo conscientes del valor que representaba para la ciudad, se activa la construcción de este equipamiento. En 1776 se solicita a Carlos III poder reconstruir el puerto y en 1786 recibe la autorización para comerciar con América.

La reapertura progresiva del puerto, que siguió una línea ascendente desde la recepción de mercancías extranjeras en 1761, fue primordial para impulsar a la ciudad económicamente. Este nuevo impulso económico se transformó en una serie de cambios urbanísticos, como la llegada del agua, la ordenación viaria, y la restauración o construcción de edificios eclesiásticos.

Así pues, aunque al inglés Swinburne<sup>52</sup>, en 1775, Tarragona le parezca un lugar sucio y despoblado, o que al francés Bourgoing, en 1795, saque la impresión de que se trata de una ciudad triste y desierta<sup>53</sup>, el hecho es que la transformación de la antigua Tarragona a una ciudad moderna ya se había iniciado y era imparable.

Entre las reformas urbanísticas del siglo XVIII destaca la voluntad de abrir la ciudad más allá de la “muralleta” (parte de la muralla que se construyó en el siglo XIV en la Rambla Vella de Tarragona)<sup>54</sup> y de esta manera no frenar el desarrollo de la ciudad. En el año 1774, el intendente general Castaños<sup>55</sup> llegó a Tarragona con el

---

<sup>51</sup> Véase: *Tarragona moderna*. [ABELLÓ, Carles; y PEDROL, Josep (coords.)]. Tarragona, Edicions del Diari de Tarragona, 1999.

<sup>52</sup> SWINBURNE, Henry: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776. In which several monuments of Roman and Moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*. Londres, P. Elmsly, 1779. [FABRA, Paz (trad.): *Viaje por Cataluña en 1775*. Barcelona, José Porter, 1946].

<sup>53</sup> RIBBANS, Geoffrey W.: *Catalunya i Valencia vistes pels viatgers anglesos del segle XVIII*. Barcelona, Barcino, col. “Publicacions de la Revista”, 1955.

<sup>54</sup> Sobre la ampliación del derribo de la “muralleta” y posteriores edificaciones, véase: SALVAT I BOVÉ, Juan: *Tarragona Antigua y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX)*. Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 1961.

<sup>55</sup> Francisco Javier Castaños y Aragoz (1758; †1852). Militar y político. Duque de Bailén y marqués de Portugalete. Fue educado en Barcelona y Madrid. Luchó a las órdenes del duque de Crillon contra



objetivo de verificar las fincas existentes y llevar a cabo un catastro de la ciudad. Durante su visita constató un aumento significativo de ciudadanos y propuso que se pidiera al monarca poder derribar la muralla medieval con el objetivo de poder construir viviendas. El 1775, Carlos III concede dicho derribo para la parte de la muralla medieval que quedaba ya obsoleta en la zona de la Rambla Vella, pero el derribo no se hizo efectivo hasta que se llegó a un acuerdo con el arzobispo Joaquín Santiyán Valdivieso (que inició su prelatura en 1779).

Continuó su testimonio el arzobispo Francesc Armanyà Font, que tomó posesión del cargo en 1785 y que recibió el sobrenombre de “el arzobispo urbanista” entre otras muchas cosas, por incentivar la ejecución de diversos caminos y paseos de circunvalación.

El problema del agua en Tarragona fue una constante histórica a pesar de los intentos de construir “ingenios” para sacar agua de los pozos y de construir acueductos para llevar agua hasta el interior de la ciudad (intentos que se remontaban al 1607). En 1781 empezó, de la mano del arquitecto Joan Antoni Rovira, un proyecto definitivo para hacer llegar el agua a la ciudad. Sin embargo no fue hasta 1798 cuando se produce la esperada llegada de ésta desde el nuevo acueducto al jardín del Palacio episcopal y cuatro días después a la plaza *de les cols* en el corazón de la ciudad. Seguidamente se fueron inaugurando fuentes en diferentes puntos de la ciudad.

La Sociedad Económica de amigos del País<sup>56</sup> surgió a raíz de la propuesta que Gaspar-Domènec Alemany, síndico procurador general, presentó al consistorio el 22 de septiembre de 1784 como medida para sacar a la ciudad del estado de decadencia en que se encontraba. Se solicitaron los permisos a Madrid y mientras

---

Inglaterra, principalmente en la reconquista de Menorca (1782) y en el sitio de Gibraltar. En 1793 luchó, como coronel contra la República Francesa en los Pirineos occidentales hasta la paz de Basilea el 1795, año en que fue destinado a Madrid. El 1802, ascendido a teniente coronel, fue nombrado gobernador del Campo de Gibraltar.

<sup>56</sup> Sobre la Sociedad Económica de Amigos del País, véase: SÁNCHEZ REAL, José: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona*. Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV», 1972.

se esperaban llegó a la ciudad el nuevo arzobispo, fra Francesc Armanyà<sup>57</sup>, que ja había impulsado la Sociedad Económica de Lugo. El arzobispo organizó una comisión integrada per canónigos y nobles y en 1788, después de haber recibido el consentimiento de Madrid, se constituyó la nueva Sociedad presidida por el mismo arzobispo. La Sociedad generó expectativas en diversos sectores como el de la educación, la incipiente industria, el fomento del comercio y la cultura.



Fig. 8. Vista de Tarragona en 1781

### Contexto cultural

En la segunda mitad del setecientos, Tarragona recupera fuerzas en el ámbito intelectual y vuelve la mirada a su pasado romano. Pero no es solo la cultura arqueológica o literaria la que renace, sino también las ciencias naturales y las artes.

<sup>57</sup> Francesc Armanyà i Font (\*1718, Vilanova i la Geltrú; †1803, Tarragona). Eclesiástico y teólogo. Ingresó en el convento de agustinos calzados de Barcelona (1732), fue secretario provincial (1750) y prior del nuevo convento de San Agustín (1752), donde acabó la construcción de la iglesia (1758). Elegido provincial de Cataluña y Aragón (1758), se le encargó la tarea de prefecto provincial de estudios en la cual propugnó fervorosamente las ideas de la ilustración, hecho que le valió la acusación de jansenista. Nombrado obispo de Lugo (1768), empezó una gran campaña en pro de la instrucción, abriendo escuelas gratuitas de enseñanza primaria (1780) y fundando la Sociedad Económica de Amigos del País de esa ciudad (1784). Arzobispo de Tarragona (1785), siguió la misma línea pastoral y colaboró en la fundación de la Sociedad Económica, de la que fue el primer director (1787).

En el segmento más alto de la sociedad, se generó un movimiento ilustrado que aprovechó la infraestructura cultural que la ciudad ofrecía en aquel momento: un Seminario Tridentino, diversos archivos, bibliotecas, así como algunos talleres de imprenta y un Real Estudio dependiente de Cervera: en octubre de 1717 se suprimían todas las universidades de Catalunya y se concentraban los estudios en Cervera. Tarragona, que poseía universidad propia desde el siglo XVI<sup>58</sup>, se opuso a esa decisión hasta que logró, en 1724, que Felipe V otorgara una Real cédula en la que mantenía los estudios de Tarragona como parte de los de Cervera<sup>59</sup>. A pesar de los esfuerzos para llegar a esa situación, parece que los estudiantes tarraconenses tuvieron algunos problemas para que esa situación fuera reconocida, y así, en 1775, una Real provisión de Carlos III, confirmaba la existencia de esos estudios.

### *Pensamiento*

En el sí del cabildo catedralicio es donde encontramos los principales ilustrados tarraconenses de aquel momento, liderados por Ramón Foguet i Foraster<sup>60</sup> (\*1725; †1794). Estudió en el seminario de Tarragona y en la universidad de Cervera, donde se graduó en filosofía y derecho, y en 1746 se le nombró canónigo con la dignidad de arcediano de Vila-seca. Fue comisionado en Madrid por la provincia Tarraconense, archivero en la catedral de Tarragona y vicario de los arzobispos Juan Lario, Joaquín de Santiyan y Francesc Armanyà<sup>61</sup>. A excepción de alguna breve estancia en la corte, donde asistió siempre por motivos de trabajo, residió siempre en Tarragona, donde murió el 16 de noviembre de 1794. Fue

---

<sup>58</sup> Fue el cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta quien, en el año 1572, dotó a Tarragona de su universidad literaria, rompiendo todas las barreras que se oponían y todos los privilegios que daban la exclusiva de estudios superiores a otras ciudades. Véase: FOLCH, Artemi: *Les universitats de Catalunya al tombant dels segles XVII i XVIII*. Barcelona, Dalmau, 1972.

<sup>59</sup> FUENTES I GASÓ, Manuel María: "L'església que pelegrina a Tarragona. Un compromís de fe amb els homes i la història (S. III-XX)", en *Germinabit. L'expressió religiosa en llengua catalana al segle XX*. Tarragona, Arquebisbat de Tarragona, 2002, p. 40.

<sup>60</sup> Sobre el canónigo Ramón Foguet, véase: RUIZ I PORTA, Joaquim: *Els canonges Foguet i González de posada, arqueòlegs de Tarragona*. Tarragona, Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 1914; DOMÍNGUEZ BORDONA, Joan: *La biblioteca de Don Ramon Foguet, canónigo tarraconense (1725-1794)*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana d'Estudis Històrics, Miscel·lània Puig i Cadafalch, 1951.

<sup>61</sup> Estos arzobispos ocuparon el cargo en los periodos siguientes: Juan Lario y Lancis (1764-1777), Joaquín de Santiyan y Valdivieso (1779-1783), y Francesc Armanyà i Font (1785-1803).

cofundador de la Sociedad Económica de Amigos del País, junto con Fèlix Amat de Palou y el arzobispo Francesc Armanyà y contribuyó con su dinero a las obras que en aquella época se efectuaban en el puerto, así como a la edificación del acueducto que traería el agua a Tarragona.

Foguet se relacionó con grandes historiadores que acudían a visitarlo cuando pasaban por Tarragona, como es el caso del padre Enrique Flórez, con quien mantuvo correspondencia epistolar. Todo hace pensar Foguet debía colaborar en las obras de estos historiadores, como mínimo en aquello que hacía referencia a Tarragona, hipótesis que queda reforzada al leer el agradecimiento que el padre Flórez le dedica en el prólogo del volumen xxiv de su *España Sagrada* de (1769), cuando dice:

«[ ...] Me debo yo confesar y publicar agradecido al señor Canónigo de nuestra Santa Iglesia de Tarragona, el Doctor D. Ramón Foguet, cuyo buen gusto de antigüedades, laboriosidad infatigable, y fineza en honrarme, ha cooperado mucho en el asunto, reconociendo monumentos, examinando inscripciones, facilitando dibujos, y contribuyendo en quanto le he fatigado, con grande humanidad y franqueza [...]».

Ramon Foguet era el prototipo de erudito local, que llegó a reunir una biblioteca con más de cuatro mil volúmenes, un importante monetario (quince mil piezas), una pinacoteca (con obras de Ribalta, Ribera, Carduccio, Murillo, Orrente y Juncosa, entre otros), un museo de antigüedades (sobre todo de monedas y de cerámicas) y un gabinete de historia natural que a su muerte legó al convento de sant Francesc de Tarragona.

Otro ilustrado tarraconense de la época fue Carlos Benito González de Posada (\*Candas, Asturias, 1745; †Tarragona, 1831). Fue canónigo del cabildo de Ibiza y posteriormente del de Tarragona, donde ostentó además el título de enfermero de la Iglesia. El año 1789 es nombrado correspondiente meritísimo de la Real Academia de la Historia. En Tarragona impulsó la creación de una escuela de dibujo que alojó un museo arqueológico. De personalidad rica y compleja,

mantuvo una larga correspondencia con Gaspar Melchor de Jovellanos<sup>62</sup>, con quien mantuvo una relación de amistad.

Respecto a las letras y la política tarraconense destaca Fèlix Amat de Palou (\*Sabadell, Barcelona, 1750; †Barcelona, 1824), que fue filósofo y teólogo y se formó en el seminario de Barcelona, del que posteriormente fue rector. Doctorado en la universidad de Gandía, fue el primer bibliotecario de la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona. El 1785 pasó a Tarragona como canónigo y dedicó su actividad a impulsar, juntamente con el arzobispo Armanyà, la Sociedad de Amigos del País de Tarragona y fue el quien redactó sus estatutos. Trabajó también en la confección de un diccionario catalán-castellano-latín, que fue editado en 1803-1805.

Las consecuencias positivas para la ciudad de estos pequeños núcleos ilustrados fueron la creación de bibliotecas importantes, así como colecciones de objetos de los que se partirá para constituir el futuro Museo Arqueológico. En el ámbito de la enseñanza, la ciudad empezará a dotarse de instituciones dedicadas a estudios especializados como las escuelas de Náutica y Dibujo.

### Arte

Como en la mayoría de ciudades catalanas de la época, la estética del momento es principalmente la del barroco a principio de la centuria y la correspondiente al neoclasicismo a medida que avanza el siglo. Dedicados los esfuerzos urbanísticos al derribo de la *muralleta* y a las obras del puerto, y después

---

<sup>62</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos (\*1744; †1811). Escritor y político asturiano, hijo de una familia de la pequeña nobleza. Dejó los estudios eclesiásticos por los de derecho. Fue *Alcalde del Crimen* en Sevilla, *Alcalde de casa y corte* en Madrid y fundó en Gijón el *Instituto Asturiano*. Se distinguió por sus ideas renovadoras (humanización de la justicia, fomento de las obras públicas, regalismo, lucha contra la Inquisición, racionalización de la enseñanza –que consideraba el motor más potente de transformaciones-, liberalismo económico, etc.). Fue un gran reformador de la España de su tiempo y llegó a ser ministro, consejero de Estado y embajador, ocupando diferentes cargos de relevancia política y social. Entre sus obras más destacadas, sobresalen su *Informe sobre el libre ejercicio de las artes* (1785) y su *Informe en el expediente de ley agraria* (1795).

de haber sufrido diferentes conflictos bélicos, quedan en la ciudad pocas edificaciones que sean arquitectónicamente significativas. Destacan<sup>63</sup>:

- El Convento Iglesia de les Carmelitas Descalzas (c/ del Carme - c/ de la guitarra – c/ Misser Nogués): se edificó el convento en 1712 y la iglesia, de una sola nave, en 1724. Tiene un notable claustro y la puerta de acceso a la calle del Carme, es un gracioso ejemplar de estilo rococó.
- La Casa Castellarnau (c/ Cavallers); se trata de una casa señorial con patio interior y fachada principal con esgrafiados y pinturas. Su puerta de entrada es de madera tallada y presenta un escudo representativo de piedra en el centro del dintel. En el interior cabe destacar sus grandes salones ornamentados según el gusto barroco, con pinturas en el techo y abundantes elementos clásicos.
- Portal de sant Antoni (Paseo de sant Antoni): se trata de una de las puertas de entrada de la muralla para acceder a la ciudad antigua. Está ornamentada con diferentes insignias militares de mármol blanco, que data de 1737.



**Fig. 9 Portal de sant Antoni**

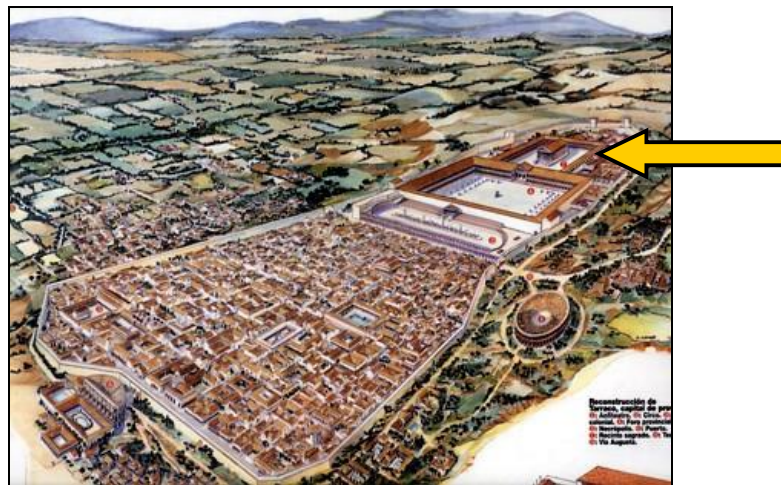
---

<sup>63</sup> Véase: BUQUERAS I BACH, Josep Maria: *Arquitectura de Tarragona des del segle XII*. Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 1991.

## HACIA UN ENTORNO LOCAL

### LA CATEDRAL DE TARRAGONA: HISTORIA Y TERRITORIO

La catedral de Tarragona se levanta en la colina más elevada de la ciudad, presidiéndola y dando así testimonio de su conquista cristiana en la época medieval. Este emplazamiento era un punto estratégico de la antigua Tarraco: el lugar más alto de la metrópoli desde donde se dominaba el campo, la ciudad y el mar. Además, esta ubicación le proporcionaba una defensa natural que venía dada por el desnivel del terreno. Posiblemente también existieron otras razones de tipos menos material cuando se escogió el emplazamiento de la nueva Seo: el impacto que proporcionaba a la población de la edad media el hecho de ocupar espacios consagrados a divinidades romanas, consideradas paganas por los habitantes de la ciudad<sup>64</sup>.



**Fig. 10. Tarragona en la época romana (Tarraco).  
Emplazamiento del templo de Augusto, donde  
posteriormente se construyó la catedral.**

Aunque Tarragona ya tenía una importante comunidad cristiana a mediados del siglo III, la edificación de la catedral no empezó hasta la muerte del arzobispo de la ciudad Hug de Cervelló (\*1163; †1171), el cual, en su testamento, dejó la casi

<sup>64</sup> Sobre la ocupación cristiana y posterior repoblación de la ciudad de Tarragona, véase: MORERA I LLAURADÓ, Emili: *Tarragona Cristiana*. Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», 1967.

totalidad de sus bienes para que comenzara la construcción<sup>65</sup>. En 1331 la consagró solemnemente el patriarca de Antioquía y administrador apostólico de Tarragona, Juan de Aragón, antiguo arzobispo de Toledo e hijo del rey Jaime II y de Blanca de Anjou. Es la titular de la misma, santa María.

En principio fue proyectado un templo románico de cinco naves, que, posteriormente, con la introducción del nuevo estilo gótico, fueron reducidas a tres, a la vez que se aumentó el volumen del monumento al darle más altura. Las diferentes etapas constructivas de la catedral muestran la transición del estilo románico al gótico:

- Hasta 1250, la obra románica: *ábside y parte inferior del crucero.*
- Hasta 1260, y ya dentro de la concepción gótica: *las dos entramadas de vuelta de la nave mayor más próximas al crucero, y las dos correspondientes a cada una de las naves laterales del cimborrio.*
- Del 1260 a 1289: *la tercera entramada de vuelta de la nave mayor y del resto de entramadas de las naves laterales y del portal lateral de la fachada.*
- Del 1289 al 1308: *la parte superior del crucero del lado de la epístola y los dos rosetones, así como las dos entramadas de vuelta de la nave mayor más próximas a la fachada y el basamento de la parte central del frontispicio.*
- A partir de 1317: *se inició la parte escultórica, así como la edificación del segundo cuerpo del campanario y la construcción del trascoro.*

El frontispicio de la catedral restó inacabado<sup>66</sup>: le faltan los pináculos que coronan los contrafuertes laterales y el piñón<sup>67</sup> que había de coronar la obra. El

---

<sup>65</sup> ALTARRIBA, Emilio; y BALUJA, Josep: *La Catedral de Tarragona. Quadern de treball*. Tarragona, Consell Comarcal del Tarragonès, 1990.

<sup>66</sup> Sobre los diferentes proyectos de restauración y finalización de la catedral, así como el estado actual de la misma después de diez años del Pla Director de Restauració de la Seu, véase: FIGUEROLA



claustro (aproximadamente de 46 x 46 m) es de estructura románica hasta los arcos de los pórticos, y gótico desde ese nivel; cada galería consta de cinco vueltas. Parece que podía haber sido empezado a finales de siglo XII y acabado en la primera mitad del siglo XIII<sup>68</sup>.

A nivel escultórico destaca la portalada de la catedral con ocho apóstoles, el rosetón, el tímpano de la puerta principal y la Virgen María del pilar central<sup>69</sup>. En el terreno de las hipótesis se supone que podían haber trabajado en la catedral durante el siglo XIV el imaginero Pere de Guinnes y con más seguridad el lapidario inglés Reinard Des Fonoll; este último sería el autor de las ménsulas con músicos del trascoro así como de la capilla flamígera con detalles ornamentales típicamente ingleses llamada de santa Maria dels Sastres<sup>70</sup>.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV están documentados algunos artistas que intervinieron en la decoración de la Seo, como Aloi de Montbrai que fue el autor del retablo de piedra de la capilla de santa Maria dels Sastres, el taller de Jaume Cascalls que realizó desde 1375 las estatuas de los profetas del frontispicio y, por encima de todos ellos, el escultor Pere Joan, autor del retablo del altar mayor. El retablo representa la historia de la vida de santa Tecla; se empezó a esculpir el 2 de mayo de 1426<sup>71</sup> y está considerado una obra maestra de la escultura catalana del siglo XV.

En cuanto a las modificaciones y añadidos arquitectónicos de épocas posteriores son remarcables la capilla del Sacramento, obra notable del renacimiento, efectuada por Pere Blai (1580-1592), el sepulcro del arzobispo Joan Terés (acabado en 1610) y la capilla de santa Tecla, suntuosa obra barroca hecha

---

MESTRE, Joan; y GAVALDÀ BORDES, Joan C.: *La Catedral de Tarragona. In sede, 10 anys del Pla Director de Restauració*. Tarragona, Arquebisbat de Tarragona, Arola Editors, 2007.

<sup>67</sup> Remate triangular de los hastiales góticos.

<sup>68</sup> Sobre el claustro de la catedral, véase: CAMPS I SÒRIA, Jordi: *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988.

<sup>69</sup> Sobre el conjunto escultórico de la portalada de la catedral, véase: LIAÑO MARTÍNEZ, Emma: *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Tarragona, Col·legi d'arquitectes tècnics de Tarragona, 1989.

<sup>70</sup> Sobre los músicos del trascoro de la catedral tarraconense véase: CANELA I GRAU, Montserrat: "Els músics del rerecor de la catedral de Tarragona", a *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 29-38.

<sup>71</sup> Sobre el retablo del altar mayor, véase: RAMON I VINYES, Salvador: *El retaule de l'Altar Major*. Tarragona, Associació i col·legi d'enginyers industrials de Catalunya, 1988.

por el arquitecto Josep Prat y el escultor Carles Salas. Cabe destacar también las sillería del coro<sup>72</sup>, obra del aragonés Francisco Gomar (1479-1489) y entre las numerosas pinturas<sup>73</sup> que contiene la catedral cabe destacar los retablos del cuatrocientos de san Miguel, de Bernat Martorell<sup>74</sup>, y el procedente de santes Creus, obra de Lluís de Borrassà<sup>75</sup>.

### **Capítulo y arzobispos ilustrados**

El capítulo catedralicio tiene como antecedente histórico a la comunidad de canónigos regulares de san Agustín, instituida por el arzobispo Bernat Tort en 1154. El número de componentes de esta comunidad irá oscilando con el tiempo entre dieciocho y treinta. En el siglo XVIII, el Concordato de 1753 y el Nuevo Plan Beneficial de 1768 reordenaron el capítulo, reduciendo el número de beneficiados y estableciendo nuevos cargos (posteriormente, el Concordato de 1851 estabilizará la composición del mismo casi prácticamente como se encuentra en la actualidad).

La insignia capitular es una cruz griega, llamada Tau, de plata, sobre campo de gules. En realidad, la Tau es un símbolo muy antiguo compartido por muchas culturas. Es la decimonovena letra del alfabeto griego y la última del alfabeto fenicio. Su forma gráfica recuerda claramente la cruz donde murió Cristo y en la catedral de Tarragona y en general en el barrio que la rodea se puede encontrar la

---

<sup>72</sup> Sobre la sillería del coro, véase: COMPANYS I FARRERONS, Isabel; y MONTARDIT I BOFARULL, Núria: *El cadirat de cor de la Seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*. Tarragona, Col·lecció "Pau de les postals", Indústries Gràfiques Gabriel Gibert, 2000.

<sup>73</sup> CAPDEVILA I FELIP, Sanç: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935.

<sup>74</sup> Bernat Martorell (\*Sant Celoni, s. XIV - †Barcelona, 1452). Se estableció como pintor en Barcelona en 1433. Pertenece a la segunda etapa del estilo gótico internacional en Catalunya, caracterizada por estar próxima al estilo flamenco. Por su estilo, parece que podía haber pasado por el taller de Lluís de Borrassà y conocer la obra de Jaume Huguet. Su obra más conocida, sin tener en cuenta los retablos, es la iluminación del Libro de Horas para el convento de Santa Clara de Barcelona. Como muchos otros artistas de su época, diseñó vitrales, talló imágenes y las doró. Fue también un gran dibujante y sus personajes muestran expresiones muy humanas de gran intensidad dramática.

<sup>75</sup> Lluís de Borrassà (\*Girona, s. XIV - †Barcelona, 1424-1426). Maestro retablero del arte gótico catalán del siglo XV, considerado el responsable de la introducción del estilo "internacional" en Catalunya. Creador de un gran taller, su obra presenta influencias italianas y flamencas, siendo las características principales de su pintura el expresionismo, la fuerza del color y la variedad de policromía. De su obra destacan: el retablo de la capilla de San Antonio de la Seo de Manresa, el retablo del convento de Santa Clara de Vic y la finalización del retablo del monasterio de Santes Creus.

Tau gravada, pintada o esculpida por doquier. Los tarraconenses la asocian también a la T de Tecla y a la T de Tarragona.



Fig. 11. Emblema de la catedral de Tarragona

Durante el siglo XVIII la práctica totalidad de los arzobispos tarraconenses era de origen noble. Así, no es de extrañar que en un siglo marcado por la intrusión del reformismo borbónico en los asuntos de la iglesia, algunos de ellos se preocuparan de por la formación de la clerecía así como del pueblo cristiano<sup>76</sup>. Como consecuencia y ya en la segunda mitad de siglo, Jaume de Cortada i Bru (1753-62), que fue canónigo de Barcelona y obispo de Zamora antes de llegar al arzobispado de Tarragona, inició la construcción de la capilla de santa Tecla y es autor de diversas pastorales. Juan Lario Lancis (1764-1777), que llegó a ser obispo auxiliar de Zaragoza, potenció la asistencia regular de los presbíteros a los ejercicios espirituales y trabajó incansablemente para suprimir del culto y de la piedad popular todo aquello que parecía supersticioso o superficial; Joaquin de Santiyan Valdivieso (1779-1783), licenciado en teología por Salamanca, gastó grandes cantidades de dinero para el embellecimiento de la ciudad y posteriormente, Francesc Armanyà Font (1785-1803), fundó las conferencias moral y litúrgica para la formación continuada de la clerecía.

---

<sup>76</sup> FUENTES I GASÓ, Manuel Maria: "L'església que pelegrina...", *op. cit.*, p. 39.

### **Territorio**

El ámbito geográfico del arzobispado tomó su forma definitiva en 1203, gracias a los esfuerzos de Bernat Tort, el primer arzobispo que residió en la ciudad. Fue en ese año que se unieron diversos territorios a la archidiócesis y el mapa que se generó permaneció estable hasta el año 1957, cuando se intentó acoplar el ámbito geográfico de la archidiócesis con el de la provincia política.

Según ese perfil geográfico, las parroquias y sufragáneas que durante el siglo XVIII conformaban el territorio de la archidiócesis son 189<sup>77</sup>: Aiguamúrcia (con santes Creus), Albarca, L'Albi, L'Albiol, Alcover, Alió, L'Aleixar, Alforja, Almofter, Altafulla, Arbeca, L'Arbocet, Arbolí, Ardenya, L'Argentera, Argilaga, Barberà de la Conca, Beianes, Bellavista, Bellmunt, Belltall, Blancafort, Biure de Gaià, Les Borges del Camp, Botarell, Bràfim, El Burgar, El Burguet, Cabra del Camp, Cambrils, La Canonja, Capafons, Casafort, Castellvell del Camp, El Catllar de Gaià, Cervià de les Garrigues, Ciutadilla, Clarà, El Codony, Les Comes d'Ulldemolins, Conesa, Constantí, Cornudella del Montsant, Creixell de Mar, Duesaigües, Esblada, L'Espluga Calba, L'Espluga de Francolí, Falset, Farena, La Febró, Ferran, La Figueleta, Figuerola, El Fonoll, La Font de l'Astor, Fontscaldes i Masmolets, Forès, Les Franqueses de Vila-seca, Fullella, Els Garidells, Glorieta, Gratallops, La Guàrdia dels Prats, Guimerà, Les Gunyoles, Lilla, Les Irlles, Llorenç del Penedès, Maldà, Mascalvó, Mas de l'Abat, Mas del Bisbe, Mas de l'Obra, Mas Moreres, Mas Munter, La Masó, Maspujols, Masricard, El Milà, Miramar, Monnars, Montagut, Montblanc, Montblanquet, Montbrió del Camp, Montbrió de la Marca, Montesquiú, El Montmell, Nalec, La Nou de Gaià, Nulles, Ollers, Els Omellons, Els Omells de na Gaia, Els Pallaresos, La Pobla de Cérvoles, La Pobla de Mafumet, La Pobla de Montornès, La Pobla de Taulell, Poboleda, El Pont d'Armentera, El Pontarró, Pontils, Porrera, Pradell de la Teixeta, Prades, Prenafeta, Puigdelfí, Puigpelat, La Quadra de Requesens, La Quadra de santes Creus, La Quadra dels Tascals, La Quadra de Torrelles, Querol, Renau i Cocons, Reus, La Riba, La Riera de Gaià i Virgili, Riudecanyes, Riudecols, Riudoms, Rocafort de les Monges, Rocafort de Queralt, Rocallaura, Roda de Berà, Rojals i Rojalons, El Rourell, La Sala, santa

---

<sup>77</sup> PEREA SIMÓN, Eugeni: *Església i Societat a l'arxidiocesi de Tarragona durant el segle XVIII. Un estudi a traves de les visites pastorals*. Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000, pp. 21-23.

Perpetua de Gaià, sant Magí, sant Martí de Maldà, Savallà del Comptat, La Secuita, Seguer, Segura, Selma, La selva del Camp, Senan, La Serra, Siurana de Prades, Solivella, Tamarit de Mar, Tapioles, Tarragona, Tarrés, La Torre de Fontaubella, Torredembarra, Torroja del Priorat, Ulldemolins, Vallbona de les Monges, Vallclara, Vallespinosa, Vallmoll, Valls, Vallverd, Vespella de Gaià, Vilabella del Camp i les Cabeces, Vilafortuny, Vilagrassa, Vilallonga del Camp, Vilanova d'escornalbou, Vilanova de Prades, Vilaplana del camp, Vila-seca de Solcina, Vilaberd, La Vilella Alta, El vilet, El Vilosell, Vinyols i els Arcs, Vimbodí, Vinaixa, Vistabella y Les Voltes.

La jurisdicción eclesiástica del arzobispado tarraconense también se ejercía (y desde el siglo XIII) sobre Ibiza. La iglesia de Ibiza tenía la categoría de Parroquial con nueve iglesias sufragáneas: sant Elm, santa Maria de Jesús, santa Eulària, sant Miquel de Balançat, sant Joan, sant Antoni de Portmany, sant Josep, sant Jordi y sant Francesc<sup>78</sup>.

### ***El archivo capitular***<sup>79</sup>

La primera noticia sobre un lugar destinado a archivo en la catedral de Tarragona data del año 1331, en una constitución establecida por el patriarca Juan de Aragón. En ella se refiere al archivo como cartulario, palabra sinónima, por guardarse en el las cartas, es decir, las escrituras, los privilegios, los registros y los libros.

En el cabildo de san Fructuoso, de 1389, se acordó que en la sacristía se hiciera un archivo o armario en que fueran guardados los originales instrumentos de las dignidades, beneficios y administración de aquella iglesia. A ese archivo se le llamo Archivo Viejo.

Posteriormente, en 1496 se empezó a construir un nuevo archivo (puesto que los capitulares así lo pidieron) al ver la necesidad de tener los documentos cerca del aula capitular en lugar de en la sacristía. En enero de 1548 se mandó hacer un inventario de los documentos que albergaba, posteriormente en 1550, un

---

<sup>78</sup> Sobre la relación entre el arzobispado de Tarragona e Ibiza, véase el capítulo 2 de esta tesis doctoral, en el apartado sobre *Circulación de músicos*, donde se anota con más precisión este vínculo.

<sup>79</sup> Véase: <http://www.acct.cat/es/historia-de-larxiu>.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

saneamiento del suelo debido a humedades y finalmente en 1552, se ordenaron y colocaron los documentos en armarios.

En 1578 se propuso que los capítulos fueran celebrados en la primera sala del archivo, para tener mayor silencio y secreto, y a tal efecto se compuso y adornó.

En 1599 los archiveros advirtieron el mal estado de los documentos del archivo a causa de las polillas y sugirieron desplazarlo al piso superior. Lugar que ocupa actualmente y que podría haber empezado a funcionar en la segunda mitad de 1600.

En 1890 se encargaron los bellos armarios de madera que todavía se aprecian en la estancia y el archivo funcionó con normalidad hasta 2011, cuándo debido al deterioro del mismo, se decidió el traslado de todos sus documentos al Archivo Histórico Archidiecésano. De esta manera se puede ofrecer un mayor servicio a los investigadores así como la catalogación y digitalización de sus fondos.



**Fig. 12. Archivo Capitular**



**Fig. 13. Archivo Histórico Archidiecésano**

## LA SENDA DE LA DEVOCIÓN: SANTA TECLA

### *La hagiografía*

El culto a santa Tecla se extendió gracias a la divulgación, durante los primeros tiempos del cristianismo, de las Actas de Pablo y Tecla, actas apócrifas que narraban la historia del apóstol y la discípula. Las Actas llegaron a la península a través de una narración de Basilio<sup>80</sup> de Seleucia<sup>81</sup>, obispo del siglo V. Posteriormente, este relato fue utilizado por el padre Jaume Vilar, primer hagiógrafo tarraconense de la mártir, el cual reprodujo en el siglo XVII la historia<sup>82</sup>, añadiendo nuevos datos que, en realidad, oscurecían la causa de la santa. Esta hagiografía se publicó en 1697.

Las Actas de Pablo y Tecla datan probablemente del siglo II, y pasaron de mano en mano recubriendo a la santa de bellas leyendas y suposiciones basadas en los primitivos relatos de la historia oral. Desde el tiempo de Tertuliano<sup>83</sup> (\*155; †230), todos los padres de Oriente conocían a santa Tecla y daban testimonio de su existencia.

La extensión de la devoción a santa Tecla por el mediterráneo se demuestra por la presencia de numerosas iglesias bajo la advocación de la mártir, tanto en Italia y España como en Asia menor. En Italia, es la segunda patrona de la catedral de Milán, ciudad donde se encuentran los restos de una basílica dedicada a ella; además, se venera en la Seo de Trieste, es patrona de Mirto, de Osimo y es también titular de la Reggio-Calabria. En España la encontramos en Alcojuate (Cuenca), Corrubedo (Coruña) y en Abelade (Orense). En Baleares es patrona del pueblo mallorquín de Biniamar. En Cataluña es patrona de Tarragona; desde 1947 en

---

<sup>80</sup> Basilio de Seleucia fue obispo de Seleucia de Isauria del 448 al 458. Fue el principal crítico del eutiquianismo en el concilio de Constantinopla convocado por el patriarca Flaviano en el 448. Escribió algunas obras, entre ellas 40 homilías, la principal de las cuales es la del sacrificio de Abraham. También es el autor de unos versos dedicados a los milagros de santa Teresa.

<sup>81</sup> Seleucia de Isauria fue una ciudad de Asia Menor a la orilla del río Calicadnos (*Calycadnus*, *Kalykadnos*, moderno Göksu en la actual Turquía), fundada por Seleuco I Nicátor a principios del siglo III a C.

<sup>82</sup> Para ver la historia que Jaume Vilar publicó en el siglo XVII, véase: ALLUÉ, Marta: *Dolça Catalunya. Gran enciclopèdia temàtica catalana. Dues devocions tarragonines: sant Magí i santa Tecla*. Barcelona, Edicions Mateu, 1982.

<sup>83</sup> Quinto Séptimo Florente Tertuliano, conocido como Tertuliano, fue un líder de la Iglesia y un prolífico escritor durante la segunda mitad del siglo II y la primera mitad del siglo III. Nació, vivió y murió en Cartago, en la actual Túnez.

Barcelona hay una parroquia dedicada a ella y es también patrona de Roda de Ter y co-patrona de Sitges.

En Asia menor se la conoce en Silifke (Turquía), donde hay una cueva dedicada a la santa y en Siria, donde se encuentra el Monasterio de Mar Takla en Maaula, cerca de Damasco. Es en este monasterio donde parece que descansan los restos de la santa.



**Fig. 14. Monasterio femenino ortodoxo de Mar Takla (santa Tecla) en Maaula, Siria.**

### ***Santa Tecla y Tarragona***

La devoción a santa Tecla en Tarragona se inició de manera indirecta: se decía y se dice que san Pablo predicó en la ciudad, y se supone que la evangelización la hizo predicando en la cima de la acrópolis romana, donde estuvo el templo de Júpiter, actual enclavamiento de la Seo. La vinculación de la protomártir<sup>84</sup> Tecla a san Pablo es conocida desde el siglo II gracias a las Actas Apócrifas de Pablo y Tecla, aunque es difícil precisar con datos históricos fiables cuando empezó esta devoción.

En el siglo III, Tarragona disponía de sus propios mártires locales, que eran los primitivos protectores cristianos de la gran urbe romana: el obispo tarraconense San Fructuoso, y sus diáconos Augurio y Eulogio, los cuales sufrieron el martirio del fuego en el anfiteatro de la ciudad el año 257 durante la persecución contra los cristianos por parte de los emperadores Galieno y Valeriano. En el siglo IV la difusión del culto a santa Tecla llegó a todas las comunidades de Roma y Cartago, a la vez

<sup>84</sup> Protomártir: del griego *protos*, «primero» + *martyr*, «mártir», «testimonio».



que se empezaban a santificar lugares de culto vinculados a los sepulcros de los mártires o a las reliquias.

Hasta el siglo XI, el culto a la santa en la ciudad de Tarragona se mantiene en el terreno de las hipótesis, y es a partir de entonces que se sabe que la Iglesia de Tarragona estaba bajo la advocación de la protomártir. Durante la Alta Edad Media (durante la dominación visigótica y antes de la invasión árabe), en el lugar donde actualmente se encuentra la catedral, había una basílica, uno de los templos más importantes de la ciudad, dedicada a santa Tecla, que hizo también la función de cementerio. Con la invasión árabe, la basílica y los supuestos restos de la santa que allí descansaban desaparecieron, y una vez finalizada la dominación musulmana, una nueva iglesia que recibió el nombre de santa Tecla “la Vieja” y que mantuvo el culto a la santa, fue allí edificada.

En el siglo XIII, durante la prelatura del arzobispo *Pere d'Alabat* se proclamó en el concilio provincial del 1239 fiesta de precepto el día 23 de septiembre, a la vez que se empezaba a pensar en la edificación de una gran catedral que albergara una reliquia de la santa. En 1319, el rey Jaime II pidió a través de una carta una reliquia de la santa al rey de Armenia y finalmente, después de dificultosos tratos así como de librar una gran cantidad de donativos, los embajadores del arzobispo volvieron con la reliquia. A esta se le construyó un relicario en forma de antebrazo que esperó en Barcelona durante un mes antes de viajar hasta Tarragona. La reliquia viajó por mar hasta el puerto de Salou, y de allí a Constantí, donde esperó que finalizaran los preparativos para su entrada en Tarragona. El 17 de mayo de 1321, bajo la prelatura de Ximeno de Luna<sup>85</sup> y con la asistencia del rey Jaime II y de su hijo, el infante Ildelfonso, tuvo lugar la procesión para recibir la reliquia y depositarla a la seo. Desde ese momento y hasta la actualidad, la reliquia y la devoción a la santa se mantienen unidas a la Iglesia de Tarragona y a los tarraconenses, y cada 23 de septiembre desde entonces, después de la procesión se recrea la entrada del santo brazo, donde lo religioso se mezcla una vez más con lo popular:

---

<sup>85</sup> Ximeno de Luna fue arzobispo de la catedral de Tarragona entre 1316 y 1327.



**Fig. 15. Entrada del santo brazo, en la actualidad**

La devoción popular se verá también reflejada en los gozos (goigs) populares dedicados a la santa. En 1695, dos años antes de la aparición de la hagiografía del padre Vilar, se publicaron los primeros gozos, los cuales recogen el patronazgo de la santa sobre la ciudad y hacen referencia a su martirio, mientras se le pide protección para los ciudadanos de la Tarragona. Los tres martirios que sufrió la santa, el fuego, las bestias y las serpientes, aparecen como una constante en todos los gozos publicados a partir del siglo XVII, aunque en ninguno de ellos se hace referencia al porqué la santa tuvo que sufrir tales castigos, siendo el amor hacia Dios la única argumentación al respecto.

Los gozos populares a santa Tecla del primer tercio del siglo XVIII reflejaban la corriente contra reformista de la época y presentaban una santa relacionada con la muerte y convertida en abogada de los agonizantes para que les proporcionase una buena muerte. De esta manera, en los gozos publicados en los años 1731 y 1745, además de explicar que santa Tecla es patrona de la ciudad, se le añaden otros títulos como protomártir de las mujeres y discípula de san Pablo, además del ya mencionado “abogada de los agonizantes”.

Fue también en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el santo brazo se trasladó a su sede definitiva y que mantiene todavía en la actualidad. En 1760 se puso la primera piedra para la construcción de la capilla de santa Tecla en la

catedral,<sup>86</sup> que sería conocida entre los tarraconenses como “la capilla de los mármoles” por la gran cantidad que de este material se usó para su construcción. En 1775 se trasladó el brazo con la reliquia a su nueva capilla, y fue este el mayor acto relacionado con la santa durante la segunda mitad del setecientos<sup>87</sup>.

Una de las imágenes más representativas que se pueden ver en la iconografía de santa Tecla, especialmente en los siglos XVIII y XIX, es la santa atada a una columna de madera en medio de leones. A veces aparece con una palma en la mano (que representa el martirio), un libro o incluso con un crucifijo, aunque éste pronto se convirtió en la *tau*. Esta *tau* suele estar colocada entre los dedos de la mano de la santa o entre los dedos de la mano del relicario (el santo brazo). La *tau*, el antebrazo y la piedra son los símbolos propios de la iconografía<sup>88</sup> tarraconense de la santa.

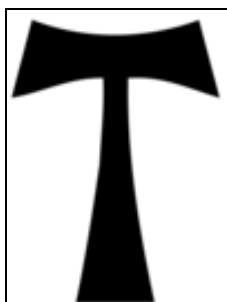


Fig. 16. Tau

### MÁS ALLÁ DE LA CATEDRAL: LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

Unos 50.000 miembros formaban parte de las órdenes religiosas masculinas en el siglo XVIII, según W. Callahan. Las órdenes regulares, en general, preferían la

---

<sup>86</sup> La capilla de santa Tecla es obra del arquitecto Josep Prats y del escultor Carles Salas. Fue construida con mármoles y en estilo neoclásico. La capilla fue bendecida el 20 octubre de 1775 (el arzobispo Jaume de Cortada fue quien había puesto la primera piedra el 17 de agosto de 1760).

<sup>87</sup> El brazo de santa Tecla permaneció allá hasta 1811, año en que desapareció cuando los franceses entraron en la catedral después del asedio a la ciudad. Después de muchos problemas y diversas gestiones, la reliquia volvió a la catedral en 1831.

<sup>88</sup> Sobre la iconografía de santa Tecla, véase; MISSER I VALLÈS, Salvador: *El libro de santa Tecla*. Barcelona, Arzobispado de Barcelona, 1977.

ciudad al campo y sufrían de la misma mala distribución de personal que sus homólogas seculares, esto es, evitaban implantarse en las zonas más pobres, que, además, tenían un mayor número de parroquias vacantes<sup>89</sup>.

El siglo XVIII fue para las órdenes una época de prosperidad y estabilidad económica y material. Algunas de las monásticas o conventuales (las cuales preferían a menudo establecerse en zonas rurales), llegaron a tener una enorme riqueza, mientras que en las ciudades prosperaban las mendicantes —franciscanos, dominicos, agustinos, carmelitas, capuchinos, trinitarios, mercedarios...— y las de jesuitas y canónigos regulares.

Tarragona fue un buen ejemplo de ello, así, y según E. Perea<sup>90</sup>, en la segunda mitad del siglo XVIII las órdenes religiosas instaladas en Tarragona eran las siguientes: agustinos, capuchinos, dominicos, carmelitas descalzos, franciscanos, mercedarios, trinitarios y jesuitas. La mayoría de ellos ocupaban conventos fuera de la muralla que encerraba el casco urbano, hecho que no ocultaba, sin embargo, la gran presencia de clérigos en la ciudad. Véase a continuación los conventos e iglesias activos en Tarragona en el siglo XVIII así como su situación (en el interior o exterior de la muralla):

Órdenes masculinas	Edificio	Situación
Agustinos	Iglesia de <i>santa Anna</i>	Dentro de la muralla (Actualmente: iglesia de la <i>Trinitat</i> )
	Convento de los <i>Sants Reis</i> (antes de los jesuitas)	Dentro de la muralla (Actualmente: iglesia de <i>Sant Agustí</i> )
Capuchinos	Iglesia de <i>Sant Miquel</i>	Fuera de la Muralla (Actualmente: puerto de Tarragona)
	Convento de <i>Sant Fructuós i santa Tecla</i>	Fuera de la Muralla (Actualmente: iglesia de <i>Sant Joan</i> )
Dominicos	Convento de <i>Sant Francesc</i>	Dentro de la Muralla (actualmente: ayuntamiento de Tarragona)

<sup>89</sup> Véase: CALLAHAN, William J.: *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid, Nerea, 1984, pp. 29-38.

<sup>90</sup> PEREA SIMÓN, Eugeni: *Església i Societat...*, op. cit., p. 29.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Carmelitas calzados	Convento <i>dels descalços</i>	Dentro de la Muralla (actualmente: parking municipal)
Franciscanos	Convento de <i>Sant Francesc</i>	Fuera de la Muralla (Actualmente: iglesia de <i>Sant Francesc</i> )
Mercedarios	Convento de la <i>Mercè</i>	Fuera de la Muralla (Actualmente: diputación de Tarragona)
Trinitarios	Iglesia del <i>Miracle</i>	Fuera de la Muralla (Actualmente: anfiteatro romano)
	Iglesia de <i>santa Anna</i> i Convento de <i>santa Anna</i>	Dentro de la Muralla (Actualmente: iglesia de la <i>Trinitat</i> y local de los <i>Xiquets de Tarragona</i> )
Jesuitas	Convento de <i>Sants Reis</i>	Fuera de la Muralla (Actualmente: iglesia de <i>Sant Agustí</i> )
	Colegio <i>dels Sants Reis</i>	Dentro de la Muralla (Actualmente: <i>Museu d'Art Modern de Tarragona</i> )

Todavía queda pendiente averiguar si cada una de las parroquias de la ciudad, tanto si dependían de una orden religiosa o no, disponían de capilla de música o únicamente órgano<sup>91</sup>. Por las pocas referencias encontradas, en las que se anota que los músicos instrumentistas de la catedral acudían (con permiso o no) a funciones de los dominicos o de los agustinos, parece obvio que en dichas parroquias sonaba la música y no solamente a través del órgano. Música que, por otra parte, era seguramente la que con mayor facilidad y carácter cotidiano debían escuchar los habitantes de la ciudad. Otra cosa bien distinta sería averiguar si las capillas correspondientes pudieron haber sido muy numerosas o no. Sin duda, la mayor o menor disponibilidad económica de cada centro, pudo haber condicionado la existencia y perdurabilidad de una capilla musical, así como sus dimensiones; pero tampoco hay que desdeñar el hecho de que buena parte de estos pequeños

<sup>91</sup> A pesar de que se trata de una tarea que pretendo realizar más adelante, y dado que dicho estudio podría prolongarse excesivamente en el tiempo, no trataré en esta ocasión sobre la posible actividad musical eclesíástica urbana fuera de la catedral, debido a los márgenes temporales autoimpuestos para la realización de la presente tesis doctoral. No obstante, sí que ha parecido de gran interés poder ofrecer una primera información sobre los lugares en que ésta pudo haberse localizado, pues, sin duda, dichos datos serán de utilidad para formarse una idea mejor y más completa del contexto en que pudo haber tenido lugar la producción musical del maestro Milà.

centros de actividad religiosa (parroquias, conventos...) mantuvieran una cierta actividad musical mediante el concurso filantrópico de su feligresía o incluso en condiciones económicas “de subsistencia”. A este efecto, V. Pérez anota:

“[...] se demuestra que en las parroquias hubo distintos métodos para financiar los recursos de música, tanto materiales como humanos. Así, en un primer grupo se hallaban las iglesias más importantes que dependían principalmente de sus propios ingresos en concepto de diezmos y primicias, disponiendo por norma general de un cabildo de beneficiados que era quien administraba el centro y, por tanto, era responsable de contratar o fijar el salario de los músicos —con el visto bueno del Ordinario correspondiente—. Otras iglesias, por el contrario, dependían económicamente de sus patronos, que en la mayor parte de ocasiones eran los concejos de las localidades en cuestión y, en menor medida, nobles, ejerciendo en cualquier caso el derecho administrativo musical. Por último, el tercer grupo fue el de las parroquias financiadas con sus propios recursos y administradas normalmente por juntas, en las que estaban representados los clérigos, feligreses y autoridades civiles, pero que, en ocasiones, recibieron el apoyo de los concejos locales para la construcción de órganos o para la inclusión de música en determinadas fiestas religiosas. Además, tampoco fue extraña la financiación de recursos musicales en parroquias gracias a la fundación u obra pía de algún feligrés o clérigo”<sup>92</sup>.

También las órdenes femeninas estaban presentes en la Tarragona del setecientos, aunque en menor medida que las masculinas. Según W. Callahan:

“Las 24.000 monjas del reino tenían un papel diferente al de sus homónimos masculinos. Casi todas las monjas vivían en comunidades contemplativas y, aunque había algunos ejemplos de actividad educativa y caritativa entre las órdenes femeninas, en general el trabajo activo no estaba extendido entre ellas. [...] No es que todos los conventos fueran un refugio para mujeres refinadas que no podían ser sustentadas económicamente en el mundo exterior, pero las actividades de las órdenes contemplativas, aunque en ocasiones llegaban a ser arduas y austeras, encajaban en una mentalidad muy difundida que consideraba propias de mujeres tales actividades, mientras que rechazaba su trabajo en hospitales y orfanatos, en contacto con las clases más bajas de la sociedad”.

Y a pesar de lo expresado por Callahan, conviene no perder de vista que las clases sociales pudientes podían elegir entre una vida contemplativa (otorgando

---

<sup>92</sup> PÉREZ MANCILLA, Victoriano: “Historiografía musical de las parroquias en España: Estado de la cuestión”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), p. 71.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

una buena dote a la monja en cuestión), o, en los casos tal vez más comprometidos desde el punto de vista espiritual, otra vida más austera, dedicada a ejercer una labor social (en casas-cuna, geriátricos, hospitales...). Sin embargo, en el caso contrario, es decir, entre las clases sociales más desfavorecidas —entre las cuales no existía opción alguna a elegir—, el caso sin duda más frecuente habría sido, por pura proyección natural, que las mujeres destinadas a llevar una vida religiosa trabajaran en centros dedicados a ejercer una función social —generalmente asociados a los estratos sociales más bajos— (como enfermeras y sirvientas en hospitales, orfanatos...), aunque seguramente también, en una tendencia bastante generalizada, habrían aspirado a ascender en el escalafón social, mediante el acceso —siquiera fuera con una pequeña dote— a un convento de vida contemplativa, en el cual pudieran desarrollar algún tipo de labor manual, técnica o mecánica, que hubiera compensado en cierto modo su ausencia de dote, o la baja cuantía de la misma (como sirvientas del propio convento, cocineras, lavanderas, reposteras, músicas...).

De otra parte, de las cuatro comunidades de religiosas que se documentan en el setecientos en Tarragona, tres de ellas se dedicaban a la enseñanza y únicamente una de ellas (las carmelitas descalzas), se dedicaron a la vida contemplativa:

Órdenes femeninas	Edificio	Situación
Carmelitas descalzas	Monasterio de san José y santa Ana	Dentro de la Muralla (Vigente en la actualidad)
Dominicas	Casa-beaterio de la <i>Plaça del Pallol</i>	Dentro de la Muralla (Actualmente: instalación turística municipal)
Clarisas	Convento de santa Clara	Fuera de la Muralla (Actualmente: Hotel Imperial Tarraco)
Compañía de María	Colegio de Lestonnac	Dentro de la Muralla (Vigente en la actualidad)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

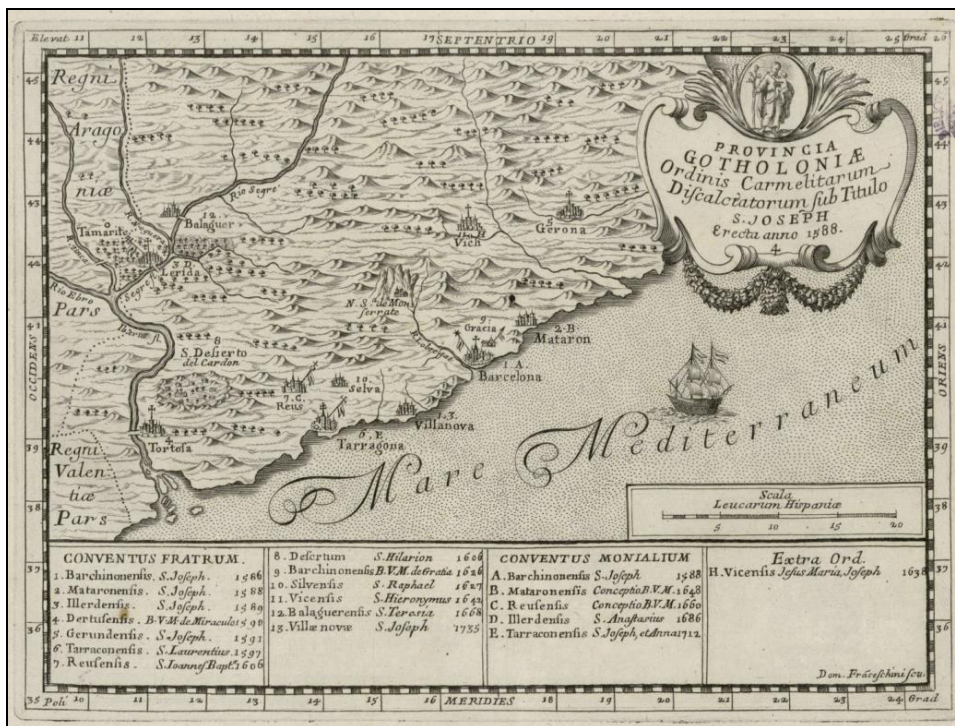


Fig. 17. Mapa de 1739 de la costa catalana, donde se muestra los conventos y monasterios de la orden de carmelitas descalzas/as.

En cuanto a la composición e interpretación musical en esos centros, M. Olarte señala que, en órdenes como las clarisas y las carmelitas se han encontrado documentos que demuestran la práctica musical, y pone de manifiesto el protagonismo e importancia que los monasterios femeninos han tenido en la historia de la música española<sup>93</sup>. En otro de sus artículos, M. Olarte anota que:

“[...] la clausura femenina [como es el caso de las carmelitas descalzas de Tarragona] se presenta como un centro de activa vida profesional en cuanto a la música: con su propia capilla, dirigida por una persona cualificada, que cobra un sueldo por su trabajo y en la que se interpretan repertorios contemporáneos estilísticamente y adaptables a las características específicas de las cantantes”<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Las «monjas músicas» en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica”, en *ArteHistoria*. <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/12758.htm> [acceso 22.12.2016]. Más información sobre el papel de la mujer en la música conventual de ámbito panhispánico en: MURIEL DE LA TORRE, Josefina; y LLEDÍAS MARTÍNEZ, Luis: *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. Ciudad de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad del Claustro de Sor Juana, Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2009.

<sup>94</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Las capillas musicales de los conventos femeninos como centros culturales de la edad Moderna”, en *Revista de folklore*, 146 (1993), pp. 56-63.



Sea como fuere, la composición, la práctica y las relaciones entre esos centros contemplativos o educativos femeninos con el resto de comunidades religiosas de la ciudad, así como con la catedral, es un ámbito que augura un enorme interés, y que deberá ser estudiado en futuras investigaciones a la luz de la nueva documentación que se vaya encontrando.

### RELIGIOSIDAD POPULAR: LAS COFRADÍAS

Se entiende por cofradía religiosa, la asociación de personas —“cofrades”, generalmente laicos—, con fines de caridad, de defensa y de socorros mutuos, así como para incrementar el culto público al propio patrón. Habitualmente, el nombre de la cofradía va seguido de la advocación correspondiente a la que se acoge y, a veces, por el oficio mayoritario de los miembros de la misma. Sus miembros no pronuncian votos ni viven en comunidad, pero se rigen por unos estatutos y se identifican mediante una indumentaria y un distintivo que les representa.

En la España del siglo XVIII, las cofradías eran la manifestación más relevante de la religiosidad popular y había unas 25000, repartidas por todos los pueblos y ciudades del país. Desde antiguo, las cofradías se asociaron a los gremios, de modo que, por la evidente vinculación social española al ámbito religioso, cada gremio —y por extensión, cada cofradía— se acogía a los beneficios de una advocación concreta, con ocasión de cuya festividad se celebraban diversiones y festejos diversos, no solamente religiosos, sino también civiles. Sin embargo, parece que en el Setecientos, las cofradías, habrían estado ya más inclinadas a preocuparse por las fiestas y diversiones civiles y profanas, que por sus fines originarios, estrictamente religiosos. Por esa razón, el gobierno emprendió una política de reforma dirigida a las mismas, que empezó durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), afianzándose especialmente durante el reinado de Carlos III (1759-1788) —a través de la actuación fiscal del ministro Campomanes—<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Véase: ARIAS DE SAAVEDRA, Immaculada; y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel: “Debate político y control estatal de las cofradías españolas en el siglo XVIII”, en *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), pp. 423-435.

En Cataluña están documentadas las cofradías desde el siglo XIII, y en el setecientos, algunas de ellas —seguramente, por influencia religiosa— tomaron el nombre de “congregación”. Según A. Perea:

“Todas las cofradías debían estar oficialmente establecidas y registradas para que sus miembros pudieran obtener no solamente los beneficios para las que habían sido creadas, sino también las correspondientes indulgencias”<sup>96</sup>.

Se pone de manifiesto pues, el carácter oficializado legalmente de dichas congregaciones, y hay que señalar, además, un carácter bastante “democrático”, pues la participación y responsabilidad de los cofrades —en principio, pertenecientes a cualquier clase social—, se hablaba y decidía en asambleas (organizadas para que todo el mundo pudiera expresar sus opiniones). Aún así —y al hilo de lo comentado anteriormente—, todo parece indicar que otro carácter, el festivo, hizo también mella en las cofradías tarraconenses. Así lo manifiestan las palabras del arzobispo de la ciudad, Juan Lario y Lancis cuando expresaba:

“Si se miran según el estado actual y práctica de nuestros días, se ve con dolor y lástima que se han desviado casi totalmente del espíritu, reglas y principales fines de su institución primordial, convirtiéndose el fervor de la oración en ostentación vana y en varios desórdenes”<sup>97</sup>.

Sea como fuere, en la Tarragona del setecientos están documentadas diez cofradías, algunas de ellas relacionadas directamente con los gremios de la ciudad, los cuales permanecieron activos hasta finales de siglo, aunque con el paso del tiempo fue disminuyendo el número de integrantes de los mismos así como la capacidad económica y de gestión de sus propios productos<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> PEREA SIMÓN, Eugeni: *Església i Societat...*, op. cit., p. 51. Traducción mía.

<sup>97</sup> Citado en: ARIAS DE SAAVEDRA, Immaculada; y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel: “Debate político y control estatal...”, op. cit., pp. 427-428.

<sup>98</sup> Así lo resume A. Domínguez: “Fue a partir de 1750 cuando apareció esta nueva clase de industriales desligados de los gremios. [...] Como eran raros los que conseguían por sí solos reunir un capital, hubo una floración de compañías, muy bien estudiadas por Vilar, en las que los ahorros de artesanos se mezclaban a las aportaciones de rentistas, propietarios y mercaderes para emprender negocios diversos. La desertión de sus elementos más activos empobrecía a los gremios; cuando se

Las diez cofradías documentadas son las siguientes<sup>99</sup>:

1. Gremio de *pagesos* – Cofradía de san Lorenzo y san Isidro.
2. Gremio de *marejants* – Cofradía de *sant Pere*.
3. Pía Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo.
4. Cofradía de la Preciosísima sangre.
5. Gremio de los *espardenyers i esparters* – Congregación de la Preciosa Sangre de Jesucristo (“del Ecce Homo”).
6. Gremio de los sastres – Cofradía de *Nostra Senyora y lo Arcàngel San Gabriel de Mestres Sastres, Calçaters, Passsameners* y otros oficios de la ciudad de Tarragona.
7. Gremio de pescadores – Cofradía de *sant Pere*.
8. Gremio de *Mestres teixidors* – Cofradía del *Gloriós sant Miquel Arcàngel*.
9. Cofradía de *Cavallers*.
10. Cofradía de la *Trinitat de fadrins menestrals*.

La documentación relacionada con los posibles músicos que debían acompañar a estas cofradías en el setecientos en Tarragona es muy escasa, casi nula. Apenas unas pocas apreciaciones recogidas en el libro *Introducció a la Setmana Santa de Tarragona*, que anota:

1714: Se suprimen las *tauletes de sucre* en la procesión del Santo Entierro [Viernes Santo]. En el documento de prohibición del vicario general Joan Martí Perelló limita el reparto de estos dulces a los penitentes, disciplinantes, costaleros y a las escolanías que cantan el “recort”<sup>100</sup>.

1728: La capilla de música de la catedral de Tarragona asiste a la procesión del Jueves Santo<sup>101</sup>.

1754: por estos años, cuando las imágenes de la procesión llegaban a la puerta principal de la catedral se cantaba un motete<sup>102</sup>.

---

decretó se extinción eran ya una sombra de lo que habían sido; no habían sabido adaptarse (quizás era imposible) a los progresos técnicos y a las nuevas condiciones económicas; unos maestros habían decaído a la condición de jornaleros (cuando no de pordioseros) y otros se habían enriquecido y aspiraban a sacudir toda traba gremial. Como otras instituciones del Antiguo Régimen, el gremio sucumbió más por caducidad que por ataques externos”. Véase: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1976; reedición de I. G. Seix y Barral, 1981; Id.: *Historia Universal. Edad Moderna*. Barcelona, Vicens Vives, 1983, p. 393.

<sup>99</sup> Véase: ROVIRA I SORIANO, Jordi; RAMON I VINYES, Salvador; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: *Introducció a la Setmana Santa de Tarragona*. Tarragona, Virgili Editor, 1994.

<sup>100</sup> Véase: ROVIRA I SORIANO, Jordi; RAMON I VINYES, Salvador; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: “Introducció a la Setmana Santa...”, *op. cit.*, p. 34. Traducción mía. El “recort” eran unos muchachos que anunciaban el significado de los *misteris* (= pasos) de Semana Santa y las indulgencias que tenían concedidas con una especie de sonsonete. Fue suprimido en 1858.

<sup>101</sup> Véase: ROVIRA I SORIANO, Jordi; RAMON I VINYES, Salvador; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: “Introducció a la Setmana Santa...”, *op. cit.*, p. 36. Traducción mía.

<sup>102</sup> Véase: ROVIRA I SORIANO, Jordi; RAMON I VINYES, Salvador; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: “Introducció a la Setmana Santa...”, *op. cit.*, p. 41. Traducción mía.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---



Por lo que respecta a la música que debía interpretar la capilla de música de la seo tarraconense en Semana Santa, ésta se recoge en el documento de las *Obligacions de la Capella*<sup>103</sup>:

- **DOMINGO DE PASIÓN:** “En este domingo: en la vigilia, si no se reza de Santo Doble, se canta el *Vexilla* a 4 en el altar mayor, y el verso *O Crux* a 8. Y todos los días después, hasta el Miércoles Santo incluido, si no entra Santo Doble se practica lo mismo.
- **DOMINGO DE RAMOS:** En este domingo, al volver la procesión a la seo, se canta en la puerta *Gloria Laus*, a cuatro; después, la misa a cuatro, y el Passio, a cuatro, en el trono de la Turba, y Motete al alzar a Dios.
- **MIÉRCOLES SANTO:** En este día se entra a Matinas a las cuatro de la tarde, se canta la primera antífona *Zelus Domus meo*, a 8, tres lamentaciones del mejor modo que sea posible y los responsorios del segundo y tercer nocturno, a cuatro; lo *Miserere*, en el altar mayor, a fabordón, intercalado con el coro, y arrodillados todos los músicos en la última grada del Altar Mayor.
- **JUEVES SANTO:** En este día, se canta la misa con violines y clarines o trompas, al llevar a Nuestro Señor al Monumento; el *Pange Lingua*, toda la capilla *submissa voce*, intercalado con el coro y, al poner a Nuestro Señor en el

---

<sup>103</sup> Se trata de un documento que se conserva en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (y que pertenecía al antiguo Archivo Capitular de la catedral), en el que se explicitan las funciones de la capilla en las principales festividades. En la portada se anota: “Libro de las obligaciones de la capilla de la presente Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona Primada de las Españas sobre el asistir a la Seo y otros actos o funciones por orden del muy Ilustre Capítulo, con la expresión del qué se habrá de cantar y cómo, en cada una de las festividades que se señalan”. Traducción mía.

Monumento, *Domine*. A las dos horas y dos cuartos, en el Lavatorio, en la capilla de *Corpore Christi*, y luego, Completas en el coro, y inmediatamente comienzan las Matinas, en las cuales se canta de la misma manera que el miércoles.

- **VIERNES SANTO:** En dicho día, se entra a Prima a las nueve; se canta el Passio al sacar a Nuestro Señor del Monumento; la capilla *Domine submissa voce*, y al llevarlo al altar mayor, *Vexilla*, el clero, también *submissa voce*. A las tres de la tarde se dicen Completas y después luego, Matinas, del mismo modo que en los dos días antecedentes; después, inmediatamente se hace procesión por el Claustro y Seo, y para en el altar mayor; e inmediatamente el capítulo y clero va delante de la capilla del Santo Christo y arrodillados se canta el *Miserere*, con violines, del mejor modo que sea posible, advirtiendo que lo más largo debe durar media hora.
- **SÁBADO SANTO:** En este día se entra a las ocho a Prima; en la misa, se canta a cuatro, esto es, el Gloria, Sanctus, ~~xx-xxxx~~. Por la tarde, Completas, Psalmodia a cuatro, el *Nunc Dimitis* y *Regina Celi*, a ocho.
- **DOMINGO DE RESURRECCIÓN:** En este domingo se cantan Matinas como en el día 21 de enero; en el que puede tener lugar, misa con violines y clarines o trompas. En la Epístola, *Victimae paschali*; al alzar a Dios, *Regina celi*; segundas Vísperas, a ocho; *Dixit Dominus* y *Magnificat*. Y al acabar Completas, *Regina Celi*, a 8.
- **SEGUNDO DÍA DE PASCUA:** En este día se canta a la misa con violines, clarines o trompas; *Victimae paschali* después de la Epístola. Y al alzar a Dios, *Regina Celi*; segundas Vísperas, *Magnificat* y *Regina Celi*, a cuatro”.

Como se puede apreciar, las obligaciones no aclaran la asistencia a las distintas procesiones que por semana santa se celebraban en la ciudad, ya que se centran en las funciones que se efectúan en el interior de la catedral. De manera que solamente se dispone de una breve mención de que la capilla de música de la catedral asistía a la procesión del Jueves Santo, hecho que se presupone no debía

## **ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

ser aislado, dada la gran cantidad de viacrucis y procesiones que se efectuaban por aquellas fechas en la ciudad. Sin duda, un campo asimismo para investigar, a medida que vaya apareciendo nueva documentación al respecto.

## **Capítulo 2:**

Particulares contexturas:  
La capilla de música de la  
catedral de Tarragona

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



## **CAPÍTULO 2:**

### **PARTICULARES CONTEXTURAS: LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA**

Es bien conocido que, en el siglo XVIII —y en lo que a música religiosa concierne—, fueron las catedrales y colegiatas, y en menor medida (incluso a veces, dependientes de ellas) las parroquias, conventos y cofradías, las encargadas de concebir el corpus musical litúrgico y paralitúrgico que enriquecería los numerosos rituales que la iglesia católica precisaba. De esa manera, las catedrales se convertían en centros de producción musical de referencia, a los que muchos músicos deseaban acceder, ya fuese por el salario, por el prestigio que ello les podía reportar, o bien por la posibilidad de tener un empleo estable, en una época donde el “oficio” de músico distaba mucho de poder ofrecer garantías de estabilidad económica.

No obstante, podría decirse que el prestigio, salario y raigambre que se podía conseguir en el empleo, difería mucho de unas catedrales a otras, pues influía en gran medida el tamaño de la ciudad, su población y las actividades que en ella se realizaban —es decir, las diferencias específicas de cada catedral y su entorno—, junto a la riqueza de cada seo. Todos estos factores juntos, eran los que propiciaban una mayor o menor estabilidad a la capilla de música, así como incidían directamente en su producción musical desde el punto de vista cuantitativo (ya que, a mayor ciudad/catedral/riqueza, en principio, mayor actividad) y, acaso, cualitativo (aunque sea más difícil determinar si el tamaño de un centro de producción musical podía o no emparejarse con la mayor o menor calidad de su ejecución musical).

En ese sentido, la existencia en la ciudad de una red de capillas musicales ligadas a parroquias o cofradías, la holgura económica de su ayuntamiento, la presencia de pequeña burguesía, el hecho de ser capital de corregimiento (y su situación geográfica en el mapa dieciochesco) o la devoción a sus patronos, modelaban la capilla de música catedralicia tarraconense, la cual se podía nutrir de más o menos músicos —y también, en consecuencia, de instrumentistas con

diferentes destrezas de ejecución—, para cada una de las funciones estipuladas para el ciclo del año.

Era competencia del cabildo catedralicio gestionar los diferentes temas relacionados con la capilla de música, ya fueren la responsabilidad salarial de los músicos, la selección —habitualmente mediante oposiciones— de los aspirantes a componentes de la capilla, los problemas internos de la misma, o lo relativo a la compra de instrumentos y adquisición de repertorio (ya fuere en música manuscrita o impresa). Y a todo esto hay que añadir que los músicos, y en muchas ocasiones, el maestro de capilla, no tenían ni voz ni voto en el cabildo, lo que les obligaba a equilibrar las decisiones de aquél con sus propios deseos de promoción profesional y/o económica.

En referencia a la capilla de música de Tarragona, hay que constatar el hecho de que ésta presenta algunas lógicas características comunes a otras seos de su época —en cuanto a músicos ministriles, obligaciones del maestro de capilla, oposiciones a los diferentes cargos, etc.—. Aunque, por otra parte, también presenta especificidades propias que la hacen interesante al estudio, y peculiar respecto a otras iglesias-catedrales de su tiempo. A la vez, no hay que olvidar que se trata de una archidiócesis de evidente importancia histórico-estratégica, aunque ya para el siglo XVIII venida a menos económicamente y en términos de influencia<sup>104</sup>.

Todo parece indicar —por lo que he podido averiguar hasta ahora—, que no existía en ese tiempo en Tarragona una red de capillas estables que atendieran las necesidades de la catedral, sino al contrario: eran los músicos de la misma los que asistían a las parroquias de la ciudad, con lo que este hecho conllevaba; a saber: por un lado —y dicho sea en positivo para los músicos—, unos ingresos extras por sus actuaciones fuera del templo principal<sup>105</sup>; pero por otro lado —y dicho sea en

---

<sup>104</sup> Repárese por ejemplo en su comparativa con la cercana diócesis de Barcelona, mucho menos relevante desde el punto de vista jerárquico-eclesiástico, aunque más dotada o provista económicamente, así como más pujante socialmente y en términos progresivos de influencia.

<sup>105</sup> Conviene recordar que los músicos ministriles tenían una lógica mayor “libertad de movimiento” que, por ejemplo, los sochantres; pero en contrapartida, también percibían un salario menor (pues actuaban con menor asiduidad junto a la capilla), y eran solicitados con mayor frecuencia a las funciones de fuera de la catedral.

negativo para la catedral—, problemas relacionados con las faltas de asistencia a las funciones de capilla o a otros menesteres relacionados con sus cargos de racionero, beneficiado, etc.

Esta situación, además, parece que en Tarragona contaba generalmente con el beneplácito del maestro de capilla, pues se observa en diversas resoluciones capitulares cómo se insta a dicho maestro a no favorecer que ministriles de la capilla salieran del oficio antes de que éste terminara, y asimismo, que informara a los síndicos correspondientes de si había “empleado” a alguno de ellos para funciones fuera de la catedral<sup>106</sup>.

Véase una situación similar, en resolución capitular<sup>107</sup> de 8 de enero de 1781, en la que el protagonista de la falta es un sochantre, que una vez terminado el oficio abandona su sitio en el coro para participar en la misa solemne de los padres agustinos de la ciudad. Una vez más, se insiste al maestro de capilla para que no permita tales situaciones:

«D. 8 January 1781»: [Margen: “Que no se adme- / tran per los mus- / sichts funcions en / altrás Iglas du- / rant lo Cor”] “Dominus Canonicus Llorens proposuit. Que en lo dia de ahir lo Sustentor Da- / nís, no obstant de trobarse de Semmana sen aná del / Chor luego de acabada la misa Major sens ~~demanar licencia / al President del Chor per anarsen a la funcio~~, per asis- / tir, segons sa Mercé te entés a la funcio de la Misa / Solemne, que se cantá en la Iglá, que vuy es dels

<sup>106</sup> Véase, por ejemplo, la resolución capitular de 18 de setiembre de 1780; ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 49v: “[...] se feu present que alguns / dels Oficials de V.S. destinats al Chor hixen de ell algunas / vegadas antes de conclourerse los Divinos Oficis pera acis- / tir en funcions de Capella fora de la Iglá: Dom Detterminarunt / Que los Senyors Sindics se servescan dir al Mestre de Capella / que en los casos que ocorria de haver empleat en funcions de Capella fora de la Iglá a alguns de dits / Oficials lo diga antes â un dels Senyors Sindics a fi de que no / falte lo servey del Chor”. Traduzco: “[...] se hizo presente que algunos de los oficiales de V.S. destinados al coro salen de él algunas veces antes de concluirse los divinos oficios para asistir a funciones de capilla fuera de la iglesia; y los Sres. determinaron: Que los Señores Síndicos se sirvan decir al maestro de capilla que en los casos que ocurría de haberse empleado en funciones de capilla fuera de la iglesia a algunos de dichos oficiales, lo diga antes a uno de los Señores Síndicos, a fin de que no falte el servicio del coro”.

<sup>107</sup> Los libros y libros borradores de actas capitulares que he consultado son los siguientes: ACT. AC, nº 55, 1764-1779: “Libro borrador de acuer / dos capitulares tomados en / los años 1764.-65.-66.- / y 67. y 1777 y 78 hasta el / dia 13 de Enero de 1779. Los / de 1764 hasta 1767 no / estan en orden cronologico”; ACT. AC, nº 56, 1780-1785: “Libro que contiene los acuerdos / capitulares tomados desde el / dia 1 de febrero de 1780 hasta / el dia 19 de Enero de 1785”; ACT. AC, nº 129, 1783-1790: “Borradores de Actas o Ministerios / de / 1785 a 1790. Registro de asistencia a capitulo y de al- / gunas determinaciones tomadas”. De aquí en adelante: Archivo Capitular de Tarragona: ACT, Actas Capitulares: AC.

pares Agustinos / de esta Ciutat sens demanar llicencia al Pre- /  
sident del Chor: Lo que fa p[rese]nt a V.S. á fi de que se servesca /  
donar la providencia que aparega convenient pera que no hi haja /  
semblants faltas en lo Chor. Et Domi detterminarunt que se done  
ordre / al Mestre de Capella, que no admetia en avant funcions de  
Mu- / sica que hajen de celebrarse durant lo Chor.”<sup>108</sup>.

Interesante también es la aportación de músicos a la capilla desde el regimiento militar de la ciudad, ya que Tarragona, como capital de corregimiento, contaba con asentamientos estables de soldados, entre los que se encontraban los correspondientes músicos que pertenecían a la banda militar de la guarnición de la ciudad. A ese efecto, se evidencía en resolución capitular de 3 de febrero de 1766 la relación entre las autoridades de dicho cuartel y el Capítulo catedralicio, en el momento en que el coronel del regimiento en la plaza sugiere al deán que suspenda momentáneamente la elección del nuevo sochantre, ya que tiene un sargento que pretende ser candidato a dicha plaza:

«Die 3 February 1766»: “D Llorens Sin<sup>s</sup> Que lo S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Jaume Fer- / rer á rebut una carta del coronel de Fusillers / en q<sup>e</sup> diu se interessia ab V.S. peraq<sup>e</sup> suspenga / anomenar Sustentor respecte q<sup>e</sup>  
dins breus dias / donara las llicencias á Silverio Vila sargento de / son Regim<sup>t</sup> y ja las tindria anover estat encar- / regat de la Vantera de las Recultas [sic. “Bandera de las reclutas”] en atencio / q<sup>e</sup> es subjecta q<sup>e</sup>  
preten dit empleo de Sustentor / y abrobat ja per V.S. en cuya consideracio si / apar bé a V.S. podria suspendresse lo despatg / de edictes projectat. D<sup>ni</sup> q<sup>e</sup> se suspengan los edictes y se espera a / Silverio Vila Servinsa lo S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Jaume es- / criuen las gracias al Coronel suplican la breve- / dad.”<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 70v. Traduzco: “[Que no se admitan para los músicos funciones en otras iglesias durante el coro] El Sr. canónigo Llorens propuso que en el día de ayer el sochantre Danís, aun encontrándose de semanero, se fue del coro una vez acabada la misa mayor ~~sin pedir licencia al residente del coro para ir a la función~~, para asistir según su merced tiene entendido, a la función de misa solemne de los padres agustinos de esta ciudad, sin pedir licencia al presidente del coro: lo que hace presente a V.S. a fin de que sirva dar la providencia que le parezca conveniente para que no haya faltas similares en el coro; Y los Sres. determinaron que se dé orden al maestro de capilla que no admita en adelante funciones de música que se vayan a celebrar durante el coro”.

<sup>109</sup> ACT. AC, nº 55, 1764-1779, Fol. 189r: Traduzco: “Don Llorens Síndico: que el Sr. Don Jaume Ferrer ha recibido una carta del coronel de fusileros en la que dice se interesa con V.S. para que suspenda nombrar sochantre puesto que en breves días dará licencia a Silverio Vila sargento de su regimiento y que ya la tendría si no hubiera estado encargado de la bandera de los reclutas. En atención que es sujeto que pretende dicho empleo de sochantre y aprobado ya por V.S., en cuya consideración si le parece bien a V.S. podía suspenderse el despacho de edictos proyectado; Y los Sres. determinaron que se suspendan los edictos y se espere a Silverio Vila, sirviéndose el Sr. Don Jaume escribir las gracias al coronel suplicándole la máxima brevedad”.

Por otra parte —y como pasaba en otras capillas de música—, para determinadas ocasiones se necesitaban más ministriles de los contratados habitualmente (especialmente en las fiestas de los patronos, donde se interpretaban composiciones específicas para la ocasión que requerían de más *organico*, precisamente para dar más pomposidad y solemnidad a las funciones de capilla de esas fechas), de manera que el maestro de capilla proponía a posibles candidatos<sup>110</sup>. La contratación de músicos forasteros para suplir la falta de primer violín y de viola, así como de los necesarios para la festividad de santa Tecla (patrona de la ciudad), los cuales, además, pertenecían al regimiento militar asentado en la ciudad, queda reflejada en resolución capitular de 13 de agosto de 1777:

«D. 13 Ag<sup>t</sup> 1781»: “[...] [Margen: “Sobre / Musichs”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere Que trobantnos / cerca de la festa de la Assumpta en que hi ha Misa / ab Violins, se troba la Capella sens Violí primer res- / pecte que Ordeig per sa edat no pot ja desempeñar / este ofici, y sens Viola, Per trobarse vacant la plasa / de Arnet. Quils dos papers son necessaris per cantar / ab la deguda solemnitat la Misa de la Assumpta. La / viola es necessaria també en las Salves de la Ynfra octava. / Y respecte, que lo Mestre de Capella en algunas funcions que / ha tingut estos dias fora de la Ygla se ha valgut pera / completar la Capella de algun dels Musichs del Re- / giment que se troban en esta Ciutat ho fa p[rese]nt â V.S. / per si sera

<sup>110</sup> En el caso específico de Tarragona, parece que el maestro de capilla podía adelantar, además, el salario de los músicos forasteros contratados para ocasiones especiales. Ello se desprende de la lectura de las actas capitulares, donde queda reflejado, que, como mínimo en 1776, fue él quien pagó a los músicos y que un año más tarde el capítulo todavía le debía ese dinero, por lo que se vio obligado a reclamarlo: ACT. AC, nº 55, 1764-1779, Fol 728r: «D. 27<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar Adm<sup>or</sup> opere prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem[oria]<sup>l</sup> / del M<sup>e</sup> de Capella en lo qual demana q<sup>e</sup> li sian / resarsidas las 7 £ 13 s q<sup>e</sup> bestragué lo any passat p<sup>r</sup> lo / augment de la festiv<sup>t</sup> de S<sup>ta</sup> Thecla corresponent als / Mussichs forasters. Lo qual n<sup>o</sup> 79 Quo lecto / Dom dix<sup>t</sup> Que se paguen las 7 £ 13 s de la Adm<sup>o</sup> de / la Obra: Y sobre lo arreglo q<sup>e</sup> se excita ab est motiu / dels salaris q<sup>e</sup> podrian señalarsse als Mussichs / q<sup>e</sup> acostuman venir de defora p<sup>r</sup> dita festiv<sup>t</sup> / Dom<sup>i</sup> feren Com<sup>o</sup> als S<sup>ors</sup> obrer y Penitt<sup>r</sup> a fi de q<sup>e</sup> / informantse ab lo M<sup>e</sup> de Capella exposian al / m<sup>t</sup> Yll<sup>e</sup> Cap<sup>l</sup> son dictamen.”. Traduzco: “El Sr. canónigo Palomar administrador de la obra propone que hay un memorial del maestro de capilla en el que pide que le sean devueltas las 7 libras con 13 sueldos que adelantó el año pasado para el aumento de la festividad de santa Tecla correspondiente a los músicos forasteros. El cual, Núm 79, se lee. Los Sres. dijeron que se paguen las 7 libras con 13 sueldos de la administración de la obra, y sobre el arreglo que se excita con este motivo de los salarios que podrían señalarsse a los músicos que acostumbran a venir de fuera para dicha festividad, los Sres. hicieron comisión a los señores obrero y penitenciario a fin de que informándose con el maestro de capilla lo expongan al muy Ilustre Capítulo su dictamen”.

de son agrado que se convida als Musichs / del Regiment que sian menester Per ditas funciones, y en / est cas asseñalar la ~~salari~~ gratificacio, que sels deura / [Fol. 115v.:] donar [Margen: “tenint present que / acercantse la festa / de Santa Thecla en la / que acostuman venir / Musichs forasters po- / dria entre ells sus- / citarse alguna eti- / queta sobre convidar / o no als del Regiment ”] Et Domi detterminarunt que per estas funciones se conviden los Mussichs del / Regiment que sian menester, y quan a la gratificacio que Sa / Merce de acort ab lo Mestre de Capella los donia aquella / que sa discrecio reconega convenient; e igualment se deixa / a sa discrecio lo convidarlos si es menester per la festa de Santa / Thecla, y demes que acordian. [...]”<sup>111</sup>.

En cuanto a la composición de la capilla, en primer lugar, y aunque pertenezcan a una época un poco anterior al maestro Milà, hay que señalar que se conservan unas *Ordinacions*, que constan en resolución capitular de 26 de febrero de 1747, las cuales, según F. Bonastre, parecen ser un documento compilatorio de unas costumbres que no estaban regidas por ninguna norma jurídica ni administrativa inmediatamente anterior<sup>112</sup>.

En estas *Ordinacions* se anotan las funciones del *director* de la capilla (personificado en la figura del canónigo obrero de la catedral), y la cantidad de músicos que la integraban, especificándose los diversos tipos de función de la capilla, así como las obligaciones del maestro de dicha capilla y de los individuos que formaban parte de ella.

<sup>111</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 114v: Traduzco: “[...] [Margen: “Sobre músicos”] El Sr. Canónigo Ruiz, administrador de la Obra, que encontrándonos cerca de la fiesta de la Asunción en la que hay misa con violines, se halla la capella sin violín primero puesto que Ordeig por su edad ya no puede desempeñar ese oficio, y sin viola, por hallase vacante la plaza de Arnet, cuales dos papeles son importantes para cantar con la debida solemnidad la misa de la Asunción. La viola es también necesaria en las salves de la Ynfra octava. Y puesto que el maestro de capilla en algunas funciones que ha tenido estos dias fuera de la Iglesia se ha valido para completar la capilla de alguno de los músicos del regimiento que se encuentran en esta Ciudad, lo hace presente a V.S. para que en el caso de que sea de su agrado invite a los músicos del regimiento que sean necesarios para dichas funciones, y en este caso señalar el ~~salario~~ gratificación que se les deberá dar [Margen: “teniendo presente que acercándose la fiesta de santa Tecla en la que acostumbran a venir músicos forasteros podría entre ellos suscitarse alguna etiqueta sobre invitar o no a los del regimiento”]. Y los Sres. determinaron que para estas funciones se inviten a los músicos del regimiento que sean necesarios, y en cuanto a la gratificación que su merced, de acuerdo con el maestro de capilla, les dé aquella que su discreción reconozca conveniente; e igualmente se deja a su discreción invitarlos si es necesario para la fiesta de santa Tecla y las demás que acuerden”.

<sup>112</sup> BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII”, en *Boletín Arqueológico* [Societat Arqueològica Tarraconense], Época IV/133-140 (1976-1977), pp. 259-270.

Gracias a este documento, se puede hacer una comparativa entre la composición de la capilla a finales de la primera mitad del siglo XVIII, y de la misma (a través de la documentación extraída de las actas capitulares) en la segunda mitad de dicho siglo. Si —como todo hace suponer—, Antoni Milà entro al servicio de la catedral como maestro de capilla interino en 1762<sup>113</sup>, solamente le separan quince años de estas *Ordinacions*, de manera que, muy probablemente, sería esa estructura o composición de la capilla —o una muy similar—, la que el maestro debió encontrar.

Sus habilidades como compositor se demostrarían, pues, según la mayor o menor capacidad que tuviera para extraer las máximas posibilidades a los efectivos disponibles en dicha capilla. A nivel vocal, Milà podía componer a cuatro o a ocho voces (ya fuera para doble coro o bien para coro principal —o favorito— y coro *de ripieno*), utilizando las combinaciones solísticas que considerase oportunas: a dos Tiples, a solo de Tenor, para Tiple y Alto, etc. En el caso de componer para doble coro, y de acuerdo con las *Ordinacions*, las posibilidades eran:

- ♪ Tiple, Alto, Tenor y Bajo (Coro 1º)
- ♪ Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor (Coro 1º)
- ♪ Tiple, Alto, Tenor y Bajo (Coro 2º)

Por otra parte, el documento especifica las cuatro clases de “funciones de capilla”:

- ♪ Sin violines
- ♪ Con violines
- ♪ Con violines y trompas
- ♪ Con violines, trompas y clarines

En cualquier caso, era ésta la plantilla básica de composición, ya que las mismas *Ordinacions*, así como las obras del maestro Milà y de sus antecesores

---

<sup>113</sup> Véase la información referente a la biografía de Antoni Milà en las páginas siguientes.

inmediatos (Joan Rossell y Francisco Frexas)<sup>114</sup>, revelan que la capilla de música la conformaban también otros instrumentos como: bajón (anotado en ocasiones como *boixó*), fagot (anotado a veces como *fogot* o *fogotot*), arpa, órgano, flauta<sup>115</sup>, flauta travesera, trompas, clarines y oboes.

Las *Ordinacions* especifican que en el momento de retribuir a la capilla, ésta constaba de quince “individuos”, contándose dichos componentes de la siguiente manera: 12 partes para músicos instrumentistas (aunque en el listado aparecen dos más que no están considerados como “partes” de ella), una parte que corresponde a los cuatro niños de coro (monacillos), otra al “maestro de papeles” y otra al maestro de capilla.

El mismo documento da los nombres de los miembros de la capilla en 1747 (época del maestro de capilla Joan Rossell), así como de su principal cometido y de las habilidades secundarias como músicos instrumentistas o cantores (que F. Bonastre anota entre paréntesis —lo que respeto a continuación— en la citada publicación)<sup>116</sup>:

- Joan Rossell – *Maestro de capilla*
- Joan Ordeig – *Violín 1º (bajón)*
- Manuel Vilar – *Violín 2º (flauta, oboe, cantar de Alto)*
- Mn. Jaume Pelliser – *Arpista (cantar de Tenor o Alto)*
- Francisco Arnandes – *Bajonista (flauta y cantar de Tenor)*
- Joseph Sabater – *Trompa 1º (oboe, flauta travesera)*
- Anton Nogués – *Trompa 2º (flauta travesera, violín dentro de la catedral, no fuera de esta)*

---

<sup>114</sup> Joan Rossell ejerció de maestro de capilla en la catedral de Tarragona durante los años 1746 y 1747, y fue sucedido por Francisco Frexas, del que no se sabe la fecha en la que entró al servicio de la catedral, pero sí se tiene constancia de que trabajó en ella hasta 1756, año de su muerte. CAZURRA I BASTÉ, Anna: *El compositor y maestro de capilla Joan Rossell y su aportación al preclasicismo musical hispano*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993. EADEM: “Rossell Argelagós, Joan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp. 432-435.

<sup>115</sup> Francesc Bonastre supone la existencia de este instrumento en la capilla ya que las *Ordinacions* anotan en unos músicos instrumentistas su habilidad para tocar la flauta travesera y en otros solamente para tocar la “flauta” (sin duda, dulce o de pico).

<sup>116</sup> Véase: BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “La capella musical de la Seu de Tarragona...”, *op. cit.*, p. 261.



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Joseph Guasch – *Clarín 1º (oboe, fagot)*
- Jaume Guasch – *Clarín 2º (violón, violín)*
- Pere Joan Estivill – *Alto (la voz que convenga)*
- Joan Rabassa – *Tenor (la voz que convenga)*
- Antoni Gassol, succentor– *Contrabajo (la voz que convenga)*
- Succentor 2º (sin precisar el nombre) – otro *Contrabajo*  
“cuando sea práctico de solfa”
- Mn. Felip Vicente – *Organista*
- Escolans – *Los cuatro monacillos de la capilla (Tiples)*
- Joan Arnandes – *Bajón y violín*

De acuerdo con el listado anterior, la capilla contaría pues, con: el maestro de capilla, un organista, dos sochantres (para hacer, en principio, la voz de bajo de capilla), dos cantores de voz, ocho ministriles y cuatro niños de coro.



**Fig. 18. Interior de la catedral de Tarragona, con la sillería del coro y el órgano en el muro lateral izquierdo de la nave central**

Determinar el número de músicos que formaron parte de la capilla de Tarragona en tiempo de Antoni Milà no es sencillo. A falta de unas *Ordinacions* de

esa época, así como de los libros de Obra o Fàbrica, se hace difícil fijar una plantilla, y más teniendo en cuenta que los libros de actas capitulares consultados, no abarcan todo el magisterio de Milà (y algunos de esos años no están completos). Además, dos de esos libros no son tales —son únicamente borradores—, con la dificultad de lectura que eso implica. Hay que tener en cuenta también, que las actas capitulares consultadas contienen algunos nombramientos de músicos, pero no detallan habitualmente ni las defunciones de éstos ni el tiempo que permanecieron en el cargo, por lo que la tarea de reconstrucción se hace, todavía, más difícil. Aun así, con los datos recabados se ha hecho una reconstrucción de la plantilla de la capilla de música en la década de 1780<sup>117</sup>; estos datos han sido comparados con los pocos que se tienen de los años anteriores, y se ha comprobado que la organización y plantilla de la capilla de música no presenta variación significativa a lo largo del magisterio de Milà.

La estructura de dicha capilla de música, organizada de mayor a menor categoría de sus componentes sería la siguiente:

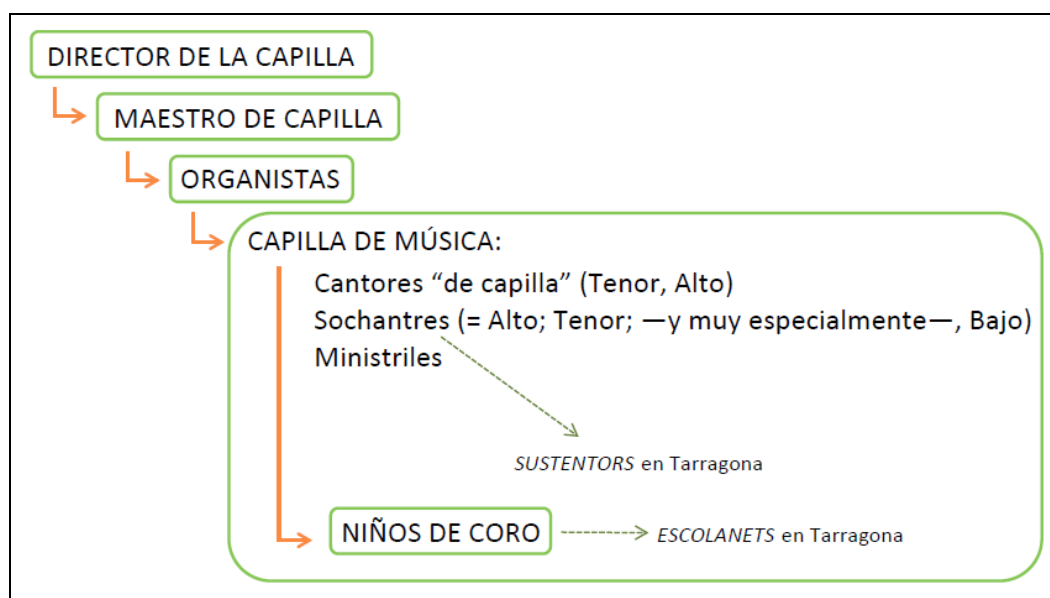


Fig. 19. Estructura de la capilla de música en la década de 1780

<sup>117</sup> Se ha escogido esta etapa por ser la mejor documentada en las actas capitulares estudiadas.

En la presente investigación se constatan algunas peculiaridades en la organización de dicha capilla: en primer lugar la figura del Director de la capilla, que recaía en el canónigo obrero de la catedral —y que no necesariamente había de tener una específica formación musical—, el cual ostentaba el cargo jerárquicamente más importante dentro de la organización, y en segundo lugar, el peculiar tratamiento que aquí se da a los “sochantres”, identificados tanto como entonadores de canto llano como cantores de voz de la capilla, ya fuera cubriendo la parte de Contralto, de Tenor, o muy especialmente, de Bajo. Curiosamente, además, no se menciona nunca durante el período objeto de mi estudio, la presencia de Tiple “de capilla” de edad adulta (ya fuera éste capón o “Tiple entero” —es decir, falsetista—), sugiriendo que tal parte, en las composiciones polifónicas, quedaba reservada a su ejecución exclusivamente a cargo de los *escolanets*.

A continuación se detallan los nombres de los miembros de la capilla encontrados en las actas capitulares consultadas. El período detallado abarca desde el año 1764, en el que empieza el primer borrador, hasta 1789, año de la muerte del maestro de capilla objeto de estudio. Faltan, pues, los dos primeros años en los que supuestamente Milà ejercía ya como maestro de capilla —en calidad de interino— en la catedral de Tarragona (1762 y 1763), así como los años 1768 al 1776, y el año 1779, ya que no hay actas capitulares para dichos años.

Por otra parte, y dado que los nombres de los miembros de la capilla aparecen anotados de distintas maneras a lo largo de los años<sup>118</sup>, he optado por registrar en la tabla aquella denominación que aparece un mayor número de veces. Asimismo, en el caso de que la primera vez que se anota un músico fuera únicamente con el apellido, he optado por completarlo si con posterioridad hubiese encontrado el nombre. Por último, he regularizado los acentos tipográficos teniendo en cuenta si podía tratarse de nombres en castellano o en catalán. En caso de duda, es decir, delante de un nombre y apellido que pudiera hallarse en ambas lenguas, he optado por la versión catalana, puesto que las actas capitulares están mayoritariamente en esa lengua.

---

<sup>118</sup> A título de ejemplo, véase el caso del sochantre: Isidro Vagueria (1777) - Isidro Vaqueria (1780) - Isidre Vaqueria (1783).

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789
ORGANISTA 1ª	Joaquim Vizente						X	X	X	X							
ORGANISTA 2ª	Francisco Rodríguez							X	X	X							
ORGANISTA	Joan Ordeig											X					
		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789

Fig. 20. Relación de organistas durante el magisterio de Milà

SOCHANTRES	1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789	
Anton Gassol	X																
Ambrosio García de los Dos				X	X			X	X	X	X			X			
Gaspar Salvat					X												
Sever Vila			X		X			X	X	X	X					X	
Joseph Garcia					X	X											
Ramon Mirosa					X				X	X	X			X		X	
Isidro Vagueria					X		X			X							
Magí Danís Figueres						X	X	X	X	X	X						
Anton Ferrer										X							
Thomás Burgués										X							
Pere Manubens										X	X	X		X		X	
Francisco Vidal											X						
		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789

Fig. 21. Relación de sochantres durante el magisterio de Milà

		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789
TENOR	Joan Rabassa									X							
	Pere Manubens									X							
ALTO	Vicent Hernandes											X					
	Joseph Mata											X					
		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789

Fig. 22. Relación de músicos de voz durante el magisterio de Milà

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

**RELACIÓN DE MINISTRILES DURANTE EL MAGISTERIO DE ANTONI MILÀ (1)**

		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789
VIOLÍN 1ª - 2ª	Anton Montaña	X															
VIOLÍN 1ª	Joan Ordeig								X								
	Anton Ràfols										X	X	X				
VIOLÍN 2ª	Manel Vilar								X								
VIOLÍN	Hernandes					X											
	Joseph Pi						X	X	X								
	Anton Ràfols									X	X	X					
	Anton Tarrés																
VIOLÓN VIOLA	Jacintho Arnet		X				X	X									
VIOLÓN	Joseph Hernandes								X	X							
MÚSICO	Melchor Juncá												X				
	Manuel Domingo												X				
	Joseph Domingo																X
		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789

**Fig. 23. Relación de ministriles durante el magisterio de Milà (1)**

**RELACIÓN DE MINISTRILES DURANTE EL MAGISTERIO DE ANTONI MILÀ (2)**

		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789
TROMPA	Joseph Guasch			X													
	Miquel Barceló			X													
	Pau Jordà					X			X								
	Francico Barceló					X			X	X							
FLAUTA	Joseph Granada															X	
BAJÓN	Joan Hernandes								X	X		X					
FAGOT	Joan Ordeig			X													
ARPA	Arnit			X													
		1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789

**Fig. 24. Relación de ministriles durante el magisterio de Milà (2)**

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

RELACION DE NIÑOS DE CORO DURANTE EL MAGISTERIO DE ANTONI MILÀ																
NIÑOS DE CORO	1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789
Joseph Solanelles		X					X									
Joseph Oliver		X														
Joseph Malé		X														
Thomás Granada						X					X	X				
Pere Manubens						X	X									
Benet Baixench						X						X	X			X
Joan Folch							X									
Anton Rovira							X									
Francisco Hernández y Serra de Rey								X								
Jaume Queralt												X				
Ferrer																X
	1764	1765	1766	1767	1777	1778	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1789

**Fig. 25. Relación de niños de coro durante el magisterio de Milà**

La relación de músicos presentada da una primera idea de la composición de la capilla en la década de 1780. Composición que puede perfilarse todavía más, si añadimos, a lo que aportan las actas capitulares consultadas (nombres de instrumentos sin especificar el instrumentista que lo ejecutaba, o doble función de los instrumentistas), lo que sugieren las propias composiciones del maestro Milà. Sin embargo, hay que señalar que, en cualquier caso, se trata de una aproximación, puesto que a falta de los libros de obra y de fábrica de esa época, no se puede afirmar con rotundidad la no existencia de más músicos/instrumentos.

	ORDINACIONES 1747		DÉCADA DE 1780	
	FUNCIÓN PRINCIPAL	FUNCIÓN SECUNDARIA	FUNCIÓN PRINCIPAL	FUNCIÓN SECUNDARIA
Músicos de voz	Alto	La voz que haga falta.	Alto 1º	
			Alto 2º	
	Tenor	La voz que haga falta.	Tenor 1º	
			Tenor 2º	
Sochantres	Sochantre 1º	Contrabajo	Sochantre 1º	Alto Tenor Contrabajo Tocar los instrumentos que sepan
	Sochantre 2º	Contrabajo	Sochantre 2º	
			Sochantre 3º	
			Sochantre 4º	

**Fig. 26. Comparativa entre las capillas de la primera y segunda mitad del siglo XVIII (cantores “de capilla” y sochantres)**

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	ORDINACIONES 1747		DÉCADA DE 1780	
	FUNCIÓN PRINCIPAL	FUNCIÓN SECUNDARIA	FUNCIÓN PRINCIPAL	FUNCIÓN SECUNDARIA
Cuerda	violín 1º	bajón	violín 1º	órgano Cantor de voz
	violín 2º	flauta oboe voz Alto	violín 2º	
			viola	contrabajo
			violón	violín
Viento			contrabajo	
	trompa 1ª	oboe flauta trav.	trompa 1ª	clarín 1º
	trompa 2ª	flauta trav. violín	trompa 2ª	clarín 2º
	clarín 1º	oboe fagot	oboe 1º	flauta 1ª
	clarín 2º	violón violín	oboe 2º	flauta 2ª
	bajón	flauta voz Tenor	bajón 1º	
	bajón	violín	bajón 2º	
Acomp <sup>to</sup> polifónico	arpa	voz Tenor voz Alto	arpa	
	organista		organista 1º	
			organista 2º	

Fig. 27. Comparativa entre las capillas de la primera y segunda mitad del siglo XVIII (instrumentistas)<sup>119</sup>

Así, se comprueba que la capilla en tiempos de Milà aumentó el número de instrumentistas y de sochantres “de capilla”: a la plantilla instrumental de 1747 hay que sumarle la viola, el violón, el contrabajo, el fagot y un segundo organista (aunque no fuera durante toda la década); en cuanto a la plantilla vocal, hay que añadir dos sochantres y destacar, una vez más, la doble función de los mismos (tanto como entonadores de canto llano como cantores de voz de la capilla, en las

<sup>119</sup> Estos datos se corresponden al añadido, mencionado anteriormente, de datos extraídos de las actas capitulares y también, de las propias obras de música conservadas del maestro Milà. No han de confundirse, por tanto, con puestos de trabajo, dado que es conocido, por ejemplo, que en el caso de las flautas, nunca hubo un puesto de trabajo específico para dichos instrumentistas, sino que éstos eran desempeñados por multi-instrumentistas (de manera que quien tocaba la flauta tocaba también otro instrumento —violín, oboe, etc.—, por el cual constaba en la documentación capitular su salario y puesto de trabajo).

partes —poco habituales—, de Tenor y Alto), así como esa “obligación” de tocar “los instrumentos que sepan”.

Volviendo la mirada hacia los instrumentos incorporados en la capilla de música en la época del maestro Milà, se hace necesaria una primer reflexión acerca de la simultaneidad de instrumentos que representan un pasado cercano —que en muchos puntos de España estaban ya a punto de extinguirse o bien se usaban en limitadas ocasiones—, y las nuevas versiones de los mismos: tradición *versus* modernidad.

En primer lugar, hay que señalar la posible convivencia en la misma capilla del bajón y el fagot. A falta de documentación que aclare el tipo de contratación de los músicos y de la compra de instrumentos, es a través de las obras de Milà y de las actas capitulares como debe intentarse esclarecer dicha coexistencia. Así, por un lado, se podría suponer la presencia de ambos instrumentos por las obras del maestro de capilla, tres de ellas con partes para uno o dos bajones y otras dos con partes “obligadas” para dos “fogotes” —hay que señalar, al respecto, que ninguna de esas obras está fechada, de lo que resulta imposible saber, también, si las obras para bajón son anteriores a las de fagot o bien son simultáneas—, aunque bien es cierto que siempre podría tratarse del mismo instrumento pero con diferente nombre. Por otro lado, las actas capitulares reflejan que, a pesar de que durante todo el magisterio de Milà aparece en reiteradas ocasiones el oficio de bajonista (y la plaza correspondiente que a éste iba asociada), ya en 1766 el cabildo parece querer asimilar ambos instrumentos al mismo cargo:

«D. 22 7<sup>bus</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que tenint present de q<sup>e</sup> a M<sup>n</sup> Joan / Ordeig se li dona las Com<sup>s</sup> Distrib<sup>s</sup> per tenir lo ofici / ~~benefici~~ destinat a tocar lo Fogotot o Baixó, si a V.S / li apar bé se li podrá prevenir de q<sup>e</sup> quant no hi haje / altre dels Mussichs q<sup>e</sup> sapia tocarlo, que ho deguia practicar ell. Et Dni dix<sup>t</sup> placet”<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> ACT. AC, nº 55, 1764-1779, Fol. 884v: Traduzco: “El señor canónigo Llorens propuso: que teniendo presente que a mosén Joan Ordeig se le dan las distribuciones comunes por tener el oficio destinado a tocar el fagot o bajón, si a V.S. le parece bien, se le podrá avisar de que si no hubiera otro de los músicos que supiera tocarlo, que lo debía practicar él. Y los señores dijeron que les complacía.”



Refuerza la idea contraria, de que ambos instrumentos convivieron simultáneamente, las palabras de C. Bordas<sup>121</sup>:

“Curiosamente, el bajón no fue sustituido por el fagot, su sucesor natural desde el aspecto organológico, sino muy tardíamente ya en la segunda mitad del siglo XIX, por el figle. El bajón y el fagot convivieron en las capillas musicales, si bien en Cataluña es más difícil establecer esta diferenciación por problemas terminológicos, ya que el término catalán *baixó* posiblemente fue común para ambos instrumentos”.

Al hilo de esas palabras, hay que señalar que el figle aparece, efectivamente, en las obras de Milà, en copias del siglo XIX, junto a, por ejemplo, el violonchelo (hecho que demuestra, por otra parte, la pervivencia de la obra del compositor en el siglo siguiente; recepción que deberá ser abordada en posteriores investigaciones). Por otro lado, J. Borràs<sup>122</sup> anota que:

“Con el término bajón también se designaban, desde fechas muy tempranas, a cantantes con la voz grave y, sobre todo, instrumentos que cumplían la función de bajo (aunque no fueran propiamente de tesitura baja como por ejemplo el sacabuche —tenor—): éste sería el caso de los bajones de flauta (o de chirimía) que aparecen en los inventarios de instrumentos que poseía la Capilla Real de Madrid. Por tanto, la interpretación de este término es susceptible de una aplicación polisémica [...]: La aplicación de este término (y su transmisión) a través de la cultura de tradición oral o popular (o no especializada) de los siglos XVIII y XIX, también asimiló, en muchos casos el término bajón con el término fagot, cosa que ha inducido a confusiones en el momento de asignar un modelo de instrumento cada vez que aparece este término. En este sentido, la equiparación, o uso indistinto de los términos bajón y fagot en el ámbito europeo, no tendría importancia (o quedaría justificado), ya que el fagot asumió las funciones del bajón, pero no es éste el caso (no es de aplicación) en el ámbito hispánico, donde han convivido los dos instrumentos”.

Durante la década de 1780, en las actas capitulares estudiadas, aparece el término fagot (escrito *fogot*), en diversas ocasiones, no así el de bajón (*baixó*), en

---

<sup>121</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en [Boyd, Malcom; Carreras, Juan José (eds.)], *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 207.

<sup>122</sup> BORRÀS I ROCA, Josep: *El baixó a la península ibérica*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 29-30. Traducción mía.

virtud de lo que se podría concluir que, dado que el fagot supone una novedad en el ámbito catedralicio tarraconense, es, precisamente, el que genera nuevas referencias o la necesidad de legislar al respecto, mientras que el bajón, utilizado a diario desde mediados del siglo XVI, no precisaba mayores explicaciones en la documentación capitular, de no surgir algún acontecimiento excepcional a propósito del mismo, que mereciera su registro en las actas del cabildo. Otra cosa distinta sería aceptar la posibilidad de que, en estas fechas, y al hilo de las confusiones terminológicas aludidas por J. Borràs, se hubieran podido identificar los vocablos “fogot” y “baixó” en Tarragona (?), acaso recogiendo el “nuevo” término alusivo al fagot, como mera palabra “de moda” por parte del secretario capitular, seguramente desconocedor de las características de cada uno de dichos dos instrumentos; pero esto, en cualquier caso, quedaría en el terreno de las hipótesis, y posiblemente nunca se pueda demostrar... En cualquier caso, intentar determinar las características físicas del instrumento o instrumentos citados, sería muy complejo: ¿se trataría ya aquí el fagot mencionado de un instrumento similar a los bajones del siglo anterior, o simplemente se trataría de un instrumento —híbrido o no— que incorporara ya algunas innovaciones técnicas para adaptarse a las nuevas afinaciones, a una nueva orquesta, a los nuevos gustos?; o incluso, ¿podría tratarse este fagot tarraconense del mismo instrumento o de alguno muy similar a aquel para el que Anselm Viola (\*1738; †1798), contemporáneo de Milà y activo en el cercano monasterio de Montserrat, escribió su concierto?<sup>123</sup>; ¿se parecería, tal vez, a los fagotes europeos utilizados en contexto orquestal, como el que retrató Jakob Horemans en 1774? Muchos interrogantes ante la escasa documentación de la que se dispone para el caso que nos ocupa; e incógnitas, en definitiva, que se deberán esclarecer a la luz de nueva documentación que vaya apareciendo en relación al oficio de músico y su relación con la catedral de Tarragona.

---

<sup>123</sup> Para ampliar información, véase: CORTADA I NOGUERO, Maria Lluïsa: *Anselm Viola: compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 512.



**Fig. 28. El fagotista de Múnich, Felix Reiner (\*1732; †1783), por Peter Jakob Horemans (1774)**

Otra posible coexistencia de dos instrumentos que bien pudieran desempeñar la misma función y/o ser tocados por el mismo profesional, son el violón y el contrabajo. Como en el caso del bajón y el fagot, hay que revisar concienzudamente los pocos datos de que se disponen para saber si, como sería lógico pensar, realmente se trataba de diferentes instrumentos, o si por el contrario, se trataba de una cuestión meramente terminológica para designar, con términos supuestamente equivalentes o sinónimos, a un mismo instrumento o función instrumental. De hecho, conviene tener en cuenta que el violón, como instrumento más grave de la familia de la cuerda frotada en ámbito hispánico, encajaría con un período algo anterior cronológicamente a la aparición del contrabajo. En tal sentido cronológico —y aun conceptual—, el contrabajo se asociaría ya con el violonchelo, y con el establecimiento estandarizado de la familia de instrumentos de cuerda, en donde se incluirían también las violas, infrecuentes en un panorama hispánico en el que la escritura, a la manera del trío barroco (es decir, con dos violines intercambiables —no concebidos jerárquicamente, sino que que entrecruzaban con la mayor naturalidad su registro y líneas melódicas— y con una parte instrumental en el registro más grave, desempeñada por el citado violón),

iba a perdurar durante muchísimo tiempo, llegando, en la práctica, hasta el siglo XIX. Así, en los templos españoles fue habitual utilizar una escritura orquestal sin violas, y aun sin chelos ni contrabajos, sustituidos estos dos últimos —por otra parte cronológicamente más recientes— por un más arcaico violón. Sin embargo, para esa época, en otros lugares y contextos, hacía tiempo que la escritura de las cuerdas “en familia” (con violas, y desplegando los graves en un chelo y un contrabajo), se había convertido ya en el modo común de escribir.

Son 23 las obras de Milà en las que existe una parte destinada para el violón, mientras que solamente en una de ellas existe una parte instrumental para el contrabajo: se trata del Ms. 874 – 3111/447, un villancico con violines y trompas a 4 y a 8, que lleva por íncipit literario: “Temen los altos cielos”. La obra está escrita para doble coro, trompa 1ª y 2ª, violín 1º y 2º, contrabajo, y bajo cifrado —es decir, concebido para ser interpretado por un instrumento polifónico—. Resulta muy llamativo que se haya conservado una sola obra destinada al “contrabajo” (frente al elevado número de obras para un instrumento tan español como el violón), máxime si nos fijamos en la particular copia esmerada que se anota en sus papeles, que recogen, además, el vocablo “Basso” en lengua italiana. ¿Podría tratarse de una obra tardía y/o influenciada por el evidente empuje e influencia de la música transalpina? ...

El caso es que al comparar las partichelas del bajo y el contrabajo, se advierte que se trata de la misma música, con la única variante o añadido del cifrado —práctica, por otra parte, habitual de la época, en la que los instrumentos graves de la capilla reforzaban a menudo lo anotado para la mano izquierda del órgano u otro instrumento polifónico—. Una vez más, el manuscrito no está fechado, con lo que se pierde esa posible referencia temporal que ayudaría, sin duda, a contextualizar el documento y a compararlo con las obras que incorporan violón en su plantilla instrumental. Por otro lado, para efectuar un cotejo con garantías, se necesitaría que las 23 obras con violón<sup>124</sup>, o al menos una buena parte

---

<sup>124</sup> Los manuscritos fechados que incorporan el violón, son: Ms. 773 – 3020/441 (1744); Ms. 734 – 2981/439 (1757); Ms. 856 – 3098/447 (1757); Ms. 776 – 3023/442 (1760); Ms. 864 – 3105/447 (1760); y Ms. 806 – 2941/437 (1773).

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

de ellas, estuvieran fechadas, hecho que únicamente se cumple en un 26% de los casos, de manera que resulta difícil construir posibles correlaciones válidas.



Fig. 29. Antoni Milà. E-TAc, Ms. 874 – 3111/447. Partichela de bajo (Basso)

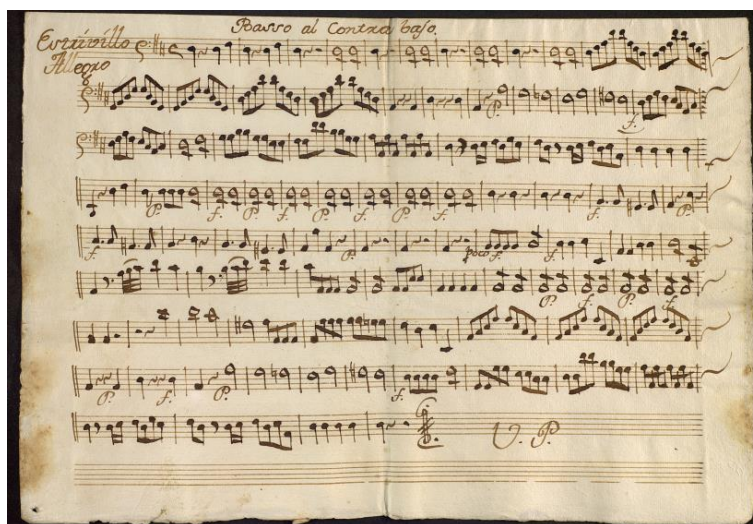


Fig. 30. Antoni Milà. E-TAc, Ms. 874 – 3111/447. Partichela de contrabajo

Parece ser que fue a principios del siglo XVII cuando se empezó a emplear en España el término violón asociado al bajo de la familia de los violines. Aun así, durante todo ese siglo se usaron los términos “violín” y “violón” de manera sinónima para identificar al actual violín (nótese incluso que en francés, todavía se

utiliza el término “violon” para designar a nuestro violín actual), y por otra parte, también se siguió asociando al violón con el bajo de la familia de las violas. Finalmente, con el paso del tiempo, se vincularía a los violones únicamente con los miembros más graves de la familia del violín, pudiendo poseer un número variable de cuerdas y de afinaciones<sup>125</sup>. Por otra parte, y ya en el siglo XVIII, el *Diccionario de Autoridades* anota para la voz “violón” lo que bien podría entenderse hoy como un violonchelo:

“Instrumento Música, parecido enteramente al violín, y que solo se distingue por ser mui grande, y de cuerdas gruesas, por lo que sirve de bajo en la Música, ò conciertos. Llámase también Violón el sugeto que le toca por oficio, y es aumentativo en el sonido de la voz”.

Dada la complejidad de la evolución histórica de este instrumento, y con el fin de comprender mejor su uso, vale la pena recordar que la Capilla Real, que representaba, en palabras de C. Bordas, “un modelo avanzado de lo que sucedía en las demás capillas musicales”, contaba ya en 1701 con tres violones (bajos de la familia de los violines, uno de ellos contrabajo), y en 1739 y 1749, con tres “violones” contrabajos<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Para ampliar información, véase: REULA BAQUERO, Pedro: “El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724)”, en *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 169-190; ANDRÉS, Ramón: “Violón”, *De Píndaro a J. S. Bach. Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona, Biblograf, 1995, pp. 471-472; GÁNDARA, Xosé Crisanto: “El violón Ibérico”, en *Revista de Musicología* xxii/2 (1999), pp. 123-163; ID.: “La escuela de contrabajo en España”, en *Revista de Musicología* xxiii/1 (2000), pp. 147-186; ID.: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”, en *Revista de Musicología* xxiii/2 (2000), pp. 443-464; ID.: “De Arcu Contrabassi”, en *Revista de Musicología* xxv/1 (2002), pp. 157-173; PEDRELL SABATÉ, Felip: “Contrabajo”, en *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres, s.f. [1894], pp. 110-111; RODNEY, Slatford: “Double bass”, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 1. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1984, pp. 590-594.

<sup>126</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Tradición e innovación...”, *op. cit.*, p. 208-209. Se tiene conocimiento no obstante, mucho tiempo atrás, de la existencia de violines y violones en la Real Capilla española; uno de los casos más destacados fue el de los músicos apellidados Vado a mediados del siglo XVII. Así, Juan del Vado “[...] ya en 1641 servía ocasionalmente como violón y contrabajo e incluso tocaba el resto de los instrumentos de la familia del violín, habiendo sido reclamados sus servicios en numerosas ocasiones por el maestro de la Real Capilla Carlos Patiño para intervenir tanto en las máscaras como en la propia capilla”. Sobre este tema puede verse: ROBLEDÓ ESTAIRÉ, Luis: “Vado [Bado] y Gómez, Juan del”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Vol. 26. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2001, pp. 195-196; LOLO HERRANZ, Begoña: “Vado [Bado], Juan Bautista del”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 623-624.

Volviendo a la catedral de Tarragona, y a modo de contextualización, hay que señalar que, de los seis manuscritos de Milà que incorporan una parte para violón, el más antiguo es de 1744, fecha bastante más tardía que la de principio de siglo XVIII de la Capilla Real —e incluso que las referidas a Juan del Vado, de un siglo antes— y, por otra parte, se trata de una fecha en la que el maestro Milà ocupaba el magisterio de capilla de la iglesia de santa María de Vilafranca del Penedès (del resto de manuscritos fechados, solamente uno pertenece al período tarraconense). De igual modo, si se consideran los manuscritos que contienen parte para el violón de Francesc Frexes (que fue el maestro de capilla anterior a Antoni Mià, entre 1747 y 1756)<sup>127</sup>, se aprecia lo siguiente: de las 15 obras conservadas de este compositor, 8 contienen la parte de violón, y de ellas, 7 están fechadas entre 1749 y 1755<sup>128</sup>. Por consiguiente, se puede afirmar que el uso del violón, como cabría esperar, estuvo generalizado en la catedral de Tarragona mucho antes de la llegada del maestro Milà, a pesar de que el instrumento no conste como tal en las *Ordinacions* del año 1747 (particularmente, teniendo en cuenta que a día de hoy no se dispone de documentación capitular al respecto de fecha anterior). Por lo que respecta al contrabajo, hay que mencionar que éste únicamente se anota una sola vez en las actas capitulares estudiadas; se trata de una referencia bastante tardía, ya de 9 de febrero de 1782, en la que un músico que se presenta a una plaza de viola, es también “hábil” con el contrabajo, hecho que, por su versatilidad, satisfizo bastante al cabildo.

Y en cualquier caso, nada de lo anteriormente expuesto arroja luz alguna sobre si se trataba de diferentes instrumentos o no. A lo sumo, se puede aventurar la hipótesis de que se tratara de la misma tipología de instrumento: un violón “contrabajo” —es decir, el más grave de su familia—, al que se le cambiara el

---

<sup>127</sup> Véase: RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensals...”, *op. cit.*, p. 592.

<sup>128</sup> Incluso de algunos maestros de capilla anteriores en el tiempo en Tarragona, como Joan Rossell o Joan Crisòstom Ripollès —por no remontarnos más allá en el tiempo—, se conservan también algunas obras con participación del violón, como puede comprobarse en: BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; y CANELA I GRAU, Montserrat: *Inventaris dels Fons Musicals... op. cit.*

nombre (de violón a contrabajo) debido a ciertos modismos, convenciones e influencias típicas ya de final de siglo (?).

Otro de los instrumentos que se incorporan a la capilla tarraconense en la década de 1780 es la viola, de la que, terminológicamente, son varias las acepciones posibles. De este modo, F. Pedrell distingue las siguientes variantes<sup>129</sup>:

“Viola ó alto-viola (abreviación de *contralto*), viole, alto-viole, quinton ó quinte (fr.), bratsche (al.), viola ó tha tenor-violin (ingl.), viola ó alto di viola (it.)” / “Viola alemana, basso da gamba” / “Viola alemana, gran bajo da gamba, gargrors Bass (al.)” / “Viola antigua” / “Viola-arpa” / “Viola bajo” / “Viola (bajo de)” / “Viola-bajo ó bajo de viola” / “Viola-cembalo” / “Viola col basso” / “Viola d’amore” / “Violas da gamba contraltos (Encordadura de las)” / “Violas da gamba tenor (Encordadura de las)” / “Violas da gamba tiples ó sopranos (Encordadura de las)” / “Viola da orbo, stampella, ghironda ribecca, lira tedesca, lira rustica, etc.” / “Viola d’aveugle” / “Viola de amor, viole d’amour (fr.), viola d’amore (it.)” / “Viola de amor, gamba, salcional ó salicional” / “Viola de amor (Barítono de)” / “Viola de amor de cinco cuerdas” / “Viola de amor de sesi cuerdas” / “Viola de arco” / “Viola de arco tenor” / “Viola de arco tiple” / “Viola de ciego” / “Viola de lira (Bajo de)” / “Viola de rueda o simplemente viola” / “Viola de teclado (Bajo de)” / “Viola di bordone” / “Viola di fagotto, di bordone, ó baryton ó viola di paredon” / “Viola di lira” / “Viola di paredon” / “Viola francesa” / “Viola griega” / “Viole lirone” / “Viola moderna” / “Viola ó alto di viola (it.)” / “Viola ó the tenor-violin (ingl.)” / “Viola ó Vielle” / “Viola, pequeño sopranino, alemana” / “Viola pomposa” / “Viola (Registro de)” / “Violas antiguas (Nombres de las cuerdas de las)” / “Violas bajas da gamba (Encordadura de las)” / “Violas bastardas” / “Violas *da braccia*” / “Violas *da braccia*, viole da braccia ó da spalla” / “Violas *da gamba*, viole da gamba (it.), kniegeige (al.)” / “Violas *da gamba* bajo (Encordadura de las)” / “Violas da gamba ó bastardas” / “Violas, (Divisiones del mango de las)” / “Viola sopranino alemana (*da braccia*)” / “Viola soprano alemana (*da braccia*)” / “Viola (Tiple de) ó quinton, viole (Dessus de) ó quinton (fr.), violetta piccola ó soprano” / “Viola-vielle (fr.)” / “Viole á bras (fr.)” / “Viole d’arco tastade (it.)” / “Viole d’amour (fr.)” / “Viole (Dessus de) ó quinton (fr.)” / “Viole (Dessus et pardessus de)” / “Viole divisi” / “Violet inglés ó violette” / “Violeta” / “Violeta de amor inglesa” / “Violetta piccola ó soprano” / “Violette”.

Al hilo de las extensas explicaciones anteriores, en la actualidad, un diccionario terminológico como por ejemplo el de R. Andrés, anota lo siguiente:

<sup>129</sup> Son tantas las entradas que ofrece Pedrell sobre este instrumento y sus múltiples variantes, que me limitaré aquí a la enumeración de todas ellas. Véase: PEDRELL SABATÉ, Felip: “Viola”, en *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres, s.f. [1894], pp. 496-499.



“La palabra viola será objeto, sobre todo a partir del primer tercio del siglo XVIII, de una nueva aplicación, ya que se destinará principalmente al instrumento contralto de la familia del violín, que se encuentra afinado a la quinta inferior de éste [...]. A veces, todavía en el siglo XVIII, se la encuentra como *violetta*”<sup>130</sup>.

No obstante, contamos también con un testimonio de primera mano, muy cercano en el tiempo y el espacio al contexto del maestro Milà, que tal vez sea la mejor opción de cara a cuanto pretendo documentar:

“los Italianos, en algunas obras [con inclusión de voces, se entiende], acostumbra a los dos violines, añadirles una violetta, que es un Contralto; però en bulla de instrumentos, casi no se oye: Quando los violines tocan solos, se procura un modo de cantar agradable, y dulce, y que lo mas que pueda vaya cerca el un violin del otro”<sup>131</sup>.

Esta misma cita la trae a colación A. Ezquerro, a propósito de la obra anónima coetánea, o muy poco posterior —la cual presenta en edición crítica—, que se conserva en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza. Esta obra (*E-Zac*, D-411/5369), que corrobora el caso tarraconense que aquí estudiamos —algo anterior en el tiempo—, está escrita para chirimía solista, y en ella participan violines, “violeta”, trompas y bajo<sup>132</sup>. Como argumento a favor del empleo de “violetas”, identificadas con la viola, menciona a su vez un trabajo de F. Bonastre en el que señala que se llama *violetta* a la viola en

“tota la documentació musical catalana del segle XVIII. [Al parecer, su introducción en área catalanoparlante] pot fixar-se al redós de mitjan segle, bé que no formi part habitual de les capelles de música de les esglésies fins més avant”<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Véase: ANDRÉS, Ramón: “Viola”, en *De Píndaro a J. S. Bach. Diccionario...*, op. cit., pp.417-420.

<sup>131</sup> VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. [Ed. facsímil, PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.)]. Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 37”, 2002, fol. 145r.; apartado “cómo se han de mezclar estos instrumentos con las voces”].

<sup>132</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXIX”, 2004, p. 115 y 294-298.

<sup>133</sup> BONASTRE I BERTRAN, Francesc (ed.): *Bernat Bertran. Simfonia en Mi bemoll Major, 1798*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, p. xxxvi. Traduzco: “toda la documentación musical catalana del siglo XVIII. [Al parecer, su introducción en área catalanoparlante] puede fijarse en torno a mediados de siglo, aunque no forme parte habitual de las capillas de música de las iglesias hasta más adelante”.

En el estudio preliminar a su edición en partitura, F. Bonastre anota que la violeta apareció en Valencia entre 1733 y 1753, en Girona en 1797, y como plaza en plantilla catedralicia, en Vic, en 1814. Como se verá a continuación y en este mismo capítulo, los nuevos datos de que se disponen en la actualidad demuestran que ya en la catedral de Lleida y de Tarragona, la presencia de la viola es anterior a las fechas que propone Francesc Bonastre para territorio catalán.

Por otro lado, la España del siglo XVIII dedicó un cierto interés al instrumento y desde ópticas diferentes. Así, los constructores Manuel Sentchordi, Nicolás Duclós, Francisco Grand y Joan Guillamí, fueron destacados violeros; la Capilla Real la incorporó en su plantilla a partir de 1739; la orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro contó con cuatro violas entre los años 1747 y 1758; y ya en la segunda mitad de siglo, José Lidón y Juan Balado, escribieron sonatas para viola y bajo. En cualquier caso, la viola, por su tesitura, hacía la función de voz intermedia, meramente orquestal, por lo que únicamente tuvo una literatura y un repertorio solístico propio hacia finales de siglo, momento en el que, además, la *lutheria* y la misma evolución del repertorio, dió un nuevo impulso al instrumento desde el punto de vista técnico y de construcción.



Fig. 31. Viola, en un azulejo catalán del siglo XVIII

En general, la viola será un instrumento poco habitual en la música eclesiástica española (exceptuando el caso de la Capilla Real u otros, en cierto modo excepcionales, como el de Santiago de Compostela)<sup>134</sup> hasta finales de siglo. Véase si no el caso de la escolanía de Montserrat, uno de los referentes musicales de la Cataluña del setecientos: entre 1753 y 1763, ocupó el magisterio de capilla el catalán José Antonio Martí, el cual no se formó musicalmente en la escolanía, sino que había aprendido en la corte madrileña. Trabajaba como organista en el convento de la Soledad de Madrid —fundación real—, justo antes de acceder al monasterio catalán, y a pesar de llevar nuevos aires y procedimientos italianos al monasterio, en su capilla musical no hubo sitio para las violas. Como anota A. Martín Moreno<sup>135</sup>:

“En su mandato la orquesta se amplía y configura con dos violines, dos flautas, dos oboes, dos trompas, bajón y órgano, convirtiéndose en la plantilla española clásica el siglo XVIII, con la significativa ausencia de las violas”.

En contraste con la realidad del monasterio de Montserrat, hay que recordar que en referencia a la catedral de Barcelona, J. Pavia anota que en 1762 el músico Josep Soler (viola segundo de la capilla) pide al cabildo un certificado por los años que estuvo trabajando para ella<sup>136</sup>, de manera que la presencia del instrumento está documentada justo al empezar el tercer tercio del setecientos. Asimismo, en la catedral de Lleida, se halla ya documentada la presencia de la viola al menos desde 1753, de manera que ésta es la fecha más antigua que se tiene actualmente sobre

---

<sup>134</sup> Para ampliar información, véase: GARBAYO MONTABES, Francisco Javier: *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996; ID.: “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)”, en *Anuario musical*, 62 (2007), pp. 229-255; BOYDEN, David D.; y WOODWARD, Ann M.: “Viola”, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1984, pp. 753-759.

<sup>135</sup> Véase: MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 149.

<sup>136</sup> Véase: PAVIA I SIMÓ, Josep: “La capella de música de la seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765)”, en *Anuario Musical*, 60 (2005), p. 111.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

la presencia de este instrumento en la Cataluña del setecientos<sup>137</sup>. Y en la seo tarraconense la presencia de la viola está también documentada desde 1769. Diversas fuentes ayudan a situar el instrumento en la época de Milà: en primer lugar sus propias composiciones, puesto que el maestro compuso seis obras en las que se incluye la “violeta”: de esas seis obras, una de ellas contiene una parte para viola obligada (Ms. 798-3045/443), y otra de ellas contiene una parte para “violeta” obligada (Ms. 799-3046/443). Esta última obra está fechada en 1769.

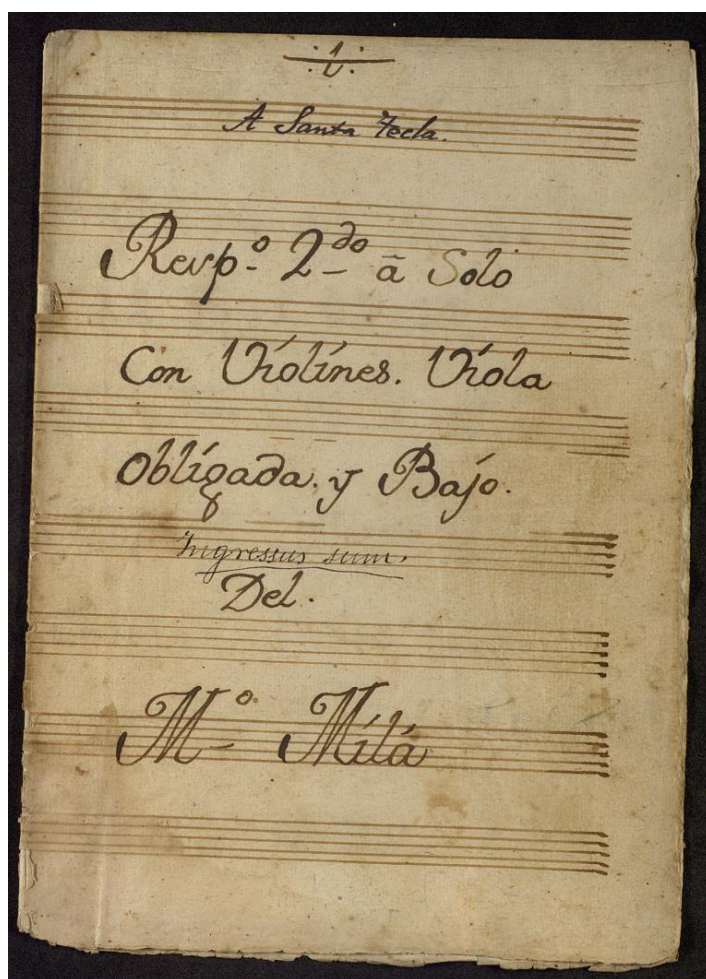


Fig. 32. Antoni Milà. E-TAc, Ms.798 – 3045/443.  
Título propio o diplomático

<sup>137</sup> Archivo Capitular de Lleida (=ACL), AC – 0123 (1749-1754), fol. 184r. Documento de fecha 16.01.1753. Agradezco esta información al Dr. Josep Maria Salisi i Clos.



Fig. 33. Antoni Milà. E-TAc, Ms. 798 – 3045/443. Partichela de viola

De manera que se podría afirmar que, a principios del último tercio del setecientos se atestigua la presencia de la viola en Tarragona, al menos en el sentido estrictamente sonoro. En cuanto a la plaza de viola, del estudio de las actas capitulares se desprende que ya durante 1778, se tenía en cuenta el instrumento a la hora de priorizar músicos o futuros niños de coro, que tuvieran diversas habilidades:

«Dia 17 Feb. 1778»: [...] «Y havent lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Penit<sup>r</sup> / excitat la especie q<sup>e</sup> li comunica lo S<sup>or</sup> M<sup>e</sup> / de Capella desde Barna de trobar alli un / niño q<sup>e</sup> pot servir de Semmaner y tocar la / Viola s[em]pre q<sup>e</sup> convinga lo qual ha ofert transfe- / rirse a esta Ygla pera servir dits officis, com / se li asseñalia un salari o renda ab la qual puga / mantenirse: trobantse Arnet en lo estat q<sup>e</sup> no / ignora a V.S podra igualment resoldrer sobre esta / especie lo q<sup>e</sup> li aparega convenient. [...]»<sup>138</sup>.

<sup>138</sup> ACT. AC, nº 55, 1764-1779, Fol. 804v: Traduzco: “Y habiendo el señor penitenciario excitado la especie que le comunicó el señor maestro de capilla desde Barcelona de encontrar allí un niño que puede servir de semanero y tocar la viola siempre que haga falta, el cual se ha ofrecido a pasar a esta Iglesia para servir dichos officios, si se le señala un salario o renta con la que pueda mantenerse: encontrándose Arnet en el estado que V.S. no ignora, podrá igualmente resolver sobre esta especie lo que le parezca conveniente”.

Y ya en el año 1781 se encuentran anotadas muchas referencias sobre la viola y su plaza correspondiente, puesto que el músico que la desempeñaba (Jacinto Arnet), enfermó “de locura”, abriéndose entonces un debate sobre cómo pagar lo que el músico adeudaba al casero que regentaba la pensión donde vivía. Entre sus pertenencias se encontraba su viola, la cual, después de muchas discusiones con la hermana del músico, se decidió a venderla a dicho casero por 24 libras barcelonesas. Mientras tanto, el director de la capilla advirtió que no se podía estar sin viola, puesto que era necesaria para cantar con la “debida solemnidad” la Misa de la Asunción y añadía, además, que la viola era necesaria también en las salves de infra octava. A todo ello, el 10 de diciembre de 1781 se hizo pública la necesidad de cubrir la plaza de primer violín y la de viola de la capilla, a las que se presentaron diversos instrumentistas. Un par de años más tarde, en 1783, el cabildo pidió ya a Pere Manubens, opositor a un beneficio de voz —y que había ingresado años antes en la catedral como niño de coro—, que se ejercitara y se hiciera “hábil” en tocar la viola si pretendía alcanzar la plaza de sustituto de sochantre. Otro ejemplo más se encuentra en octubre de 1784, cuando se obligó a tocar la “violata” (!?) al segundo violín de la capilla.

Lo dicho hasta aquí supone, pues, la presencia de música para viola al menos desde la década de 1760, así como la existencia de una plaza específica para la misma desde 1781 (lo cual no implica necesariamente que dicha plaza no pudiera estar creada con anterioridad, aunque no se pueda afirmar con los pocos datos que a día de hoy se poseen al respecto).

En definitiva, se puede concluir apuntando que, ya fuere por necesidad del maestro Milà, o bien por influencia de nuevos “modismos” musicales, se produjo una ampliación de la capilla de música catedralicia en la segunda mitad del siglo XVIII. Bien con la ampliación de plazas para un instrumento ya existente, bien con el añadido de nuevos instrumentos, o incluso “modernizando” la nomenclatura de alguno de ellos, la capilla de música recibió un empuje respecto a la primera mitad

de siglo, y eso, a pesar de que la sede tarraconense se encontraba en un momento económicamente delicado.

## LOS PROTAGONISTAS DE LA MÚSICA:

### *El director de la capilla*

La capilla de música de la catedral de Tarragona, contaba en la época de Antoni Milà con un *director* de la misma, personificado, como se ha anotado anteriormente, en la figura del canónigo obrero de la catedral. Este cargo fue otorgado el 26 de junio de 1745, siendo maestro de capilla Joan Crisòstom Ripollès (\*1678; †1746)<sup>139</sup>.

Según las *Ordinacions* de 1747, el *director* tenía “plena autoridad” sobre todo lo que hacía referencia a la capilla de música, así como sobre los individuos que la conformaban, y podía castigar, e incluso si fuera necesario, expulsar y sustituir a cualquier músico sin tener que dar cuentas al capítulo por ello.

Se anotan algunas otras referencias al *director* de la capilla en las actas capitulares de 1782 y 1784, donde se ratifica que una de sus funciones era la de comunicar al capítulo las incidencias que en la capilla sucedían, así como de notificar las peticiones de los músicos y del propio maestro de capilla. A ese efecto, el capítulo daba las instrucciones necesarias al *director* para que pudiera ejercer su cargo con plena autoridad, y asimismo le infundía tranquilidad al saber que las decisiones tomadas al respecto estaban refrendadas por los miembros del cabildo. En las citadas referencias, y entre otras cuestiones, se pide al *director* de la capilla que, por ejemplo, averigüe si cierto monje dio una bofetada a un niño de coro, o que —cuestión totalmente diferente—, busque acomodo en casa del fagotista de la

---

<sup>139</sup> Véase: BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “La capella musical de la Seu de Tarragona...”, *op. cit.*, p. 260. Sobre Ripollès, véase: GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria: “Joan Crisòstom Ripollès (ca.1680-1746), mestre de capella de la catedral de Tarragona”, en *Recerca Musicològica*, II (1982), pp. 19-41. ID.: “Ripollès, Joan Crisòstom”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp. 207-208. ROMERO NARANJO, Francisco Javier: “Fuentes musicales españolas en Cracovia: el libro de música de Crisóstomo Ripollès”, en *Estudios sobre el barroco musical hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, CSIC, 2005, pp. 155-167.

capilla de la catedral de Lleida para que un miembro de la capilla de Tarragona pueda desplazarse allí para tomar clases y perfeccionarse en la ejecución de ese instrumento.

De todas esas referencias, destaca por la importancia de su contenido la que se incluye en la resolución capitular de 11 de octubre de 1784. En esa ocasión, y después de una incidencia relacionada con un sochantre, el capítulo relee lo acordado por resolución capitular de 26 de junio de 1745, en la que: 1) se decidió nombrar al señor Obrero para *director* de la capilla de música con la facultad de “poner y quitar” músicos sin pasar por el capítulo y con plena aceptación por parte del maestro de capilla de aquello que el *director* decidiera; 2) se acordó que el *director* de la capilla señalara los días de asistencia a la capilla y la manera en que se había de repartir el dinero. Pero, aunque se ratifica en lo anteriormente expuesto, se acuerda que a partir de entonces (11.10.1784), el *director* deberá comunicar primero al capítulo los cambios de músicos que desee efectuar. Además, el *director* tendrá a partir de entonces la potestad de decidir qué músicos tocan en las diferentes funciones de capilla, señalarles lugar e instrumento, multar a los que no obedezcan y, en definitiva, disponer todo lo necesario para el buen funcionamiento de la capilla.

La figura del director de capilla encuentra un paralelismo con otras similares en, por ejemplo, la catedral de Vic, donde recaía en el canónigo tesorero, y en la catedral de Girona, donde recaía en el comisario de música<sup>140</sup>. Semejante sería también la figura del canónigo “protector de la capilla” en la catedral de Barcelona<sup>141</sup> o la del “patriarca de las Indias” en la Capilla Real. Con todo ello, se pone de manifiesto, una vez más, que el maestro de capilla era considerado, habitualmente, como un mero “trabajador” al servicio de la catedral, y que el hecho de que existiera un mediador para tramitar y agilizar los posibles problemas que pudieran surgir entre el cabildo y la capilla de música, entrañaba también una forma de control hacia dicho maestro de capilla. A todo esto, hay que recordar que,

---

<sup>140</sup> RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Els estatuts de la capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747”, en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-1990), p. 362.

<sup>141</sup> PAVIA I SIMÓ, Josep: “La capella de música de la seu de Barcelona...”, *op.cit.*, p. 74.



en la antigua Corona de Aragón, el cargo de maestro de capilla, cuando era desempeñado por un clérigo —como muy habitualmente sucedía—, recaía siempre en un mero beneficiado, comensal o racionero. De esta manera, se trataba de una plaza que nunca era ejercida por un canónigo y, en consecuencia, un músico, por más que alcanzara el rango o estatus superior desde el punto de vista profesional (maestro de capilla), nunca podía entrar a formar parte del cabildo, puesto que se suponía que no tenía estudios de derecho canónico o que le facultaran para la predicación (de teología). En este sentido, los músicos eran siempre considerados en el ámbito del templo como meros sirvientes o “ministros” (es decir, aquellos servidores que ejercían un ministerio, una labor de apoyo para los principales cometidos encomendados a la catedral).

De las evidencias anteriores, se desprende que, en la catedral de Tarragona, la autoridad del *director* de la capilla de música era verdaderamente importante. El poder que el capítulo le otorgó, le daba potestad para manejar cuestiones tanto organizativas, como puramente musicales —la decisión de qué músicos debían tocar en según qué funciones, por ejemplo—, decisiones que (quiero suponer, aunque no pueda afirmarlo con los datos extraídos hasta el presente) seguramente tomaba habiéndolas consensuado previamente con el maestro de capilla.

#### ***El maestro de capilla – Antoni Milà***

Los documentos que hoy poseemos para configurar la biografía de Antoni Milà son realmente muy escasos, lo que complica bastante la tarea de hilar los acontecimientos de su vida y su carrera profesional. Sin embargo, esos pocos datos resultan de vital importancia para este estudio, y además, sin duda serán de utilidad como plataforma de salida para futuras investigaciones. Hay que señalar que: no hay entrada o artículo para Milà en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana* de la SGAE; y tampoco en el *New Grove*. Sin embargo, y tal como se

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

ha mencionado ya en la Introducción de esta tesis doctoral, sí que se encuentra una voz en el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...* de Baltasar Saldoni:

Milà, presbítero, D. Antonio: maestro de capilla de la iglesia metropolitana de Tarragona á mediados del siglo XVIII, y que a principios del XIX se cantaba todavía en la propia iglesia, dos veces al año, una Letania de su composición á cuatro y ocho voces<sup>142</sup>.

Todo parece indicar que el maestro Antoni Milà (\*Vilafranca del Penedès?; fl. 1743; †Tarragona, 1789) nació en Vilafranca del Penedès<sup>143</sup>, municipio situado a 56 kilómetros de Tarragona y que pertenece actualmente a la provincia de Barcelona.



Fig. 34. Mapa del principado de Cataluña con la ubicación de Tarragona y Vilafranca del Penedès (B. Espinalt y J. B. Palomino. Madrid, 1781)

<sup>142</sup> SALDONI Y REMENDO, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. 4. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1880, p. 206.

<sup>143</sup> Se presupone ese dato —a pesar de que no se haya podido encontrar su nombre en los libros de bautismo de Vilafranca del Penedès—, por su estrecha vinculación con el pueblo y por su apellido, muy común en la zona.

En cuanto a su formación musical, parecería que hubiera podido formarse musicalmente en el relativamente cercano monasterio de Montserrat, adonde tantos villafranqueses acudían. Pero no se han encontrado rastros de dicha posibilidad<sup>144</sup>. Sí se tiene constancia sin embargo, de que profesionalmente ejerció como maestro de capilla de la iglesia de santa María en Vilafranca del Penedés, entre los años 1743 y 1762<sup>145</sup>, fecha en la que supuestamente dejó el cargo para trasladarse a la catedral de Tarragona mientras su hermano Ramón tomaba la plaza que él dejaba vacante en Vilafranca<sup>146</sup>.

No se ha localizado documentación alguna en la catedral de Tarragona que corrobore el hecho de que Milà ejercía ya de maestro de capilla en 1762<sup>147</sup>, pero se tiene constancia de que el compositor se presentó a las oposiciones al magisterio de capilla<sup>148</sup> de la catedral de Málaga en 1768 —plaza que quedaba vacante por el fallecimiento de Juan Francés de Iribarren—, el 2 de setiembre de 1767.

<sup>144</sup> Así, no aparece citado en el, todavía hoy, principal trabajo de documentación al respecto: SALDONI Y REMENDO, Baltasar: *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día con un catalogo de algunos maestros que ha habido, alumnos aventajados que de él han salido, ya eclesiásticos, ya nobles, ya también de los que más se han distinguido en la música*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1856.

<sup>145</sup> CUSCÓ I CLARASÓ, Joan: “Mestres de capella i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII”, en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 4 (1997), p. 206.

<sup>146</sup> CUSCÓ I CLARASÓ, Joan: *Els goigs a Sant Fèlix*. Montserrat, El 3 de vuit y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 52; CODINA GIOL, Daniel; DOLCET RODRÍGUEZ, Josep; RIFÉ I SANTALÓ, Jordi; y VILAR TORRENS, Josep Maria: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 146.

<sup>147</sup> Estudios posteriores sobre este compositor deberán profundizar sobre si éste perteneció simultáneamente o con titularidad a alguna de las parroquias de la ciudad de Tarragona en esa supuesta primera etapa de su magisterio. A día de hoy no se ha hallado documentación alguna que corrobore o descarte dicha posibilidad. Hay que recordar las palabras de V. Pérez Mancilla cuando anota que, era en las parroquias donde se interpretaban las obras que escuchaba la mayoría de la población y que, en ocasiones, dispusieron de recursos materiales y humanos propios de templos con rango colegial e incluso catedralicio. Por otra parte, apunta que “prueba del nivel de esos grupos [las capillas musicales] fue que muchos de los maestros de capilla y músicos pasaron directamente a desarrollar su actividad en colegiatas y catedrales tras hacerlo en parroquias.” Véase: PÉREZ MANCILLA, Victoriano: “Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 47-80.

<sup>148</sup> Para ampliar información sobre el magisterio de capilla, véase: MARTÍNEZ GIL, Carlos: “El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la edad moderna”, en *Memoria Ecclesiae*, 31 (2008), pp. 131-172.

Como señala A. Martínez Solaesa<sup>149</sup>, en aquella ocasión el procedimiento elegido para la licitación de la plaza fue el sistema de informes, y no la acostumbrada oposición pública, hecho que lleva a suponer que el cabildo estaba ya interesado en alguien en especial, con quien presumiblemente habrían tal vez establecido ya algunos contactos previos.

El caso es que, por cuestiones jurídico-administrativas, hubo tres instancias (cabildo, obispo y Real Cámara) que estuvieron prácticamente durante un año discutiendo el modo de licitar la plaza, si por designación directa como pretendía el capítulo, si previa simplemente la presentación de memoriales e informes, si por oposición y mediante edictos, o bien por concurso de méritos —remitiendo las composiciones musicales por correo—, etc. Y el resultado final sería que, al cabo de un año, quedó elegido Jaime Torrens<sup>150</sup>.

Entretanto, la documentación de Antoni Milà “Maestro de la Iglesia de Tarragona”, llegó a Málaga el 16 de enero de 1768<sup>151</sup>. Sin que sepamos con certeza si finalmente llegó a personarse en la capital andaluza. Curiosamente, de ese mismo año no se conservan actas capitulares en Tarragona, de modo que no se puede afirmar rotundamente si Milà hubiera llegado a desplazarse, o no<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Organos y música en su entorno*. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996, pp. 226-231.

<sup>150</sup> Sobre todo este complicado proceso, véase: MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: “Catedral de Málaga...”, *op. cit.*, pp. 226-231.

<sup>151</sup> El problema surgía de que el cabildo posiblemente tenía algún candidato, o bien, simplemente, pretendía abaratar costes (pues, sin oposición presencial, obtendría un notable ahorro de gastos como ayuda de costa a los opositores viajeros), al tiempo que, sobre todo, lograría para sus intereses un mucho más amplio margen de maniobra. Pero comoquiera que finalmente se hubo de despachar edictos, el cabildo se reservó el que los exámenes no fueran presenciales, sino que bastara, únicamente, con que los opositores remitieran sus obras por correo, ocasión que, seguramente, Milà aprovechó para enviar sus ejercicios de oposición.

<sup>152</sup> En total, y sin constancia de que Milà estuviera entre ellos, sólo siete de los quince opositores que enviaron la documentación requerida, llegaron más tarde a examinarse presencialmente, aunque ninguno de ellos fue considerado apto por el tribunal, que mandó de vuelta a los opositores a sus municipios de origen con la promesa de que se les comunicaría el resultado.

En cualquier caso, el 29 de enero de 1770 Milà ganó las oposiciones<sup>153</sup> del magisterio de capilla de Tarragona y consta como comensal en la escasa documentación encontrada<sup>154</sup>.

Cabría preguntarse, ya en el terreno de las hipótesis, sobre la posibilidad de que Milà trabajara como organista o maestro de capilla en alguna de las parroquias tarraconenses mientras su magisterio era de interinaje, en el período entre 1762-1768, pudiendo haber trabajado únicamente en alguna de ellas, o bien, simultaneando el cargo con el de la catedral. Hay que recordar que muchos de los maestros de capilla desarrollaron su actividad en catedrales después de haberlo hecho en parroquias<sup>155</sup>, y en el caso de Milà, que ya provenía de una iglesia parroquial, quizás fuera ése un paso relativamente normal. En todo caso, aunque en este momento este argumento queda en el terreno de las hipótesis, se hará necesaria su investigación en un futuro no muy lejano.

La presencia del compositor en Tarragona está documentada en una descripción que el barón de Maldà<sup>156</sup> escribió en 1771, donde explica una de sus visitas a Vilafranca del Penedès y deja constancia de la elegante manera de vestir del maestro Milà:

“Des de allí anàrem a casa mosèn Ramon Milà, mestre de capella, ahont hi trobàrem son germà, que ho és a la catedral de Tarragona, el qual, per lo ben rumbant que anava vestit, com en lo

---

<sup>153</sup> Para ampliar información sobre los procedimientos en las oposiciones a maestro de capilla en el siglo XVIII, véase: ARTERO, José: “Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 192-202.

<sup>154</sup> No se conserva documentación relativa a la toma de posesión de Antoni Milà. La información ha sido extraída de: RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensalies, Beneficis, Mestres de Capella i Organistes de la catedral de Tarragona”, en *Butlletí Arqueològic*, Època v, 21-22 (1999), p. 352.

<sup>155</sup> Para ampliar información sobre la música en las parroquias de España, véase: PÉREZ MANCILLA, Victoriano: “Historiografía musical...”, *op.cit.*, p. 47-80.

<sup>156</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, que fue el quinto barón de Maldà (jurisdicción señorial que comprendía las localidades de Maldà y Maldanell, en la comarca de Urgell), nació en Barcelona en 1746 y murió en la misma ciudad en 1819. Aristócrata de su época —aunque con una fortuna más bien reducida y no mucho prestigio—, tuvo poca relación con los intelectuales de la Barcelona del setecientos, debido en parte a su personalidad. Gran amigo de los carmelitas descalzos de la ciudad y aficionado a la escritura, dejó un inmenso dietario en sesenta volúmenes, que escribió entre los años 1769 y 1816, llamado *Calaix de Sastre* (“Cajón de sastrería”), de la que únicamente se han publicado algunos fragmentos. En ella narra con una lengua directa y coloquial, casi humorística, hechos y costumbres de la época. Para más información, véase: GRAS, Maria Mercè: “El baró, els carmelites i fra Josep”, en *Butlletí de la Comunitat Carmelita de Badalona*, 81 (2015), pp. 24-25.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

demés, junt ab sa pulcritut, semblava més prest senyor canonge que mestre de capella”<sup>157</sup>.

En relación con la estilosa manera de vestir del maestro Milà, hay que señalar que, según S. Ramón<sup>158</sup>, Antoni Milà ostentaba el cargo de comensal<sup>159</sup>, y — como es sabido—, ello implicaba un vestuario determinado.



**Fig. 35. Atuendo de los comensales en la sede tarraconense 1594p**<sup>160</sup>

<sup>157</sup> AMAT I DE CORTADA, BARÓ DE MALDÀ, Rafael: *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcelona, Barcino, 1994, p. 122. Traduzco: “Desde ahí fuimos a la casa de Ramon Milà, maestro de capilla, donde encontramos a su hermano, que lo es de la catedral de Tarragona, el cual, por lo bien rumboso que iba vestido, como en lo demás, junto con su pulcritud, parecía más bien un canónigo que un maestro de capilla”.

<sup>158</sup> Véase: RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensalies...”, *op. cit.*, p. 419.

<sup>159</sup> “[...] con el nombre de comensal eran conocidos los sacerdotes que ejecutaban las cargas de culto en la catedral, como hacer de ministros a la misa conventual, entonar la salmodia, decir las misas bajas y administrar los sacramentos. Por el derecho que tenían a la porción de comida que les tocaba del refectorio, eran conocidos con el nombre de comensales, y ocupaba, en el escalafón de la Seo, un lugar entre los canónigos y los beneficiados. Las comensalías eran las fundaciones que aseguraban la subsistencia de los comensales”. RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensalies...”, *op. cit.*, p. 145. Traducción mía.

<sup>160</sup> Esta imagen (con el mismo pie de foto), se halla en la citada separata de Salvador Ramon i Vinyes: “Canonges, Comensalies...”, *op. cit.*, p. 185, y pertenece a un libro de la cofradía de prebendados de la catedral de Tarragona, que lleva por título: “Procés y sentència tingué á / son favor la Insigne confraria y / Clero de la S<sup>ta</sup> Metrop<sup>a</sup> Iglesia de / Tarragona en lo Tribunal del señor / Nunci de Espanya en Madrit en lo any / 1685 / sobre los habits del chor”. [Traduzco: “Proceso y sentencia que tuvo a su favor la insigne cofradía y clero de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona en el

A ese efecto, y situando al maestro de capilla en el interior de la catedral (sitio en el que debía llevar dicha indumentaria), hay que señalar que dicho atuendo era menos costoso que el de los canónigos, pero sin duda debía reflejar el cargo que representaba, de manera que es relativamente fácil imaginar la calidad de las telas con que estaba confeccionado.

Ya en el exterior del templo, el maestro bien podía haber vestido con cierta gracia y finura, con el objetivo, quizás, de recordar el cargo que ostentaba.

Parece que la intención de expresar la jerarquización de clases a través de la indumentaria era un hecho recurrente en la Tarragona del siglo XVIII. Ello se desprende de la lectura de E. Perea<sup>161</sup>, cuando observa esa y otras circunstancias relacionadas con la vestimenta, como su significado y los “modismos” a las que estaba sometida:

1) La ropa utilizada por las personas no obedece únicamente a razones de abrigo o de protección del cuerpo, sino que los vestidos ejercen a su vez un baremo jerárquico entre personas y grupos, de acuerdo a distintos condicionantes.

2) La influencia de las modas, los recursos o los comportamientos en el vestir no podían afectar únicamente a la población laica, sino que llegaba también a los diversos sectores eclesiásticos.

3) [...] en el siglo XVIII, en la archidiócesis tarraconense, se produce el encuentro de dos situaciones de fuerte contraste en referencia a la indumentaria de las personas. Por un lado, puede reflejar una pobreza muy acusada —rayando en la indecencia moral—, y por otra, puede revelar un lujo que deviene insultante.

De manera que, todo parece indicar que el maestro Milà tenía capacidad económica suficiente para pertenecer a ese grupo de privilegiados que se podían permitir una indumentaria elegante o a quienes les interesaba mostrar de alguna manera su estatus social. Conviene señalar que no se ha hallado ninguna petición de aumento de sueldo por parte del compositor en las actas capitulares; a lo sumo,

---

Tribunal del señor Nuncio de España en Madrid en el año 1685, sobre los hábitos del coro”]. Este libro contiene el proceso y sentencia sobre los hábitos corales que pronunció la Nunciatura, por la causa que sobre ellos tenían el cabildo y la comunidad de prebendados de la catedral.

<sup>161</sup> PEREA SIMÓN, Eugeni: *Església i societat a l'arxidiocesi de Tarragona...*, op. cit., p. 462. Traducción mía.

la reivindicación de algún dinero que él mismo adelantó o por efectuar alguna labor específica fuera de sus obligaciones habituales como maestro de capilla. Sea como fuere, el porte y la elegancia del maestro de capilla llamaron la atención del cronista Rafael d'Amat i de Cortada, barón de Maldà.



Fig. 36. Fiestas en Tarragona, 1775

En otra ocasión, el nombre del compositor aparece en una descripción de las fiestas de santa Tecla del año 1775; concretamente en el documento<sup>162</sup> titulado:

<sup>162</sup> El original de este documento se conserva en el archivo del antiguo ayuntamiento de Tarragona. Se trata de una obra escrita por un tarraconense anónimo y que tiene tres partes, la primera de ellas contiene las anotaciones referentes a Antoni Milà y su música: *Memoria Gloriosa y Descripción festiva de las Solemnes, Plausibles Fiestas con la que en los días 22, 23, 24 y 25 de Setiembre del Año 1775, el M. Ilustre Cabildo, y ciudad de Tarragona (siendo su arzobispo el ilustrísimo señor Don Juan Lario, y Lancís, y gobernador el excelentísimo señor Don Jorge Dunant) celebraron la colocación del brazo de su gloriosa Patrona la Invicta Prothomartyr Santa Thecla; en el altar, y capilla nuevamente erigida, y dedicada à la misma Santa, en su Santa Primada Iglesia.* Barcelona, Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1776, pp. 1-117. El mismo documento contiene un sermón y una albanza dedicadas también a santa Tecla y escritos con el mismo fin: la celebración de la colocación de la reliquia de santa Tecla en la nueva capilla erigida en su honor en el interior de la catedral.



*Memoria Gloriosa y Descripcion Festiva de las Solemnes, P[ro]fusibles Fiestas con la que en los dias 22, 23, 24 y 25 de Setiembre del Año 1775 el M. Ilustre Cabildo, y Ciudad de Tarragona celebraron la colocacion del brazo de su gloriosa Patrona la Invicta Prothomartyr Santa Thecla.*

En el capítulo VI de esta obra anònima, se especifica que el maestro Milà escribió un oratorio “de estilo delicado” que fue cantado en el momento de la colocación de la reliquia de santa tecla, patrona de la ciudad, en la nueva capilla erigida en su honor en el interior de la catedral.

“Terminada la celebridad del Oficio, c[u]ydaron los Señores Canonigos de ofrecer la Reliquia à la adoracion hasta la hora de Visperas, y haviendolas cantado con toda solemnidad, iluminacion del Templo, y concurso de gentes, se bolvió processionalmente à colocar el santo Brazo à su Capilla, y Urna, y luego empezó la Musica el solemne armonioso canto de un Oratorio, en cuya funcion campeó la habilidad de la composicion de la Música, y de la Poësia; aquella como obra del delicado estilo de R. Antonio Milá, Maestro de Capilla de la Iglesia de Tarragona, y esta como parto del erudito ingenio de Don Mariano Marí, Cruzero de su Ilustrissima, que explicó la propiedad del assumpto como se sig[e]”.

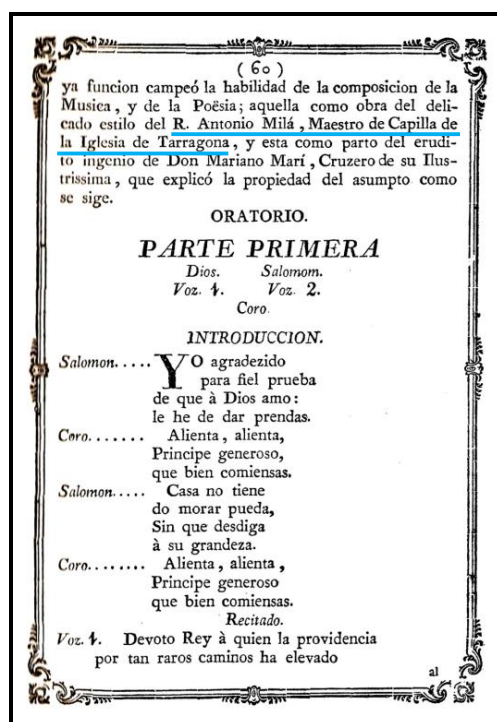


Fig. 37. Participación de A. Milà en las fiestas de Tarragona, 1775

Antoni Milà murió el 23 de marzo de 1789 en Tarragona<sup>163</sup>, diecinueve años después de haber tomado posesión del cargo de maestro de capilla y —en caso de corroborarse el hecho de que hubiera entrado como interino en la catedral en 1762—, veintisiete años después de haber iniciado su relación con la institución tarraconense. Serían pues, casi treinta años de servicio al capítulo y a los fieles de la ciudad, en los que el compositor trabajó fehacientemente a través de funciones dentro y fuera de la catedral, con el ánimo y objetivo —como no podía ser de otra manera—, de catequizar a través su música.

Sabido es que las obligaciones del maestro de capilla eran muy similares en todas las catedrales y colegiatas de España a lo largo del setecientos. De él dependía el buen funcionamiento musical de la capilla, y sus tareas iban desde la composición de las obras, los ensayos y la dirección de las mismas, hasta la parte más pedagógica (teniendo a su cargo a los niños de coro, para quien era su instructor musical y también de vida).

En el caso de la catedral de Tarragona, y debido a no existir unas Obligaciones específicas para el maestro de capilla de la segunda mitad del siglo XVIII, serán las *Ordinacions* de 1747 las que concretaran sus funciones<sup>164</sup>:

- ♪ El maestro de capilla no puede variar con su autoridad, ni de otros músicos junto con él, los salarios establecidos sin licencia expresa del Obrero o Director de dicha capilla, ni resolver otra cosa referente a dicha capilla sin dicha licencia.
- ♪ El maestro de capilla debe estar inmediatamente sujeto a lo que disponga el Sr. Obrero o *Director* y debe asistir siempre que dicho Sr. Obrero o *Director* lo convoque para alguna prueba o cosa

---

<sup>163</sup> La muerte del compositor quedó reflejada en resolución capitular de 23 de marzo de 1789, y un mes más tarde se aprobaron unas nuevas obligaciones para el maestro de capilla, de cara, muy probablemente, al sucesor de Antoni Milà. El 27 de mayo de 1789, Melchor Juncá ganó las oposiciones al magisterio de capilla, cargo que desempeñó hasta su renuncia el 24 de octubre de 1806.

<sup>164</sup> Véase: BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “La capella musical de la Seu de Tarragona...”, *op. cit.*, p. 268-269. Traducción mía.

relacionada con músicos que a él le parezca que es bueno para la mejora de la capilla.

- ♪ El maestro de capilla debe exactamente enseñar con toda perfección a los monacillos de dicha capilla, dándoles clase por la mañana y por la tarde, y asimismo, tenga su crianza, educación e higiene, avisando con tiempo competente al dicho señor obrero o Director de lo que sea necesario para dichos monacillos.
- ♪ El maestro de capilla debe componer cada año, con toda perfección y según el arte musical, todas las obras que deben cantarse en la catedral en las festividades de Semana Santa, Corpus, santa Tecla y Navidad, por lo que hará presente a la “comuna distribución”; esto es, un mes antes de Semana Santa, quince días antes de Corpus, quince días antes de santa Tecla y un mes antes de Navidad.
- ♪ El maestro de capilla debe hacer avisar a los individuos de la capilla, siempre que se tenga que hacer en la presente Santa Iglesia o fuera de ésta alguna función en que deban asistir los que la componen.
- ♪ El maestro de capilla que hoy es y por cuanto tiempo será, cuando muera, o bien cese su empleo, deberá dejar para la presente Santa Iglesia todos los papeles de solfa que habrá trabajado durante su magisterio al servicio de ella.
- ♪ El maestro de capilla debe velar sobre la aplicación de los músicos en los papeles que habrán de tocar y cantar, y en el modo de proceder interpretando la música, y si repara en omisión alguna, deberá avisar al obrero o director para aplicarle el remedio que convenga, y de no hacerlo así, quedará dicho maestro como responsable de las faltas que cometan cualquiera de los miembros de la capilla al interpretar la música.

Hay que suponer, pues, que ésas eran las obligaciones que en su día juró Antoni Milà al posesionarse de su plaza. A la vez, hay que recordar, que en algunos casos, el maestro de capilla podía ser incluso el responsable de la adquisición de nuevos repertorios o instrumentos, de proponer plazas vacantes, de presidir las oposiciones, así como del archivo musical de la institución. Y a ese efecto, en Tarragona todo parece indicar —y ello se desprende de la documentación estudiada—, que el maestro Milà no contaba con algunas de las responsabilidades comentadas, a saber: con el beneplácito del capítulo en cuanto a la compra de instrumentos o de nuevos repertorios, así como de presidir los tribunales de las oposiciones a plazas vacantes de la capilla de música. De las pocas referencias a esas cuestiones en las actas capitulares, se intuye que era el *director* el encargado de acordar directamente con el capítulo las compras de repertorios e instrumentos, y aunque parezca lógico pensar que podía haber tratado el tema con anterioridad con el maestro de capilla, nada lo deja entrever. Véase uno de los casos, el de la compra de siete misas impresas provenientes de una colegiata de Flandes:

«D. 2 App<sup>s</sup> 1778»: «D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha Carta / del R<sup>t</sup> S<sup>or</sup> Polio Benat de la Ygla Colegiata / de Soignies oferint remetre a V.S set misas / impresas, ~~una de las~~ y compostas en musica, una / de las quals es de difunts per lo import cada / una de ellas de 12 pesetas en plata, las quals / podran entregarse al S<sup>or</sup> Bonandel en Barna / y en altres paratges q<sup>e</sup> señala a diferents / Subjectes; ab la Intelig<sup>a</sup> de q<sup>e</sup> las remetrá / ab dos vegadas ~~diferents~~, entregantne 3 la / primera, y 4 la segona; y a fi deno fer / tirar mes exemplars de las q<sup>e</sup> deuran re- / metrese als subjectes, e Yglas q<sup>e</sup> hauran / firmat sa admisio, espera la resposta de V.S / per a saber sa determ<sup>o</sup>. Qual carta y 10 / [Fol. 819r.:] ~~Qua lee~~ presa y notada en Ydioma Frances / conte substancialm<sup>t</sup> lo sobredit, sobre lo que / podrá V.S deliberar lo q<sup>e</sup> tinga p<sup>r</sup> convenient. / Et Dom dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> se insertia ab los demes docu- / ments del corrent any Invenies in fine lig. Sen<sup>o</sup> 10 / Y q<sup>e</sup> se responga al referit R<sup>t</sup> Polio que / estima lo Cap<sup>l</sup> sa att<sup>o</sup> y q<sup>e</sup> no acomoda per ara sa Sen<sup>a</sup> lo subscriuere admetent los exem- / plars sobredits.”<sup>165</sup>.

<sup>165</sup> ACT. Actas Capitulares, nº 55, 1764-1779, Fol. 818v. Traduzco: “El Sr. Canónigo Llorens propuso, que hay carta del Reverendo Señor Pollio Bernat de la Iglesia-Colegiata de Soignies ofreciendo remitir a V.S. siete misas impresas y compuestas en música, una de las cuales es de difuntos, por el importe cada una de ellas de 12 pesetas en plata, las cuales podrán entregarse al Sr. Bonandel en Barcelona y en otros parajes que señala a diferentes sujetos; con la inteligencia de que las remitirá con dos veces, entregando 3 de ellas la primera vez y 4 de ellas la segunda; y a fin de no imprimir más ejemplares de los que se hayan de remitir a los sujetos e Iglesias que habrán firmado su admisión, espera respuesta de V.S. para saber su determinación. Cual carta y 10, tomada en idioma francés contiene sustancialmente lo sobredicho, sobre lo que podrá V.S. deliberar lo que crea

Asimismo, nada hace intuir que el maestro de capilla estuviera detrás de la compra de dos trompas, necesidad que nació de haber subido el órgano tres comas y de no llegar entonces las viejas trompas que usaban los ministriles a esa afinación:

«D. 3 July 1780»: [Margen: “Compra de / dos trompas”]  
“Dominus Canonicus Ferrer Syndicus proposuit Que lo Senyor Palomar / Administrador de la Obra li ha dit se servis fer p[rese]nt a V.S. / que per motiu de haver pujat lo Orga, las trompas / que tenen Pau Jordà y Francisco Barceló no / arriban al punt del Orga, y com son tan vellas / ab dificultat se podrian compondrer pera arribar / á dit punt; Y com ara hi ha ocasió de comprarne / dos molt bonas, que haventlas probat arriban al / punt del Orga, podria V.S. pendrerlas per la Ygla / per lo preu de 22 duros, per lo qual les dona dit / Estranger, ~~no obstant~~ que aseguran los Perits / que es bona Compra. Et Domi Detterminarunt Ques com- / prian ditas dos trompas a favor de la Ygla per / lo preu de 22 duros pagadors de la Administracio de la / Obra, que no i pugan tocar, sinó en la Ygla, y / que queden custodiadas en la Sagristia.”<sup>166</sup>.

Por otra parte, y aunque parece lógico —y adecuado por su cargo—, que el maestro de capilla fuera la persona más conveniente para presidir un tribunal de oposiciones precisamente a plazas vacantes de la capilla de música que dirigía, se anotó en resolución capitular de 4 de noviembre de 1784, que por enfermedad del señor síndico Ricci, presidiera el tribunal de oposiciones el canónigo obrero Ruiz. Y aunque es verdad que la cuestión de la presidencia del tribunal de oposiciones solamente se explicita en esa resolución concreta, hay que señalar que en las demás convocatorias recogidas en las actas capitulares nunca se menciona quién ocupaba

---

conveniente. Y los Sres. dijeron que se insertara con los demás documentos del corriente año que se encuentran al final del legajo Sen<sup>o</sup> 10, y que se responda al referido Reverendo Polio que el capítulo estima su atención y que no acomoda por ahora su Señoría suscribirse admitiendo los ejemplares sobredichos”.

<sup>166</sup> ACT. Actas Capitulares, nº 56, 1780-1785, Fol. 34v. Traduzco: “[Margen: “compra de dos trompas”] El Sr. Canónigo Ferrer, Síndico, propuso, que el Sr. Palomar Administrador de la Obra, le ha dicho que se sirviera a hacer presente a V.S. que por motivo de haber subido el órgano, las trompas que tienen Pau Jordà y Francisco Barceló no llegan al punto del órgano, y como son tan viejas con dificultad se podrían componer, para llegar a ese punto. Y como ahora hay ocasión de comprar dos muy buenas, que habiéndolas probado llegan al punto del órgano, podría V.S. tomarlas para la Iglesia por el precio de 22 duros, que es por lo que las da dicho extranjero, que aseguran los peritos que es buena compra. Y los Sres. determinaron que se compren dichas dos trompas a favor de la Iglesia por el precio de 22 duros pagaderos de la administración de la obra, que no puedan tocar sino en la Iglesia y que queden custodiadas en la sacristía”.

el cargo de presidente de dicho tribunal, anotándose únicamente los nombres de los componentes del mismo, entre los que habitualmente se encontraba el maestro de capilla. Así, una vez más, se hace patente que a la figura del *director* se le otorga en Tarragona un poder verdaderamente importante, muy por encima del maestro de capilla:

Fol. 211r.: «Die 4 Nobris 1784»: [Margen: “que per enfermedat / del Señor Ricci Sindich / presidesca los Examens / de Musichs lo Senyor obrer”] Dominus Canonicus Palomar Sindicus proposuit, que / ab motiu de haverse de executar los examens del opo- / sitors al Benefici vacant, y haverhi dos Forasters, que / no permet dilació lo despatxarlos, si apar be á V.S ab / motiu de trobarse malalt lo Señor Ricci Sindich, podria / servirse anomenár altre Individuo de V.S pera presi- / dir dits Examens. Et Domini nominarunt Dominum / Don Yphum Ruiz operarium (~~quia an Dominum Sindich / Palomar~~) peraque junt ab lo Señor Palomar presidesca dits Examens”<sup>167</sup>.

Todas estas obligaciones llevaban al maestro de capilla a trabajar con un alto rendimiento, que a menudo pasaba factura en la salud a aquellos que llegaban a una edad avanzada<sup>168</sup>. En el caso del maestro Milà (y según la escasa información que he podido extraer de las actas capitulares consultadas), no se tiene constancia de que hubiera pedido permisos por enfermedad, ya fuere para estar en casa y recibir asistencia médica o bien para ir a “tomar aires”, prescripción que se daba a menudo en la época. Asimismo, muy pocas fueron las ocasiones en las que el compositor pidió ausentarse de la catedral, y en esas situaciones, se desconoce, asimismo, si fue para tomar un “día de recreación” —similar a los días “de asuntos propios” actuales, utilizados para solucionar asuntos personales—, o bien, para participar en alguna función fuera de la catedral, quizás en alguna parroquia, monasterio o convento de la ciudad.

<sup>167</sup> ACT. Actas Capitulares, nº 56, 1780-1785, Fol. 211r. Traduzco: [Margen: “Que por enfermedad del Señor Ricci, Síndico, presida los exámenes de músicos el Señor Obrero”] El Sr. Canónigo Palomar Síndico, propuso, que con motivo de tenerse que efectuar los exámenes de opositores al Beneficio vacante, y haber dos forasteros, que no permite dilación el despacharlos, si le parece bien a V.S., con motivo de encontrarse enfermo el señor Ricci, podría servirse nombrar a otro individuo de V.S. para presidir dichos exámenes. Y los Sres. nombraron a Don Y[ose]phum Ruiz operario, para que junto con el señor Palomar presida dichos exámenes.

<sup>168</sup> Véase: MARTÍNEZ GIL, Carlos: “El magisterio de capilla...”, *op. cit.*, p. 159.

Así pues, todo parece indicar que el maestro Antoni Milà ejerció su magisterio con diligencia, cumpliendo con las obligaciones impuestas y trabajando para la institución tarraconense sin ocasionar demasiados problemas al cabildo, hasta el final de sus días.

### **Los organistas**

Los organistas con quién trabajó mayoritariamente el maestro Milà fueron: Joaquim Vizente y Francisco Rodríguez. Del primero, S. Ramon apunta que podría pertenecer a la capilla de música desde 1777, mientras que Francisco Rodríguez, consta como organista de 1778 a 1811<sup>169</sup>. De hecho, en 1778 Joaquim Vizente formó parte del tribunal de oposiciones a la plaza de segundo organista:

«D. 4 No<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que se han de anomenar / subjectes pera examinar als Concurrents a la oposicio / de la Comensalia destinada p<sup>r</sup> organista, així com / se hauran de anomenar també per la Sustentoria / vacant. Et Dom feren Com<sup>s</sup> als S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> Penit<sup>r</sup> / y Vilallonga pera fer venir un tercer examinador / [Fol. 896r.:] p<sup>r</sup> lo Organista ames del M<sup>e</sup> de capella y de Joaquim / Vizente, donantlos plena facultat pera examinar y / arreglar las ordina<sup>s</sup> y obliga<sup>s</sup> q<sup>e</sup> deura cumplir / lo provist, y pera disposar tot lo concernent a estos / examens y als de la Sustentoria”<sup>170</sup>.

Las oposiciones fueron ganadas por Francisco Rodríguez en segunda votación<sup>171</sup> y dos años más tarde, ambos músicos constaban como los dos organistas de la catedral, continuando Vizente como primer organista y Rodríguez como segundo. La catedral continuó gozando de los dos organistas hasta la muerte de Joaquim Vizente en 1782, y a partir de entonces Francisco Rodríguez fue el único organista, esporádicamente ayudado por Mn. Ordeig, bajonista de la capilla.

---

<sup>169</sup> Véase: RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensalies...”, *op. cit.*, pp. 354.

<sup>170</sup> ACT. AC, nº 55, 1764-1779, Fol. 895v. Traduzco: El Señor canónigo Plana propuso que hay que nombrar sujetos para examinar a los concurrentes a la oposición a la comensalía destinada para organista, así como se habrán de nombrar también para la sochantría vacante. Y los señores hicieron comisión a los señores síndico, penitenciario y Vilallonga para hacer venir a un tercer examinador para el organista, además del maestro de capilla y de Joaquim Vizente, dándoles plena facultad para examinar y arreglar las ordinationes y obligaciones que deberá cumplir el previsto y para disponer todo lo concerniente a estos exámenes y a los de la sochantría.” El tercer examinador, en esta ocasión, fue el organista de La Selva del Camp, municipio situado a 13 kilómetros de Tarragona.

<sup>171</sup> Otros músicos que se presentaron a estas oposiciones fueron: Benet Juncà, Miquel Castelló y Miquel Basols.

El caso es que aún con la presencia de dos organistas en la catedral, nunca hubo dos órganos grandes en la misma, de manera que hay que suponer que ambos músicos podían alternar sus funciones, tocando, quizás, otros instrumentos polifónicos de teclado, como positivos, clavicordios, cémbalos... y que, muy probablemente, acudían a las diversas parroquias de la ciudad cuando sus obligaciones en la catedral se lo permitían. Por otra parte, y a pesar de que el perfil del organista, en general, era de músico especializado y por tanto, podía pretender plazas cada vez con mayor salario y/o prestigio, no consta ninguna petición para opositar en otra institución en las actas capitulares conservadas, por lo que hay que suponer que la remuneración y el reconocimiento que la catedral de Tarragona les ofrecía, ya era para ellos suficiente.

Respecto a las obligaciones de los organistas, se conserva en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona, un documento<sup>172</sup> que las especifica:

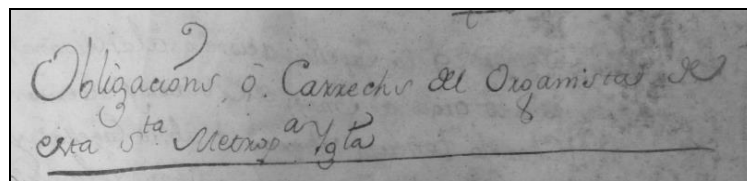


Fig. 38. Encabezamiento del *Libro de las obligaciones del organista*

Entre todas esas obligaciones, he destacado, a modo de ejemplo<sup>173</sup>:

- ♪ Deberá servir además de las ocasiones que se especifican como cargos ordinarios, siempre que los señores síndicos, en nombre del muy Ilustre Capítulo le manden, para el servicio de esta iglesia; y no podrá tocar el órgano para bautizos ni otras parecidas funciones, a excepción de las que se expresen o de las

<sup>172</sup> Se trata del manuscrito 1493-328 "Obligacions o càrrechs del organista de esta santa metropolitana yglésia". Un cuaderno de 8 folios, anotados en ambas caras y escrito en catalán, donde se pueden leer las obligaciones del organista para días señalados (santa Tecla, Corpus, Navidad, Semana Santa...), así como las obligaciones anotadas por meses. En la cubierta se anota: "Obligacions o Carrechs del Organista de / esta S<sup>ta</sup> Metrop<sup>a</sup> Iglesia".

<sup>173</sup> Traducción mía.



extraordinarias ya prevenidas, sin el permiso de los señores síndicos.

- ♪ Primeramente, en todos los días dobles y clásicos de todos los meses del año, deberá tocar el órgano en el oficio, vísperas y completas.
- ♪ Igualmente, en todos los días de alguna festividad y en la vigilia, deberá acompañar todo lo que canta la capilla, tanto en las vísperas como en los oficios: y observará que siempre que la capilla en las primeras vísperas canta el tercer salmo, debe tocar el segundo salmo alternando los versos el órgano con el coro.
- ♪ Y en la vigilia de Navidad en las *matinas*, deberá acompañar todo lo que canta la capilla, y en las *laudes* deberá tocar el himno y *Benedictus* alternando con el coro.
- ♪ Igualmente deberá tocar en la misa de los pastores, conforme se ha acostumbrado en esta iglesia.
- ♪ Igualmente, en las matinas de santa Tecla deberá “salmear” el coro y órgano en todos los salmos de matinas y Laudes, y acompañar todo lo que cantará la capilla.
- ♪ Igualmente, en el día de santa Tecla, deberá asistir cuando se saque el santo Brazo<sup>174</sup>, y concluidas las completas, deberá tocar el órgano para la procesión hasta que el palio haya pasado la puerta mayor, y asimismo cuando vuelva la procesión, hasta que el preste esté en el altar de santa Tecla.
- ♪ Siempre que haya alguna entrada de arzobispo, tocará el órgano tal como entra la procesión por la puerta mayor, hasta que el Ilustrísimo esté en el presbiterio, y cuando salga del presbiterio hasta que se encuentre fuera de la catedral, y asimismo cuando dicho Ilustrísimo abra la visita, o bien el Vicario General capitular.

---

<sup>174</sup> Se refiere al relicario de santa Tecla, en forma de antebrazo.

♪ Igualmente, siempre que la capilla asista a alguna de las funciones de la catedral en donde cantan con violines o bien a dos coros, tiene obligación, no tocando el órgano, de acompañar con el Símbolo, que por eso tiene el manchador la obligación de llevar el Símbolo en todas las funciones.

♪ Igualmente y finalmente, deberá tocar el órgano siempre y cuando el muy Ilustre Capítulo lo crea conveniente y resuelva que se toque en alguna, o algunas funciones de la iglesia, aunque no se acostumbre a tocar en ellas.

Así pues, los organistas podían recibir órdenes de los síndicos, del capítulo, y por supuesto, del director de la capilla, los cuales podían obligarles a tocar en cualquier momento. En fechas especialmente señaladas, como Navidad y santa Tecla, sus obligaciones se multiplicaban y, por otra parte, estaban también obligados a tocar en los actos en los que el arzobispo entraba o salía de la catedral, ya fuere bajo palio o no.

Por otra parte, los organistas eran escogidos habitualmente para formar parte del tribunal de oposición a las plazas de ministril o de sochantre. Un ejemplo de ello se encuentra recogido en resolución capitular de 25 de febrero de 1782:

Fol. 154r.: «D. 25 February 1782»: [Margen: “Se anome- / na á Anton / Rafols per / violi”] Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit Que los examinadors / dels pretensors a la Plasa de Violi han fet relacio / de paraula a sa Merce, que los dos eran sufici- / entment habils, y a poca diferencia iguales: / Que Anton Rafols per ser mes Jove, y no / [Fol. 154v.:] haver tingut exercici de Capella pot esperarse, q<sup>e</sup> / se perfeccionará mes ab est exercici, y lo Mestre de Capella y lo Organista Rodriguez añadiren a la / relacio referida, que [Marge: “cosideravan / que”] J[ose]hp Hernandez tenia / un poch mes de forsa de Arch, y que Rafols lo a- / delantaba en lo finor y bon so de violi; en vista / del que deurá V.S. servirse de fer la eleccio [...]”<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Traduzco: [Margen: “Se nombra a Anton Rafols para violín”] “El señor canónigo Plana, síndico, propuso que los examinadores de los que pretenden la plaza de violín, han hecho relación de palabra a su Merced; que los dos eran suficientemente hábiles, y a poca diferencia, iguales: que Anton Ràfols, por ser más joven, y no haber tenido ejercicio de capilla, puede esperarse de él que se perfeccionará más con este ejercicio, y el maestro de capilla y el organista Rodríguez añadieron a la

En Tarragona, como en el resto de catedrales de España, los organistas tenían el segundo cargo en importancia después del maestro de capilla, y sus obligaciones incluían también la tarea de componer obras destinadas a la institución a la que pertenían. Sin embargo, y a diferencia de los maestros de capilla, sus composiciones no tenían porqué quedarse en la institución, de manera que muchas de ellas no han llegado a nuestros días. Otras (aunque no son la mayoría), se han hallado en forma de copias en archivos ajenos al lugar de origen. A esa falta de música instrumental se refiere A. Ezquerro cuando anota:

“[...] de este último grupo (organistas y ministriles), sólo los primeros llegan a “acumular” repertorio dentro de las catedrales; pero en ese sentido, hay que tener en cuenta también que tan sólo los maestros de capilla tenían “obligación” de dejar sus obras a la catedral al dejar el puesto. De este modo, los papeles para el uso de organistas y ministriles eran de su propiedad, y al guardarlos en casas particulares debieron correr mucha peor suerte que los depositados en los archivos, de suerte que la música instrumental, conservada en nuestras catedrales representa un porcentaje ínfimo respecto a la música vocal o vocal-instrumental. Y así, la no-obligación de los organistas y ministriles de dejar sus obras para la catedral al abandonar sus cargos, algo que sí debían hacer p. ej. los maestros de capilla según se estipulaba en sus obligaciones contractuales, podría ser una de las causas, —acaso la más poderosa—, para la escasa conservación de fuentes con partes exclusivamente instrumentales, entre ellas evidentemente las organísticas [...]”<sup>176</sup>.

Se puede señalar que no hay obras de Joaquim Vizonte en el Archivo Capitular de la catedral de Tarragona. Sin embargo, se conservan seis composiciones de Francisco Rodríguez<sup>177</sup>, así como una atribución (el manuscrito 3219 – 456) en dicho archivo. Algunas de esas obras contienen anotaciones efectuadas por *escolanets* en 1801, 1808, 1830 ó 1857, hecho que confirma la

---

relación referida, que [Margen: “consideraban que”] Joseph Hernández tenía un poco más de fuerza de arco y que Ràfols lo adelantaba en finura y buen sonido de violín; en vista de lo que deberá V.S. servirse de hacer elección [...]”.

<sup>176</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, en *Boletín Aedom*, 4/1 (1997), p. 34.

<sup>177</sup> En referencia a Francisco Rodríguez, S. Ramon apunta que dicho organista era, al igual que el maestro de capilla, comensal de la catedral, y por tanto, era clérigo. Véase: RAMON I VINYES, Salvador: “Canonges, Comensalies...”, *op. cit.*, pp. 354.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

pervivencia de ese repertorio hasta mediados del siglo XIX. Las obras de este organista son las siguientes:

MANUSCRITO	TIPOLOGÍA	TÍTULO DIPLOMÁTICO
997 – 3213/455	Cántico	“Cantico al S <sup>mo</sup> / Sacramento, con / Reducido á un solo rayo / Viol <sup>is</sup> , Trompas y / Obueses / Rodrigues M <sup>o</sup> de / Organo”
998 – 3214/455	Lamentación	“Lamentación 3 <sup>a</sup> para / el Viernes Santo; con / Violines y Flautas / Rodrigues”
999 – 3215/455	Lamentación	“Baixon <sup>s</sup> obligas / Lamentatio Secunda / pro Fer. 6 <sup>ta</sup> / In Parasc <sup>s</sup> / Del Rdô. Sr. Don / Fran. Rodrigues”
1000 – 3216/455	Motete	“Motete à la gloriosa / Virgen y Martir S <sup>ta</sup> / Cecilia. Con Viol <sup>is</sup> , Obueses, / Cecilia Domino dacantabat / Violon y trompas / Del R <sup>do</sup> Fran <sup>co</sup> Rodrigues”
1001 – 3217 - 455	Villancico	“Villan <sup>co</sup> al S <sup>mo</sup> / Del Corazón de Jesús / à Duo de Contral- / to y Tenor / R <sup>do</sup> Rodrigues”
1002 – 3218 - 455	Villancico	“Villan <sup>co</sup> al S <sup>mo</sup> / sacramento à 4 <sup>o</sup> / del R <sup>do</sup> Fran <sup>h</sup> / No han de ser las flores / Rodrigues”
1003 – 3219 - 456	Salmo	“Rodriguez. Miserere”

### **Los “sustentors” (sochantres)**

Como es bien sabido, la actividad litúrgica de las catedrales hacía necesario un importante colectivo de músicos para hacer posible la interpretación tanto del canto llano, como de las obras polifónicas. La interrelación entre los colectivos que interpretaban dichas obras (coro y sochantres para el canto llano, y capilla para el repertorio polifónico), era bastante estrecha, y en el caso de Tarragona, esa relación se hacía patente.

Del estudio de las actas capitulares se desprende que para el buen funcionamiento de la catedral, ésta debía contar con cuatro sochantres con sus correspondientes sustitutos. Así se afirma en resolución capitular de 17 de mayo de 1782:

«Dia 17 Martii 1782»: [...] y que si la Iglesia / necessita quatre Sustentors per sa servitud / que al ser solament dos, no podra dita Igle- / sia quedar servida, majorment podent en- /fermar los dos, o lo altra de alli, ni tenir / tampoch seguritat si los dits sustentors /

Mirosa y Danís aceptaran dit encarrech / de suplir las faltas y ausencias de dit Se- / ver, ab cuyas reflexions y altrás que podran / tenirse present se acordara sobre la pre- / tencio de dit Sever”<sup>178</sup>.

A pesar de ello, no siempre se contaba con los cuatro sustitutos —de hecho, únicamente en 1783 se recogen los nombres de ocho sochantres: cuatro titulares y cuatro sustitutos—, de manera que el cabildo tuvo que mediar, en primer lugar, con las numerosas discusiones entre esos sochantres suplentes por la sustitución de algún titular en un momento dado (y ello estaba relacionado, evidentemente, con la remuneración que recibían al respecto); en segundo lugar, con las sustituciones de sochantres titulares por otros sochantres titulares, y en tercer lugar, con la continua búsqueda de sochantres y sustitutos.

Las relaciones entre los sochantres titulares tampoco eran fáciles. Las actas capitulares reflejan las malas relaciones que entre ellos había, pues parece que a todos les apetecía cantar, pero no así llevar a cabo las funciones implícitas a su cargo de comensales<sup>179</sup> o semaneros. Además, algunos tenían la costumbre de participar en funciones fuera de la capilla (en las parroquias de la ciudad) sin pedir permiso al director, salir de la ciudad (cuando sus obligaciones lo prohibían expresamente), o bien pedir permiso para opositar a otras ciudades, sin dejar sustituto para su trabajo (esto último en las ocasiones en que no había sustituto para todos los sochantres), o intentando que otro sochantre titular le supliera.

La “mala” costumbre —que, por otra parte, tenía exclusivamente un componente pecuniario—, de salir de oficio antes de que éste hubiera terminado para ir a funciones de capilla fuera de la iglesia, queda reflejada, entre muchas otras, en resolución capitular de 11 de marzo de 1782:

---

<sup>178</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 170v. Traduzco: [...] “Y que si la Iglesia necesita cuatro sochantres para su servicio, que al ser solamente dos, no podrá dicha Iglesia quedar servida, mayormente pudiendo enfermar los dos, u el otro de allí, ni tener tampoco seguridad si dichos sochantres Mirosa y Danís aceptarán dicho encargo de suplir las faltas y ausencias de dicho Sever, con cuyas reflexiones y otras que podrán tenerse presente, se acordará sobre la pretensión de dicho Sever”.

<sup>179</sup> Por ejemplo, subir y bajar los pesados libros de coro, hecho que conllevó en más de una ocasión a multar a dichos sochantres porque, o bien no los querían trasladar, o bien les quitaban tornillos y adornos para que pesaran menos.

«Die 11 de Mars 1782»: [Margen: “Que los Sustentors/ durant lo cor / no vagen a / funcions de cape- / lla”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit que no obstant de tenir re- / solt V.S. que los Sustentors no vagen durant lo cor a fun- / cions de Capella, sens demanar llicencia als / Sindichs de V.S., lo Sustentor Danis sen ana lo die / de Sant Thomas a la funcio de missa cantada dels Dominicos, ~~en lo~~ antes / de conclourerse lo cor, y aventse Sa Merce parlat ab / lo Mestre de Capella, ha donat interinament la providencia / de que als Sustentors, o altres off<sup>s</sup>, que serveixen en / lo cor, si se ausentan sens llicencia per funcio / de capella fora la Iglia durant en ella los divinos ofi- / cis, no sels fara part en la capella; lo que fa p[rese]nt / a V.S. per si sera de sa aprobacio; y a fi que se serves- / ca pendrer sobre asó la providencia convenient. / Et Dni detterminarunt que lo Senyor Obrer examine lo arregla- / ment de la Capella, sobre las parts que deuen re- / partirse en sos individuos, y se fassa p[rese]nt pera / pendrer resolucio, y que entretant subsistesca / la providencia donada per lo Senyor Llorens.”<sup>180</sup>.

Todo ello, sumado a las constantes reivindicaciones salariales de este colectivo, hizo que el cabildo tuviera que dedicar, en muchas ocasiones, un espacio de discusión en las sesiones capitulares, sobre todo aquello relacionado con los sochantres. Ya al principio de la década, el cabildo se planteó el hecho de hablar con el arzobispo de las constantes insubordinaciones que éstos cometían, al comprobar que la actitud de los mismos cambiaba —a peor—, una vez habían conseguido una comensalía:

«Die 25 Februari 1783»: [Margen: “Provision de un / Beneficio de música”] Idem Dominus Canonicus Ricci proposuit que ab la mort / de Mossen. J[ose]ph Pastor esta vacant un dels Beneficis de / esta Iglesia y que segons lo nou Plan de ella / pot aplicarse a un dels de Musica; y en atenció als / escarments que V.S ha tingut y te dels Sustentors / una vegada que han tingut las Comensalias apar / que se podria donar alguna insinuació a S. Illustrissima / per lo modo ab que deurian formarse los Edictes / per a prevenir lo que se puga

---

<sup>180</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 159v. Traduzco: [Margen: “Que los sochantres durante el coro no acudan a funciones de capilla”] El señor canónigo Llorens, síndico, propuso, que a pesar de tener resuelto V.S. que los sochantres no vayan durante el coro a funciones de capilla sin pedir permiso a los síndicos de V.S., el sochantre Danís se fue el día de santo Tomás a la función de missa cantada de los Dominicos antes de acabar el coro, y habiendo Su Merced hablado con el maestro de capilla, ha dado mientras tanto la providencia de que a los sochantres u otros oficiales que sirven en el coro, si se ausentan sin licencia para funciones de capilla fuera de la iglesia mientras se celebran en ella los divinos oficios, no se les hará parte de la capilla; lo que hace presente a V.S. por si será de su aprobación; y a fin de que se sirva tomar sobre eso la providencia conveniente. Y los señores determinaron que el señor obrero examine el reglamento de la capilla, sobre las partes que deben repartirse los individuos, y se haga presente para tomar resolución, y que mientras tanto, subsista la providencia dada por el señor Llorens”.

per lo compliment / y subordinació dels Subjectes a qui se presentaran / dits Beneficis. Et Domini determinarunt que en / atenció de que lo Señor Canonge Penitencier passa / a visitar a sa Illustrissima que sa Señoria lo comissio- / na per a consultarli lo dit assumpto.”<sup>181</sup>

Y toda la problemática se saldó con la ratificación, por parte del cabildo, de la figura del director de la capilla, recordándoles a todos los miembros de la misma el poder que éste tenía para advertir, amonestar, multar o expulsar miembros de la misma. De manera que, ya en 1791, se reescribieron las obligaciones de los sochantres con la intención de que en años sucesivos no se tuvieran más problemas con ese colectivo<sup>182</sup>. En ese documento<sup>183</sup> se recogen tanto las obligaciones puramente musicales como aquellas referidas a su oficio de comensal o semanero. Algunas de ellas son<sup>184</sup>:

- ♪ La principal función de los sochantres es cuidar de que los oficios divinos se canten con la solemnidad y pausas correspondientes al rezo y festividad de los días, haciendo la debida distinción de entonación, según el rito de la festividad de la Iglesia: manteniendo el punto con que se ha empezado la entonación: tomando lo que

---

<sup>181</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 19r. Traduzco: [Margen: “Provisión de un beneficio de música”] “El mismo señor canónigo Ricci propuso que con la muerte de mosén Joseph Pastor está vacante uno de los beneficios de esta iglesia y que según el nuevo plan de ella puede aplicarse a uno de los de música; y en atención a los escarmientos que V.S. ha tenido y tiene de los sochantres, una vez que han obtenido las comensalías, parece que se podría dar alguna insinuación a Su Ilustrísima en cuanto al modo en que podrían formarse los edictos para prevenir en lo que se pueda el cumplimiento y subordinación de los sujetos que se presentarán a dichos beneficios. Y los señores determinaron que, puesto que el señor canónigo penitenciario pasa a visitar a Su Ilustrísima, que su Señoría le comisione para que le consulte el asunto”.

<sup>182</sup> Conviene recordar que todos los miembros de la capilla juraban las obligaciones de su cargo antes de tomar posesión del mismo. Sin embargo, y aun a pesar de haberlo hecho, parece que, de manera reiterada, los sochantres (y los ministriles, en general), no cumplían con sus obligaciones. Por ello, el cabildo pedía una y otra vez al director de la capilla que se las recordara, y asimismo, que amonestara sin dudar a los músicos desobedientes.

<sup>183</sup> Se trata del manuscrito 1501-328 “Obligacions dels sustentors”. Un cuaderno de 3 folios, anotados en ambas caras y escrito en catalán, donde se pueden leer las obligaciones de los sochantres, tanto para el canto como para otros menesteres que también estaban a su cargo. En la portada se apunta: “Copia / Obligacions dels Sustentors”.

<sup>184</sup> Traducción mía.

da el órgano, y procurando por su parte que los demás canten acordes unísonos.

- ♪ Es consecuente a esta obligación la de que el sochantre de semana, de antemano, prepare todos los libros de coro (incluidos los del preste y Antifonario), que habrán de servir para cantar misa, rezo y procesiones: excusando en todo lo posible el registro de los libros mientras se canta, en el tiempo del *Te Deum*, *Benedictus* y *Magnificat*, pues lo contrario es grande abuso, que distrae la atención de los residentes.
- ♪ Deberan también cerrar todos los libros, acomodándolos en su lugar en el orden correspondiente, procurando que no ocupen mucho sitio en el coro, que las hojas no queden dobladas, y lo demás necesario para su conservación.
- ♪ Siempre que se cantaran antífonas y versos propios, los cuatro sochantres deberán bajar en plano coro y cantar unidos delante del facistol; lo que deberán practicar también en el canto de todas las antífonas de horas diurnas y nocturnas, como en las vísperas y días dobles.
- ♪ En las vísperas en que la música canta algún salmo, *Magnificat* o himno, los sochantres [?] de cantar las Antífonas, deberán cantar en la capilla siempre que el maestro quiera; a cual fin tomarán la capa y bordón aquellos sochantres que el maestro dirá, sin que pueda replicar ninguno de ellos, ni con el motivo de ser de semana.
- ♪ Tanto los sochantres que cantan en la música o capilla, como los que dejan de allí cantar por no saber de canto figurado, deberán ponerse delante del facistol para cantar el gradual después de que el diácono y subdiácono bajen las gradas del presbiterio. Asimismo, acabado por la música el *Agnus Dei*, deben inmediatamente pasar todos al facistol para cantar la post comunión.



Hay que recordar la obligación que tenían todos los sochantres de tener conocimientos de canto llano, mientras que los músicos de la capilla debían ser hábiles en canto de órgano (polifonía). De las investigaciones realizadas, se desprende, pues, que en la catedral de Tarragona se exigía a cuatro de esos sochantres esa dualidad “canto llano–canto figurado” para, en el caso que fuera necesario, incorporarse a la capilla como Tenores, Altos o —más habitualmente—, Bajos.

La preocupación del cabildo de la sede tarraconense para que se cumpliera dicha duplicidad se anota en distintas resoluciones capitulares ya anteriores a la década de 1780. A modo de ejemplo, véase la de 30 de octubre de 1765:

«D. 30 8<sup>bris</sup> 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Botines Sindicus prop<sup>t</sup> Que lo / Mestre de Capella li ha entregat un pa- / per de Informe de dos subjectes de / Bar<sup>a</sup> que li havian suposat eren bons / per Sustentors de esta Iglia y que saben / de cant figurat y pla que si V.S. gusta / se llegira Dnus leg<sup>f</sup> Quo lecto Dnus Cap<sup>l</sup> / Det<sup>t</sup> Que los S<sup>ors</sup> arxivers se serves- / can escriurer a D<sup>n</sup> Juan de Ribas / que se asseure si lo un de dits dos Sub- / gectes anomenat Mathias N. actual / Musich de la Iglia del Pi desitja ser / Sustentor de esta igla y en cas de / volerho lo fasse examinar de la / veu tant de cant figurat com de / cant pla y sapia si la Veu, encara que / se diu ~~veu de coll~~ ser veu de coll / [Fol. 398r.:] es bastant per Sustentor y si esta ho es y / lo proban habil tant de cant figurat com del / pla lo fasse venir ab la major brevetat.”<sup>185</sup>.

Aun entendiendo que dichos sochantres asistían tanto al coro como a la capilla de música, al final de las obligaciones de 1791 se anota que: aun privados de tener cualquier oficio que les impidiera asistir a sus obligaciones, no podrán asistir a misas de turno, ni *Matines* ni actos similares que les priven de la asistencia al coro, puesto que ésa es su “primera y principal obligación”.

<sup>185</sup> ACT. AC, nº 55, 1764-1779, Fol. 397v. Traduzco: “El señor canónigo Botines, síndico, propuso, que el maestro de capilla le ha entregado un papel de informe de dos sujetos de Barcelona que le habían parecido que eran buenos para sochantres de esta Iglesia y que saben de canto llano y canto figurado, y que si V.S. gusta se leerá. Y leído esto, los señores capitulares determinaron que los señores archiveros se sirvan escribir a Don Juan de Ribas, que se asegure si uno de dichos dos sujetos, llamado Mathias N., actual músico de la Iglesia del Pino desea ser sochantre de esta iglesia, y en caso de quererlo, lo haga examinar de la voz, tanto de canto figurado como de canto llano y sepa si la voz, a pesar de que se dice ser voz de garganta, es bastante para sochantre y si ésta lo es y comprueban que es hábil tanto en canto llano como en figurado, lo haga venir con la mayor brevedad”.

***Los cantores de capilla***

En cuanto a los cantores de capilla, todo parece indicar que la sede tarraconense contaba en la década de 1780 con cuatro cantores: dos Altos y dos Tenores. El conjunto vocal de la sede tarraconense, amplió, pues, el número de cantores en comparación con los que se contemplaban en las *Ordinacions* de 1747. Sin embargo, como ya se ha mencionado, los sochantres hacían las veces de cantores de voz de capilla cuando era menester, ya fuera por encontrarse vacante alguna de esas plazas o por baja médica de alguno de los músicos.

En ocasiones, eran los anteriores niños de coro los que accedían a dichas plazas, en lo que sería un paso intermedio para acceder posteriormente a la plaza de *sustentor* (sochantre con formación de canto de órgano). De manera parecida a los organistas, los músicos de voz no parece que hubieran dado muchos quebraderos de cabeza al cabildo. Hay que señalar que las únicas ocasiones en las que se anotan particularidades sobre los mismos son únicamente en referencia a cubrir las plazas vacantes. Así, las actas capitulares revelan las vicisitudes para contratar a tenores y “contraltos”, en función de las necesidades en cada momento:

«Die 5 Juli 1783»: [Margen: “Elección de dos músicos”] Yd. Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus proposuit que / [Fol. 60r.:] ates de que entre los sis opositors a dits dos bene- / ficis los quatre son de tenor y los dos de Contralt; y / respecte de que la Ygla en el dia necessita mes de / tenor que de contralt, se servira V.S determinar / si se fara eleccio per dos tenors o per tenor y Con- / tralt; Y al mateix temps si se fara la eleccio per / escutrini, y si quedara elegit el que tindra mes / Vots. Et domini determinarunt que sia la eleccio / per dos tenors: que esta se facia per Escutrini; Y que / sia elegit lo que tinga mes vots, y en cas de empa- / tar que sia la decisio del Senyor President [...]”<sup>186</sup>.

<sup>186</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 59v. Traduzco: [Margen: “Elección de dos músicos”] “El mismo señor canónigo Vilallonga, síndico, propuso que, puesto que de los seis opositores a dichos dos beneficios, cuatro son de Tenor y dos de Contralto; y respecto que la Iglesia hoy en día necesita más de Tenor que de Contralto, sírvase V.S. determinar si se hará elección de dos Tenores o de Tenor y Contralto; y al mismo tiempo si se hará la elección por escrutinio, y si quedará elegido el que tenga más votos. Y los señores determinaron que sea la elección de dos Tenores: que ésta se haga por escrutinio; y que quede elegido el que tenga más votos, y en caso de empatar, que sea la decisión del señor presidente”.

### **Los ministriles**

Con el término “ministril” se asociaba en la Edad Media a los músicos que tañían instrumentos<sup>187</sup>. Con el paso del tiempo, los ministriles se asociaron fundamentalmente con los instrumentistas de viento de cortes e iglesias a la par que contribuían a la categorización de los patrones o de la institución a la que pertenecían<sup>188</sup>. Ya en el siglo XVIII, y en contexto eclesiástico, a los ministriles se les conocía mayoritariamente como instrumentistas y constituían un colectivo diferenciado del resto de componentes de la capilla de música, puesto que eran empleados (y no prebendados), e incluso podían ser seglares. Muchos de ellos debían pluriemplearse debido al bajo salario que recibían por parte de la institución principal a la que pertenecían, de manera que acudían a funciones de capilla —en el caso de Tarragona—, fuera de la catedral; es decir, a las diferentes parroquias de la ciudad, así como a fiestas de municipios cercanos, ya fuere tanto para celebraciones religiosas como civiles.

Características comunes de dichos ministriles en la mayoría de catedrales españolas eran, en primer lugar, el hecho de que dichos ministriles estaban menos integrados en la estructura de la catedral que el resto de componentes de la capilla (gozando de mayor libertad de movimientos, pero con un salario menor y una posición social inferior a otros músicos)<sup>189</sup>; en segundo lugar, y según J. J. Carreras<sup>190</sup>, su triple funcionalidad: 1) la urbana, es decir, aquella relacionada con la ciudad, participando, por ejemplo en desfiles institucionales<sup>191</sup>, 2) la religiosa,

---

<sup>187</sup> En realidad, el término se identificaba con los instrumentos de viento propiamente dichos, y sólo, por extensión, acabaría por aplicarse también a los instrumentistas que tañían dichos instrumentos de viento, pues eran llamados músicos “de ministril” (es decir, tañedores de instrumentos de viento).

<sup>188</sup> Para ampliar información sobre los ministriles, véase: RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Ministril”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 7. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 593-597.

<sup>189</sup> Véase: LEZA CRUZ, José Máximo: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 52.

<sup>190</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José: “Música y ciudad: de la historia social a la histórica cultural”, en [Bombi, Andrea; Carreras, Juan José; Marín, Miguel Ángel (eds.)], *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 38.

<sup>191</sup> Futuras investigaciones tendrán que estudiar si, en efecto, los instrumentistas que trabajaban para el cabildo de la seo tarraconense participaban de los desfiles relacionados con el

colaborando en la música sacra en diversos grados de integración institucional, 3) la festiva, participando en actos solemnes particulares, en actos académicos o en actos relacionados con los gremios; y en tercer lugar, el hecho de que un mismo instrumentista tañera diferentes instrumentos o que fuera diestro también como cantor. Revisando las *Ordinacions* de 1747, se comprueba que estas dos últimas situaciones ya acontecían en la catedral en la primera mitad del siglo XVIII<sup>192</sup>. Posteriormente, en tiempos del maestro Milà, se recogen en las Actas Capitulares diversos ejemplos de esa actividad como multiinstrumentistas. Véase el caso de Anton Ràfols, que gana las oposiciones para violinista el 25.02.1782 y al que se añade a sus obligaciones: suplir al organista cuando sea necesario y servir a la capilla de música como cantante (además de enseñar violín a los niños de coro y estar a disposición de los síndicos):

«D. 25 February 1782»: [...] Et Dni / determinarunt y elegiren a Anton Rafols, ab la obligacio de / suplir, en cas convinga, per lo Organista, y de servir / a la Capella sia en lo Cant, [Margen: “y altre dels / carrechs y obli- / gacions ane- / xos a dit ofici”] o, en altra mane- / ra [Margen: “y enseñar de vio- / li als escolans de / cant, y demes que”] a disposicio de los Senyors Sindichs”<sup>193</sup>.

En el marco de la variada funcionalidad de los instrumentistas empleados en la catedral, sirva, a modo de ejemplo, el de este mismo músico: Anton Ràfols. La obligación sobreimpuesta de sustituir al organista cuando hubiere necesidad, viene dada por el hecho de que cuando se presentó a las oposiciones en Tarragona, trabajaba como organista en Sitges, y aunque eso no quitara mérito a su interpretación con el violín, muy probablemente influyó en la decisión del tribunal, que prefería, sin duda, instrumentistas con múltiples habilidades. Hay voz para este ministril de la capilla de música de la catedral de Tarragona en la *Gran Enciclopèdia*

---

ayuntamiento de la ciudad u otras instituciones seculares, o bien se encargaban de ello los músicos del regimiento de soldados asentados como guarnición permanentemente en la ciudad.

<sup>192</sup> Véase el inicio de este mismo capítulo, donde se especifican las funciones principales y secundarias de los instrumentistas.

<sup>193</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 154v. Traduzco: [...] “Y los señores determinaron y eligieron a Anton Ràfols, con la obligación de que supla, en caso que convenga, al organista, y que sirva a la Capilla sea en el canto, [Margen: “y los otros cargos y obligaciones anexas a dicho oficio”] o, en otra manera [y enseñar violín a los niños de coro y lo demás] a disposición de los señores síndicos”.

*Catalana*, en la que se anota que Antoni Ràfols i Fernández, nació en Vilanova i la Geltrú (capital de la comarca del Garraf, a la que pertenece también Sitges) en 1757, y murió en Tarragona en 1830: violinista, organista y tratadista musical; publicó en 1801 el *Tratado de la sinfonía: en que se explica su verdadera noción, algunas reglas para su rectitud, [...]. Añádese para el mismo fin una crítica disertación, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos menores en tercera mayor*<sup>194</sup>.

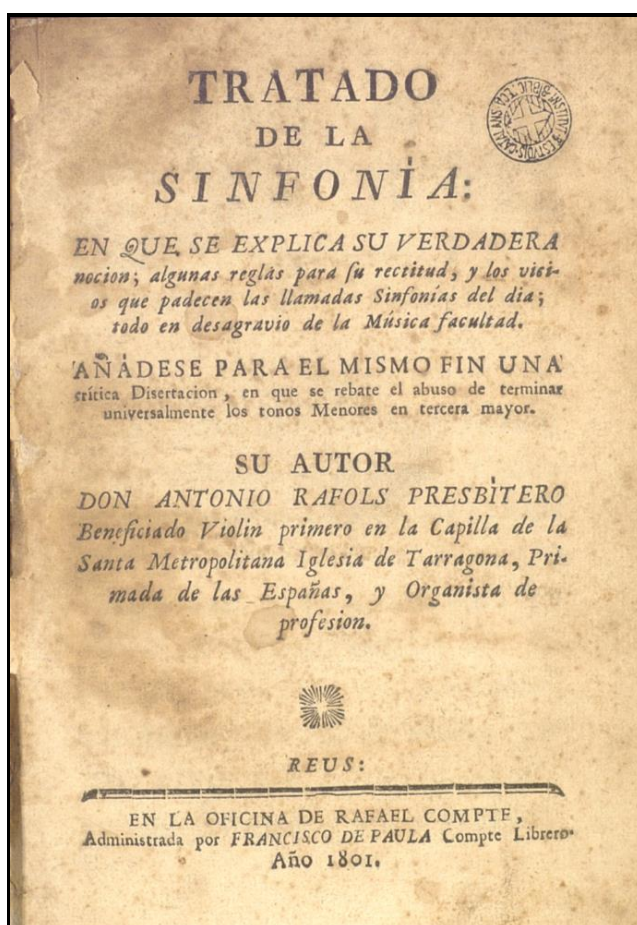


Fig. 39. E-Bbc, M 2150. *Tratado de la sinfonía*, de Anton Ràfols

<sup>194</sup> Publicado en Reus, Oficina de Rafael Compte, administrada por Francisco de Paula Compte librero, 1801. Se trata de un cuaderno de 195 x 140 mm, de 130 páginas, dedicado "A la serenísima / reyna de los cielos / madre verdadera de Dios San- / tísima venerada en / el Real / Monasterio de Montserrat". El cuaderno consta de dos partes: una primera con el *Tratado de la sinfonía* (que se compone de trece capítulos), y una segunda con una *Disertación critico-música en que se reprueba el uso de terminar los tonos menores en tercera mayor* (contituida por cinco artículos). [E-Bbc, M 2150].

Esa capacidad de los ministriles para adaptarse a tocar diversos instrumentos se hace patente en Tarragona en diversas ocasiones más; una de ellas, por ejemplo, en el momento de votar a los opositores a un beneficio “de voz” de la catedral<sup>195</sup>: en esa situación, uno de los canónigos pregunta si se ha de votar por “habilidad de voz” o por “habilidad de instrumento”, a lo que se le responde que vote según él prefiera, pero que en cualquier caso, la catedral necesita cantores de voz que sean habilidosos con los instrumentos, pues la institución carece habitualmente de determinados instrumentistas. Éste y otros momentos parecidos, demuestran por un lado, que durante el magisterio de Milà había cierta predilección por aquellos músicos que fueran suficientemente versátiles como para participar en la capilla de música según las necesidades de ésta, y por el otro, que asegurándose a un solo músico con doble o triple “funcionalidad”, se ahorraban, de alguna manera, los costes relacionados con la contratación de varios músicos en plantilla, o como mínimo, de los sustitutos de éstos.

En cuanto a los instrumentos de música, éstos podían pertenecer a los propios instrumentistas o a la institución a la que perteneciesen, que se los prestaba mientras estuvieran en plantilla. Del estudio de las actas capitulares se desprende, en efecto, que ambas situaciones eran comunes en la catedral de Tarragona.

Respecto a los ministriles que trabajaban en la catedral de Tarragona en época del maestro Milà, no cabe duda de que habrá que seguir investigando, de manera que futuros estudios deberán ahondar no sólo en el desdoblamiento de las actividades de dichos instrumentistas, sino también en su condición social y su integración en la ciudad de Tarragona, a través de su participación en las diferentes instituciones (seglares y religiosas) que la urbe les prestaba.

---

<sup>195</sup> Véase: ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 214r, de 17.11.1784.

**Los “*escolanets*” (niños de coro)**

Los grandes centros de producción musical del siglo XVIII en España, las catedrales y las colegiatas, eran también los encargados de formar y perfeccionar a los músicos (maestros, cantores, instrumentistas...) a diferencia de, por ejemplo, el caso italiano, donde ya existían centros especializados en la enseñanza musical<sup>196</sup>. En la base de todo ese aprendizaje se encontraban los niños cantores o niños de coro, los cuales, a falta de *castratti* (caponés) o falsetistas, se encargaban de interpretar la parte de Tiple de las composiciones. De su formación musical se encargaba mayoritariamente el maestro de capilla (quien además, los acogía en su misma casa y les proporcionaba también otro tipo de enseñanzas relacionadas con la higiene, la educación, las costumbres, la humanística, etc), aunque otros músicos de la capilla contribuían también a la ampliación de sus conocimientos musicales, como el organista o el violín primero; en algunos centros existía asimismo, el maestro de gramática. En el momento del cambio de voz, los mismos muchachos decidían si se inclinaban por continuar aprendiendo música (optando o no por el sacerdocio) o si dejaban la institución para dedicarse a otros menesteres. Llamados en la península con diferentes nombres: infanticos, infantillos, monacillos, seises (llamados así por ser seis los infantes de coro), mozos... en Tarragona se les conoce como *escolans* o *escolanets*, terminología que perdura en la actualidad<sup>197</sup>. No faltaban nunca posibles candidatos a niños de coro, puesto que la situación económica de la sociedad del momento propiciaba que las familias con pocos ingresos encontraran en las catedrales y colegiatas un lugar en el que alojar a uno de sus hijos y tener así una boca menos que alimentar. Todo ello sin olvidar las posibilidades de ascenso profesional en caso de que el niño llegará a organista o maestro de capilla.

Respecto a Tarragona, en la documentación estudiada se encuentran diversas anotaciones en las que se comenta que el maestro de capilla debía tener al futuro *escolanet* durante un mes en su casa antes de presentarlo al cabildo para

---

<sup>196</sup> Véase: ALÉN GARABATO, M<sup>a</sup> Pilar: “Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el siglo XVIII”, en *Quintana*, 1 (2002), pp. 143-151.

<sup>197</sup> Aunque esa terminología es la más abundante en las actas capitulares estudiadas, también se anotan, si bien en mucha menor cantidad, infantillo y monacillo.

efectuar la correspondiente prueba de voz. En caso de ser entonces admitido, debía prepararlo durante el tiempo que creyera conveniente mientras se esperaba que saliera publicada la plaza para Infante de coro.

«D. 15 Septembris<sup>5</sup> 1780»: [...] Et Dni / en atencio que quant se presenta un nou Escola de Cant / te obligació lo Mestre de tenirlo en sa Casa un mes / per probarlo antes de presentarlo al Capitol per sa admisio; / [...] fins que sia provehida la plasa de Escola [...]»<sup>198</sup>.

También en las actas capitulares queda reflejada la voluntad del cabildo de que los futuros *escolanets* fueran hijos de padres honrados, de manera que cada vez que el director de coro pedía una audición a los capitulares, se encargaba de que fuera acompañada del correspondiente certificado del párroco del municipio del aspirante, en la que se diera fe de ello.

Habitualmente, la edad de acogida de los futuros niños de coro oscilaba entre los ocho y diez años. A título de curiosidad, se recoge en el borrador de actas capitulares cómo no se admite a un aspirante, aunque sabía solfeo, por tener más de 11 años:

«Dia 14 Augusti 1787»: “Casanova sobre lo Infantillo per ser de edat de 11 Anys / y 11 mesos y curs de solfa = que no se admetia.”<sup>199</sup>

Según E. Perea<sup>200</sup>, la catedral de Tarragona mantenía en el siglo XVIII una escolanía, organizada en comunidad y residencia propia. Su indumentaria era singular e incluso llevaban tonsura, igual que los seminaristas o los clérigos. Por la descripción de Rafael Amat i de Cortada, barón de Maldà, (el cual visitó la catedral de Tarragona en 1770), se conoce que los infantillos llevaban diferente habillamiento en función de la dignidad a la que acompañaban, y que los “los cuatro

---

<sup>198</sup> ACT. AC, nº 56, 1780-1785, Fol. 48v. Traduzco: “Y los señores, en atención a que cuando se presenta un nuevo niño de coro, tiene la obligación el maestro de tenerlo en su casa un mes para probarlo antes de presentarlo al cabildo para su admisión [...] hasta que salga la plaza de niño de coro”.

<sup>199</sup> ACT. AC, nº 129, 1783-1790. Traduzco: “Casanova sobre el Infantillo por ser de edad de 11 años y 11 meses y curso de solfeo = que no se admita”.

<sup>200</sup> Véase: PEREA SIMÓN, Eugeni: *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona...*, *op.cit.*, pp. 49-51.



de música” vestían cotas de grana, como los de Barcelona<sup>201</sup>. Niños al fin y al cabo, eran propensos a travesuras, chiquillerías y juegos propios de su edad. Y entre juegos y tradiciones, parece que —y siempre según E. Perea—, continuaban celebrando la fiesta del “bisbetó”<sup>202</sup>, prohibida en Tarragona a finales del siglo XVI, pero resistente debido a su gran popularidad: el día de san Nicolás (el seis de diciembre), patrón de los infantillos, escogían entre ellos un *bisbetó*, el cual regía con toda la categoría de su cargo y durante veinticuatro horas como obispo del resto de infantillos, oficiando, bendiciendo, sermoneando y organizando procesiones como si fuesen clérigos de verdad. Los problemas derivados del carácter irreverente y de “inversión” de los papeles, fue lo que propició que la fiesta se dejara de organizar en la mayoría de instituciones religiosas, aunque se sigue celebrando actualmente, por ejemplo, en el monasterio de Montserrat.



Fig. 40. El *bisbetó* (obispillo) de la escolanía de Montserrat, en 1927

<sup>201</sup> Véase. PAVIA I SIMÓ, Josep: “La capella de música de la seu de Barcelona...”, *op.cit.*, p. 86. Id.: “La capella de música de la seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins a l’any 1755”, en *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 139-140.

<sup>202</sup> Fiesta del “obispillo”.

Por otra parte, las obligaciones de los *escolanets* de la catedral de Tarragona se recogen en un documento que lleva por título: *Método de vida que deuran observar los escolans de la Capella*<sup>203</sup>. Los expongo a continuación, traducidos al castellano:

**1º.** Deberan tener gran obediencia al señor maestro de capilla sin poderle responder, ni darle el menor disgusto; y cualquier falta en lo particular será castigada con la mayor escrupulosidad.

**2º.** Al levantarse, deberán rezar algunas oraciones, lavándose cara y manos, hacerse la cama, peinarse envolviendo después cada uno su peine con un papel o trapo y tener la habitación bien barrida y aseada.

**3º.** Todos los días rezarán el Rosario, se aplicarán al estudio todo el tiempo que disponga el señor Maestro, darán lección de solfa y se ejercitarán en el leer y escribir. Se instruirán en la Doctrina Cristiana, se encomendarán a Dios antes de ir a la cama y se confesarán una vez al mes.

**4º.** Jugar con dinero, con cartas u otros juegos que distraigan de una buena educación les está prohibido con rigor: como también jugar en la calle, en los claustros de la catedral y en cualquier otro lugar fuera de su casa.

**5º.** En la Iglesia estarán con la mayor reverencia y devoción, principalmente cuando sirvan al altar, y si el señor Maestro de Ceremonias da alguna queja de haberse cometido alguna falta, en esta ocasión será castigada con privación del almuerzo. Siempre que pasarán por delante de la Capilla del Santísimo Sacramento o del Altar Mayor, harán genuflexión. En el banco de la vela estarán con el mayor silencio, se alzarán, si están sentados siempre que por delante suyo pase algún señor capitular. Nunca estarán con el sombrero en la cabeza hablando con algún sacerdote, y tanto a éstos como a todos los

---

<sup>203</sup> Se trata del documento 1510-328: *Método de vida que deuran observar los escolans de la capella*. No está fechado, pero los técnicos del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona (AHAT), en el que se conserva dicho documento, estiman que pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII.

demás superiores les tendrán el mayor respeto y veneración, como es debido.

**6º.** No podrán por motivo alguno estar dos en una cama, procurando la mayor limpieza tanto en la ropa interior como en las cotas y sobrepelliz, y en todo darán muestras de tener una buena educación y política cristiana.

**7º.** Si el señor obrero dispone alguna otra cosa para el buen gobierno de los monaguillos, deberá cumplirse con toda puntualidad y sin réplica.

El señor Maestro de Capilla queda obligado y responsable de hacer cumplir todo lo prevenido, a cual fin deberá tomar con toda escrupulosidad las medidas que vea conveniente.

Estas obligaciones no distan mucho de las que debían observar la mayoría de monaguillos de las seos españolas del siglo XVIII. No obstante, vale la pena hacer hincapié en lo sobreexpuesto acerca del juego, ya que E. Perea<sup>204</sup> remarca que, en las visitas pastorales del setecientos en la diócesis tarraconense, se descubre la utilización de los templos como espacio lúdico de los niños, al igual que lo era la catedral de Tarragona, en la que éstos entraban con atabales molestando a los asistentes al culto. Y esos juegos de chiquillos se transformaban en la edad adulta en otro tipo de juegos, entre ellos, los naipes. Era éste, un juego muy de moda en la sociedad del siglo XVIII, y la Iglesia, aunque por un lado mostró cierta tolerancia, por el otro actuó con rigor delante del abuso del juego. Este tipo de privación enlaza, en palabras de M. Gelabertó, con la prohibición de jugar a pelota y a juegos de mesa a los ministros de Dios, prohibición que no se cumplía en la Cataluña del siglo XVIII, y que llevaba al pueblo a pensar que los sacerdotes eran un miembro más de la colectividad, sin distinción jerárquica<sup>205</sup>. De esta manera, no es difícil entender porqué entre las obligaciones de los monaguillos estaba la de no tener contacto

---

<sup>204</sup> Véase: PEREA SIMÓN, Eugeni: *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona...*, op.cit., pp. 413-415.

<sup>205</sup> GELABERTÓ VILAGRAN, Martín: "Cultura popular y ceremonias religiosas en la Cataluña del siglo XVIII", en *Pedralbes. Revista d'Història moderna de Catalunya*, 8 (1988), pp. 615-623.

alguno con cualquier tipo de juego, así como no utilizar el templo y la sacristía como patio para su diversión y entretenimiento.

Por otra parte, también es una obligación compartida con, por ejemplo, la catedral de Barcelona en la misma época, la que se refiere a no compartir cama más de un monaguillo. En el caso de Barcelona, el Protector de la Capilla (que como se ha mencionado anteriormente, equivale al Director de la Capilla en Tarragona), se queja al cabildo de la incomodidad en la que dormían los monaguillos “de cota de grana”, es decir, los niños de coro y de los “inconvenientes espirituales” que podía comportar el hecho de que durmieran tres en una misma cama<sup>206</sup>.

#### CIRCULACIÓN DE MÚSICOS:

A lo largo del siglo XVIII se producen continuos desplazamientos de músicos ligados a instituciones eclesiásticas por toda la península, en aras de mejorar su situación económica y/o reconocimiento y posición social. En el caso de los músicos catalanes, hay que recordar que fueron éstos los que tal vez transitaron más por todo el territorio<sup>207</sup>, de manera que algunos de ellos ocuparon algunas de las seos más importantes, como Toledo, Sevilla, Valencia o Zaragoza<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> Véase. PAVIA I SIMÓ, Josep: “La capella de música de la seu de Barcelona...”, *op.cit.*, p. 86.

<sup>207</sup> Conviene recordar la tradición, típicamente catalana, del mayorazgo, que, con vistas a asegurar la no-fragmentación de las propiedades, instituía un único heredero y administrador del patrimonio familiar (el “hereu”), frente al resto de hermanos (los “segundones”), que, desheredados, generalmente habían de salir fuera de su entorno para garantizarse el sustento, ya en la milicia, ya en la judicatura, ya en el clero, o, en el caso de las mujeres, tratando de asegurar su manutención mediante el matrimonio (previa dote), el paso a un convento (ídem), o en el servicio doméstico. Por otro lado, y frente al monopolio metropolitano —sevillano—, del comercio con las Indias establecido durante los siglos XVI y XVII, ejercido primero por la Casa de Contratación, y desde 1717 por Cádiz, para el control del tráfico trasatlántico entre España y América (todo barco con destino u origen en América debía fondear en Sevilla), desde el final de la Guerra de Sucesión se comenzó a abrir el anterior monopolio, dando paulatina cabida al comercio catalán, lo que vendría en paralelo con un incremento notable del tráfico colonial, expandido a partir de mediados del siglo XVIII: en 1755 se creó la Compañía del Comercio de Barcelona (una empresa privilegiada financiada por la burguesía mercantil catalana que pretendía dar salida a sus excedentes productivos hacia los mercados ultramarinos), que contribuyó a la entrada de los productos textiles catalanes en América. Un decreto en 1765 liberalizó el comercio ya, que permitía actuar desde nueve puertos españoles (entre los cuales se hallaban por primera vez Cartagena, Alicante y Barcelona en el Mediterráneo), hacia las islas principales del Caribe (Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Margarita, Trinidad e Islas de Sotavento). Un nuevo decreto, en 1778, acabó con el monopolio andaluz, permitiendo la participación directa de otros reinos ajenos a Castilla en el tráfico colonial, e hizo de Barcelona uno

Los músicos que trabajaron en esa época para la catedral de Tarragona no fueron una excepción, aunque, como se verá a continuación, el ámbito territorial para sus desplazamientos fue más bien limitado.

En la época de Milà, había sesenta catedrales en España, entre las que destacaba especialmente, en cuanto a poder y prosperidad económica, la Primada de Toledo. Muy por debajo de ella, en casi todos los sentidos, se encontraban el resto de catedrales (y en tal sentido, cabe recordar que algunas catedrales que distaban mucho económicamente de la primada de España, podían competir con ella, sin embargo, a nivel musical). La seo tarraconense era una institución que pertenecía a una sede metropolitana, y que, por su condición de arzobispado, poseía una [archi]diócesis (la provincia metropolitana tarraconense) formada por ocho catedrales: la Seu d'Urgell, Girona, Solsona, Lleida, Barcelona, Vic, Tarragona y Tortosa, sin olvidar Ibiza, que fue sufragánea de Tarragona desde 1782 hasta 1949<sup>209</sup>. Pese a ese peso institucional, el arzobispado tarraconense no era

---

de los puertos habilitados para el libre comercio. En 1788 se promulgó el “Reglamento para el Comercio Libre”, a iniciativa de José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca. Se comenzó a exportar, además de tejidos: aguardiente, vino, pasas y frutos secos (avellanas y almendras), pasamanería de seda (medias, pañuelos, encajes), armas de fuego, utensilios de hierro, y cuerdas para instrumentos musicales; y ya en la segunda mitad de siglo, indianas (telas de algodón pintadas), sombreros de fieltro, productos de cuero, papel, libros, manufacturas metálicas (armas, herramientas, cuchillería, instrumentos quirúrgicos) y jabón.

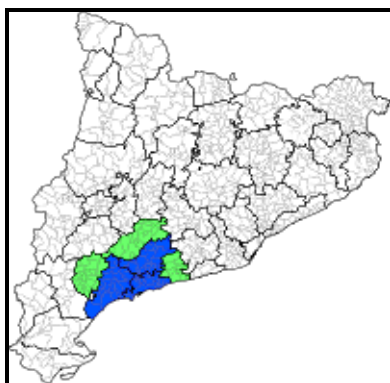
<sup>208</sup> En Toledo: J. Casellas en 1733-1764, J. Rossell en 1763-1780 y F. Juncá en 1780-1792; en Sevilla: P. Rabassa en 1724-1757, F. Soler en 1757-1768 y D. Arquimbau en 1780-1792; en Córdoba: J. Balias en 1785-1822; en Zaragoza: L. Serra en 1715-1758; en Valencia: J. Pons en 1794-1818, etc. Para ver esa información así como los hechos que contribuyeron a la diáspora de músicos catalanes por la mayoría del territorio, véase: TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro: “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 217-236.

<sup>209</sup> Como es bien conocido, el cristianismo arribó a las islas de Ibiza y Formentera en los primeros siglos de nuestra era. Entre los siglos VIII-XIII, las islas estuvieron bajo la dominación musulmana. En 1235 fueron conquistadas por el arzobispo electo de Tarragona, Guillem de Montgrí (asociado con el conde del Rosselló —Nunó Sanç— y el infante Pedro de Portugal). Reinstaurado nuevamente el cristianismo, se erigió la única parroquia de las islas Pitiusas, santa María (1235-1782), dependiente de la diócesis de Tarragona. El 30.04.1782, Pío VI firmó la bula que instituía la diócesis de Ibiza, para las islas de Ibiza y Formentera, con sede en la nueva ciudad de Ibiza. La nueva diócesis se consideraba sujeta al arzobispado de Tarragona. En 1851, el concordato firmado entre la Santa Sede y el Gobierno español decidió, por cuestiones económicas, que fuesen suprimidas algunas diócesis españolas, entre ellas la de Ibiza, que debía de ser agregada a la de Mallorca. Y como la diócesis de Mallorca pertenecía al arzobispado de Valencia, la diócesis suprimida de Ibiza pasaría a formar parte del mencionado arzobispado. En 1852 se llevó a término la supresión acordada, pero nunca se realizó la agregación total a Mallorca, seguramente por la posición contraria que mantuvieron sus obispos. En primer término, Ibiza fue regida por gobernadores eclesiásticos nombrados por el arzobispo de Tarragona (1852-1855), y después, por vicarios capitulares elegidos por el capítulo de la

precisamente de los más opulentos, hecho que, como veremos más adelante, se tradujo en constantes reivindicaciones salariales por parte de los miembros de la capilla.

### **Admisión de nuevos miembros de la capilla**

De la lectura de las actas capitulares se desprende que el origen más frecuente de los *escolanets* (monacillos o infanticos), se hallaba cerca de la ciudad de Tarragona. La mayoría de ellos provenían de municipios que pertenecían al área del Campo de Tarragona. Esa zona, documentada ya en el siglo XIV, estaba formada históricamente por las comarcas del Alt Camp, Baix Camp y el Tarragonès, y se articulaba (y se articula) sobre las ciudades de Tarragona, Reus y Valls<sup>210</sup>.



**Fig. 41. El Camp de Tarragona. En azul las comarcas históricas**

Los monacillos que aparecen durante este período en las actas capitulares de Tarragona con mención de sus lugares de origen, son los siguientes:

---

que era oficialmente colegiata de santa María, aunque continuaba llamándose catedral (1855-1927). Finalmente, en 1949, gracias a Pío XII y por mediación del obispo Antonio Cardona, se emprendió la restauración de la diócesis *pleno iure*, convirtiéndose este último en su séptimo obispo titular. De este modo, la diócesis de Ibiza quedó asignada al arzobispado de Valencia. Véase: <http://www.obispadodeibiza.es> (último acceso: 26.10.2016). [Es decir, que Ibiza dependió eclesiásticamente del arzobispado de Tarragona en 1782-1855, aunque con posterioridad —hasta 1927— seguiría manteniendo una relación especial con la sede primada catalana].

<sup>210</sup> Actualmente, el Campo de Tarragona es uno de los ocho ámbitos funcionales territoriales definidos en el “Pla territorial general de Catalunya”. A las tres comarcas históricas (Alt Camp, Baix Camp y el Tarragonès) se le añaden la de la Conca de Barberà, el Priorat y el Baix Penedès (marcadas en verde en la figura 42).

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

MONACILLO	MUNICIPIO / CIUDAD	COMARCA
Joseph Oliver	Reus	Baix Camp
Joseph Malé	Cervera	Segarra
Joan Folch	L'Aleixar	Baix Camp
Generós Borràs	La Selva del Camp	Baix Camp

En cuanto a los instrumentistas, vale la pena diferenciar los diferentes casos que les atañen: algunos de ellos pretendían o bien acceder a la capilla de música de la catedral, o bien conseguir alguno de los beneficios vacantes de músicos, mientras que otros se citaban en las actas capitulares por ser contratados para alguna celebración específica. Como se puede comprobar en la tabla siguiente, el área geográfica se amplía un poco, de manera que los ministriles no sólo provienen del Campo de Tarragona, sino que Barcelona parece ser —de hecho, era—, un buen núcleo de formación de músicos, y por esa razón algunos de ellos provienen de la Ciudad Condal<sup>211</sup>. Además, hay que señalar que, a su vez, algunos de los músicos que se presentaban a una plaza en Tarragona, tenían su lugar de trabajo en Tortosa o Lleida, sedes que pertenecían a la provincia tarraconense y con las que el arzobispado de Tarragona tuvo que manejar diversos asuntos relacionados con los músicos de la capilla.

INSTRUMENTISTA	MUNICIPIO / CIUDAD	COMARCA	MOTIVO
Un violinista	Reus	Baix Camp	Se contrata para un entierro
Un viola	Barcelona	Barcelonès	Se ofrece para pertenecer a la capilla
Joseph Pi	Lleida	Segrià	Se admite como primer-segundo violín
Joseph Hernández (violón)	Reus	Baix Camp	Se admite como músico de "violó", posteriormente se presenta a las oposiciones para la plaza de violín.
Anton Ràfols (violín)	Sitges	Garraf	Se presenta a oposiciones de violín.
Junyer o Sunyer (violinista)	Barcelona	Barcelonès	Se presenta a oposiciones de violín.

<sup>211</sup> Puesto que Barcelona era un foco importante de producción musical —tanto de música sacra como profana—, muy probablemente esos músicos traerían consigo desde esa capital nuevos aires y maneras de componer y/o de ejecución instrumental.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Anton Terrés o Ferrer (violí)	Reus	Baix Camp	Gana uno de los beneficios vacantes de músicos
Thomás Burgues	Barcelona	Barcelonès	Gana uno de los beneficios vacantes de músicos

En algunos casos, los ministriles requerían salir de Tarragona, ya fuera para perfeccionarse en la ejecución de su instrumento o para opositar en otra ciudad. La catedral de Lleida era el referente para ambas situaciones. A título de ejemplo, véase el caso del violinista Josep Pi (hijo del primer violín de la capilla de Lleida), que fue admitido en la capilla tarraconense en 1777, y que solamente cuatro años más tarde, en 1781<sup>212</sup>, fue admitido como violín primero en la catedral de Lleida. Por otra parte, vale la pena mencionar también al fagotista Tomás Granada, que el 14.04.1784 pide permiso al cabildo para pasar a Lleida a perfeccionarse en la ejecución del fagot (en ese caso con el maestro Bofill), pero que, tras algunas negociaciones, resultó que dicho maestro no podía atenderle, siendo el mismo cabildo tarraconense el que, el 10.05.1784, le envió a la catedral de Tortosa con el mismo propósito.



**Fig. 42. Localización de las tres ciudades entre las que se producía mayoritariamente la circulación de ministriles**

<sup>212</sup> ACL, AC – 0129, 1781-1785, fols.13v. y 370r.



Mención aparte, y a pesar de no pertenecer a la capilla, merece el caso del organero que atendía al instrumento de la catedral de Tarragona cuando necesitaba algún tipo de reparación. Dicho organero, en la década de 1780, era Josep Casas<sup>213</sup>, natural de Reus (comarca del Baix Camp), donde residía. Aparece su nombre en diversas resoluciones capitulares, solucionando pequeños problemas del órgano, como subir tres comas su afinación o hacer algún ajuste en el flautado, hasta que en 1782 el cabildo le propuso un convenio, ofreciéndole 25 libras anuales (precio que se compara primero con Barcelona, donde ofrecían 20 libras anuales a su organero particular) para que acudiera dos veces al año a la seo a limpiar y ajustar el instrumento.

Finalmente, hay que hacer referencia a los sochantres, llamados “sustentors”<sup>214</sup> en Tarragona. La seo tarraconense, para el apoyo o complemento de su capilla de música (es decir, para la práctica polifónica e instrumental), intentaba poder disponer de cuatro sochantres en época de Milà —pues eran necesarios para la práctica musical cotidiana—, a pesar de que no siempre se conseguía. De hecho, fueron muy probablemente sus idas y venidas lo que dio más quebraderos de cabeza al capítulo en materia musical. Por lo demás, todo parece indicar que las plazas de sochantre eran las más atractivas dentro del espectro de músicos que conformaban la capilla, pues gozaban, lógicamente y por su principal adscripción a la práctica del canto llano, de un estatus en cierto modo diferenciado del resto de los miembros de la capilla de música. Con un sueldo superior al resto de músicos, y gozando de mayor prestigio, la circulación de candidatos para acceder a dichas plazas es la que presenta un área geográfica mayor, ya que la mayoría de músicos que se proponen para dichas plazas o que se presentan a oposiciones,

---

<sup>213</sup> Para ampliar información sobre Josep Casas, véase: JAMBOU, Louis: “Casas Soler, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 301.

<sup>214</sup> Y, en menor medida, *succentors* (en latín, catalanizado). La primera vez que aparece el nombre de sochantre en las actas capitulares (en castellano) es el 07.03.1784. A partir de entonces se alternarán los términos “sustentor” y “sochantre” indistintamente.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

proviene de instituciones pertenecientes a casi toda la provincia metropolitana tarraconense.

SOCHANTRE	MUNICIPIO / CIUDAD	COMARCA	TOCABA EN:
Mathias N.	Barcelona	Barcelonès	La Capilla del Pi
-	Barcelona	Barcelonès	Santa María
-	La Seu d'Urgell	Alt Urgell	-
Magí Danís	Cervera	Segarra	-
-	Huesca	-	Catedral de Huesca
-	Monasterio de Montserrat	Bages / Anoia / Baix Llobregat	Escolanía de Montserrat

En cuanto al porqué de esa relativa cercanía de los opositores a las plazas que la seo tarraconense ofertaba, y uniéndolo con el hecho de que cada centro generaba su propia área periférica, ya fuera por razones económicas o culturales<sup>215</sup>, hay que señalar que, en las actas capitulares transcritas, solamente se anota en dos ocasiones el lugar al que hay que enviar los edictos correspondientes a las oposiciones, y en ellas se hace referencia, o bien a la Corona de Aragón, o bien a otras instituciones “por el estilo”, es decir, sin especificar seos o colegiats concretas:

1) Fol. 884r.: «D. 2 8<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Ric prop<sup>t</sup> Que si a V.S li apar se embiaran los / edictes p<sup>r</sup> la Comensalia vac<sup>t</sup> p<sup>r</sup> mort de Jph Garcia / fentlos tirar los reimprimir com los del Organista en nom de V.S y dirigirlos / a las mateixas Yglas del Principat y Colegiats de la Corona / de Arago”<sup>216</sup>.

2) Fol. 129v.: «Die 15 Debris 1783»: [...] En virtud de cuya comisio reformaren dits Edictes / que se feren imprimir, se fixaren en lo trascor / [Fol. 130r.:] de esta Santa Iglesia y se remeteren a las Cathedrals / y Collegiats de estil”<sup>217</sup>.

<sup>215</sup> Véanse algunas especificidades sobre esa área de influencia en: MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel: “«A copiar la pureza»: Música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 257-276.

<sup>216</sup> Traduzco: “El Sr. canónigo Ricci propuso que si a V.S. le parece bien que se enviaran los edictos para la comensalía vacante por muerte de Joseph García, haciendolos tirar e imprimir como los del organista, en nombre de V.S. y dirigirlos a las mismas Iglesias del Principado y Colegiats de la Corona de Aragón”.

<sup>217</sup> Traduzco: “[...] En virtud de cuya comisión reformaron dichos edictos que se hicieron imprimir, se fijaron en el trascoro de esta Santa Iglesia y se remitieron a las catedrales y colegiats por el estilo”.

De manera que, difícilmente algún músico podía saber de las oposiciones en Tarragona más allá de las fronteras de la antigua Corona de Aragón, hecho que dificultó probablemente la llegada de nuevos aires y modismos que podían provenir del centro de la península, pero que sin duda se vieron compensados con la llegada de músicos procedentes de Barcelona, receptores en buena medida de todo lo que llegaba del exterior.

Pero si hay unos desplazamientos que llaman la atención, son los de esos sochantres cuando, por razones habitualmente económicas —las demandas de aumento de salario son constantes en su caso—, deciden opositar a otras instituciones. En tales casos, el área geográfica presenta una mayor expansión y se constata, una vez más, el hecho de que a pesar de la gran distancia que les separaba, la migración de músicos era real y que, en el caso que nos ocupa, a los sochantres de Tarragona nada les impedía dejar su plaza, aunque hubieran ido subiendo de categoría y hubieran obtenido, por ejemplo, un beneficio<sup>218</sup>. Conviene señalar también, que, como señala Á. Torrente, “[...] los elementos que condicionaban el atractivo que una institución tenía para los músicos, y que incidían directamente en la movilidad, eran bastante más complejos”<sup>219</sup>, es decir, que no se basaban, en muchos casos, únicamente en una mejora salarial. Por tanto, cabe pensar que quizás a esas reivindicaciones salariales se les añadían algunas referentes a las obligaciones del cargo, al prestigio de la institución o a la sociedad donde ésta ejercía su influencia. En cualquier caso, la época de Milà fue

---

<sup>218</sup> Como ejemplo de recorrido, véase el caso de Pere Manubens, que consta como infantillo en 1778, pasa a ser semanero en 1780 y promociona a Tenor (continuando, a la vez, con el oficio de semanero) en 1782. En 1783 asciende a sustituto de sochantre y finalmente el 7 de marzo de 1784 gana por oposición la sochantría en titularidad (junto con el beneficio de santa María). Posteriormente, en 1790, gana las oposiciones a la sochantría de Orihuela (Alicante).

<sup>219</sup> Véase: TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro: “Cuestiones en torno a la circulación...”, *op.cit.*, cita concreta en la introducción del artículo. Y para ampliar información: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective”, *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The circulation of music. Vol II. The Circulation of Music in Europe in 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*. [RASCH, Rudolf (ed.)]. Berlín BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008, pp. 9-31; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “La circulación de la música y los músicos en la antigua Corona de Aragón, 1600-1850”. Proyecto de investigación I+D+I, Ref: PB98-0477.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

especialmente activa en lo que a las plazas de sochantre y sustitutos de sochantre se refiere:

SUSTENTOR	AÑO	CIUDAD DE DESTINO	MOTIVO
Sever Vila	1777	Madrid	Tratarse la voz
Isidro Vaquería	1780	Pamplona	Gana allí las oposiciones
Sever Vila	1782	Madrid	Causa contra el Capítulo
Ramon Miroso	1782	Murcia	Se le concede permiso para opositar allí
Magí Danís	1782	Segovia	Pide permiso para opositar allí
Magí Danís	1783	Lleida	Gana allí las oposiciones
Pere Manubens	1790	Orihuela	Gana allí las oposiciones

Y por último, hay que recordar que el propio maestro de capilla concurre, aunque sin fortuna, a las oposiciones de la catedral de Málaga en 1768, de manera que obró como muchos de sus coetáneos, intentando mejorar las condiciones de su magisterio con el paso de los años.

Como seguimiento de esta actividad, hay que reflexionar sobre la influencia que podían tener los ministriles en la propagación de nuevas modas, estilos musicales y/o prácticas interpretativas. ¿Fueron los músicos que trabajaban en la capilla de música de la catedral de Tarragona en tiempo del maestro Milà algunos de los encargados de esa difusión? Ciertamente no se puede afirmar, pues no tuvieron una gran movilidad, aunque aspiraran a ello, es decir, que aunque algunos de ellos pretendieran opositar a plazas de la antigua Corona de Castilla, el cabildo no dejó prosperar esas intenciones, de manera que los emplazamientos más comunes eran las seos de la Corona de Aragón, especialmente las catedrales de Lleida y quizás Tortosa. La proximidad geográfica con esas dos catedrales y el hecho de ser relativamente parecidas económicamente, sin duda proporcionó la seguridad que necesitaban los ministriles para intentar lograr una plaza en una de ellas.

Por otra parte, y de las evidencias anteriores, se constata el hecho de que se trata, pues, de una circulación de músicos puramente local, y que, a mayor categoría de cargo, mayor radio de acción, según el siguiente criterio: los monacillos

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

provenían mayoritariamente del Camp de Tarragona; los ministriles, del Camp de Tarragona, Tortosa, Lleida y Barcelona; y los sochantres, de cualquier punto de la antigua Corona de Aragón. Y de la misma manera, a la hora de cambiar de ubicación, los ministriles seguían moviéndose por el Camp de Tarragona, Tortosa, Lleida y Barcelona, mientras que los sochantres pretendían plazas más allá de las fronteras de la Corona de Aragón, como muestra el propio maestro de capilla.

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**Capítulo 3:**  
La producción de  
Milà en cifras

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



### CAPÍTULO 3:

#### LA PRODUCCIÓN DE MILÀ EN CIFRAS

Dado que la producción de Antoni Milà en su conjunto es bastante extensa, y vista la imposibilidad de abarcar en un estudio de las presentes características (en cuanto a su duración en el tiempo y a su extensión razonables, y más o menos acostumbradas), incluiré a continuación un análisis, descriptivo, de los materiales musicales conservados del compositor villafranqués, con vistas a aportar una visión más global o de conjunto, que permita aproximarse a su obra con una idea mejor formada (siquiera sea cuantitativamente) al respecto, y todo ello con la intención de facilitar la posterior inexcusable reflexión y conclusiones sobre los datos arrojados. Soy consciente de la dificultad de presentar un trabajo así, cuando la estadística (como ciencia formal y herramienta que estudia usos y análisis procedentes de una muestra representativa de datos), requiere una preparación muy específica<sup>220</sup>, que en absoluto es mi intención pretender alcanzar. Aun así, ha parecido, si no necesario, sí al menos interesante, poder incluir en esta investigación los “preliminares” que permitan, más adelante, profundizar cuanto sea preciso sobre los aspectos más llamativos plasmados en los papeles de música del compositor catalán.

Así pues, este capítulo pretende clasificar la música que se conserva de Antoni Milà en los tres archivos ya comentados:

- AHAT: Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona
- AM-VINSEUM: Archivo Musical del VINSEUM, de Vilafranca del Penedès
- APLG: Archivo Parroquial de La Geltrú

---

<sup>220</sup> Por su relación con las matemáticas, y siempre en busca de explicar las correlaciones y dependencias de un fenómeno como, en nuestro caso, la música. Conviene indicar, por otra parte, que como ciencia transversal a diversas disciplinas (entre las que cabe mencionar, para nuestro interés, las ciencias sociales o el control de calidad), la estadística, considerada también una técnica especial apta para el estudio cuantitativo de diversos fenómenos, se encargará de facilitar el estudio mediante la *recolección, recopilación e interpretación de datos*. Dichos datos, convenientemente cotejados con su entorno y/o con otras informaciones análogas, son susceptibles de ofrecer indicios o pistas valorativas sobre los resultados obtenidos.

Además, se hará una reseña del documento del compositor conservado en la Biblioteca de Cataluña (*E-Bbc*).

## COMPOSICIONES DE ANTONI MILÀ EN CATALUÑA ACTUALMENTE

### *AHAT – Obras que anotan el nombre de A. Milà*

Según el *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya* (IFMuC), se conservan en el Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona 201 obras en papeles sueltos de este autor. En dicho inventario, estas obras aparecen con una numeración que se extiende desde el registro núm. 687 al núm. 888. No obstante, al examinar una por una dichas obras, se observa que algunas de ellas son en realidad misceláneas que incorporan diversos manuscritos en su haber, de lo que resulta finalmente, que la producción de Milà en papeles sueltos asciende a 215 manuscritos.

El compositor escribió su música utilizando diversas tipologías –que ordeno desde la que se ha conservado en mayor número de casos a la que menos–, a saber: Villancico; Lamentación; Motete; Responsorio; Antífona; Aria; Salmo; Himno; Misa; Introito; Cantata; Cántico; Invitatorio; Magnificat; Salve; Secuencia; Coplas; Gozos; *Absolta*; Gradual; Letania; Matines; Rosario; Stabat Mater; Te Deum; Terceto; Verso y Vísperas<sup>221</sup>.

En los siguientes gráficos (**Fig. 43** y **Fig. 44**) se muestra la producción de Milà según las diversas *tipologías*, tanto por la cantidad de manuscritos, como por su correspondiente porcentaje respecto del total de obras contempladas.

---

<sup>221</sup> Soy consciente de que por ejemplo, el *Magnificat*, es también un *Cántico*, pero le daré aquí un tratamiento diferenciado debido a la importancia intrínseca y especialmente individualizada desde el punto de vista litúrgico y funcional, así como compositivo y musical, del *Magnificat*. Lo mismo podría decirse respecto a las *Vísperas*, o respecto a otras tipologías que podrían solaparse entre sí (*Antífona-Salve*, *Terceto* con cualquiera de las demás, etc.). Pero no es mi intención aquí detenerme en estos detalles, sino, más bien, fijarme, en concreto, en las peculiaridades de la obra y producción del maestro de Vilafranca.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

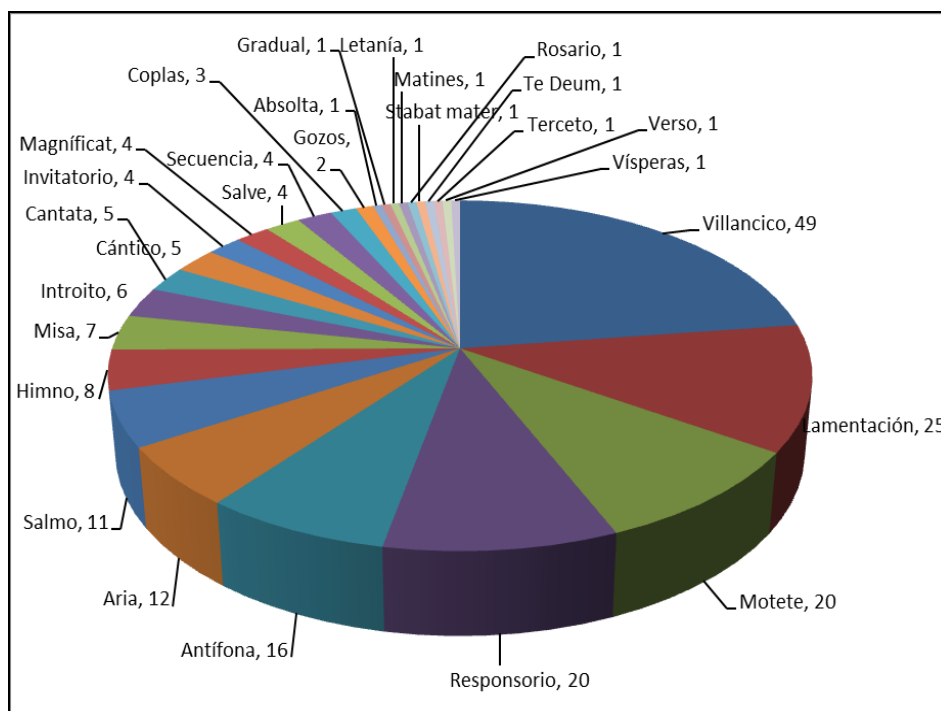


Fig. 43. Número de obras de música de A. Milà, por tipologías (AHAT)

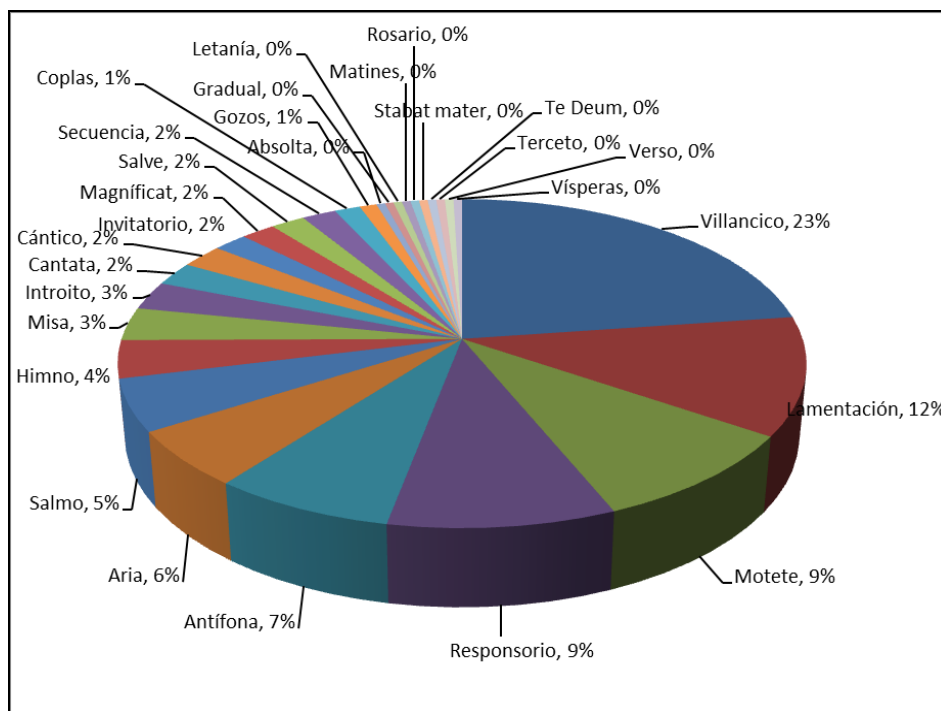


Fig. 44. Porcentaje de obras musicales de A. Milà, por tipologías (AHAT)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Como se puede apreciar, destaca en su producción el villancico, que con un 23% se separa sustancialmente de la siguiente tipología, la lamentación, con un 12%.

Conviene también tener en cuenta las obligaciones profesionales en cuanto a la composición, a las que estaba sujeto A. Milà como maestro de capilla, pues su cargo le obligaba, como en tantos otros lugares, a trabajar villancicos nuevos para cada ocasión, así como a aportar a su capilla e iglesia un muestrario más o menos completo de obras para el servicio litúrgico del templo, de manera que se cubriera todo el calendario litúrgico del año, todo lo cual puede apreciarse bien en la diversificación de tipologías que se acaba de mostrar, donde se incluyen tanto las obras más propiamente litúrgicas, como también las paralitúrgicas.

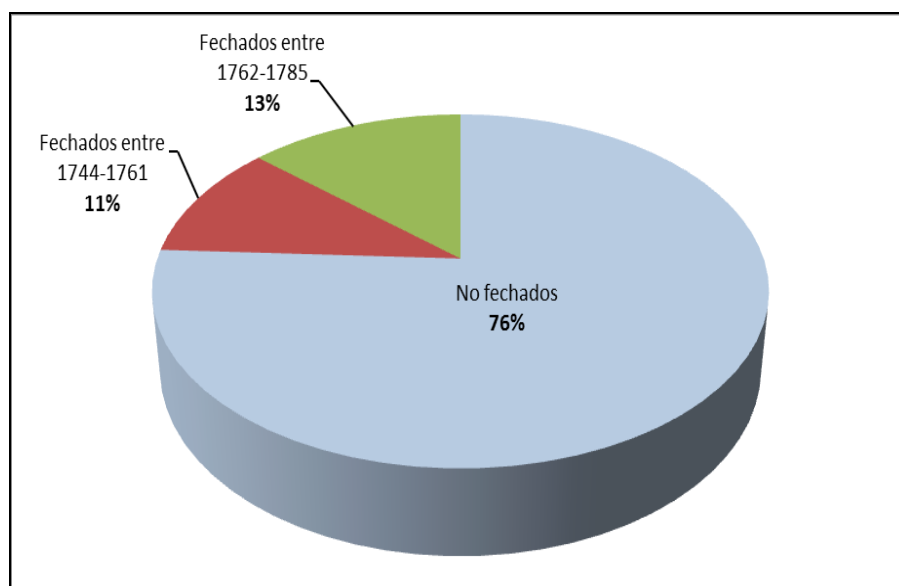


Fig. 45. Porcentaje de obras musicales de A. Milà, por fechas (AHAT)

Por otro lado, una de las dificultades encontradas a la hora de analizar las obras de Milà en relación a su estilo compositivo es la **datación** de las mismas (Fig. 45). Las posibles correspondencias entre dicho estilo y las diferentes etapas compositivas del autor serían, sin duda, más fáciles de constatar si los manuscritos estuvieran fechados. En relación con este asunto, se sabía que Milà tenía pocas obras fechadas, pero hasta que no se han elaborado las presentes estadísticas, no

se ha hecho patente tal desproporción: frente al 24% de manuscritos fechados del total de su producción conservada a su nombre, un 76% resta por fechar. Tres cuartas partes, pues, de dicho corpus musical, no lleva datación.

Por otra parte, y siempre en cuanto a los manuscritos fechados, éstos se han dividido en dos grupos: los que están fechados de 1762 en adelante (ya que es en este año cuando, supuestamente, Milà entró como interino en la catedral), y los que están fechados en 1761 o con anterioridad (ya que fue precisamente en ese período, cuando el compositor trabajaba como maestro de capilla en la iglesia de santa María de Vilafranca del Penedès). Como puede apreciarse en la imagen (**Fig. 45**), existe casi la misma cantidad de manuscritos en ambos períodos, hecho que, a priori, podría llamar la atención, pero que, por otra parte, hay que enmarcar en la tradición, bastante asentada en la época, de que los propios maestros de capilla se llevaban consigo sus obras de un destino profesional a otro, encargándose en ocasiones de sacar nuevas copias.

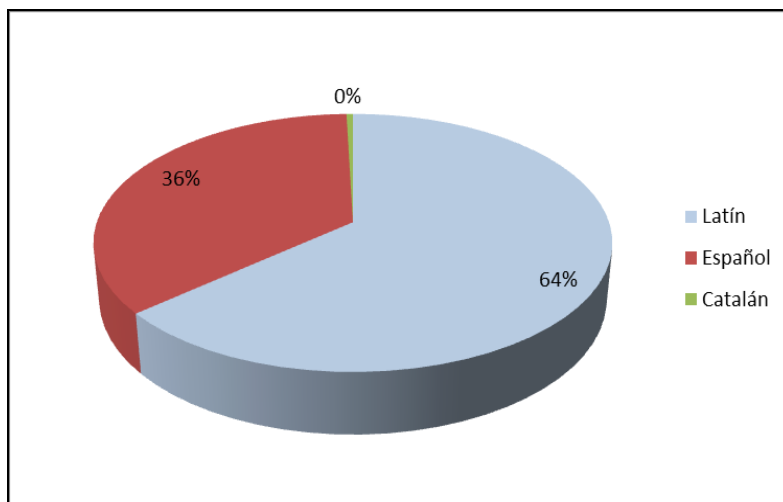
En el caso de Antoni Milà, no hay que olvidar, también, el hecho significativo de que fue su propio hermano, Ramon Milà, quién obtuvo la plaza de maestro de capilla que el primero había dejado vacante en Vilafranca. Se sabe también que el maestro de la sede tarraconense se desplazaba asiduamente a Vilafranca, de manera que no sería extraño pensar que hubiera un cierto “movimiento” o intercambio de manuscritos entre uno y otro centro de producción, quedando todavía, a día de hoy, la capilla villafranquesa pendiente de investigar.

Vemos por tanto, que en puridad únicamente se data el 13% de las obras de A. Milà durante su período de magisterio en Tarragona, lo que, aun reconociendo que se trata de cifras homologables a otros autores coetáneos, en cargos musicales análogos, no deja de ser un porcentaje relativamente exiguo, que dificulta la obtención de resultados certeros y con las suficientes garantías a cualquier investigación.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



**Fig. 46. Porcentaje de obras musicales de A. Milà, según la lengua empleada (AHAT)**

Acerca de la lengua empleada para las composiciones y como se puede ver en la figura 46, debido a la tipología de obras que el autor debía componer para la seo tarraconense, el latín es la más empleada. Llama la atención que no exista ninguna obra en catalán (que era la lengua empleada por el público que asistía a las funciones de iglesia). En realidad, se debe tener en cuenta que el latín siempre fue la lengua oficial de la Iglesia, idioma vehicular por otra parte entre el clero de toda Europa y buena parte de la intelectualidad de la época, de manera que la presencia de lenguas vernáculas o romances siempre estuvo restringida a determinados momentos y funciones del calendario litúrgico, generalmente aquellos vinculados a festividades alegres o jubilosas, en las que la participación musical podía considerarse menos sujeta a disciplina u ortodoxia en el rito, a la búsqueda de cierta complicidad con un pueblo y unas clases populares que ya no conocían el latín. En este sentido, la presencia del catalán siempre quedó relegada a la del español, incluso desde el siglo XVI, considerada esta última como una lengua mucho más administrativa que vehicular para el pueblo, como también sucediera en territorios vascos, gallegos, y aun portugueses, esto último en determinados períodos históricos y lugares, a pesar de que se contaba, en dichos territorios con lenguas propias, más o menos extendidas y utilizadas por la población.

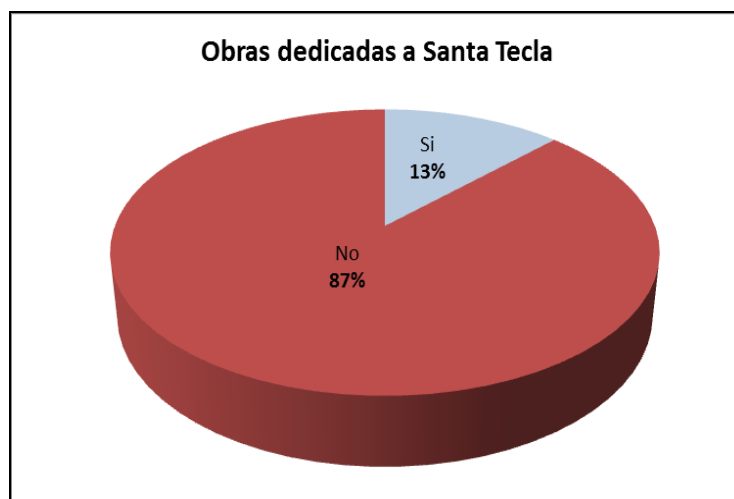


Fig. 47. Porcentaje de obras musicales de A. Milà, dedicadas a santa Tecla (AHAT)

Con respecto a las obras dedicadas a santa Tecla, patrona de la ciudad de Tarragona, hay que mencionar el hecho de que únicamente el 13 por ciento de las mismas estén escritas para esa advocación, que parece bastante poco teniendo en cuenta el gran fervor popular que la ciudad siente por su patrona. No obstante, téngase en cuenta, como antes sucedía con el idéntico porcentaje de obras fechadas en período tarraconense de A. Milà, que las celebraciones en honor a la santa, se hallan muy focalizadas en el calendario, de donde, posiblemente, su bajo porcentaje respecto del total (ya que la fiesta se celebraba un día —el 23 de septiembre— y a lo sumo, las celebraciones podían extenderse a lo largo de su octava, lo que no es mucho en comparación con el resto el año).

Y por lo que se refiere a la recepción de las obras de A. Milà en el siglo XIX, se puede tasar en un 15% (un porcentaje, curiosamente, asimismo muy semejante a los anteriormente comentados). No se conserva documentación alguna que hable de esa recepción, excepto la definición ya comentada de Baltasar Saldoni en su *Diccionario*<sup>222</sup>, donde anota que a principios del siglo XIX se cantaba en la catedral, dos veces al año, una letanía de Milà a cuatro y a ocho voces, síntoma, por tanto, de su perdurabilidad en el repertorio local, y por tanto, de su fijación en la memoria

<sup>222</sup> SALDONI REMENDO, Baltasar: *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides...*, op. cit.

colectiva tarraconense a lo largo, al menos, de un siglo, acaso, no como única obra no-perecedera del maestro, sino, muy posiblemente tan sólo como la más llamativa, digna de mención o destacable.

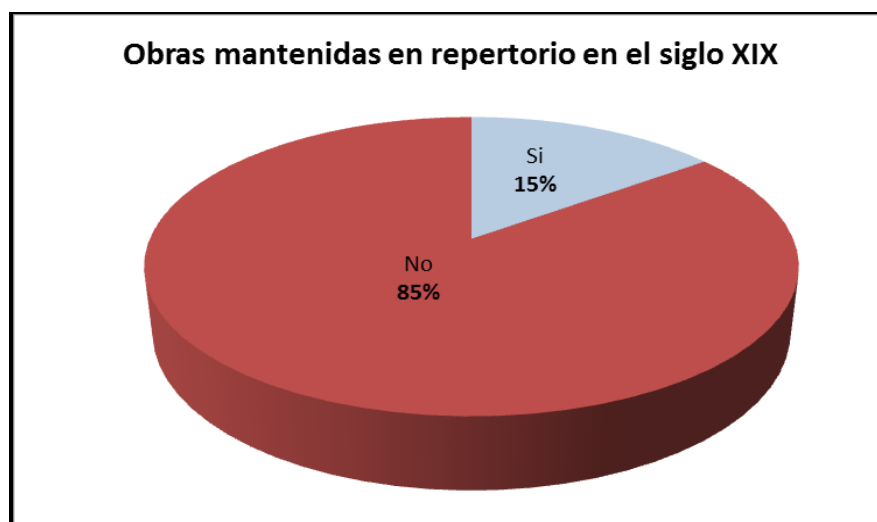


Fig. 48. Porcentaje de obras musicales de A. Milà, mantenidas en repertorio (interpretadas) en el siglo XIX (AHAT)

Así, y a pesar de poseer ese único dato, se deduce la recepción e interpretación pública o ejecución de otras varias obras determinadas del compositor en el siglo XIX, gracias a las anotaciones que los *escolanets* dejaron anotadas en los papeles sueltos de que constaban las obras. Esas anotaciones las recogimos ya en el inventario IFMuC que se publicó en 2015<sup>223</sup>:

**Ms. 691 – 2939/437**

“Sarri 1856”

**Ms. 705 – 2952/438**

“Domingo Bargalló Escolanet / y fill de Tarragona en lo Año / 1830”

“Molló, Escolanet de Tarragona / en lo Año 1843”

<sup>223</sup> BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI CIFRÉ, Josep Maria; y CANELA I GRAU, Montserrat. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Vol. 8: Fons de la Catedral de Tarragona...*, op. cit.



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

**Ms. 712 – 2959/438**

“Joseph Torne y Joseph Pons”

“Jph Sarri”

“Juan Pla”

“Jhp Anton Borrell”

“Mariano Albiñana 1850”

**Ms. 718 – 2965/438**

“Domingo Bargalló, 1830”

“Morera y Rumeu / Escolanets de Tarragona / dia / 7 de decembre de 1860”

**Ms. 718 – 2965/438**

“Domingo Bargalló, 1830”

**Ms. 721 – 2968/439**

“Antonio Sarri Escolanet de Tarragona en lo hañ 1856”

**Ms. 764 – 3011/441**

“Domingo Bargalló”

“Jose Antonio Sans 1826”

**Ms. 794 – 3041/442**

“Antonio Sarri i Miquel Torrens / Adolfo Juncosas / Año 1877”

**Ms. 817 – 3061/444**

“Jose Viñas 1843”

**Ms. 848 – 3090/446**

“Francisco Pons escola de Tarragona / en lo año 1808”

“Joseph Torné”

“Jph Antonio Sans / añ 1828”

**Ms. 851 – 3093/446**

“Joseph Folch / 1801”

“Franc<sup>o</sup> Rovira”

“1799”

“Bonifaci”

“Domingo Bargalló / 1829”

**Ms. 866 – 3107/447**

“Antonio Sarri año 1858 / Esculanet de la cate- / dral de Tarragona”

**Ms. 883 – 3119/448**

“1830. Domingo Bargalló”

**Ms. 884 – 3120/448**

“Ignacio Morera 1852”

**Ms. 886 – 3122/448**

“Sarri / y / Morera 2dº, Monacillos de Tarragona año 1859”

Puede verse, así, documentadamente, cómo las obras de A. Milà se interpretaron al menos entre los años 1801 y 1877, lo que nos arroja una perdurabilidad de su estela compositiva en la ciudad, al menos hasta 88 años después de su muerte.

Por otra parte, se sabe de la recepción<sup>224</sup> de determinados manuscritos de Milà por las obras que incorporan partichelas de ofigli (= figle), violonchelo, u otros instrumentos que ya son propios del siglo XIX. En ese caso, no hay duda alguna de su perduración en el repertorio local, puesto que se reinstrumentaron para adaptarlas a los nuevos gustos y modas de cada época.

Por último y mención aparte, hay que mencionar las dos obras que ya en el propio inventario aparecen con el nombre de Milà y otro maestro de capilla.

En el primer caso, se trata del Ms. 887 – 3123/448. En la autoría del mismo aparecen: MILÀ, Antoni – BRUGUERA I CODINA, Bonaventura<sup>225</sup>; la obra está fechada en 1822, momento en el que Bonaventura Bruguera hizo una “corrección” o arreglo de la misma y la amplió a ocho voces. El título propio o diplomático de la obra, así lo

---

<sup>224</sup> Téngase en cuenta que el útilizo aquí el término “recepción” de una manera muy laxa, identificando con él no tan solo la “recepción” propiamente dicha, si no, también, la perdurabilidad en repertorio, estela o huella de su producción, etc.

<sup>225</sup> Bonaventura Bruguera Codina fue maestro de capilla de la catedral de Tarragona de 1819 a 1876. Véase la referencia completa de este manuscrito de Antoni Milà en el catálogo IFMuC, pp. 450-451.

específica: “Lamentación 3ª / sabbato / á Cuatro por / Milá / corregida y á ocho voces por el / Mtro. Ventura Bruguera / año 1822”.

En el segundo caso, se trata del Ms. 888 – 3124/448. En la autoría del mismo aparecen: MILÀ, Antoni – JUNCÀ I FERRÉ, Melchor<sup>226</sup>. No está fechado, aunque se supuso que pertenecía al segundo cuarto del siglo XIX, y así consta en el inventario mencionado. En esta ocasión el título diplomático de la obra anota: “Acomp<sup>to</sup> Continuo / Missa á cuatro y á ocho Voces, con / Violines, Oboes, Trompas y Bajo continuo / Kyries y Gloria / Mtro. Mila / Credo, Sanctus y Agnus / Mtro D. Melchor Juncá”. De manera que parece claro que lo que hizo el maestro Juncá, fue acabar la misa que Antoni Milà dejó incompleta, o bien, siguiendo con la costumbre de la época, añadir esa segunda parte a la primera existente de Milà, en un tiempo en que era relativamente frecuente componer las misas en estas dos partes estandarizadas, seguramente con vistas a favorecer su mayor versatilidad de uso en este tipo de combinaciones, para ajustar misas “breves”, o en su caso contrario, dotarlas de mayor solemnidad, etc.

El AHAT, también conserva un interesante y valioso cantoral (un volumen manuscrito) con obras exclusivamente de Antoni Milà, que lleva por título *M. Del M<sup>o</sup> Antonio Milà*. Se identifica como *E-TAc*, llibre de faristol 5 (ACT Reg: LLF-5 / Sig Top: 3838). Se trata de un libro de facistol (de 375 x 245 mm., en formato habitual vertical o francés), encuadernado lujosamente en piel repujada con motivos geométricos y vegetales o florales, y cinco nervios en el lomo, sobre cartón. Anotado a dos tintas (negra y roja —desvaída por el uso y el paso del tiempo en ocre—), sobre soporte papel, contiene 149 páginas reunidas en diversos cuadernillos cosidos. Dichas páginas fueron numeradas posteriormente a lápiz, únicamente en las impares<sup>227</sup>. Las páginas 54-55, 92-93, 116 y 118-119, aparecen

---

<sup>226</sup> Melchor Juncá fue maestro de capilla de la catedral de Tarragona de 1789 al 1806, ocupando el cargo a la muerte del maestro Milà. Véase la referencia completa de este manuscrito de Antoni Milà en el catálogo IFMuC, p. 451.

<sup>227</sup> La numeración a lápiz se equivoca en pp. 134-135, de manera que la que debería ser la página 135 se escribe erróneamente como “134”, retomándose a continuación ya correctamente la numeración de todo el volumen.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

pautadas, en blanco. El códice presenta dos cintas o cordoncillos separadores a manera de punto de libro, en color rojo y amarillo, respectivamente, síntoma de su cuidada elaboración. Se detecta la intervención de varios amanuenses, y da la impresión de que se hayan cortado algunas páginas del volumen original (anotándose la paginación con posterioridad). Presenta evidentes signos de haber sido profusamente utilizado, con un particular desgaste en los ángulos inferiores del volumen (zonas de paso de página).



**Fig. 49. Cantoral —monográfico— con composiciones musicales de Antoni Milà (AHAT)**

Contiene:

[1] pp. 1-49: “M. Del M<sup>o</sup> Antonio Milà”, [Misa:] *Kyrie eleison*, [Gloria]-*Et in terra pax*, [Credo]-*Patrem omnipotentem, Sanctus*, y *Agnus Dei*.

[2] pp. 50-53: “Motete à 4<sup>o</sup>”, *Hoc corpus*.

[3] pp. 56-91: [Misa de Requiem:] *In memoria eterna, Dona eis Domine, Kyrie eleison, In memoria eterna, Domine Jesuchriste, Sanctus, Domine quando veneris, Agnus Dei, Libera me Domine*, y *Kyrie eleison*.

[4] pp. 94-115: [Misa:] *Kyrie eleison*; y *Patrem omnipotentem*.

[5] pp. 117 y 120-149: “Te Deum & / à 4 Vozes”<sup>228</sup>.

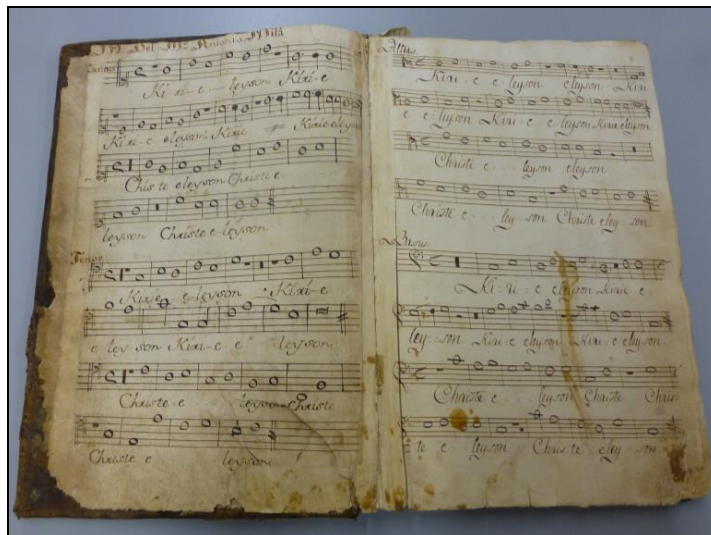


Fig. 50. Primera y segunda páginas del cantoral de Antoni Milà (AHAT)

Esta obra también contiene una acotación del siglo posterior, que anota: “Anton Marti y Pla, fill de Tarragona / y escola de la catedral de Tarragona / al año 1847”. Otra evidencia más, pues, del mantenimiento, vivo, de la interpretación de la obra de Milà en el siglo XIX.

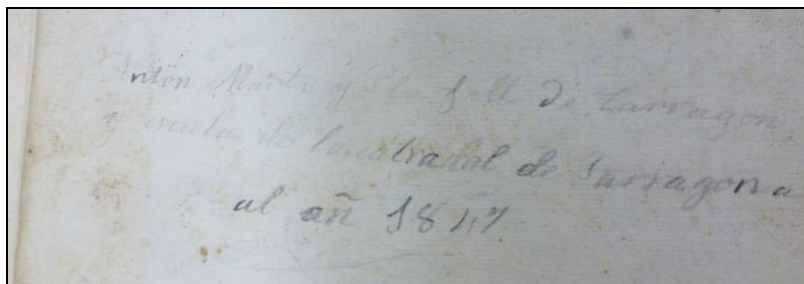


Fig. 51. Anotación de un escolanet en la última página del cantoral (AHAT)

#### **AHAT – Obras anónimas atribuidas a A. Milà**

Según el inventario IFMuC, se conservan en el Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona 31 obras “a papeles” atribuidas a Antoni Milà.

<sup>228</sup> La página 117, coincidente con el inicio de un nuevo cuadernillo en la encuadernación, sirve de portadilla, anotando: “Te Deum & / à 4. Vozes / +”.

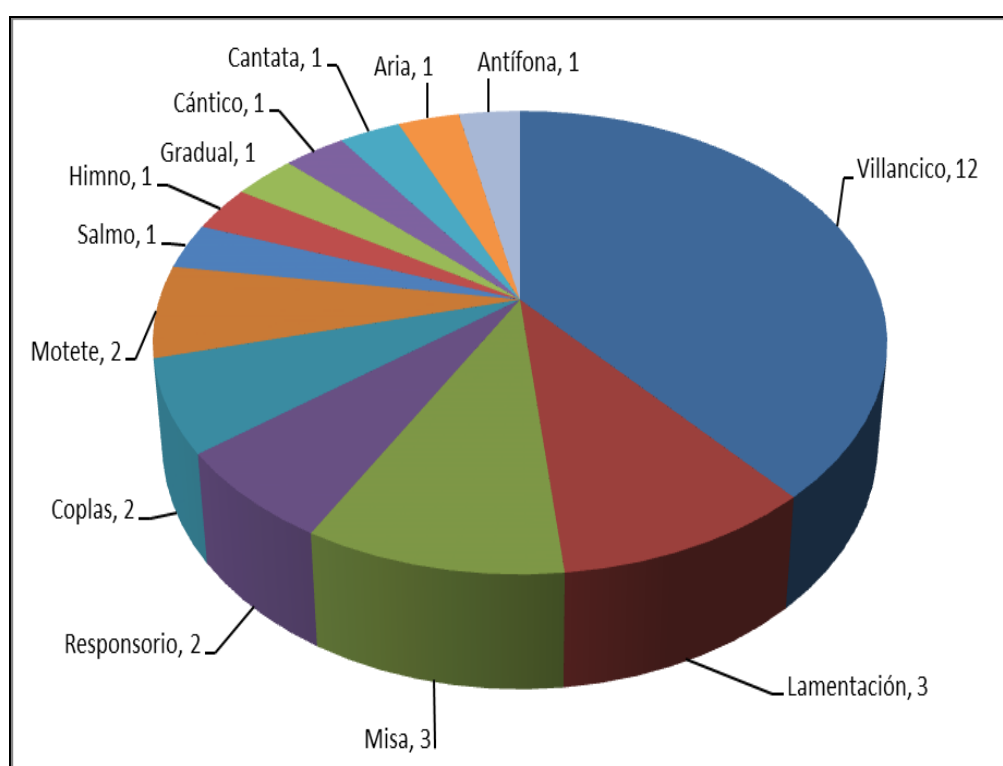
## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Las diversas tipologías utilizadas en estas atribuciones –que ordeno desde la que se ha conservado en mayor número de casos a la que menos–, son: Villancico; Lamentación; Misa; Responso; Coplas; Motete; Salmo; Himno; Gradual; Cántico; Cantata; Aria; Antífona.

En los siguientes gráficos se muestran dichas atribuciones según dichas tipologías, tanto por la cantidad de manuscritos atribuidos, como por su correspondiente porcentaje.

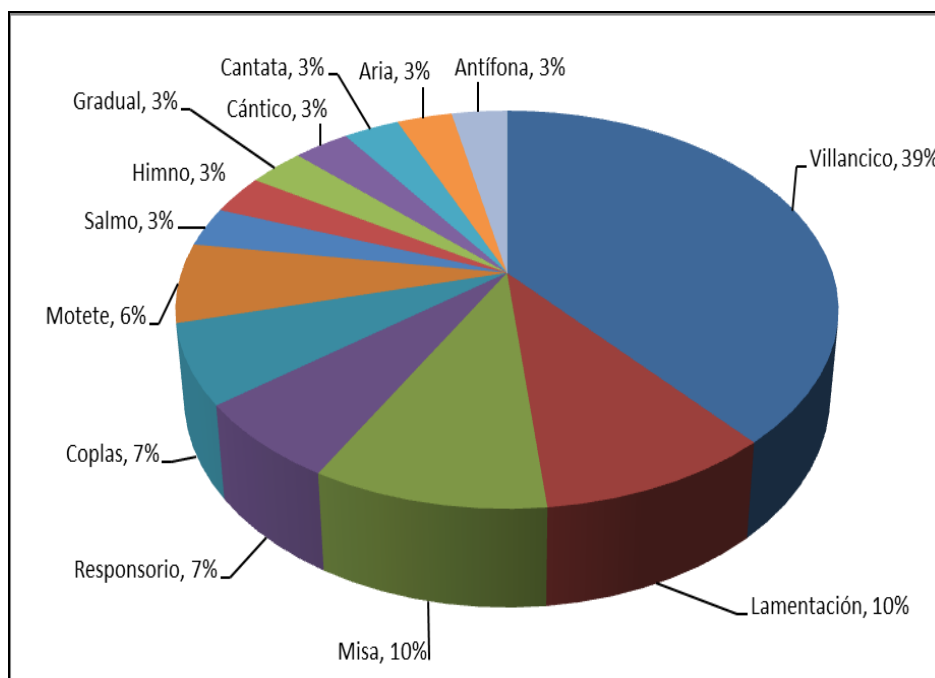


**Fig. 52. Número de atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AHAT)**

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

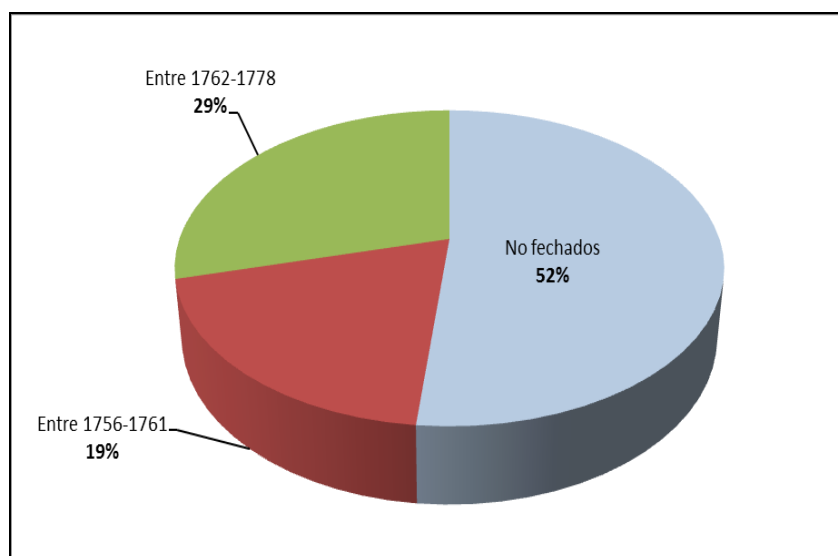
Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



**Fig. 53. Porcentaje de las atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AHAT)**

Como se puede observar, –y al igual que en las obras firmadas por el compositor–, son el villancico y la lamentación las tipologías más empleadas, con un 39% y un 10%, respectivamente (véase lo ya comentado a propósito de estas obras en las composiciones que insertan específicamente el nombre de A. Milà).



**Fig. 54. Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, por fechas (AHAT)**

En cuanto a la cantidad de atribuciones fechadas, se da la grata sorpresa de que casi la mitad de ellas lo están, de donde, probablemente también, su atribución por parte del IFMuC, a diferencia de las obras que registran el nombre del autor, en las que se trata de únicamente un 24%. Es decir, que hay más obras fechadas, anónimas atribuidas, que obras fechadas que anoten explícitamente el nombre de Milà.

Curiosamente, el período en que Milà fue maestro de capilla de de la seo tarraconense es el que más incorpora la datación, con un 29%, a bastante distancia de aquellas atribuciones fechadas con anterioridad a 1762, con un 19%:

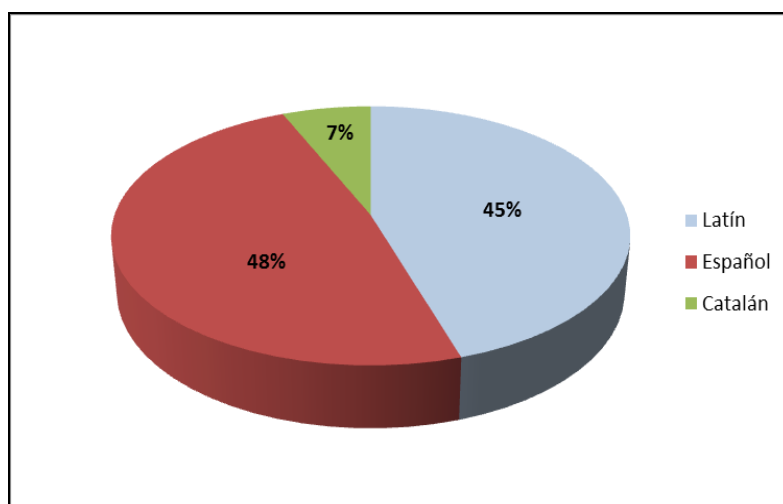


Fig. 55. Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, según la lengua empleada (AHAT)

Por otra parte, y en cuanto a la lengua, sigue siendo el latín la más empleada, seguida del español. Aun así, en esta ocasión existe un 7% de obras escritas en catalán, hecho que no ocurría con las obras firmadas por el autor. Este 7% corresponde únicamente a dos obras: se trata de dos villancicos, cuyos títulos diplomáticos son:

**Ms. 909 – 3132/449**

“Villan<sup>co</sup> per donar las Bonas Festas / los Escolanets â 3 veus / Acompt<sup>o</sup>  
Continuo / 1757”



**Ms. 915 – 2988/440**

“Villan<sup>co</sup> de Bonas / Festes per los 4 / Escolans”

A partir de estas advocaciones, que parecen corresponderse con una única festividad o celebración (los famosos y tradicionales “aguinaldos” navideños), se desprende que esta debió ser una costumbre arraigada en la Tarragona de la época, en la que, más apegada su adscripción a “lo local” (los niños del coro de la catedral de la ciudad, y los fieles habituales asistentes a dichas funciones locales —la gente del barrio o feligreses del entorno—), se permitía, en una suerte de guiño (como pudiera ser también por ejemplo, la celebración del *bisbetó* (obispillo), con participación de niños juguetones y simpáticos, ahora, en el presente caso, en busca de un aguinaldo o gratificación), utilizar esta lengua rodeada de bonhomía e hilaridad, en un tono cómico, jocosos y divertido, a manera de chanza o chiste. En suma, se toma al catalán como una lengua doméstica, del ámbito casero y propia del pueblo (de las clases populares), que mueve a alegría o a broma, y en general, como lengua poco digna o muy alejada de seriedad o solemnidad. Incluso incorpora giros coloquiales y vulgarismos, aunque todo, en un tono de simpática complicidad.

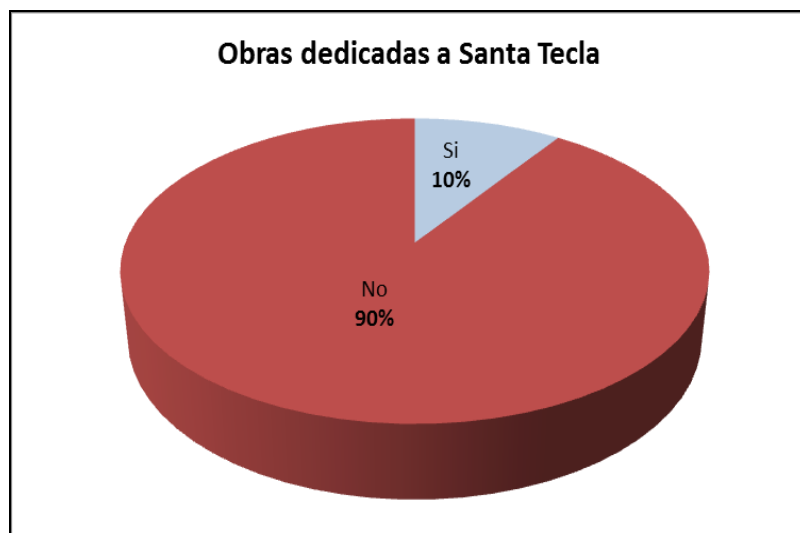


Fig. 56. Porcentaje de las atribuciones de obras de música a A. Milà, dedicadas a santa Tecla (AHAT)

Y con respecto a las obras dedicadas a santa Tecla, se mantiene una relación similar a las obras firmadas por el compositor. En esta ocasión se trata de un 10% de obras dedicadas a esa advocación, frente al 13% de las explícitamente anotadas como de Antoni Milà.

No existen indicios en las 31 atribuciones a Antoni Milà del ACT, de una posible recepción o mantenimiento del repertorio en el siglo siguiente, seguramente porque, al tratarse de una festividad señalada, para la que todo el mundo esperaba novedades, cada nuevo maestro de capilla estaría obligado a realizar sus propias obras para dicho día, procurando evitar el repetir obras de años anteriores o tener que echar mano de obras de autores foráneos o de épocas precedentes.

#### ***AM-VINSEUM - Obras que anotan el nombre de A. Milà***

En el Archivo Musical del VINSEUM de Vilafranca del Penedès se conservan un total de 75 obras de Antoni Milà. De esas 75 obras, 61 están anotadas en un catálogo llevado a cabo recientemente por Joan Cuscó, responsable de dicho archivo musical. Es sobre esas 61 obras catalogadas sobre las que se ha llevado a cabo el estudio estadístico, comprobando, en primer lugar, que 47 de ellas son obras anónimas atribuidas y el resto, obras bajo el nombre del compositor.

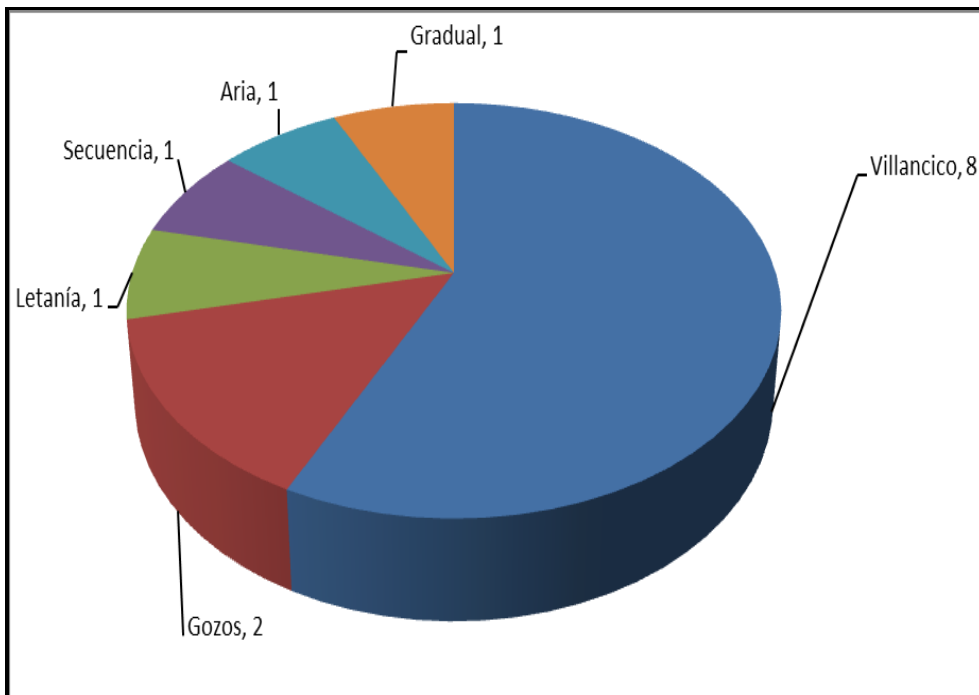
En las 14 obras anotadas como que son de A. Milà, las diversas tipologías utilizadas –y por orden de más a menos producción–son: Villancico; Gozos; Letanía; Secuencia; Aria; y Gradual.

En los siguientes gráficos se muestran dichas obras según las diversas tipologías, tanto por la cantidad de manuscritos, como por su correspondiente porcentaje respecto del total del espectro manejado.

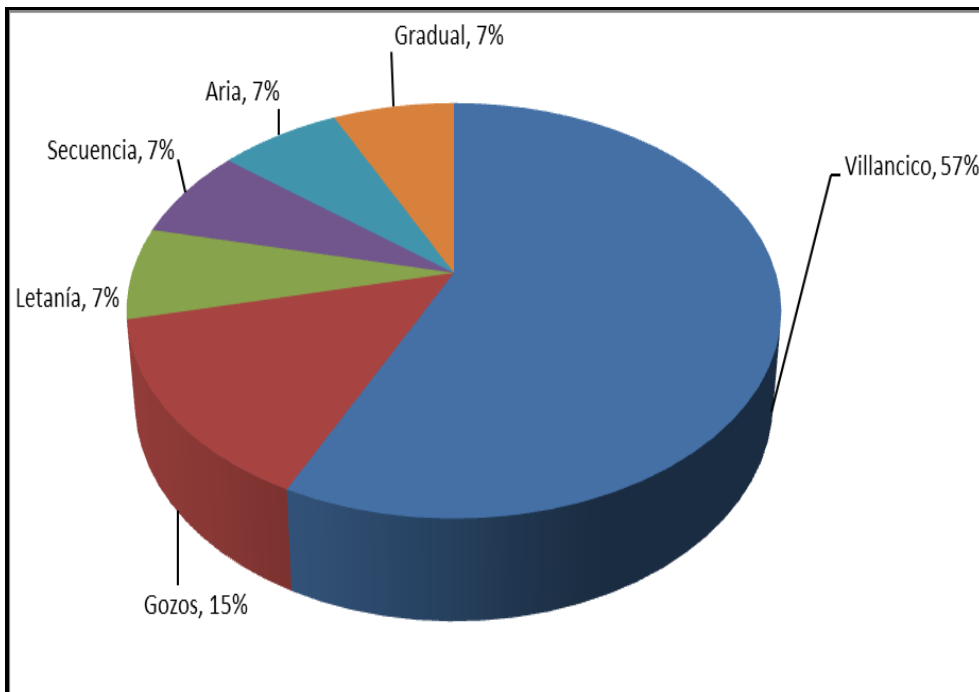
## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



**Fig. 57. Número de obras de música a A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)**



**Fig. 58. Porcentaje de las obras de música de A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)**

Como se puede observar, –y al igual que en las obras y atribuciones del ACT–, sigue siendo el villancico la tipología más presente dentro de la producción del compositor, aunque, en este caso, no le siguen las lamentaciones en cuanto a número de manuscritos, sino los gozos. Tal vez, debido al carácter más “local” de Vilafranca (i.e., de menor importancia, más rural) respecto a la capital, Tarragona, este archivo eclesiástico se hallara más inclinado a que se interpretaran allí los gozos —como forma más popular—, frente a las lamentaciones, mucho más solemnes y virtuosísticas, y por tanto, acaso más propias de un templo catedralicio como el de Tarragona.

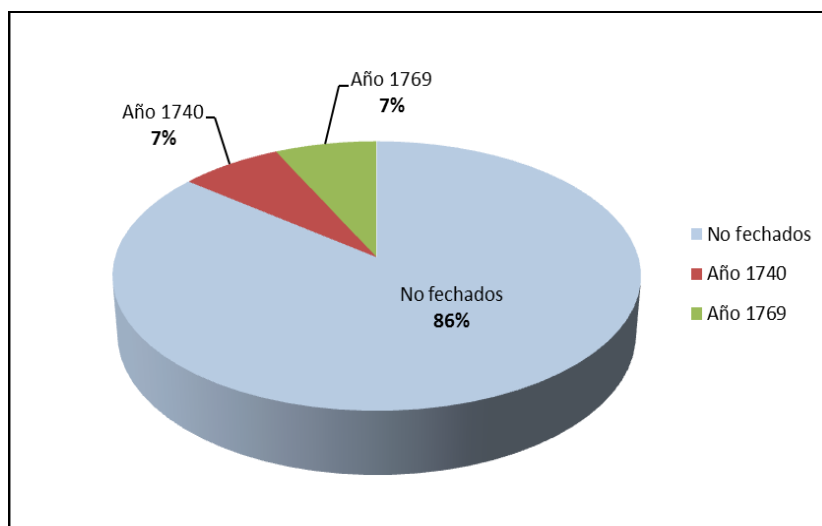


Fig. 59. Porcentaje de obras de música de A. Milà, por fechas (AM-VINSEUM)

En cuanto a la datación de esas obras, en un 86% no especifican fecha alguna, y el 14% restante, corresponde a dos únicas obras cuyas fechas llaman la atención: la primera de ellas, por estar fechada en 1740, cuando el compositor todavía no trabajaba como maestro de capilla en la Iglesia de santa María de Vilafranca (accedió al magisterio de capilla en 1743)<sup>229</sup>, y la segunda —aunque

<sup>229</sup> El maestro de capilla inmediatamente anterior a Antoni Milà fue Miquel Mayol, que ejerció su magisterio entre 1736 y 1743. Para más información sobre los maestros de capilla de la iglesia de santa María de Vilafranca del Penedès, así como de la música que en ella se interpretaba, véase: CUSCÓ I CLARASÓ, Joan: “Mestres i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII”, en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV (1999), pp. 205-212; Id.: *Els goigs a Sant Fèlix*.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

menos llamativo por lo expuesto anteriormente—, por estar fechada en 1769, cuando el compositor ya trabajaba para la sede tarraconense (justo un año antes de opositar al magisterio de capilla). Posiblemente, ambas obras/fechas apuntan a la relación personal del compositor con esa localidad en su período de juventud, y en etapas (1769) en las que todavía no se había establecido definitivamente, y por tanto, hubiera podido tener más tiempo a su disposición para dedicarse a obras y lugares de importancia secundaria...

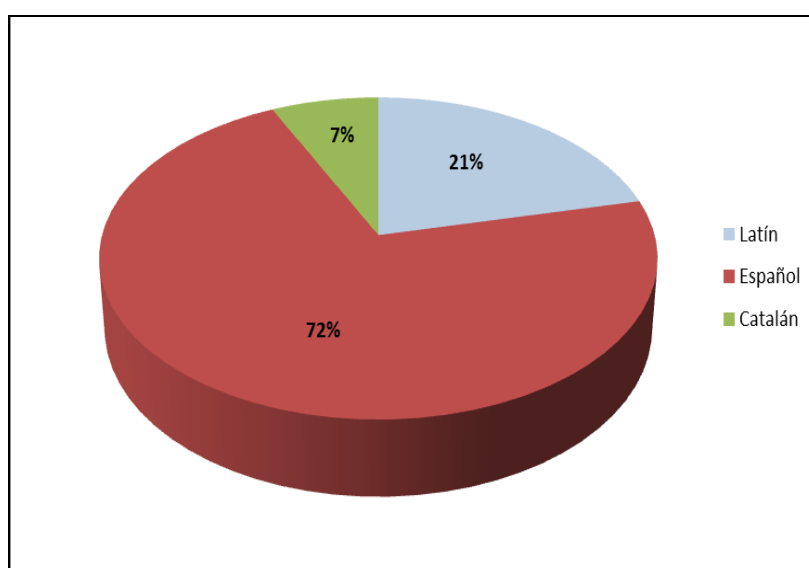


Fig. 60. Porcentaje de obras de música de A. Milà, según la lengua empleada (AM-VINSEUM)

Por lo que se refiere a la lengua, en las 14 obras firmadas a nombre de Milà que se conservan en AM-VISEUM, cabe destacar el uso del español (un 72%), porcentaje muy por encima del latín o del catalán (un 28% entre la dos). Se trata de un uso radicalmente opuesto a cuando el compositor desempeñaba el cargo de maestro de capilla en Tarragona: latín: 64%; español: 36%. Debido sin duda a los distintos requerimientos de cada una de las dos capillas citadas: Tarragona, urbano, solemne, para profesionales, con la música como elemento atrayente de fieles de toda la diócesis; Vilafranca, rural, más cercana a la población local, a las clases

*Música, festa i tradició*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000: Id.: "Ministrers i joglars a la Catalunya nova (segles XIV-XVII)", en *Revista Catalana de Musicologia*, VI (2013), pp. 11-29.

populares... Un 72% de obras en español, más un 7% de obras en catalán, resultan un 79% de obras en lengua vernácula para este enclave “rural”, muy contrastantes con el apenas 21% de obras en latín (obras que se podían interpretar en múltiples ocasiones, pues no se precisaba su renovación, más o menos regular, como en la catedral, donde se debía dar ejemplo a toda la diócesis y se disponían de más medios y recursos, etc.).

***AM-VINSEUM – Obras anónimas atribuidas a A. Milà***

En el Archivo Musical del VINSEUM de Vilafranca del Penedès se conservan un total de 47 atribuciones a Antoni Milà.

En estas atribuciones, las diversas tipologías utilizadas –por orden de mayor a menor producción–son: Aria; Villancico; Gozos; Misa; Completas; Marcha; Antífona; Oración; Rosario; Salmo; Himno; Coplas; Verso; Motete.

En los siguientes gráficos se muestran dichas atribuciones según las diversas tipologías, tanto por la cantidad de manuscritos, como por su correspondiente tanto por ciento. Como puede verse, una producción mucho más lúdica, sin duda destinada a festividades señaladas locales, en donde el regocijo y presencia popular podían ser más destacados (procesiones, octavas, novenas, romerías...): es el caso de arias, villancicos, gozos, marchas, oraciones, rosarios o coplas, frente a las piezas litúrgicas, generalmente clasificables en un segundo orden de importancia (no hay misas ni obras de gran formato, como Magnificats, Stabat Mater o Te Deums, sino, a lo sumo, antifonas, himnos y motetes, o, en un término medio, obras para la celebración de completas —que seguramente, responderían a una tradición local de la iglesia villafranquesa—, o los salmos).

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

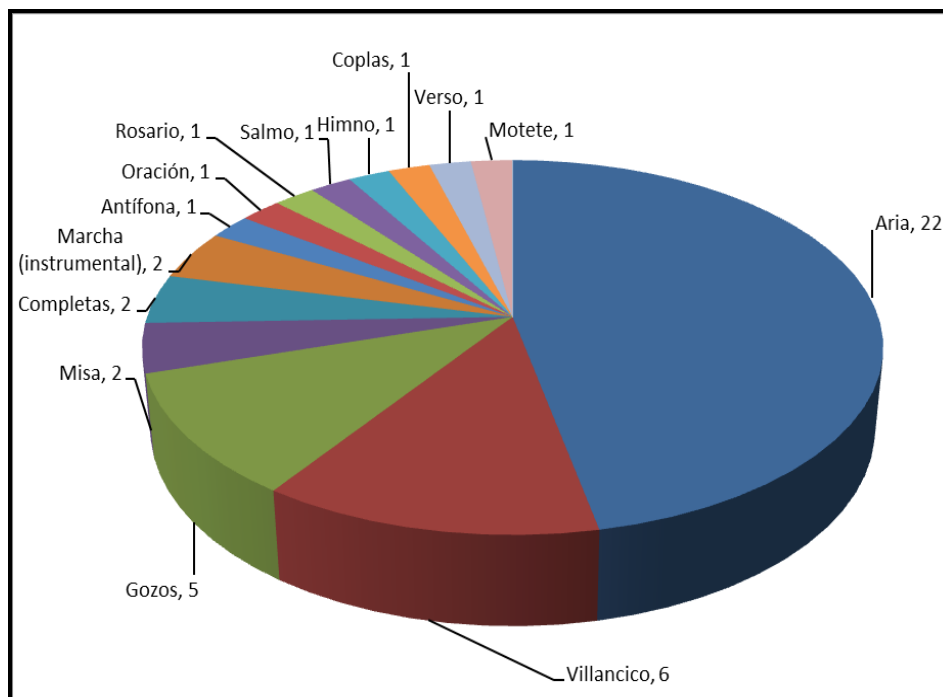


Fig. 61. Número de atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)

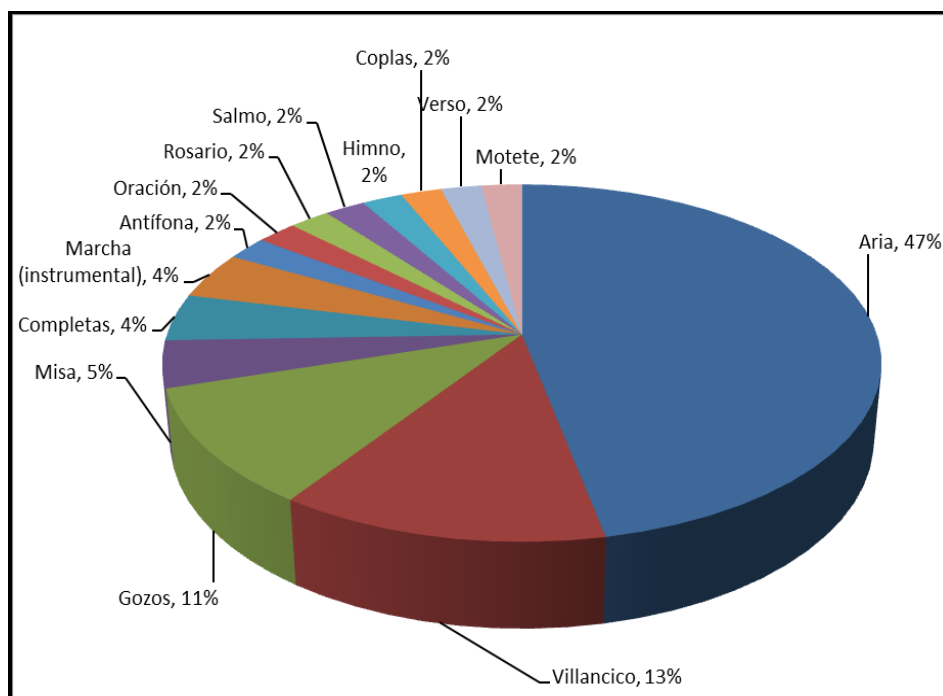


Fig. 62. Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, por tipologías (AM-VINSEUM)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Es en estas atribuciones a Antoni Milà conservadas en el archivo musical del VINSEUM, donde se encuentran las dos únicas obras instrumentales del compositor. Se trata de dos marchas<sup>230</sup>, clasificadas en el catálogo del archivo como *marxa de seguici*, es decir, marchas “de séquito o cortejo” que pueden interpretarse para acompañar autoridades (ya fuere en procesiones de Semana Santa para acompañar los misterios, o bien en fiestas populares, acompañando la imagen de la advocación local). Ambas obras se escriben casi para el mismo *organico*: se trata de instrumentos de viento (a manera de los antiguos ministriles catedralicios y ministriles de la ciudad, o de las bandas), que funcionan perfectamente en espacios abiertos por su tímbrica y sonoridad.

Ms. 1369/2043B – C7/9.

Título diplomático: “Marcha”.

Instrumentos: trompa 1ª y 2ª; clarín; clarinetes 1º y 2º; fagot.

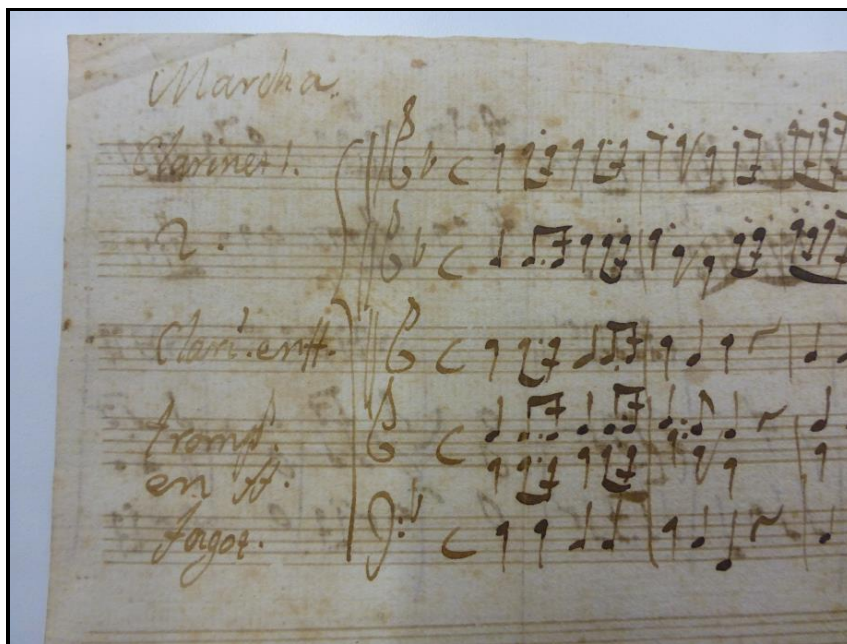


Fig. 63. A. Milà. AM-VINSEUM, Ms. 1369/2043B – C7/9. *Marcha*

<sup>230</sup> Véase algunas anotaciones sobre estas marchas en: VILAR I TORRENS, Josep Maria: “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior”, en *Musiker. Cuadernos de Música*, 5 (1991), pp. 111-153; *vid.* también: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada...*, *op. cit.* Y también: RINCÓN SERRATOS, Jazmín: *El verso instrumental. Historia y función de un género musical en la catedral de México*. Tesis doctoral, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.



Ms. 1369/2044B – C7/9.

Título diplomático: “otra Marcha”.

Instrumentos: trompa 1ª y 2ª; clarín; clarinetes 1º y 2º; bajo.

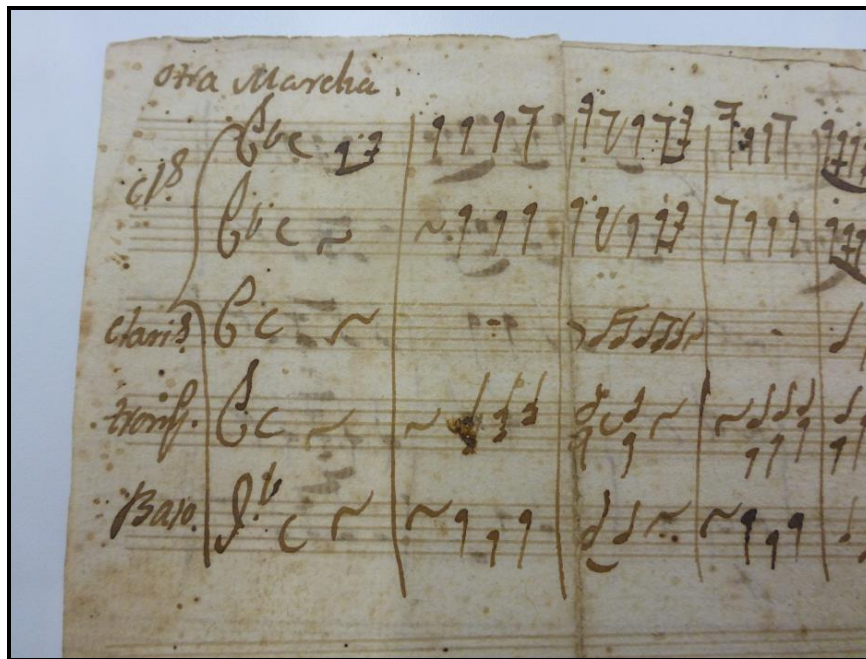


Fig. 64. A. Milà. AM-VINSEUM, Ms. 1369/2044B – C7/9. Otra Marcha

Llama poderosamente la atención la presencia de clarinetes en estas dos marchas, máxime cuando se trata de un instrumento nunca presente, hasta aquí, en la producción de Milà. Por otra parte, téngase en cuenta que estas obras de Vilafranca corresponden al período 1743.1762, con lo cual, se trataría de una datación particularmente temprana para el empleo de clarinetes en una localidad como la villa rural de Vilafranca... No obstante, no habría que desdeñar la posibilidad de que se tratara de una copia posterior a dicha época, en la que se hubieran adaptado algunas partes intervinientes, acaso, introduciendo dichos clarinetes a partir de unas hipotéticas chirimías, o bien de flautas o incluso oboes...

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

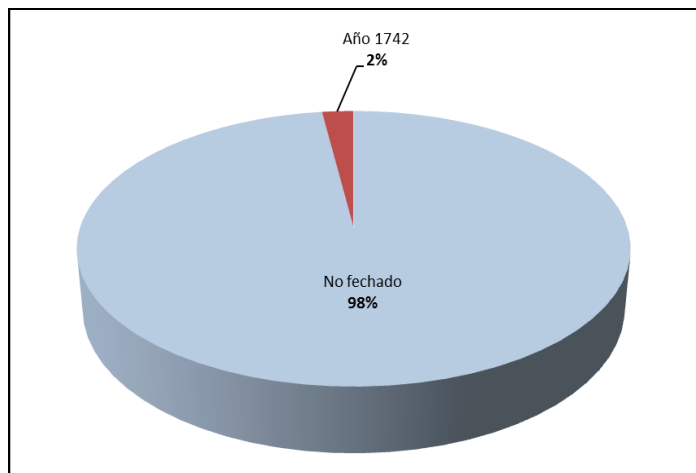


Fig. 65. Porcentaje de atribuciones de obras de música a A. Milà, por fechas (AM-VINSEUM)

Por lo que respecta a la datación de las atribuciones, hay que señalar que únicamente una obra anota la fecha (1742). Esta fecha es llamativa –como sucedía también en otra de las obras que anotan el nombre de A. Milà de este archivo–, por ser anterior a la fecha de entrada del compositor en la iglesia de santa María de Vilafranca del Penedès. Podría significar por tanto que se tratara de una obra de juventud, o incluso de su período de formación musical, llevada allá por el joven músico al acceder al puesto de maestro en dicha localidad.

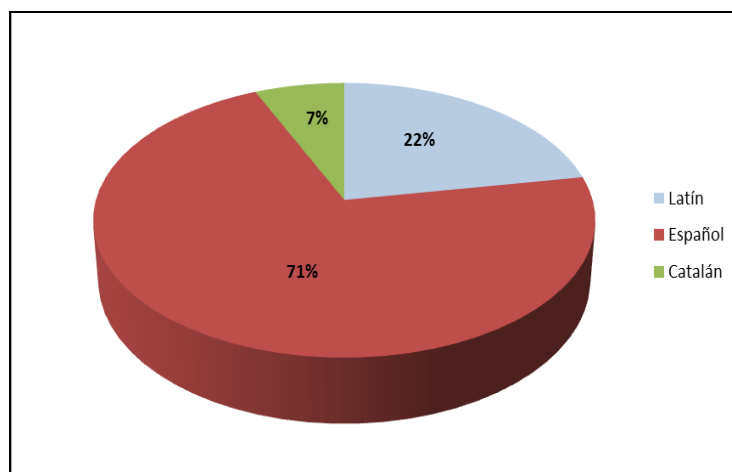


Fig. 66. Porcentaje de las atribuciones de obras de música a A. Milà, según la lengua empleada (AM-VINSEUM)

Por lo que se refiere a la lengua, en las 47 atribuciones, sigue prevaleciendo el uso del español con porcentajes muy parecidos a las obras que anotan el nombre de A. Milà, lo que corroboraría la hipótesis ya expuesta previamente, respecto a las prácticas y requerimientos de las capillas eclesiásticas de pequeño formato (en poblaciones rurales o de importancia menor), respecto de las capillas más relevantes, urbanas y catedralicias.

***APLG – Obras que anotan el nombre de A. Milà***

La Geltrú, hoy *Vilanova i la Geltrú* se encuentra a 13 kilómetros de Vilafranca del Penedés. En el archivo parroquial de la iglesia de santa María, en La Geltrú, se conservan 4 manuscritos de Antoni Milà: una misa (incompleta), una antífona, un Aria y un Estribillo.

Los cuatro manuscritos presentan 3 grafías diferentes: el Aria y el Estribillo, –ambas obras escritas en español–, son de la misma mano, mientras que la misa y la antífona son de manos diferentes y, lógicamente, están escritas en latín. Llama la atención aquí la existencia de un repertorio más propiamente litúrgico, junto al más festivo y en lenguas vernáculas, lo que da muestra, posiblemente, del carácter “combinado” –más versátil que en el caso de Vilafranca–, más propio de una capilla de relevancia media, como se produce aquí, en el caso de La Geltrú.

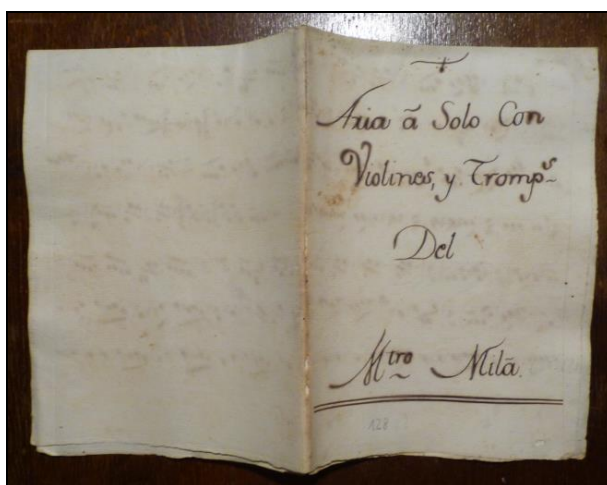


Fig. 67. A. Milà. APLG, Ms. 128. Portada



Fig. 68. A. Milà. APLG, Ms. 129. Portada

También llama la atención lo esmerado de las copias aquí conservadas, acaso anotadas por un copista profesional, como parece desprenderse de los títulos o portadillas. Y resulta también curioso el *organico* precisado: un Aria a solo, y un Estrivillo a 4, susceptibles de ser interpretados casi por cualquier capilla medianamente nutrida, aunque seguramente estas obras habrán exigido una plantilla bien compensada y con buenos efectivos, a juzgar por las voces e instrumentos que se requieren.

La misa (Ms. 126), es la única que presenta datación; curiosamente anota el año 1803, fecha en la que Antonio Milà ya había fallecido y su hermano Ramon ya no ejercía de maestro de capilla en Vilafranca del Penedès. La portada registra además (tachado, aunque legible) que se trataba de una misa "solemne", lo que daría cuenta, bien de que esta composición hubiera llegado a La Geltrú desde el exterior, bien, de que se hubiera dispuesto ahí de un *organico* abultado. Igualmente, se anota en su portadilla el nombre de "F[¿ray?] Andres del Carmelo", muy probablemente, su copista.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 69. A. Milà. APLG, Ms. 126. Portada

Por su parte, la antifona mariana *Alma Redemptoris Mater* (Ms. 127) —para completas, desde el primer domingo de Adviento hasta la festividad de la Candelera o purificación de la Virgen, el 2 de Febrero—, presenta el número 47 en la portada junto con el nombre “Antonio Domenech”, presunto copista de la obra de Milà, el cual probablemente fue también quien añadió los clarinetes 1º y 2º a la composición. Se trata ya de una copia del siglo XIX. “Con violines, clarinetes, trompas”. El uso de clarinetes (en sustitución de los algo más tempranos oboes) denotan la incorporación “a la moda” de la capilla musical de La Geltrú, donde se iban, poco a poco, actualizando las prácticas y costumbres musicales.

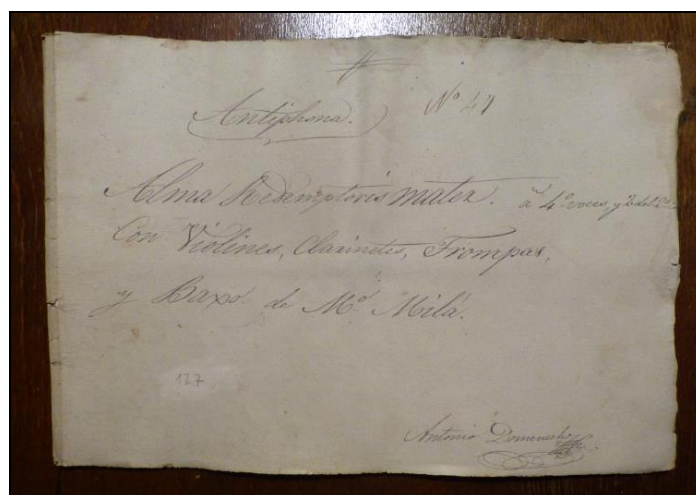


Fig. 70. A. Milà. APLG, Ms. 127. Portada

## CORRELACIONES Y DEPENDENCIAS DE DATOS

Como se ha visto anteriormente, son varios los manuscritos fechados que se encuentran, o bien en Tarragona, o bien en Vilafranca, cuando el compositor ya no ejercía de maestro de capilla en dichos centros de producción musical. Ello demuestra que el intercambio de partituras entre un centro y otro fue efectivo: probablemente, la cercanía entre las dos ciudades, así como la posible complicidad entre los dos hermanos, pudieron favorecer tal desplazamiento de obras.

Por otra parte, en el IFMuC se anota la duplicidad de obras anotadas como de A. Milà entre ambos centros. Se trata únicamente de dos manuscritos:

- AHAT: Ms. 726 – 2973/439 (Misa; incompleta): Se conserva una copia en el AM-VINSEUM (Ms.54). Esta obra no se encuentra en el catálogo anteriormente mencionado.
- AHAT: Ms. 832 – 3076/445 (Secuencia *Diesi rae*, completa): se relaciona de alguna manera con el Ms. 167/234 A – C13B/3 - 221 del AM – VINSEUM.

También en las atribuciones del IFMuC se anota que el Ms. 912 – 3102/447 comparte el mismo texto que el Ms. 52 del AM-VINSEUM (esta obra tampoco se encuentra en el catálogo anteriormente mencionado). Se trata de un villancico fechado en 1764, que recuerda a los antiguos villancicos “de naciones”<sup>231</sup>. En esta ocasión, los protagonistas de la obra son pastores que cantan en francés, catalán y español. El incipit literario de este villancico en ambos manuscritos (Tarragona y Vilafranca) es *Monsieur le garsonet*. El villancico que se conserva en Vilafranca está fechado en 1747, de manera que seguramente Milà utilizó la letra y la idea del villancico que compuso en Vilafranca para componer posteriormente el de Tarragona.

---

<sup>231</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII, de una a ocho voces*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, vol. LIX”, 2000.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

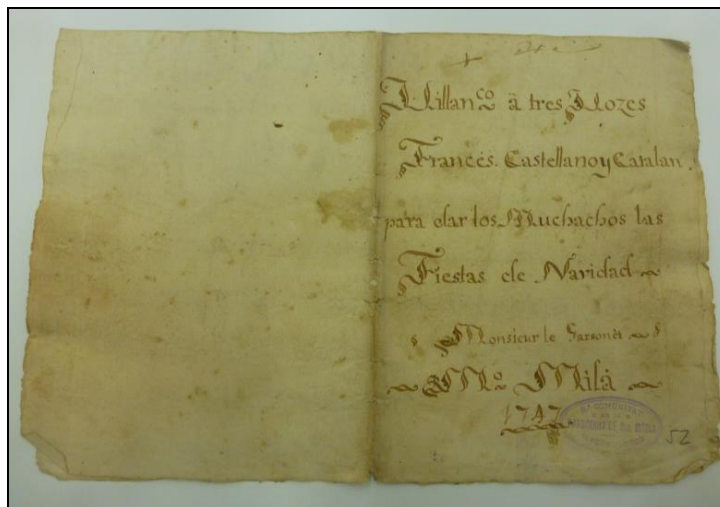


Fig. 71. A. Milà. AM-VINSEUM, Ms. 52. Portada

Nuevamente, su portadilla apunta hacia un copiante profesional, o en cualquier caso, hacia alguien buen conocedor de las prácticas notacionales y de copia del momento, elaborador de un trabajo esmerado. Se trata, de nuevo, de unos “aguinaldos” por parte de los *escolanets* de la capilla musical para Navidad.

Por otra parte, en las obras atribuidas a Antoni Milà en el AM-VINSEUM, se encuentra el Ms. 129/259 a – C15/7 – 105. Se trata de un Aria, cuyo íncipit literario es *Tortolilla constante, ocupa valle y monte*. De dicho manuscrito, no fechado, se conserva una copia en el APLG, concretamente el Ms. 128:



Fig. 72. A. Milà. AM-VINSEUM, Ms. 129/259 a – C15/7 – 105.  
Primera hoja del Tiple 1º

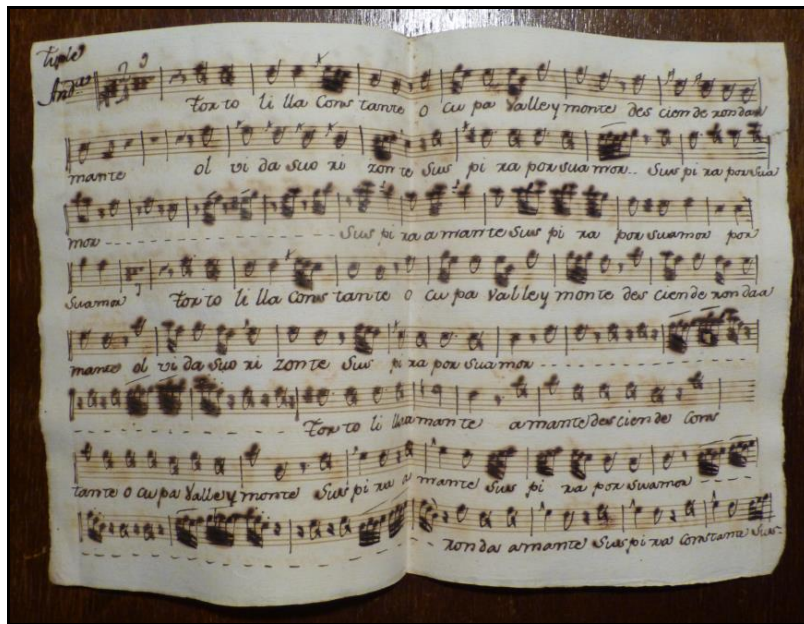


Fig. 73. A. Milà. APLG, Ms. 128. Primera hoja del Tiple 1º

Parecen copias cuidadas, pues no contienen enmiendas (a pesar de que la baja calidad de la tinta ferrogálica empleada ocasione hoy día su emborronamiento) y la música se distribuye bien en la plana, lo que indica que podrían haberse sacado a partir de otro manuscrito anterior, ya fuera en partitura o partichelas.

En la *Biblioteca de Catalunya* se conserva también un documento relacionado con Antoni Milà. Se trata de un cuaderno impreso de 14 páginas (*E-Bbc*, M-598/21), ubicado en el *Catàlech* de Pedrell<sup>232</sup>, que contiene un drama alegórico en tres partes. Lleva por título EL LILIO DEL VALLE y se cantó en el monasterio de Vallbona de les Monges (actual provincia de Lleida). Este documento sólo contiene la letra de la obra.

<sup>232</sup> PEDRELL I SABATÉ, Felip: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol. II. Vilanova i la Geltrú, Oliva, 1909, p. 320 ([1248] Signatura actual M 598/21. "Milà (Antonio). / «El lirio del valle / Drama alegórico para / Música, / que en las solemne Profesion y Velo / de la Noble Señora / Doña Maria Ignasia de Moxó, y de Francolí se can- / taron, en el real Monasterio de Nuestra Señora de Vallbona / de la Orden Cisterciense / cantó la Capilla del mismo Monasterio, puestos en Musi- / ca por el reverendo Antonio Milá, Presbytero Maestro / de Capilla de la Iglesia de Tarragona (Imatge de la Verge de les Dolors, gravada amb boix) / Cervera: (sense any) / En la Imprenta de la Pontificia, y Real Universidad.» / Un quadern de 190 x 143 m/m; 14 ps. / Conté: Portada. — Text del drama, en tres parts, quals personatges són: *El Amor Divino, La Inocencia, La Gracia, Sulamitis, Coro*.".





Fig. 74. E-Bbc, M 598/21. *El lirio del valle*, de Antoni Milà. Portada.

De modo interesante, puede verse cómo fue impreso ya por la imprenta de la Universidad de Cervera, en un tiempo en el que, en virtud de reales órdenes, se habían suprimido el resto de universidades catalanas en premio a la fidelidad ceriverina al monarca borbón durante la contienda de sucesión, y en castigo al resto de ciudades catalanas que se habían mostrado hostiles, favoreciendo los intereses del pretendiente austríaco.

Este “drama alegórico”, en realidad, un oratorio, se compuso para la profesión de fe e imposición del velo a una monja, Doña María Ignacia de Moxó y de Francolí, siguiendo así una costumbre y tipología tradicionales, aquí destinada al cercano monasterio de Vallbona (distante de Tarragona muy poco más de cien kilómetros), lo que será indicio de que la capilla tarraconense (o al menos una

parte de ella, con su maestro a la cabeza) se habría desplazado hasta el citado cenobio femenino para su solemne interpretación. El “programa de mano de concierto” impreso, incluye en portada una viñeta xilografiada con la imagen de la Virgen, atravesada por siete espadas o puñales, en clara alusión iconográfica a los siete dolores y/o gozos de María, en una advocación particularmente apropiada para con el texto. Hay que pensar que si la capilla tarraconense llegó a desplazarse a semejante distancia, en un tiempo en el que las comunicaciones disponibles habrían hecho la travesía superior a una jornada de viaje, esto sólo habría sido posible merced a las posibilidades de que la protagonista o su entorno hubiera podido costear los gastos de tal empresa: este tipo de composiciones musicales “de velo”, o para misacantanos, etc., únicamente se realizaban en aquellos casos en que los protagonistas eran hijos de alta cuna (nobles o aristócratas) y, en el caso de las monjas, éstas aportaban al monasterio de referencia una sustanciosa dote<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> María Ignacia de Moxó y Francolí (\*1729?; †1785?) era hija de Mariano Francisco de Moxó y Marañoso, I barón de Juras Reales y de María Teresa de Francolí y Sabater, siendo hermana de José Antonio de Moxó y Francolí, II barón de Juras Reales; de Benito María de Moxó y Francolí; de María Eleonor de Moxó y Francolí; y de Francisca Javiera de Moxó y Francolí.

**PARTE  
SEGUNDA**

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

# Los manuscritos, la edición y el análisis de las composiciones y las marcas de agua



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

## **Capítulo 4:** Creación musical y composiciones

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



## **CAPÍTULO 4:**

### **CREACIÓN MUSICAL Y COMPOSICIONES**

Este capítulo pretende mostrar un estudio inicial de las obras musicales estudiadas, teniendo en cuenta criterios de análisis e interpretación de contenidos, propios de la metodología musicológica.

Al tratarse de un estudio que pretende fundamentalmente ofrecer una panorámica de la música en el periodo objeto de estudio a partir de la extensa producción del maestro Milà, y dada la imposibilidad de abarcar un número amplio de composiciones, que hubiera hecho el trabajo particularmente prolijo-largo y en aras de una mayor eficacia y concreción, he optado por realizar una “cata”, a modo de ejemplos o modelos paradigmáticos de composiciones musicales de este autor, susceptibles de ser extrapoladas a otros casos semejantes (otros compositores coetáneos, otras catedrales de rango similar..).

A pesar de haberse tenido en cuenta diversos aspectos, como el soporte físico, la tonalidad, las claves, las voces, los instrumentos, la estructura los ámbitos, la posible retórica musical, etc., no se acomete la meticulosa labor de analizar en profundidad todos los manuscritos. A tal efecto, y a modo de ejemplo de esa posible metodología de estudio, se propone en el tercer punto de este capítulo, un factible modelo de análisis teniendo como base el villancico *Los llorones*, para cuatro Tiples y acompañamiento continuo.

### **CRITERIOS DE SELECCIÓN Y MATERIALES**

Los materiales de Antoni Milà estudiados en esta tesis doctoral se han escogido teniendo en cuenta el hecho de que sean suficientemente significativos y que aporten alguna característica que los hagan especialmente llamativos, dentro del conjunto de obras susceptibles de ser consideradas para su estudio pormenorizado-detallado.

La selección de obras incluye, intencionadamente, diversas tipologías o formas, para poder apreciar así, al máximo (aunque el muestreo sea pequeño en comparación con el total del corpus musical de Milà), el estilo compositivo de este maestro de capilla. De manera similar, la elección de piezas intenta ofrecer diferentes plantillas vocales e instrumentales, que van, en este caso, desde el solo con acompañamiento, hasta un máximo de ocho voces con todo el orgánico de la capilla en ese momento. De esta manera, se pretende poder apreciar la capacidad del compositor para extraer todas las posibilidades sonoras de la misma, y ofrecer una panorámica, lo más variada posible, de los distintos efectivos y sus combinaciones múltiples.

En primer lugar y por lo que respecta a las partes vocales, hay composiciones desde una hasta tres voces solistas. Se ha escogido también un villancico a 4 voces de Tiples como curiosidad compositiva, ya que representa una manera de explotar las capacidades vocales de los niños de coro (*escolanets*). A partir de aquí, las combinaciones de voces procuran un amplio espectro de posibilidades: cuatro, cinco, seis y ocho voces con diferente *organico*, para que la variedad tímbrica sea lo más rica posible.

En segundo lugar y desde el punto de vista instrumental, las composiciones abarcan desde la más sencilla, únicamente con acompañamiento continuo u órgano, hasta la utilización de todas las posibilidades instrumentales que la capilla poseía en la época. En ese sentido, he escogido obras en las que, junto con el acompañamiento, se anotan:

- violines
- violines-trompas
- violines-oboes-trompas
- violines-flautas-oboes-clarines-trompas<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup>Respecto a esas combinaciones instrumentales, hay que recordar las palabras de Francisco Valls en su *Mapa Armónico Práctico*, en el que anota lo siguiente: "Ajustanse estos instrumentos en una composición de qualquier numero de voces; algunas vezes, y lo mas ordinario, son los Violines, otras violines, y Oboeses, otras Flautas, y Violines, y otras Violines, Oboeses, Flautas, y Clarines". VALLS,

Respecto al espectro cronológico escogido, la primera intención fue la de centrar los materiales seleccionados dentro del estricto período de producción de Antoni Milà como maestro de capilla de la catedral de Tarragona. Pero la realidad de las fuentes conservadas pronto demostró que apenas unas pocas obras estaban datadas, perteneciendo además algunas de estas últimas al período productivo precedente del compositor, cuando ejercía como maestro de capilla de santa María de Vilafranca del Penedès (1743-1762). De este modo, pareció que lo más oportuno —y también con vistas a aprovechar al máximo los materiales conservados, los cuales permitirían, de ese modo, emparejar tanto el período de Vilafranca como el más estrictamente tarraconense— sería ampliar el criterio inicial, incorporando algunas de sus obras datadas, pero esta vez, de ambos períodos, escogiendo asimismo obras sin datar (pues constituyen la mayoría del fondo), aunque agrupándolas según su tipología, con una intención “panorámica”. Es decir, que, considerando la imposibilidad de estudiar a fondo la totalidad de lo conservado (en cuanto a plazos temporales y de extensión razonable para el presente estudio), procedería a seleccionar diversos ejemplos de géneros y formas, a manera de “modelos de trabajo”, con la intención de poder aportar al menos una visión global, de conjunto, que fuera, por un lado, en cierto modo intencionadamente miscelánea, pero por otro lado, y al mismo tiempo, procurando que las obras elegidas pudieran ofrecer una imagen lo más aproximada (en términos de ser significativa o representativa del total conservado) de lo que pudo haber sido la producción total del maestro a lo largo de sus años de actividad en ambos centros de producción musical.

En el siguiente cuadro se pueden apreciar las diferencias instrumentales y vocales que las once composiciones escogidas presentan<sup>235</sup>:

---

Francesc: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. [Ed. facsímil, PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). Barcelona, csic, col. “Textos Universitarios, 37”, 2002, p. 327 [fol.144r].

<sup>235</sup> Las composiciones se presentan ordenadas según la numeración de los manuscritos en el IFMuC.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Ms	Género y voces	Datación
1	725 – 2972/439	Coplas, a 4 voces	1757
2	727 – 2974/439	Gozos, a 4 voces, con violines y trompas	-
3	749 – 2996/440	Lamentación, para Tiple, con violines	-
4	771 – 3018/441	Magnificat, a 6 voces	-
5	786 – 3033/442	Motete, a 2 voces	-
6	803 – 3050/443	Responsorio, a 3 voces, con violines, oboes y trompas	-
7	817 – 3061/444	Salmo, a 5 voces	-
8	826 – 3070/445	Antífona, a 6 voces y órgano	-
9	847 – 3089/446	Villancico, a 4 voces	1767
10	880 – 3116/448	Villancico, a 8 voces, con violines, flautas, oboes, clarines y trompas.	-

Para la cita de las fuentes manuscritas de música conservadas en el archivo capitular, existen diversas referencias:

1. El número de registro o entrada con el que aparecen inventariadas cada una de las piezas en el catálogo más recientemente publicado<sup>236</sup>.
2. Un segundo número de registro, que hace las veces de signatura o topográfico (es decir, de identificación del documento en los fondos del archivo), que se indica siempre mediante el epígrafe “ACT Reg:” [= Arxiu Capitular de Tarragona, Registre / Archivo capitular de Tarragona, Registro].
3. Una tercera numeración que se indica mediante el epígrafe “Sign Top:” [= “Signatura, Topogràfic / “Signatura, Topográfico”] que se corresponde con la unidad de instalación, es decir, con la ubicación física (en este caso, la caja) donde se encuentra el manuscrito en cuestión, en el actual AHAT [=Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona / Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona].

<sup>236</sup> BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; y CANELA I GRAU, Montserrat: *Inventaris dels fons musicals...*, op. cit.

## ESTUDIO ANALÍTICO DE LAS OBRAS ESTUDIADAS

Se presentan a continuación los análisis musicales de las diez obras estudiadas —distintas entre sí en cuanto a género, *organico* y número de partes vocales e instrumentales— para los que he utilizado un esquema analítico similar. Para dicho esquema, se ha tenido en cuenta la arquitectura musical de las piezas (organización en secciones, movimientos, etc.), así como el tratamiento de las partes vocales e instrumentales, y el de los coros y el acompañamiento. Otros aspectos que se han tenido en consideración han sido también la melodía y el ritmo, la armonía y el contrapunto, así como la relación entre la música y el texto (la cual incluye la explotación del texto que el autor ha hecho en cada obra, así como los recursos compositivos y de retórica musical que el compositor ha utilizado con el fin de enfatizarlo).

Dada la variedad formal y textual de las obras, este esquema analítico primigenio ha tenido que irse modificado en menor o mayor medida, en el sentido de que en cada obra se han enfatizado más o menos ciertos apartados en función de lo que la propia composición requería. Así, algunos apartados como la estructura general de la obra, el estudio de los ámbitos o la explotación del texto aparecen indefectiblemente en el estudio de todas las composiciones, mientras que, en cambio, algunos otros apartados del esquema de análisis presentarán más o menos extensión como resultado de la propia morfología de la composición.

### ***E-TAc, Ms 725 – 2972/439***

Esta composición consta de tres bifolios (o pliegos) de papel, doblados y manuscritos, de 420 x 310 mm (es decir, resultando así sendos folios anotados de 210 x 310 mm), y de dos folios sueltos, apaisados, de 211 x 309 mm, los cuales, al igual que los bifolios, solo se anotan en una de sus caras. El título diplomático se anota en el acompañamiento y dice: “Coplas â la passion / de Christo / â 4<sup>o</sup> vozes / M<sup>o</sup> Milá / 1757”.

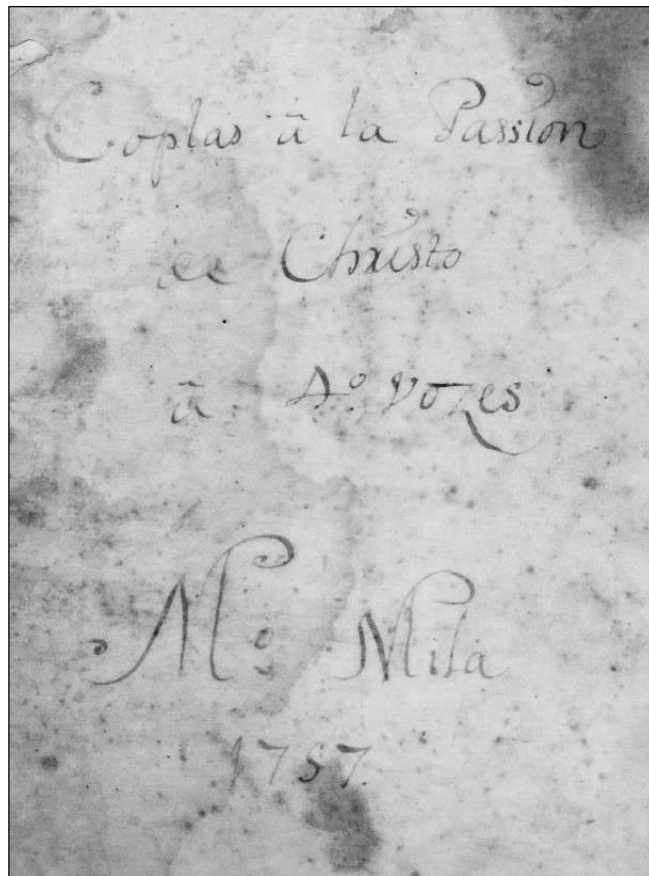


Fig. 75. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. Título propio o diplomático

Coplas<sup>237</sup> para cuatro voces y acompañamiento continuo, sin cifrado. El texto, en español, es el de una popular saeta del siglo XVII, de Fray Ignacio García<sup>238</sup>. Con el título de *Letras a las penas de Jesús crucificado*, este poema se cantaba en Semana Santa al salir la procesión de penitencia.

<sup>237</sup> En realidad se trata de un villancico, pues está provisto de estribillo y coplas. Corrobora esta afirmación aquello que sobre el villancico escribe J. Díaz Rengifo: el villancico es “un género de copla que solamente se compone para ser cantado [...] en los villancicos ai cabeça [que correspondería la estribillo del inicio] y pies [que correspondería a las coplas]”. [DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*. Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, p.44]. El número de versos que Díaz Rengifo propone para ambos, así como la repetición o represa del estribillo, coincide exactamente con los de esta obra.

<sup>238</sup> SÁNCHEZ PORTERO, Antonio: “Las saetas, Gerardo Diego y el poeta bilbilitano Fray Ignacio García”, en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 16 (2008). [www.tonosdigital.com](http://www.tonosdigital.com) [Acceso: 24.02.2016].

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

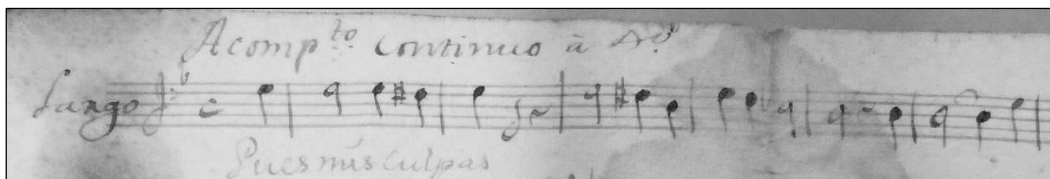


Fig. 76. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. acompañamiento continuo

La obra se escribe en Sol dórico o 1<sup>er</sup> tono transportado (Sol con bemol)<sup>239</sup>. Está escrita en claves bajas o naturales, por lo que no precisa de transporte para su ejecución práctico-sonora.

El signo de compás es C (compas de compasillo, *alla semibreve* o compás menor imperfecto)<sup>240</sup> para toda la obra, que cuenta únicamente con 24 compases y se estructura en dos secciones: la primera incluye el Estribillo (a modo de introducción) con la Respuesta a las Coplas, y la segunda corresponde las Coplas:

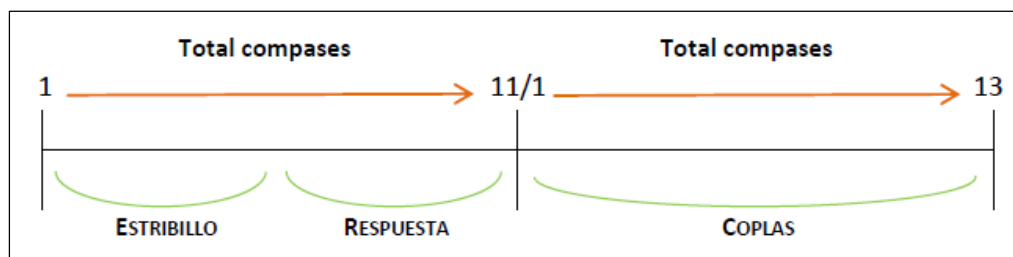


Fig. 77. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. Estructura general

<sup>239</sup> En realidad, y para aquellos que no estén acostumbrados a manejar esta terminología, propia del ambiente eclesiástico hispano, se trataría de algo cercano a nuestro posterior Sol menor, teniendo en cuenta que el segundo bemol preceptivo de la armadura de dicha tonalidad de Sol menor, es decir, el Mi bemol, no se anotaría en la armadura de la clave, sino de manera accidental, y no siempre (por resabio, precisamente, de dicha modalidad antigua).

<sup>240</sup> Referente a este compás, el tratadista teórico fray Pablo Nassarre, especifica: “Del tiempo imperfecto mas usado, que tenemos en practica, llamado *compasillo* por disminución, ò *compàs menor*, à diferencia del *compàs mayor*, ò doblado, dirè, que no ay figura perfecta en èl; porque la *máxima* solo tiene el valor de dos *longas*, la *longa* de dos *breves*, la *breve*, de dos *semibreves*, y la *semibreve* de dos *minimas*. [...] Este fue inventado por los Practicos modernos, dividiendo el compàs mayor (que es el mas antiguo) en dos compases cada uno; y fue con el fin de componer *Música* mas pausada. Figurese este tiempo solo con un *Semicirculo* sin otra señal alguna”. Véase: NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna. Libro tercero, Capitulo V. En que se explica el tiempo imperfecto, cantado debaxo del compasillo y compàs mayor*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, p. 233.

## 1. ESTRIBILLO

Se trata de una primera sección en la que participan las cuatro voces y el acompañamiento continuo, y que consta únicamente de 11 compases. La primera mitad de ellos conforman el Estribillo sobre el texto: “Pues mis culpas, Señor, son las que os han crucificado” mientras que la segunda mitad corresponden a la Respuesta a las Coplas, sobre el texto: “reconocido y postrado, os pido mi Dios, perdón”. El estribillo lleva la indicación de *Largo*.

El acompañamiento continuo del Estribillo se apoya especialmente en los grados I y V del modo de Sol, llamando la atención, por lo infrecuente e incluso tal vez fuera de contexto, la disonancia que se forma sobre el Fa# en el primer compás, con un intervalo de séptima disminuida respecto al Tiple, que resuelve en el I grado. La sucesión en el acompañamiento continuo Sol–Fa#–Sol–Re (con la séptima disminuida sobre el Fa#), se repite posteriormente en los primeros compases de las Coplas. Seguramente, el efecto perseguido mediante el empleo de esta disonancia es llamar la atención (enfaticar) sobre la acentuación declamativa de la palabra “Señor”:

The image shows a musical score for the Estribillo section, measures 1-3. The score is in 2/2 time and features four vocal parts (Tiple, Alto, Tenor) and a continuo part. The lyrics are "Pues mis culpas se-ñor son". A green oval highlights the dissonance between the Tiple and Continuo parts in the first measure, specifically on the note Fa# in the continuo and the note Bb in the Tiple. A red box highlights the continuo part in the first measure.

Fig. 78. A. Milà. *E-TAc*,  
Ms. 725. ESTRIBILLO (cc. 1-3)



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

The image shows a musical score for Soprano 1ª, Soprano 2ª, and basso continuo. The time signature is 3/2 and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are "1ª Si por u - na vez su - fris - teis". A green oval highlights the vocal lines, and a red rectangle highlights the basso continuo line.

Fig. 79. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 725. COPLAS (cc. 1-3)

Los Tiples 1º y 2º se mueven por terceras paralelas, en un procedimiento técnicamente sencillo y muy efectivo, que confiere consistencia musical (pues ayudan a completar las sonoridades que el bajo sugiere) e inteligibilidad del texto. El Estribillo acaba nuevamente sobre el V grado, es decir, en una cláusula o cadencia rota o suspensiva, que dará paso a las Coplas. Mientras que la respuesta presenta un final conclusivo sobre el primer grado, con la típica y preceptiva “tierce de Picardie” o cadencia picarda.

### 2. COPLAS

Se trata de 13 compases en los que participan las dos voces de Tiple y el acompañamiento continuo. Después de cada copla se canta, sin parar, la Respuesta que sigue al Estribillo. Las Coplas no llevan indicación agógica alguna.

El acompañamiento continuo de las Coplas se apoya especialmente en los grados I, III y V del modo de Sol. Los Tiples, al igual que en el Estribillo, se mueven generalmente por terceras paralelas, aunque en alguna ocasión presenten distancias mayores, como en el compás 9, donde aparece el intervalo de 5ª disminuida (sobre la palabra “ladrón”, sin duda alguna, para reforzar el contenido semántico del texto). El llamativo (y diferenciador) intervalo de séptima disminuida se anota en los compases 2 y 11, en el primer caso porque las Coplas empiezan repitiendo la misma música que acaba de entonarse en el Estribillo. En el segundo caso, se anota de manera más sutil, casi de pasada, preparando ya el final de las Coplas, que presentan un final conclusivo sobre el primer grado. (Podría

entenderse, por tanto, que la repetición de esta disonancia pudiera tener un efecto intencionado de “alusión” o de sugerencia o recuerdo mental o memorístico respecto al material utilizado con anterioridad (“Se-ñor” vs. “*sufristeis / dolencia / garrotes / torpeza / desconcierto / crüel / desangrado / cerrar / señores*”). Obviamente, existe un paralelismo, seguramente no casual entre uno y otro modo de aplicar esta disonancia respecto al contenido semántico que se expresa...

Otra peculiaridad, auditivamente muy interesante pues mediante un procedimiento sencillo consigue un efecto muy bonito e inesperado, es el empleo que hace Milà (en la cláusula final, en la parte del acompañamiento continuo), de yuxtaponer o enlazar dos bordaduras en la línea melódica horizontal, Sol-Fa#-Sol con Re-Do#-Re, de manera que las trenza a su vez, es decir, que realiza una bordadura sobre una bordadura, resultando *Sol-Fa#-Re-Sol-Do#-Re-Sol*. De este modo, queda el Do# en un lugar “desplazado” e infrecuente, armónicamente llamativo, aunque auditivamente resultón. Se trata, en definitiva, de un recurso, posible melódicamente, aunque rechazable por las normas de la armonía y el contrapunto, pero que, dado que “no disuena”, es decir, que “no ofende al oído”, era aceptado por los músicos modernos de la época, tildados de italianizantes. Un asunto que había sido largamente debatido en territorio hispánico a raíz de la “controversia de Valls”, una polémica que enfrentó a los compositores hispanos en torno a la licitud o no del empleo de este tipo de disonancias, que, como queda patente aquí, se resolvió en favor de los compositores más modernos o abiertos, tendentes al empleo típicamente italiano de la armonía o “género libre”, en detrimento del contrapunto severo, de tradición francoflamenca. Algo que Milà se permite en esta composición concreta, en lengua vernácula, pero que, muy posiblemente, habría sido impensable en una composición de carácter litúrgico, en latín.

La única indicación agógica de la obra, el *Largo* del ESTRIBILLO, sin duda marca el carácter de recogimiento y pesar que la obra requiere. No hay indicaciones de tempo en las COPLAS y la RESPUESTA a las mismas, de manera que una posible opción

para la interpretación sería la de mantener el tempo del ESTRIBILLO en toda la pieza. Con ello se conseguiría dar la misma naturaleza reflexiva que en la introducción de la misma. Además, puesto que toda ella trabaja con motivos melódicos casi idénticos, resulta, al final, una composición cíclica y muy meditativa.

Los ámbitos de las voces participantes son los siguientes<sup>241</sup>:

	Tiple 1º	Tiple 2º	Alto	Tenor	acompº continuo
ESTRIBILLO	Re <sub>3</sub> – Mib <sub>4</sub>	Fa# <sub>3</sub> – Do <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>3</sub>	Si <sub>2</sub> – Sol <sub>3</sub>	Sol <sub>1</sub> – Sol <sub>2</sub>
COPLAS	Sol <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub> – Mib <sub>4</sub>			Sol <sub>1</sub> – Si <sub>2</sub>

Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub> Una 11ª	Mi <sub>3</sub> – Mib <sub>4</sub> Una 8ª	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>3</sub> Una 4ª	Si <sub>2</sub> – Sol <sub>3</sub> Una 13ª	Sol <sub>1</sub> – Si <sub>2</sub> Una 10ª
---	--	--	---	---

Fig. 80. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. Ámbitos de las voces

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de conjunto no son muy homogéneos en cuanto a las partes vocales, de lo que resulta una pieza con un cuerpo sonoro no muy compacto. En general los ámbitos son reducidos, exceptuando la voz de Tenor que destaca, con una extensión ligeramente mayor (una 13ª), síntoma de que quizás se contaba en la capilla de música en ese momento con un buen cantante para esa cuerda (protagonista también del canto llano y gregoriano). Por otra parte, las voces de Tiple no presentan similitud entre ellas, ya que el Tiple 1º muestra un ámbito ligeramente más amplio, de lo que se desprende que se trataba de un cantante necesariamente más hábil que el Tiple 2º. Esto sugiere asimismo jerarquización entre ambos Tiples, que es una manera de concebir el tratamiento vocal que no existía por ejemplo todavía en el ámbito catedralicio hispánico del siglo anterior (cuando los Tiples o incluso los violines, 1º, 2º, 3º... no implicaban diferente amplitud y/o altura de registro, sino que se entrecruzaban, pudiendo incluso, intercambiarse). Destaca, de otro lado, por su pequeñísima extensión (una 4ª), la voz del Alto. Ese ámbito, especialmente reducido, hace pensar en una interpretación a cargo de un cantante poco diestro o

<sup>241</sup> Para la indicación absoluta de los sonidos se utilizará el franco-belga de índices acústicos, según el cual Do 3 equivale al Do central del teclado, anotado en Sol en segunda línea y con una línea adicional bajo el pentagrama.

bien, si este no fuera el caso, que el compositor escribió esa voz como simple relleno armónico, hecho que se corrobora al comprobar que su escritura tiene escaso interés melódico, así como movimiento por grados conjuntos.

El acompañamiento muestra un ámbito pequeño para una parte instrumental, ya que no llega a las dos octavas de extensión, hecho que ayuda a conseguir ese carácter de recogimiento anteriormente mencionado.

En general, las voces proceden de manera homofónica<sup>242</sup> en toda la composición, lo que da como resultado que el texto del poema sea más inteligible y que el mensaje que se quiere transmitir (la pasión de Cristo) llegue a los oyentes de manera clara. Las extensiones de las voces, no muy amplias, contribuyen al carácter intimista y reflexivo que el poema y la época requieren.

El texto de la obra corresponde al poema del bilbilitano Fray Ignacio García, *Letras a las penas de Jesús*. Según Antonio Sánchez portero<sup>243</sup>, este fraile nació en Calatayud en 1641 y profesó en el convento de san Francisco en 1657. Escribió sermones, misiones apostólicas, letrillas y poesías espirituales. Algunos de sus poemas se cantaban en España y los territorios americanos en forma de saetas, que no sólo se entonaban en Semana Santa. Estas *Letras a las penas de Jesús crucificado*, se cantaban al salir la procesión de penitencia. Fray Ignacio murió en

---

<sup>242</sup> Respecto al tratamiento homofónico de las voces, especialmente en las composiciones en lengua vulgar, y las polémicas que la moda respecto a esa manera de componer —acaso más despreocupada respecto al contrapunto y tendente hacia el estilo declamativo de influencia italiana— iba a acarrear a los teóricos españoles, conviene recordar las palabras de Antonio Martín Moreno, en el sentido de algunas polémicas (como la célebre “controversia de Valls”) entre las diversas maneras de entender la composición, bien más conservadora o sujeta a las normas de la teoría y el contrapunto (asentadas al menos desde el siglo xv con la escuela francoflamenca), bien más moderna, liberada y a la moda, que iban a delimitar dos posiciones o “bandos”: “el de los defensores de la tradición contrapuntística, de lo antiguo, y el de los músicos avanzados que entienden que la música es un arte en continua evolución y no gustan de quedar anclados en lo anterior. [...] *Los compositores profesionales son conscientes de la validez de los dos lenguajes (el contrapuntístico y el armónico), y los utilizan según el carácter más o menos solemne de la música y, sobre todo, en función del texto.* El contrapunto se emplea a lo largo de todo el siglo en las composiciones litúrgicas con texto latino (que ya no es inteligible por los fieles), como procedimiento para solemnizar el culto. Los procedimientos armónicos u homofónicos se reservan a las obras con texto vulgar (castellano, catalán, gallego, vasco, andaluz, etc.), en las que es posible la inteligibilidad del texto por los fieles. MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española*. Vol. 4, siglo XVIII. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 449. [Las cursivas de la cita son mías].

<sup>243</sup> SÁNCHEZ PORTERO, Antonio: “Las saetas...”, *op. cit.*, pp. 5-6.

1719, y esta composición de Milà demuestra que algunos de sus poemas, muy popularizados, se seguían utilizando a mediados del siglo XVIII. Se aprecian, en el texto, algunas palabras con “seseo”, es decir, que utilizan la s en lugar del sonido que sería apropiado, en este caso la z: “jueses”, “torpesa”. Esa escritura refleja la pronunciación de esas palabras en Cataluña en esa época, ya que el sonido de la z, tal como se pronuncia en español, no existe en catalán, de manera que muy probablemente así sería como se pronunciarían popularmente esos vocablos.

En cuanto a la composición poética del texto, está formado por redondillas, es decir, estrofas de cuatro versos de arte menor —octosílabos en este caso— con rima consonante abrazada (es decir, en los versos 1º con 4º y 2º con 3º):

8 a

8 b

8 b

8 a

Juan Díaz Rengifo, en su *Arte Poética*<sup>244</sup>, señala que los villancicos tienen cabeza y pies; la cabeza es una copla de dos, tres o cuatro versos, que también es conocida como repetición o represa, porque se suele repetir después de los pies. Por su parte, los pies son una copla de seis versos. Por lo que respecta a la cabeza, si ésta es de cuatro versos, una de las más usadas es aquella en la que riman los dos versos del medio (segundo y tercero), y el primero con el cuarto, como en el caso del estribillo estudiado. En cuanto a los pies, el autor señala que los seis versos se agrupan de dos en dos y se conocen con el nombre de 1ª mudanza, 2ª mudanza (en estos cuatro versos se mantiene la rima en los versos como en la cabeza, pero “se muda la tonada”, es decir, se cambian las letras que producen la rima) y vuelta (donde la rima coincide con los dos últimos versos de la cabeza). En cuanto a la repetición de los últimos versos de la cabeza, justo después de la vuelta, puede hacerse de manera literal o bien que sólo se guarden las consonancias. En estas *Letras a las penas de Jesús*, se han repetido literalmente.

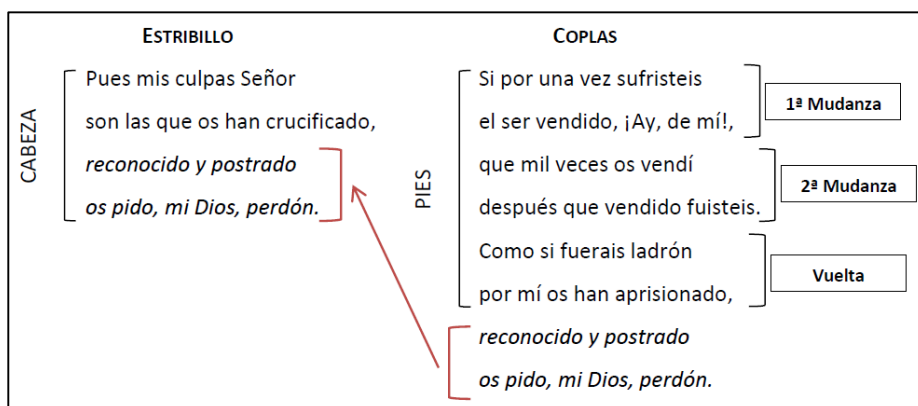
---

<sup>244</sup> DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte Poética...*, op. cit., pp. 44-51.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



**Fig. 81.** A. Milà. *E-TAc*, Ms. 725. Organización o disposición de los versos del villancico

Por lo que respecta a la explotación del texto (es decir, al modo en que el compositor “expone” musicalmente o explota libremente —según sus necesidades musicales— un texto dado), en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que éste se distribuye:

ESTRIBILLO			
A	B	C	D
Pues mis culpas, señor,	Son las que os han crucificado,	Reconocido y postrado	Os pido, mi Dios, perdón.
<b>1,25 cc.</b>	<b>3,75 cc.</b>	<b>2 cc.</b>	<b>4,15 cc.</b>
c. 1	cc. 2-5	cc. 6-7	cc. 8-11
Total compases: 11			
cc. 1-11			

COPLAS							
E	F	G	H	I	J	C	D
Si por una vez sufristeis	el ser vendido ¡Ai, de mí!	que mil, veces os vendí	después que vendido fuisteis.	Como si fuerais ladrón	por mi os han aprisionado,	reconocido y postrado	os pido, mi Dios, perdón
<b>2 cc.</b>	<b>2 cc.</b>	<b>2 cc.</b>	<b>2 cc.</b>	<b>2 cc.</b>	<b>3 cc.</b>	<b>2 cc.</b>	<b>4,15 cc.</b>
cc. 1-2	cc. 3-4	cc. 5-6	cc. 7-8	cc. 9-10	cc. 11-13	cc. 2-5	cc. 6-7
Total compases: 13 (sin la Respuesta)							
cc. 1-13							

**Fig. 82.** A. Milà. *E-TAc*, Ms. 725. Extensión del texto y su distribución en música

Llama la atención el hecho que haya un número similar de compases en los versos que componen las Coplas (2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 3), mientras que en el Estribillo son más irregulares (1,25 – 3,75 – 2 – 4,15). Posiblemente esto pueda deberse

también al hecho de que, generalmente, los textos de las coplas solían corresponder a formas poéticas estereotipadas (un romance, unas seguidillas, décimas...), mientras que los estribillos, podían hacerlo también o, mucho más frecuentemente, no, de modo que era el compositor quien tomaba un texto predeterminado, o bien de su invención, y lo ajustaba a sus necesidades musicales, ampliando, modificando, resumiendo o, en fin, moldeando unos textos que, a la postre, podían resultar irregulares en cuanto a su forma poética.

El compositor se sirve de algunos recursos compositivos para reforzar ese texto, como por ejemplo:

- La repetición enfática de la palabra “perdón”, con la misma melodía, para reforzar la idea general de culpa por la crucifixión de Cristo.



Fig. 83. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 725.  
RESPUESTA: Tiples 1º y 2º (cc. 11-13)<sup>245</sup>

- Los tres compases finales del ESTRIBILLO, donde el compositor alarga la melodía correspondiente a la palabra “crucificado” de forma declamativa, para darle mayor protagonismo, puesto que éste es el objeto último del poema, la Pasión de Cristo en la cruz.

<sup>245</sup> De aquí en adelante, los ejemplos musicales que utilizo para ilustrar diversos aspectos de la música de Antoni Milà, provienen de las ediciones musicales que de sus manuscritos he llevado a cabo. En el pie de foto se especifican las partes vocales o instrumentales que intervienen en el ejemplo y delante de cada melodía se señala la clave (de manera abreviada: G-2 = Sol en segunda línea; F-4 = Fa en cuarta línea, etc.) que esa parte utiliza en la edición.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Fig. 84. A. Milà. E-TAc, Ms. 725.  
ESTRIBILLO: Tiples 1º y 2º, Alto y Tenor (cc. 3-5)

- El uso (aunque accidental) del intervalo armónico de quinta disminuida, para enfatizar la palabra “ladrón”, situado en un discurso que transcurre siempre por terceras paralelas.

Fig. 85. A. Milà. E-TAc, Ms. 725.  
COPLAS: Tiples 1º y 2º (cc. 8-10)

En cuanto a la *semitonia subintellecta*<sup>246</sup>, he aplicado un bemol al  $Mi_4$  del Tiple 1º (segundo compás del Estribillo), por analogía con el  $Mib_3$  negra del Alto en el

<sup>246</sup> Por lo que respecta a la *semitonia*, hay que tener en cuenta que, a pesar de que en esta época pudiera parecer que la tonalidad mayor-menor estaba plenamente asentada, esto no es así en absoluto, como se puede comprobar del análisis detenido de las composiciones objeto de estudio, donde es frecuente hallar composiciones en las que la última alteración “propia” de la tonalidad (particularmente, cuando se trabaja en un entorno con bemoles), la cual debería preceptivamente anotarse en la armadura, no lo hace, sino que aparece únicamente registrada a manera de alteración “accidental”, en lo que no deja de ser sino un resabio del contexto eclesiástico en el que se produjo esta música, deudor todavía al enorme peso de la tradición eclesiástica modal que se remonta a



mismo compás, así como un bemol al Mi<sub>3</sub> del tiple 2º (tercer compás del Estribillo), por analogía con el resto de Mi que aparecen en las Coplas, pues todos se presentan con un bemol.

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

En definitiva, toda la composición se encamina hacia la ilustración de la idea de culpa y pesar por la pasión que Cristo tuvo que sufrir para redimir a los hombres. Para ello, Milà utiliza melodías sencillas, con el objeto de que el texto sea entendible para el público. Así, el tema con que se inicia el Estribillo se utiliza posteriormente en el inicio de las Coplas, en ellas, los Tiples proceden homofónicamente en terceras.

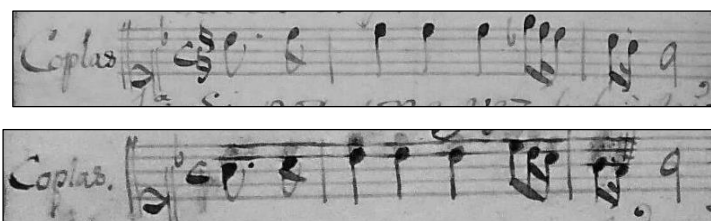


Fig. 86. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 725. COPLAS: Tiples 1º y 2º (cc. 1-3)

Aunque sin virtuosismos musicales, y con un estilo compositivo sencillo y de fácil ejecución, estas Coplas de Milà consiguen el objetivo de estar al servicio del texto y hacer llegar el mensaje de éste a los fieles.

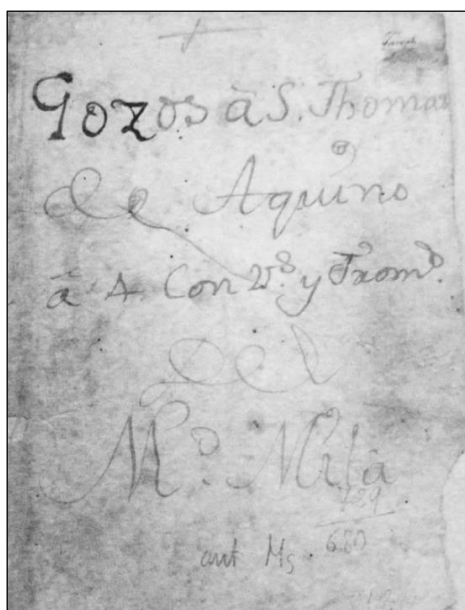


---

tiempos de Boecio y de Guido d'Arezzo. Si bien es cierto que auditivamente, y en una primera impresión, pudiera parecer que nos encontramos ante un entorno ya plenamente tonal mayor-menor, no es menos cierto que prácticamente hasta el tiempo de la Guerra de la Independencia — cuando no más allá todavía—, la práctica musical catedralicia se basaba en la solmisación (y no en el solfeo, como en la actualidad), de donde se derivaba el empleo de la escala hexacordal aretina, y con ello, de las mutaciones o mudanzas, generadoras de una *semitonia subintellecta*, conocida y manejada en la práctica musical cotidiana, aunque no anotada específicamente, y que, por tanto, hoy en día, se debe reconstruir.

**E-TAc, Ms 727 – 2974/439**

Esta composición consta de tres pliegos de papel manuscritos (de 420 x 310 mm, generadores cada uno de ellos de sendos folios anotados de 210 x 310 mm), y de siete folios (de 210 x 310 mm), los cuales, al igual que los pliegos, sólo se anotan en una de sus caras. El título diplomático se anota en el lado vuelto del acompañamiento, y dice: “Gozos a S. Thomas / de Aquino / a 4 con V<sup>s</sup> y Trom<sup>s</sup> / Del / M<sup>o</sup> Milà”<sup>247</sup>.



**Fig. 87. A. Milà. E-TAc, Ms. 727.  
Título propio o diplomático**

Gozos<sup>248</sup> para cuatro voces (Tiple 1<sup>o</sup>, Tiple 2<sup>o</sup>, Alto y Bajo)<sup>249</sup>, dos violines<sup>250</sup>, dos trompas y acompañamiento, que viene cifrado, es decir, destinado a un

<sup>247</sup> En el lado vuelto del papel del acompañamiento, y tras el título propio, se ha anotado, a lápiz: “ant Ms 680 / 729”. Esta numeración la aplicó el sacerdote y compositor religioso mosén Joan Grifoll Guasch (\*1933; †2003), en la década de 1990, cuando él mismo inició una catalogación mecanografiada de los fondos musicales del Archivo Capitular de dicha catedral, que quedó finalmente inacabada. Esta numeración ha sido borrada posteriormente, de manera que en esta tesis doctoral se podrán apreciar algunas imágenes que la contienen y otras que no, en función del momento en que yo misma fotografié el manuscrito. También en la tapa aparece escrito el nombre de Josep<sup>h</sup> Francisco, que bien pudiera ser un miembro de la capilla o un niño de coro, aunque no he encontrado a nadie con ese nombre compuesto en las fuentes documentales estudiadas.

<sup>248</sup> Para ampliar información sobre los gozos, tanto en su forma culta como en la popular, véase: BALLÚS CASÓLIVA, Glòria; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Els Goigs, de Catalunya al món. Una forma musical culta i popular*. Barcelona, Ediciones Experiencia, 2015.

instrumento polifónico, sin indicación de instrumento concreto alguno para su realización práctico-sonora.

La obra se escribe en sexto tono<sup>251</sup>. Se anota en clave de Sol en segunda línea para las trompas y los violines, y en claves bajas o naturales para las partes vocales y el acompañamiento continuo, por lo que no precisa de transporte alguno para su ejecución práctico-sonora.



Fig. 88. A. Milà. E-Tac, Ms. 727. Partichela de Tenor (1ª hoja)

<sup>249</sup> En realidad se trata de una tipología semejante a la del villancico, pues está provisto de estribillo y coplas. [Véase la definición de villancico citada en: DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte Poética Española...*, op. cit., p. 44]. El número de versos que Díaz Rengifo propone para ambos, así como la repetición o represa del estribillo, coincide exactamente con los de esta obra.

<sup>250</sup> Respecto al uso de violines dentro del templo —y aunque hace referencia a la primera mitad del siglo XVIII—, hay que hacer referencia a la encíclica *Annus qui hunc*, promulgada por el papa Benedicto XIV en 1749, en la cual, y como dice A. Ezquerro: “Esta carta del pontífice a los obispos les encarecía que atajaran los abusos introducidos en la música eclesiástica. Y sin embargo, en su afán por favorecer la devoción y expulsar de la Iglesia lo “puramente teatral”, mediante su permisividad —incluso fomento en su empleo— para con los instrumentos de cuerda, de lengüeta (chirimías, oboes, bajones y fagotes), y sobre todo, el órgano, significó el triunfo de la música instrumental en los templos y la admisión oficial del nuevo estilo concertado, que redundarían a la postre, como indicara K. G. Fellerer, en la base teórica de la música eclesiástica de los clásicos vieneses”. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución “Milà i Fontanals”, csic, col. “Monumentos de la Música Española, vol. 69”, 2004, p. 34.

<sup>251</sup> Cercano a nuestro actual Fa Mayor, se trata de lo que algunos teóricos (que, —siguiendo a Gioseffo Zarlino o a Heinrich Glareanus, Pedro Cerone y otros, admiten la existencia de doce tonos o modos, frente a los tradicionales ocho—) identifican con el oncenno tono (de Do) transportado, con un bemol, en Fa.

El signo de compás es C (compas *de compasillo*, *alla semibreve* o compás menor imperfecto) para toda la obra, que se estructura en dos secciones: la primera incluye el Estribillo y la Respuesta a las Coplas, y la segunda corresponde propiamente a las Coplas.

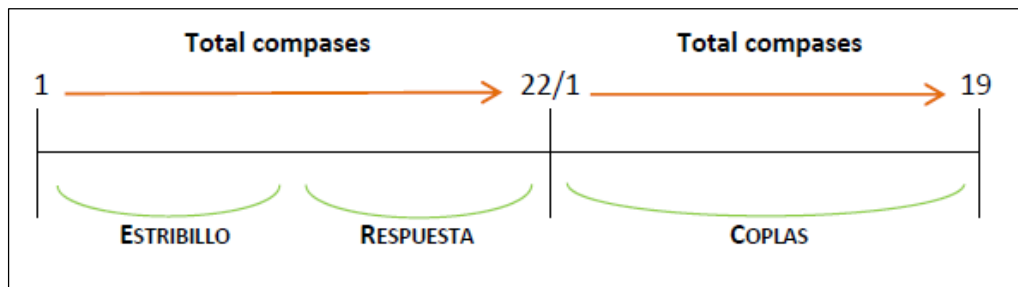


Fig. 89. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. Estructura general

## 1. ESTRIBILLO

Se trata de una primera sección en la que participa todo el *organico* de la obra, y que consta de 22 compases. La primera parte de esta sección conforma el Estribillo sobre el texto: “Porque salgan vencedores con vuestro cingulo armados” (cc. 1-9); la segunda parte conforma la Respuesta a las Coplas sobre el texto: “Amparad vuestros soldados, Tomás, sol de los doctores” (cc. 10-22).

Armónicamente, el Estribillo presenta diversas secciones, que plantean algunas dudas respecto a sus posibles interpretaciones. En primer término, si consideramos que se trata de una composición surgida del ámbito eclesiástico hispánico de mediados del siglo XVIII, deberíamos ser conscientes de que el concepto de modulación es algo todavía bastante novedoso, y aún no muy implantado entre los compositores inmersos en dicho ámbito (v.g., la *Llave de la modulación* del padre Antonio Soler, protagonista de primera línea en el más avanzado entorno de la corte —en contacto con Scarlatti y otros autores “avanzados” como por ejemplo Corselli— en el monasterio de El Escorial, es del año 1762). Esto implicaría, en consecuencia, considerar todo este Estribillo como escrito únicamente en un solo tono, y sin modulación alguna, es decir, que todo se anotaría

en Fa, únicamente flexionando brevemente en algún momento a otros grados de ese mismo tono/modo (al V grado, de Do), para regresar enseguida a Fa<sup>252</sup>. En cambio, si tenemos en cuenta los avances de la técnica de la composición ya para aquellas fechas (en que florecerán el denominado estilo “preclásico”, la Escuela de Mannheim, etc. etc.), así como el entorno en que esta obra en concreto se enmarca (una obra en lengua vernácula, susceptible por tanto de incorporar con algo más de libertad determinados atrevimientos que serían impensables en épocas anteriores, e incluso coetáneamente en un contexto litúrgico), podríamos considerar ya este Estribillo como organizado en tres claras secciones: una primera (cc. 1-6), anotada en Fa (sobre sus grados I y V); una segunda (cc. 6-11), anotada en Do (sobre sus grados I, IV y V); y una tercera (cc. 12-22), nuevamente anotada en Fa (sobre sus grados I y V, aunque presentando nuevas flexiones o incursiones sobre Do —es decir pequeñas o brevísimas modulaciones—, ya que en determinados compases —transición de los compases 15 al 16 y 18 al 19— aparece el Si natural que resuelve a Do, aportando un cambio de color momentáneo que enriquece el final del Estribillo). Según este nuevo modo de entender la composición, ya “modulante” —aunque bien es cierto que todavía tímidamente—, podría apuntarse que Milà es aquí testigo de un tiempo cambiante, en el que conviven los modos de hacer música heredados de la tradición eclesiástica hispana, modal, con la nueva música llegada del exterior, tonal, y de fuerte influjo italiano, instrumental, operístico o civil.

ESTRIBILLO (cc. 1-9)		RESPUESTA A LAS COPLAS (cc. 10-22)				
Fa	Do	Fa	Do	Fa	Do	Fa
cc. 1-6	cc. 6-11	cc. 12-15	cc. 15-16	cc. 16-18	cc. 18-19	cc. 19-22
1ª Sección	2ª Sección	3ª Sección				

Fig. 90. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. Estructura armónica del ESTRIBILLO

<sup>252</sup> Desde este punto de vista, todavía no se debería hablar, en puridad, de conceptos modernos o novedosos para entonces —en el contexto eclesiástico reseñado—, y aun ajenos al mismo o anacrónicos, tales como “modulación”, “acorde”, “sensible”, “inversión”, etc.

Como peculiaridad dentro de la escritura del maestro Milà, o incluso como nota de color, identificativa de su “estilo”, conviene llamar la atención sobre el empleo de una excepcionalmente llamativa disonancia de séptima sobre el VII grado (cc. 6-7), que resolverá sobre el primer grado (VII<sub>7</sub>-I). Precisamente, este uso del VII grado —tan ajeno al sistema hexacordal tradicional y propio de la solmisación—, y su clara tendencia a su resolución sobre el I grado, será, precisamente, el que marcará la bisagra entre un mundo anclado al pasado, y otro mundo, nuevo, que se abría hacia la nueva composición: la séptima, que deja de serlo para pasar a convertirse —en un principio de un modo todavía, acaso, inconsciente—, en sensible. Este tipo de casos aislados, anecdóticos si se quiere, son, precisamente, la clave de lo que estaba sucediendo entonces: un proceso de tonalización mayor-menor, ya imparable, que comenzaba ahora ya a entrar, muy lentamente, y vía este tipo de composiciones paralitúrgicas, en el terreno de los templos.

## 2. COPLAS

### COPLAS 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> Y 5<sup>a</sup>

Esta sección consta de 19 compases sobre el texto de las Coplas impares, en donde participan los dos Tiples, los dos violines y el acompañamiento<sup>253</sup>. Hay que señalar que los violines ejercen en esta ocasión, un papel para nada idiomático, pues actúan todo el tiempo doblando a las voces, sin duda para hacer el texto más inteligible.

Armónicamente, las Coplas, en este acaso las impares, se estructuran sobre los grados I y V de Fa, aunque presentan una sección intermedia donde la música se estructura sobre Do (cc. 6-11). En esta sección sobre Do, y al igual que en el Estribillo, se conforma lo que podríamos entender ya como un acorde de séptima sobre el VII grado (transición de los compases 7 al 8 y 8 al 9), que resuelve, en este caso, al I grado de Do, pero pasando antes por el IV grado (VII<sub>7</sub>-IV-I). Esta secuencia, que podría recordar a un color ya escuchado en el Estribillo, se presenta aquí como

---

<sup>253</sup> En mi edición, después de las Coplas, viene, seguida, la Respuesta, con el fin de facilitar su posterior interpretación.

una variante de aquella: VII<sub>7</sub>-I, hecho que le confiere personalidad propia. Esta similitud de estructuración armónica entre el Estribillo y las Coplas bien pudiera deberse a que el compositor quisiera –con este recurso compositivo– mantener más rápida y eficazmente en la memoria el sonsonete, es decir la música, y por extensión, también la letra de las Coplas.

Fig. 91. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727.  
COPLAS 1ª, 3ª Y 5ª (cc. 7-8)

### COPLAS 2ª, 4ª Y 6ª

Esta sección consta de 19 compases sobre el texto de las Coplas pares, donde participan el Alto y el Tenor, las dos trompas y el acompañamiento. En esta ocasión, las voces interpretan la misma melodía que aparece ya en las coplas impares (aunque adaptada a su tesitura) mientras que las trompas tienen un papel absolutamente anecdótico, pues únicamente aparecen en cinco (trompa 1ª) y cuatro (trompa 2ª) compases, con una figuración rítmica relativamente pobre y sin tener absolutamente ningún protagonismo melódico<sup>254</sup>. Con esa instrumentación,

<sup>254</sup> Conviene tener en cuenta lo siguiente: el empleo aquí de trompas como (aparte del preceptivo acompañamiento) único apoyo instrumental a las voces, es, si no novedoso —que también—, sí al menos llamativo. Seguramente, aportaban un colorido tímbrico muy peculiar y sorprendente en aquel momento en Tarragona, unido a la variedad que ofrecerían al dialogar con las coplas impares, desprovistas de estos instrumentos. Por otra parte, el hecho de su intervención breve (apenas cinco

Milà consigue darle todo el protagonismo a las voces, que se oyen “desnudas” y con el único soporte del acompañamiento. Se trata de una sección muy contrastante con la Respuesta a las Coplas, donde participa todo el *organico* de la obra.

Armónicamente, y siguiendo el mismo esquema que las impares, estas Coplas se estructuran sobre los grados I y V de Fa y presentan una sección intermedia donde la música se estructura sobre Do (cc. 6-11). En este caso, el ya aducido acorde de séptima sobre el VII grado lo conforman el Alto y el Bajo, los cuales, al igual que en las Coplas impares, muestran el encadenamiento: VII<sub>7</sub>-IV-I. En realidad, lo único que cambia respecto a las coplas impares, es que intercambia las voces que protagonizan unas u otras coplas, con el consiguiente seguimiento del principio barroco de “variedad”:

---

y cuatro compases, respectivamente), habría que ponerlo en relación con el empleo de instrumentos todavía, seguramente, rudimentarios (trompas naturales, desprovistas muy probablemente, todavía, de tonillos de recambio para utilizar según las distintas tonalidades), en los cuales —salvo pericia excepcional y extraordinaria por parte de sus ejecutantes— únicamente se podían obtener las notas producidas por los primeros armónicos naturales. Esto hacía que la escritura para este tipo de instrumentos debiera restringirse de manera intencionada, con vistas a dejar descansar a los trompistas y no cansarles en exceso (no se les podían adjudicar grandes florituras, por razones obvias), reproduciendo así el compositor, de propio intento, un tipo de escritura muy básica, en valores largos, y todavía no-idiomática. La idea, en principio, era la de evocar el sonido de las antiguas “trompas de caza” (*da caccia*), que asociaban su sonido a un timbre metálico, lejano (aquí, en consonancia también con el texto de estas coplas pares, que hablan de tropas angélicas y de un “estilo más distinto”, acaso, en alusión a la modernidad de escritura por parte de Milà). Por otra parte, según Á. Torrente, la llegada de las trompas a España se había producido en la década de 1730 en la Capilla Real de Madrid, pero la utilización con esta con relativa normalidad en las capillas eclesiásticas es posterior: “Precisamente la trompa es el último instrumento emblemático de la modernidad que se incorpora tardíamente en todos los centros. En la Capilla Real su uso está constatado desde al menos 1732 pero no se introduce en la plantilla hasta 1739, cuando se establecen puestos para tres clarines «que también toquen trompas». Ese mismo año se compraron dos trompas en Santiago de Compostela, y un año más tarde en la catedral de Salamanca, donde se llevaban utilizando desde al menos 1733”. TORRENTE SÁNCHEZ GUISANDE, Álvaro: “La renovación instrumental”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. La música en el siglo XVIII*. [LEZA CRUZ, José Máximo (ed)]. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 130.



ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

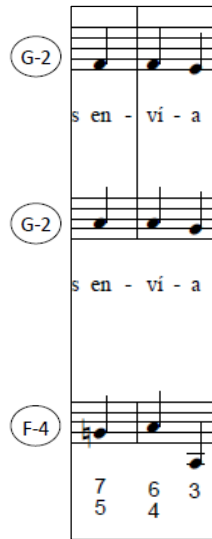


Fig. 92. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727.  
COPLAS 2ª, 4ª Y 6ª (cc. 7-8)

Mientras que las Coplas no llevan indicación agógica alguna, el Estribillo presenta tres indicaciones diferentes aunque semejantes entre sí:

ESTRIBILLO	
<i>Andante</i>	Tenor
<i>Medio Andante</i>	violín 2º y trompa 1ª
<i>Andantino</i>	Alto

Fig. 93. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. Indicaciones agógicas en el ESTRIBILLO



Fig. 94. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. ESTRIBILLO: indicaciones agógicas en Alto y Tenor



Fig. 95. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. ESTRIBILLO: indicaciones agógicas en violín 2º y trompa 1ª

*Andante*<sup>255</sup> es una indicación de tempo que sugiere que la música vaya “avanzando”, “caminando a un paso cómodo”. Normalmente se entiende como un tempo moderadamente lento, aunque fluido. Por su parte *Andantino* indica generalmente una velocidad algo más rápida que *Andante*. En el caso de *Medio andante*, se trata de una interpretación de “Meno *Andante*”, es decir, un tempo un poco más lento que el *Andante*. Con todas estas variantes en las indicaciones agógicas en el Estribillo, finalmente he optado por utilizar *Andante* como título de la pieza, aplicable tanto al Estribillo como a las Coplas, con el fin de unificar un tempo que, en origen, como puede confirmarse, no estaba particularmente definido. Al mismo tiempo, para la edición de la partitura he optado por conservar las tres indicaciones, con el objeto de dar la máxima información posible a los posibles ejecutantes, con vistas a una futura interpretación de la obra.

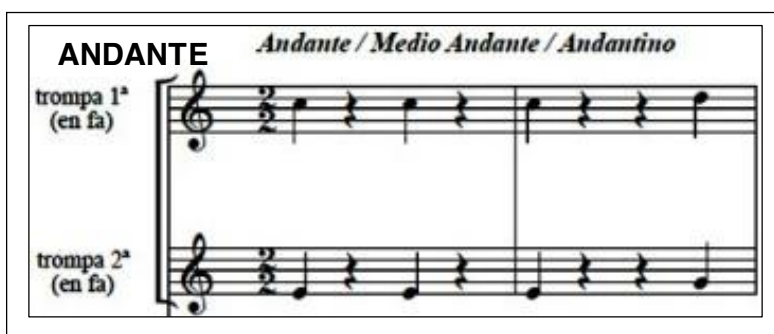


Fig. 96. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. ESTRIBILLO: íncipit de las trompas

<sup>255</sup> La medida metronómica para esta indicación agógica está entre 55 y 65. A tal efecto, vale la pena señalar que el metrónomo fue inventado por Dietrich Nikolaus Winkel en 1814 y patentado en 1815 por Johann Nepomuk Maelzel.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Los ámbitos de las partes instrumentales son los siguientes:

	violín 1º	violín 2º	trompa 1º	trompa 2º	acomp <sup>to</sup>
<b>Estribillo</b>	Sol <sub>2</sub> – Do <sub>5</sub>	Sol <sub>2</sub> – La <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	Do <sub>1</sub> – Do <sub>3</sub>
<b>Coplas 1ª, 3ª, 5ª</b> (sin la Respuesta)	Si <sub>2</sub> – Do <sub>5</sub>	Si <sub>2</sub> – La <sub>4</sub>	---	---	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
<b>Coplas 2ª, 4ª, 6ª</b> (sin la Respuesta)	---	----	Do <sub>4</sub> – Re <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> – Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
	Sol <sub>2</sub> – Do <sub>5</sub> <i>Una 18ª</i>	Sol <sub>2</sub> – La <sub>4</sub> <i>Una 16ª</i>	Mi <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub> <i>Una 10ª</i>	Do <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub> <i>Una 10ª</i>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub> <i>Una 16ª</i>

Fig. 97. Ms. 727. A. Milà. *E-Tac*, Ms. 727. Ámbitos de las partes instrumentales

Como muestra el cuadro superior, los dos violines y las dos trompas presentan un ámbito casi exacto entre sí, con el fin de homogeneizar su interpretación sin que ninguno de ellos sobresalga por encima del otro. Mientras que el ámbito de las trompas se restringe a un máximo de una décima (aportándoles un papel básico como soporte armónico), el de los violines, es suficientemente amplio como para requerir de músicos profesionales así como de instrumentos con buenas prestaciones técnicas.

El acompañamiento, que muestra una extensión dentro de la normalidad (dos octavas), presenta una figuración rítmica bastante monótona, con una escritura fundamentalmente de semínimas (negras). Melódicamente, insiste en las notas fundamentales del tono (I, IV y V grados), de modo que éstas contribuyen a asentarlos. Como resultado de todo ello, el protagonismo pasa a las partes vocales y a los violines, que, debido a su escritura, contrastan especialmente con la realización, más esquemática, del bajo cifrado.

Por otra parte, los ámbitos de las partes vocales son los siguientes:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	Tiple 1º	Tiple 2º	Alto	Tenor
ESTRIBILLO	Fa <sub>3</sub> – La <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> – La <sub>3</sub>	Si <sub>2</sub> – Do <sub>4</sub>
Coplas 1ª, 3ª, 5ª (sin la Respuesta)	Fa <sub>3</sub> – La <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	---	---
Coplas 2ª, 4ª, 6ª (sin la Respuesta)	---	---	Sol <sub>2</sub> – Si <sub>3</sub>	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>
	Fa <sub>3</sub> – La <sub>4</sub> Una 10ª	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub> Una 9ª	Sol <sub>2</sub> – Si <sub>3</sub> Una 10ª	Si <sub>2</sub> – Fa <sub>4</sub> Una 12ª

Fig. 98. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Ámbitos de las partes vocales

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de conjunto son bastante homogéneos en cuanto a las partes vocales (en torno a una decena), de lo que resulta una pieza con un cuerpo sonoro relativamente compacto, y con ámbitos que se mueven en registros medios (susceptibles de ser ejecutados casi por cualquier voz, sin necesidad de habilidades técnicas especiales). Por otra parte, el Tenor destaca con una extensión ligeramente mayor que el resto de las partes vocales (una docena) y es la voz que presenta mayor movimiento interválico, posible síntoma que se debía contar con un buen cantante de esa cuerda para desarrollar la parte correspondiente<sup>256</sup>.

El texto de la obra corresponde a los gozos a santo Tomás de Aquino<sup>257</sup>, célebre teólogo medieval italiano y doctor de la Iglesia<sup>258</sup>, cuyos gozos se interpretaban en su festividad, el 28 de enero.

<sup>256</sup> Hay que tener en cuenta, por otra parte, que al tratarse de la parte vocal más grave del coro, ejerce en realidad una función de Bajo, y que en consecuencia, es relativamente normal esta diferencia de registro, si atendemos a la norma armónica de escritura que prescribe una octava de distancia entre las distintas partes de un coro, excepto con el bajo, con el cual puede haber hasta un máximo de dos octavas.

<sup>257</sup> HALL, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Nueva York, Harper & Row, 1974. [FERNÁNDEZ ZULAICA, Jesús (trad.): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Vol. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1987], pp. 249-250.

<sup>258</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los Santos*. Madrid, Akal-Istmo, 2008, pp. 442-446.



Fig. 99. Santo Tomás de Aquino<sup>259</sup>  
(pintura anónima, siglo XVIII)

En cuanto a la composición poética del texto, está formado por redondillas, es decir, estrofas de cuatro versos de arte menor con rima consonante en los versos 1º con 4º y 2º con 3º:

8 a

8 b

8 b

8 a

Conviene recordar, como ya hemos visto anteriormente, que Juan Díaz Reginfo, en su referencial *Arte Poética*<sup>260</sup>, señalaba que los villancicos tenían cabeza y pies, explicando a continuación su organización tanto externa como interna<sup>261</sup>.

<sup>259</sup> Como es bien conocido, las obras de santo Tomás de Aquino (\*1225c; †1274) —particularmente la *Summa Theologiae*— sirvieron de base a gran parte de la doctrina católica. Su autor, perteneciente a la orden de predicadores (los dominicos), dedicó su vida a enseñar y a escribir. Las principales líneas de su pensamiento, fundamento de la escolástica, trataron de conseguir una síntesis entre la filosofía aristotélica y el pensamiento cristiano. Iconográficamente se le representa vestido de dominico, de constitución corpulenta y con ancha tonsura; en ocasiones, como Doctor Evangélico, se le figura con alas y, como Doctor Eucarístico, con un cáliz con la sagrada forma. Otros atributos suyos pueden ser: el sol en el pecho (simbolizando su sabiduría), la pluma y el libro (para indicar la importancia de su doctrina) y la maqueta de una iglesia (como doctor). Algunas veces puede llevar una azucena y/o tener una paloma al lado del oído, símbolo de la inspiración divina.

En estos *Gozos a santo Thomas de Aquino*, la estructura final es la siguiente:

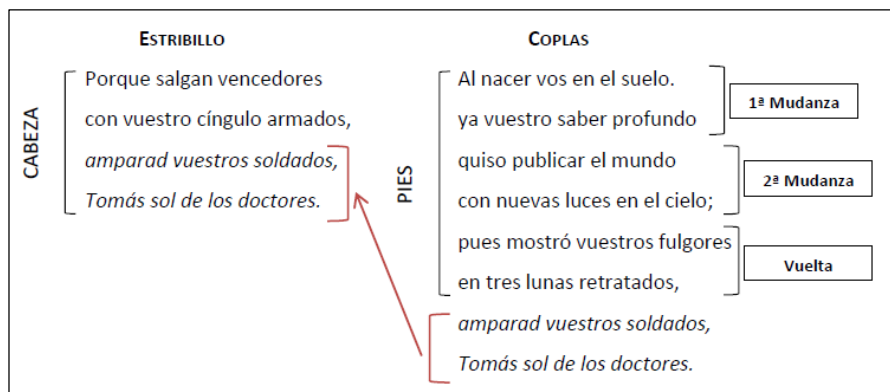


Fig. 100. A. Milà. *E-Tac*, Ms. 727. Organización o disposición de los versos del villancico

Por lo que respecta a la explotación musical del texto (es decir, el partido que saca el compositor de los materiales textuales a su disposición), en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que este se distribuye:

ESTRIBILLO			
A	B	C	D
Porque salgan vencedores	con vuestro cingulo armados,	amparad vuestros soldados,	Tomás, sol de los doctores.
2 cc.	3 cc.	4 cc.	6 cc.
cc. 4-6	cc. 6-9	cc. 10-14	cc. 14-20
Total compases: 16			
cc. 4-20			

<sup>260</sup> DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte Poética...*, op. cit., pp. 44-51.

<sup>261</sup> La cabeza —prosigue Rengifo— es una copla de dos, tres o cuatro versos, que también es conocida como repetición o represa, porque se suele repetir después de los pies. En cuanto a los pies, consisten en una copla de seis versos. Y respecto a la cabeza, cuando ésta es de cuatro versos, una de las rimas más usadas es la que enlaza los dos versos del medio, y el primero con el cuarto, como sucede en el caso del estribillo ahora estudiado. En lo que se refiere a los pies, Rengifo indica que sus seis versos se agrupan de dos en dos y se conocen con el nombre de *primera mudanza*, *segunda mudanza* (en estos cuatro versos se mantiene la rima en los versos, como en la cabeza, pero “se muda la tonada”, es decir, se cambian las letras que producen la rima) y *vuelta* (donde la rima coincide con los dos últimos versos de la cabeza). En cuanto a la repetición de los últimos versos de la cabeza, justo después de la vuelta, puede hacerse de manera literal o bien de manera que sólo se guarden las consonancias.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

COPLAS							
E	F	G	H	I	J	C	D
Al nacer vos en el suelo,	ya vuestro saber profundo	quiso publicar el mundo	con nuevas luces en el cielo;	pues mostró vuestros fulgores,	en tres lunas retratados.	Amparad vuestros soldados,	Tomás, sol de los doctores.
2,5 cc.	2,5 cc.	2 cc.	3 cc.	3 cc.	6 cc.	2 cc.	6 cc.
cc. 1-3	cc. 4-6	cc. 6-8	cc. 8-11	cc. 11-14	cc. 14-19	cc. 19-21	cc. 21-27
Total compases: 19 (sin la Respuesta)							
cc. 1-19							

Fig. 101. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. Extensión del texto y su distribución en música

De la distribución del texto de estos gozos, hay que señalar que hay un número bastante similar de compases entre los versos del Estribillo, exceptuando el último de ellos que es ligeramente mayor: 2 – 3 – 4 – 6. Igualmente, se aprecia un número de compases *in crescendo*, para llegar al verso “Tomás, sol de los doctores”:

Porque salgan vencedores	(2cc.)
con vuestro cingulo armados,	(3cc.)
Amparad vuestros soldados,	(4cc.)
Tomás, sol de los doctores.	(6cc.)

Porquesalganvencedores

Con vuestro cingulo armados,

Amparad vuestros soldados

T o m á s , s o l d e l o s d o c t o r e s

Visto el contenido semántico de esta estrofa, parece claro que Milà quiso dar mayor importancia, y sintetizar el pasaje, en el último verso. En ese sentido, es en el que parece claro que Milà construyó el Estribillo de manera que a cada verso sucesivo le dedicó más compases hasta llegar al último, en el que, con un número mayor de ellos (es decir, dándole mayor extensión o longitud musical) se destacaba a santo Tomás como “doctor de los doctores”. En realidad, el efecto perseguido, y logrado, es el de aportar un cierto empaque al final de la estrofa, el de subrayar

semánticamente el último verso, como el principal, al que se llegará mediante un efecto de freno paulatino o *ritardando*. Este último verso, que reviste pues, más importancia que los precedentes, se refiere a santo Tomás como a un doctor que destaca entre los demás (como, de hecho, reconoció la Iglesia católica, que le otorgó la categoría excepcional de Doctor Angélico, Doctor Común y Doctor de la Humanidad).

En las Coplas, el número de compases es bastante regular para cada verso, exceptuando el último, en donde, como ocurre en el Estribillo, resulta ligeramente mayor: 2,5 – 2,5 – 2 – 3 – 3 – 6. Este último verso, que textualmente no tiene una significación especial, se presenta en un número mayor de compases, muy probablemente para que las coplas se ajusten a una estructura similar al Estribillo, como cerrando un ciclo, y a la vez, para –una vez más– lograr fijar lo más rápidamente posible en la memoria de los oyentes, la música, como si de un sonsonete se tratara.



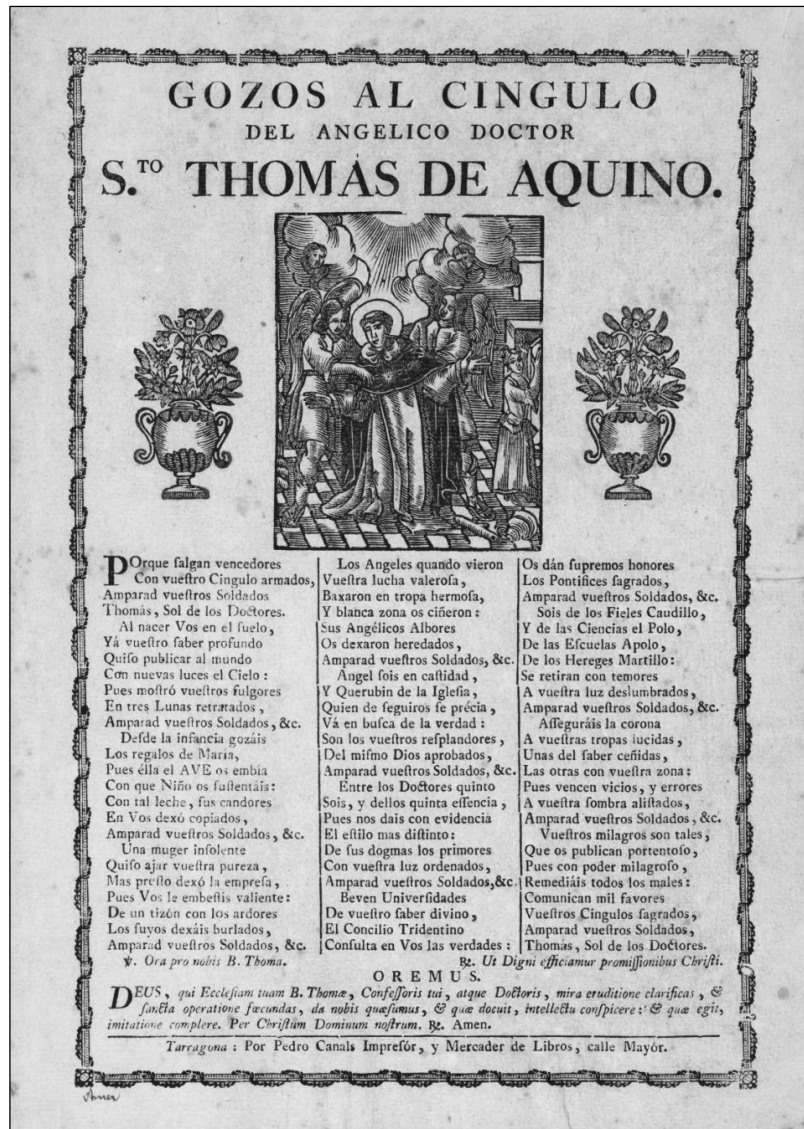


Fig. 102. E-Bbc, Goigs 13/114. Gozos a santo Tomás de Aquino. Tarragona, 1790c

En general, las voces proceden de manera homófona en toda la composición, lo que da como resultado que el texto del poema sea más inteligible y que el mensaje que se quiere transmitir llegue a los oyentes de manera clara<sup>262</sup>. Este recurso se puede apreciar desde la primera entrada del coro en el Estribillo, que responde además, con algunos motivos melódicos iguales o similares expuestos en la introducción instrumental:

<sup>262</sup> Para ver la relación entre la versificación española y la técnica de composición musical, véase: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos del Fr. Manuel Correa (s. XVII)", en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 39-69.

Fig. 103. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. ESTRIBILLO: entrada del coro (cc. 4-6)

Fig. 104. A. Milà. *E-TAc*, Ms 727. ESTRIBILLO: incipit de los violines (cc. 1-2)

Esta figuración rítmica —corchea con puntillo-semicorchea— (recurso himnódico —añadido al empleo de un compás binario y a la escritura tética—), aparece de manera reiterada en todo el Estribillo, lo que le confiere un cierto movimiento a esta sección. Por otra parte, los violines reproducen, en gran medida, las partes vocales (no-idiomáticos, están tratados como si fueran voces: síntoma “intencionadamente” rudimentario), mientras que las trompas juegan un doble papel, o bien de relleno armónico o bien de reproducción de las voces, al igual que los violines. En realidad los instrumentos no hacen sino refrendar lo que ya dicen las

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

voces, lo “jalean”, lo subrayan o remarcan: con eso se consigue enfatizar el texto y darle más contundencia. Se trata pues, de una escritura instrumental nada idiomática y que recuerda a tiempos pasados, donde los instrumentos estaban todavía al servicio de las partes vocales, sin independencia melódica.

The image displays a musical score for a chorus (ESTRIBILLO) from a manuscript (Ms 727) by Antoni Milà. It consists of four staves: Violín 1º, Violín 2º, Tiple 1º, and Tiple 2º. Each staff is marked with a circled 'G-2'. The lyrics 'con vues - tro cín - gu - lo ar - ma' are written below the vocal staves. Red and green boxes and arrows highlight specific melodic lines in the instrumental parts.

Fig. 105. A. Milà. *E-TAc*, Ms 727.  
ESTRIBILLO (cc. 6-8)

Otros recursos compositivos utilizados por Milà, ayudan a reforzar el texto, como por ejemplo:

- El espacio dedicado a la palabra “doctores”, donde Milà alarga la melodía correspondiente para darle mayor protagonismo y enfatizar así la idea de que santo Tomás es un “doctor entre los doctores”.

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are: "sol de los doc - to - - - res. To-más, sol de los doc - to - - - res." Red arrows are drawn under the lyrics, pointing from left to right, indicating a descending melodic line in the vocal parts.

Fig. 106. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. ESTRIBILLO: Tiples 1º y 2º, Alto y Tenor (cc. 15-20)

- La intención por parte del compositor, de explicar musicalmente la idea de “profundidad”, con el uso de una melodía descendente. De esta manera, mediante un recurso sonoro-auditivo, se genera en la mente del que escucha una imagen gráfica-visual: un precipicio, un pozo, la idea de caída...

The image shows a musical score for Soprano 1 (S1) part. The lyrics are: "sa-ber pro - fun - do,". A circled "G-2" is next to the first measure. The melody is descending.

Fig. 107. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 727. COPLA 1ª: Tiple 1º (cc. 5-6)

En cuanto a la *semitonia subintellecta*, no he visto la necesidad de aplicarla en ningún momento de la pieza, puesto que se trata de una composición clara y diáfana que no exige su aplicación.

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

Resumiendo, se trata de una composición funcional, que cumple, con relativa (e intencionada) sencillez de medios, con el objetivo de transmitir el mensaje para

el que ha sido concebida. La repetición de ciertos materiales musicales del Estribillo y de la Respuesta en las Coplas, así como la utilización de las terceras paralelas en los Tiples 1º y 2º durante toda la obra (y especialmente en las Coplas) contribuyen a consolidar el mensaje del texto, que no es más que la leyenda hagiográfica del santo. En esta ocasión, Milà no emplea otros efectos musicales como cromatismos, disonancias o incluso el contrapunto imitativo que se halla en otras obras del compositor, sino que intenta, por otros medios (repuestas homofónicas, escritura instrumental no idiomática, repetición de fórmulas rítmicas...) enfatizar el texto de estos Gozos a santo Tomás de Aquino y contribuir a expandir la idea de uniformidad en el mensaje. A ese efecto, todos y cada uno de quienes cantan y escuchan estos gozos se sienten partícipes, y los cantan “a una”, mediante el empleo de melodías fácilmente retenibles en la memoria, a manera de los himnos (compás binario, tonalidad clara, registros vocales factibles para cualquiera, cadencias “esperables”, acentuación tética, puntillos marcados...). Al final, el mensaje quedará grabado en la memoria de los asistentes, auditiva y aun visualmente: imágenes generadas por los recursos técnico-compositivos utilizados, e incluso por determinados pasajes del texto alusivos al santo y reconocibles por la audiencia (su martirio, sus símbolos iconográficos, el precipicio, el sol del pecho del santo...).



***E-TAc, Ms 749 – 2996/440***

Esta composición consta de siete bifolios (o pliegos) de papel, doblados y manuscritos, de 420 X 320 mm, que solo se anotan en una de sus caras (resultando así caras anotables de 210 x 320 mm), y de un bifolio de 604 x 220 que se anota en su cara interior (por tanto, de 220 x 302 mm). El título propio o diplomático de la composición se anota en el bifolio del acompañamiento y dice: “Lamentatio II [y

sobrepuesto, de una segunda mano, posiblemente en la época: “~~Miércoles feria~~ 5ª”) para Tiple / con Violi.<sup>s</sup> [~~y Flau.s Rep.s~~] [Et egressus est] / Del / M.<sup>o</sup> Milà”.



Fig. 108. A. Milà. E-TAc, Ms. 749. Título propio o diplomático

Se trata de una Lamentación para voz sola (Tiple), dos violines y acompañamiento continuo, cifrado, es decir, para un instrumento polifónico (sin indicación de ningún instrumento concreto para su realización)<sup>263</sup>. El texto, en latín, es el de la lección 2ª del primer nocturno de Maitines de Jueves Santo<sup>264</sup> (es decir,

<sup>263</sup> “Durante el siglo XVIII componer lamentaciones seguía siendo una de las principales obligaciones de los maestros de capilla. En la primera mitad del siglo se asistió al florecimiento de la tradición, iniciada en el s. XVII, de componer lamentaciones a solo con violines y acompañamiento. [...] Tienen en común con las lamentaciones a solo de finales del s. XVII su marcado carácter virtuosístico, pero difieren de ellas en la adopción de un estilo renovado, repleto de influencia italiana (sin que ello deba interpretarse de la forma que tradicionalmente se ha venido haciendo, como algo que rebaje su calidad) y muy próximo al modo de componer cantadas y música de teatro”. Así pues esta *Lamentación* de Milà, sin fechar, se inscribe dentro del marco compositivo de la primera mitad del siglo XVIII en cuanto a su *organico*, pero se inserta ya en una estética musical posterior en cuanto a los diseños melódicos de la voz solista, llenas de pasajes virtuosísticos que requieren de la interpretación por parte de un cantante suficientemente hábil. Véase: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Lamentación”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 719-726 (cita concreta en pp. 725-726).

<sup>264</sup> “Según se emancipaba el judaísmo, la Iglesia iba poniendo en práctica y desarrollando su culto autóctono, con los sacramentos y con su oración propia (privada y litúrgica, con carácter comunitario y jerárquico); asimismo el canto de las horas litúrgicas u oficio divino proviene de la tradición hebrea del Antiguo Testamento, que ordenaba la plegaria durante el día y la noche. Por tanto, es lógico que de la tradición judía salieran las lamentaciones en los primeros años del cristianismo, como lecciones de maitines cantadas con una forma más solemne de lo habitual —tomando los textos de versículos del Antiguo Testamento en forma de poemas acrósticos—, para interpretarse en la fiesta solemne del triduo de Semana Santa: Jueves, Viernes y Sábado Santo;”. Véase: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Estudio de la forma Lamentación”, en *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 81-101; cita concreta en pp. 81-82. EADEM: *Miguel de Irizar y Domenzain (1635 1684?): Biografía, epistolario y*

que se cantaba en la noche del miércoles), mientras que la música no coincide con el canto llano del mismo.

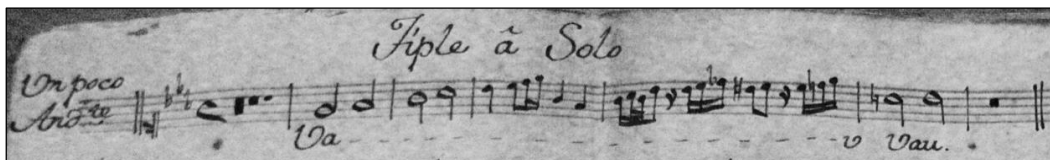


Fig. 109. A. Milà. E-TAc, Ms. 749. "Vau": Tiple 1º (cc. 1-14)

Utilizando la terminología eclesiástica aplicada en el siglo XVIII en contexto catedralicio hispánico, la obra se escribe en Sexto tono punto bajo (u oncenno tono transportado —onio transportado— o Fa con bemol, aunque transportado una segunda descendente), o como diríamos hoy ya, en Mi bemol Mayor, aunque no en todas sus secciones, ya que éstas se presentan en tonos vecinos, respondiendo a la tradición compositiva de las lamentaciones, en las que cada letra del alefato recibe un tratamiento diferenciado y se separan entre sí mediante doble barra divisoria, así como, en ocasiones, en *tempi* diferentes, etc., resultando, de ese modo, una suerte de cantata por yuxtaposición de movimientos o secciones. En este sentido, es frecuente que unas lamentaciones empiecen en un tono dado, para acabar en el mismo (o, en ocasiones —y por su naturaleza litúrgica que enlaza inmediatamente a continuación con otro tipo de composiciones litúrgicas—, en el V grado), mientras que cada una de sus secciones o movimientos internos se anotan en un tono distinto (esto puede comprobarse en numerosos casos de lamentaciones de la época conservadas, en las que, cuando se incorporan instrumentos como por ejemplo las trompas, éstas se anotan, casi para cada nueva sección, en un tono distinto, requiriendo por tanto un tonillo de recambio diferente). El caso es que, en la presente composición, cada sección, a su vez, muestra pequeñas flexiones o breves modulaciones, así como cambios de color en su desarrollo, de lo que

*estudio de sus lamentaciones*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1996; EADEM: "Evolución de la forma «Lamentación» en la música española del siglo XIX", en *Revista de Musicología*, 14/1-2 (1991), pp. 497-500; CANELA GRAU, Montserrat: "Les lamentacions d'Antoni Milà: música per al Tríduum Pasqual al segle XVIII", en *Germandat del Sant Ecce-Homo de Tarragona. Setmana Santa 2017*. Tarragona, en prensa [2017].

resultará, en definitiva, una obra con diferentes tintes tonales, que le confieren personalidad propia.

Está escrita en clave de Sol en segunda línea para los violines y en claves bajas o naturales para las voces y el acompañamiento continuo, por lo que no precisa de transporte para su ejecución práctico-sonora.

Esta composición se estructura en 5 secciones. Cuatro de ellas empiezan con una letra del alefato hebreo<sup>265</sup> y contienen un número de compases que oscila entre 34 y 57. La quinta sección es mucho más reducida, únicamente 14 compases, y coincide, desde el punto de vista textual, con el final de la lamentación. Musicalmente se presenta a modo de CODA.

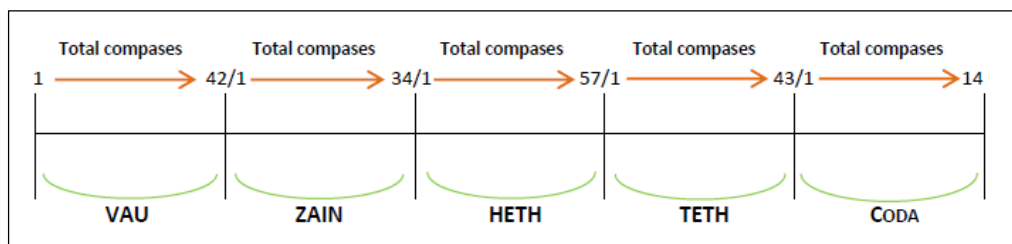


Fig. 110. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749. Estructura general

### 1. VAU [En Mi bemol]

I – UN POCO ANDANTE

Se trata de una primera sección de 42 compases, dividida en dos partes: la primera consta de los 14 primeros compases, que corresponden a la introducción instrumental y a la melodía escrita para la letra del alefato hebreo VAU; sirve, por

<sup>265</sup> El alefato hebreo se compone de 22 letras: tres madres, siete dobles y doce simples. Como convención, el hebreo da forma escrita a un sonido. Además, sus letras se asocian al ser humano, ya que se considera que tienen cuerpo, alma y espíritu. Por esta razón, a cada letra le corresponde un jeroglífico, un valor numérico y un símbolo, que reflejan su naturaleza y su papel dentro de la "Creación". Las tres letras madres son: Aleph, Mem y Schin, que simbolizan el aire, el agua y el fuego, los elementos primordiales. Las siete dobles son: Beth, Gimel, Daleth, Caph, Pe, Resh y Tau, cada una de las cuales posee dos sonidos —uno fuerte y otro débil—, y simbolizan los siete planetas. Las doce simples son Heth, Vau, Zain, Jeth, Teth, Jod, Lamed, Nun, Samech, Ayin, Tsade y Coph y simbolizan los 12 signos del zodiaco. Por último, existen 5 letras terminales (sofit): Caph, Mem, Nun, Pe y Tsade, que cambian de jeroglífico y de valor numérico cuando son finales de palabra. Todas ellas, las 22 letras y las 5 terminales, son las fuerzas espirituales profundas en todo el proceso de creación, que está siempre en movimiento. Las letras que el maestro Milà emplea en esta lamentación en concreto son: **Vau** (sexta letra); **Zain** (séptima letra); **Heth** (octava letra); y **Teth** (novena letra).



tanto, a modo de brevísima obertura para introducir el ambiente general de la composición y para dar pie a la entrada de la voz solista; y la segunda parte (compases 15 a 42), que se corresponde con el primer verso de la lamentación (*Lm. 1, 6*). Toda la sección se articula por tanto en relación con el esquema 14 + 28 compases, de suerte que el verso primero de la lamentación supone, temporalmente y en cuanto a la importancia que el concede el compositor, el doble aproximadamente respecto a la entrada instrumental.

Armónicamente, esta sección empieza realizándose especialmente sobre los grados I, IV y V de Mi bemol, para llegar a un reposo –una cadencia– sobre el V grado en el compás 14. A partir de aquí, el compositor plantea un pasaje mucho más modulante, en el que se aprecian acordes de séptima sin resolver (aunque probablemente lo haría el acompañamiento en su realización):

The figure shows a musical score with four staves. The top three staves are labeled 'G-2' and the bottom staff is labeled 'F-4'. The music is in a minor key and features a vocal line with the lyrics 'fac - ti sunt' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'p' (piano).

Fig. 111. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749.  
I – UN POCO ANDANTE (c. 20)

También en esta sección se encuentran pasajes cromáticos en el acompañamiento continuo (sobre el texto “non invenientes” / “que no encuentran sus pastos”, acaso sugiriendo el estado de búsqueda infructuosa que sugiere el texto), así como una escritura de los violines muy idiomática y que procede generalmente por terceras paralelas, siguiendo así un recurso típico y muy sencillo, al tiempo que eficaz y agradable a la escucha, pues sirve para enmarcar, arropar y aun resaltar la voz protagonista.

## 2. ZAIN [En La bemol, que pasa a Sol]

### II –ALLEGRETTO

Consta (exactamente igual que en el anterior caso sobre la letra “Vau”) de 14 compases, para cantar la letra del alefato hebreo ZAIN exclusivamente (los 5 primeros compases —en el caso de la letra anterior habían sido 7— son una pequeña introducción instrumental).

### III –RECITADO

Consta de 20 compases —en la letra anterior, 28—, que corresponden al texto que sigue a la letra del alefato hebreo ZAIN (*Lm. 1, 7*). Puede apreciarse, por tanto, una ligera “compresión” en la estructura e importancia dada a esta segunda letra del alefato y segundo verso de la lamentación en cuanto a su extensión/duración, lo que ayudará a ofrecer una cierta sensación de apremio o desasosiego, al ganar la composición en velocidad, pues se ha pasado del “Un poco Andante” inicial, al presente “Allegretto”.

Armónicamente, esta segunda sección empieza sobre La bemol Mayor (IV grado de la tonalidad principal inicial), aunque en el compás 14 (final de la primera subsección), se escucha una cadencia picarda sobre Sol (III grado o mediante de la tonalidad inicial). Es destacable el hecho de que este La bemol Mayor se anote apenas con tres bemoles en la armadura, resabio del modo de escribir eclesiástico antiguo —y por tanto, de la terminología que he utilizado al principio—, ya que el cuarto bemol de esta tonalidad (preceptivo desde la perspectiva mayor/menor), Re, se anota de manera accidental, y no registrándose en la armadura, como era lo propio y habitual dentro del contexto modal que reinaba en ámbito catedralicio en la época en territorio peninsular.

El Recitado empieza con una *catabasis* interpretada cromáticamente por los violines y el acompañamiento continuo, descenso que se repetirá posteriormente en los compases 6 y 7. Esas bajadas cromáticas favorecen y dan pie a la interpretación del Tiple solista, que se mantiene, de manera contrastante, prácticamente estático, repitiendo notas de valor breve que apenas se mueven y

repican sobre un mismo eje (un poco a la manera instrumental de los vientos y otro poco remedando una suerte de *cantus firmus* —que no es tal—), y apenas moviéndose por grados conjuntos. De hecho, la entrada del Tiple seguirá su intervención con el sustento —como no podía ser de otra manera— de unas notas largas (cc. 4, 9-10, 13...) que fluctúan sin tonalidad fija hasta acabar en una cláusula V-I sobre Sol, en los compases 19 y 20, como ya se había preanunciado al finalizar el Allegretto.

### 3. HETH [En Do]

#### IV —ANDANTINO

De estructura similar a la primera sección, se trata de 48 compases, divididos en dos partes: en la primera, 9 compases corresponden a la melodía escrita para la letra del alefeto hebreo HETH (1 instrumental + 8 con participación vocal), mientras que la segunda parte (compases 10 a 48) se corresponde con el tercer verso de la lamentación (*Lm. 1, 8*). (El hecho de dedicar 8 compases a la enunciación de la letra hebrea —recurso que se retomará también más adelante—, podría ser ya un síntoma temprano de adopción del poco posterior patrón constructivo a partir de frases de ocho compases, tradicionalmente atribuido al clasicismo vienés).

Siguiendo con la forma anterior de anotar la tonalidad, esta sección presenta únicamente dos bemoles en la armadura, de suerte que el tercer bemol que podría requerir el actual Do menor, no se anota sino accidentalmente, de manera que se hace patente el contexto eclesiástico modal al que esta composición se adscribe. Por otra parte, ya a partir del compás 6 aparece el La bemol en la partitura, de manera que se puede decir que *a priori* parece que el compositor quería mantener ese sexto tono punto bajo (Mi bemol) inicial de la composición. Toda esta sección se presenta bastante modulante, con la inclusión de un breve pasaje intermedio en donde se sigue el ciclo de quintas en el bajo (Do-Fa-Sib-Mib-Lab), cc.4-6. Hay que mencionar también, la cadencia picarda —con inclusión explícita de la tercera mayor— sobre Sol del compás 9, al acabar la letra Heth (igual que sucede en la letra anterior, Zain) así como el esperado final de sección V-I sobre Do.

#### 4. TETH [En Sol]

##### V—ANDANTINO

Siguiendo la estructura anterior, esta cuarta sección, de 27 compases, muestra dos partes: los 16 primeros compases corresponden a la introducción instrumental y a la melodía escrita para la letra TETH, mientras que la segunda parte (compases 17 a 27), al verso correspondiente —cuarto— de la lamentación (*Lm. 1, 9*).

A diferencia de las anteriores, esta sección, empieza con un sostenido en la armadura (en realidad, se trata de un sexto tono [de Fa] punto alto), aunque será solamente para presentar la letra Teth (hasta el compás 16), ya que a partir de allí, la armadura cambia a un bemol (Sol dórico, Sol con bemol o primer tono transportado, ya muy cercano a nuestro posterior Sol menor, aunque sin anotar su segundo bemol en la armadura sino accidentalmente): en el transcurso de la composición aparece de manera reiterada, como he indicado anteriormente, el Mi bemol. La composición se organiza en torno a Sol, (primero con un sostenido y luego con un bemol), para terminar, una vez más en una cadencia picarda —con la típica “*tièrce de Picardie*”, es decir, Si becuadro— sobre esa nota, Sol.

#### 5. CODA [En Mi bemol]

##### VI—UN POCO ANDANTE

Esta última parte consta de 14 compases, que corresponden al final de la lamentación.

Armónicamente se sustenta sobre los grados principales del sexto tono punto bajo o Mi bemol (I-V) y sin presentar pasajes excesivamente modulantes, de manera que la composición acaba con el mismo color tonal con el que ha empezado.

Estas indicaciones de tempo, poco movidas, donde la música debe “caminar”, están pensadas para que la obra invite a la expresión de dolor o pena, pues se canta en tiempo de Pasión. Sin embargo, sorprende la figuración rítmica de los violines,

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

bastante movida, que introduce dramatismo y que contrasta precisamente con esas indicaciones de tempo. De esa dualidad, resulta un producto musical que se aleja un poco de la reflexión y la contemplación. En consecuencia, se aprecian algunos colores (especialmente en el Allegretto) que recuerdan a la música escénica del momento, de matiz casi operístico y clara influencia italiana.

La obra utiliza el signo de compás C (compás *de compasillo, alla semibreve*, compasete o compás menor imperfecto), para las secciones I, II, III y VI; C y 2/4 para la sección IV; y 3/4 para la sección V.

Los ámbitos de las voces participantes son los siguientes:

	violín 1º	violín 2º	Tiple	acompañ. continuo
I	Sol <sub>2</sub> – Sib <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> – Sib <sub>4</sub>	Mib <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Mib <sub>2</sub> – Sib <sub>2</sub>
II	Do <sub>3</sub> – La <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Do <sub>4</sub>	Fa <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	Sol <sub>1</sub> – La <sub>2</sub>
III	Sol <sub>2</sub> – Lab <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	Mib <sub>3</sub> – Mib <sub>4</sub>	Mib <sub>2</sub> – Mib <sub>3</sub>
IV	Sib <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub>	Sib <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	Fa <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> – Mib <sub>3</sub>
V	Sol <sub>2</sub> – Sib <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> – Sib <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
VI	Re <sub>3</sub> – Do <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> – Mib <sub>4</sub>	Mib <sub>3</sub> – Mib <sub>4</sub>	Mi <sub>1</sub> – Fa <sub>3</sub>
	Sol <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub> <i>Una 19ª</i>	Sol <sub>2</sub> – Sib <sub>4</sub> <i>Una 18ª</i>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub> <i>Una 11ª</i>	Do <sub>1</sub> – Fa <sub>3</sub> <i>Una 19ª</i>

Fig. 112. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749. Ámbitos de las partes vocales e instrumentales

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de conjunto son muy homogéneos en cuanto a las partes instrumentales, lo que da a la pieza un cuerpo sonoro muy compacto y equilibrado. A pesar de que la voz del Tiple es la que presenta el ámbito más reducido, una oncena, esta amplitud sugiere la interpretación del mismo a cargo de un capón (o un escolán en su defecto) con capacidad y tesitura suficiente. Hay que hacer mención también a la escritura de los violines, que presentan un ámbito bastante extenso, lo que insinúa la interpretación a cargo de músicos profesionales, así como de instrumentos con buenas prestaciones técnicas. Este tipo de escritura, de lucimiento para los cantores de la capilla y en cierto modo también para los instrumentistas, era típica de Semana Santa, donde las lamentaciones se presentaban a menudo como piezas de exhibición musical. Por otra parte, los dos violines, además de tener casi el mismo

ámbito, funcionan aproximadamente con la misma figuración rítmica y en muchas ocasiones con la misma melodía pero a distancia de tercera. Este procedimiento, sencillo pero eficaz, resulta funcional a la hora de entender el lenguaje instrumental propio de los mismos, los cuales emplean ya una escritura idiomática.

Esa instrumentación da como resultado un sonido sólido y cerrado (en cierto modo aún muy emparentado con la estructura típica del trío barroco —dado que todavía no hay individualización o jerarquía entre ambos violines—, formado en realidad por dos violines intercambiables que generan una única línea entretejida en la zona del registro agudo, y un bajo sustentando el edificio armónico en el registro grave), que arropa, envuelve y deja protagonismo a la voz de Tiple:

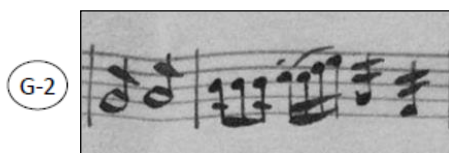


Fig. 113. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749.  
I – UN POCO ANDANTE: violín 1<sup>º</sup> (cc. 9 y 10)

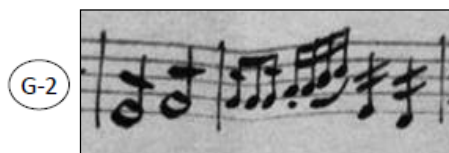


Fig. 114. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749.  
I – UN POCO ANDANTE: violín 2<sup>º</sup> (cc. 9 y 10)

El texto de la obra, como es bien conocido, corresponde a las lamentaciones<sup>266</sup> atribuidas al profeta Jeremías, donde éste llora la devastación de su patria por los asirios. Encabezan los versículos de estas lamentaciones las letras del alefato hebreo, formando una especie de acróstico. Los temas dominantes en

<sup>266</sup> Con el término “lamentación” se designa una forma bíblica de oración en la que se reflexiona ante Dios sobre un acontecimiento doloroso y trágico. Los textos de las lamentaciones evocan las calamidades de la nación (en dicho caso, de Jerusalén), los castigos de las faltas, y aspiran a la liberación: así hacen alusión a la ruina del reino de Judá, a la destrucción de Jerusalén y a su exilio. Sobre la Lamentación, véase: BROSSE, Olivier de la; HENRY, Antonin-Marie; y ROUILLARD, Philippe (dirs.): *Dictionnaire de la foi chrétienne*. París, Éditions du Cerf, 1968. [LATOR ROS, Alejandro Esteban (trad.): *Diccionario del cristianismo*. Barcelona, Herder, 1986]; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Lamentación”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, pp. 719-726.

los textos son: el sufrimiento humano, la debilidad de Israel, la ruina del pecado en los hombres..., asimismo muestran la esperanza en Dios. El texto empieza hablando de la hermosura perdida de la hija de Sión (la ciudad de Jerusalén), continúa con la caída de ésta en manos de su enemigo (caída que viene motivada por los pecados cometidos por sus gentes) y termina con la frase *Jerusalén, convertere ad Dominum, Deum tuum* (Jerusalén, conviértete al Señor, tu Dios), que no pertenece al texto original de las lamentaciones, sino a otro texto de la Biblia (Isaías: 14,2).

Diversos recursos compositivos ayudan a reforzar enfáticamente el significado de ese texto, como por ejemplo:

- La disonancia del compás 16 del RECITADO, cuando el texto dice que Jerusalén no fue auxiliada, como queriendo imitar un grito desesperado.

The image shows a musical score snippet for Figure 115. It consists of four staves. The top two staves are for Violin 1 and Violin 2, both marked with a circled 'G-2'. The bottom two staves are for Tiple and accompaniment, with the Tiple part marked with a circled 'F-4'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. A red oval highlights a dissonance in measure 16, where the Violin 1 and Violin 2 parts play a G4 and a Bb4 respectively, while the Tiple part plays a G4. The text 'au - xi - li - a - tor:' is written below the Tiple staff. A dynamic marking 'f' is present above the Tiple staff in measure 16.

Fig. 115. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749.  
III – RECITADO: violín 1º y 2º, Tiple y acomp.<sup>to</sup> (c. 16)

- La repetición reiterada de semicorcheas en el violín 2º (sección IV – Andantino), cuando el texto dice que vieron la vergüenza (de Jerusalén), insistiendo sobre una misma nota, como para enfatizar la vergüenza de una Jerusalén corrompida.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 116. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749. IV – ANDANTINO: violín 2º (cc. 25-27)



Fig. 117. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749. IV – ANDANTINO: violín 2º (cc. 36-38)

- Los cuatro compases finales de la sección V – ANDANTINO, cuando el texto habla del enemigo y la instrumentación muestra una figuración rítmica que refuerza esa idea de batalla inminente.



Fig. 118. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749. V – ANDANTINO: violín 1º y 2º (cc. 24-27)

- La escritura melódica para el texto “convertere” (conviértete), a modo de exclamación. Para enfatizar el mensaje del texto: que Jerusalén se convierta, arrepentida, por sus pecados.

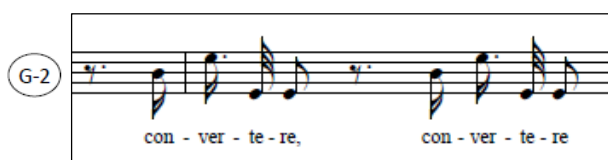


Fig. 119. Antoni Milà. *E-TAc*, Ms. 749.  
VI – UN POCO ANDANTE: Tiple 1º (cc. 9-10)



Por otra parte, Milà se sirve también de alguna figura retórico-musical<sup>267</sup> para acentuar la expresión del texto, como por ejemplo:

- La figura descriptiva llamada *catabasis* (descenso melódico inusual) se produce en los violines 1º y 2º. Se trata de la bajada cromática de los tres primeros compases del RECITADO, justo antes de que el texto exponga que Jerusalén se acuerda, lamentándose, de sus aflicciones y de todas las cosas que tuvo en los tiempos antiguos. Este motivo melódico reaparece, transportado, dos compases más tarde.



Fig. 120. A.Milà. *E-TAc*, Ms. 749. III – RECITADO: violín 1º y 2º (cc. 1-3)

<sup>267</sup> Para ampliar información sobre la relación música-texto en general y sobre las figuras retórico-musicales en particular, véase: ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Imprenta de Bernardo Peralta, 1717; LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto Español de Musicología-CSIC, 1974, pp. 74-88. RADICATI, Giulia: "Retorica", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. "Il Lessico" 4. Turín, UTET, 1984, pp. 79-81; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Música y Retórica: Una nueva trayectoria de la Ars Musica y la Música Práctica en el Barroco", en *Revista de Musicología*, 10 (1987), pp. 811-842; ID.: "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVIII", en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp.95-109; ID.: "Relación música/texto en la composición musical en castellano del siglo XVII", en *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 157-174; ID.: "J. S. Bach: Técnicas de composición como *explicatio textus*", en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 157-174; KRONES, Hartmut: "Musik und Rhetorik", en *Die Musik in the Geschichte un Gegenwart*. "Sachteil, vol. 6". Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, vol. 6, 1997, cols. 814-852; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. 5 vols. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. [Ed. en 4 microfichas: Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions ETD, 1997], vol. 2, pp.6-89; WILSON, Blake; BUELOW, George J.; y HOYT, Peter A.: "Rethoric and music", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Vol. 21. Nueva York, Oxford University Press, 2001, pp. 260-275; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Géneros musicales y sus manifestaciones en los archivos de la Iglesia", en *Memoria Ecclesiae*, xxxi (2008), pp. 45-78; LÓPEZ CANO, Rubén: "Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje", en *Eufonía: Didáctica de la música*, 43 (2008), pp. 87-100; ID.: *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, Amalgama, 2012; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria: *Musica caelestis. Reflexions sobre música i símbol*. Tarragona, Arola Editors, 2012; CATALÁN JARQUE, María del Carmen: *Pedro de Ulloa y su tratado Música Universal o Principios Universales de la Música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación de la teoría musical en España*. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, en curso.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

En la siguiente tabla se puede apreciar la distribución del texto teniendo en cuenta las cinco secciones que la obra presenta:

Sección 1		Sección 2		Sección 3		Sección 4		Sección 5
VAU		ZAIN		HETH		TETH		Coda
I – UN POCO ANDANTE		II – ALLEGRETTO	III – RECITADO	IV – ANDANTINO		V – ANDANTINO		VI – UN POCO ANDANTE
Vau	Et egressus est a filia Sion...	Zain	Recordata est Jerusalem...	Heth	Peccatum, peccavit...	Teth	Sordes ejus in pedibus...	Jerusalem, Jerusalem convertere
14cc. 5 cc. (Vau)	28cc.	14cc. 9 cc. (Zain)	20cc.	9cc. 8 cc. (Heth)	48cc.	16cc. 10 cc. (Teth)	27cc.	14cc.
42cc.		34cc.		57cc.		43cc.		14cc.
Total compases: 190								

Fig. 121. A. Milà. *E-TAC*, Ms. 749. Extensión del texto y su distribución en música

Textualmente, llama la atención, en primer lugar, el espacio destinado a las letras del alfabeto hebreo, pues Milà utiliza 14, 14, 9 y 16 compases para VAU, ZAIN, HETH y TETH, respectivamente. Hay que señalar también que antes de la interpretación de estas letras se encuentra una introducción instrumental de 7 (Vau), 5 (Zain), 1 (Heth) y 5 (Teth) compases. Para entender esta explotación del texto, hay que recordar que la tradición cristiana heredó de la judía las enseñanzas de la Cábalá, que estaba particularmente presente en Semana Santa. De ahí deriva el hecho de añadir una letra del alfabeto hebreo con el significado intrínseco que cada letra contenía. Milà escogió las letras en relación al texto de las lamentaciones y las musicalizó de manera ornamentada, melismáticamente, dándoles la extensión suficiente para enfatizar el significado oculto de cada una de ellas. Es decir, que cada letra implicaba una reflexión:



**VAU:** Símbolo de lo completo, redención y transformación. También: pecado.

LAMENTACIÓN: Ha abandonado la hija de Sión toda su hermosura; sus príncipes han venido a ser como carneros que no hallan pasto, y han marchado sin vigor ante la faz del que los persigue<sup>268</sup>.

REFLEXIÓN: Los hombres han dejado morir a Jerusalén por culpa de sus pecados. Búsqueda de la redención.



**ZAIN:** Símbolo de espíritu, mantenimiento y lucha. También: espada, conflicto.

LAMENTACIÓN: Ha recordado Jerusalén los días de su aflicción y sus apostasías y todas las cosas deseables que en días remotos había poseído al tiempo de caer su pueblo en mano enemiga, sin que nadie acudiese a prestarle auxilio. Viéronla sus contrarios e hicieron escarnio de sus solemnidades.

REFLEXIÓN: Jerusalén desea mantener el espíritu de ciudad sagrada a pesar de la burla de sus enemigos (la espada).



**HETH:** Símbolo de trascendencia, gracia divina y humildad. También: cercado, nuevo comienzo.

LAMENTACIÓN: Enorme pecado cometió Jerusalén, por esto ha venido a tal mudanza; todos aquellos que la ensalzaban antes, la han despreciado, por haber visto su ignominia; y ella misma, sollozando, ha vuelto atrás el semblante.

REFLEXIÓN: Jerusalén, cercada por sus enemigos, se torna humilde. Los hombres, sumisos, piden la gracia divina.



**TETH:** Símbolo de todo lo bueno, arrepentimiento, bondad y humildad. También: nueva vida, nueva civilización.

---

<sup>268</sup> Traducción del texto: QUADRADO NIETO, José María: *Liber Usualis. Oficio de Semana Santa y Pascua de Resurrección en latín y castellano*. Barcelona, Editorial Pontificia, 1942, pp. 235-237.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

LAMENTACIÓN: Manchó sus pies con inmundicias, y no se acordó de su fin: yace en el más hondo abatimiento, no hallando consolador. Mira, oh Señor, mi aflicción, porque erguido se ha el enemigo.

REFLEXIÓN: Jerusalén reconoce sus errores y se arrepiente. Pide clemencia.

Musicalmente, hay que señalar que Milà destina materiales musicales de la primera sección en la sexta. Se trata de dos secciones con igual indicación de tempo (Un poco andante), donde el compositor expone, en la primera de ellas, la situación en que se halla Jerusalén (corrompida), y en la segunda, aquello que debería hacer para volver a tiempos pasados, más gloriosos: convertirse a Dios. La sensación musical que provoca la audición de determinadas melodías que ya se escucharon al principio de la obra, después de haber pasado por todas las secciones intermedias, (muy contrastadas entre sí), es la de “volver a casa”, una sensación de redención y asimilación del mensaje del texto, que es, en definitiva lo que Milà sin duda pretendía y por otra parte, tenía el deber de conseguir. Expresivamente, el compositor acentúa las posibilidades sonoras de los violines, es decir, que escribe sus partes de manera viva, con una figuración rítmica llena de puntillos y melodías ascendentes y descendentes, con saltos interválicos que proporcionan movimiento a la obra. El efecto sonoro de los mismos pasa a veces por encima de la voz del Tiple, cuya melodía no contiene una figuración rítmica tan marcada y su discurso, aunque vivo, se mueve con intervalos más pequeños. El acompañamiento continuo refuerza el color resultante y añade densidad a la obra.

En cuanto a la *semitonia subintellecta*, han sido necesarias diversas aplicaciones de la misma a lo largo de toda la obra. En la primera sección, “Vau” (I – UN POCO ANDANTE), se ha aplicado en los compases 20 (violín 2º), 22 (violín 2º), y 25 (violín 1º), un becuadro sobre la nota La<sub>3</sub> por analogía con las otras melodías del compás, y en el compás 23 (violín 1º), un becuadro sobre la nota Mi<sub>4</sub> por analogía con la voz de Tiple. En la segunda sección, “Zain” (III – RECITADO), se ha aplicado en el compás 13 (Tiple) un bemol sobre la nota La<sub>3</sub> por analogía con el compás anterior, y

en el compás 19 (violín 1º y 2º), un becuadro sobre la nota La<sub>3</sub> de ambas voces por analogía con la voz de Tiple. En la tercera sección, “Heth” (IV – ANDANTINO), se ha aplicado en el compás 8 (Tiple) un becuadro en el primer Si<sub>3</sub> por analogía con el segundo, en el compás 19 (violín 1º), un bemol sobre la nota La<sub>3</sub>, por analogía con la voz de Tiple y en el compás 31 un bemol en la nota La<sub>3</sub> por analogía con los compases anteriores y posteriores. En la cuarta sección, “Teth” (V – ANDANTINO), se ha aplicado en los compases 11 y 20 (Tiple), un bemol sobre la nota Mi<sub>4</sub>, por analogía con el violín 1º, así como un becuadro sobre la nota Si<sub>2</sub> del último compás (violín 2º) para provocar la cadencia picarda.

#### **BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA**

En definitiva, se trata de una obra con cierta complejidad (musical y textual) que, a través de sus diferentes partes, fluye con la intención de crear un ambiente de reflexión, aunque, a la vez, con suficientes contrastes musicales como para hacer la obra atractiva a los oyentes. Los cambios de carácter de las diferentes secciones de la composición, los cambios de color tonal, el juego de dinámicas que Milà propone durante toda la obra, así como los diversos recursos musicales empleados por el compositor hacen de esta lamentación una pieza capaz de seducir y captar la atención de los fieles, objeto último de la música en el templo. Por otra parte, pueden apreciarse algunos resabios propios todavía de un modo de entender la composición, en cierto modo retardatario o conservador (y no en su sentido negativo, sino en el de que no había cambiado su objeto ni el contexto para el que este tipo de piezas habían sido concebidas), como por ejemplo, en la manera de escribir las armaduras, o en la forma de trabajar con los violines, mientras que pueden verse ya no pocos rasgos de modernidad, como por ejemplo en el empleo del compás de 3/4 (concebido ya a manera de quebrado, y no como mera proporción entre distintos tipos de compás), en el uso de secciones tonalmente diferenciadas, que generan una modulación por yuxtaposición de secciones, o en la aproximación al empleo de breves secciones introductorias exclusivamente instrumentales, etc. En definitiva, se trata de una obra que es buen testimonio de su

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

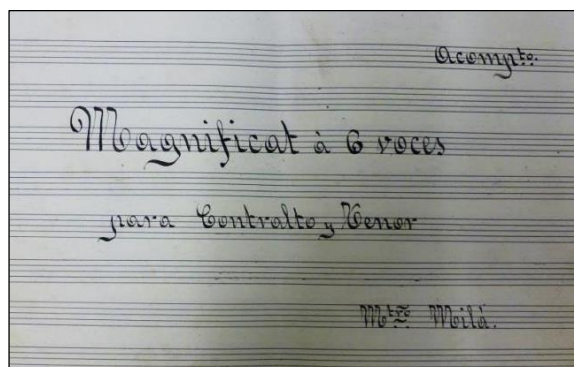
Montserrat Canela Grau

tiempo y el contexto en el que se produjo, que arroja luces y sombras, pero que se destaca por su carácter funcional y efectista en cuanto a la explotación que se hace de los intencionadamente exiguos recursos técnicos y humanos que utiliza (una única voz, pero expuesta de forma un tanto exagerada para el templo —en el sentido de excesivamente dramatizada o exhibicionista—, dos violines y un bajo que trabajan conjuntamente aún a la manera del trío barroco, pero ya con un sentido de bloque instrumental que ha ganado en protagonismo, etc.).



### ***E-TAc, Ms 771 – 3018/441***

Esta composición consta de un bifolio de papel, doblado y manuscrito, de 215 x 620 mm, que solo se anota en una de sus caras (resultando así caras de 215 x 310 mm), y de seis folios apaisados de 215 x 310 mm que se anotan por ambas caras. Se conserva también una partitura general, que se anota en dos bifolios de 215 x 620 mm, ligados en forma de cuadernillo. El título diplomático se anota en el bifolio del acompañamiento y dice: “Magnificat à 6 voces / para Contralto y Tenor / M.<sup>tro</sup> Milà”. Se trata de una copia del s. XIX.



**Fig. 122. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771.  
Título propio o diplomático (copia del siglo XIX)**

Se trata por tanto de un *Magnificat* para seis voces (Coro 1º: Alto y Tenor; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor y Bajo) y [acompañamiento continuo], cifrado (es decir, para un instrumento polifónico, sin indicación de ningún instrumento concreto para su realización). La obra empieza en 5º tono punto bajo (Si bemol Mayor), moviéndose entre dicha tonalidad y otras dos más: el 6º tono punto bajo (Mi bemol Mayor) y el 6º tono punto alto (u octavo tono, hipomixolidio), es decir, Sol Mayor. Los cambios de color tonal entre esos tonos e incluso otros vecinos, se suceden reiteradamente, hecho que confiere a la obra un dinamismo auditivo que capta irremediabilmente la atención del oyente. La obra finaliza con una cadencia picarda en Sol, en ambas secciones<sup>269</sup>. En el *Magnificat*, eso se produce después de unos compases llenos de cambios tonales y de algunas disonancias justo antes de la cadencia final:

---

<sup>269</sup> Curiosamente, la fuente anota, en la parte destinada al acompañamiento, que se trata de un *Magnificat* en “2º tono” (o *secundi toni*, de acuerdo con la terminología latina empleada en ámbito eclesiástico), lo que, partiendo del modo hipodórico (La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La, donde Re sería su *finalis* y Fa su *repercussa*), implicaría la siguiente sucesión de tonos y semitonos en su escala o diapasón: T-S-T-T-S-T-T. Esto, convenientemente transportado como aquí se sugiere (dado que tenemos dos bemoles en la armadura de la clave), originaría un 2º tono que iniciaría su escala en Sol (aquí precisamente, la nota en la que fenecen ambas secciones de la composición), de acuerdo con la siguiente escala o diapasón: Sol-La-Sib-Do-Re-Mib-Fa-Sol (= T-S-T-T-S-T-T), donde Do sería la *finalis* de este tono plagal y Mi bemol su *repercussa*. Se trataría, por tanto, de una manera peculiar (y “moderna”) de concebir este segundo tono, comenzando por su mediación (Si bemol).

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

The image shows a musical score for the Magnificat, Ms. 771, by Antoni Milà. It consists of seven staves. The first five staves are for voices, each marked with a circled 'G-2'. The sixth and seventh staves are for instruments, marked with circled 'F-4'. The lyrics are: 'sae - cu - la. e - ius in sae - cu - la. e - ius in sae - cu - la. sae - cu - la. sae - cu - la.' A red box highlights a specific passage in the second and third staves. A green arrow points from this box to a box labeled 'Disonancias' (Dissonances). At the bottom of the score, there is a figured bass line: 5 4 4 3 2 4 3.

Fig. 123. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771.  
MAGNIFICAT (cc. 77-78)

Está escrita en claves bajas o naturales para las voces, por lo que no requiere transporte y registra el signo de compás C (compas *de compasillo*, compasete, *alla semibreve* o compás menor imperfecto) para toda la composición.

The image shows a general score for the Magnificat, Ms. 771, by Antoni Milà. It is a handwritten manuscript with multiple staves for different parts: Alto, Tenor, Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, and Organ. The title 'Magnificat' is written in cursive at the top. The score includes musical notation, lyrics, and performance instructions.

Fig. 124. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. Partitura general (copia del siglo XIX)



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

La obra se estructura en el *Magnificat* propiamente dicho y la doxología menor (78 y 28 compases, respectivamente), y presenta el Alto y el Tenor como voces solistas, mientras que el Coro está formado por: Tiple, Alto, Tenor y Bajo. Esta composición, compacta y con mucha continuidad musical entre las voces, no presenta subsecciones. Se ha musicalizado polifónicamente todo el texto del cántico (tanto los versos impares como los pares), incluida la entonación inicial, frecuentemente destinada al preste, que la declama en cantollano.

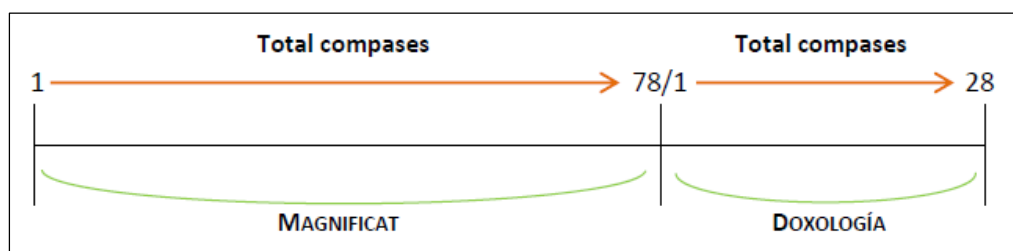


Fig. 125. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. Estructura general

Ni el *Magnificat* ni la doxología presentan indicación agógica alguna.

Los ámbitos de las voces participantes son los siguientes:

	Alto	Tenor	Tiple	Alto	Tenor
<b>Magnificat</b>	La <sub>2</sub> – Sib <sub>3</sub>	Re <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Lab <sub>3</sub>	Fa# <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>
<b>Doxología</b>	Sib <sub>2</sub> – Sib <sub>3</sub>	Mi <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Sol <sub>3</sub>	Sol <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>

Sib <sub>2</sub> – Sib <sub>3</sub> <i>Una 8ª</i>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub> <i>Una 11ª</i>	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub> <i>Una 9ª</i>	La <sub>2</sub> – Lab <sub>3</sub> <i>Una 8ª</i>	Fa# <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub> <i>Una 9ª</i>
--	--	--	---	--

	Bajo	[acomp.º continuo]
<b>Magnificat</b>	Sib <sub>1</sub> – Reb <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> – Sib <sub>2</sub>
<b>Doxología</b>	La <sub>1</sub> – Do <sub>3</sub>	Mib <sub>1</sub> – Sol <sub>2</sub>

La <sub>1</sub> – Reb <sub>3</sub> <i>Una 11ª</i>	Do <sub>1</sub> – Sib <sub>2</sub> <i>Una 14ª</i>
--	--

Fig. 126. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. Ámbitos de las voces

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de conjunto son bastante homogéneos en cuanto a las partes vocales, de lo que resulta una pieza con un cuerpo sonoro muy compacto. En general los ámbitos son reducidos, exceptuando las voces de Tenor solista y de Bajo del Coro, que presentan una extensión ligeramente mayor (una 11ª), síntoma de que quizás se contaba en la capilla de música en ese momento con mejores cantantes para esas cuerdas. El resto de voces (Alto solista, y Tiple, Alto y Tenor de coro) presentan ámbitos reducidos, llamando especialmente la atención el del solista (una 8ª), ya que precisamente por serlo parece que podría ser un poco mayor. Esto podría ser señal, quizás, de que Milà hubiera querido escribir para esa cuerda, a pesar de que tal vez no contara con un buen ejecutante. El acompañamiento se mueve en un espacio pequeño, sin llegar a la doble octava (síntoma sin duda —dado que incluye cifrado y por tanto se concebía seguramente para un instrumento de teclado— de que muy posiblemente se disponía de un teclado reducido —los habituales de los órganos hispánicos de la época—, al tiempo que se debía dejar espacio por arriba —había que preverlo— para su realización práctico-sonora a cuatro partes por parte del continuista).

Como es bien conocido, el texto del *Magnificat*<sup>270</sup>, también conocido como “Cántico de María”, pertenece al Evangelio según san Lucas (Lucas 1, 46-55) y junto con el *Benedictus* y el *Nunc dimittis*, constituyen los llamados también “Cánticos Evangélicos”, precisamente por aparecer en dicho evangelio. A diferencia de los antiguos y más infrecuentes cánticos del Antiguo Testamento, el *Magnificat* comparte con los otros dos cánticos evangélicos su recitación diaria, en este caso, asignada a las vísperas. El *Magnificat* reproduce las palabras que María, madre de Jesús, dirigió a Dios en ocasión de su visita a Isabel, su prima, puesto que ésta acababa de quedar encinta. María celebra así, las maravillas que Dios realizó en ella, siendo el cántico la respuesta de la Virgen al misterio de la anunciación. La alegría

---

<sup>270</sup> Para ampliar información sobre el *Magnificat*, véase: ANGLÉS, Higinio; PENA, Joaquín (dirs.): “*Magnificat*”, en *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, vol. II, 1954, pp. 34-35; BASSO, Alberto (dir.): “*Magnificat*”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. “Il Lessico” 3. Torino, UTET, 1984, pp. 34-35; HOYT, Peter A.: “*Magnificat*”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. Nueva York, Oxford University Press. 2001, pp. 260-275.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

de María nace de haber experimentado personalmente la mirada benévola que Dios le dirigió a ella, mostrándose así como un ser Misericordioso, capaz de mostrar ternura para con todo ser humano. Con la expresión *Magnificat* se expresa la grandeza de Dios.



Fig. 127. *La visitación*, de Luis Paret y Alcázar (1787)

Por lo que respecta a la explotación del texto, en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que éste se distribuye (la mayor o menor extensión o importancia musical que Milà otorga a cada pasaje del texto), teniendo en cuenta los versículos del Evangelio:

MAGNIFICAT				
A	B	C	D	E
46. Magnificat anima mea Dominum.	47. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	48. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	49. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.	50. Et misericordia eius a progenie in progenie timentibus eum.
7 cc.	5 cc.	9 cc.	7 cc.	9 cc.
cc. 1-7	cc. 8-12	cc. 13-21	cc. 22-28	cc. 29-37
Total compases: 37 (+41 = 78)				

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

MAGNIFICAT				
F	G	H	I	J
51. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.	52. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.	53. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.	54. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.	55. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula. [Amen].
6 cc.	4 cc.	5 cc.	13 cc.	13 cc.
cc. 38-43	cc. 44-47	cc. 48-52	cc. 53-65	cc. 66-78
Total compases: 41 [+37 = 78]				

**Fig. 128. A. Milà. E-TAc, Ms. 771.**

### Extensión del texto del *Magnificat* y su distribución en música

En primer lugar, llama la atención la desigualdad numérica que existe entre los versículos. Esta desproporción en la explotación musical del texto que Milà propone, da, precisamente, las claves para descifrar el mensaje conceptual que el texto entraña: *Magnificat anima mea Dominum* (proclama mi alma la grandeza del Señor), y *et exultavit spiritus meus in Deo, salutari meo* (se alegra mi espíritu en Dios, mi salvador) se musicalizan en siete y cinco compases únicamente, mientras que el siguiente versículo, *Quia respéxit humilitátem ancillae suae, ecce enim ex hoc beátam me dicent omnes generatiónes* (porque ha mirado la humillación de su esclava, desde ahora me llamarán bienaventurada todas las generaciones) se musicaliza con nueve compases, que a pesar de que aunque no mucho más extenso, ya es suficiente como para enfatizar uno de los mensajes del texto: María se cuenta entre los de humilde condición, los pequeños, los pobres, a quienes profetas y salmos prometen con frecuencia la salvación. En realidad, la versión musical de Milà parece primar los aspectos explicativos o didácticos del texto, frente a aquellos de carácter, precisamente, más lírico o puramente poético, como puede ser la exclamación de alabanza de María. Con ello, posiblemente el compositor quisiera contribuir a incidir en la labor catequizadora de su trabajo, de modo que mediante su puesta en música de un texto muy conocido en su momento, se enfatizaran aquellos aspectos semánticamente más reflexivos del mismo. El caso es que, como también es sabido, Jesús recoge estas promesas en sus bienaventuranzas «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos» (Mt 5,3), y es en este versículo donde Dios se muestra misericordioso y se acuerda de su sierva, a quien después de esta gracia se llamará “bienaventurada las generaciones venideras”. El siguiente versículo, se musicaliza

en siete compases, *Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus* (porque el Poderoso ha hecho obras grandes por mí: su nombre es santo), como preparando el camino del siguiente, *Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum* (y su misericordia llega a sus fieles de generación en generación), reforzando otra vez la idea de Dios compasivo y misericordioso, de nuevo recordado a través de las generaciones. En los versículos siguientes: *Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui* (él hace proezas con su brazo: dispersa a los soberbios de corazón), *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles* (derriba del trono a los poderosos, y enaltece a los humildes), *Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes* (a los hambrientos los colma de bienes, y a los ricos los despide vacíos), María expresa lo que su pueblo ha experimentado y cómo Dios interviene en favor de los humildes y los pobres, y Milà lo musicaliza únicamente en seis, cuatro y cinco compases, precisamente porque esta idea ya se había presentado anteriormente, y seguramente para subrayar los dos versículos finales, ambos de trece compases, los más extensos: *Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae* (auxilia a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia), *Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula* (como lo había prometido a nuestros padres, en favor de Abrahán y su descendencia por siempre). En este sentido, puede verse que el núcleo textual de la composición se ha desgranado musicalmente con cierta celeridad, en poco espacio (pocos compases), como abreviándolo —conviene insistir en que se trata de un texto muy conocido a lo largo de todo el siglo XVIII hispánico—, mientras que hacia el final, el compositor esponja el texto y lo hace más calmado y declamativo, para recrearse en él, a manera de síntesis: Jesús, Dios, misericordioso, socorre a los suyos, cumpliendo su promesa; con ello, se refuerza la idea de que Dios es bueno porque cumple lo prometido, del mismo modo que el buen cristiano ha de cumplir con su compromiso religioso: se trata, en realidad, de un recordatorio a los fieles (de la institución eclesiástica hacia todos y cada uno de los cristianos, a la audiencia de esta composición, de manera individualizada) de que han de ser coherentes con su elección religiosa, han de ser buenos cristianos y cumplir con los preceptos de la

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Iglesia, que prometieron mediante sus votos sacramentales (bautismo, comunión, confirmación, matrimonio...). Los últimos versículos recogen el segundo mensaje del texto: la hora de María es también la de su pueblo, así como al principio del cántico la Virgen hablaba de su salvación, al final del mismo, expone la salvación que se prepara para éste. La misericordia de Dios (que Milà enfatizaba anteriormente a través de la explotación del texto), se va a hacer presente en el pueblo de Israel a través de María, del fruto de su seno (con lo cual, de manera complementaria, se refuerza también la idea de María como “intercesora” —mediadora— entre Dios y los hombres).

Llama la atención la brevedad de la composición musical de Milà, que, en apenas 78 compases, desgrana todo el largo texto del cántico, pues, generalmente, se trata aquí de obras musicalizadas polifónicamente y con acompañamiento instrumental, con cierto empaque y una mayor extensión, llegando a alcanzar en ocasiones grandes dimensiones en todos los sentidos (extensión/duración, orquestación...). Diríase que Milà ha concebido este *Magnificat* en concreto no para una gran solemnidad, sino, tal vez, para su empleo en festividades de segundo rango, desprovistas de aparato orquestal, y no particularmente solemnes, como se echa de ver por su intencionada desnudez, reducida a lo vocal (es decir, sin instrumentos, salvo el preceptivo acompañamiento), y porque no llega a alcanzar ni tan siquiera el doble coro a 4 y a 8, sino que se queda en un estadio intermedio, para 6 partes vocales, de ámbitos no especialmente generosos, todo lo cual habría aportado una composición “funcional”, a la que se podría haber dado un uso prácticamente comodín, válido y apto casi para cualquier festividad un poco señalada, aunque sin llegar a cubrir con holgura las exigencias de una gran solemnidad.

Doxología				
K	L	M	N	O
Gloria Patri, et Filio,	et Spiritui Sancto.	Sicut erat in principio,	et nunc, et semper,	et in saecula saeculorum. Amen.
7 cc.	7 cc.	1,5 cc.	1,5 cc.	11 cc.
cc. 1-7	cc. 7-14	c. 15-16	cc. 16-17	cc. 18-28
Total compases: 28				

**Fig. 129. A. Milà. E-TAc, Ms. 771.**  
Extensión del texto de la doxología y su distribución en música

En la doxología se ve claramente la explotación musical que Milà hace del texto para acentuar el mensaje que, como aclamación, ésta conlleva: “Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo”, para los que ocupa catorce compases (siete para *Gloria Patri, et Filio*; siete para *et Spiritui Sancto*, siguiendo la tradicional simbología numérica del 7 como número primo, la perfección, etc.), “por los siglos de los siglos. Amén” (*et in saecula saeculorum. Amen*), para los que ocupa once compases (también de modo simbólico: los doce apóstoles menos el traidor, todos los seguidores de Cristo). En esta ocasión se refuerza otra vez musicalmente la idea del paso de los siglos y de las generaciones, con la idea de un Dios “in aeternum”. Estos versos, ampliamente musicalizados, contrastan con los restantes, para los que Milà sólo ha utilizado un compás y medio para cada uno, hecho que deja clara la jerarquización entre ellos.

Al igual que los cánticos y los salmos, el *Magnificat* va precedido y seguido por una antifona, que varía de acuerdo a la fiesta o al oficio ferial, y se canta según los ocho modos del canto llano. En este caso, Milà optó por el segundo tono y tuvo en cuenta que el tono general de las horas es meditativo, hecho que se constata al principio de la pieza, aunque posteriormente tome un cariz menos reflexivo. A ese efecto cabe señalar que Milà empieza la pieza con la entonación correspondiente al segundo tono, y durante toda la pieza (también en la doxología) aparece una melodía escrita con notación larga (semibreves, mínimas y semínimas), a modo *de cantus firmus*. Esa melodía, que va pasando de voz en voz: Tiple Coro – Tenor Coro – Alto Solista – Tenor Coro – Tenor Solista – Tenor Coro – Bajo coro..., corresponde también a la entonación del segundo tono, aunque con alguna pequeña variante.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 130. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771.  
MAGNIFICAT: Tiple Coro (cc. 1-3)

1. Magní- ficat \* ánima mé-a Dóminum.

2. Et exultávit spí-ri-tus mé- us \* in Dé-o sa-lutá-ri mé- o.

Fig. 131. *Liber usualis*. Entonación del *Magnificat*, para el 2º tono

mi - se - ri - cor - di - ae su - - - - - ae:

Fig. 132. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. MAGNIFICAT: Tenor Coro (cc. 59-65)

En el *Magnificat*, y en el caso de las voces solistas, éstas exponen en primer término el texto de manera imitativa —utilizando el contrapunto como recurso para dialogar entre ellas—, mientras que el coro les responde con pasajes generalmente homofónicos.

a - ni-ma me - a Do - mi

a - ni-ma me - a Do - mi

Fig. 133. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771.  
MAGNIFICAT: Alto y Tenor Solistas (cc. 4-6)

Así, en ocasiones el texto se va construyendo entre las voces solistas y el coro, mientras que en otras, el coro repite ciertos vocablos para dar mayor énfasis a su significado. En esos pasajes, Milà utiliza materiales melódicos, o bien desarrollados



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

por los solistas anteriormente, o bien nuevos, que a la vez, también utilizan pequeñas fórmulas imitativas.

The image shows a musical score for the Magnificat, Coro 2º, measures 28-30. It consists of four staves. The top two staves are labeled 'G-2' and the bottom two are labeled 'F-4'. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notes are color-coded: green for the first and fourth staves, and red for the second and third staves. The melody is a simple, rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

Fig. 134. A. Milà. *E-TAC*, Ms. 771. MAGNIFICAT: Coro 2º (cc. 28-30)

En ocasiones, ese motivo imitativo se produce entre una de las voces del coro y una de las voces solistas (en este caso, el Bajo del Coro y el Tenor solista):

The image shows a musical score for the Magnificat, measures 73-75. It consists of five staves. The top two staves are labeled 'G-2' and the bottom three are labeled 'F-4'. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notes are color-coded: green for the first and fifth staves, and red for the second, third, and fourth staves. The lyrics are: 'et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la, in'. A red box highlights the imitative motif in the first and fifth staves, and a red arrow points from the first staff to the fifth staff, indicating the imitation.

Fig. 135. A. Milà. *E-TAC*, Ms. 771. MAGNIFICAT (cc. 73-75)

En toda la composición se puede apreciar la figura retórico-musical de repetición melódica llamada *Anaphora* (repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes). Tanto el *Magnificat* como la doxología muestran gran cantidad de pequeñas células melódicas que se repiten y que dan esa sensación de juego musical y de movimiento.

Otra figura retórico-musical de repetición melódica utilizada por Milà es la llamada *Palillogia* (repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz). En este caso, se trata de la repetición de pequeñas células musicales.



Fig. 136. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. *MAGNIFICAT: Alto Coro* (cc. 46-49)

En la doxología menor, todas las voces (tanto de los solistas como del coro) trabajan con contrapunto imitativo, que desempeña un papel muy importante desde el inicio de la obra. Las melodías pasan de unas voces a otras y de este juego resulta una doxología dinámica que, aunque corta en extensión (únicamente 28 compases), sorprende por su movimiento melódico. En ese sentido, hay que añadir que del compás 10 al 25, ese movimiento contrasta con la voz del Bajo del Coro, que lleva el *cantus firmus*.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Fig. 137. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. GLORIA: Coro 1º y 2º (cc. 73-75)

Otros recursos retórico-musicales, ayudan a reforzar ese texto, como por ejemplo:

- La figura de repetición melódica llamada *Poliptoton* (repetición de fragmento melódico en un registro o voz diferente). Este recurso se repite en toda la obra, dando lugar a un juego muy interesante entre voces. En este caso, la figura sirve para enfatizar el texto: *saeculorum, Amen*.

Fig. 138. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. GLORIA: Alto Coro (cc. 20-23)

De igual manera, Milà usa diversos recursos compositivos para enfatizar determinados pasajes textuales:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

- La figuración rítmica, más ágil en determinados momentos con el objetivo de enfatizar el texto, y, a veces, contrastar con el pasaje anterior. Véase, por ejemplo, los compases 8 al 10 del *Magnificat*, donde la música se pone en movimiento sobre el texto *Et exultavit spiritus meus* (“se alegra mi espíritu”) en contraste con el primer verso de la obra.

Ma-gni-fi-cat, ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. Et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus me-u

Fig. 139. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. *MAGNIFICAT: Coro 1º* (cc. 1-10)

- Elevación de la música para reforzar el mensaje del texto, en este caso, sobre el texto: *Qui potens est* (“el que es poderoso”):

Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est

Fig. 140. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 771. *MAGNIFICAT: Tiple Coro* (cc. 21-24)

- Repetición del texto para reforzar su significado. Por ejemplo, la repetición de la palabra *inanes* (“vacíos”), de la frase “y a los ricos los despide vacíos”, por parte del coro para conseguir el efecto contrario: llenar el vacío con las máximas voces posibles cuando el discurso musical pide, quizás, silencio. Con ese recurso se consigue también, un efecto de eco.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

**Fig. 141. A. Milà. E-TAc, Ms. 771.  
MAGNIFICAT: Coro 1º y 2º (c. 51-52)**

Referente a la aplicación de la *semitonia subintellecta*, únicamente se ha aplicado cuando era evidente que se trataba de una omisión por descuido del compositor. A tal efecto, y en el Magnificat, se puso un becuadro en el Alto del Coro 1º (compás 28) y un bemol en el Alto del Coro 2º (compás 30) siguiendo las indicaciones del cifrado. También siguiendo las indicaciones del cifrado, se pusieron becuadros en el Alto del Coro 1º y el Tenor del Coro 2º (compás 62), así como bemoles en el Alto del Coro 1º (compás 76).

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

Resumiendo, se trata de una obra fluida que, a través de diversos recursos retórico-musicales y con relativa sencillez de medios, cumple con el objetivo de transmitir el mensaje que conlleva: lo que atrae la benevolencia de Dios es sobre todo la humildad del corazón, los fieles que se reconocían “pobres” no sólo en cuanto a no sentirse atraídos por riquezas materiales, sino también por la profunda humildad de su corazón, rechazando la tentación del orgullo. La explotación del texto ayuda a enfatizar ese mensaje al igual que las diversas técnicas empleadas:

repeticiones del texto, reiteración de ciertos grupos rítmicos, pasajes en homofonía, etc. A ese efecto, Milà no emplea otros efectos musicales como cromatismos, disonancias o yuxtaposiciones de voces que podrían entorpecer la audición y perder así el objetivo primigenio, sino que intenta, con procedimientos más sencillos, enaltecer ese Cántico de la Virgen María, todo seguramente justificado por lo anteriormente comentado: ofrecer un tipo de composición susceptible de ser utilizada en múltiples ocasiones, casi para cualquier festividad, siempre y cuando no se tratara de una fiesta de primera clase y carácter verdaderamente excepcional, a lo que contribuye la fluidez de su texto y duración relativamente corta, así como su *organico*, intencionadamente contenido (sin llegar a alcanzar las ocho voces en dos coros, y sin aparato instrumental). Una obra, en suma, eficaz y versátil, apta para cualquier ocasión un poco señalada en el calendario, y que podría cubrir, con creces, las necesidades de funcionamiento más o menos cotidiano que pudieran surgir en el contexto de un templo catedralicio como el de Tarragona.



**E-TAc, Ms 786 – 3033/442**

Esta composición consta de tres bifolios de papel, doblados y manuscritos, de 430 x 310 mm, que solo se anotan en una de sus caras (es decir, que resultan ser, para la escritura, caras de 215 x 310 mm), y de dos folios apaisados de 215 x 310 mm que, igual que los bifolios, solo se anotan en una de sus caras. El título diplomático se anota en el bifolio del acompañamiento y dice: “Motete ala Virgen / â Duo / Con Violines / Clarissimum Marie Nomen / M<sup>o</sup> Milà”<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> En la misma cara se puede apreciar, anotado a lápiz: “ant Ms 610 / 659”. Se trata de una numeración a modo de antiguo inventario, aplicada por mosén Grifoll, presbítero de la catedral de Tarragona, en la década de 1990.



Fig. 142. A. Milà. E-TAc, Ms. 786.  
Título propio o diplomático

Es éste un motete<sup>272</sup> para dos voces (Tiples), dos violines y acompañamiento continuo, cifrado (es decir, para un instrumento polifónico, sin indicación de ningún instrumento concreto para su realización). La obra, se escribe en octavo tono, hipomixolidio (o Sol M), aunque en el transcurso de la misma se escuchan fragmentos en otras tonalidades menores. Esta dualidad entre el modo mayor (en realidad, concebido todavía a la manera antigua eclesiástica) y el modo menor proporciona a la obra un matiz muy colorido y sin duda le añade atractivo. Está escrita en clave de Sol en segunda línea para los violines y en claves bajas o naturales para las partes vocales y el acompañamiento continuo, por lo que no precisa de transporte para su ejecución práctico-sonora.

<sup>272</sup> Para ampliar información sobre el motete, véase: SETA, Fabrizio della: ANGLÉS, Higinio; y PENA, Joaquín (dirs.): "Motete", en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. II. Barcelona, Labor, 1954, pp. 1575-1576; SETA, Fabrizio della: "Mottetto", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. "Il Lessico" 3. Turín, UTET, 1984, pp. 255-258.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

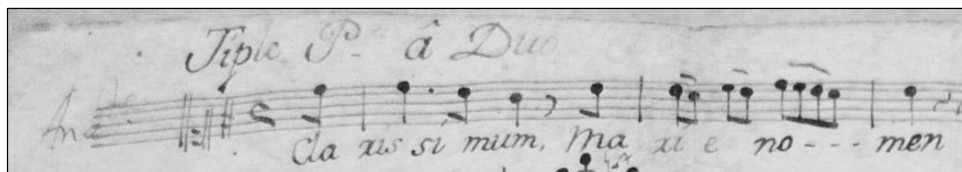


Fig. 143. A. Milà. E-TAc, Ms. 786. Incipit: Tiple 1º

El signo de compás utilizado es C (compás *de compasillo*, compasete, *alla semibreve* o compás menor imperfecto) para toda la composición. La obra, muy breve y compacta, presenta solamente 46 compases, que se pueden estructurar en tres secciones: A-B-B', atendiendo al carácter de la misma, ligado a la rítmica y a la letra. La arquitectura interna de la pieza resulta pues más o menos compensada en cuanto a la extensión de sus tres secciones, si bien se aprecia una tendencia hacia el alargamiento o prolongación conforme avanza el discurso hacia el final. 12→16→18, el cual redundará en una sensación de calma y sosiego, de relajación paulatina.

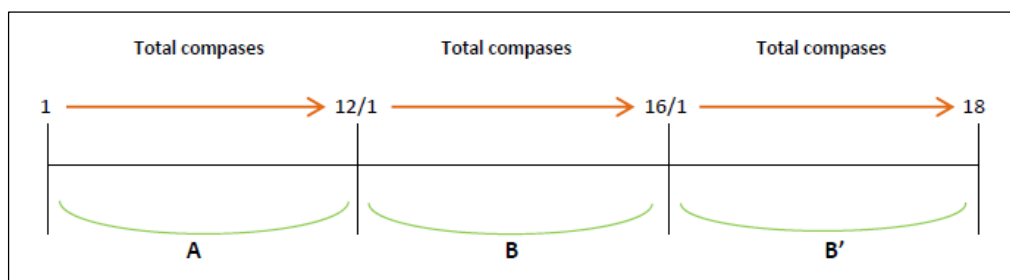


Fig. 144. A. Milà. E-TAc, Ms. 786. Estructura general

### SECCIÓN A

Se trata de 12 compases sobre la letra *Clarissimum Mariae nomen ipsa stella est prefulgens* (“ilustre nombre de María, estrella refulgente”). En ellos cabe destacar la exposición del tema inicial a partir de un esquema organizado en lo fundamental a base de corcheas, que hacen fluir la melodía procediendo por grados conjuntos o mínimos saltos interválicos. En este sentido, resulta también notable la utilización del contrapunto imitativo, que proporciona a la sección, aparte del aire “Andante”, movimiento y frescura.



Armónicamente, esta sección trabaja con los principales grados de Sol (I, IV y V), y aunque Milà utilice mayoritariamente la imitación melódica para elaborar el discurso musical, en alguna ocasión (cc. 10-12), hace trabajar a las voces por terceras paralelas, tanto las partes vocales (Tiples 1º y 2º) como las instrumentales (violines 1º y 2º), de manera que en ese momento se produce un efecto de cohesión que se enriquece, además, con la utilización de una sonoridad entonces — y en ese contexto— “moderna”, como es el acorde de séptima sobre el VII grado (recurso compositivo que, por otra parte, Milà ya ha utilizado en composiciones analizadas anteriormente en esta tesis), el cual le aproxima decididamente hacia el paisaje sonoro mayor-menor, en detrimento del color eclesiástico modal, más frecuente entonces (el habitual) en el entorno catedralicio tarraconense.

#### SECCIÓN B

Se compone de 16 compases sobre la letra *Peccatores illuminat et dirigit in portum salutis, consolatus tristes, miseros levat et iacentes erigit* (“ilumina a los pecadores y los dirige al puerto de la salvación, consuela a los afligidos, anima a los miserables y levanta a los muertos”). En esta sección el compositor emplea de nuevo el recurso de la imitación melódica, además de llevar las partes vocales por terceras paralelas en determinados momentos (a la manera típica en que se trabajan los violines, resultando aquí lo vocal influido por lo instrumental, y no al contrario, como era lo habitual hasta entonces), con el objetivo, por un lado, de que el texto sea más fácilmente inteligible, y por otro, de confrontar voces e instrumentos como si de dos bloques enfrentados o contendientes se tratara, a la manera de los *concerti grossi* en donde se oponía por ejemplo la cuerda a la madera, dialogando entre sí..., o se enfrentaban los metales con las maderas, etc. De este modo, las voces pierden su escritura idiomática, al adoptar rasgos de lo instrumental (vocalizos, pasajes en semicorcheas) que hasta entonces no le eran propios, y ganar así en ligereza e incluso en un cierto exhibicionismo, en unos nuevos recursos, ahora muy explotados, que introdujeron los compositores italianos para el ámbito de la escena. Podría decirse por tanto, que las voces acaban

por convertirse en unos instrumentos más, como el resto, y que la carga semántica del texto pierde fuerza, en favor de la declamación y de la manera de decir el discurso, del efecto sonoro global o de conjunto: empieza a trabajarse con sensaciones auditivas, ambientes o paisajes.

Por otra parte, este texto se parece mucho al ya analizado en el caso del *Magnificat*, y por lo tanto, los procedimientos técnicos susceptibles de ser empleados son también semejantes a aquél pasaje, cuando decía: *Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui* (“Él hace proezas con su brazo: dispersa a los soberbios de corazón”), *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles* (“Derriba del trono a los poderosos, y enaltece a los humildes”), *Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes* (“A los hambrientos los colma de bienes, y a los ricos los despide vacíos”). En realidad, se trata de un juego de contrarios muy efectivo, claramente análogo al caso citado, cuando aquí, en el presente motete, señala: *Peccatores illuminat et dirigit in portum salutis, consolatus tristes, miseros levat et iacentes erigit* (“ilumina a los pecadores y los dirige al puerto de la salvación, consuela a los afligidos, anima a los miserables y levanta a los muertos”). La idea que subyace en esta contraposición de elementos positivos y negativos (castigar soberbios, enaltecer humildes, colmar hambrientos, elevar miserables, levantar muertos...), sólo es aplicable a Dios, el único capaz de superar injusticias y vencer al mal (incluso a la muerte). Y esto tiene un reflejo musical y auditivo, que se expresa mediante recursos técnicos aparentemente sencillos, pero muy eficaces al mismo tiempo.

Armónicamente, esta sección empieza con un breve pasaje en primer tono transportado (Sol dórico, con bemol, cercano al actual Sol menor) (cc. 13-15), para volver rápidamente al tono principal y acabar en Do (onceno tono para quienes reconocen doce modos, o quinto tono para quienes solamente aceptaban ocho modos), fácilmente identificable con el actual Do Mayor. Se trata pues, de una sección muy modulante, que junto con la utilización de pasajes rítmicos con puntillo, y con el empleo de matices dinámicos (*f* y *p*, que ya habían aparecido con

anterioridad en la cuerda) hacen de esta sección intermedia una de las más atractivas de este motete de Milà.

### SECCIÓN B'

Esta tercera sección se plantea como una variante de la segunda, pues musicaliza el mismo texto: *Peccatores illuminat et dirigit in portum salutis, consolatus tristes, miseros levat et iacentes erigit* (“ilumina a los pecadores y los dirige al puerto de la salvación, consuela a los afligidos, anima a los miserables y levanta a los muertos”) y utiliza materiales rítmicos y melódicos propios de la sección B, aunque transportados. A través de esta repetición, textual y musical, el autor consigue fortalecer el papel intrínseco de María, como nave o guía espiritual de los fieles, al tiempo que consigue fijar en la memoria auditiva determinados pasajes, asociados a conceptos o ideas concretas transmitidas por el texto, que, de ese modo, serán fácilmente reconocibles en cualquier otra situación.

Armónicamente, esta sección se presenta también como una variante de la segunda, empezando con un pasaje en noveno tono, aeolio (o La menor) (cc. 29-32), para volver al tono principal, y en esta ocasión, hasta el final de la pieza. También aquí, la figuración rítmica ayuda al movimiento de la obra: el empleo, una vez más, de puntillo, junto con cierta agilidad —que produce la escritura en corcheas— del acompañamiento continuo, confieren a este motete, un final de obra rico y dinámico, positivo, en el contexto de una obra de carácter meramente lírico-poético —más que narrativo—, pues apenas se cifra en cantar las bondades y alabanzas del nombre de María. Es, pues, una obra laudatoria, y por tanto, contenida en su expresión, al tiempo que moderadamente animada, como se corresponde con el compás binario seleccionado, con el aire “Andante” o con la elección instrumental que hace Milà, intencionadamente limitada, la cual se restringe a dos sencillos violines, que serán utilizados para trabajar, en *stile concertato*, con las dos voces.

El contrapunto imitativo es pues, utilizado por Milà en toda la obra, a manera de recurso técnico que servirá para conducir toda la composición de principio a fin,

ya sea con la repetición de frases iguales, ya sea con pequeños motivos melódico-rítmicos transportados, ambos en forma casi de canon. Este contrapunto imitativo —casi “severo”, o “de escuela”, podríamos decir— lo emplean tanto las voces como los violines. Para ejemplificar ese recurso compositivo y para ver cómo la escritura de los violines es la misma, en algunos pasajes, a la de las voces, he escogido este fragmento (donde se puede observar la melodía de los violines en rojo y las partes vocales en verde):

Fig. 145. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 786. Sección B: violines 1º y 2º, Tiples 1º y 2º (cc. 12-16)

Ese efecto imitativo, se logra a través de la figura retórico-musical de repetición melódica llamada *Poliptoton* (repetición de fragmento melódico en un registro o voz diferente), que da lugar a un juego interesante entre voces. En este caso, se expone un pasaje imitativo que aparece en la sección B y que se repetirá posteriormente en la sección B', aunque transportado.

Fig. 146. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 786. Sección B: Tiples 1º y 2º (cc. 22-23)

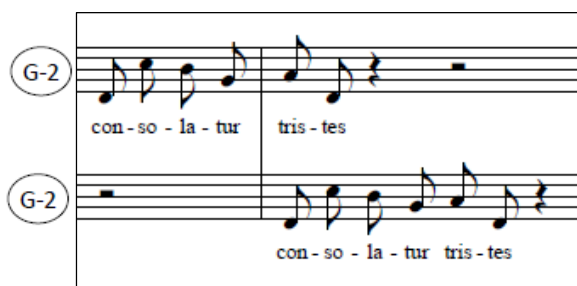


Fig. 147. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 786.  
Sección B': Tiples 1º y 2º (cc. 39-40)

Como indicación de tempo aparece un Andante que se aplica a toda la composición. Y, efectivamente, el carácter pausado se mantiene durante todo el discurso musical y se trunca únicamente en ciertos pasajes de las secciones B y B', donde la figuración rítmica es más enérgica, consiguiendo así determinados momentos con más dinamismo y movimiento<sup>273</sup>.

Los ámbitos de las partes participantes son los siguientes:

violín 1º	violín 2º	Tiple 1º	Tiple 2º	acomp <sup>no</sup> continuo
Sol <sub>2</sub> – Re <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> – Re <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
Una 19ª	Una 19ª	Una 11ª	Una 11ª	Una 16ª

Fig. 148. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 786. Ámbitos de las partes vocales y del acompañamiento continuo

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de los Tiples son iguales en amplitud, lo que sugiere que el compositor homogeneizó intencionadamente esas partes para no buscar protagonismos concretos y que ambas voces fueran fácilmente intercambiables. Por otra parte, el ámbito, una oncenava, es cómodo y dentro de sus respectivas extensiones vocales, lo que da versatilidad a sus posibilidades de ejecución, pues podría abordarlo cualquier buen Tiple que alcanzara con holgura esa extensión. Las voces, que como se ha ejemplificado anteriormente, siguen el contrapunto imitativo para exponer el texto, presentan esporádicamente algunos pequeños pasajes en homofonía. En esos pasajes, las

<sup>273</sup> Véase los compases 22-28, sobre la letra “*consolatur tristes, miseros levat*”, así como los compases 39-46, sobre la letra “*consolatur tristes, miseros levat et iacentes erigit*”.

voces se mueven siempre a distancia de tercera, como si de una escritura violinística se tratara: lo vocal parece imitar a lo instrumental, rasgo por otra parte, que indica cierta “modernización”.

The image shows a musical score for two voices, both labeled 'G-2'. The music is written on two staves. The lyrics are 'et di - ri - git in por - tum sa - lu -'. The notation includes various note values and rests, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Fig. 149. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 786.  
Sección B: Tiples 1º y 2º (cc. 20-21)

Los violines presentan también el mismo ámbito entre ellos, con el fin (al igual que las voces) de homogeneizar su interpretación sin que ninguno de ellos sobresalga por encima del otro. El ámbito de los mismos es suficientemente amplio como para requerir de músicos profesionales así como de instrumentos con buenas prestaciones técnicas. El acompañamiento continuo, con una extensión dentro de la normalidad (una 16ª) presenta algunos pasajes con escritura de corcheas que contrastan con aquellos donde la figuración rítmica únicamente presenta mínimas y semínimas. Esta dualidad ayuda a crear dinamismo y movimiento a la obra.

El texto de la obra corresponde a la Lección VII del Santo Evangelio según san Lucas (Lc 1, 26-27). Versículo 26: *In mense autem sexto, missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth* (“Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret”). Versículo 27: *Ad virginem desponsatam viro, cui nomen erat Joseph, de domo David: et nomen virginis Maria* (“A una virgen desposada con un varón, llamado José, de la casa de David: y el nombre de la virgen era María”). Se trata de un pasaje bíblico relativo a la Anunciación del ángel a María, con un comentario a propósito de la Virgen a cargo de san Bernardo de Claraval<sup>274</sup>. En nuestro caso, únicamente queda la

<sup>274</sup> Bernard de Fontaine, más conocido como Bernard de Claraval fue un monje cisterciense francés. Nació en Fontaines-lès-Dijon, cerca de Dijon, en Borgoña en 1091, en el seno de una importante familia y murió en la abadía de Clairvaux (o Claraval, Francia) en 1153. Fue el gran impulsor y propagador de la orden cisterciense, fundando diversos monasterios, entre ellos el de Claraval, del que fue abad. Fue declarado santo en 1173 por el papa Alejandro III, y posteriormente, en 1830,

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

respuesta y el versículo al texto previo (la homilía de san Bernardo), que muy posiblemente se había rezado o entonado en canto llano inmediatamente antes de cantar el motete de Milà:

R. *Clarissimum Mariae nomen, ipsa stella est praeulgens: Peccatores illuminat, et dirigit in portum salutis* (“Ilustre nombre de María, estrella refulgente: ilumina a los pecadores, y dirígelos al puerto de la salvación).

V. *Consolatur tristes, miseros levat, et iacentes erigit* (“Consuela a los afligidos, anima a los miserables, y levanta a los muertos”).



Fig. 150. *San Bernardo de Claraval*, por Francisco de Goya (1787)

doctor de la Iglesia. Famoso por su amor a la Virgen María, es autor de muchas oraciones marianas, escritos y sermones. La enseñanza teológica de Bernardo se encuentra dentro de la tradición monástica. Toma su punto de partida en la Biblia y en la experiencia religiosa del hombre pecador que busca a Dios. Bernardo trató los temas más importantes de la dogmática y de la ascética: conversión, antropología, amor al Dios y al prójimo. Sobre este santo, véase: GUERRIERO, Elio; LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea; y ZARRI, Gabriella: *Il grande libro deis anti: Dizionario Enciclopedico*. Cinisello Balsamo, Milán, san Paolo, 1998. [Trad. como: *Diccionario de los Santos*. Vol. I. Madrid, San Pablo, 2000], pp. 364-371; KASPER, Walter; et alii (dirs.): *Lexicon für Theologie und Kirche*. Friburgo de Brisgovia, Herder, 1966 [HERALDO BERNET, Roberto; et alii (trad.): *Diccionario Enciclopédico de los Santos. Biografías y conceptos básicos del culto*. Vol. I. Barcelona, Herder, 2006], pp. 222-225.

En cuanto a la explotación del texto, en la siguiente tabla se puede apreciar la distribución del mismo en tres grandes secciones, así como el número de compases de que éstas se componen: A (12cc.), B (16cc.) y C (18cc.). De un total de 46 compases, la segunda y tercera sección presentan un número similar de ellos, y ambas secciones son superiores en número a la primera. Sin embargo, si se mira más detenidamente, en ambas secciones (B y B') se pueden apreciar pequeñas diferencias en la distribución de sus versos: B (4 – 5 – 2 – 1 – 4) y B' (8 – 2 – 2 – 1 – 5). Estas diferencias, poco importantes, dejan entrever, sin embargo, que el reparto de compases por versos es mayor al iniciar y finalizar el texto. Es decir, que los versos primero y último: *Peccatores illuminat* (“Ilumina a los pecadores”) y *et iacentes erigit* (“y levanta a los muertos”), son los que sintetizan y entrañan el mensaje más importante para el compositor.

Sección A		Sección B					Sección B'				
Clarissimum Marae nomen,	ipsa stella praefulgens	peccatores illuminat	et dirigit in portum salutis.	Consolatur tristes,	miseros levat,	et iacentes erigit.	Peccatores illuminat	et dirigit in portum salutis.	Consolatur tristes,	miseros levat,	et iacentes erigit.
4 cc.	7 cc.	4 cc.	5 cc.	2 cc.	1 cc.	4 cc.	8 cc.	2 cc.	2 cc.	1 cc.	5 cc.
cc. 1-4	cc. 5-12	cc. 13-16	cc. 17-21	cc. 22-23	c. 24	cc. 25-28	cc. 29-36	cc. 37-38	cc. 39-40	c. 41	cc. 42-46
Total compases: 12		Total compases: 16					Total compases: 18				
cc. 1-12		cc. 13-28					cc. 29-46				
46 cc.											

Fig. 151. A. Milà. E-TAc, Ms. 786. Extensión del texto y su distribución en música

Efectivamente, el hecho que el compositor repita el texto en las secciones B y B', indica que quería enfatizar el mensaje del mismo, es decir, poner en valor aquello que la virgen María puede hacer por los hombres: iluminarlos, guiarlos, consolarlos y animarlos, e incluso levantar a los muertos. Al contabilizar los compases empleados para cada uno de ellos, resulta: *Peccatores illuminat* (12cc.); *et dirigit in portum salutis* (7cc.); *consolatur tristes* (4cc.); *miseros levat* (2cc.); *et iacentes erigit* (9cc.), de lo que se extrae que la imagen de la Virgen María más importante para el compositor era como un faro que ilumina a los pecadores<sup>275</sup>.

<sup>275</sup> Esta idea, como buena parte del texto del motete, enlaza plena y semánticamente con el célebre pasaje de las letanías en el que se califica a María como *Stella matutina, Salus infirmorum, Refugium*



Posteriormente, la cantidad de compases desciende hasta llegar a la última idea, la de la Virgen María como capaz de levantar a los muertos, en el verso “et iacentes erigit”. Se trata de una apreciación de san Bernardo de Claraval, que capacita a la Virgen María para resucitar a los difuntos, como lo hiciera Jesucristo, idea que Milà secunda, escribiendo el discurso musical sobre ese texto durante nueve compases, siendo ésta, significativamente (pues se trata de un asunto de trascendencia teológica, permitido por la jerarquía eclesiástica debido al auge en la devoción popular mariana del momento), la extensión más amplia seguida por el compositor tarraconense después de los doce compases empleados para el verso “Peccatores illuminat”. Vemos claramente pues, aquí, la religiosidad y adscripción “personal” del compositor hacia asuntos devocionales (sin temor alguno ante posibles acusaciones heréticas), así como su marcada inclinación mariana, particularmente considerada en su época y contexto.

Diversos recursos compositivos ayudan a reforzar ese texto, como por ejemplo:

- La utilización de varias notas sobre una misma sílaba, para enfatizar la palabra que se quiera destacar. En este caso “el nombre de [la clarísima] María”.

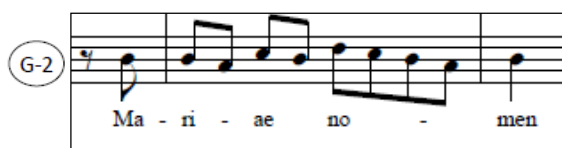


Fig. 152. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 786.  
Sección A: Tiple 1º (cc. 2-4)

- El cambio de color de mayor a menor sobre el texto “peccatores illuminat”, para acrecentar la idea del ruego a María (algo que hemos visto sucede también en el caso de las letanías del Rosario, con su reiterado *Ora pro nobis* / “Ruega por nosotros”, ambiente que sin duda

---

*peccatorum, Consolatrix afflictorum y Auxilium Christianorum* (es decir, “Estrella de la mañana, Salud de los enfermos, Refugio de los pecadores, Consuelo de los afligidos y Auxilio de los cristianos”), tras de lo cual se pide a María que interceda por los hombres ante Dios (*Ora pro nobis* / “Ruega por nosotros”).

debía estar en la memoria colectiva de cuantos escucharan este motete en su época, y que, por tanto, sería fácilmente identificable, tanto desde el punto de vista asociativo de ideas, como meramente auditivo y sobre todo, mental: el compositor parece jugar por tanto, aquí, con los conocimientos teológicos/religiosos de su audiencia, aprovechándolos en su propio beneficio, con vistas a hacer su mensaje más efectivo y que calara más hondamente en cada uno de sus escuchantes).

- El cambio de carácter de la obra en la tercera sección, sobre el texto “et dirigit in portum salutis”, como queriendo indicar y agilizar el camino hacia el puerto<sup>276</sup>. Para ello, utiliza figuras rítmicas rápidas, como las semicorcheas y los puntillos.

Fig. 153. A. Milà. *E-TAC*, Ms. 786. Sección B: Tiples 1º y 2º (cc. 12-19)

Referente a la aplicación de la *semitonia subintellecta*, no ha sido necesaria su aplicación en esta obra.

## BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

<sup>276</sup> Esta figura enlaza con la imagen de la Virgen de la Candelaria tinerfeña (celebrada el 2 de febrero), o Virgen de la Luz; que toma la imagen de María como candelero o candela de luz santa que guía hacia el buen camino y la redención, y que aviva la fe en Dios. Conviene tener en cuenta que la misma “Virgen de la Candela”, es la patrona de la importante localidad de Valls, cercana a Tarragona, en la que precisamente se instauraron fiestas decenales (celebradas cada diez años) a partir de 1788. También se relaciona esta composición con la Virgen del Carmen, patrona del mar y de los navegantes (la cual se celebra el 16 de julio), y con el célebre himno del *Ave maris stella* (“Salve, estrella del mar”). En un poema, san Bernardo dice de María: “Si surgen los vientos de la tentación, si te arrojan contra las rocas de la tribulación, mira a la estrella, llama a María; si te golpean las olas del orgullo, de la ambición, de la envidia, de la rivalidad, mira a la estrella, llama a María. En caso de que la ira, o la avaricia, o el deseo carnal asalten con violencia la frágil embarcación de tu alma, mira la estrella, llama a María”.

En síntesis, se trata de una obra compacta, de composición cuidadosa, que no pretende grandes virtuosismos musicales, ni en las voces, ni en los instrumentos. Aunque aparentemente sencilla por su *organico*, no por eso es escasa en recursos musicales (contrapunto imitativo, voces en terceras paralelas, respuestas homofónicas, contrastes rítmicos, etc.), que utiliza profusamente para conseguir reforzar la idea del texto. Éste, llega a la audiencia de forma clara e inteligible, es decir, que se oye clara y distintamente, de manera que Milà consigue el objetivo de hacer llegar el mensaje del mismo a los fieles.

Son precisamente los recursos musicales comentados (la medida en los mismos y la autolimitación en el despliegue de efectivos) los que consiguen dar a la pieza un aire fresco a la par que contenido. Con ello, Milà consigue durante la interpretación del motete (en el momento de alzar el Santísimo, es decir, en la Elevación, en la Consagración)<sup>277</sup>, ese momento de unción y recogimiento, y de unidad espiritual a través de la música, que por otra parte era el objetivo último tanto de él mismo, como del patrocinador musical (en este caso, el capítulo de la catedral de Tarragona).



### ***E-TAc, Ms 803 – 3050/443***

Esta composición consta de seis bifolios de papel, doblados y manuscritos, de 420 x 310 mm, que solo se anotan en una de sus caras (por tanto, de 210 x 310 mm).

---

<sup>277</sup> En ese sentido, hay que señalar que en el libro de las obligaciones de la capilla de música de la catedral de Tarragona (que data de la segunda mitad del siglo XVIII), se lee, por ejemplo, en el día 2 de febrero: “Festa de la Purificació de Maria SS<sup>ma</sup> / primeras vespras a 8, Dixit Dominus, / y Magnificat [margen: Desp<sup>s</sup> de comple<sup>s</sup> se canta motet Responsum y salve matinal a las 7 a la capella dels fornès] a la benedicció de la cera / se canta en lo chor lo nunc Dimittis á / fals bordó, después se fa professó per la / Ciutat, y no canta la capella, y cantan / a Chors un Sustentor, y un Semmanér / interpolats de dos en dos ab los llibres / que per est fi son en lo Chor, Missa / á 8, **Motet al alsar Déu**, segonas / Vespras a 8 com en las primeras” [la negrita es mía].

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

cada una), y de ocho folios apaisados de 215 x 310 mm que, igual que los bifolios, solo se anotan en una de sus caras. El título diplomático se anota en la parte para trompa 2ª y dice: “Resp<sup>o</sup> Segundo / con Violines y Trom.<sup>s</sup> Rep.<sup>s</sup> / â tres voces / A S<sup>ta</sup> Thecla / Ingressus sum &. / M<sup>o</sup> Milà”.

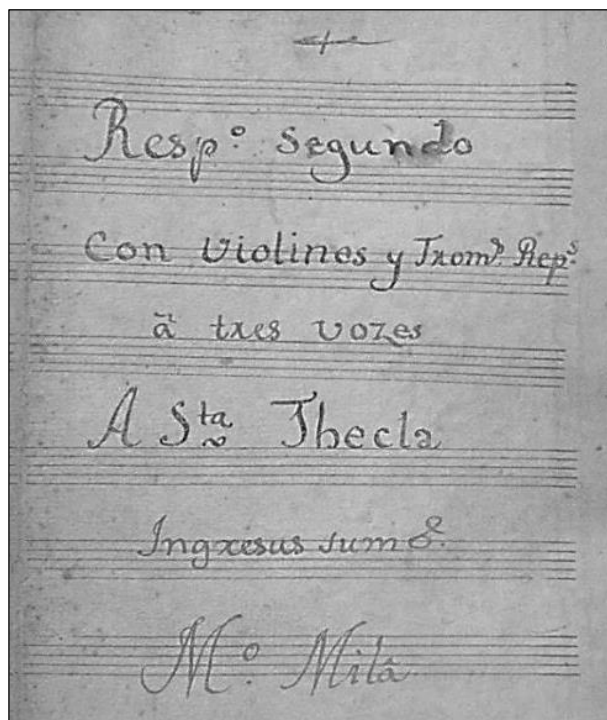


Fig. 154. A. Milà. E-7Ac, Ms. 803. Título propio o diplomático

Se trata de un responsorio para tres voces (Tiple, Alto y Bajo), dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento continuo, cifrado (es decir, para un instrumento polifónico, sin indicación de ningún instrumento concreto para su realización).

La obra, que consta de Responsorio y Verso, se escribe con un Si bemol en la armadura en ambos fragmentos. En el Responsorio, la obra empieza en sexto tono, —hipolidio— u onceno tono transportado (semejante a nuestro Fa M) pero enseguida se escuchan pequeños fragmentos que se mueven a las tonalidades vecinas: 1<sup>r</sup> tono, dórico (Re menor, salvando las distancias), 5<sup>o</sup> tono punto bajo (Si bemol Mayor), e incluso a la tonalidad del V grado, es decir, al 5<sup>o</sup> tono —lidio— u

onceno tono (en cierto modo, equiparable a Do Mayor). Ese fluir de diferentes colores tonales enriquece la obra y ayuda a fijar la atención de la audiencia. Además, contrasta con el Verso, que está formulado enteramente en 1<sup>r</sup> tono — dórico— ( $\cong$  Re m). Está escrita en clave de Sol en segunda línea para los violines y los oboes, y en clave de Fa en cuarta línea para las trompas y el acompañamiento continuo, así como en claves bajas o naturales para las voces, por lo que no requiere transporte alguno.

El signo de compás es C (compas *de compasillo*, compasete, *alla semibreve* o compás menor imperfecto) para todo el Responsorio, y de 3/4 para el Verso. El manuscrito presenta todavía la antigua grafía del 3/4 que intercala entre ambos números una C o medio círculo (síntoma, todavía, de la perduración de la idea de los compases “de proporción”, y en este caso, de imperfección).

Como va dicho, la obra se presenta en dos secciones: Responsorio y Verso.

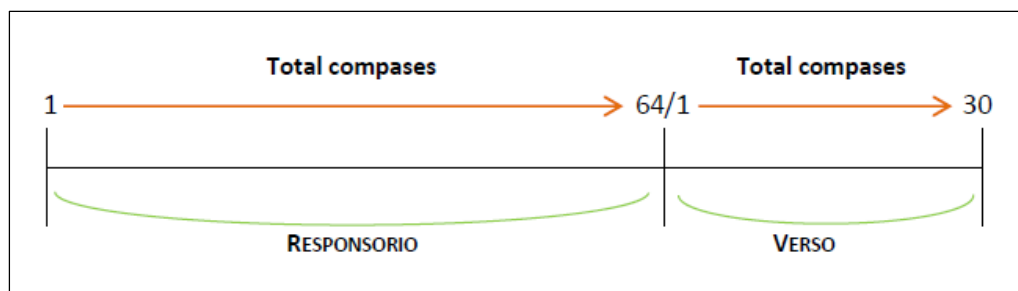


Fig. 155. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. Estructura general

### 1. RESPONSORIO

Se trata de una primera sección, de 64 compases, en la que participan las tres partes vocales (Tiple, Alto y Bajo) y todo el *organico* de la obra: dos violines, dos oboes, dos trompas y el acompañamiento continuo. Se puede estructurar en tres partes, A-B-C:

- A – Introducción instrumental de 9 compases.

- B – Segunda subsección, de 27 compases sobre el texto siguiente<sup>278</sup>:  
*Ingressus sum pactum meum ait Dominus Deus et facta est mihi*. (“Te hice juramento y entré en pacto contigo, dijo el Señor Dios y fuiste mía”). 15 compases, tomados de Ezequiel, 16, 8<sup>279</sup>. A dicha frase, se solapa el inicio de la siguiente, que se extiende a lo largo de 12 compases: *A modo voca me* (“Y todavía me llamas”), tomados de Jeremías 3,4.
- C – Tercera subsección, de 28 compases (sin contar la repetición) sobre el texto: [*A modo voca me*] *Pater meus dux virginitatis meae tu es* (“[...] Padre mío, tú eres el señor de mi virginidad”), procedente del libro de Jeremías 3,4<sup>280</sup>. En realidad, Milà rompe el texto tomado de Jeremías, truncando en dos partes el discurso, separadas ambas por una doble barra, sobre “Pater meus”. De este modo, enlaza la profecía de Ezequiel con la de Jeremías, que apenas enuncia rápida y brevemente (de manera sintética, en corto espacio, de apenas tres compases: cc.39-41), enfatizando así, precisamente, dicha fórmula textual, “Pater meus”, al repetirla justo antes y después de la doble barra, e incluso, al sugerir su repetición posterior (vuelta o mudanza), al finalizar el Verso, desde donde se habrá de retomar dicho texto al saltar de párrafos (Verso, c.30) a párrafos (Responsorio, c.42). De esta forma, se cantará el texto “Pater meus” hasta tres veces, cada una de ellas ocupando tres compases (con la consiguiente fijación simbólica del número tres como alusión a la perfección y la Santísima Trinidad).

---

<sup>278</sup> En realidad, Milà enlaza la primera frase (*Ingressus sum pactum meum ait Dominus Deus et facta est mihi*), tomada de las profecías de Ezequiel, con el inicio de la siguiente frase (*A modo voca me*), tomada de Jeremías, en un tipo de construcción músico-compositiva que no parece primar el origen de los textos que se musicalizan, sino que los considera como un todo, es decir, como una serie de advertencias proféticas, procedentes del Antiguo Testamento, relacionadas con el fin de los tiempos y la llegada del Mesías.

<sup>279</sup> En este pasaje de texto, el Señor declara cuál fue su misericordia para con su pueblo (visto aquí como si se tratara de una mujer, a la que desposa), el cual se había portado con perfidia (Samaría y Sodoma), ante lo cual le anuncia juicios severos, prometiendo establecer con sus despojos una Alianza eterna.

<sup>280</sup> El cual trata del divorcio de Dios respecto al reino del norte, Israel, y de su amenaza de divorciarse también del reino del sur, Judá.

Por otro lado, los materiales melódicos de la sección A, aparecen después en la sección B, aunque no con suficiente reiteración como para que ésta sea una variante de la primera. En cambio, la sección C presenta materiales diferentes de las dos primeras: motivos melódicos muy rimados que se van sucediendo a diferentes alturas y en diferentes tonalidades. Estos motivos se intercalan con los que se aplican al texto, más tranquilos y en contraste con los primeros.

Armónicamente, esta primera sección empieza en A con el I grado del sexto tono u onceno tono —jonio— transportado ( $\cong$  Fa Mayor), pero enseguida se desplaza hacia el quinto tono u onceno tono —jonio— ( $\cong$  Do Mayor), tono que se mantendrá en B y C, aunque en esta última subsección se aprecien algunos esporádicos cambios de color, al octavo tono ( $\cong$  Sol Mayor) y al quinto tono punto alto ( $\cong$  Re Mayor).

## 2. VERSO

Esta segunda sección consta de 30 compases en los que participan únicamente una parte vocal (Alto) y parte del *organico* de la obra: dos trompas, dos violines y el acompañamiento continuo, hecho que confiere un timbre diferente de la primera sección, las cual añadía los oboes y otras dos partes vocales. Con todo eso, la intención del autor fue probablemente, dinamizar el discurso planteado por su composición: mediante la yuxtaposición al Responsorio de un Verso, al final del cual se enlazaría de nuevo con el Responsorio inicial, se lograba una suerte de arquitectura cíclica (Responsorio-Verso-Responsorio), capaz de jugar con la memoria del oyente y de aprovechar la fijación mental que los patrones rítmicos, melódicos y contrapuntísticos (naturalmente, aparejados con un texto, asimismo repetitivo) hubieran podido dejar en la audiencia. En realidad, con esta estructuración, Milà plantea pasar de tres voces en el Responsorio, a una sola en el Verso, para regresar de nuevo a las tres voces en la repetición final del Responsorio (3→1→3). Por otra parte, el efecto “de goma” que se tensa y destensa mediante la intercalación de este Verso con un *organico* más reducido, sin duda contribuiría a la

intensificación de la atención por parte de los oyentes, que pasarían de un pasaje en *tutti*, a otro mucho más reducido (con menos instrumentos y voces) en el Verso, para terminar de nuevo con el *tutti*, diríase, a modo de fin de fiesta y traca final. Este procedimiento, que ya era bien conocido y había sido largamente utilizado en múltiples villancicos (Estríbillo-Coplas-Estríbillo) a lo largo de muchas décadas, en realidad se encamina aquí ya hacia un tipo de construcción, cíclica, que conduciría a la tradicional forma-sonata que sería puesta en valor por los clásicos vieneses, y con el que, en este momento de Milà, comenzaban a experimentar algunos compositores italianos “pre-clásicos”, o la denominada “Escuela de Mannheim”.

Esta segunda sección, muy compacta, muestra dos subsecciones (A-B) y comparte algunas características compositivas con el Responsorio:

- A - Introducción instrumental de 6 compases. Presenta unos materiales melódicos que se aplicarán posteriormente al texto en la subsección B.
- B – Segunda subsección, de 24 compases, sobre el texto: *Ecce ego lactabo eam et loquar ad cor ejus, et erit in die illa, vocavit me vir meus* (“Por tanto he aquí yo la atraeré, y la hablaré al corazón, y acaecerá en aquel día, [que] me llamará: marido mío”). Se trata aquí de dos frases, sintetizadas en una sola, tomadas de las profecías de Oseas, 2,14 y 16<sup>281</sup>.

Armónicamente, el Verso se estructura sobre el primer tono, Re dórico ( $\cong$  Re menor), y no presenta cambios tonales en su discurso. Interválicamente destaca el salto de 2ª Aumentada del compás 28, que aporta un cierto enriquecimiento melódico al final de la composición.

---

<sup>281</sup> Este capítulo trata de la reunión de Israel y de Judá, de la reprobación de Samaría y de sus hijos, y del restablecimiento de Israel. En realidad, cada uno de los dos versículos aquí imbricados en uno solo, dicen lo siguiente: **Ezequiel, 2,14.** *Propter hoc, ecce ego lactabo eam, et ducam eam in solitudinem: et loquar ad cor eius* (“Por tanto he aquí yo la atraeré, y la llevaré al desierto: y la hablaré al corazón”). **Ezequiel, 2,16.** *Et erit in die illa, ait Dominus: vocavit me: vir meus: et non vocavit me ultra, Baali* (“Y acaecerá en aquel día, dice el Señor: me llamará: marido mío: y no me llamará más Baal”).



# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

The image shows a musical score for the 'Verso' section, measures 28-30. It consists of four staves. The top two staves are for Violin 1 (G-2) and Violin 2 (G-2). The third staff is for Alto (G-2) with the lyrics 'us, vir me - - - us.' The bottom staff is for Continuo (F-4). The music is marked with a forte 'f' dynamic. Red circles highlight specific melodic motifs in the string parts, illustrating imitative counterpoint.

Fig. 156. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803.  
VERSO: violín 1º y 2º, Alto y acomp.<sup>to</sup> continuo (cc. 28 - 30)

En ambas partes, Responsorio y Verso, destaca la utilización del contrapunto imitativo, que proporciona a la composición movimiento y dinamismo, especialmente en el Responsorio. Ese recurso compositivo es utilizado por Milà en toda la obra, ya sea con la repetición de frases iguales, ya sea con pequeños motivos melódico-rítmicos transportados, ambos en forma casi de canon.

The image shows a musical score for the 'Responsorio' section, measures 15-21. It consists of three staves. The top staff is for Tiple 1º (G-2) with the lyrics 'a - it Do-mi-nus De-us'. The middle staff is for Alto (G-2) with the lyrics 'a - it Do-mi-nus De-us'. The bottom staff is for Bajo (F-4) with the lyrics 'me - um a - it Do-mi-nus De-us'. Colored brackets (red, green, blue) and arrows highlight imitative motifs between the parts.

Fig. 157. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803, RESPONSORIO: Tiple 1º, Alto, Bajo (cc. 15 - 21)

Fig. 158. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803, RESPONSORIO: Tiple 1º, Alto, Bajo (cc. 25 - 29)

En ambas secciones, y como era de prever, las trompas hacen de mero relleno armónico<sup>282</sup>, mientras que los violines y los oboes son los que realizan los motivos más rítmicos y fluidos. En el Responsorio, el violín 1º y el oboe 1º refuerzan a menudo la voz del Tiple 1º, especialmente en los pasajes menos ritmados. A ese efecto, también el violín 2º y el oboe 2º (que trabajan a menudo una tercera inferior respecto a sus respectivos violín 1º y oboe 1º) refuerzan, en algunas ocasiones, la voz del Alto. Y como sucede a menudo en esta época, es también relativamente frecuente que los oboes vayan *colla parte*, es decir, tocando exactamente lo mismo —o con mínimas variantes— que los violines<sup>283</sup>. En realidad, esto último supone una reducción *de facto* del *organico*, únicamente reforzado desde el punto de vista tímbrico y del volumen sonoro, en un recurso, sencillísimo, que se toma y abandona con absoluta flexibilidad, proporcionando, así, un rico

<sup>282</sup> Referente al uso de las trompas, así como de los clarines, P. Rabassa dice en su conocido tratado *Guia para los principiantes*: “Se advierte que estos instrumentos de Clarines y Trompas de Caza ordinariamente se hace su música en Duos, son mui cansados no pueden tocar muy continuos, y deve ser su música disminuida y veloz de los otros Ynstrumentos antecedentes no se advierte cosa ninguna de la especie de Musica que necesitan porque Generalmente sirven para Todas las especies de Musica y asimismo siempre se debe atender a los Terminos mas naturales de cada qual”. RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que dessean Perfeccionarse en la Compossicion de la Mussica*. (Ms., s.l., s.f. [1725c]). Ed. facsímil. [BONASTRE BERTRAN, Francesc; MARTÍN MORENO, Antoni; y CLIMENT BARBERÁ, José (eds.)]. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990, pp. 511-512.

<sup>283</sup> Respecto a la utilización de los oboes hay que recordar las palabras de Francisco Valls en su *Mapa Armónico Práctico*: “Quando los oboeses toquen solos procure que no vayan por lo muy alto del instrumento, porque no chillen, ni por lo muy baxo tampoco, lo mas propio será que todo lo que fueren solos, vayan su Musica dentro de las cinco líneas, y si fuere necesario añadirle una por arriba. Tocando unidos con los violines se disimulara lo que se ha dicho”. VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, p. 327 [fol.144v].

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

juego de colores, volúmenes y timbres, a voluntad del compositor y según las necesidades emanadas, por lo general, de la carga semántica y sugerencias del texto.

No hay indicaciones agógicas en el Responsorio, aunque sí en el Verso, que presenta la indicación de *Largo*. A ese efecto, conviene subrayar que la figuración rítmica con que está escrito el Verso, semínimas, corcheas, y en general figuras rítmicas no demasiado pequeñas, que junto con la indicación de *Largo* crean un ambiente de recogimiento en contraste con el Responsorio, que muestra pasajes más enérgicos que confieren en determinados momentos dinamismo y vitalidad.

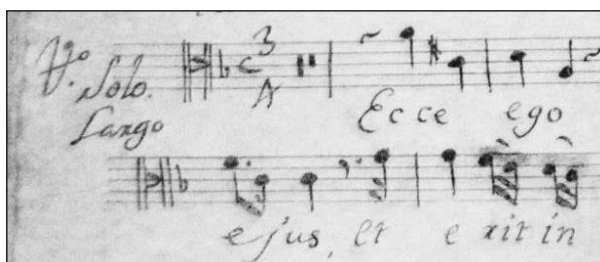


Fig. 159. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803, VERSO: incipit del Alto

Los ámbitos de las partes instrumentales son las siguientes:

	oboe 1º	oboe 2º	trompa 1º	trompa 2º
RESPONSORIO	Fa <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub>	Fa <sub>2</sub> – La <sub>4</sub>	Fa <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub>	Fa <sub>2</sub> – Sol <sub>2</sub>
VERSO			Fa <sub>2</sub> – La <sub>2</sub>	Fa <sub>2</sub> – La <sub>2</sub>
	Fa <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub> Una 12ª	Fa <sub>2</sub> – La <sub>4</sub> Una 10ª	Fa <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub> Una 5ª	Fa <sub>2</sub> – Sol <sub>2</sub> Una 9ª

	violín 1º	violín 2º	acomp.º continuo
RESPONSORIO	Sol <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> – La <sub>4</sub>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
VERSO	La <sub>2</sub> – Si <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
	Sol <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub> Una 18ª	Sol <sub>2</sub> – La <sub>4</sub> Una 16ª	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub> Una 16ª

Fig. 160. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. Ámbitos de las partes instrumentales

Como muestra el cuadro superior, los dos violines y los dos oboes presentan un ámbito casi exacto entre ellos, con el fin de homogeneizar su interpretación sin que ninguno de ellos sobresalga por encima del otro (y en consonancia también con lo ya aducido respecto a sus esporádicas o más o menos frecuentes intervenciones *colla parte*). El ámbito de los mismos es suficientemente amplio —especialmente el de los violines— como para poder pensar que se contaba en aquel momento con instrumentos y/o instrumentistas de calidad. Por su parte, las trompas presentan un ámbito reducido, básicamente ayudando al relleno armónico, especialmente en las secciones B y C del Responsorio, así como en el verso, cuya intervención en el mismo, además, es mucho menor que la del resto de instrumentos, seguramente para resaltar la escritura de los violines, ahí muy idiomática, y colaborar en hacer el texto más inteligible. Llama también la atención, que el ámbito de la trompa 1ª (una 5ª), es menor que el de la trompa 2ª (una 9ª), quizás porque aun gozando de un buen instrumentista, no se tuviera un buen instrumento en ese momento. El acompañamiento, que muestra una extensión de dos octavas, presenta algunos pasajes donde las corcheas se repiten reiteradamente sobre una misma notación el objeto de aportar dinamismo y garbo rítmico a la obra. Estos pasajes contrastan con aquellos donde el acompañamiento tiene un papel de mero soporte armónico.

Los ámbitos de las partes vocales son los siguientes:

	<b>Tiple</b>	<b>Alto</b>	<b>Bajo</b>
<b>RESPONSORIO</b>	Fa <sub>3</sub> – La <sub>4</sub>	Si <sub>2</sub> – Sib <sub>3</sub>	Sol <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
<b>VERSO</b>		La <sub>2</sub> – Sib <sub>3</sub>	

Fa <sub>3</sub> – La <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Sib <sub>3</sub>	Sol <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
Una 10ª	Una 9ª	12ª

Fig. 161. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. Ámbitos de las partes vocales

La tesitura de las partes vocales es cómoda y en general poco extensa, destacando el Bajo, que posee una extensión ligeramente mayor (una docena),

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

posible síntoma de que se debía contar con un buen cantante en esa cuerda para poder desarrollar la parte correspondiente.

Las voces utilizan el contrapunto imitativo para exponer el texto y los violines refuerzan las partes vocales en algunas ocasiones. Por su parte, las trompas utilizan valores largos (notas tenidas) que aportan brillo y relleno armónico a la obra:

The image displays a musical score for a responsory, organized into four groups of staves. The first group, labeled 'oboes', consists of two staves in G2. The second group, labeled 'trompas', consists of two staves in F4. The third group, labeled 'violines', consists of two staves in G2. The fourth group, labeled 'Voces', consists of three staves in G2 and F4. The vocal parts include the lyrics: 'Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu es, tu, tu' and 'Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu'. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Brackets on the right side of the score group the staves into their respective instrument or voice categories.

**Fig. 162. A. Milà. E-TAc, Ms. 803. RESPONSORIO:  
oboes, trompas, violines y partes vocales (cc. 46-49)**

El compositor utiliza la figura retórico-musical de repetición llamada *Poliptoton* (repetición de un fragmento melódico en un registro o voz diferente), durante toda la obra, hecho que –al igual que en otras obras anteriormente analizadas en esta tesis– da lugar a un juego interesante entre voces.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 163. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803.  
RESPONSORIO: Alto (cc. 44-46)

Fig. 163. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803.  
RESPONSORIO: Alto (cc. 44-46)

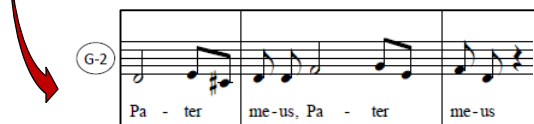


Fig. 164. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803.  
RESPONSORIO: violines 1ª y 2ª (cc. 11-13)

Fig. 164. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803.  
RESPONSORIO: violines 1ª y 2ª (cc. 11-13)

De igual manera, Milà utiliza la figura de repetición melódica llamada *Auxesis*: repetición de un motivo melódico en una misma sección a distancia de segunda mayor, útil para ayudar al oyente a recordar ese fragmento musical, y que contribuye a ofrecer —siquiera sea muy brevemente— un cierto entusiasmo o euforia.

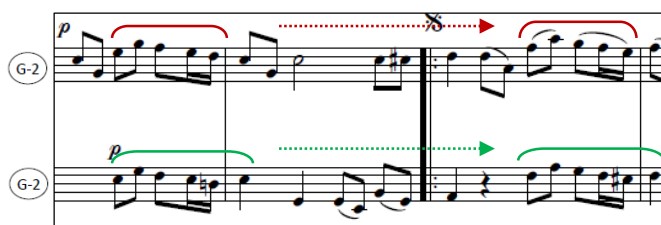


Fig. 165. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. RESPONSORIO: Alto (cc. 25-29)

Fig. 165. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. RESPONSORIO: Alto (cc. 25-29)

Otro recurso compositivo de retórica musical empleado es la repetición de un fragmento melódico con diferentes notas en una misma voz, o *Synonymia*:



Fig. 166. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. VERSO: Alto (cc. 14-18)

Fig. 166. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. VERSO: Alto (cc. 14-18)

Y también la repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz, o *Palillogia*:

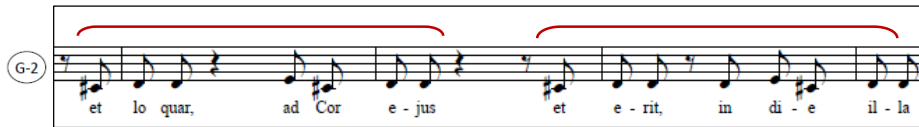


Fig. 167. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. VERSO: Alto (cc. 20-24)

Como es conocido, el Responsorio<sup>284</sup> es un canto litúrgico de tipo salmo responsorial, consistente en una primera parte llamada Respuesta —relativamente ornamentada—, seguida de un versículo salmódico y la repetición de una parte de la Respuesta inicial. En algunas ocasiones se le añade una doxología, aunque no es el caso de la obra de Milà. Usualmente de estructura ternaria (R-V-R), en algunas ocasiones puede incluir la Respuesta completa e incluso llegar a tener dos versículos. Existen Responsorios de dos clases: los que se incorporan en el Propio de la Misa, y los que, fuera del mismo, se usan en otros contextos del Oficio Divino (como es el caso de este Responsorio de A. Milà); en este último, el verso, cantado por un solista, es corto, cobrando más importancia la respuesta del coro. Su lugar habitual se sitúa después de las lecciones de maitines y otras horas canónicas, y su función es la de comentario a las lecturas que le preceden.

En realidad, la presente composición de Milà sigue la estructura propia de la técnica responsorial, en la que un solista alterna y dialoga con el coro, de manera contrastante. Así por ejemplo, puede verse aquí la intervención del coro en el Responsorio propiamente dicho (que se entona al comienzo de la obra, pero de nuevo —y tras el verso—, al final), frente a la participación de un solista, en el Verso. Seguramente, este tipo de escritura adoptado aquí por Milà no es en absoluto casual, sino que responde a la práctica cotidiana y habitual de los

<sup>284</sup> Para ampliar información sobre el Responsorio, véase: ANGLÉS, Higinio; PENA, Joaquín (dirs.): “Responsorio”, en *Diccionario de la Música Labor*, op. cit., pp. 1860-1861; BASSO, Alberto (dir.): “Responsorium”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. “Il Lessico” 4. Turín, UTET, 1984, p. 79; BROSE, Olivier de la; HENRY, Antonin-Marie; y ROUILLARD, Philippe (dirs.): “Responsorio”, en *Diccionario del cristianismo...*, op. cit., p. 647.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

responsorios por parte, tanto de la capilla de música catedralicia de Tarragona, como, sin duda, por su *schola* gregoriana.

Los textos de los Responsorios suelen tomarse de la Biblia.

Por lo que respecta a la explotación del texto, en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que éste se distribuye:

RESPONSORIO				
A	B	C	D	E
Ingressus sum pactum meum	ait Dominus Deus et facta es mihi.	A modo voca me	Pater meus,	dux virginitatis meae tu es.
5'5 cc.	9'5 cc.	12 cc.	3 + (2) + 3 cc. = 7'5 cc.	18 cc.
cc. 10-15	cc. 15-24	cc. 25-36	cc. 39-46	cc. 46-64
Total compases: 55 + 9 de introducción instrumental = 64 [+ 30 – Verso = 94]				

VERSO					
F	G	H	I	G	I
Ecce ego lactabo eam	et loquar ad cor eius,	et erit in die illa	vocabit me vir meus,	et loquar ad cor eius,	vocabit me vir meus.
4 cc.	4 cc.	2 cc.	4 cc.	4 cc.	6 cc.
cc. 7-10	cc. 11-14	cc. 15-16	cc. 17-20	cc. 21-24	cc. 25-30
Total compases: 24 + 6 de introducción instrumental = 30 [+ 64 – Responsorio = 94]					

Fig. 168. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. Extensión del texto y su distribución en música

En el Responsorio se puede apreciar que el compositor quiso darle mayor relevancia al texto *A modo voca me* (“Y todavía me llamas”), pues le dedica doce compases. En ese momento y melódicamente, el texto se articula, precisamente, en forma de llamada, utilizando el contrapunto imitativo. Por otra parte, Milà dedica dieciocho compases al texto *Dux virginitatis meae tu es* (“tú eres el señor de mi virginidad”). En esta ocasión, la melodía sobre el texto está tratada en un primer momento a través del contrapunto imitativo y posteriormente utilizando la homofonía, con la intención, probablemente, de enfatizar aún más el significado del texto y de hacerlo progresivamente más inteligible. De todo ello se desprende que el compositor habría querido resaltar la idea “Y aun así, todavía me llamas...: tú eres el señor de mi juventud, te seguiré allá donde vayas”.

Por lo que respecta al Verso, Milà dedicó un número de compases ligeramente mayor al texto *Vocabit me vir meus* (“me llamó mi hombre [mi



marido]”), quizás para subrayar la idea de que Jerusalén pertenece a Dios. En realidad sería otra manera de enfatizar lo que ya se ha expuesto en el Responsorio: que Jerusalén hará lo que el señor diga, puesto que él es su amo.

Algunos recursos de apoyo a la técnica de la composición, ayudan a reforzar ese texto, como por ejemplo:

- La repetición del texto para enfatizar su significado. Por ejemplo en *A modo voca me* (“Y todavía me llamas”):



Fig. 169. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 803. RESPONSORIO: Tiple (cc. 25-29)

Referente a la aplicación de la *semitonia subintellecta*, se ha aplicado un bemol en el Tiple del compás 23, por analogía con el compás anterior, así como becuadros en los oboes del compás 33, por analogía con los violines segundos del mismo compás (que están realizando la misma melodía y ya llevan los becuadros aplicados).

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

En definitiva, se trata, de una obra con dos secciones muy contrastadas, en la que Milà utiliza suficientes recursos retórico-musicales como para conseguir que la obra sea atractiva musicalmente. Aunque violines y oboes interpreten en algunos casos la misma melodía, no resta profundidad tímbrica al *organico*, que tiene suficiente cuerpo y personalidad por sí mismo. Las partes vocales se ven reforzadas a menudo por esos violines y oboes, que ora copian a las voces ora interpretan fragmentos muy contrastados con ellas, con lo que se consigue dar movimiento a la pieza, especialmente en el Responsorio.

Por otro lado, llama la atención el empleo que hace Milà del material orquestal, que recuerda ya las formaciones propias del Setecientos y que

culminarán en la orquesta propia del primer clasicismo vienés (Haydn, Mozart), con empleo obligado de violines, oboes y trompas, en donde resulta relativamente frecuente que los oboes vayan doblando a los violines y las trompas —como instrumentos “naturales” y en una sola afinación, es decir, desprovistos todavía de los más tarde habituales tonillos de recambio y mecanismos complejos, como las válvulas— todavía se anotan de un modo relativamente rudimentario, a base de valores largos y en intervenciones generalmente breves, de modo que apenas sirven para dar brillo y colorido a la composición, en determinados momentos cruciales para la misma. Puede verse, por tanto, el tiempo propio en que Milà compuso, que abandona poco a poco prácticas tardo-barrocas, para aproximarse irremediabilmente hacia un tipo de composición más racional, cíclica, y en donde los instrumentos llegarán a apoderarse de una atmósfera antes exclusivamente dominada por la voz. Si, en el aspecto terminológico o conceptual, todavía es el contexto eclesiástico de raíces tardomedievales —modales— el que rige el pensamiento teórico de estas composiciones (aún se habla de cláusulas, y todavía no de cadencias o incluso de acordes con muchas reticencias), en la práctica, la realidad queda muy alejada de dicho contexto, y se desenvuelve ya, decididamente, hacia un entorno mucho más “civil”, orquestal, tonal en el sentido de mayor-menor y, en definitiva, “moderno”, desde esa perspectiva que hoy hemos dado en identificar como “clásica”.



***E-TAc, Ms 817 – 3061/444***

Esta composición consta de seis bifolios de papel, doblados y manuscritos, de 425 x 310 mm, que solo se anotan en una de sus caras (de 210 x 310 mm). Se conservan también copias posteriores, probablemente del s. XIX, entre ellas una

partitura general. El título diplomático se anota en el acompañamiento y dice: “Dixit Dóminus á cinco voc<sup>s</sup> / Octavo tono / Tiple / Mtro. Milá”.



Fig. 170. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Título propio o diplomático

Salmo para cinco voces (Coro 1º: Tiple; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor y Bajo) y acompañamiento continuo, cifrado, es decir, para un instrumento polifónico (sin indicación de ningún instrumento concreto para su realización).

El manuscrito se conserva en bastante mal estado, llegando incluso algunos de los folios a estar partidos y presentar algunos parches o remiendos para tratar de salvaguardar la música; es seguramente por eso que el Tiple 1º y el acompañamiento continuo son ya copias posteriores (para sustituir a otros supuestos papeles anteriores que se hubieran deteriorado en exceso).

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 171. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Bajo

También es posterior (probablemente del s. XIX) una parte vocal de Tenor a Solo, que no he incluido en esta edición por no tratarse de una composición original de Antoni Milà:

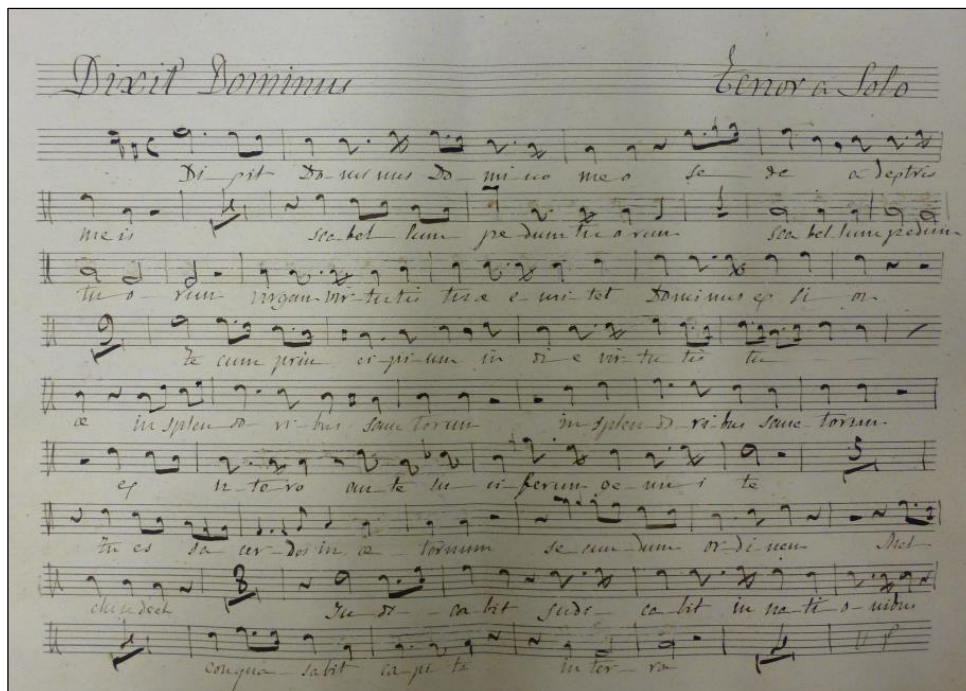


Fig. 172. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Tenor a solo, primer folio

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

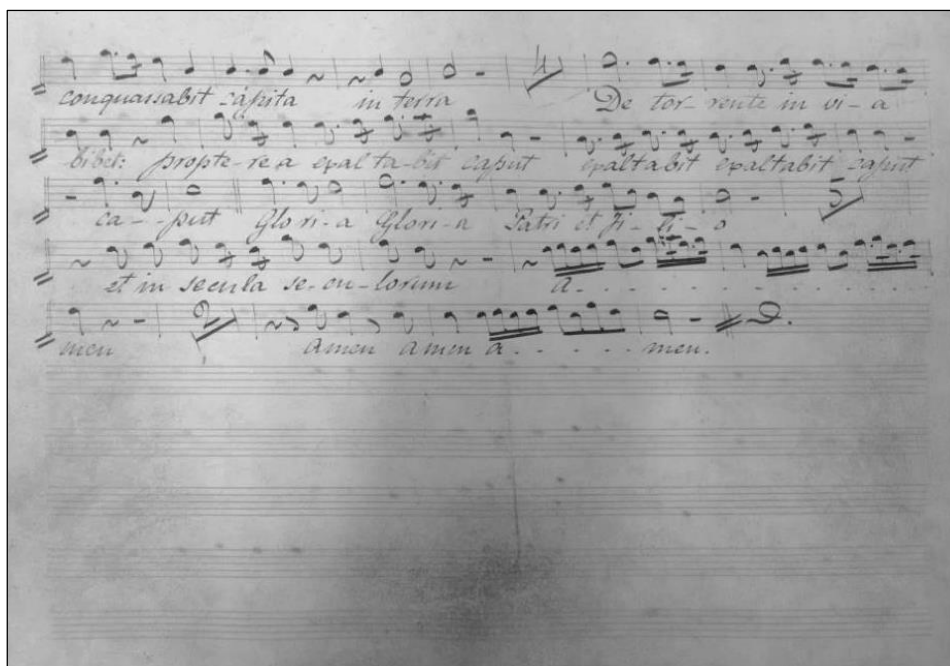


Fig. 173. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Tenor a solo, segundo folio

La obra, que consta de salmo y doxología menor, se escribe en 8º tono (hipomixolidio, cercano al actual Sol Mayor), aunque en el transcurso musical se escuchan algunas modulaciones, especialmente al 11º tono (jónico, cercano al actual Do Mayor) y al 9º tono (eolio, próximo al actual La menor). Está escrita en claves bajas o naturales, razón por la que no se transporta.

El signo de compás es C (compas *de compasillo*, *alla semibreve* o compás menor imperfecto) para toda la obra, que se estructura en dos secciones: el salmo y su doxología menor.

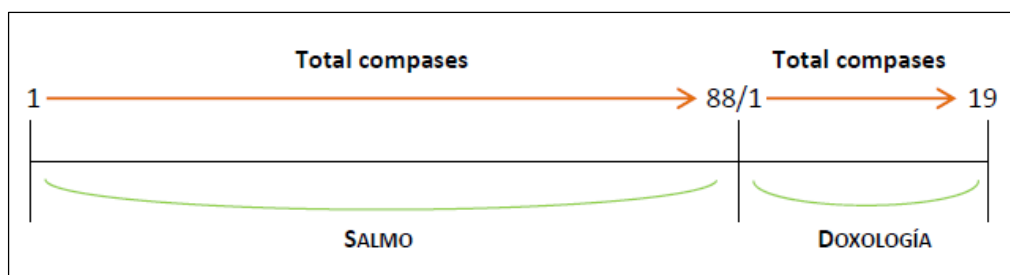


Fig. 174. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Estructura general

## 1. SALMO

Se trata de una primera sección en la que participa todo el *organico* (Tiple 1º Coro, Tiple 2º Coro, Alto 2º Coro, Tenor 2º Coro, Bajo 2º Coro y acomp<sup>to</sup> continuo), y que consta de 88 compases. El salmo se puede estructurar en tres subsecciones:

**Subsección A** (compases 1-29): En esta primera parte, sobre el texto *Dixit Dominus Domine meo: sede a dextris meis. Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum. Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum* (“Dijo el Señor a mi Señor: siéntate a mi diestra, hasta que ponga a tus enemigos por escabel de tus pies. El Señor enviará desde Sión la vara de tu virtud: y dominarás a tus enemigos”), Milà expone la idea melódica principal, que se escuchará posteriormente en las subsecciones B y C, ya sea la melodía completa o el íncipit de la misma:



Fig. 175. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 1-3)

En esta subsección, Milà utiliza la imitación como recurso compositivo, aunque de manera más sutil que en otras obras estudiadas:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Fig. 176. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817. SALMO: Coro 1º y Coro 2º (cc. 10-13)

**Subsección B** (compases 30-56): Esta segunda parte, sobre el texto *Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum: ex utero ante Luciferum genui te. Juravit dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech* (“Tu pueblo se te ofrecerá voluntariamente en el día de tu poder, que sobresale y brilla aun a vista del resplandor de los santos. De mi vientre, antes que criase el lucero, te engendré. Juró el Señor, y no se arrepentirá: tú eres sacerdote eterno según el orden de Melquisedec”), empieza queriendo recordar la idea melódica de la subsección A:

Fig. 177. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817.  
SALMO: Tiple 1º (cc. 30-31)

A diferencia de la anterior subsección, su desarrollo es más bien homofónico, especialmente cuando el Coro 2º responde al Tiple solista, repitiendo aquello que éste acaba de decir: *In splendoribus sanctorum* (“a vista del resplandor de los santos”); *Tu es sacerdos in aeternum* (“Tú eres sacerdote eterno”); *secundum*

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

*ordinem Melchisedech* ("según el orden de Melquisedec"), muy probablemente para hacer el texto más inteligible:

Fig. 178. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 37-40)

The image shows a musical score for five voices: four Soprano parts (G-2) and one Bass part (F-4). The lyrics are "in splen - do - ri - bus sanc - to - rum:". A red bracket highlights the second measure of the score, where the vocal lines are more clearly defined.

Fig. 178. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 37-40)

Es en esta segunda subsección, donde aparece el *cantus firmus* del 8º tono salmódico, que efectúa el Tenor:

Fig. 179. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tenor (cc. 43-49)

The image shows a musical score for the Tenor part, marked *p*. The lyrics are "Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni - te - bit e - um:". The score is in G-2 clef.

Fig. 179. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. SALMO: Tenor (cc. 43-49)

Fig. 180. *Liber usualis*. Entonación para el 8º tono

The image shows a musical score for the Octávus Tónus, marked 8. The lyrics are "Octávus Tónus sic incipi-tur, sic flécti-tur, † et sic medi-átur.\* Magni-ficat. Et exsultávit." The score is in G-2 clef.

Fig. 180. *Liber usualis*. Entonación para el 8º tono



**Subsección C** (compases 57-88): esta última parte, sobre el texto *Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges. Judicabit in nationibus, implevit ruinas: conquassabit capita in terra multorum. De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput* (“El Señor a tu diestra herirá a los reyes en el día de su ira. Juzgará a las naciones, las llenará de ruinas: aplastará las cabezas en tierra. Beberá del arroyo en el camino, por lo cual levantará su cabeza”), combina, en las respuestas al Tiple solista, la imitación y la homofonía, y muestra en hacia la mitad de su desarrollo, la misma melodía que en los compases 1, 2 y 3 de la composición:

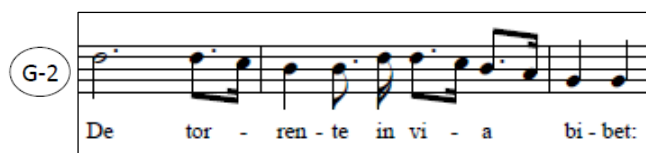


Fig. 181. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 80-82)

## 2. DOXOLOGÍA

Se trata de 19 compases en los que participa el mismo *organico* que en el salmo. Como en la subsección C, y aunque se traten de pocos compases, Milà sigue utilizando ambos recursos compositivos, la imitación y la respuesta en homofonía. A primera vista, se aprecia un guiño del compositor a la melodía con que se inicia el salmo, pues las tres primeras notas que en la doxología interpreta el Tiple Solista, recuerdan a ese motivo melódico:

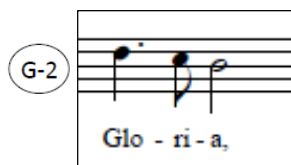


Fig. 182. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817.  
DOXOLOGÍA: Tiple 1º (c. 1)

Armónicamente, la composición empieza con el 8º tono (hipomixolidio, en cierta manera cercano a Sol Mayor), y se mantiene prácticamente estable durante toda la primera sección del salmo (cc. 1-29). A partir del compás 30, y ya en la

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

sección B del verso (cc.30-56), aparecen algunas flexiones al 9º tono, aeolio (próximo a La menor) y al 11º tono, jonio (o quinto tono, cercano a Do Mayor). Así, la sección, en Sol, muestra el paso Sol (I) → La (II) → Do (IV). Este último modo se mantiene también en la sección C (cc.57-88), aunque presenta algunos momentáneos cambios de color, de nuevo al 8º tono (a Sol Mayor) y al 5º tono punto alto (a Re Mayor), modo en el que acaba: Do (IV) → Sol (I) → Re (V). En cuanto a la doxología, se estructura básicamente, como es lo normal, en el 8º tono principal de la obra (Sol Mayor), aunque en su discurso se aprecian también algunas pequeñas flexiones (ya que todavía no modulaciones) al 9º tono aeolio (La menor) y al 5º tono punto alto (Re Mayor), es decir Sol (I) → La (II) → Re (V). Puede apreciarse, por tanto, cómo toda la obra se organiza en torno a los grados principales de la tonalidad, I, II, IV y V, en una estructuración compartida tanto por la vieja modalidad eclesiástica como por la nueva tonalidad mayor-menor

Por lo demás, no hay indicaciones agógicas en esta obra, aunque la propia escritura musical se encarga de darle la energía y contundencia que por su texto requiere. Esa contundencia se revela especialmente firme en la doxología (“Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en un principio, ahora, y siempre, por los siglos de los siglos. Amén”), en la contestación del Coro 2º (el pueblo) al Tiple 1º (Dios) sobre el texto *et in saecula saeculorum* (“por los siglos de los siglos”), donde la respuesta es en absoluta homofonía, después de un pasaje imitativo:

Fig. 183. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817.  
DOXOLOGÍA: Coro 1º y Coro 2º (cc. 10-12)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Milà utiliza, asimismo, algunos recursos retórico-musicales para tratar la melodía, como por ejemplo:

- La repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes: *Anaphora*.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (G-2), Alto (G-2), Tenor (G-2), and Bass (F-4). The lyrics are: "Do - nec po - nam, do - nec po - nam i - ni - cos". Red and green brackets highlight specific melodic phrases that are repeated across different parts, illustrating the concept of anaphora.

Fig. 184. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817, SALMO: Coro 2º (cc. 5-7)

- La repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz: *Palillogia*. En este caso, los tres primeros compases de la obra, que se repiten posteriormente en los compases 80-82.

The image shows two excerpts of handwritten musical notation. The top excerpt is for the first three measures, with lyrics "Di - vit Do - minus Do - minus meo:". The bottom excerpt shows the same melodic phrase repeated in measures 80-82, with lyrics "De - ton - rante in vi - va". A red arrow points from the first excerpt to the second, indicating the repetition of the melodic fragment.

Fig. 185. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817. SALMO: Tiple 1º (cc. 1-3 / cc. 80-82)

- La figura formada por una estructura disonante llamada *Prolongatio*: extensión considerable del efecto de una disonancia.



Fig. 186. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817.  
SALMO: Tiple y Alto Coro 2º (cc. 15-16)

Los ámbitos de las voces participantes son los siguientes:

	Tiple (solista)	Tiple	Alto	Tenore	Bajo	acompañ <sup>to</sup> continuo
<b>Salmo</b>	Do <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	Si <sub>2</sub> – La <sub>3</sub>	Sol <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> – Do <sub>3</sub>
<b>Doxología</b>	Fa <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	Sol <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – La <sub>3</sub>	Sol <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> – Do <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> – Do <sub>2</sub>
	Do <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub> Una 12ª	Re <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub> Una 9ª	Si <sub>2</sub> – La <sub>3</sub> Una 7ª	Sol <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub> Una 8ª	Do <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub> Una 9ª	Do <sub>1</sub> – Do <sub>3</sub> Una 15ª

Fig. 187. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817. Ámbitos de las partes vocales

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de conjunto son reducidos, exceptuando la voz del Tiple solista, que es ligeramente mayor, hecho que sugiere que se reservó para la parte solista el mejor cantante de esa cuerda que en ese momento había en la capilla. Las partes vocales que forman el Coro 2º muestran bastante similitud en su extensión, que es, en general reducida. Esa similitud en los ámbitos juega un papel importante a la hora de conseguir una respuesta del segundo coro en bloque, compacta y con la contundencia que anteriormente se ha mencionado. El acompañamiento muestra un ámbito que no llega a las dos octavas de extensión, hecho en cierto modo ligado a los teclados cortos de la época y a la necesidad de dejar espacio suficiente al intérprete para tocar, hacia el registro agudo, para poder elaborar una realización a cuatro partes a partir de la escueta línea del bajo, con cierta comodidad.

El texto de la obra corresponde al salmo 109 del *Libro de los Salmos* de la Biblia. Se considera un salmo perteneciente a la liturgia de entronización de un rey: el salmista lo ensalzaría viendo en él, el eslabón que lleva al rey por excelencia de la dinastía davídica, el Mesías. A nivel textual se distinguen dos partes, la primera (vv. 1-3) contiene un oráculo (dirigido por Dios al soberano de Jerusalén) que proclama la entronización del descendiente de David; la segunda parte (vv. 4-7) contiene otro oráculo, donde la dignidad real une en sí también la sacerdotal. Este salmo, uno de los más célebres de la historia de la cristiandad, se canta en las Vísperas de los Domingos.

Por lo que respecta a la explotación del texto, en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que éste se distribuye. En este caso, y en cuanto al salmo, se ha planteado en dos partes, teniendo en cuenta la división por versículos. La doxología se presenta aparte:

Primera parte del SALMO: vv. 1-3									
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Dixit Dominus Domino meo:	Sede a dextris meis,	donac ponam inimicos tuos	Scabellum pedum tuorum.	Virgam virtutis tuae emittet	Dominus ex Sion:	dominare in medio inimicorum tuorum.	Tecum principium in die virtutis tuae,	in splendoribus sanctorum:	ex utero ante luciferum genui te.
3,5 cc.	2 cc.	5 cc.	7 cc.	3 cc.	3 cc.	8 cc.	4 cc.	7 cc.	3 cc.
cc. 1-3	cc. 3-5	cc. 5-9	cc. 10-17	cc. 18-20	cc. 20-22	cc. 22-29	cc. 30-33	cc. 34-40	cc. 40-43
Total compases: 43									

Fig. 188. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817. Extensión del texto y su distribución en música (1)

Los versículos del texto se reparten de manera bastante irregular en cuanto a compases de música empleados (3,25 – 2 – 5 – 4...), llamando la atención tres de ellos, a los que Milà dedica un número más elevado de compases. Se trata de los versículos sobre los textos: *Scabellum pedum tuorum* (7); *Dominare in medio inimicorum tuorum* (8); e *In splendoribus sanctorum* (7). De los que se desprende que el compositor quería destacar la idea de ponerse voluntariamente bajo los pies de Jesucristo, con la intención de verse sometido a su gracia y, especialmente, incidir en el hecho de que Dios domina en medio de sus enemigos, los cuales no consiguen otra cosa que hacer brillar más su omnipotencia.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Segunda parte del SALMO: vv. 4-7								
K	L	M	N	O	P	Q	R	S
Juravit Dominus, et non paenitebit eum:	tu es sacerdos in aeternum	Secundum ordinem Melchisedech.	Dominus a dextris tuis,	confregit in die irae suae reges.	Judicabit in nationibus, implebit ruinas,	conquassabit capita in terra multorum.	De torrente in via bibet:	propterea exaltabit caput.
6 cc.	4 cc.	5 cc.	5 cc.	3,5 cc.	8 cc.	8 cc.	2,5 cc.	6 cc.
cc. 43-49	cc. 49-52	cc. 52-56	cc. 57-61	cc. 60-64	cc. 64-71	cc. 72-79	cc. 80-82	cc. 82-88
Total compases: 25								

**Fig. 189. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Extensión del texto y su distribución en música (2)**

Esta segunda parte se presenta con una irregularidad en los versículos similar a la primera. También aquí, Milà destina un número más elevado de compases sobre algunos de ellos: *Judicabit in nationibus, implebit ruinas* (8); y *Conquassabit capita in terra multorum* (8). De esta manera, parece claro que el compositor pretende enfatizar la idea de un Dios que se erige como juez por encima de pueblos y reyes. Un Dios, poderoso, al que hay que temer cuando desata su ira y que quebrantará a los soberbios y orgullosos que se designan con el título de reyes.

DOXOLOGÍA			
U	V	W	X
Gloria Patri, et Filio	et Spiritui Sancto.	Sicut erat in principio, et nunc, et semper.	Et in saecula saeculorum. Amen.
3,5 cc.	3 cc.	4 cc.	10 cc.
c. 1-4	cc. 4-6	cc. 6-10	cc. 10-19
Total compases: 19			

**Fig. 190. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Extensión del texto y su distribución en música (3)**

En cuanto a la Doxología, ésta muestra una distribución del texto que sigue el principio de irregularidad del verso (3,5 – 3 – 4 – 2 + 8 [Amén]). En este caso, el compositor ha dirigido su atención de manera especial a enfatización de la palabra Amén, pues su discurso ocupa 8 compases en los que repite hasta 10 veces la palabra Amén, en un claro mensaje de mostrar la voluntad de que se cumpla lo anteriormente expuesto: el sometimiento a la gracia de Dios, la certeza de su dominio ante los enemigos y la convicción que alza como juez de pueblos y reyes

Para enfatizar aún más el texto, el compositor utiliza algunos recursos compositivos, como por ejemplo:

- Aplica una melodía ascendente sobre el texto *exaltavit caput* (levantó la cabeza), como queriendo simular, descriptiva, gráfica y auditivamente, el gesto físico de levantarse. Este recurso lo utiliza el compositor en todas las voces.

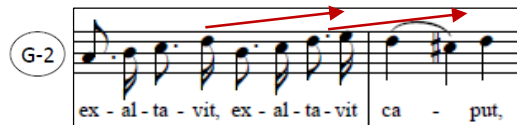


Fig. 191. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 817.  
SALMO: Tiple Coro 2º (c. 85-86)

Referente a la aplicación de la *semitonia subintellecta*, se han aplicado sostenidos al Tenor del Coro 2º (compás 27), por indicación del cifrado del acompañamiento continuo. Asimismo, también se han aplicado bemoles en el Tiple del Coro 2º del compás 46 por analogía con los compases anteriores, y ya en la Doxología, se ha aplicado un sostenido al Tiple del Coro 1º (compás 105) por indicación del cifrado del acompañamiento continuo.

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

A modo de conclusión, se trata aquí de una composición sin estridencias musicales, es decir, que se sucede tranquilamente, con melodías que fluyen fácilmente. El discurso musical transcurre a través del solista y el coro (de acuerdo con la técnica responsorial), el cual, ora contesta al primero, ora toma protagonismo propio, desarrollando el texto habitualmente con motivos imitativos. La obra muestra una articulación de las voces *in crescendo*, llegando al momento culminante en la doxología, cuando las respuestas en homofonía hacen patente esa contundencia a que hice referencia al principio de este análisis. El desarrollo musical en el Amen final, muestra, en ocho compases y a modo de resumen, los diferentes colores modales por los que anteriormente ha pasado la obra, hecho que le confiere una tinte especial, reforzado por el contrapunto imitativo hasta el final. Por otra parte, destaca la intención del autor (como en otras obras anteriormente

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

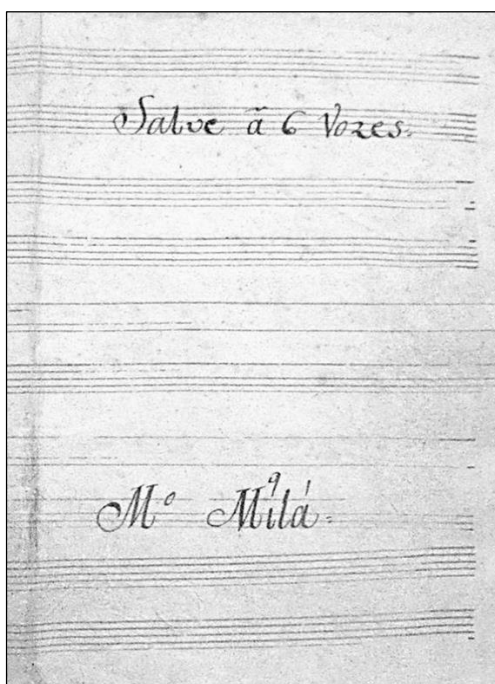
---

analizadas en este trabajo) del uso de elementos rítmicos y melódicos para enriquecer la música, llegando en este caso a un grado de expresividad musical en el que el texto parece estar al servicio de la música.



### ***E-TAc, Ms 826 – 3070/445***

Esta composición consta de siete bifolios de 430 x 310 mm que se anotan por una de sus caras (resultando así dos caras de 215 x 310 mm). Se conserva también una partitura general, que se anota asimismo en un folio suelto de 215 x 310 mm, que se escribe por ambas caras, y que es posterior, seguramente ya del s. XIX. El título diplomático se anota en el bifolio del Alto del Coro 2º y dice: “Salve à 6 Vozes / Mº Milá”.



**Fig. 192. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Título propio o diplomático**



Nos hallamos aquí ante una antifona mariana<sup>285</sup> para seis voces (Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo) y órgano, cifrado. La obra se escribe en 8º Tono, hipomixolidio (cercano a Sol Mayor), aunque en el desarrollo de la misma y al igual que en otras obras de Milà, se escuchan fragmentos en la tonalidad de su IV grado (Do jonio u onceno tono, 5º tono, próximo a Do Mayor). Así pues, el discurso musical presenta esa dualidad Sol-Do hasta el compás 55, donde el compositor enriquece la obra llevando la melodía al 9º tono, eolio (cercano a La menor), en el que se mantendrá durante diez compases hasta retomar nuevamente el tono principal. Aun así, un nuevo cambio a la tonalidad del

<sup>285</sup> “Són quatre les antífones marianes majors cantades o resades a llaor de la Mare de Déu —*Alma Redemptoris mater, Ave Regina, Regina caeli i Salve Regina*—, variant-ne la pràctica d’elles segons el moment del curs de l’any litúrgic, tot i que, principalment, es reciten o canten per a cloure l’hora de *Completes*. El cant o la recitació de les antífones marianes majors es troba dins la litúrgia de l’*ofici diví* ja als segles X-XI, i pràcticament, s’han mantingut en la mateixa estructura fins al dia d’avui. El terme “antifona” —en llatí *antiphona*— prové del grec *Ἀντιφωνή* —cant alternat en dos cors—. Aquest terme a la vegada que es refereix a la breu sentència —generalment extreta de la Bíblia— que situa, anticipa i segueix a la recitació o entonació del cant d’un salm. Posteriorment, les antífones —i en el cas que ens ocupa, les quatre antífones marianes majors— anaren esdevenint elements independents, no relacionats amb el cant o recitació del salm, i arribant a tenir una “vida” o identitat pròpia, interpretant-se de manera independent. Les quatre antífones marianes majors es troben al final de les *completes*, i en elles es presenta una clara intenció, tant laudatòria, com de prec, envers Maria, la Mare de Déu, esdevenint aquesta com a redemptora de la humanitat i la intercessora entre l’ésser humà i la divinitat —Déu Pare i Déu Fill—. Ja s’ha citat que l’hora de *Completes* és la darrera de les hores de l’*ofici*, la d’abans del repòs nocturn fent-ne un paral·lelisme amb el descans etern. Cloure les *completes* amb els cants de súplica mariana de les antífones és encomanar-se a la Mare de Déu perquè intercedeixi pels homes davant Déu implorant-ne el seu perdó i per a guanyar-ne la salvació. [...] Els textos de les antífones són **devocionals**, i mostren Maria amb esplendor i generositat, a la vegada que no deixen de lloar-la en abundància, arribant a prendre més importància l’aspecte **laudatiu** que el **rogatiu** citat abans (almenys en quantitat). [...] Per altra banda, la rica devoció mariana que traspuen els textos s’emmarquen de ple dins de la religiositat del moment, finals del segle XVII —l’època de composició de les partitures que s’estudien en la present tesi—, que coincideix amb una creixent devoció i fervor marià: les representacions pictòriques i escultòriques (les Immaculades...), els ornats a les capelles i altars, els sumptuosos retaules, les esteses confraries marianes (del Roser, de la *Minerva*...), les processons, els santuaris, les ermites i les peregrinacions, etc., i per descomptat, la música (*villancicos*, goigs, magnificats, antífones...). La influència de tota aquesta exposició devocional desenvolupava, en gran mesura, tant la fe catòlica com un fervorós sentit religiós, i del que en sobresortia, com a element primordialment catequètic, la magnificència de l’acte litúrgic, i per descomptat, dins d’aquesta magnificència, la música hi tenia un destacat paper. “, citado en: SALIS I CLOS, Josep Maria: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l’M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012; Id.: *Les antífones marianes majors del M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII*. Trabajo de investigación (Diploma de Estudios Avanzados), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

IV grado aparecerá antes de la cadencia final, en Sol hipomixolidio (que puede emparentarse con Sol Mayor). La estructura por tanto queda como sigue: Sol (I) → Do (IV) → La (II) → Do (IV) → Sol (I). También armónicamente cabe señalar que durante el transcurso de la obra aparecen algunos pequeños motivos que reafirman el carácter modal de la composición: analizado desde la perspectiva mayor-menor, podría decirse que estos pasajes presentarían el VII grado rebajado, si bien esto no es posible explicarse adecuadamente de esta manera, ya que según el sistema hexacordal de la época todavía imperante en ámbito eclesiástico y en la enseñanza y aprendizaje de la solmisación, dicho VII grado (en hipomixolidio) no se alteraría como de hecho aquí sucede (es decir, que no cabe pensar todavía en la existencia de una “sensible”, y por tanto, no ha lugar a hablar de tonalidad mayor-menor, sino que nos encontramos todavía, de lleno, en un contexto plenamente modal).

La composición se anota en claves bajas o naturales, por lo que no requiere de transporte. El signo utilizado de compás es en cambio ya el moderno de 3/4 (compas ternario, menor imperfecto, en el que entran tres semínimas por compás) para toda la composición.

La obra consta de la antífona mariana propiamente dicha (“Salve Regina”), en la que participa todo el *organico* de la obra, y de una corta entonación (bastante melismática) del versículo, en la que participan únicamente el Tiple 1º del Coro 1º y su acompañamiento al órgano.

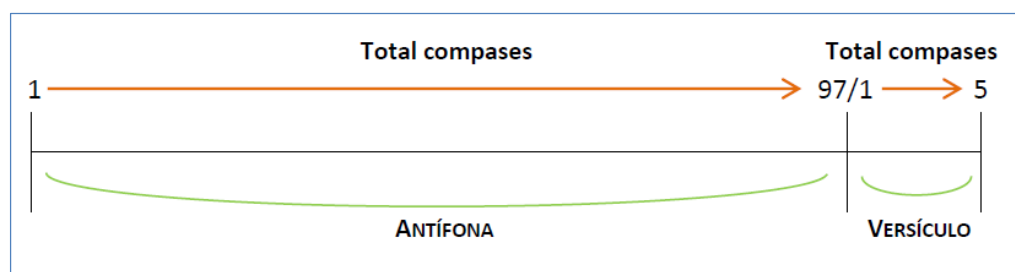


Fig. 193. A. Milà. E-TAc, Ms. 826. Estructura general

## 1. ANTÍFONA

Se trata de una primera sección en la que participa todo el *organico* (Coro 1: Tiple 1º, Tiple 2º; Coro 2: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; órgano). Consta de 97 compases. Esta sección puede estructurarse musicalmente en cuatro subsecciones:

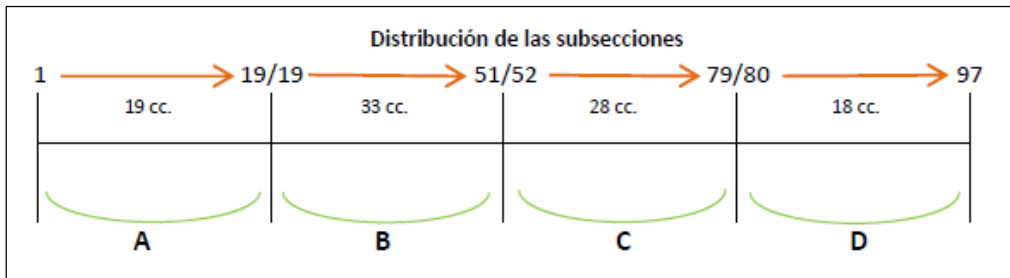


Fig. 194. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Estructura de la antífona

**Subsección A** (compases 1-19): en esta primera parte, sobre el texto *Salve, Regina, mater misericordiae: vita, dulcedo et spes nostra, Salve* (“Dios te Salve, reina y madre, de misericordia: vida y dulzura, esperanza nuestra, Dios te Salve”), Milà utiliza el canto antifonal como estilo compositivo (dos coros contrapuestos que se interpelan, preguntándose y respondiéndose), presentando a la vez unas pequeñas ideas de contrapunto imitativo, estilo que Milà utiliza profusamente en muchas otras obras y que aquí, curiosamente, casi no utiliza.

**Subsección B** (compases 19-51): se articula sobre el texto *Ad te clamamus, exsules filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle* (“A ti clamamos, los desterrados hijos de Eva. A ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas”). En esta subsección, el compositor sigue utilizando la técnica del canto antifonal como principal estilo compositivo.

**Subsección C** (compases 52-79): se articula sobre el texto *Eia ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium Ostende* (“Ea, pues, Señora, abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos, y después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre”). Esta subsección presenta una figuración rítmica

más ágil, con figuras más cortas, muchas de ellas con puntillo, hecho que confiere a esta parte un carácter más movido.

**Subsección D** (compases 80-97): en esta últimas subsección, sobre el texto *O, Clemens: O, pia: O, dulcis Virgo Maria* (“Oh, clementísima, oh, piadosa, oh, dulce Virgen María”), es donde el compositor explota más las posibilidades del canto antifonal. En consecuencia, los coros 1º y 2º muestran un entrelazado de preguntas y respuestas cada dos compases, que proporciona una gran agilidad desde el principio de esta subsección, y hasta el final de la misma, donde los dos coros se unen para cantar al unísono (para aclamar) el final del texto.

## 2. VERSÍCULO

Se trata de una segunda sección que apenas consta de cinco compases, en la que participan el Tiple 1º del Coro 1º y el órgano. Se articula sobre el texto *Ora pro nobis sancta dei genitrix* (“Ruega por nosotros, santa madre de Dios”). Es decir, que, tras el texto previo de la antífona, se añade aquí la súplica del pueblo cristiano, de los fieles, que que suele hacerse por aclamación de todos, aunque, en el presente caso, se encarga esa tarea a un solista, que actúa en nombre del resto, a manera de narrador.

Se trata de un fragmento breve, y bastante melismático (como corresponde a un cantor solista, posiblemente el más destacado de la capilla musical tarraconense, con vistas a hacer gala de su destreza técnica vocal), en el que Milà quiso dejar constancia quizás, de un cierto carácter improvisatorio, que recuerda claramente algunas vocalizaciones viruosísticas de la época (cotejables en el tradicional canto de las lamentaciones de Semana Santa en España en esa misma época, o en numerosa música de carácter civil, y sobre todo, escénica, en la Italia del momento).

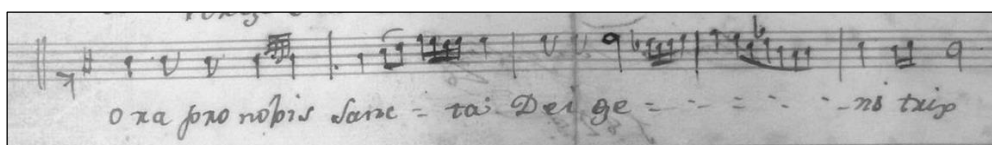


Fig. 195. A. Milà. E-TAc, Ms. 826. VERSÍCULO: Tiple 1º (Coro 1º)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ni la Antífona ni el Versículo presentan indicación agógica alguna, mientras que los ámbitos de las voces participantes son los siguientes:

	Tiple 1º	Tiple 2º	Tiple	Alto	Tenor	Bajo	órgano
ANTÍFONA	Fa <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	Si <sub>3</sub> – Si <sub>3</sub>	Mi <sub>3</sub> – Fa <sub>4</sub>	Re <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> – La <sub>2</sub>
	Una 9ª	Una 9ª	Una 10ª	Una 8ª	Una 9ª	Una 15ª	Una 12ª

Fig. 196. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Ámbitos de las partes vocales y el órgano

Como muestra el cuadro superior, los ámbitos de conjunto son bastante homogéneos en cuanto a las partes vocales, de lo que resulta una pieza con un cuerpo sonoro bastante compacto. En cuanto a las partes vocales, muy similares entre sí, parece que el compositor homogeneizó las partes vocales para buscar un trabajo de bloque. Marca la excepción el Bajo, que tiene una extensión mayor (una 15ª), señal que se contaba en ese momento con un cantante bien dotado vocalmente. Los dos Tiples del primer coro muestran el mismo ámbito, hecho que indica que las voces se han concebido para que trabajen en bloque, sin que ninguna de las dos sobresalga. Además el Tiple 2º muestra una extensión una 3ª por debajo del Tiple 1º, lo que conlleva que ambos papeles sean fácilmente intercambiables. Por su parte, el acompañamiento al órgano muestra un ámbito que no llega a la doble octava, hecho que conduce a que las partes vocales presenten posiciones más cerradas y compactas.

La *Salve Regina* es una de las cuatro antfonas marianas del Breviario dedicadas a la Virgen María, las cuales se cantan o recitan de Trinidad hasta el Adviento, al final de algunos oficios de las horas, como Completas. Las llamadas antfonas de la Virgen María, *Alma Redemptoris Mater*, *Salve Regina*, *Ave Regina caelorum* y *Regina caeli*, aunque originalmente cantadas en relación con los salmos, de los cuales deriva su nombre, se han entonado como cantos independientes desde el año 1239, cuando el papa Gregorio IX ordenó que uno de ellos, de acuerdo a la temporada, se cantase al final del Oficio. Destinadas para ser cantadas por la congregación, el canto llano es sencillo y claro. El texto ha recibido diversas

atribuciones a lo largo de los siglos (incluyendo a Bernardo de Claraval<sup>286</sup>, de quien ahora se sabe que éste solo añadió la invocación final: *O Clemens, o pia, o dulcis, Virgo María*) y el canto llano ha sido atribuido al monje benedictino alemán Hermann Contractus (o Hermann de Reichenau, †1054).

Por lo que respecta a la explotación del texto de esta antífona, en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que éste se distribuye, según las ideas musicales que se van sucediendo en la composición:

ANTÍFONA						
Subsección A		Subsección B		Subsección C		Subsección D
a	b	c	d	f	g	h
Salve, Regina, Mater misericordiae:	vita, dulcedo, et spes nostra, salve.	Ad te clamamus, exsules. Filii Hevae.	Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.	Eia ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.	Et Jesum, benedictum fructum ventris tuis, nobis post hoc exsiliium ostende.	O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.
11 cc.	7 cc.	10,5 cc.	22,5 cc.	15 cc.	13 cc.	18 cc.
cc. 1-11	cc. 12-19	cc. 19-29	cc. 29-51	cc. 52-66	cc. 67-79	cc. 80-97
Total compases: 97						

Fig. 197. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Extensión del texto y su distribución en música

A simple vista, se aprecia un irregular número de compases para el reparto del texto, siendo en la parte central de la composición, y sobre el texto: *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle* (“a ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas”), cuando el compositor emplea el mayor número de compases, probablemente para incidir en la idea de dramatismo y casi de desesperación (suspirar/gemir/llorar, como posición individual de cada cristiano – valle de lágrimas, como contexto generalizado en el que todos los cristianos se hallan inmersos), traducidos como rogativa hacia la madre de Dios. Para reforzar la sensación de ruego, Milà emplea seis compases únicamente para la palabra *suspiramus* (“suspiramos” / congoja, pena), y la repite una vez finalizada la representación melódica de la palabra; con ello, y con el empleo de grados conjuntos y casi inexistencia de saltos interválicos, Milà incide en la idea de

<sup>286</sup> Para ampliar información sobre este monje cisterciense, véase lo escrito en la nota al pie 274 de esta misma tesis doctoral.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

pesadumbre, lloro, dar vueltas en torno a una misma cosa que se repite (a la que se vuelve) incesantemente:

The image shows a musical score for two voices, both labeled 'G-2'. The lyrics are 'Ad te su - spi - ra' and 'ra'. The music features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure of each staff, and a final measure with a red arrow pointing to 'mus,'.

Fig. 198. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Coro 1º (cc. 29-35)

A partir de aquí, Milà dedica un número más elevado de compases al texto que anteriormente: 15, 13 y 18 compases (subsecciones C y D) en comparación con los 11, 7 y 10,5 de las subsecciones A y primera mitad de B. Parece recrearse en la carga semántica del texto. Destacan los dieciocho compases dedicados a *O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria* (“¡Oh, clementísima! ¡Oh, piadosa! ¡Oh, dulce Virgen María!”), en los que, como se ha mencionado anteriormente, se utiliza el canto antifonal en los doce primeros, mientras va repitiendo motivos melódicos ascendentes que dan unidad a la sección hasta llegar a un momento de más agilidad rítmica para preparar el final de la antífona. Es en esta sección, pues, donde se hace más patente la idea principal de la antífona: el ensalzamiento de y la alabanza a María.

Fig. 199. A. Milà. *E-TAC*, Ms. 826. Coro 1º y 2º (cc. 80-91)

Es pues el canto antifonal, el recurso compositivo más utilizado para articular la música de esta composición, ya que en todo momento se establece un diálogo entre el primer y el segundo coro. Aunque aparecen algunas pequeñas células imitativas, se trata de intervenciones esporádicas, y solo en contadas ocasiones se repiten materiales melódicos. A tal efecto, cabe señalar que aunque en el principio de la obra el segundo coro responde con materiales melódicos pertenecientes a la primera intervención del primer coro, no es ése el discurso que acontece después en el resto de la composición. Así, el segundo coro repite el texto *Salve, salve, salve Regina* (“Dios te salve [hola]; Dios te salve; Dios te salve, reina”), por tres veces (sin perder de vista el carácter divino que encierra siempre lo trinitario), y empieza con la misma entonación, probablemente para enfatizar el texto y reforzar la idea de pregunta-respuesta entre los dos coros.



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

[Coro 1º:]  
Tiple 1º  
Tiple 2º

Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,

Detailed description: This figure shows the first two staves of a musical score for Coro 1º. The top staff is for Tiple 1º and the bottom for Tiple 2º. Both staves are in G major and 3/4 time. The lyrics are 'Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,' for the first staff and 'Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,' for the second. A green box highlights the first three measures of both staves, and a red box highlights the first two notes of each measure within that green box. A green arrow points from the red box in the second staff to the corresponding red box in the next figure.

Fig. 200. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Coro 1º (cc. 1-4)

[Coro 2º:]  
S  
A  
T  
B

Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,

Detailed description: This figure shows the first four staves of a musical score for Coro 2º, labeled Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). All staves are in G major and 3/4 time. The lyrics are 'Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,' for each part. A red box highlights the first two notes of the Soprano part in the first measure. A green arrow points from the red box in the previous figure to this red box.

Fig. 201. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826.  
Coro 2º (cc. 5-7)

Milà emplea también la figura retórico-musical de repetición melódica llamada *Anaphora* (repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes), aunque hay que señalar que este recurso compositivo es aquí muy poco empleado en comparación con otras obras de este mismo compositor.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Fig. 202. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826.  
Coro 1º y 2º (cc. 53-55)

Otro recurso retórico-musical empleado por el compositor es la repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz: *palilogia*. En este caso, la melodía que el compositor propone es de carácter popular y juguetón, probablemente para hacer aún más atrayente la composición para los oyentes.

Fig. 203. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Alto, Coro 2º (cc. 54-56)

Además del uso del canto antifonal, otros recursos compositivos ayudan a reforzar el texto, como por ejemplo:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

- Los Tiples del primer coro trabajan mayoritariamente por terceras, con lo que se consigue una tímbrica compacta, una sonoridad sencilla y auditivamente agradable y una buena inteligibilidad del texto:



The image shows a musical score for two voices, both labeled 'G-2'. The music is written on two staves. The lyrics are 'O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a, Vir - go Ma - ri - - - a.' The melody is simple and homophonic, with the two voices moving in parallel thirds.

Fig. 204. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Tiples 1º y 2º, Coro 1º (cc. 92-97)

- La figuración rítmica, que se repite en determinados momentos y refuerza esa sensación de respuesta en bloque compacto.



The image shows a musical score for two choirs, labeled 'G-2' and 'F-4'. The music is written on six staves. The lyrics are 'ge - men - tes et flen - tes'. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the music, and red arrows point to these patterns across different staves, illustrating the rhythmic figuration mentioned in the text.

Fig. 205. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 826. Coro 1º y 2º (cc. 37-41)

Referente a la aplicación de la *semitonia subintellecta*, no se ha visto la necesidad de aplicarla en ningún momento.

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

En síntesis, se trata de una obra sencilla (por su *organico*, líneas melódicas, ámbitos, etc.) pero que fluye de principio a fin, y que cumple (a través de esas repuestas en homofonía, de la utilización de las terceras paralelas, etc.) con el objetivo de transmitir el mensaje que el texto conlleva: la alabanza a María, madre

de Dios. Dentro de este marco, la utilización sistemática de pasajes homófonos, sobrios y rotundos, enfatiza el mensaje de la obra, y tiene su momento culminante en la invocación atribuida a Bernardo de Claraval (*O clemens, o pia, o dulcis, Virgo María*), donde el intercambio de preguntas y respuestas es muy breve y ágil, acentuando las exclamaciones sobre la O, como una manera de apremiar al oyente (recuérdese que, a partir de estas exclamaciones, surgiría también la dedicación española a la Virgen como “María de la O” (o “Nuestra Señora de la O”), que no es otra sino la Virgen de la Esperanza o la Virgen de la Expectación, que es lo mismo)<sup>287</sup>, de conseguir, precisamente al final de la pieza, una sensación de

<sup>287</sup> La advocación “O” (ya aludida por Boecio en el siglo v), tiene su origen en las antífonas mayores del oficio de Vísperas de la última semana de Adviento, que empiezan con la invocación gozosa “Oh” (en latín, “O”). Tiene también su origen en la costumbre de rezar siete antífonas (las “antífonas mayores” o “antífonas de la O”) los siete días previos a la fiesta de Navidad (es decir, que se refieren a María, embarazada, a quien le quedan apenas ocho días para dar a luz). En España se celebraba la “Expectatio partus” el 18 de diciembre al menos desde el siglo vii, cuando se estableció dicha fecha para su festividad (san Eugenio III de Toledo en el Concilio de Toledo, 656). Luego (siglo viii), se mantuvo en el calendario visigótico-mozárabe como “Santa María de la O”. Y estas antífonas todavía hoy se cantan en la semana de Adviento previa a la Nochebuena, con el Magnificat del Oficio de Vísperas, cada día, desde el 17 al 23 de diciembre. En todo caso, la *Virgen de la O*, *Virgen de la Expectación* o *Virgen de la Esperanza*, son tres nombres o advocaciones para una misma cosa: la Virgen María embarazada, figura especial del tiempo de Adviento, tiempo litúrgico en el que se espera la venida del Mesías. Las siete antífonas, que empiezan con la exclamación “Oh”, siguen con un título mesiánico extraído del Antiguo Testamento, y van siempre seguidas de la petición “¡ven!”: **1.-** [17 de diciembre:] *O Sapientia, quae ex ore Altissimi prodiisti, / attingens a fine usque ad finem, / fortiter suaviterque disponens omnia: / veni ad docendum nos viam prudentiae*. [“Oh, Sabiduría (Palabra), que brotaste de los labios del Altísimo, / abarcando del uno al otro confín, / y ordenándolo todo con firmeza y suavidad: / ven y muéstranos el camino de la salvación”]. **2.-** [18 de diciembre:] *O Adonai, et Dux domus Israel, / qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, / et ei in Sina legem dedisti: / veni ad redimendum nos in brachio extento*. [“Oh Adonai (Señor poderoso —en hebreo—), Pastor de la casa de Israel, / que te apareciste a Moisés en la zarza ardiente / y en el Sinaí le diste tu ley: / ven a librarnos con el poder de tu brazo”]. **3.-** [19 de diciembre:] *O Radix Jesse, qui stas in signum populorum, / super quem continebunt reges os suum, / quem Gentes deprecabuntur: / veni ad liberandum nos, jam noli tardare*. [“Oh Renuevo (Raíz) del tronco de Jesé (—padre de David—), que te alzas como un signo para los pueblos; / ante quien los reyes enmudecen, / y cuyo auxilio imploran las naciones: / ven a librarnos, no tardes más”]. **4.-** [20 de diciembre:] *O Clavis David, et sceptrum domus Israel; / qui aperis, et nemo claudit; / claudis, et nemo aperit: / veni, et educ vinctum de domo carceris, / sedentem in tenebris, et umbra mortis*. [Oh Llave de David (que abre y cierra) y Cetro de la casa de Israel; / que abres y nadie puede cerrar; / cierras y nadie puede abrir: / ven y libra a los cautivos / que viven en tinieblas y en sombra de muerte]. **5.-** [21 de diciembre:] *O Oriens, / splendor lucis aeternae, et sol justitiae: / veni, et illumina sedentes in tenebris, et umbra mortis*. [Oh Sol (Oriente, Luz, Amanecer) que naces de lo alto, / Resplandor de la luz eterna, Sol de justicia: / ven ahora a iluminar a los que viven en tinieblas y en sombra de muerte]. **6.-** [22 de diciembre:] *O Rex Gentium, et desideratus earum, / lapisque angularis, qui facis utraque unum: / veni, et salva hominem, / quem de limo formasti*. [“Oh Rey (Cristo como Rey) de las naciones y Deseado de los pueblos, / Piedra angular de la Iglesia, que haces de dos pueblos uno solo: / ven y salva al hombre, / que formaste del barro de la tierra”]. **7.-** [23 de diciembre:] *O Emmanuel, Rex et legifer noster, /*

premura hasta llegar al *tutti* final sobre el texto *O, dulcis Virgo Maria* (“Oh, dulce Virgen María”).



**E-TAc, Ms 880 – 3116/448**

Esta composición consta de diez bifolios (o pliegos) de papel, doblados y manuscritos, de 415 x 300 mm (es decir, con caras de 207 x 300 mm), cuatro folios sueltos apaisados de 220 x 310 mm (anotados en ambas caras), dos bifolios de 625 x 215 mm que únicamente se anotan por una cara (por tanto, de 312 x 215 mm) y dos bifolios de 625 x 215 mm que se anotan por ambas caras (resultando así nuevamente caras de 312 x 215 mm). El título diplomático se anota en el bifolio del acompañamiento y dice: “De Thecla la llama... / S<sup>ta</sup> Thecla / Acomp<sup>to</sup> Continuo. Del / Villan<sup>co</sup> â 4<sup>o</sup> y â 8<sup>o</sup> con Violines; y / Obueses; Trompas; y Basso, & / del / M<sup>o</sup> Milà”<sup>288</sup>.

---

*exspectatio Gentium, et Salvator earum: / veni ad salvandum nos, Domine, Deus noster.* [“Oh Emmanuel (Dios-con-nosotros), rey y legislador nuestro, / esperanza de las naciones y salvador de los pueblos: / ven a salvarnos, Señor Dios nuestro”]. Leídas en sentido inverso las iniciales latinas de la primera palabra después de la “O”, dan el acróstico “**ero cras**”, que significa “seré mañana, vendré mañana”, que es como la respuesta del Mesías a la súplica de sus fieles. Pero, aunque las siete antífonas y las fechas citadas son reconocidas universalmente por toda la cristiandad occidental, en Inglaterra surgió en la Edad Media una práctica alternativa, consistente en adelantar todas las antífonas un día (empezando así el 16 de diciembre), añadiendo una octava antífona adicional el 23 de diciembre, con lo que el acróstico se convertía en “**vero cras**” (“en verdad, mañana”): se trata de la antífona con el siguiente texto: **8.- O Virgo virginum, quomodo fiet istud? / Quia nec primam similem visa es nec habere sequentem. / Filiae Jerusalem, quid me admiramini? / Divinum est mysterium hoc quod cernitis.** [“Oh, Virgen de Virgenes, ¿cómo ha de ser esto? / Ya que nunca antes hubo una como vos, ni la volverá a haber. / Hijas de Jerusalem, ¿por qué os maravillais de mi? / Lo que vosotros admirais es un misterio Divino”].

<sup>288</sup> En la cubierta se puede apreciar, en lápiz: “ant. Ms 545 / 693”. Numeración correspondiente a un antiguo inventario, realizado por mosén Grifoll, presbítero de la catedral de Tarragona, en la década de 1990.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

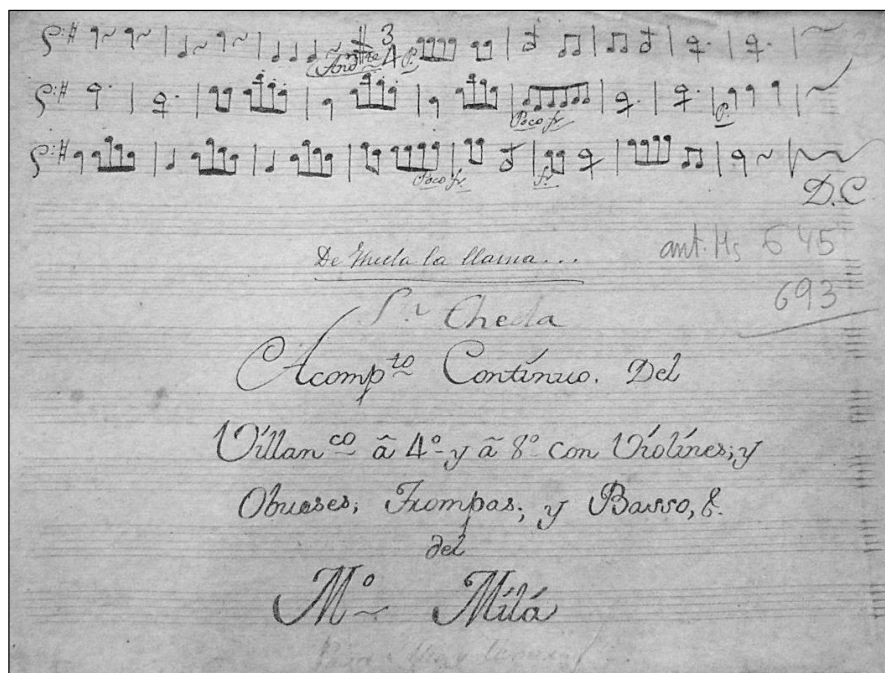


Fig. 206. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Título propio o diplomático

Villancico<sup>289</sup> para 8 voces (Coro 1º: Tiple, Alto, Tenor y Bajo; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor y Bajo), dos violines, dos oboes<sup>290</sup>, dos clarines y acompañamiento, que

<sup>289</sup> Para ampliar información sobre el villancico, véase: RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935; QUEROL GAVALDÀ, Miguel: *Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona, Instituto Español de Musicología-CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, vol. XLII", 1982, pp. VII-XV; LAIRD, Paul Robert: *The villancico repertory at San Lorenzo del Escorial, c.1630-c.1715*. Tesis doctoral, Chapel Hill, University of North Carolina, 1986; ID.: *Toward a History of the Spanish villancico*. Michigan, Harmonie Park Press, 1997; TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro: *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-century Spain: the Repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral, Cambridge, University of Cambridge, 1997; GÓNZALEZ VALLE, José Vicente: "La cantata española en los albores del setecientos", *Scherzo*, 117 (1997), pp. 114-117; ID.: "The sacred villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function", *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII (2000), pp. 57-76; ID.: "Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)", en *Memoria Ecclesiae*, 21 (2002), pp. 601-621; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Villancicos aragoneses del siglo XVII, de una a ocho voces". Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, vol. LV", 1998.

<sup>290</sup> Respecto a la llegada del oboe a España, Á. Torrente apunta "Vinculado inicialmente a la cámara y la música heráldica, la entrada del oboe es algo diferente pero muy significativa. Cuatro oboístas franceses llegaron a España en la comitiva de María Luisa de Orleans en 1679 y otros grupos vinieron desde Düsseldorf en 1697 y con Desmarests en 1701, mientras que una "Banda Hoboisten" llegó a Barcelona en 1710 como instrumentos heráldicos de la archiduquesa Elisabeth de Brunswick. En los tres casos, su permanencia fue relativamente efímera, pero el instrumento consiguió dar el salto al ámbito eclesiástico y se incluyó bastante pronto en la plantilla de algunas iglesias como la Capilla Real (1708, aunque estaba en uso desde 1698), Bilbao (1706), Barcelona (1710), Salamanca (1712) o Toledo (1717)". TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro: *La renovación instrumental*, en *Historia de la*

viene cifrado, es decir, destinado a un instrumento polifónico, sin indicación de instrumento concreto alguno para su realización práctico-sonora.

Con el título de *De Thecla la llama*, este villancico se cantaba, muy probablemente, con motivo de la festividad de santa Tecla (el 23 de septiembre), patrona de la ciudad de Tarragona<sup>291</sup>.

La obra se escribe mayoritariamente en 5º tono punto alto —lidio— u 11º tono transportado punto alto, jonio ( $\cong$  Re Mayor) para el Estribillo, mientras que para el Recitado se escribe en 8º modo —hipomixolidio— ( $\cong$  Sol M), y para el Aria, asimismo en 8º tono —hipomixolidio— ( $\cong$  Sol M). En el transcurso de todas sus partes se escuchan flexiones modulantes a tonalidades vecinas. Se escribe en claves bajas o naturales, por lo que no precisa de transporte para su ejecución práctico-sonora.



Fig. 207. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del violín 1º

*música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII.* (LEZA CRUZ, José Máximo, ed). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 129.

<sup>291</sup> En el libro de las obligaciones de la capilla (que data de la segunda mitad del siglo XVIII) se anota para el día 23 de septiembre: “[...] Después de completas pro- / fessó General [y al margen: “Antes de la / Profesó se / posara la / sera al teb- / blado per / tocar la Sin- / fonía. Des- / pues de la / Professó”] en la qual se canta lo / te Deum a quatre Chors; esto es un / Vers lo clero, un altre las trompas y abuesos, altre la capella, a fals- / bordó, y altre los siegos que venen / de Bar<sup>na</sup>. Se cantan tres / Villan- / sicos, un a la Misericordia, segon, / a la Pescateria, y lo tercer a la / Plassa [...]. Después de completas procesión general”. (Traducción: “[...] Después de completas procesión general [y al margen: “Antes de la procesión se pondrá la cera en el tablado, para tocar la sinfonía después de la procesión”] en la que se canta el *Te Deum* a cuatro coros; esto es: un verso el clero, otro las trompas y oboes, otro la capilla a fabordón, y otro los ciegos que vienen de Barcelona. Se cantan tres villancicos, uno en la Misericordia, el segundo en la Pescatería y el tercero en la plaza”).

La obra cuenta con una extensión de 209 compases, repartidos en tres secciones: la primera incluye el Estribillo, la segunda el Recitado y la tercera, el Aria. Se escribe en compás de C toda la obra (compás *de compasillo, alla semibreve* o compás menor imperfecto), a excepción de los doce últimos compases del Aria, que se anotan en 3/4.

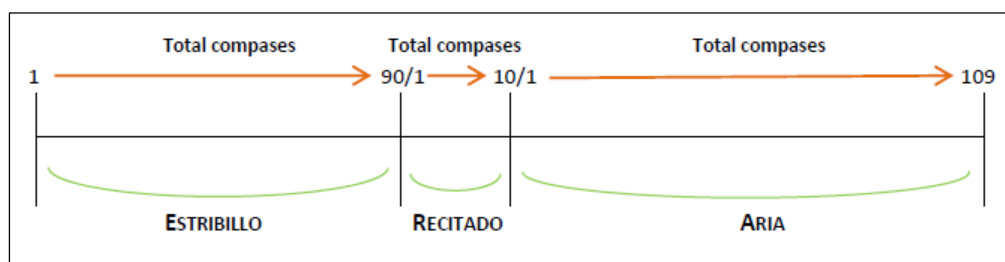


Fig. 208. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. Estructura general

## 1. ESTRIBILLO

Se trata de una primera sección en la que participa todo el *organico* de la composición. Consta de 90 compases. El Estribillo se compone de tres subsecciones (A-B-C), de estructura no muy similar, aunque la primera y tercera subsecciones comparten algunos materiales melódicos. Como movimiento o aire, el Estribillo lleva la indicación de *Allegro*.

**Subsección A** (compases 1-21): se trata de una introducción instrumental en la que participan todas las partes instrumentales y donde destaca la escritura fuertemente idiomática de los violines<sup>292</sup>. Esta escritura presenta una cierta complejidad

<sup>292</sup> Respecto a la utilización de los violines y su uso en las introducciones instrumentales, F. Valls apunta: “Quando a la Musica se le añaden violines, es practica común (siendo pocas las voces) que cantando voces, y instrumentos vayan unisonando con ellos; quando son quatro y los violines dos van unidos con los Tiples, o como les parece al compositor. [...] Quando los violines tocan solos, se procura un modo de cantar agradable, y dulce, y que lo mas que pueda vaya cerca el un violin del otro. **Con ellos se acostumbran a hacer las aperturas, ô introducciones de la obra**, que se ha de cantar: estas no han de ser muy largas, y si son para Musica eclesiástica, es muy del caso avisen de la intención, con que han de entrar las voces; quando no, que aquel intento, ô método de cantar, con que empezaron le vayan prosiguiendo, y ajustándose con las voces naturales, si estas son pocas, no junte los instrumentos con ellas, hasta que todas hayan entrado, y se oyga enteramente todo el intento; [...]”. Pero después, unos párrafos más allá, apunta: “En qualquier composición eclesiástica, ô profana, hágase cargo el compositor, que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos



interpretativa (especialmente si se compara con clarines y oboes, de escritura mucho más sencilla al tiempo que desarrollan una función de mero relleno harmónico), así como unos temas bien diferenciados entre sí, temas que aparecerán posteriormente en la subsección C, aunque ya junto con el desarrollo de las partes vocales.

**Subsección B** (compases 21-54): se articula sobre el texto “De Tecla la llama, se riza la fama y en voz más sonora anuncia su aurora, la dicha mayor”, que es cantado inicialmente por el Alto del Coro 1º, al que se añaden poco después, y de manera homofónica, la totalidad de las voces de ambos coros. El discurso musical prosigue con el Alto y el Tenor del Coro 1º como interlocutores entre ellos mismos y el resto de las voces, que continúan respondiendo siempre homofónicamente. Esta primera subsección acaba con un breve pasaje instrumental de cinco compases.

**Subsección C** (compases 54-84): se articula sobre el texto “Sí, sí que es amor la luz que la inflama y en éxtasis clama que inspira el fervor. ¡Ay, cielos! ¡Jesús! ¡Ay, amor! ¡Ay, cielos! ¡Ay, astros! ¡Ay, Jesús!”. Empieza con un dúo de Tiple y Tenor del Coro 1º al que responden (después de los ocho primeros compases) la totalidad de las partes vocales de ambos coros. Al igual que en la subsección B, las entradas de los coros son básicamente homófonas, y sólo de manera puntual, Milà utiliza la imitación como recurso compositivo.

En esta primera sección (el Estribillo), llama la atención la presencia sonora de los violines, pues como ya se ha mencionado, presentan una escritura especialmente idiomática que les confiere un papel predominante en toda la sección. Aunque la composición empieza rítmicamente de forma pausada, los violines rápidamente difieren del resto de las partes vocales por su figuración en corcheas y semicorcheas, sin duda centrando el interés de los oyentes. De esta manera, el compositor se permite desplegar toda una serie de temas, que, enlazados, dan lugar a una melodía fácilmente recordable, incluso cuando las partes

---

no son mas, que un adorno, que se le añade; y en este supuesto no aconsejo se siga, la moda, presente, que es empezar los instrumentos con una introducción, ô apertura muy larga, y las mas veces impertinente, y separada de la obra que se ha de cantar”. VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*... *op. cit.*, p. 329 [fol.145r]. [Las negritas de la cita son mías].

vocales ya están funcionando a pleno rendimiento. Resulta también destacable, en la subsección A, un motivo melódico que recuerda al íncipit de un hoy muy popular villancico tradicional catalán:



Fig. 209. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880.  
ESTRIBILLO: violines 1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> (cc. 19-20)

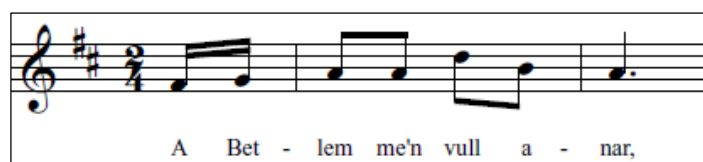


Fig. 210. Villancico: *A Betlem me'n vull anar*<sup>293</sup> ("A Belén me quiero ir"), tradicional catalán

Muy probablemente, esta pequeña célula —tan tempranamente empleada por el maestro Milà—, sea la más antigua recogida de entre todas las que tienen que ver con el hoy popularísimo villancico catalán. Se trataría pues, de una confirmación más de la relación —por otra parte, bien conocida— de los villancicos interpretados en un entorno culto (litúrgico o procesional) con los que se harían populares a posteriori y que todavía se cantan en la actualidad<sup>294</sup>. Por otra parte, podría hipotetizarse partiendo de este pequeño ejemplo, que la producción musical de Antoni Milà no cayó a su muerte en saco roto sino que, antes al contrario, alcanzó a todos los territorios de habla catalana, e incluso salvando una distancia temporal de casi 250 años, pues ese villancico es cantado miles de niños y adultos catalanes en tiempo de Navidad, de manera generalizada. Y si eso fuera así, sería la

<sup>293</sup> Véase: LLONGUERES I BADIA, Joan: *Les cançons de Nadal*. Barcelona, Tipografía Emporium, 1927, pp. 246-248.

<sup>294</sup> Sobre ese intercambio entre lo culto y lo popular, véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular", en *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 97-113.

mejor prueba de que Antoni Milà fue un gran compositor, pues habría conseguido el objetivo último para el que fue contratado como maestro de capilla: trascender, y llegar, catequizando, a una audiencia, no sólo cercana en el espacio, sino lo más amplia posible, tanto en el sentido territorial, como, muy particularmente, en el temporal. Conviene recordar también, que los villancicos eran las obras más esperadas por los fieles en determinadas festividades (Navidad, Corpus, fiestas locales...) y los compositores se esforzaban para componerlos utilizando melodías más bien “pegadizas”, que fueran fáciles de retener memorísticamente.

Por lo que respecta a los clarines<sup>295</sup>, éstos se mantienen siempre en un segundo plano, cumpliendo una función de relleno armónico y enriquecimiento tímbrico y de colorido sonoro. Sin embargo, no es así en los oboes, los cuales tienen un papel secundario en la subsección A, pero que en las subsecciones siguientes adquieren ya mayor relevancia, puesto que en muchas ocasiones doblan a las partes vocales y, de esta manera, refuerzan la melodía y ayudan a fijarla en la mente de los oyentes. En este ejemplo, los oboes doblan al Alto y Tenor, que son los que llevan la melodía durante gran parte del Estribillo:

---

<sup>295</sup> “A pesar de haberse utilizado en la Capilla Real desde 1677, no es hasta 1701 cuando se crean dos plazas para clarín. Algunos ejemplos sugieren que su incorporación a las capillas catedralicias ocurrió en fechas cercanas, ya que Santiago de Compostela incluyó un clarín en la plantilla en 1703, y Valladolid en 1705. Sin embargo, en otros casos se puede documentar o inferir la participación de músicos ajenos a las instituciones eclesiásticas, probablemente músicos municipales o militares. En Barcelona sin que hubiera ningún instrumentista en la plantilla de la catedral, Valls compuso obras con un solo clarín en 1699 y 1704, y con dos durante la estancia en Barcelona de la corte del archiduque (que tenía numerosos clarines en su séquito), pero no está claro su uso regular tras la partida de la esposa de éste en 1713”, citado en: TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro: *La renovación instrumental... op. cit.*, pp. 129-130.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Fig. 211. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880.

ESTRIBILLO: oboes, clarines, violines y Coro 1º (cc. 39-41)

En cuanto al acompañamiento continuo del Estribillo, éste se apoya especialmente en los grados I y V del 5º tono punto alto ( $\cong$  Re Mayor) y mantiene en las subsecciones A y B una figuración rítmica de corcheas que confieren agilidad a la obra. Posteriormente, en la subsección C –durante el pasaje del dúo de Tiple y Tenor–, la figuración rítmica seguirá a la del violín 1º (llegando incluso a doblar ciertos motivos melódicos), hasta retomar nuevamente la figuración cíclica de

corcheas hasta el final de la obra. Se trata, pues, de un acompañamiento con presencia musical y que no pasa desapercibido.

Por lo que respecta al tratamiento musical de las partes vocales, Milà utiliza el juego de pregunta-respuesta entre algunas voces del primer coro y el *tutti* de ambos coros. Son el Alto, en primer lugar, el Alto y el Tenor, en segundo lugar, y finalmente, el Tiple y el Tenor, que efectúan esas llamadas o preguntas. En el tercer caso, el compositor presenta ya a las voces como dúo y les anota la melodía en sextas paralelas (en realidad, se trata de terceras paralelas invertidas), procedimiento sencillo aunque muy eficaz, que el compositor utiliza reiteradamente en las composiciones estudiadas en esta tesis, pues no en vano, mediante un recurso que roza lo rudimentario, consigue conferir una audición muy agradable y de consistencia musical, al tiempo que contribuye a aportar una mayor inteligibilidad al texto.

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has a circled 'Dio' above the first measure. The Tenor part also has a circled 'Dio' above the first measure. Both parts have the lyrics 'Sí, sí que es a - mor'. A red bracket on the right side of the score indicates the parallel motion between the two parts.

Fig. 212. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º (cc. 54-56)

La respuesta de los coros a las intervenciones solistas es siempre homófona y en muchas ocasiones repiten materiales melódicos expuestos por dichas voces solistas. Por otra parte, hay que señalar que el Coro 2º actúa como *ripieno*<sup>296</sup> del primero.

<sup>296</sup> Respecto a la utilización de los coros *ripienos*, Francisco Valls en su *Mapa Armónico Práctico*, anota: "Acostumbran los italianos trabajar sus obras no mas que á cuatro voces, y después hecharle

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

The image displays a musical score for a choir, consisting of eight staves. The top two staves are labeled 'G-2' and the bottom two are labeled 'F-4'. The lyrics are 'a - nun - cia en su au - ro - ra'. The score is annotated with red and green boxes highlighting specific musical phrases. A blue bracket on the right side of the score indicates a section of the music.

Fig. 213. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º y 2º (cc. 33-37)

Armónicamente, esta primera sección empieza en A con el I grado del 5º tono punto alto —lidio— ( $\cong$  Re Mayor), y se articula siempre alrededor del V y I grados de dicho tono. Esporádicamente se escuchan algunas cláusulas V-I del 8º tono—hipomixolidio— punto alto ( $\cong$  La Mayor), pero son bastante anecdóticas, siendo el 5º tono punto alto —lidio— ( $\cong$  Re Mayor) el color que se escucha de manera uniforme durante toda la subsección A y también en toda la B, aunque ésta acabe en 8º tono—hipomixolidio— punto alto ( $\cong$  La Mayor), para dar paso a la subsección C, que empieza con el mismo tono, 8º tono—hipomixolidio— punto alto ( $\cong$  La

un ripieno (que es duplicar aquellas voces, que viene á ser como un coro de capilla) lo que han tomado ya en España los compositores de poca monta, por ahorrar trabajo; entonces quando canten todas las voces, pueden entrar los violines, y todos los demás instrumentos de huviere con lo que se hace un lleno de Musica muy bueno, que en Templos grandes sale admirablemente: pero advierta, que siempre que estas composiciones fueren á mayor numero de voces, y sin ripienos, serán mas armoniosos, y tendrán mas de Magisterio, que lo demás solo es bueno para la cortedad de las Capillas de Música, y siempre de los compositores". VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., p. 329 [fol.145r-145v].

Mayor), aunque se desplace posteriormente al 5º tono punto alto —lidio— ( $\cong$  Re Mayor), con el que termina. [A: Re  $\rightarrow$  La  $\rightarrow$  Re; B: Re  $\rightarrow$  La; C: La  $\rightarrow$  Re].

## 2. RECITADO

Se trata de la segunda sección de esta obra, en la que participa el Alto del Coro 1º a solo, y el acompañamiento continuo. Se articula sobre el texto “Así, Tecla amorosa, del sol divino estrella o mariposa, la luz rondaba; cuando en ecos graves, los montes, las esferas y las aves, absortas a su voz, doblando el vuelo, suspensas oyen qué decía el cielo”. Consta únicamente de diez compases. Se anota “por natura” (es decir, sin alteraciones propias registradas en la armadura de la clave), pero la presencia de un Fa# reiterado como alteración accidental durante el transcurso musical, y la cláusula final Re-Sol, sitúan a la pieza en el 8º modo, hipomixolidio ( $\cong$  Sol Mayor).

Armónicamente, el Recitado empieza y acaba en 1º modo —dórico— ( $\cong$  Re menor), aunque en el transcurso de los únicamente diez compases de que se compone, finalizará en su IV grado, Sol, con vistas a retomar dicha tonalidad de Sol en el Aria subsiguiente. En realidad, entendida la composición como una sucesión de Recitado-Aria, habría que entender esta parte inicial del Recitado como una suerte de introducción (textual, tonal) a modo de obertura, anotada en el V grado (Re) de la tonalidad principal de toda la composición (Recitado + Aria), que estaría en 8º tono, Sol.

## 3. ARIA

Se trata de la tercera sección de la obra en la que participan el Alto y Tenor del Coro 1º, dos violines, dos flautas, dos trompas y el acompañamiento continuo. Consta de 109 compases y, al igual que el Estribillo, se estructura en tres subsecciones (A-B-C). Cada subsección lleva sus propias indicaciones agógicas, que, curiosamente, resultan ser cíclicas:

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

A		B		C
<i>Andante</i>	<i>Allegro Poco</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro Poco</i>	<i>Andante</i>
(cc. 1-12)	(cc. 13-38)	(cc. 39-45)	(cc. 46-87)	(cc. 88-109)
(cc. 1-38)		(cc. 39-87)		(cc. 88-109)

Fig. 214. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. Indicaciones agógicas en el ARIA

**Subsección A** (compases 1-38): se articula sobre el texto “Si llama es amor que inflama el fervor del pecho más fiel, hoy ceda el laurel su imperio a mi ardor, pues vive de amor y muere por él”. Destaca aquí el uso reiterado de una figuración rítmica a base de tresillos de corcheas en los violines, muy contrastante con las demás partes instrumentales, que se mueven con figuración de semínima o figuras más largas. Esa figuración con tresillos de corcheas en los violines da como resultado una melodía que “choca” con la efectuada por el Alto y el Tenor —que presenta un discurso con abundante figuración con puntillos— y, como consecuencia, esa sección muestra un resultado sonoro muy peculiar, a la par que interesante. En algunas ocasiones, cuando las partes vocales se hallan en silencio o se mantienen sobre notas tenidas, el acompañamiento continuo retoma la misma melodía que los violines, muy probablemente para enfatizar ese momento y generar motivos de eco. De esta manera, se rompe también la monotonía rítmica del continuo, consiguiendo dar un nuevo empuje a la melodía efectuada por las partes vocales.

The image shows a musical score for Figure 215. It includes staves for Violin I (vi.1), Violin II (vi.2), Alto (A), Tenor (T), and Continuo (labeled [bc] acomp<sup>to</sup>). The score is in G major and 3/4 time. Red boxes highlight triplet eighth notes in the violin and continuo parts. Green boxes highlight sixteenth-note patterns in the violin and continuo parts. Red and green arrows point from these patterns to the vocal lines, indicating rhythmic alignment or contrast.

Fig. 215. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880.  
ARIA: violines, partes vocales y acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 19-22)



**Subsección B** (compases 39-87): se articula también sobre el texto “Si llama es amor que inflama el fervor del pecho más fiel, hoy ceda el laurel su imperio a mi ardor, pues vive de amor y muere por él”. En esta segunda subsección, se mantiene la regularidad rítmica en el acompañamiento continuo, que continua con la figuración de semínimas, hasta el compás 66 donde pasará a registrar tresillos de corcheas (reforzando así la figuración de los violines), para volver, posteriormente, a su figuración habitual. Las partes vocales se mueven mayoritariamente en terceras y con una figuración rítmica menos movida, con menos puntillos que en la anterior subsección, de lo que resulta una parte donde el texto es más inteligible. Las demás partes instrumentales, flautas y trompas, cumplen un papel de relleno armónico, exceptuando unos breves pasajes (de medio o un compás) en los que las flautas refuerzan a las voces.

The image shows a musical score for an aria. It consists of several staves: two flutes (fl.1 and fl.2), two horns (cor.1 and cor.2), two violins (vl.1 and vl.2), and two vocal parts (A and T). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A red box highlights a sixteenth-note figure in the flute and violin parts, and a red oval highlights a triplet figure in the vocal parts. Red arrows point from the flute and violin boxes to the vocal parts.

Fig. 216. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880.

ARIA: flautas, trompas, violines y partes vocales (cc. 30-31)

**Subsección C** (compases 88-109): se organiza sobre el texto “pues sacro destino me dio amor divino, de luz que me inflama, hoy ceda la llama, su abismo, su imperio, su luz y su fama (hoy ceda la llama)”. En esta última subsección hay que señalar, por un lado, el cambio de compás a 3/4, y por el otro, el cambio de figuración de los violines, que abandonan los tresillos de corchea y se escriben ahora casi siguiendo la figuración de las voces. Esos dos elementos producen una significativa variación en la audición de la obra, que resulta, de repente, más calmada. Las partes vocales siguen procediendo mayoritariamente en terceras, característica que, como se ha visto, se produce en toda esta obra de Milà y con una figuración en absoluto complicada, hecho que ayuda a ofrecer esa sensación de calma antes mencionada. En cuanto a las flautas y a las trompas, éstas aparecen ocho compases después de haberse iniciado la subsección, y se mantienen en un segundo plano, aunque —una vez más—, esporádicamente refuerzan la melodía de las partes vocales.

Armónicamente, el Aria se escribe en 8º tono —hipomixolidio— ( $\cong$  Sol Mayor), aunque en su transcurso musical se aprecian pequeñas cláusulas V-I del 5º tono punto alto —lidio— ( $\cong$  Re Mayor), sin embargo, como sucede en el Estribillo, son anecdóticas, siendo el color predominante el del 8º tono ( $\cong$  Sol Mayor), predominio que se pierde en los diez últimos compases de la subsección C, donde la composición se articula sobre el 3º tono —frigio— ( $\cong$  Mi menor), acabando en una cláusula V-I sobre dicho tono.

Compositivamente, merece destacarse que, en general, las voces proceden de manera homófona a lo largo de toda la composición, lo que da como resultado que el texto del poema sea inteligible y que el mensaje que conlleva (santa Tecla como portadora de la llama del amor, a la que todo el mundo puede acceder), llegue a los oyentes de manera clara. Este recurso se puede apreciar desde la primera entrada del coro en el Estribillo, que responde, además, con algunos motivos melódicos expuestos por el Alto del Coro 1º en los cuatro primeros compases de intervención

vocal. El Coro 2º actúa en todo momento como coro de *ripieno*, siendo muy pocas las ocasiones en las que su discurso musical difiere del Coro 1º y, en cualquier caso, las variaciones son mínimas. En esta sección, el compositor utiliza materiales musicales expuestos en la introducción instrumental (subsección A), posteriormente en la subsección C, ya sean iguales o variantes de ellos. Si a ese hecho se le suma que en esta obra, Milà utiliza la *Palillogia* (figura retórico-musical de repetición en una misma voz) de manera abundante, y mucho más que en el resto de obras estudiadas en el presente estudio, resulta un villancico muy audible, inteligible y de fácil memorización para los oyentes, que constituye un destacado objetivo de la música en el templo.

Para el recitado, Milà propone una melodía con ámbito reducido (una 5ª) que se asemeja, tanto en extensión como en discurso musical a otros recitados del compositor. Escrito en forma de declamación —como no puede ser de otra manera—, el Alto del Coro 1º ejecuta la melodía, intercalándose con las intervenciones del acompañamiento continuo, hasta llegar al reposo final, una cláusula V-I, del 8º tono ( $\cong$  Sol Mayor).

El Aria, estructurada como se ha dicho antes en tres secciones, sigue en todas ellas el mismo esquema: 1) Intervención del Alto del Coro 1º; 2) Intervención del Tenor del Coro 1º; y 3) Intervención de ambas partes vocales, que se escriben, una vez más, homófonamente, y a veces, en tercetas. Al igual que en el Estribillo, el compositor reutiliza materiales melódicos de una sección a otra y, además, tiene la peculiaridad (como ya queda mencionado) de sugerir cambios agógicos constantes, de manera que se capta irremediabilmente la atención del oyente.

Los ámbitos de las partes instrumentales son los siguientes:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

	violín 1º	violín 2º	flauta 1ª	flauta 2ª	oboe 1º	oboe 2º	clarín 1º	clarín 2º	trompa 1ª	trompa 2ª	acomp <sup>to</sup> continuo
<b>ESTRIBILLO</b>	La <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	-	-	Re <sub>3</sub> – Si <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	-	-	Mi <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
<b>RECITADO</b>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sol <sub>1</sub> – Fa <sub>2</sub>
<b>ARIA</b>	Si <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> – Si <sub>4</sub>	Si <sub>3</sub> – Re <sub>3</sub>	Sol <sub>3</sub> – Si <sub>4</sub>	-	-	-	-	Sol <sub>1</sub> – Si <sub>2</sub>	Re <sub>1</sub> – La <sub>2</sub>	Sol <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>

La <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> – Si <sub>4</sub>	Si <sub>3</sub> – Re <sub>3</sub>	Sol <sub>3</sub> – Si <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Si <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>2</sub> – Mi <sub>4</sub>	Sol <sub>1</sub> – Si <sub>2</sub>	Re <sub>1</sub> – La <sub>2</sub>	Mi <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
<i>Una 18ª</i>	<i>Una 17ª</i>	<i>Una 10ª</i>	<i>Una 10ª</i>	<i>Una 13ª</i>	<i>Una 11ª</i>	<i>Una 11ª</i>	<i>Una 9ª</i>	<i>Una 10ª</i>	<i>Una 12ª</i>	<i>Una 14ª</i>

**Fig. 217. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Ámbitos de las partes instrumentales**

Como muestra el cuadro superior, los instrumentos muestran unos ámbitos homogéneos entre ellos, destacando en extensión los violines, hecho en cierto modo esperable, que lleva a pensar que se contaba en aquel momento, además, con instrumentos y/o instrumentistas de calidad; por otra parte, la escritura especialmente idiomática de los violines durante toda la obra induce a pensar que, efectivamente, Milà pudo disponer en ese momento en su capilla de música de buenos instrumentistas, capaces de leer el papel con facilidad. El resto de instrumentos presentan ámbitos semejantes, lo que da uniformidad y un resultado sonoro compacto a la obra. De todos ellos, es el clarín 2º el que muestra un ámbito más reducido (una 9ª), quizás porque, aun gozando tal vez de un buen instrumentista, no se tuviera un buen instrumento en ese momento. Ese parece haber sido el caso, si se tiene en cuenta que en esa época un solo músico de la capilla podía tocar varios instrumentos, y a ese efecto y en esta obra, oboes y flautas, y clarines y trompas, muy probablemente fueron tocados por los mismos instrumentistas, sin que nada sugiera que el músico que tocaba la trompa 2ª fuera un mal instrumentista. (Otra posibilidad sería la de que, —en el caso de que la parte de clarín la hubiera ejecutado un trompista—, éste no estuviera particularmente acostumbrado al manejo del clarín, o al menos, que no fuera tan diestro en el mismo como en el de la trompa... aunque las hipótesis en este sentido podrían, sin duda, ampliarse considerablemente).

En cuanto al acompañamiento continuo, éste muestra una extensión de casi dos octavas (es decir, dentro de la normalidad) y presenta diferentes pasajes: en algunos de ellos las corcheas se repiten reiteradamente sobre una misma notación

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

(hecho que confiere agilidad a la obra); en otros, la figuración rítmica se limita a una sucesión de semínimas con brevísimas intercalaciones de fragmentos escritos con figuraciones que son exactas a pasajes de los violines o de las voces, de manera que resulta, en general, un acompañamiento con episodios contrastantes y, a diferencia de otras obras de Milà, mucho más rico desde el punto de vista rítmico.

Los ámbitos de las partes vocales son los siguientes:

	Tiple Coro 1º	Alto Coro 1º	Tenor Coro 1º	Bajo Coro 1º	Tiple Coro 2º	Alto Coro 2º	Tenor Coro 2º	Bajo Coro 2º
<b>ESTRIBILLO</b>	Fa <sub>3</sub> – Mi <sub>3</sub>	La <sub>2</sub> – Si <sub>3</sub>	Mi <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub>	Fa <sub>3</sub> – Mi <sub>3</sub>	Do <sub>3</sub> – Si <sub>3</sub>	La <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	La <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
<b>RECITADO</b>	-	Si <sub>2</sub> – Sol <sub>3</sub>	-	-	-	-	-	-
<b>ARIA</b>	-	Sol <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	-	-	-	-	-

Fa <sub>3</sub> – Mi <sub>3</sub>	Sol <sub>2</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> – Re <sub>3</sub>	Fa <sub>3</sub> – Mi <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> – Si <sub>3</sub>	La <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	La <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>
Una 7ª	Una 15ª	Una 11ª	Una 11ª	Una 7ª	Una 7ª	Una 14ª	Una 11ª

**Fig. 218. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Ámbitos de las partes vocales**

A primera vista, se observa que los ámbitos de las partes vocales no son muy homogéneos entre sí, hecho que podría dar como resultado un cuerpo sonoro poco compacto, a pesar de que no es eso lo que se aprecia en la audición de la obra, sino todo lo contrario: respuestas sólidas y con empaque de los coros, y escritura en tercetas de las voces solistas, que dan inteligibilidad al texto y consistencia a la pieza.

Por otra parte, si bien es cierto que auditivamente la pieza se presenta firme y con consistencia, hay que señalar las diferencias entre los ámbitos de determinadas voces; por ejemplo, los Tiples de ambos coros y el Alto del Coro 2º, que solamente presentan un 7ª, hecho que lleva a pensar que Milà no dispusiera de buenos cantantes para esas cuerdas en aquel momento. De igual manera, es especialmente importante la diferencia entre el Alto del Coro 2º (una 7ª) y el Alto del Coro 1º (una 15ª). Este último ejerce como solista en el Recitado (parte en la que, por otra parte, no tiene un ámbito demasiado extenso, solamente una 6ª), y en el dúo que efectúa en el Aria con el Tenor del Coro 1º, donde llega a la extensión, nada desdeñable, de

dos octavas. A esta reflexión hay que añadir también la que concierne a los Tenores de ambos coros, puesto que es el del Coro 2º el que muestra un ámbito más amplio (una 14ª) frente al del Coro 1º, que es ligeramente menor (una 11ª). A pesar de eso, Milà no duda en otorgar el papel de solista en el dúo del Aria al del Coro 1º, señal, quizás de que ese cantante poseyera una voz mejor, acaso más timbrada. Destacan también, por su pequeña extensión y en ambos coros (una 11ª), las voces de los Bajos. Ese ámbito, bastante reducido, hace pensar en una interpretación a cargo de cantantes poco diestros (como es sabido, durante el siglo anterior incluso era frecuente que no pocas capillas de música carecieran de músicos para dicha cuerda, que solía suplirse con sochantres o miembros de la *schola* gregoriana).

En general, la escritura para voces es homófona en toda la composición, lo que da como resultado que el texto del poema sea más inteligible y que el mensaje que se quiere transmitir (santa Tecla como ser que regala amor) llegue a los oyentes de manera clara.



Fig. 219. Talla de santa Tecla, en el retablo mayor de la catedral de Tarragona

En cuanto al texto, se trata de un poema dedicado a santa Tecla, patrona de la ciudad de Tarragona, a la que se hace portadora de una luz interior, como una llama, la cual representa el amor. Poéticamente, el Estribillo está formado por tres

estrofas, constituidas por versos hexasílabos (por tanto, de arte menor) que presentan ya rima consonante, ya asonante, de acuerdo con el siguiente esquema: 6a-6a-6b-6b-6c : 6c-6a-6a-6c : 6d-6x-6d. Por su parte, el Aria consta de dos estrofas de siete versos hexasílabos cada una; la primera estrofa alterna la rima consonante con la asonante, según el siguiente esquema: 6a-6a-6b-6b-6a-6a-6b; mientras que la segunda estrofa, presenta únicamente rima consonante, excepto en su quinto verso, que queda libre, asimismo según el siguiente esquema: 6c-6c-6d-6d-6x-6d-6d. En cuanto al Recitado, se compone de una única estrofa de seis versos de arte mayor, cinco de los cuales son endecasílabos, mientras que el primero, a manera de excepción, es heptasílabo (y *todos con rima consonante*), de manera que pudiera tratarse de una quintilla —aquí apenas entendida como estrofa de cinco versos—, con un verso añadido. A ese efecto hay que recordar las palabras de Rengifo<sup>297</sup> en su *Arte Poética Española*, el cual señala que:

“los versos de que consta el Recitativo de los villancicos *son ordinariamente consonantes*, pudiéndose encontrar todas las especies de sonetos y canciones, incluso inventar el poeta otros recitativos, incluso a imitación de los italianos<sup>298</sup>, con sus quebrados o mixtos, con otras especies”.

Dentro de este marco, el compositor bien pudiera haberse tomado la licencia de escribir seis versos heterosilábicos (aunque ciertamente identificables o reconocibles en su —no infrecuente en la época— peculiar combinación de versos de 7 y de 11 sílabas), pensando quizás ponerlos al servicio de la música, es decir, teniendo en cuenta, por encima de todo, las necesidades musicales; y de esta manera habría ido moldeando los textos sin darle demasiada importancia al hecho de que el resultado final no fuera una “estrofa-tipo” de la versificación española del momento, la cual, no hay que perderlo de vista, estaba precisamente, aún entonces, afianzándose<sup>299</sup>

<sup>297</sup> DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte Poética...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>298</sup> Las cursivas de la cita son mías. Para profundizar sobre el endecasílabo de tipo italiano, véase: BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid, Editorial Gredos, 1970, pp. 152-157.

<sup>299</sup> Sobre el uso del verso endecasílabo y la versificación “italiana”, véase: LUZÁN CLARAMUNT DE SUELVE Y GURREA, Ignacio de: *La poética, ó reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Libro I,

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

### ESTRIBILLO

De Tecla la llama 6a  
se riza la fama 6a  
y en voz más sonora 6b  
anuncia su aurora, 6b  
la dicha mayor. 6c

— ¡Sí, sí ! que es amor 6c  
la luz que la inflama 6a  
y en éxtasis clama 6a  
que inspira el fervor. 6c

— ¡Ay, cielos!, ¡Jesús! 6d  
¡Ay, amor!, ¡ay, cielos! 6x  
¡Ay, astros!, ¡Jesús! 6d

### RECITADO

Así Tecla amorosa, 7a  
del sol divino estrella o mariposa, 11A  
la luz rondaba cuando en ecos graves, 11B  
los montes, las esferas y las aves, 11B  
absortas a su voz doblando el vuelo, 11C  
suspensas oyen qué decía el cielo: 11C

### ARIA

Si llama es amor 6a  
que inflama el fervor 6a  
del pecho más fiel, 6b  
hoy ceda el laurel 6b  
su imperio a mi amor, 6a  
pues vive de amor, 6a  
y muere por él; 6b

pues sacro destino 6c  
me dio amor divino, 6c  
de luz que me inflama, 6d  
hoy ceda la llama, 6d  
su abismo, su imperio 6x  
su luz y su fama, 6d  
hoy ceda la llama. 6d

---

capítulo III: *Del origen y progresos de la poesía vulgar*. Madrid, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1789. La importancia de la obra estética del literato y crítico Ignacio de Luzán, radica en que fue el principal y más influyente teorizador de las ideas neoclásicas en España, llegando a construir el modelo teórico de la poética neoclásica en la literatura española. Este modelo teórico se difundió sobre todo a través de su monumental tratado sobre teoría literaria. Dicho tratado, aunque mejorado y más influyente a partir de su segunda edición en 1789, ya había aparecido en 1737.



Por lo que respecta a la explotación del texto<sup>300</sup> (es decir —y tal como se ha mencionado anteriormente—: el modo en que el compositor “expriime” musicalmente o explota libremente un texto dado), en la tabla siguiente se puede ver el número de compases en que éste se distribuye<sup>301</sup>:

ESTRIBILLO				
Subsección B		Subsección C		
A	B	C	D	E
De Tecla la llama se riza la fama,	y en voz más sonora anuncia su aurora la dicha mayor.	— ¡Sí, sí que es amor la luz que la inflama,	y en éxtasis clama que inspira el fervor.	— ¡Ay, cielos !, ¡Jesús!, ¡ay, amor! ¡Ay, cielos!, ¡ay, astros!, ¡Jesús!
9 cc.	20 cc.	4 cc.	4 cc.	3 + (1) + 2 + (1) + 15 cc. = 22 cc.
cc. 21-29	cc. 30-49	cc. 55-58	cc. 59-62	cc. 63-84
Total compases: 29		Total compases: 30		
cc. 21-49		cc. 55-84		

Fig. 220. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. ESTRIBILLO: extensión del texto y su distribución en música

En el Estribillo, llama la atención, en primer lugar, que las subsecciones que están provistas de texto (B y C), tengan casi el mismo número de compases (29 – 30), pero, a la vez, conviene señalar la gran desproporcionalidad entre las divisiones textuales de las subsecciones (9 – 20; 4 – 4 – 22), de manera que finalmente, el texto que resalta y el que Milà quería enfatizar fue: “y en voz más sonora anuncia su aurora la dicha mayor, ay, cielos, Jesús, ay, amor, ay, cielos, ay, astros, Jesús!”. Si por aurora se entiende “amanecer”, es decir, esa luz rosada que aparece en el cielo inmediatamente antes de la salida del sol, o bien el momento en que aparece esa luz, quizás Milà quería enfatizar la llegada de santa Tecla como ser portador de esa llama de amor, y la prueba son esas exclamaciones, que significan asombro y/o admiración al escuchar esa “voz sonora”, como si a los fieles les cogiese ese hecho por sorpresa.

<sup>300</sup> En el presente caso, me limitaré aquí a realizar solamente el estudio de la explotación del texto en el caso del Estribillo y del Aria, pero no del Recitado, por obvias razones (la menor importancia musical de este último, apenas justificado por el avance de la acción sugerido por el texto, apenas declamado, en el Recitado).

<sup>301</sup> En las tablas referentes a la explotación del texto, no he tenido en cuenta los compases de introducción o la CODA instrumental; sin embargo, sí que he considerado como parte del texto los pasajes o muy breves compases instrumentales (de uno a dos compases) que se encuentran en el interior de las subsecciones.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

ARIA							
Subsección A			Subsección B				
A	B	C	A	B	C	A	C
Si llama es amor que inflama el fervor del pecho más fiel,	hoy ceda el laurel su imperio a mi ardor,	pues vive de amor y muere por él.	Si llama es amor que inflama el fervor del pecho más fiel,	hoy ceda el laurel su imperio a mi ardor,	pues vive de amor y muere por él.	Si llama es amor que inflama el fervor del pecho más fiel,	pues vive de amor y muere por él;
9 cc.	20 cc.	9 cc.	7 cc.	7 cc.	6 cc.	5 cc.	11 + (1) + 3 = 15 cc.
cc. 4-12	cc. 13-20	cc. 21-29	cc. 39-45	cc. 46-52	cc. 53-58	cc. 59-63	cc. 64-78
Total compases: 26			Total compases: 40				
cc. 4-29			cc. 39-78				

ARIA		
Subsección C		
D	E	E'
pues sacro destino me dio amor divino, de luz que me inflama, hoy ceda la llama	su abismo, su imperio su luz y su fama, hoy ceda la llama	su abismo, su imperio su luz y su fama y su fama.
8 cc.	7 cc.	7 cc.
cc. 88-95	cc. 96-102	cc. 103-109
Total compases: 22		
cc. 88-109		

Fig. 221. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ARIA: extensión del texto y su distribución en música

En cuanto al Aria, y como se puede apreciar en el cuadro superior, las subsecciones A y B, comparten el mismo texto, aunque éste se reparte de manera irregular en ambas subsecciones (por ejemplo, la división textual B ocupa 20 compases en la subsección A y únicamente 7 compases en la subsección B); aun así, si se suman los compases de las divisiones textuales en ambas subsecciones, resulta ser C la que cuenta con un mayor número de ellos: 30 compases. Esto sugiere que tal vez Milà pudo haber querido focalizar la atención sobre el texto “pues vive de amor y muere por él”, mostrando así un claro mensaje de amor puro, de redención, delante de ese amor que brota de santa Tecla. No hay que olvidar que desde la época medieval<sup>302</sup>, se rendía culto con gran fervor a dicha santa en la ciudad de Tarragona, de manera que Milà, posible autor del texto, se encargó de mostrar esa devoción enfatizando el texto que mejor lo subrayaba. Además, el compositor

<sup>302</sup> Véase: MARRASÉ, Rafael: “Meritxell Pérez, experta en la figura de santa Tecla”, en *Viu a fons Tarragona*, 18 (2015), pp. 8-18.

intercaló hasta tres veces dicho texto, de manera que muy probablemente fuera el que más fácilmente quedara fijado en la memoria de los oyentes.

A pesar de que es en el siglo de las luces cuando se cuestionan los valores retóricos<sup>303</sup>, justo después de que esa disciplina hubiera alcanzado su máximo esplendor (siglo XVII), esta obra de Milà, al igual que otras obras estudiadas en esta misma tesis doctoral, utiliza algunos recursos retórico-musicales para reforzar el contenido semántico del texto, como por ejemplo:

- La utilización de una melodía descendente para describir el proceso de fallecer, sobre la palabra “muere”, en dos ocasiones, siendo la segunda una cadencia que tiene, además, la indicación de *Largo*:

The image shows a musical score for four staves, each labeled 'G-2'. The top two staves are for violins 1 and 2, and the bottom two are for Alto and Tenor. The music features a descending melodic line over the word 'muere' in the vocal parts, with dynamic markings 'p' and 'f'.

Fig. 222. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880.  
ARIA: violines 1º y 2º, Alto y Tenor (cc. 24-26)

The image shows a musical score for two staves, each labeled 'G-2'. The top staff is for Alto and the bottom for Tenor. The music is marked 'Largo' and features a descending melodic line over the word 'muere' in the vocal parts.

Fig. 223. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880.  
ARIA: Alto y Tenor (cc. 77-78)

<sup>303</sup> Véase: CARTAS MARTÍN, Iván: “Retórica musical, el madrigal *lo pur respiro* de Carlo Gesualdo”, en *Icono* 14, 15 (2005), p. 5.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

- La utilización de varias semínimas para subrayar la palabra amor, y realzar así su significado:



The image shows two staves of music, both labeled 'G-2'. The top staff is for Alto and the bottom for Tenor. Both parts play the same melody for the phrase 'de a-mor'. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A red dashed line with an arrow at the end spans the duration of the word 'amor' (the last four notes), highlighting the use of eighth notes to emphasize the word.

Fig. 224. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ARIA: Alto y Tenor (cc. 66-68)

- El uso de una melodía descendente sobre la palabra “ceda”, en un intento de describir simbólicamente el acto de ceder como “dar”, “entregar”:



The image shows two staves of music, both labeled 'G-2'. The top staff is for Alto and the bottom for Tenor. Both parts play the same melody for the phrase 'hoy ce - da la lla - ma'. The melody for 'ce - da' is a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4. A red arrow points from the start of 'ce' to the end of 'da', indicating the descending melodic line. The lyrics are: 'hoy ce - da la lla - ma'.

Fig. 225. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ARIA: Alto y Tenor (cc. 100-102)

- *Anaphora*: la repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes, en este caso, sobre el mismo texto:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

The image shows a musical score for four voices: three Soprano (G-2) and one Bass (F-4). The lyrics are: *!Ay, cie - los! !Ay, as - tros!*. The score features several melodic highlights: a red oval around a note in the first Soprano staff, a green box around a phrase in the second Soprano staff, another red oval around a note in the second Soprano staff, a green box around a phrase in the third Soprano staff, a red oval around a note in the Bass staff, and a red dashed oval around a note in the Bass staff.

Fig. 226. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º (cc. 71-75)

• *Palillogia*: la repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz. En este caso, el fragmento se repite hasta cuatro veces, sobre el texto “y en voz más sonora anuncia su aurora”. Como se ha mencionado anteriormente, esta parte del texto es la que Milà enfatiza más en el Estribillo, y a ese efecto, llama la atención cómo Milà, en un momento dado, musicaliza el texto únicamente sobre el Alto y el Tenor, escribiéndoles la melodía en sextas (o terceras invertidas), mientras que el resto de partes vocales les responden homófonamente, reforzando aún más esa idea de Tecla como portadora de la llama del amor. Hay que mencionar de otra parte, que en esas respuestas se añade también el Coro 2º, musicalizado igual que el primero:

The image shows a musical score for four voices: three Soprano (G-2) and one Bass (F-4). The lyrics are: *y\_en voz más so - no-ra a - mm - cia\_ensu\_au - ro-ra*. The score features several melodic highlights: a blue box around a phrase in the first Soprano staff, a red box around a phrase in the second Soprano staff, a green box around a phrase in the third Soprano staff, and a yellow box around a phrase in the Bass staff.

Fig. 227. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 880. ESTRIBILLO: Coro 1º (cc. 29-37)

En cuanto a la *semitonia subintellecta*, la he aplicado solamente en tres ocasiones: añadiendo un sostenido sobre el Fa<sub>3</sub> del segundo compás del Recitado (Tiple), por analogía con el Fa# del acompañamiento continuo en el mismo compás, añadiendo también un sostenido sobre el Fa<sub>3</sub> del cuarto compás del Recitado, por analogía con el compás anterior y posterior, y asimismo, un sostenido sobre el Do<sub>4</sub> del violín 2º (compas 31 del Aria), por analogía con el Do# del acompañamiento continuo en el mismo compás.

### BREVE VALORACIÓN DE LA OBRA

Llena de virtuosismos musicales, de temas variados, figuraciones rítmicas diferentes, *tutti* majestuosos y pasajes solistas delicados, esta obra de Milà demuestra la capacidad del compositor para extraer el máximo rendimiento de la capilla de música que la catedral de Tarragona poseía en aquel momento. La escritura especialmente idiomática de los violines —convirtiéndolos casi en protagonistas del villancico—, evidencian el talento de los instrumentistas que había de ese instrumento en la capilla en aquel momento; por otra parte, a pesar de que solamente un par de partes vocales (Alto del Coro 1º y Tenor del Coro 2º) muestren una extensión vocal generosa, el resultado del tratamiento de las voces resulta de gran empaque y, a la postre, aporta una perfecta inteligibilidad respecto al texto, que es, en definitiva, el objetivo último que el compositor debía tener *in mente*.

Las tres secciones de que consta este villancico son suficientemente distintas entre sí como para conseguir captar la atención de los oyentes: después de un Estribillo donde los violines brillan con luz propia y los dos coros reflejan esa pasión y entusiasmo ante de la figura de santa Tecla, el Recitado propone un breve espacio de reflexión y descanso para los fieles, con esos diez compases que consiguen una introspección momentánea; para finalizar con un Aria a dúo, con la que el compositor vuelve a cambiar la paleta auditiva y presenta una nueva sorpresa compositiva, a través, por un lado, del juego de tresillos de los violines,

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

contrastantes con la melodía del dúo, y por otro lado, del cambio de compás a 3/4 en los doce compases finales.

La grandiosidad del villancico, en comparación con las otras obras estudiadas en esta tesis, testimonia que el compositor era buen conocedor de la devoción a santa Tecla en la ciudad de Tarragona, y a tal efecto quiso escribir una obra con cierta “pompa”, audible, recordable y con un final alegre.



## UN MODELO DE ANÁLISIS: VILLANCICO *LOS LLORONES*

### CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA OBRA

El manuscrito de *Los llorones* (Ms 847), aunque perteneciente al fondo musical del Archivo Capítular de la Catedral de Tarragona (E-TAc), se guarda en el Archivo Histórico Archidiecésano de la misma ciudad, inventariado bajo la numeración 3089/446. Se trata de un Villancico del año 1767 que está escrito a 5 partes (cuatro vocales y una instrumental) y acompañamiento continuo. Se conserva en un total de ocho papeles: dos folios apaisados y manuscritos de 214 x 310 mm que solo se anotan en una de sus caras (la continuación del Tiple Primero y del Tiple Segundo)<sup>304</sup> y seis bifolios de 310 x 430 mm, doblados y manuscritos que también se anotan en una de sus caras (Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º, Tiple 4º; bajo instrumental; acompañamiento cifrado).

El título diplomático se anota en el verso de la “2º hoja” del Tiple primero y dice: “[De otra mano:] “1767” / “Villan.<sup>co</sup> Para dar las / buenas Pasquas los Infanti.<sup>s</sup> / *Los llorones* / Como mi Amo puede Tolerar / Mº Milà”.

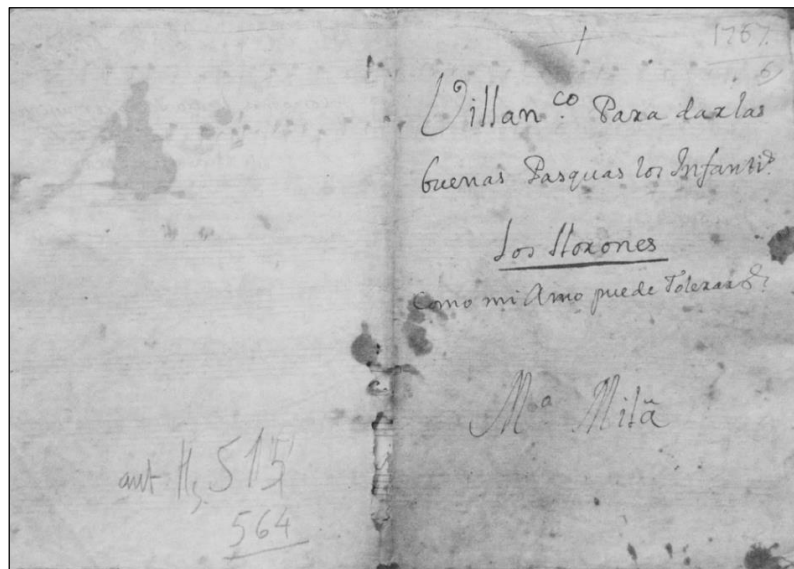


Fig. 228. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. Título propio o diplomático

<sup>304</sup> Se trata de dos folios en los que el autor ha anotado la continuación del Tiple Primero y del Tiple Segundo respectivamente. Para ello, en la parte superior de los mismos se anota: “2<sup>da</sup> oja del Tiple Primero” y “Tiple 2<sup>do</sup> 2<sup>a</sup> oja de la Tia”.



Aunque el manuscrito está actualmente inventariado y posee una numeración definitiva, en el título diplomático del mismo se han anotado un par de firmas escritas con anterioridad: por un lado, el número 515 (antiguo) y por el otro, el número 564 (algo más moderno). La primera firma fue anotada por Mn. Monné, y la segunda por Mn. Grifoll, ambas en el siglo XX, cuando se efectuaron las dos únicas clasificaciones de una parte del *corpus* documental de música del Archivo Capitular de la catedral. También en el título diplomático, y con lápiz, aparece el número 6 (bajo el año de composición del villancico), que aunque no tengo certeza de lo que pudiera ser, bien podría tratarse del número de intervinientes o juegos de papeles individualizados de que consta la composición musical (precisamente, seis), con vistas a facilitar su distribución y recogida posterior para su archivo, entre los músicos ejecutantes, en el momento de los ensayos o de su ejecución pública.

El villancico es una forma musical que se caracteriza por ser abierta y en constante evolución. Desde la sencilla organización formal de sus orígenes (*estribillo – coplas*) fue evolucionando a lo largo de todo el siglo XVII y principios del XVIII, cuando aparecieron nuevos elementos que modificaron ese esquema formal primigenio: *entrada-respensión-coplas*, *respensión-coplas-respuesta a las coplas*, etc. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, aproximadamente, el villancico convive con las nuevas arias y tonadillas. La influencia de estas fue decisiva, tanto para convertir a los *villancicos* casi en cantatas “profanas” de matiz claramente italiano, como en su posterior desaparición.

La composición consta de tres secciones:

1. Introducción (tres Coplas)
2. Recitado
3. Seguidillas (+ Respuesta, cuatro Coplas) + (5ª Copla)

## CRITERIOS DE EDICIÓN

### *Edición musical*

Dado que *Los llorones* es una obra escrita en claves bajas (es decir, con los Tiples escritos en clave de do en primera línea)<sup>305</sup>, se ha mantenido la transcripción en la misma tonalidad original, sin efectuar ningún transporte. El villancico utiliza los compases de 3/4 y C, que han sido conservados, pero a la vez, se ha mantenido en la parte superior del pentagrama la antigua grafía del 3/4 que intercala entre ambos números una C, pues así aparece en el manuscrito (síntoma, todavía, de la perduración de la idea de los compases “de proporción”).

El manuscrito presenta una grafía similar a la actual y es por eso que se ha normalizado, únicamente:

- Las plicas, anotadas en el manuscrito mayoritariamente por la derecha (independientemente de la altura de las notas):

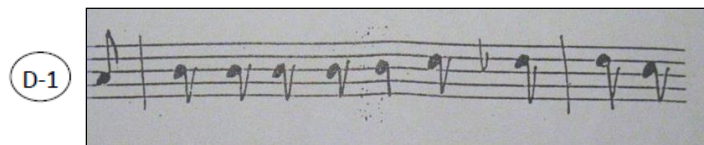


Fig. 229. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiple 1º (cc. 21 y 22)

- Las semicorcheas, que muestran una grafía un poco diferente:

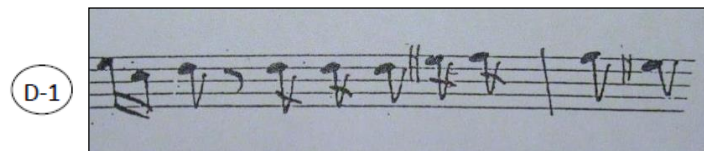


Fig. 230. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. SEGUIDILLAS: Tiple 1º (cc. 5 y 6)

- Los “párrafos”, antigua manera de escribir los puntos de repetición.

<sup>305</sup> Sobre este tema, véase: NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica según la practica moderna*. Zaragoza, 1724, pp. 220-227.

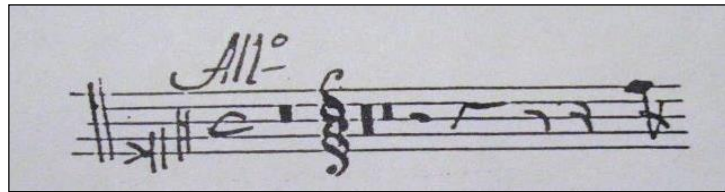


Fig. 231. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. RECITADO: Tiple 1º (encabezamiento)

En cuanto a las indicaciones agógicas, éstas no se encuentran en el manuscrito, pero sí que las hay de dinámica, las cuales se han mantenido en su lugar, pero normalizando la grafía (*pia* = *p*, *for* = *f*). También han sido conservadas las indicaciones que marcan la intensidad, en función de la masa vocal (*todos* = *[tutti]* y *solo*). Dentro de este marco:

- El único término de movimiento que aparece en la obra, el *Allegro* de la introducción, se ha mantenido también tal y como aparece en el manuscrito.
- Otra indicación que ha sido conservada ha sido la de expresión, *tenuto*, del compás 31 en el acompañamiento continuo del recitado. Me pareció conveniente ponerla en la edición, puesto que es la única que aparece de estas características.
- El acompañamiento continuo presenta la indicación de dinámica – *poco forte* – en el compás 4 de la respuesta a las seguidillas y en el compás 10 de la 5ª copla. En ambos casos, se han mantenido y se han añadido también en el bajo instrumental.
- Las indicaciones llamadas “párrafos” han sido sustituidas por puntos de repetición.
- Los compases se han numerado de cinco en cinco, pero si se daba el caso de que alguna página de la edición se había de quedar sin número de compás (y con el objeto de no perder la referencia), se ha numerado alguno más.

- Las notas, pasajes, fragmentos o signos que no quedan claros en el original, han sido especificadas a pie de página, utilizando asteriscos u otras marcas al efecto. De igual manera, si se ha añadido alguna ligadura, acento, o bien se ha deducido alguna nota, se han escrito entre *claudators*, especificando a pie de página el por qué (si no se veía bien en el original, si faltaba o si había otra nota o símbolo).

Referente a la aplicación de la *semitonia subintellecta*, que resulta preciso reconstruir, a partir del empleo de la modalidad que se hace, y aun a pesar de la evidente y progresiva influencia ya para esta época del contexto tonal mayor-menor, conviene recordar que el propio Antoni Milà señala en sus composiciones que éstas se hallan, por ejemplo, en “2º tono” (*Magnificat*, Ms 771), “8º tono” (*Dixit Dominus*, Ms 817), etc<sup>306</sup>. En este sentido que vengo comentando, cuando se ha tenido que proceder a la aplicación de dicha semitonía, y aunque conviene reconocer que ya no se han encontrado muchas ocasiones claras para aplicarla (seguramente debido al solapamiento ya citado en época de Milà entre los ámbitos eclesiástico modal y tonal mayor/menor), ésta se ha añadido siguiendo un criterio poco generoso, es decir, tendente a la no-intervención, o a minimizarla lo más posible, salvo en aquellos casos en que era evidente que se trataba de un descuido por parte del copista.

### **Edición literaria**

Al ser una composición relativamente moderna, solamente ha sido necesario modernizar la ortografía y la puntuación; el texto se reproduce tal y como está en el original. Por otra parte, y puesto que el texto está en español, en el momento de la edición se han escrito en esta lengua todas las palabras que no son propiamente del autor.

Las palabras aparecen separadas por sílabas con un guion. Se han convertido en exclamaciones algunas repeticiones del texto y en preguntas algunos versos que,

---

<sup>306</sup> Por otra parte, véase lo ya explicado en nota al pie número 246.

por otra parte, no tenían sentido si no se convertían en frases interrogativas. De esta manera, y al tratarse de un texto dialogado, se facilita la dramatización del mismo.

## COMENTARIO ESTILÍSTICO

### *Descripción general, claves y compases*

La obra está escrita para cinco partes y acompañamiento continuo. De estas cinco partes, cuatro son vocales (Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º y Tiple 4º) y la quinta es un bajo instrumental, probablemente una arpa o un órgano, puesto que lleva cifrado (aunque solo se anota una vez, en el compás 6 de la introducción) y ambos instrumentos se encontraban en la plantilla de músicos fijos de la catedral de Tarragona en esa época.

Tanto voces como instrumentos están en claves bajas. Los cuatro Tiples en Do en 1ª línea y el bajo instrumental y el acompañamiento continuo en Fa en 4ª línea.

Las cuatro partes vocales están interpretando por un lado, el papel de niños de coro y son llamados “infanticos e infantillos” en la obra (Tiples 1º, 2º y 3º) y por otro, el papel de una mujer, probablemente la mayordoma del maestro de capilla, llamada “tía” en la obra (Tiple 4º). Es especialmente significativo este reparto de las partes, puesto que, como se ha apuntado en el capítulo dos de esta tesis, la catedral de Tarragona contaba en la época con cuatro “monacillos o escolanets”, que bien podían cantar las voces de los “infanticos”, reservando la voz del Tiple 4º (que musicalmente es más interesante) para el niño de coro de más edad.

La obra utiliza compases binarios y ternarios, repartidos de la siguiente forma:

INTRODUCCIÓN:	Compases 1 a 9 = C = 2/2
	Compases 10 a 20 = 3/4
RECITADO:	Compases 1 a 36 = C = 2/2
SEGUIDILLAS:	1ª, 2ª, 3ª y 4ª → Compases 1 a 35 = 3/4
	Respuesta → Compases 1 a 13 = 3/4
	5ª → Compases 1 a 20 = 3/4

Un aspecto a resaltar sobre la utilización de los compases, es el cambio de binario a ternario que se produce en la *introducción*. En la primera sección, donde

habla la Tía (Tiple 4º), el compás y el ritmo (con valores pequeños y con puntillo) le dan un carácter enérgico, justamente de queja. En cambio, en la segunda sección, el compás ternario combinado con valores más largos, ayuda a los niños de coro (Tiples 1º, 2º y 3º) a mostrar ese carácter melancólico y llorón. Respecto al *recitado*, está escrito en forma de diálogo y utiliza valores rítmicos muy pequeños (básicamente corcheas y semicorcheas); para ello, el compás binario resulta el más adecuado para poder pasar el texto de una voz a la otra, a menudo en forma de pregunta y respuesta. Las *seguidillas* utilizan en sus tres partes el compás ternario. Este compás es precisamente el utilizado en la danza de las seguidillas<sup>307</sup>, y si a eso se le suma que el ritmo (lleno de mordentes, tresillos y valores pequeños) contrasta claramente con el de las dos secciones anteriores, es fácil llegar a la conclusión que Antoni Milà aprovechó un baile “de moda”<sup>308</sup> de la época con el objetivo de hacer más audible la obra para el público oyente.

### **Estructura**

La estructura de las diferentes secciones cuenta compases enteros, aun cuando la mayoría de frases tienen un principio acéfalo o con anacrusa.

---

<sup>307</sup> Desde el estricto punto de vista musical, J. Crivillé señala que las seguidillas (tradicional y particularmente asociadas en el ámbito de la música popular a la comarca y área natural manchega, donde se documenta desde tiempo inmemorial), basan sus discursos en compases ternarios y en tonalidades mayores o menores o en la escala andaluza. (Véase: CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. El folklore musical*. Madrid, Alianza Música, 1983, pp. 216 y 218).

<sup>308</sup> Fue en el siglo XVI cuando la presencia de las seguidillas es casi constante en los ambientes rurales como en los urbanos, y en el siglo venidero, el XVII, se afirman en el costumbrismo. Respecto al siglo XVIII, B. S. Castellanos, afirma que “podemos calificar a este baile como el principal entre los nacionales del pueblo, que es la clase que siempre le ha usado, sin que neguemos que ha habido muchas ocasiones, entre ellas a fines del siglo XVIII, en que ha sido baile de tono, usado por las primeras clases de la sociedad española...” (CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: *Discursos Histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y el baile español*. Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1854, p. 889). Por otra parte, R. Baehr, apunta que la palabra seguidilla se documenta por primera vez en 1599, aunque su forma ya se encuentra en algunas jarchas de los siglos XI y XII. En la poesía oral de la Edad media se divulgaría por todas partes de la Península Ibérica, aunque la poesía culta no la apreciara completamente hasta principios del siglo XVI. Del 1600 al 1675 tuvo su auge y mayor divulgación en dicha poesía culta, mientras que según este autor, la estimación y la amplia divulgación de la seguidilla en el siglo XVIII se fundamenta en gran parte en el hecho de que fue empleada especialmente en las tonadillas escénicas. (Véase: BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid, Editorial Gredos, 1970, pp. 250-254).

1. INTRODUCCIÓN – 20 compases, 18 de los cuales presentan puntos de repetición. Si se repiten las 3 veces que el texto pide, resultan 56 compases. Los dos primeros compases son una introducción que hace el Tiple 4º. La introducción se puede dividir en dos partes:

**Parte 1**

- Compases 1 al 9 – Tiple 4º (9 cc.).

**Parte 2**

- Compases 10 al 20 – Tiple 1º, 2º y 3º (11 cc.).

2. RECITADO – 36 compases, que se pueden dividir en 3 partes:

**Parte 1 (1-10)**

- Compases 1 al 10 – diálogo entre el Tiple 4º y los Tiples 1º, 2º y 3º (que responden al unísono), aproximadamente cada 2, 5 compases.

**Parte 2 (11-22)**

*2a*

- Compases 11 al 16 – Tiple 4º (6 cc.).

*2b*

- Compás 17 - Tiples 1º, 2º y 3º (1 c.).
- Compases 18 al 21 – Tiple 1º (4 c.).
- Compás 22 – Tiples 1º, 2º y 3º (1 c.).

**Parte 3 (23-36)**

*3a*

- Compás 23 – Tiple 4º (1 c.).
- Compases 24, 25 y 26 – Tiples 1º, 2º y 3º (3 cc.).

*3b*

- Compases 27 al 30 – Tiple 4º (4 cc.).
- Compases 31 y 32 – Tiples 1º, 2º y 3º (2 cc.).

*3c*

- Compás 33 – Tiple 4º (1 c.).
- Compás 34 – Tiple 1º, 2º y 3º (1 c.).
- Compás 35 – Tiple 4º (1 c.).

- Compás 36 – bajos instrumentales.

### 3. SEGUIDILLAS

**[1ª, 2ª, 3ª y 4ª]** – 16 compases, que se pueden dividir en 2 partes:

#### Parte 1

- Compases 1 al 7 – Tiple 4º (7 cc.), *Pregunta*.

#### Parte 2

- Compases 8 al 16 – Tiple 1º, 2º y 3º (9 cc.), *Respuesta*.

**Respuesta** – 13 compases, que se pueden dividir en 2 partes.

#### Parte 1

- Compases 1 al 6 – Tiples 1º, 2º y 3º (6 cc.), *Exposición*.

#### Parte 2

- Compases 7 al 12 – Tiple 1º, 2º y 3º (6 cc.), *Conclusión*.

**[5a]** – 20 compases, que se pueden dividir en 2 partes:

#### Parte 1

- Compases 1 al 10 – Tiples 1º, 2º, 3º y 4º (10 cc.), *Exposición*.

#### Parte 2

- Compases 11 al 20 – Tiple 1º, 2º, 3º y 4º (10 cc.), *Conclusión*.

ESTRUCTURA GENERAL:

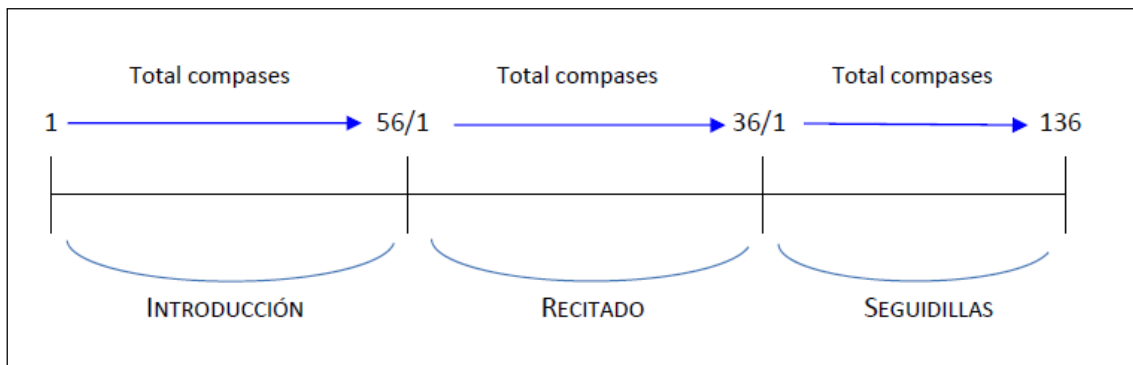


Fig. 232. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. Estructura general

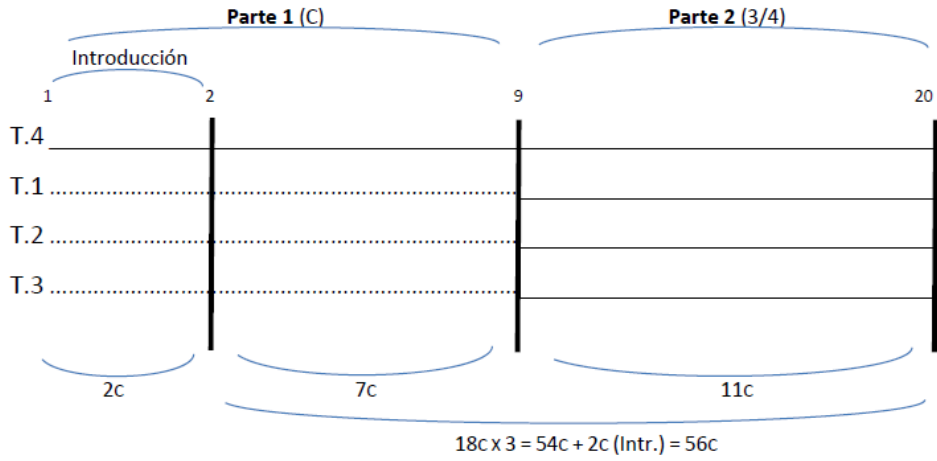


# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

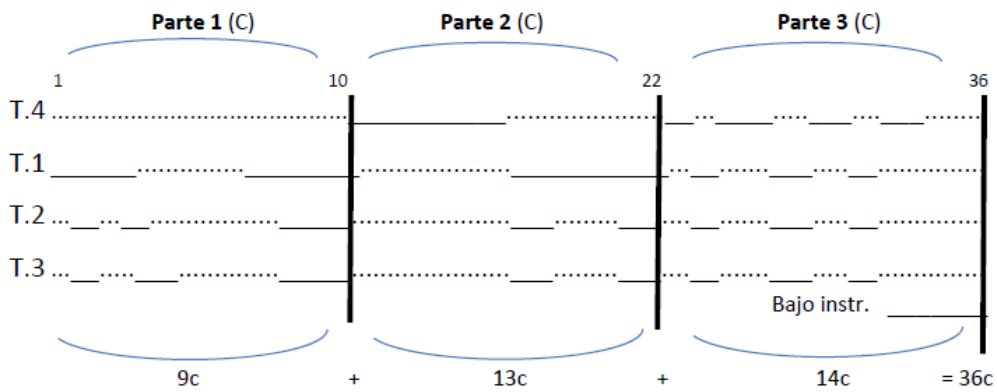
Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

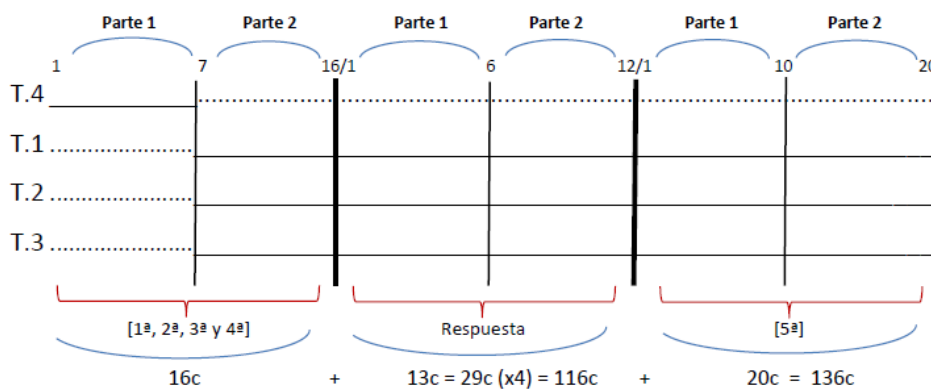
## INTRODUCCIÓN:



## RECITADO:



## SEGUIDILLAS:



En la **Introducción**, el Tiple 4º (Tía) y los Tiples 1º, 2º y 3º (Infanticos) se reparten aproximadamente el mismo número de compases (9 y 11), y aunque a priori eso pudiera sugerir que el compositor dio la misma importancia a ambos protagonistas de la acción, la idea queda rechazada después de escuchar la melodía efectuada por el Tiple 4º, en la que su personaje, la Tía, se erige como patrona y deja clara su autoridad. La respuesta, homofónica, de los Tiples 1º, 2º y 3º (Infanticos), denota la sumisión de los mismos a la mayordoma del maestro de capilla. A la vez, la música y el texto reflejan el sentimiento de queja y llanto por parte de los mismos.

El **Recitado** está escrito en forma de diálogo, esta vez entre el Tiple 1º (el infante mayor, como representante de todos los Infanticos) y el Tiple 4º (Tía). En este recitado, el Infante mayor expone a la mayordoma porqué han caído en desgracia. A todo ello, los Tiples 2º y 3º (Infanticos de menor edad), secundan la explicación de su representante uniéndose al diálogo de forma esporádica, como queriendo decir que ellos también opinan lo mismo, y contestando al Tiple 4º (Tía) de forma homofónica, junto con el Tiple 1º (Infante mayor). Con esta secuencia queda una vez más, bien establecida la jerarquización que entre ellos existía, es decir, en el lugar más alto, la mayordoma y por debajo de ella, los infanticos, capitaneados por el de mayor edad.

Fig. 233. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
RECITADO: Tiples 4º, 1º, 2º y 3º (cc. 16 y 17)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Las tres partes que conforman el *Recitado* son bastante parecidas entre sí en cuanto a número de compases (9, 13 y 14), siendo la parte más dialogada la tercera, en la que todos los Infanticos responden a la Tía una y otra vez en perfecta homofonía. Hay que señalar, también, que una vez más, es ella quien tiene la última palabra, en esta ocasión, sentenciando el final del *Recitado* con el título de la composición y dando paso, en realidad, al inicio del villancico:

The image shows a musical score for the 'Recitado' section. It consists of four staves, each labeled 'G-2'. The top staff is for the 'Tia' and contains the lyrics 'Ha - cién - do - los llo - ro - nes.' A red box highlights the final phrase 'llo - ro - nes.'. The three lower staves are for the 'Infanticos' and each contains the lyrics '-¿De qué ma - ne - ra?'. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

Fig. 234. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
RECITADO: Tiples 4º, 1º, 2º y 3º (cc. 34 y 35)

En cuanto a las *Seguidillas*, están estructuradas en tres secciones muy diferenciadas entre sí. En la primera (A, de 16 compases), que corresponde a las coplas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª, únicamente participa el Tiple 4º (Infante mayor), el cual expone (al capítulo catedralicio, a la audiencia...), las quejas de los infanticos. En la segunda sección (B, de 12 compases), que corresponde a la Respuesta, son los Infanticos quienes participan, protagonizando la parte más jocosa del villancico, pues a través de onomatopeyas, los niños cantores simulan el llanto para reflejar su pena por la situación. Y en la última sección (C, de 20 compases), participan todas las partes vocales, que se mueven en perfecta homofonía y sobre el mismo texto, dando a entender, así, que los diversos personajes que Milà ha diseñado, piensan lo mismo y van todos a la vez. Aun así, en esta última sección se aprecia, aunque levemente, esa jerarquización que ya se había observado anteriormente, pues por

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

espacio de menos de un compás, la Tía y el Infante mayor siguen reafirmando su autoridad al anticipar el texto “Todos queremos”, invitando a los demás y antes de que el resto de participantes del villancico se les unan.

The image shows a musical score for four voices: Tiple 4ª (Tía), Tiple 1ª (Infante mayor), Tiple 2ª, and Tiple 3ª. The score is in G major and 2/4 time. The Tiple 4ª and Tiple 1ª parts are highlighted with red boxes, and the Tiple 2ª and Tiple 3ª parts are highlighted with a green box. The lyrics are 'To - dos que - re - mos, to - dos que - re - mos.'

Fig. 235. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
5ª SEGUIDILLA: Tiples 4ª, 1ª, 2ª y 3ª (cc. 7-9)

### ***Indicaciones agógicas, dinámicas, ámbitos, grafía y características rítmicas***

La *Introducción* muestra la indicación de *Allegro* en todas las voces. Se trata de una indicación que hace referencia a toda la sección. Este hecho es ya una característica propia del siglo XVIII y a la vez, que se utilice la lengua italiana, hace patente la clara influencia que musicalmente ejercía ese país en la época.

No se hallan en la obra más indicaciones agógicas. En cuanto a las indicaciones de intensidad, aparecen las de *forte* y *piano* en algunas ocasiones (“for” y “pia”):

INTRODUCCIÓN:	Compases 1 y 2 (acomp <sup>to</sup> continuo)
RECITADO:	Compás 32 (acomp <sup>to</sup> continuo)
SEGUIDILLAS:	Compás 4 (acomp <sup>to</sup> continuo)

El *Recitado* presenta indicaciones que marcan la intensidad en función de la masa vocal. Únicamente aparecen cuando cantan los Tiples 1ª, 2ª y 3ª o bien cuando cantan los cuatro Tiples juntos:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

- Tiple 1º: compás 4 “Todos”, compás 6: “Solo”.
- Tiple 1º: compás 17 “Todos”, compás 18 “Solo”.
- Tiple 1º: compás 24 “Todos”.

Otra indicación en el *Recitado* sería la palabra “Tía” que aparece en el Tiple 4º, en los compases: 11, 23, 26, 32 y 34.

Respecto a las indicaciones del *Recitado* (*Tía*, *Solo* y *Todos*), tienen razón de ser puesto que es en esa parte donde se establece el diálogo más acusado entre la mayordoma y los niños de coro. Aunque musicalmente está claro cuando canta cada voz, se trata de una indicación gráfica que ayuda visualmente al ejecutante musical.

De igual manera, las indicaciones de “forte” y “piano” sirven para remarcar efectos expresivos, precisamente utilizando los términos italianos que estaban entonces de moda. Es interesante ver también que en algunos casos las indicaciones expresivas van unidas a las de acentuación, y parece que hacen referencia a todo un pasaje:

- *Respuesta a las seguidillas* (del compás 4, probablemente hasta el compás 11, acompañando a las corcheas con un punto prolongado):



Fig. 236. A. Milà. E-TAc, Ms. 847.  
RESPUESTA A LAS SEGUIDILLAS: acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 4 y 5)

- *5ª Seguidilla* (del compás 10, probablemente hasta el compás 18, acompañando las corcheas con un punto prolongado):

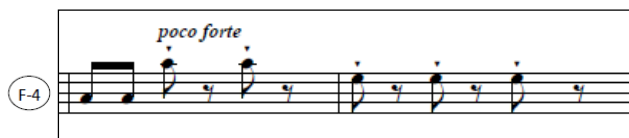


Fig. 237. A. Milà. E-TAc, Ms. 847.  
5ª SEGUIDILLA: acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 10 y 11)

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Según el sistema acústico franco-belga, el ámbito de las diferentes voces es:

	INTRODUCCIÓN	RECITADO	SEGUIDILLAS
<b>Tiple 1º</b>	Sol <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Fa# <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>
<b>Tiple 2º</b>	Fa# <sub>3</sub> – Do <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Fa# <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Mi <sub>4</sub>
<b>Tiple 3º</b>	Si <sub>2</sub> – Sol <sub>3</sub>	Re <sub>3</sub> – Fa# <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> – Do <sub>4</sub>
<b>Tiple 4º</b>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Re <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> – Sol <sub>4</sub>
<b>bajo instrumental</b>	Re <sub>1</sub> – Re <sub>2</sub>	Fa# <sub>1</sub> – Sol <sub>2</sub>	Sol <sub>1</sub> – Sol <sub>2</sub>
<b>acomp<sup>to</sup>. continuo</b>	Re <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> – Re <sub>3</sub>

	INTRODUCCIÓN	RECITADO	SEGUIDILLAS
<b>Tiple 1º</b>	6ª	10ª	11ª
<b>Tiple 2º</b>	5ª	10ª	9ª
<b>Tiple 3º</b>	6ª	10ª	8ª
<b>Tiple 4º</b>	11ª	8ª	11ª
<b>bajo instrumental</b>	8ª	9ª	8ª
<b>acomp<sup>to</sup>. continuo</b>	15ª	16ª	16ª

Fig. 238. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Ámbitos de las partes vocales e instrumentales

Sin contar las dos partes instrumentales, se puede apreciar que, en general los ámbitos se mantienen dentro de unos límites abarcables por casi cualquier voz (sin necesidad de que deban ser ejecutados por un profesional técnicamente excepcional), predominando los de 9ª y 10ª. Como excepción, no obstante, conviene llamar la atención sobre la extensión, muy reducida, de los Tiples 1º, 2º y 3º en la Introducción (una 5ª y una 6ª); esa particularidad puede ser debida a diversos factores: en primer lugar, a que el compositor quisiera dar la imagen de que los Infanticos eran, precisamente, niños de corta edad, y que, en consecuencia, no supieran todavía cantar con destreza; en segundo lugar, que esos Infanticos fueran tan pequeños que quizás no tuvieran todavía suficiente fuerza sonora si cantaran individualmente, de manera que si cantasen en grupo, es decir, en bloque,

su voz se escucharía con más volumen y ganarían masa sonora, transmitiendo así la idea de que con pocos efectivos es posible obtener la sensación de que son muchos quienes intervienen; a ese efecto, el compositor explota también, con eficacia, el recurso técnico, para simular o semejar el llanto (es decir, el “lloriqueo” infantil), de voces que se persiguen y/o solapan, sonidos que espacialmente se emiten desde diversos puntos, etc.; y en tercer lugar, el empleo intencionado de ámbitos restringidos alude a la idea de contraste entre los tres primeros Tiples y el Tiple 4º (en el papel de Tía), la cual, como adulta, debe mostrar cierta superioridad ante los niños, como se demuestra, pues precisamente en ese momento les está riñendo.

Por otra parte, y en general, las dos voces que muestran un ámbito más extenso son los del Tiple 4º (Tía) y del Tiple 1º (Infante mayor). Es curioso comprobar que son precisamente las voces que mantienen el diálogo y narran la historia. A ese efecto, el Tiple 1º hace de representante de los niños de coro y los Tiples 2º, 3º y 4º únicamente responden al unísono a lo que él dice, secundando sus argumentos. Esa jerarquización por edades y dificultad melódica y de ámbitos de los infantes de coro, podría ser sintomático de un cambio en el paradigma a la hora de emplear voces de una misma cuerda (varios Tiples, o varios Tenores, etc.): si bien en etapas históricas precedentes, el uso de varias voces de una misma cuerda no implicaba necesariamente jerarquización (en el sentido de que la primera voz procediera según un ámbito generalmente más amplio, y casi sistemáticamente más agudo que la segunda voz, y que ésta, a su vez, hiciera lo propio con la tercera voz)<sup>309</sup>, aquí puede verse ya claramente como las voces se disponen de mayor a menor exigencia técnica vocal, en el sentido de la tesitura y su despliegue por el

---

<sup>309</sup> Así por ejemplo, durante el siglo XVII, y en consonancia con la práctica habitual de emplear coros no estandarizados según las cuatro tradicionales voces (S, A, T, B), sino duplicando o multiplicando algunas de las voces más agudas, mientras se prescindía de las más graves, el uso que los compositores solían hacer de estas voces de Tiple, más que en *divisi*, independientes, era un uso equivalente o intercambiable: es decir, que cualquiera por ejemplo de los tres Tiples podía en un momento dado proceder vocalmente tanto por encima como por debajo de los otros dos, de modo que lo que se obtenía con ello era un efecto de entramado o voces entrelazadas, capaces de conformar, en grupo, un bloque o masa sonora específico para esa voz, que podía dividirse o unirse, a voluntad. Es así, frecuente, en el siglo XVII hispano, que un Tiple 1º comience por ejemplo una tercera por encima del 2º, pero, del mismo modo, es también frecuente que es mismo Tiple 1º termina la composición una tercera por debajo del Tiple 2º.

ámbito más agudo, de manera que la voz primera es siempre más aguda que la segunda, y ésta que la tercera.

Otro hecho a tener en cuenta es que las notas exteriores que marcan los ámbitos son, mayoritariamente: Re, Sol y Fa#, por este orden. Estos son precisamente algunos de los grados más importantes (V, I y VII respectivamente) de la tonalidad de la obra: 8º Tono, hipomixolidio (cerca de nuestro Sol M). Por lo que respecta a las partes instrumentales, en el caso del acompañamiento continuo, se mantiene dentro de un ámbito intencionadamente restringido (apenas dos octavas, aunque hay que tener en cuenta que se trata únicamente de la línea del bajo sobre la cual se debería ejecutar en la práctica la debida realización polifónica para otras tres voces). Muy posiblemente este acompañamiento, polifónico (pues viene cifrado), hubiera estado concebido para su desempeño en el órgano mayor de la catedral, y por tanto, hay que considerar también el hecho de que el instrumento (o instrumentos) disponible condicionara el empleo de un ámbito reducido (dado que se debía dejar una parte del teclado sin utilizar con vistas a ocupar en ella la realización polifónica), el cual fuera susceptible de acomodarse a cualquier teclado y tipo de instrumento polifónico. Es decir, que si el ámbito utilizado para la línea del bajo en el acompañamiento hubiera sido mucho más amplio, tal vez no se hubiera podido realizar en determinados instrumentos polifónicos al posible alcance de la capilla musical catedralicia tarraconense: un órgano positivo, un clavicémbalo, un clavicordio, un arpa...

En cuanto a la grafía y a pesar de la similitud con la actual, hay algunos aspectos que muestran reminiscencias del siglo anterior, como la C delante del compás ternario o los “párrafos” en lugar de los puntos de repetición.

Otros aspectos ya comentados, como la grafía de las figuras rítmicas, la armadura, las barras de compás, etc., son ya características del “clasicismo musical”. Hay que mencionar también la forma de escribir las partichelas vocales, ya que durante la intervención de determinadas voces, Milà anota con una grafía muy pequeña la música de las que hacen el contracanto. Muy posiblemente el compositor utilizó este recurso para ayudar a la lectura musical, pues como se ha



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

mencionado anteriormente, se trata de una obra muy dialogada. Se trataría de acotaciones teatrales, los llamados “pies”, que sirven para que el protagonista no se pierda y siga bien la trama argumental.

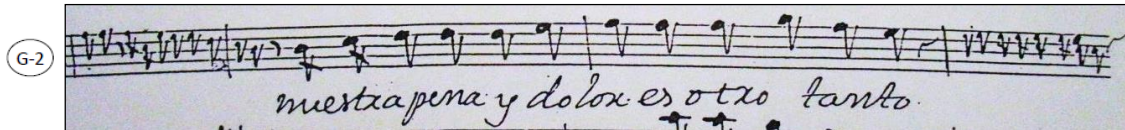


Fig. 239. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: Tiple 1º (cc. 3-6)

Igualmente a la hora de escribir los bajos instrumentales, Antoni Milà usa el decagrama en la sección del recitado y anota en el pentagrama superior la voz a la que están acompañando.

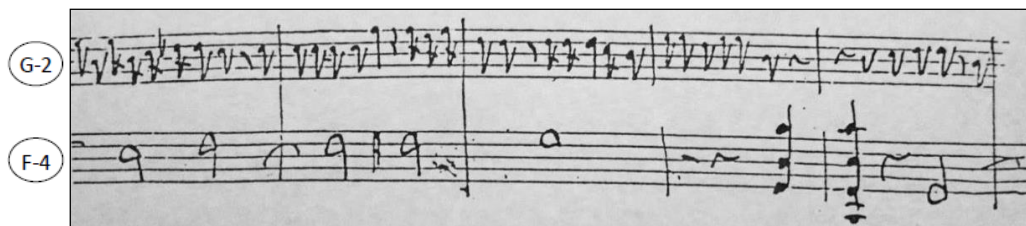
A musical score for acompº continuo, measures 13-17. It consists of two staves. The top staff is labeled 'G-2' and contains a vocal line with lyrics. The bottom staff is labeled 'F-4' and contains a basso continuo line. A circled 'G-2' is to the left of the top staff, and a circled 'F-4' is to the left of the bottom staff.

Fig. 240. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. RECITADO: acompº continuo (cc. 13-17)

Sin lugar a dudas, el rasgo rítmico común entre las tres secciones de la obra, es el uso de valores muy pequeños, principalmente corcheas, semicorcheas y fusas (hecho que dota de “modernidad” a la obra, pues en el siglo anterior, no se usaban). También cabe destacar la gran utilización de los puntillos, que ayudan a conferir el carácter de la obra. Otro rasgo en común sería el uso de las frases con anacrusa, las cuales dan agilidad, dinamismo y a la vez ayudan a crear un clima alegre tal y como el texto requiere.

A nivel general, las figuras rítmicas más utilizadas son:



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Destacando entre todas ellas en cuanto a cantidad:



Si se desglosa según las secciones, los motivos rítmicos que aparecen más a menudo son:

<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>RECITADO</b>	
<b>SEGUIDILLAS</b>	

Como se observa en el cuadrante superior, es en la introducción donde las figuras rítmicas con puntillo aparecen con más reiteración. Eso se debe, probablemente, a que el compositor quería darle el carácter apropiado a la mayordoma, de queja y de enfado, en su primera intervención.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

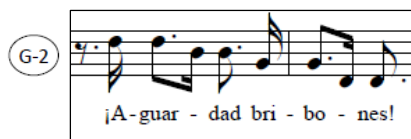


Fig. 241. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
INTRODUCCIÓN: Tiple 4º (cc. 7-8)

No se puede afirmar que cada personaje vaya asociado a una determinada figuración rítmica, sin embargo, el compositor utiliza unos patrones más enérgicos y con anacrusa en las ocasiones en que la Tía debe mostrar su indignación o superioridad, o unos patrones más suaves, con corcheas o negras cuando los Infanticos le responden.



Fig. 242. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
SEGUIDILLAS: Tiple 4º (c. 13)

En ocasiones, el compositor utiliza como recurso compositivo la figuración rítmica para conferir a la obra un carácter divertido, pues no hay que olvidar que en definitiva, se trata de una obra escrita para el entretenimiento del oyente. Véase sino, como Milà escribe con contratiempos el llanto de los Infanticos, en contraposición al bajo instrumental y al acompañamiento continuo:

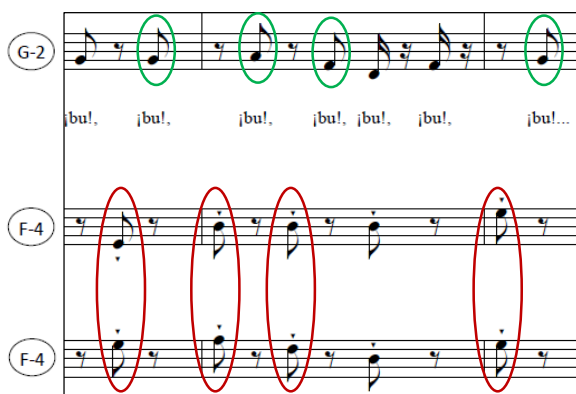


Fig. 243. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
RESPUESTA: Tiple 3º, bajo y acomp<sup>to</sup> continuo (cc. 5-6)

***Interválica, estilo compositivo, modalidad/tonalidad, y semitonía subintellecta***

En cuanto a la relación interválica entre las voces Tiples y con el objetivo de extraer conclusiones, he clasificado en tablas sinópticas todos los intervalos que aparecen en las diferentes secciones de la obra:

	Unís.	2ª m	2ª M	3ª m	3ª M	4ª J	5ª J	6ª m	6ª M	7ª m	7ª M	8ª J
Tiple 1º	7	10	16	4	-	2	-	-	-	-	-	-
Tiple 2º	7	10	18	-	4	2	-	-	-	-	-	-
Tiple 3º	17	3	1	-	-	6	1	1	-	-	-	-
Tiple 4º	12	7	9	1	3	3	1	-	-	-	-	4

Fig. 244. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Interválica de la INTRODUCCIÓN

Como se puede apreciar en el cuadrante anterior no se emplean intervalos aumentados ni disminuidos, hecho que indica que el compositor prefirió componer de forma más bien escolástica y poco arriesgada. En ese sentido, hay que recordar que se trata de una obra canónica, es decir, que se debía ajustar a las reglas de composición establecidas en aquel momento por la tratadística. Una de las características que se puede observar en la *Introducción* es el hecho que se utilicen intervalos muy pequeños (unísono, 2ª, 3ª...) en las cuatro voces Tiples. Este hecho, concuerda con la idea de melodías sencillas y fluidas, propias de niños, pues no hay que olvidar que este villancico es un juego entre los niños de coro y la mayordoma del maestro de capilla. La primera parte de la *Introducción* (los 10 primeros compases del Tiple 4º), presenta una melodía con algunos saltos de 4ª, 5ª y 8ª que ayudan a conferir el carácter de queja y enfado, esto se produce, precisamente cuando la Tía (una adulta), está riñendo a los Infanticos. En cuanto a la segunda parte de la *Introducción* (compases 10 al 20), presenta una línea mucho más melódica, utilizando mayoritariamente los grados conjuntos. Aquí el Tiple 1º (el infante mayor) lleva la melodía, el Tiple 2º la efectúa exactamente igual pero una tercera inferior y el Tiple 3º parece hacer un pedal de Re, o bien efectúa saltos de 4ª (Re-Sol / V-I), utilizando las mismas notas que los bajos instrumentales.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

El hecho de utilizar intervalos pequeños o grados conjuntos, bien podría ser para facilitar la lectura a los niños de coro, que son los que a priori debían cantar la obra. Utilizar saltos de 4ª, 5ª y 8ª para marcar el carácter de determinadas frases también parece lógico si se tiene en cuenta que son las consonancias básicas que determinan tanto la modalidad eclesiástica como la tonalidad mayor-menor, y asimismo, los primeros intervalos por grados disjuntos que acostumbra a aprender cualquier cantante. Que la parte más grave (Tiple 3º) refuerce o se ayude del bajo continuo, es un rasgo que se da también en otros villancicos de los siglos XVII y XVIII, así que no es de extrañar que aquí también se dé esta característica. Por otra parte, llama la atención que no haya ningún intervalo aumentado o disminuido, ni ningún intervalo de séptima, hecho que se puede deber o bien a querer facilitar la lectura a los intérpretes o bien a que el compositor consideró que no había ninguna palabra o expresión en el texto que realmente necesitara de un intervalo tan duro para acentuar su significación.

	Unís.	2ª m	2ª M	3ª m	3ª M	4ª J	5ª D	5ª J	6ª m	6ª M	7ª m	7ª M	8ª J
Tiple 1º	71	18	23	4	1	10	1	-	-	-	-	-	-
Tiple 2º	32	9	11	3	-	4	1	-	1	-	-	-	-
Tiple 3º	31	9	12	1	1	4	1	-	1	-	-	-	-
Tiple 4º	46	15	14	4	1	11	-	-	-	-	-	-	-

Fig. 245. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Interválica del RECITADO

Es en el *Recitado* donde se encuentran los giros melódicos más característicos de todo el *villancico*, y también donde el diálogo es más claro. A diferencia de la sección anterior, aquí aparecen un buen número de saltos de 4ª, siendo los más utilizados los de: Sol 3 – Do 4; Do 4 – Sol 3; Re 4 – La 3; La 3 – Re 4 (como se puede apreciar, se trata de algunos de los grados más importantes de la tonalidad en que la pieza está escrita).

También en el *Recitado* parece por primera vez el salto de quinta disminuida, que utilizan los Tiples 1º, 2º y 3º, justo en las dos últimas sílabas de la palabra

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

“desgracia”. Se trata de un recurso compositivo utilizado por el compositor para enfatizar dicha palabra, así como para dar la intensidad adecuada en ese final de frase.

The image shows three staves of music, each labeled 'G-2' in a circle. The lyrics 'nues - tra des - gra - cia' are written below the notes. A red vertical box highlights the notes for the words 'des - gra - cia' on all three staves, illustrating the intervallic structure of the phrase.

Fig. 246. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
RECITADO: Tiples 1º, 2º y 3º (c. 25)

La gran cantidad de unísonos, característica típica de los recitados, se ve reforzada por el hecho de cada inciso, frase o semifrase, empieza con la misma nota con la que ha acabado la anterior. Este hecho, pensado quizás para facilitar la ejecución a los cantantes, se da tanto en incisos de la misma voz, como cuando el diálogo provoca que las frases pasen de una voz a la otra. Por otra parte, que los Tiples 2º y 3º tengan casi el mismo número de intervalos se debe a que, siempre que intervienen lo hacen a la vez, puesto que en el recitado, el diálogo se da entre el Tiple 1º y el Tiple 4º. Esa forma de concebir el Recitado, homogeniza el discurso y lo hace intencionadamente monótono frente a otras secciones de la obra.

	Unís.	2ª m	2ª M	3ª m	3ª M	4ª J	4ª A	5ª J	6ª m	6ª M	7ª m	7ª M	8ª J
Tiple 4º	16	33	23	23	1	2	1	3	1	1	2	-	-

Fig. 247. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Interválica de las SEGUIDILLAS 1ª, 2ª, 3ª y 4ª

Como se puede apreciar, las cuatro primeras *Seguidillas* son más ricas musicalmente, pues presentan una variedad más grande de intervalos. Cabe puntualizar que los saltos de tercera son siempre utilizando el I y V grado de la escala de Sol, hecho que, en buena medida “aclara” la obra tonalmente, sin

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

presentar ambigüedades. Los intervalos más característicos de esta parte de la obra son, sin lugar a dudas, los de 4ª aumentada y los de 7ª menor. Ambas guardan relación con el texto, puesto que en las cuatro primeras seguidillas, el Tiple 4º expone sus quejas sobre lo que está pasando de manera enérgica.

	Unís.	2ª m	2ª M	3ª m	3ª M	4ª J	5ª D	5ª J	6ª m	6ª M	7ª m	7ª M	8ª J
Tiple 1º	10	17	11	13	10	1	2	-	-	-	-	-	-
Tiple 2º	18	9	15	10	14	-	-	-	-	-	-	-	-
Tiple 3º	39	1	5	2	2	7	-	4	-	-	-	-	1

Fig. 248. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Interválica de la RESPUESTA A LAS SEGUIDILLAS

En la 5ª *Seguidilla* no hay casi saltos, en realidad presenta una gran uniformidad interválica. Llama la atención en primer lugar, y en la respuesta que efectúan los Tiples 1º, 2º y 3º (los “infanticos”) a cada seguidilla del Tiple 4º (la “tía”), es que el Tiple 3º en comparación con los demás presenta una gran cantidad de unísonos. Así como el Tiple 2º está haciendo una tercera inferior de la voz del Tiple 1º, el Tiple 3º parece hacer de pedal (que se produce básicamente sobre el primer grado, Sol). Eso se debería, quizás, a que Milà concibió el Tiple 3º como un mero relleno, posiblemente pensado para el niño de menor edad, el menos preparado técnicamente. Los saltos de 4ª y 5ª también son importantes en esta voz y los más utilizados son los de: Sol 3 – Do 4; Sol 3 – Re 3; Re 3 – Sol 3; Do 3 – sol 4 (una vez más, se trata de los grados tonales de Sol).

El salto de 5ª disminuida aparece utilizando casi la misma figuración rítmica que en el Recitado; en este caso, el texto que acompaña son las onomatopeyas que imitan el llanto de los Infanticos: ¡bu, bu!<sup>310</sup> También en este caso el intervalo ayuda

<sup>310</sup> La representación de determinados afectos, que, como apunta Miguel Querol, pueden llegar a ser “pueriles, incluso grotescos” es una práctica recurrente en las obras musicales. Para ampliar información sobre ese tema, véase: QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Polifonía policoral litúrgica*. Barcelona, Instituto Español de Musicología-CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, xli”, 1982, p. xiii; GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. “Relación música y lenguaje en los teóricos...”, *op. cit.*, pp. 99-101; Id.: “Música y Retórica: Una nueva trayectoria...”, *op. cit.*, pp. 811-841.

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

a reforzar la intención del texto, que quiere llamar la atención sobre el disgusto de estos, a través de lloros. Estas onomatopeyas dan a la obra un toque de comicidad.



Fig. 249. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.  
 RESPUESTA: Tiples 1º, 2º y 3º (c. 10)

	Unís.	2ªm	2ªM	3ªm	3ªM	4ª J	4ª A	5ª D	5ª J	6ªm	6ªM	7ªm	7ªM	8ª J
Tiple 1º	17	20	18	14	10	1	1	4	2	1	1	-	-	-
Tiple 2º	23	17	32	12	15	1	1	-	1	1	-	-	-	-
Tiple 3º	48	2	9	4	13	12	-	-	4	-	1	-	-	4
Tiple 4º	17	20	18	14	10	1	1	4	2	1	1	-	-	-

Fig. 250. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Interválica de la SEGUIDILLA 5ª

Como se puede apreciar, el Tiple 1º y el Tiple 4º tienen el mismo número de intervalos. Eso es debido evidentemente, a que cantan la misma melodía, seguramente para reforzar el texto, en el cual el Tiple 4º y los Tiples 1º, 2º y 3º hacen frente común para explicar su decisión respecto al problema que plantean. Así, el Tiple 1º, como representante de los niños de coro (posiblemente en infante mayor), estaría a la altura de la “tía” (quizás un capón) pudiendo cantar su melodía. En esta quinta seguidilla se aprecia también una variedad más grande de intervalos, parecida a las de las cuatro primeras seguidillas. Por otro lado, el Tiple 3º (el infante de coro de menos edad), mantiene exactamente el mismo ritmo que el Tiple 2º pero continúa haciendo de pedal, en este caso sobre el primer grado (Sol) y sobre el quinto grado (Re) de Sol. Los saltos de cuarta son casi los mismos que en la respuesta a las seguidillas pero destacando en cantidad el intervalo: Re 3 – Sol 3.



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

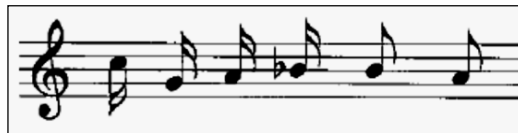
Como siempre, el Tiple 3º, utiliza para su discurso melódico, las mismas notas que los bajos instrumentales.

En cuanto al estilo compositivo, no se trata de una obra que presente diseños imitativos a diversas alturas, ni cánones, ni contrapunto. El hecho que este *villancico* sea casi un drama narrado, en forma de diálogo y con frases irregulares, resta posibilidades imitativas a la melodía. La escritura es “horizontal”, por bloques, donde se pueden apreciar una serie de pequeños motivos o giros melódicos que van apareciendo a lo largo de la obra:

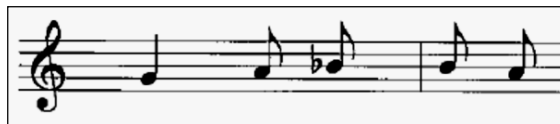
- PRIMER MOTIVO (RECITADO: Tiple 1º, c. 2):



- VARIANTE DEL PRIMER MOTIVO (RECITADO: Tiple 1º, c. 13):



- VARIANTE DEL PRIMER MOTIVO (RECITADO: Tiple 1º, cc. 21 y 22):



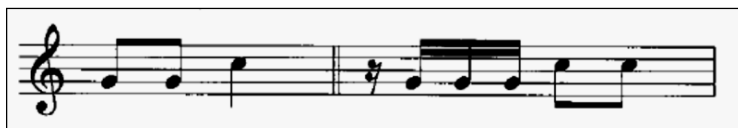
- SEGUNDO MOTIVO, CON PEQUEÑAS VARIANTES (RECITADO: Tiple 1º, cc. 1 y 33; Tiple 4º, cc. 11 y 12; Tiples 1º, 2º y 3º, cc. 24 y 34):

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---



### MOTIVOS CON ANACRUSA

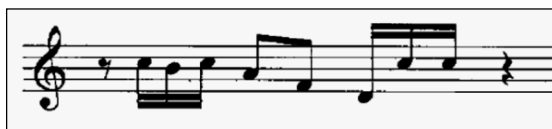
- TERCER MOTIVO (RECITADO: Tiple 1º, cc. 8 y 9; Tiples 1º, 2º y 3º, cc. 4 y 5):



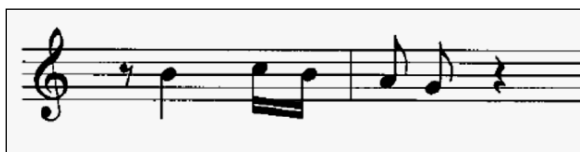
- CUARTO MOTIVO (SEGUIDILLAS: Tiple 4º, cc. 9-10 y 15-16)



- QUINTO MOTIVO (SEGUIDILLAS: Tiple 4º, cc. 9 y 14)



- SEXTO MOTIVO (Respuesta a las SEGUIDILLAS: Tiple 1º, cc. 6-7 y 11-12)



En cuanto a la modalidad o tonalidad de la obra, hay que tener en cuenta que, en realidad, la época de Milà se encuentra en una fase de transición, de abandono del sistema tradicional eclesiástico, el cual irá evolucionando de manera natural y gradual, poco a poco, hacia un nuevo sistema mayor y menor, si bien en determinados ámbitos y/o épocas utilizando una terminología “antigua” (y en cierto

modo, incluso en ocasiones, anacrónica) para explicar una nueva realidad sonora y técnico-sonora. Además, conviene tener en cuenta que, al explicar dicha nueva realidad con una terminología de otro ámbito y/o tiempo, muchos compositores se basaban bien en los ocho o bien en los doce modos eclesiásticos<sup>311</sup>. Las obras de este periodo (mediados del siglo XVIII, y muy particularmente las producidas en el entorno eclesiástico) reflejaban musicalmente esa transición entre el sistema modal y tonal, explicado de una manera (a partir de los 8 modos) u otra (a partir de los 12 modos), para irse adaptando a nuevas realidades, de donde la enorme confusión (terminológica que no de contenidos) entre lo que transmiten por escrito unos y otros autores.

Lo cierto es que durante largo tiempo, y coincidiendo todavía con el gusto tardío del barroco por la ambigüedad, los compositores de aquella época jugaron, a menudo de manera intencionada, con el hecho de mostrar a la vez rasgos característicos tanto de uno como de otro sistema, en ocasiones incluso dentro de una misma composición.

En el caso de este villancico, las tres secciones de que se compone se pueden contemplar desde el punto de vista del 8º Tono (Hipomixolidio) o bien, desde el punto de vista de Sol M, siempre teniendo en cuenta que ninguna de las dos concepciones se presenta en su estado puro<sup>312</sup>.

---

<sup>311</sup> La utilización de ocho o doce modos arranca en el siglo XVI, cuando algunos compositores, arraigados básicamente en el canto llano (y a partir de éste, en el tetracordo heredado desde la teoría musical griega), únicamente aceptaban los antiguos ocho tonos, mientras que, los más modernos, seguidores de las teorías de Heinrich Loriti (Glareanus) (\*1488; †1563) y de Gioseffo Zarlino (\*1517; †1590), defendían la existencia de doce tonos (basándose ya en el hexacordo de Guido d'Arezzo o escala de seis notas, que añadía al tetracordo una nota por encima y una nota por debajo, de donde los cuatro nuevos tonos modos). Con el tiempo, se abandonaron poco a poco algunos de los antiguos tonos (tercero, cuarto, séptimo) en beneficio de los nuevos (noveno, décimo, oncenno). Así pues, algunos autores hablaban ya de, por ejemplo, oncenno tono mientras que otros lo explicaban como una variante a partir de uno de los ocho que aceptaban.

<sup>312</sup> Podrían citarse abundantes ejemplos de esta peculiar manera de entender lo que hoy identificaríamos ya como un Sol Mayor. Así por ejemplo, el maestro de capilla y organista Juan Moreno y Polo (\*1711; †1776), maneja este tratamiento irregular del tono de Sol hipomixolidio transportado, que se anota con un sostenido en la armadura, y que presenta frecuentes cláusulas sobre su V grado, Re, como así hace en su *Salmodia 1ª* de versos para órgano. Véase: PERSONAT REMOLAR, Alfredo: "Los estilos compositivos y la modalidad organística española en el siglo XVIII. Un caso concreto: el Levante español", en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp.231-262; cita concreta en p.254. Otro caso, posterior, es el del organista Nicolás Ledesma (\*1791; †1883), testimonio de la

La identificación de este octavo tono irregular, asemejado a Sol M, se hace patente por:

- La armadura: Fa#.
- El uso del I y V grados en todas las voces, tanto vocales como instrumentales.
- Las cláusulas o cadencias sobre el V grado (Re).
- El uso de las notas *Re* y *Sol* en los bajos instrumentales a modo de pedal.
- El elevado número de saltos de cuarta (Re<sub>3</sub> – Sol<sub>3</sub>) que hay en toda la obra.
- El hecho que todas las secciones (exceptuando el Recitado) comienzan con las notas Sol – Si – Re, un trabajo acórdico que marca una clara tendencia a la tonalización y que todas las secciones acaban con la cláusula Re – Sol.

Aun así, las secciones tienen rasgos identificativos que las diferencian las unas de las otras:

1. INTRODUCCIÓN:

- Trabaja mayoritariamente con las notas:
  - Sol – Si – Re
  - Re – Fa# – La

2. RECITADO:

- No tiene armadura, empieza con las notas Do – Mi – Sol y en la melodía aparece la cuarta característica Sol<sub>3</sub> – Do<sub>4</sub> (giro melódico 2). Parece empezar en tonalidad de Do M (o 11ª Tono).

---

perdurabilidad en el tiempo de este modo de concebir la tonalidad mayor-menor desde una nomenclatura eclesiástica “antigua”. Véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Nicolás Ledesma (1791-1883). Obra completa para tecla*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, vol.1, p. 25.

- En el segundo compás aparece el Si b (concretamente, en el giro melódico 1 que se encuentra también en los compases 13, 21 y 22), pero no afecta al tono con que trabaja esa sección. La aparición de esa alteración proporciona a la obra ese regusto modal, que se da en las obras eclesiásticas.
- Ya en el tercer compás aparece el Fa# en el bajo y en las voces superiores, durante un periodo de 6 compases (del 3 al 8). Este hecho muestra una tendencia a la sensibilización tonal, de manera que ese fragmento se puede considerar en tono de Sol Mayor.
- A partir del compás 9, el movimiento del bajo, el Fa natural en la melodía y el giro melódico 2 (Sol<sub>3</sub> – Do<sub>4</sub>), llevan a retomar la tonalidad de Do M. También en este período vuelve a aparecer el giro melódico 1 (con el Si bemol).
- Inmediatamente después, en el compás 14, al igual que al principio del recitado, el bajo incorpora el Fa#, aunque resulta únicamente un cambio de color momentáneo.
- A partir del compás 33, reaparece el Fa# en la melodía y en el bajo y hasta el final. En esta ocasión resulta un cambio de color diferente al anterior, puesto que se observa un movimiento melódico del Do# hacia el Re, y una cadencia en el bajo La-Re, como si momentáneamente se trabajara sobre el quinto grado de Sol. Este cambio de color afecta únicamente a los compases 28 y 29.
- En la sexta parte (compases 33 al 36) aparece el intervalo Sol-Do (giro melódico 2), recordando otros momentos del recitado donde se trabaja en Do Mayor.

- Como resultado de todo lo anterior, podemos decir que el Recitado trabaja en la tonalidad de Sol Mayor pero con cambios de color hacia el IV grado (Do M), y hacia el V grado (Re M), proporcionando entonces a esa sección, cierta dualidad plagal-modal.

### 3. SEGUIDILLAS:

- 1ª, 2ª, 3ª y 4ª: Trabajan en tonalidad de Sol Mayor, pero muestran algunos cambios de color: en el compás 5 y 6 parecen querer modular al tono de Re Mayor y en el compás 10 y 16 aparece un Re# que suaviza el movimiento melódico hacia Mi.
- Respuesta: Trabaja en tonalidad de Sol Mayor, pero contiene un Fa que se puede considerar una bordadura del Mi, y parece querer modular a Do Mayor en algunos momentos.
- 5ª y última: Al estar formada melódicamente por dos secciones ya escuchadas anteriormente (compases 1 a 9 = compases 1 a 9 de las seguidillas; compases 9 a 20 = compases 7 a 13 de la respuesta), contiene también los mismos cambios de color. En los compases 5 y 6 se escucha Re Mayor, en los compases 9 y 10, Do Mayor y en los compases 14 y 15, Do Mayor.

La aproximación entre ese tono octavo irregular y la tonalidad moderna de Sol Mayor, se evidencia en algunos cambios de color que enriquecen ambos contextos sin llegar a definir del todo uno u otro entorno, y moviéndose por tanto en ese terreno intermedio de cierta ambigüedad intencionada del que vengo tratando. Por otra parte conviene señalar que en cuanto a su construcción modal, no hay ya una modulación cíclica, sino que todo está en el mismo tono de principio a fin, prácticamente, rasgo que adscribiría todavía más la pieza al entorno eclesiástico del que parte. Es interesante ver que estos cambios se producen en el tono del IV grado

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

(subdiapente) y del V grado (diapente), que introducen un sentido tonal a través de breves flexiones o modulaciones. El esquema resultante podría ser:

INTRODUCCIÓN	RECITADO	SEGUIDILLAS
Tono principal: Sol M	Pasaje modulante: SolM/DoM/ReM	Tono principal: Sol M
A	A'	A

En cuanto a la *semitonía subintellecta*, únicamente se ha aplicado en la Introducción (Tiple 4º, compás 5 - Sol#, como bordadura inferior del La), en el Recitado (Tiple 4º, compás 7 – Fa#, puesto que en el bajo también se encuentra el Fa# y la melodía que se pasan las voces así lo pide), en el Recitado: Tiple 1º, compás 22 – Si bemol, pues se trata del diseño melódico 1 y parece evidente que el compositor se lo debía dejar.

En esta composición que data de la segunda mitad del siglo XVIII, y una vez vista estructuralmente y harmónicamente, conviene fijarse ahora en las cláusulas o cadencias, observándose cadencias intermedias y finales, que constituyen un apoyo indispensable para configurar la tonalidad<sup>313</sup>:

- *Introducción*: compases 19 y 20 (Re – Sol). Cadencia final.
- *Recitado*: compases 10 y 11 (Sol – Do). Cadencia intermedia.
- *Recitado*: compases 16 y 17 (Sol – Do). Cadencia intermedia.
- *Recitado*: compases 22 y 23 (Sol – Do). Cadencia intermedia.
- *Recitado*: compases 24 a 26 (Re – Sol). Cadencia intermedia.
- *Recitado*: compases 27 a 29 (La – Re). Cadencia intermedia.
- *Recitado*: compases 34 a 36 (Re – Sol). Cadencia final.
- *Respuesta*: compases 12 y 13 (Re – Sol). Cadencia final.

<sup>313</sup> “La cláusula no es otra cosa que el final de las diferentes partes de una composición, con la cual se concluye, juntamente con la letra, el periodo de intervención musical. Se forma con tres notas que forman bordadura inferior a distancia de tono o de semitono.” Definición de cláusula extraída de: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, 75”, 2007, pp. 742-743.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- 5ª *Seguidilla*: compases 19 y 20 (Re – Sol). Cadencia final.

### Texto e instrumentación

#### INTRODUCCIÓN

##### [Tía]

##### [1ª]

	- ¡Cómo! ¿Cómo mi amo	6x
	puede tolerar	6a
	tanta gritería,	6x
	tanta libertad?	6a
5	Aguardad bribones	6x
	dejadme llegar,	6a
	que os he de...	3...

##### [2ª]

	Que una pobre dueña	6x
	que abrumada está,	6a
10	no pueda en su cuarto	6x
	descansar en paz.	6a
	Aguardad bribones	6x
	dejadme llegar	6a
	que os he de...	3...

##### [3ª]

15	No es brava jeringa <sup>314</sup>	6x
	haber de velar,	6a
	cuando de dormir	6x
	hay necesidad.	6a
	Aguardad bribones	6x
20	dejadme llegar,	6a
	que os he de...	3...

##### [Infantillos]

	- ¡Teneos, ay Tía!	6x
	¡Ay, Tía, dejad!	6a
	¡Por Dios, no lleguéis no,	6x
25	dejadnos llorar!	6a
	<i>¡Dejadnos,</i>	
	<i>dejadnos llorar!</i>	

#### RECITADO

##### [Infantillos]

---

<sup>314</sup> Jeringa: molestia.



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- ¡Sosegad! Sosegad,  
amada Tía,  
este día  
vuestro enojo y quebranto.  
5 Nuestra pena y dolor  
es otro tanto,  
pues quedamos burlados,  
sin amigos,  
despreciados,  
10 mendigos.  
Sin blanca y sin turrone,  
acabáronse ya  
nuestras canciones.

**[Tía]**

- ¿Cómo que se acabaron?  
15 ¡No lo creo!  
Habrá canciones  
mientras haya Seo.  
Ni dejarán jamás  
los infanticos  
20 de cantar en las Pascuas  
villancicos.

**[Infantillos]**

- ¿Qué sabemos?  
La gente está mudada  
y de tantas canciones  
25 enfadada.  
No quieren ya prestarnos  
la atención que solían,  
ni escucharnos.

**[Tía]**

- ¿No sabéis el porqué?

**[Infantillos]**

30 - Éste es el cuento  
y de nuestra desgracia,  
el sentimiento.

**[Tía]**

- Pues para averiguarlo,  
cosa muy fácil  
35 es el preguntarlo.  
A ello me resuelvo  
muy gustosa.

**[Infantillos]**

- No habrá en el mundo  
Tía mas piadosa

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

**[Tía]**

40 - Acompañad  
vosotros mis razones.

**[Infantillos]**

- ¿De qué manera?

**[Tía]**

- Haciendo los llorones.

### SEGUIDILLAS

**[Tía]**

**[1ª]**

- ¿Qué os han hecho, señores,  
mis infantillos,  
que no queréis este año  
verles ni oírlos?

5 Decidlo presto,  
que están los chicos  
muy descontentos.

**[Infantillos]**

¡Fuerte, fuerte es el caso!  
después de una costumbre  
de tantos años,  
nos quedamos al fresco,  
llevamos chasco.

**[2ª]**

- Hasta ahora sus voces  
os divertían,  
y escuchabais con gusto  
sus seguidillas.

15  
18 ¿Qué nuevo caso  
ha descompuesto  
ese teclado?

**[Infantillos]**

¡Fuerte, fuerte es el caso!  
después de una costumbre  
de tantos años,  
nos quedamos al fresco,  
llevamos chasco.

**[3ª]**

25 - Dicen que un nuevo Infante

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

ha [a] parecido,  
que se os lleva el aplauso  
con su atractivo.  
¿Ésta es la causa,  
30 porque a mis chicos  
dais calabaza?

### [Infantillos]

¡Fuerte, fuerte es el caso!  
después de una costumbre  
de tantos años,  
35 nos quedamos al fresco,  
llevamos chasco.

### [4ª]

- Dé en buen hora ese Infante  
las buenas Pascuas,  
pero tengamos parte  
40 en sus ganancias.  
Délas él sólo  
y de sus dulces  
tengamos parte.

### [Infantillos]

¡Fuerte, fuerte es el caso!  
después de una costumbre  
46 de tantos años,  
nos quedamos al fresco,  
llevamos chasco.

### [Todos]

#### [5ª]

- Aunque Pastor Sagrado,  
50 el nuevo asunto  
nos impida dar Pascuas  
como era justo,  
todos queremos  
que ese nuevo infatico,  
55 como más diestro,  
se las dé muy conformes  
a su deseo.

En general, el texto se adapta bastante bien a la música. A pesar del pequeño valor de las figuras rítmicas en muchos casos (corcheas, semicorcheas y fusas), el texto fluye con el carácter que cada sección pide. En la Introducción del Tiple 4º (Tía), destacan en los dos primeros compases, los saltos de octava que acompañan a

las primeras exclamaciones del texto, probablemente un recurso utilizado para llamar la atención de los oyentes (no hay que olvidar que estamos delante de una obra donde los intervalos predominantes son los de 1ª, 2ª y 3ª, propios de las canciones infantiles):

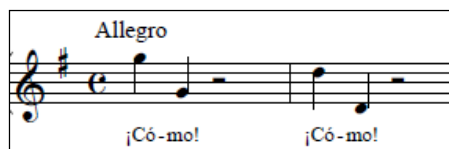


Fig. 251. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.

INTRODUCCIÓN: Tiple 4º (cc. 1 y 2)

La *Introducción* presenta un ritmo sencillo con principio tético durante los tres textos que exponen la historia. La última frase entra con anacrusa y es muy rimada, hecho que se repetirá a lo largo de toda la obra, en un intento de mostrar más fuerza (creando “tensión rítmica” y cambios en la acentuación: de tético a anacrúsico), ya que la frase es exclamativa. La respuesta que recibe la Tía por parte de los Infanticos entra en cada frase (también exclamativa) con anacrusa y manteniendo la misma figuración rítmica. Es decir, que los Infanticos, simbólicamente dan la razón a la Tía. De esta manera de concebir los incipits, se desprende que el compositor quería generar estereotipos en sus personajes: la Tía, principios téticos, un símil a su robustez y posición por encima de los Infanticos, los cuales presentan principios anacrúsicos, es decir, ágiles, en clara referencia a la edad de los mismos en contraposición a la Tía.

Dos finales de frase, justamente en las palabras “dejad” y “llorar” muestran un final con apoyatura, precedido por un cromatismo en el Tiple 3º, muy adecuado para marcar el carácter triste de los Infanticos<sup>315</sup>.

<sup>315</sup> El Tiple 3º, que efectúa el cromatismo, representa el infántico más pequeño, y esa figuración bien podría representar un sollozo: “bu-bu-buuú-a”.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

**Fig. 252. A. Milà. E-TAc, Ms. 847.**  
**INTRODUCCIÓN: Tiples 1º, 2º y 3º (cc. 11-13)**

La respuesta homofónica (compases 10 hasta el final), denota que los Infanticos van a la una, que no son personajes individualizados. Aunque el Tiple 3º, siga la figuración del bajo, hay un sentido de homofonía debido a que los Tiples 1º y 2º mantienen la misma figuración rítmica y la melodía por tercetas. Ello se traduce en una respuesta compacta.

En el *recitado* hay que remarcar que se utiliza muy a menudo el salto de cuarta ( $Sol_3 - Do_4$ ), propio del recitar “parlando” (música italiana declamativa) y de la música instrumental. Además, el hecho de que ese intervalo de cuarta sea ascendente, es también una forma de llamar la atención. El recitado es un diálogo entre la Tía y el primer Infantic, que se erige en portavoz de los demás. Ese diálogo sugiere un intento de escenificación y puesta en escena bastante visual. Exceptuando alguna ocasión en la que el texto pasa de voz en voz (dando dinamismo a la obra), cada vez que entra el *tutti*, siempre cantan los Infanticos a la vez (homofónicamente), con el objeto de conseguir un efecto de volumen o masa sonora compacta y crear contraste con el diálogo. Cabe destacar que, al igual que en la introducción, en ningún momento la Tía y los Infanticos cantan juntos. A ese efecto, la Tía sería pues, una suerte de voz de la conciencia que exige solidaridad delante de la injusticia que reciben los pobres Infanticos. Además, como adulta al fin y al cabo, haría de intermediaria también entre los estos y los adultos de la audiencia.

En las *Seguidillas*, las frases que presenta el texto siguen siendo mayoritariamente anacrúsicas (por otra parte, lógico, pues es propio del mismo baile), y aquí, parece que el autor quiera realmente recordar la forma musicalailable de las mismas, puesto que la música está llena de mordentes y ornamentaciones. El cambio de compás ayuda a agilizar la música, que presenta una figuración rítmica más ágil que las anteriores secciones. Precisamente por el carácter festivo de las seguidillas, las onomatopeyas que imitan los lloros de los Infanticos van a contratiempo con el bajo, utilizando giros melódicos descendientes así como el intervalo de 5ª disminuida, que le da un color característico. Las anacrusas, mordentes, ornamentaciones, onomatopeyas y, en definitiva, todo lo que agilice la música, sirve para acabar con una danza, con alegría, quizás para abrir una puerta al optimismo, a pesar de la injusticia de que habla el *villancico*.

En general, Antoni Milà, acierta –desde una perspectiva métrica– en las seguidillas<sup>316</sup>. El esquema de construcción se corresponde, aproximadamente al del siglo XVIII.

## [1ª]

¿Qué os han hecho, señores,	(7 -)
mis infantillos,	(5 a)
que no queréis este año	(7 -)
verles ni oírlos?	(5 a)
Decidlo presto,	(5 b)
que están los chicos	(5 a)
muy descontentos.	(5 b)

Esta métrica se da en las cuatro primeras estrofas, así que, en general, se puede afirmar que estas seguidillas son compuestas, la cuarteta está formada por

<sup>316</sup> Tomás NAVARRO TOMÁS (*Arte del Verso*. México, Compañía General de Ediciones, 1959, pp. 154-155), anota que la seguidilla en su forma ordinaria, predominante en el siglo XVII, consiste en una cuarteta en la que los versos impares son heptasílabos sueltos, sin rima, y los pares, pentasílabos rimados con asonancia o consonancia. A tal efecto propone un ejemplo de Gonzalo Correas (extraído de su *Arte Grande de la Lengua Castellana*, de 1626), que este autor clasifica de Seguidilla Moderna [Madrid, Conde de la Viñaza, 1903, p. 270]: “*Al espejo se toca (7 -) / la blanca niña (5 a) / dando luz a la luna (7 -) / donde se mira. (5 a) //* En los siglos XVIII y XIX se cultivó de manera abundante la seguidilla compuesta. En ella, a la cuarteta ordinaria (7 5 7 5) se le añadió un final de tres versos (5 7 5) con rima diferente.

versos heptasílabos en los impares y pentasílabos con rima asonante en los pares. Los tres versos añadidos a la cuarteta son pentasílabos con rima asonante en los impares. En cuanto a la respuesta a las seguidillas y a la quinta estrofa, aunque mantienen los versos de siete y cinco sílabas, no tienen el esquema formal como los cuatro anteriores, ni en cuanto a número de versos, ni en cuanto a la rima. Su estructura difiere aún más del estándar del siglo XVIII.

En referencia a la forma poética utilizada en los textos de la introducción y recitado, la mayoría son versos hexasílabos, que muestran una estructura aromanzada. Se trata de un romancillo hexasílabo, es decir, versos de seis sílabas que riman en asonante en los pares. Aun así, a menudo aparecen versos de siete combinados con otros de cinco, y a veces, de cuatro. Estos versos “de arte menor”, son más aptos para la musicalización y más apropiados para la temática del villancico (de niños).

**[Tía]**

¡Cómo! Cómo mi amo	(6 -)
puede tolerar	(6 a)
tanta gritería,	(6 -)
tanta libertad.	(6 a)
Que una pobre dueña,	(6 -)
que abrumada está,	(6 a)
no pueda en su cuarto	(6 -)
descansar en paz.	(6 a)
No es brava jeringa	(6 -)
haber de velar,	(6 a)
cuando de dormir	(6 -)
hay necesidad.	(6 a)
¡Aguardad bribones!	(6 -)
Dejadme llegar,	(6 a)
que os he de...	(4 -)

Por lo que respecta a la instrumentación, tanto del bajo continuo como el instrumental, estos presentan rasgos comunes:

## INTRODUCCIÓN

El *bajo continuo* se presenta rítmicamente sencillo, utilizando únicamente negras, blancas y redondas. Presenta una función acórdica y refuerza el edificio armónico. El ritmo más utilizado es:

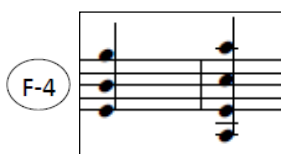


Generalmente trabaja sobre el I y V grado de Sol Mayor (para fijar la tonalidad), aunque a veces se puede observar algún cromatismo de paso.

El *bajo instrumental* presenta también un ritmo sencillo, utilizando corcheas, negras y blancas. Duplica tímbricamente al bajo continuo y no muestra ninguna alteración accidental. En el compás 6 de la introducción se encuentra el único cifrado que hay en toda la obra.

## RECITADO

Rítmicamente, el *bajo continuo* presenta únicamente negras, blancas y redondas. La melodía trabaja con las notas del I, IV y V grado de Do, así como con las notas Re – Fa# – La y La – Do# – Mi. Aquí, el bajo presenta polifonía, especialmente cuando utiliza negras, momento que aprovecha, cuando es necesario, para hacer un salto de quinta descendente (V-I), propio de la música instrumental. Véase este ejemplo, correspondiente a los compases 10 y 11 del recitado:



El *bajo instrumental* presenta una combinación de blancas y silencios de blanca que se alternan con algunas negras, las cuales acompañan los saltos del bajo continuo. En ambos casos, las notas son duplicaciones de las del bajo continuo o bien, alguna de las notas del acorde. Véase el ejemplo anterior, añadiendo el bajo instrumental:

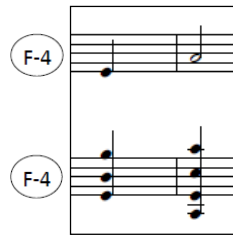


## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---



### SEGUIDILLAS

El *bajo continuo* agiliza el esquema rítmico y presenta una pauta marcada por la repetición incansable de corcheas, por otra parte, propia de las seguidillas. Esta monotonía rítmica se ve truncada únicamente por la combinación de corcheas sueltas con su silencio (imitando quizás, el repiqueteo de las castañuelas), o bien, el mismo esquema pero a contratiempo. Como única excepción encontramos alguna negra o una sucesión de cuatro semicorcheas descendentes en un momento de silencio de las voces. Las notas siguen trabajando sobre el I, IV y V grados de Sol Mayor.

El *bajo instrumental* mantiene, en general, el mismo esquema rítmico que el bajo continuo, pero con más negras y menos corcheas (hecho que sugiere que el ritmo lo marca el bajo continuo, no el bajo instrumental). Las notas acostumbran a ser la fundamental del acorde con que trabaja el bajo continuo, y no presentan ninguna alteración (ejemplo de claridad tonal). En general, se puede afirmar que el bajo instrumental reúne, en sí mismo, todas las características que el compositor quería mostrar pero de forma esquelética, como una simplificación del bajo continuo.

A modo de conclusión se puede afirmar que la instrumentación de la introducción parece estar pensada para no interferir en la exposición de la historia que explican los cuatro Tiples. Dado que es el texto el que lleva el peso de la obra, se entiende que esta primera sección tenga un acompañamiento tan sencillo. A la vez, la instrumentación más melódica se encuentra en el recitado, donde una serie de notas largas y ligadas, ayudan a entender los movimientos dialogantes de las voces. Sorprende también que sea únicamente en esta sección donde se encuentra

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

la polifonía. Quizás esos pequeños pasajes polifónicos se podrían entender como unos arpegiados que preparan las entradas de los diálogos (recordando al sonido de una guitarra...).

Del esquema rítmico tan sencillo de la introducción y el recitado, se pasa con la ayuda del cambio de compás y de la agilización del ritmo, a las *Seguidillas*, en un diálogo con las voces Tiples. Véase ese diálogo en este ejemplo:

The image shows a musical score for three voices and two instruments. The top three staves are for voices, each labeled 'G-2' in a circle. The bottom two staves are for instruments, each labeled 'F-4' in a circle. The music is in a 3/4 time signature. The vocal parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with lyrics '¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!...' written below the notes. The instrumental parts consist of arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Fig. 253. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847.

RESPUESTA: (cc. 5 y 6)

El uso de las corcheas de manera tan reiterada lleva a un final ágil y fresco, donde la instrumentación ayuda a crear el carácter juguetón que parece querer el final del *villancico*.

### ***Influencias y mestizaje***

Una primera apreciación a la hora de hablar de posibles influencias en esta obra, es que nos encontramos delante de un *villancico* que se aleja ya de su forma primigenia (*estribillo – coplas*). De hecho, ya a inicios del siglo XVIII la configuración que predomina en el villancico es la tripartita, que estaba constituida por *introducción, estribillo y coplas*, y que se mantuvo como forma básica a lo largo de

toda la centuria. Frente a esta configuración tradicional aparecieron posteriormente diferentes combinaciones de elementos de procedencia italiana, como recitativos (*recitados*) o arias.

Paralelamente se desarrolló en España la tonadilla escénica, un género teatral exclusivamente español (ubicado dentro del teatro breve o teatro menor), que se representaba en los entreactos durante los intermedios de las comedias. El musicólogo José Subirá (\*1882; †1980), estableció en su obra *La Tonadilla Escénica*<sup>317</sup> cinco etapas en la vida de la misma, siendo la tercera de ellas (1758-1770) la que corresponde al “crecimiento y juventud”<sup>318</sup>. En esta tercera etapa, la influencia musical italiana empieza a llegar a la tonadilla, especialmente al final de la misma, y se traduce, entre otras cosas, en tonadillas “a solo”, en las que predomina la sátira y los cuadros de costumbres inspirados en escenas de vidas cotidianas. La forma más común de tonadilla, especialmente en sus primeras andaduras<sup>319</sup>, es también la tripartita: Introducción – Tonadilla – Seguidillas, las cuales alternaban métricamente los versos de cinco y siete sílabas y se escribían en compás ternario.

En la época en que *Los llorones* fueron escritos, la forma tripartita del villancico había evolucionado, al igual que la forma tripartita de la tonadilla. Ambas habían adquirido rasgos italianizantes y el primero a menudo tomaba la forma de una pequeña cantata, introduciendo recitativos y arias, por ejemplo. En efecto, según Vicente Ripollés<sup>320</sup>, la cantata<sup>321</sup> del siglo XVIII se caracteriza en la parte

<sup>317</sup> SUBIRÁ PUIG, José: *La Tonadilla Escénica*. Vol. 1. “Concepto, fuentes y juicios”. Madrid, Tipografía de Archivos, 1928; ID.: *La Tonadilla Escénica*. Vol. 2. “Morfología literaria. Morfología musical”. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929; ID.: *La Tonadilla Escénica*. Vol. 3. “Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices”. Madrid, Tipografía de Archivos, 1930; ID.: *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una transcripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1932.

<sup>318</sup> Las cinco etapas de la tonadilla escénica que este autor propone son: Aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1758-1770), madurez y apogeo (1771-1790), hipertrofia y decrepitud (1791-1810), ocaso y olvido (1811-1850).

<sup>319</sup> LOLO, Begoña: “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid, Museo San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 18.

<sup>320</sup> RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1935, pp. LXI-LXII.

<sup>321</sup> Para una visión general de la cantata española, véase: CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *La cantata española*, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. (LEZA CRUZ, José Máximo, ed). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 171-191.

musical, por los recitados y por las arias con *ritornello* y *da capo* propias de la ópera italiana, además de por su renuncia a los textos bíblicos en favor de textos libres. En relación a ello, apunta que los villancicos (en este caso, los valencianos, aunque se puede extrapolar a los villancicos de A. Milà) tienen puntos de contacto con la cantata italiana por la forma de escribir los coros, por la composición de recitados y arias y por la adaptación de cantos y danzas populares. El esquema tripartito del villancico, se presenta entonces con una estructura en la que las partes tradicionales se combinan con elementos italianos: *Introducción-Estribillo con recitativos y arias-seguidillas*<sup>322</sup> (entre muchas otras), esquema que se ajusta a la división formal que presenta *Los llorones*.



Fig. 254. Dos manchegos bailando seguidillas (1777)

A todos los efectos pues, podría decirse que se trata de una forma híbrida entre el villancico y la nueva cantata: un texto dialogado para ser cantado dentro de la iglesia, de clara influencia italiana, sin olvidar las aportaciones que éste podía recibir de la tonadilla escénica y del oratorio.

---

<sup>322</sup> Véase: SÁNCHEZ SISCART, Montserrat: “Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas”, en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-1990), pp. 237-340.

Algunos rasgos que muestran todas esas influencias son:

- Llamar “recitado” a una sección.
- Anotar efectos expresivos (*f* y *p*).
- Dar una indicación de movimiento a toda una sección (*Allegro* a la introducción).
- Identificar algunas partes vocales con el nombre del personaje.

Finalmente, las diferentes secciones de este villancico se podrían corresponder con:

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"><li>- Introducción = <i>Obertura (breve)</i></li><li>- Recitativo = <i>Desarrollo dialogado</i></li><li>- Seguidillas = <i>Coplas</i></li></ul> |
|---|

Otra consideración a tener en cuenta es la relación entre texto y música. A ese efecto, se puede afirmar sin duda que, a pesar de todas las influencias formales que la obra pueda tener, ésta sigue estando al servicio del texto. En efecto, es el texto el que lleva el principal mensaje de la obra, que bien podría ser: “somos conscientes de que los villancicos están pasados de moda, pero constituyen una “tradición” propia —tanto en el tiempo, como en el espacio—, de la que depende mucha gente (cantores, compositor, músicos...), y que por tanto, conviene —es digna de, merece...— conservar, frente a las nuevas modas que llegan del exterior: es decir, la música operística italiana, los temas de carácter civil y de cortejo, en los que los protagonistas ya no son niños y viejos o curas, sino jóvenes adultos (Don Giovanni, Casanova...), etc.”.

Y para dar sentido musical al texto, Antoni Milà utiliza una serie de recursos, algunos ya comentados, con el fin de crear una atmósfera distendida, pero a la vez punzante:

- Narración en forma de diálogo.
- Personajes debidamente escogidos.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Música rimada, en concordancia con el texto poético.
- Cambios de masa sonora.
- Uso de onomatopeyas imitando el llanto.
- Intervalos que ayudan a crear el debido carácter.
- Tesitura aguda (Tiples = niños de coro)

A todo esto hay que añadir que el compositor se nutre también de otras técnicas para captar la atención de la gente:

- Imitación de la danza de las seguidillas en las coplas.
- Homofonía en las respuestas de los “infanticos” remarcando el texto.
- Repeticiones de fragmentos musicales.
- Diálogo musical entre los bajos y las voces.
- Instrumentación muy sencilla.
- Saltos de 8ª, 5ª y 4ª.
- Paso del pulso tético (*Tía* – autoridad/seguridad) al anacrúsico (*Infanticos* – dependencia/inseguridad).
- Cambios de compás.

### CONCLUSIONES

En general, la obra se adecua bastante a la manera de componer de la época. Aunque no se trata de un *villancico* con acompañamiento instrumental, el juego musical entre las diferentes partes y la manera de estructurar la obra ayudan a entender la organización musical en tiempos de Antoni Milà.

La obra fue escrita en 1767. No se tiene constancia de qué cargo ocupaba Antoni Milà en la catedral de Tarragona en ese momento, aunque todo hace pensar que el de maestro de capilla interinamente, puesto que no fue hasta 1770 cuando tomó oficialmente posesión del mismo. En cualquier caso, a pesar de no utilizar todos los recursos instrumentales de la capilla, es significativo que el villancico estuviera escrito a cuatro partes y fueran cuatro los niños de coro con que la capilla

contaba. Todo hace pensar que Milà conocía bien las características de la capilla de música de la catedral así como los diferentes “actos de capilla” que ésta llevaba a cabo. En este caso, además, Milà extrapola una temática que encaja bien con la moda en la corte de Madrid (la propia de las tonadillas escénicas, semi-representadas), al ámbito local de Tarragona, hecho que sugiere que el compositor estaba informado de lo que acontecía más allá de la ciudad donde trabajaba. A ese efecto cabe recordar que Milà era oriundo de la comarca del Penedès, lugar al que se desplazaba frecuentemente por motivos familiares y que esa comarca es muy cercana a Barcelona, ciudad donde la tonadilla llegó por imitación de los teatros públicos madrileños<sup>323</sup>.

La relación entre el texto y la música está muy bien trabajada, con mucha agilidad rítmica y paso de las frases de una a otra parte; de hecho, Milà no deja descansar al oyente ni un momento, captando toda su atención mientras dura la obra. Además, el ritmo métrico de las seguidillas, conocido en la época, ayuda a memorizar el *villancico*.

Son muy interesantes también los simbolismos y estrategias psicológicas que en él se vislumbran: la Tía haciendo de conciencia colectiva (involucrando así al oyente mientras le pide opinión propia) y los Infanticos que, en el fondo, con sus llantos, se lamentan de las invasiones de músicas y modas forasteras (quizás la propia voz del autor, haciendo una crítica de la situación musical del momento), pero acaban pidiendo dulces y turrón. Milà introduce cierta comicidad a través de los niños de coro, los cuales, a través del acto de pedir el aguinaldo recuerdan la picaresca española del Lazarillo de Tormes. De esta manera, el villancico presenta una doble lectura, por un lado, entretenimiento, comicidad y espíritu positivo y por el otro, ese mensaje mucho más serio que habla de una cierta reivindicación de lo español frente a la moda italiana, y de la importancia del mantenimiento de las tradiciones propias.

---

<sup>323</sup> Para ver la recepción de la tonadilla en Barcelona, véase: PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia: “La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la casa de Comèdies”, en *SCRIPTA, Revista Internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (2014), pp. 122-142. Téngase en cuenta además, que parte de los compositores más celebrados en la época de tonadillas en la corte, eran de origen catalán, como por ejemplo, Pablo Esteve o Luis Misón.

## **ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

En definitiva, el autor sabía bien qué quería decir y tenía las herramientas compositivas para dejarlo claro. Lo que de entrada parece una obra poco profunda y sencilla musicalmente, resulta, después de haber realizado el estudio de la misma, una obra muy cuidada y trabajada musicalmente, que responde al objetivo para el que fue concebida y que sin duda debía producir en el público el resultado esperado por el autor.



ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

EDICIÓN ANALÍTICA

E-Tac, Ms 847 - 3089/446 **Villancico "Los llorones", a 4** Ms847-1  
para dar las buenas pascuas (a) los infanticos,  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

INTRODUCCIÓN **Parte 1 (10 compases)** 1767

*Allegro*

Intro<sup>0</sup> All<sup>o</sup> Papel de thia Tiple Q<sup>6o</sup>  
Como # Como

Tiple 4<sup>o</sup> [Tia] ¡Có-mo! ¡Có-mo! [1<sup>o</sup>] ¡Có - mo! ¡Có - mo mi  
[2<sup>o</sup>] ¡Qué! ¡Que una po - bre  
[3<sup>o</sup>] ¡No es - bra - va je -

All<sup>o</sup> Tiple Primero Tenecos

[Infanticos] Introducción

Tiple 1<sup>o</sup>

All<sup>o</sup> Tiple 2<sup>o</sup> Tene [os]

Tiple 2<sup>o</sup>

Intro<sup>1</sup> Allegro Tiple 3<sup>o</sup> Tenecos

Tiple 3<sup>o</sup>

All<sup>o</sup> [bcl] [bajo]

All<sup>o</sup> Acompañamiento continuo *f<sup>or</sup>* *p<sup>ia</sup>* *f<sup>or</sup>* *p* *p* *f*

acompl<sup>o</sup> continuo Como mi amo

S.4 [Tia] a - mo pue - de to - le - rar tan - ta gri - te - ri - a, tan - ta li - ber - tad? ¡A - guar - dad bri - bo - nes! De - jad - me lle -  
due - ña que a - bru - ma - da es - tá, no pue - da en su cuar - to des - can - sar en paz?  
- rin - ga ha - ber de ve - lar, cuan - do de dor - mir hay ne - ce - si - dad?

[Infanticos] S.1 S.2 S.3 [bcl] [bajo] 3 acomp<sup>o</sup> continuo

Edición: Montserrat Canela i Grau

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-2 Parte 2 (10 compases)

S.4 [Tia] 9 [c] 3/4 - gar que os he de...

[Infanticos] S.1 ¡Te - ne - os, ay, ti - a!, ¡Ay, ti - a, de - jad! ¡Por Dios, no lle -

S.2 ¡Te - ne - os, ay, ti - a!, ¡Ay, ti - a, de - jad! ¡Por Dios, no lle -

S.3 ¡Te - ne - os, ay, ti - a!, ¡Ay, ti - a, de - jad! ¡Por Dios, no lle -

[baje] [bajo]

acomp. continuo

15 [Y tras la 3ª, al recitado]

S.4 [Tia]

[Infanticos] S.1 - guéis, no, de - jad - nos llo - rar!, ¡De - jad - nos, de - jad - nos llo - rar!

S.2 - guéis, no, de - jad - nos llo - rar!, ¡De - jad - nos, de - jad - nos llo - rar!

S.3 - guéis, no, de - jad - nos llo - rar!, ¡De - jad - nos, de - jad - nos llo - rar!

[baje] [bajo]

acomp. continuo

\* La apoyatura es un mi en el original.  
\*\* La apoyatura no aparece en el original.  
\*\*\* La negra con puntillo es un re en el original.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-3

## RECITADO

### Parte 1 (10 compases)

Recit<sup>do</sup> [10] thia [Tible Q<sup>do</sup>]  
Como que se acabaron

R<sup>do</sup> [Tible Primero]  
Sosegad Sosegad ama [da]

R<sup>do</sup> [Tible 2º]  
Nuestra pena y do [lor]

R<sup>do</sup> [Tible 3º]  
Nuestra pena y do [lor]

Recit<sup>do</sup> [bajo]

Recit<sup>do</sup> [acomp<sup>do</sup> continuo]

Tiple 4º

Motivo 1 Motivo 2

Tiple 1º  
-¡So - se - gad! So - se - gad a - ma - da ti - a es - te

Tiple 2º

Tiple 3º

[bajo]

[bcl] acomp<sup>do</sup>

S.4

S.1 *Todos*  
di - a nues - tro, e - no - jo y que - bran - to, nues - tra pe - na y do - lor es o - tro tan - to,

S.2  
-Nues - tra pe - na y do - lor es o - tro tan - to,

S.3  
-Nues - tra pe - na y do - lor es o - tro tan - to,

[bajo]

[bcl] acomp<sup>do</sup>

Motivo 3

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-4

6

S.4

S.1 *Solo* **Motiu 3**  
pues que - da - mos bur - la - dos men - di - gos. Sin blan - ca, y sin tu -

S.2  
sin a - mi - gos,

S.3  
des - pre - cia - dos,

[bajo]

[bel acomp]

9

S.4 *Tia*  
-¿Có - mo que se a - ca -

S.1 **Motivo 2**  
- rro - nes, a - ca - bá - ron - se ya nues - tras can - cio - nes...

S.2  
-A - ca - bá - ron - se ya nues - tras can - cio - nes...

S.3  
-A - ca - bá - ron - se ya nues - tras can - cio - nes...

[bajo]

[bel acomp]

\* Semicorchea en el original.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-5

**Motivo 2**                      **Motivo 1**

S.4 12 - ba - ron? ¡No lo cre - o! Ha - brá can - cio - nes mien - tras ha - ya Se - o. Ni de - ja - rán ja - más los in - fan -

S.1

S.2

S.3

[bajo]

[bcl] acomp<sup>no</sup>

Parte 2b (6 compases)

S.4 15 - ti - cos de can - tar en las Pas - cuas vi - llan - ci - cos.

S.1 *Todos* - ¿Qué sa - be - mos? *Solo* La

S.2 - ¿Qué sa - be - mos?

S.3 - ¿Qué sa - be - mos?

[bajo]

[bcl] acomp<sup>no</sup>

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-6

18

S.4

**Motivo 3 (transportado)**

S.1

gen - te es - tá mu - da - da y de tan - tas can - cio - nes en - fa - da - da. No quie - ren ya pres -

S.2

S.3

[bajo]

[bcl] acomp<sup>to</sup>

≡

21

S.4

**Parte 3 (4 compases)**

*Tra*

-¿No sa - béis el por -

**Motivo 1**

S.1

- tar - nos la a - ten - ción que so - lí - an, ni es - cu - char - nos...

S.2

-Ni es - cu - char - nos...

S.3

-Ni es - cu - char - nos...

[bajo]

[bcl] acomp<sup>to</sup>

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-7

24

S.4 *Tia*  
- qué? -Pues

**Motivo 2**

*Toc...*

**5ª Dis.**

S.1  
-És-te es el cuen - to, y de nues - tra des - gra - cia el sen - ti - mien - to.

S.2  
-És-te es el cuen - to, y de nues - tra des - gra - cia el sen - ti - mien - to.

S.3  
-És-te es el cuen - to, y de nues - tra des - gra - cia el sen - ti - mien - to.

[bajo]

[bcl] acomp<sup>to</sup>

27

S.4  
pa - ra a - ve - ri - guar - lo, co - sa muy fá - cil es el pre - gun - tar - lo A

S.1

S.2

S.3

[bajo]

[bcl] acomp<sup>to</sup>

**Parte 3b (6 compases)**

\* Sol-Sol en el manuscrito.  
\*\* Manuscrito con enmiendas, escasamente legible.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-8

30 Tía

S.4 e - llo me - re - suel - vo muy gus - to - sa. -A -

S.1 -No\_ha-brá\_en el mun - do tí - a más pia - do - sa.

S.2 -No\_ha-brá\_en el mun - do tí - a más pia - do - sa.

S.3 -No\_ha-brá\_en el mun - do tí - a más pia - do - sa.

[bajo]

[bc] *tenuto* *p*

acomp<sup>to</sup>

≡

Parte 3c (4 compases)

33 Tía

S.4 - com - pa - ñad vo - so - tros mis ra - zo - nes. Ha - cién - do - los llo - ro - nes.

**Motivo 2**

S.1 -¿De qué ma - ne - ra?

S.2 -¿De qué ma - ne - ra?

S.3 -¿De qué ma - ne - ra?

[bajo]

[bc]

acomp<sup>to</sup>



# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

## SEGUIDILLAS

Ms847-9

A 1ª, 2ª, 3ª, 4ª

[COPLAS]

### Parte 1 (7 compases)

Seguid.<sup>a</sup>

Queos han echo seño [res]  
Hasta ahora sus vo [ces]  
Dicen que un nuevo infan [te]  
De en buen hora esse infan [te]

Tiple 4º

[1ª] ;Qué os han he - cho, se - ño-res, mis in - fan -  
[2ª] Has - ta\_a - ho - ra, sus vo - ces os di - ver -  
[3ª] Di - cen que un nue - vo In - fan - te ha [a] - pa - re -  
[4ª] Dé en buen ho - ra\_e - se. In - fan - te las bue - nas

Siguid.<sup>a</sup>

[bajo]

Seguidillas quatro

[bcl] acomplo

S.4

- ti - llos, mis in - fan - ti - llos, que no que - réis es - te\_a - ño, que no que - réis es -  
- ti - an, os di - ver - ti - an, y\_es - cu - chá - bais con gus - lo, y\_es - cu - chá - bais con  
- ci - do, ha [a] - pa - re - ci - do, que se os lle - va\_el a - plau - so, que se os lle - va\_el a -  
Pas - cuas, las bue - nas Pas - cuas, pe - ro ten - ga - mos par - te, pe - ro ten - ga - mos

[bajo]

[bcl] acomplo

### Parte 2 (9 compases)

S.4

- te\_a - ño ver - les ni\_o - ir - los? De - cid - lo pres - to, de - cid - lo  
gus - to sus se - gui - di - llas, ¿Qué nue - vo ca - so, qué nue - vo  
- plau - so con su\_a - trac - ti - vo. ¿Es - ta\_es la cau - sa, és - ta\_es la  
pur - te en sus ga - nan - cías. Dé - las él so - lo, dé - las ét

[bajo]

[bcl] acomplo

\* La ligadura no aparece en el original.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-10

**Motivo 4**

S.4  
 9  
 pres - to que es - tán los chi - cos muy des - con - ten - tos, \*\* [De - cid - lo,  
 ca - so ha des - com - pues - to e - se te - cla - do? [¿Qué nue - vo,  
 cau - sa por - que a mis chi - cos dais ca - la - ba - za? [És - ta es,  
 so - lo y de sus dul - ces ten - ga - mos par - te. [Dé - las él,

[bajo]

[baj] acomplo

**Motivo 5**

S.4  
 12  
 de - cid - lo pres - to, de - cid - lo, de - cid - lo pres - to,]  
 qué nue - vo ca - so, qué nue - vo ca - so,]  
 és - ta es la cau - sa, és - ta es, és - ta es la cau - sa,]  
 dé - las él so - lo, dé - las él, dé - las él so - lo,]

[bajo]

[baj] acomplo

**Motivo 4**

*[Y sin parar a la respuesta]*

S.4  
 15  
 que, que es - tán los chi - cos muy des - con - ten - tos, \*\*\*\*  
 ha, ha des - com - pues - to e - se te - cla - do?  
 sí, por - que a mis chi - cos dais ca - la - ba - za.  
 sí, y de sus dul - ces ten - ga - mos par - te.

[bajo]

[baj] acomplo

\* La ligadura no aparece en el original.  
 \*\* Falta el texto en el manuscrito.  
 \*\*\* No queda claro si es un mordente en el original, pero así lo he considerado por su similitud con el del compás 14 en la misma voz.  
 \*\*\*\* Este primer tiempo se solapa con el primero de la respuesta a las coplas.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-11

## B RESPUESTA A LAS SEGUIDILLAS

Parte 1 (6 compases)

Segui.º

Fuerte fuerte es el

Seguidillas

Fuerte fuerte es el

Seguidillas

Fuerte fuerte es el

Tiple 1º

¡Fuer-te, fuer-te es el ca-so! ¡Fuer-te, fuer-te es el

Tiple 2º

¡Fuer-te, fuer-te es el ca-so! ¡Fuer-te, fuer-te es el

Tiple 3º

¡Fuer-te, fuer-te es el ca-so! ¡Fuer-te, fuer-te es el

[bajo]

[bcl] acompño

5ª Dis.

S.1

ca - so!, des - pués de u - na cos - tum - bre... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!... de tan - tos

S.2

ca - so!, des - pués de u - na cos - tum - bre... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!... de tan - tos

S.3

ca - so!, des - pués de u - na cos - tum - bre... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!... de tan - tos

[bajo] *[poco forte]*

[bcl] *poco forte* acompño

\* Estos compases se corresponden con la sección A de las seguidillas.  
\*\* La ligadura no aparece en el original.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-12

**Motivo 6** ----- **Parte 2 (6 compases)**

S.1  
a - ños, nos que - da - mos al fres - co... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!

S.2  
a - ños, nos que - da - mos al fres - co... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!

S.3  
a - ños, nos que - da - mos al fres - co... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!

[bajo]

[bcl]  
acompañ

**Motivo 6** ----- *[y salta a la siguiente seguidilla %]*

S.1  
¡bu!, lle - va - mos chas - co, lle - va - mos chas - co...

S.2  
¡bu!, lle - va - mos chas - co, lle - va - mos chas - co...

S.3  
¡bu!, lle - va - mos chas - co, lle - va - mos chas - co... \*\*

[bajo]

[bcl]  
acompañ

*[Y tras la respuesta a la 4ª copla, sin parar, a la 5ª]*

\* El acento falta en el original.  
\*\* La ligadura no aparece en el original.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-13

C [5ª]

Parte 1 (10 compases)

Todos 5º y Ultima  
Aunque Pastor Sagrado

Tiple 4º  
Aun - que Pas - tor Sa -

Tiple 1º  
Aun - que Pas - tor Sa -

5º y Ultima  
Aunque Pastor Sagrado

Tiple 2º  
Aun - que Pas - tor Sa -

Quinta y última  
Aunque Pastor Sagrado

Tiple 3º  
Aun - que Pas - tor Sa -

Ultima todos

[bajo]

Quinta y última todos

[bcl] acomplo

2

S.4  
- gra - do, el nue - vo . a - sun - to, el nue - vo . a - sun - to nos im - pi - da dar

S.1  
- gra - do, el nue - vo . a - sun - to, el nue - vo . a - sun - to nos im - pi - da dar

S.2  
- gra - do, el nue - vo . a - sun - to, el nue - vo . a - sun - to nos im - pi - da dar

S.3  
- gra - do, el nue - vo . a - sun - to, el nue - vo . a - sun - to nos im - pi - da dar

[bajo]

[bcl] acomplo

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-14

S.4  
Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que - re - mos, to - dos que -

S.1  
Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que - re - mos, to - dos que -

S.2  
Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que -

S.3  
Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que -

[bajo]

lbel  
acomplo

Parte 2 (10 compases)

5ª Dis

S.4  
- re - mos que e - se nue - vo in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.1  
- re - mos que e - se nue - vo in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.2  
- re - mos que e - se nue - vo in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.3  
- re - mos que e - se nue - vo in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

[bajo]

lbel  
acomplo

*poco forte*

*poco forte*

**Motivo 2**

\* Las ligaduras no aparecen en el original.

\*\* No aparecen los puntos en el original.

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Ms847-15

13

S.4

S.1

S.2

S.3

[bajo]

[bc] acomp<sup>lo</sup>

¡sí!, ...co - mo más dies - tro, se las dé muy con - for - me... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

5ª Dis

17

S.4

S.1


S.2

S.3

[bajo]

[bc] acomp<sup>lo</sup>

¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!... a su de - se - o, a su de - se - o.

\* No se aprecia la nota en el original.  
\*\* No aparecen los acentos en el original.  
\*\*\* Las ligaduras no aparecen en el original.  
\*\*\*\* En el original: 

### ASPECTOS CONSTRUCTIVOS CONSTITUYENTES DE “ESTILO”

Después de haber analizado las diez composiciones que se habían propuesto como objeto de estudio al comienzo de la presente investigación, y llegado el momento de extraer unas primeras ideas y reflexiones conducentes a determinar cuáles podrían ser los aspectos constructivos que pudieran llegar a ser, en la obra de Antoni Milà, constituyentes de “estilo” (bien entendido —i.e., de manera flexible— el carácter complejo y aun en cierto modo polisémico y polémico del término), conviene señalar las posibles debilidades del seguimiento dado a la investigación, con vistas a, a partir de su diagnóstico, tratar de minimizarlas, extrapolando las conclusiones a otros posibles casos de aplicación.

En este sentido, y aun a pesar de que la selección de obras musicales del maestro Milà que se han podido escoger para esta tesis doctoral<sup>324</sup> podría considerarse escasa en comparación con el extenso corpus musical conservado del compositor, conviene recordar que el trabajo a realizar, y el finalmente realizado, no han sido cortos en absoluto, sino que, antes al contrario, han supuesto un esfuerzo técnico de partida considerable, dado que se trataba, en todos los casos, de obras inéditas (y que, por tanto, se ha debido proceder a su edición crítica en partitura de manera informatizada), además de procedentes de un archivo de música que no contaba —hasta fechas muy recientes— con un catálogo disponible, en el que, precisamente, me he visto involucrada de forma activa.

Por otra parte, hay que señalar también que, al comienzo de mi investigación no se disponía, para el archivo de música de la seo tarraconense, ni tan siquiera de un mínimo inventario publicado, debiéndose solventar los intentos de trabajo en dicho fondo mediante la consulta “in situ” del inventario inacabado realizado en

---

<sup>324</sup> Dentro de los límites de lo razonable para este tipo de trabajos académicos en la actualidad, y tanto desde un punto de vista espacial —es decir, en cuanto a su extensión previsible— como temporal —teniendo en cuenta que hoy en día no conviene alargar este tipo de estudios más allá de tres años—.



1993<sup>325</sup>. Por tanto, podría decirse que mi trabajo contribuyó en un principio a desbloquear una situación institucional incómoda entre el capítulo tarraconense y la UAB, dada mi condición de persona natural de Tarragona, mi formación musical y el asesoramiento musicológico recibido desde el entonces Departamento de Musicología del CSIC en Barcelona, todo lo cual facilitó un nuevo impulso en las relaciones interrumpidas, unido al nombramiento de mosén Manuel Maria Fuentes i Gasó como nuevo canónigo archivero, que fue quien, verdaderamente, dio un giro muy positivo a la catalogación del archivo, el cual se dispuso a modernizar<sup>326</sup>. El resultante fue la firma de un convenio entre el cabildo y la UAB para la publicación del catálogo, que ha traído consigo el acceso generalizado a los fondos para la investigación, a través de la digitalización de los documentos musicales conservados en el archivo capitular. Dichos fondos, hoy ya catalogados y digitalizados, se hallan además, ya, disponibles online (<https://arxiuenlinia.acct.cat/FonsDocumentals>), con la consiguiente difusión definitiva de este patrimonio artístico y cultural tarraconense, tanto para la comunidad científica internacional, como para la sociedad en general<sup>327</sup>.

Por otro lado, y más allá de los problemas aducidos en relación a la selección de composiciones objeto de estudio y los criterios que se han seguido para ello,

---

<sup>325</sup> Véase el detalle respecto a la catalogación emprendida en décadas pasadas, en el capítulo de “Introducción” a esta misma tesis doctoral. Respecto al catálogo anterior, realizado en la década de 1970, hay que decir que no se hallaba en el archivo catedralicio, sino en posesión de la UAB, y que éste fue únicamente cedido al archivo en fecha relativamente reciente (2010c), con vistas a su revisión, informatización y posterior edición del catálogo definitivo (el cual vería la luz en 2015). Entretanto, y por consiguiente, lo único que había en el archivo disponible para los investigadores, era un ejemplar mecanografiado del inventario del año 1993 (a cargo de mosén Grifoll), el cual únicamente llegaba hasta la letra “M” (Milà incluido).

<sup>326</sup> En este sentido, es cierto que la defensa de mi Diploma de Estudios Avanzados en la UAB (2009), con un tema relacionado con la documentación musical capitular de Tarragona, y en un trabajo dirigido por Antonio Ezquerro, que tuvo como miembros del tribunal a los doctores Francesc Bonastre y Josep Maria Gregori, fue el desencadenante de la mejora definitiva entre las instituciones implicadas.

<sup>327</sup> Como continuación de las tareas emprendidas —y en el marco de una actuación capitular más amplia—, me encuentro en la actualidad trabajando (por indicación del canónigo archivero de la catedral y director del Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona, Manuel Fuentes Gascó), junto al Dr. Josep Maria Salisi i Clos, en la catalogación del fondo musical de Miquel Rué Rubio (\*Cervià de les Garrigues, Lleida, 1864; †Tarragona, 1926), que fue maestro de capilla en la seo tarraconense de 1919 a 1926.

conviene también apuntar que, el hecho de haber escogido bien conscientemente diversas tipologías o formas musicales, no contribuye particular y favorablemente a la extracción de los posibles rasgos de estilo del compositor, aunque, aún y así, sí que pueden hallarse ya algunas trazas y toques distintivos individualizados o personalizados en cuanto a la técnica de la composición en Milà, así como reconocerse determinados aspectos identificativos.

Desde esta perspectiva, hay que recordar también que, a pesar de que Milà pertenece ya compositivamente a la segunda mitad del siglo XVIII, los repertorios religiosos —habida cuenta de la inmanencia de los textos y funciones a las que esta música acompañaba— podían mantener algunos de los estilos compositivos del pasado —como de hecho, así lo hacían con frecuencia—, a la par que incorporar nuevas modas por influencia de la música profana de la época, siempre más propensa a dejarse influenciar por las nuevas corrientes estilísticas. Este hecho dota a las obras de la segunda mitad de siglo de unas características que les hacen especiales y que hay que tener en cuenta, sin duda, a la hora de ser analizadas.

Y finalmente, junto a los problemas señalados en cuanto a la selección de materiales a estudiar, y a lo variado (“panorámico”, podría decirse) de sus tipologías, es preciso llamar la atención sobre el problema de las dataciones de las composiciones. Al igual que la periodización de una época tan cambiante (tanto en lo social, como en lo cultural, artístico y musical) podría suscitar discusión, no es menos cierto que la composición de la obra de Milà también trae consigo ciertos problemas de datación de las obras. O mejor dicho, de no-datación, ya que, en su producción, como en la de muchos otros compositores de música del ámbito eclesiástico en la España del siglo XVIII, era muy frecuente, tanto no especificar su autoría (pues eran trabajos a cargo de hombres devotos que se encomendaban A.M.D.G., y por tanto no merecían trascender mediante la explicitación del nombre de su autor-pecador), como tampoco registrar la fecha en que tales obras fueron escritas o interpretadas, acostumbrados, como estaban, a una práctica musical “de

consumo”, cotidiana. Así, y concretamente en el caso de las obras aquí estudiadas, solamente dos de las diez en total, están fechadas, de manera que los posibles cambios en el estilo compositivo del autor habrá que deducirlos una vez se haya estudiado, con mayor profundidad, una parte mucho más amplia del total conservado. No obstante lo cual, hay que recalcar que todas las piezas elegidas para mi estudio, se han escogido partiendo de una datación relativamente precisa, que las sitúa en un marco temporal que no excede, en ningún caso, los 46 años (desde su llegada a Vilafranca del Penedès en 1743 —como término *a quo*— hasta su fallecimiento en Tarragona en 1789 —como fecha o término *ad quem*—).

Procediendo por tanto a realizar un análisis o evaluación DAFO de mi propia investigación (Debilidades-Amenazas-Fortalezas-Oportunidades), y una vez repasadas por tanto sus posibles “debilidades” (selección de materiales, tipología de obras seleccionadas y datación de las mismas), consciente como soy de las mismas, y considerando las circunstancias referidas, habrá que tener en cuenta que las conclusiones que puedan derivarse de mi trabajo y estudio “estilístico”, deberán considerarse solamente como una primera aproximación a los objetivos perseguidos, la cual sin duda podrá verse modificada en más amplios estudios posteriores.

Con vistas ahora a extraer las pertinentes conclusiones a mi estudio, los aspectos en concreto sobre los que me he detenido a reflexionar son: 1.- el tratamiento de las partes vocales; 2.- el tratamiento de las partes instrumentales; 3.- la modalidad/tonalidad; 4.- la armonía; 5.- la melodía y el ritmo; y 6.- la relación música-texto, que paso a exponer a continuación<sup>328</sup>.

---

<sup>328</sup> Me dispongo, por tanto, a aportar las conclusiones a cada uno de los apartados aquí indicados, obviando la reiterada inclusión de unas conclusiones de carácter general, las cuales se irán ofreciendo al final de cada uno de los siguientes seis apartados.

### EN CUANTO A LAS PARTES VOCALES

En el tratamiento de las partes vocales, y en concreto, en el uso de la policoralidad, Milà parece ser un digno representante de su tiempo. Dentro de este marco, cabe recordar que a medida que avanza el siglo XVIII, el tratamiento de la misma va evolucionando en aras de una “simulada” policoralidad, donde uno de los coros ejercía como favorito y el otro desempeñaba una función de *ripieno*. A este respecto, y fruto de su época, el maestro Francisco Valls acusó a los compositores y capillas de música que se servían de ese coro *ripieno*, de tener cierta “cortedad” y querer ahorrar trabajo<sup>329</sup>. En realidad, la cuestión era que en la época de Milà el tratamiento de los coros había evolucionado y esa “simulada” policoralidad se veía como una natural transformación respecto a épocas anteriores así como un símbolo de modernidad. Como era de esperar habida cuenta de su tiempo, Antoni Milà, escribió también abundantes obras para doble coro (o “a 4 y a 8” como entonces se decía), uno de los cuales hacía función de *ripieno*; asimismo, el compositor escribió obras para cinco y para seis partes vocales respectivamente, donde el primer coro estaba formado únicamente por una o dos partes vocales solistas, mientras que el segundo coro respondía a esas partes solistas en homofonía y de manera muy compacta: otro símbolo de evolución en el tratamiento de los coros en la segunda mitad del siglo XVIII.

En las obras estudiadas, se aprecia una tendencia a usar ámbitos vocales reducidos (con algunas lógicas excepciones), señal quizás de que, en general, la capilla no contaba con un grupo nutrido de buenos cantantes de manera sostenida en el tiempo, sino que, como demuestran las obras, solamente y de manera esporádica uno o dos de ellos sobresalían por encima del resto. Cuando esto pasaba, el compositor escribía para esas partes vocales con un ámbito más amplio y dándoles, a menudo, un papel protagonista, ya fuere como solistas o bien a través de la ornamentación de su melodía con melismas, cromatismos y saltos interválicos que iban más allá de los habituales grados conjuntos, terceras y cuartas. En los *ripieni*, la utilización de los citados ámbitos reducidos y especialmente la

---

<sup>329</sup> Véase nota al pie 296.

homogeneidad para todas las voces (con la utilización de registros medios, por ejemplo, susceptibles de ser ejecutados casi por cualquier voz, sin necesidad de habilidades técnicas especiales), sumado a la escritura de las partes vocales más agudas (Tiple primero y Tiple segundo, o bien, Tiple primero y Alto) en terceras paralelas, da como resultado una música compacta y contundente (a la vez que efectista y muy eficaz), la cual contrasta con las voces solistas del primer coro.

Especialmente llamativo es el hecho de que incluso cuando las partes vocales no son muy homogéneas entre sí, y pese a poder traducirse en un resultado sonoro con poco empaque, las respuestas de los coros (ya fueren responsoriales o antifonales) se muestran sólidas y con “robustez” musical, lo que demuestra el dominio de la escritura coral por parte del compositor.

En cuanto al tratamiento de las voces solistas, el compositor acostumbra a homogeneizar esas partes igualando sus ámbitos, de manera que también sean capaces de trabajar en bloque. Con ello se conseguía no buscar protagonismos concretos y que ambas voces fueran intencionadamente intercambiables, potenciando así un efecto dramatizado de diálogo, es decir, introduciendo la idea/posibilidad de “representar” o escenificar una cierta contienda hablada-cantada entre los protagonistas, los cuales se unirán al final, siendo solamente ratificados más tarde por el *tutti*, al añadirseles el coro de *ripieno*. Se trata, en suma, de un recurso de teatralización por parte del compositor, que puede obtener muy fácilmente esta posibilidad mediante el empleo de una plantilla vocal e instrumental de estas características.

En realidad, homogeneizar los ámbitos de los solistas era, ya entonces (siglo XVIII), una reminiscencia del siglo anterior, cuando, cansados ya de la regularidad y simetría impuestas por el anterior canon renacentista al respecto, se tendió a evitar la jerarquización entre las voces. Aun así, en alguna de las obras estudiadas se aprecia por ejemplo un ámbito y complejidad mayor en la melodía del Tiple 1º respecto al Tiple 2º, hecho que da pie a suponer que el compositor comenzaba ya entonces a pensar en una subordinación expresa e intencionada del segundo Tiple respecto al primero: un ejemplo más de los aires de modernidad que esgrimía Milà.

De las evidencias anteriores se desprende que el compositor era —debía ser— suficientemente adaptable a las diferentes circunstancias en que la capilla de música se encontrase a lo largo de su magisterio, es decir, a la poca o mucha capacidad vocal de sus cantantes y al número de voces con las que podía contar: sin duda era ésa una de las habilidades que todo buen maestro de capilla —comprometido con su quehacer— gustaba de hacer gala, con vistas a agradar al máximo a la institución para la cual trabajaba, así como a los fieles susceptibles de escuchar el fruto de su trabajo.

Y de modo semejante, respecto al tratamiento de las voces, podría concluirse que Milà se servía ya de técnicas que dejaban atrás el barroco, acercándose, aunque fuera ligeramente, al nuevo estilo de componer música para coros.

#### EN CUANTO A LAS PARTES INSTRUMENTALES

**La cuerda:** como es relativamente habitual en las formaciones musicales eclesiásticas de este período en ámbito hispánico, esta familia instrumental se conforma todavía a partir del núcleo organizado por los violines (casi sistemáticamente, dos), con una parte que les hace el bajo por el registro grave, a la manera del anterior trío barroco. Esta última parte instrumental, por otro lado, y como era de esperar, no se despliega todavía en un chelo y un contrabajo, sino que se aglutina —cuando lo hace— en un solo violón. Pero, curiosamente, en las obras trabajadas de Milà, éste tampoco aparece, al menos, expresamente (pues pudiera hacerlo, acaso, desempeñando la parte genéricamente denominada de “bajo”, con la que sí cuentan algunas composiciones, si bien en tales casos convendría discernir si esta última podría correr a cargo también de un bajón/fagot, o incluso del órgano —en cuyo caso acostumbraría a aparecer cifrado—). Tampoco se registran violas o “violetas”, con lo cual, finalmente, tenemos una cuerda “hueca”, y apenas destinada a los violines.

En cuanto a los violines, el tratamiento que les otorga Milà es sintomático del cambio que se estaba produciendo con la escritura para dicho instrumento (y para otros, como los oboes o las flautas) durante todo el siglo XVIII: el abandono

paulatino de la imitación de las partes vocales y el nacimiento de una escritura propia e idiomática que pudiera explotar las nuevas posibilidades técnicas del instrumento. En las obras estudiadas y aunque con alguna excepción, la escritura para violines, en general, hace patente esa nueva manera de concebir el nuevo papel del instrumento, mucho más protagonista. Esto último puede comprobarse fácilmente al constatar el empleo de ámbitos muy amplios, el uso de una figuración rítmica en valores breves, frecuentes mordentes y otro tipo de ornamentaciones como apoyaturas, acciaccature, trinos, arpegios, etc., saltos interválicos notables (de octava, quintas, sextas...), y el desarrollo de melodías mucho más elaboradas que en períodos anteriores —en las que ya no se dobla a las partes, sino que los violines despliegan su propia melodía—, etc. En definitiva, los violines adquieren un papel mucho más destacado que en épocas precedentes, dando lugar a combinaciones propias del *concerto grosso*, y a un tipo de música “concertata”, en cuya escritura los instrumentos empiezan a dialogar, por primera vez, ya no sólo entre sí, sino además, ahora, con las partes vocales: ganan en independencia, y se sitúan, ya, al mismo nivel que las propias voces.

Respecto a la relación entre el violín 1º y el violín 2º, el compositor los hace proceder generalmente por terceras o sextas paralelas, siguiendo así un recurso muy común y sencillo, a la vez que eficaz, que ayuda a enmarcar y resaltar sus líneas melódicas. Esa escritura por terceras paralelas, contrasta a menudo con las partes vocales solistas, que frecuentemente se conducen, a su vez, también en terceras paralelas, consiguiendo así un contraste por textura y un juego entre ambas partes (en el comentado *stile concertato*) muy interesante.

Por otra parte, del estudio de los ámbitos de las partes de violín (que resultan ser, en general y como ya se ha apuntado, bastante extensos), se deduce que Milà contaba en general con buenos profesionales, así como con instrumentos provistos de buenas prestaciones técnicas. Hay que señalar también que, habitualmente, la escritura para los dos violines presenta un ámbito muy similar entre ellos, seguramente con el fin de homogeneizar su interpretación sin que ninguno sobresalga por encima del otro (recurso que, como ya se ha comentado, el

compositor también usará en las partes vocales solistas), así como para no buscar protagonismos concretos y que ambas voces fueran intencionadamente intercambiables (debiendo contar entonces, como mínimo, con dos buenos violinistas en la capilla de música).

La escritura para violines presenta, comparado con el resto de *organico* de las obras estudiadas, los motivos más rítmicos y fluidos, ayudando en ocasiones a la descripción del texto. La utilización de figuraciones rítmicas en valores breves que producen sensación de agilidad, será un recurso empleado por el compositor tanto para esa dramatización del texto como para los momentos de introducción musical, a modo ya de pequeñas oberturas o de mini-“sinfonías”, como se les conocía entonces de manera generalizada.

**La madera:** se caracteriza por la presencia de flautas y oboes, aunque no aparecen todavía los algo más tardíos clarinetes, ni tan siquiera los fagotes, que, curiosamente, tampoco acusan su presencia —al menos, no explícitamente— en su pariente cercano, el bajón (ya que éste, activo como consta en la capilla musical a cargo de Milà, bien pudiera haber intervenido en algunas partes anotadas para “bajo” instrumental).

Así pues, los oboes y a las flautas se anotan, en las obras estudiadas de Milà, generalmente *colla parte*, es decir, tocando exactamente lo mismo —o con mínimas variantes— que los violines, y aunque eso representa en realidad una reducción del *organico*, también da lugar a un juego de volúmenes tímbricos, variado, del que se sirve el compositor para interpretar el sentido del texto, sonoramente potenciado. Se gana, así, en colorido tímbrico y en potencia sonora (volumen), lo cual se ve favorecido, además, por una nueva proliferación de indicaciones dinámicas y agógicas, que contribuyen a generar un interesante juego de tensiones y distensiones, dinamizador de la escucha.

Sea como sea, estos instrumentos, que van por pares al igual que los violines, presentan asimismo ámbitos bastante homogéneos entre sí, de manera que se uniformiza la interpretación y se consigue que ambos puedan dialogar, o incluso intervenir por separado, en igualdad de condiciones.



El caso es que a ambos instrumentistas se les exige un mismo grado de habilidad o dificultad técnica. Por otro lado, esta homogeneización por parte del compositor en la exigencia hacia sus instrumentistas, podría facilitar una práctica “cotidiana” y versátil, en la que, casi constantemente, un mismo músico de ministril estaba tocando su instrumento, de un modo especializado, mientras aprendía otro, o se desempeñaba incluso en el manejo de un tercer instrumento, en el que aún no se desenvolvía con soltura... Esto coincidía con (y en cierto modo, daba lugar a) el hecho de que algunas obras se escribieran solamente con flautas (pero sin oboes), otras solamente con oboes (pero sin flautas), y finalmente, otras, con ambos instrumentos, utilizados bien de forma alterna, bien simultáneamente. Esto provocaba que algunos instrumentistas, avezados en el tañido con más de un instrumento, pudieran cambiar su papel con cierta flexibilidad entre diversas composiciones, e incluso en el marco de una misma obra. O, incluso, que cuando en la escritura se utilizaran varios instrumentos a la vez, estos fueran ejecutados, en sus partes menos protagonistas, por aquellos intérpretes menos preparados técnicamente, en una combinatoria muy amplia y compleja, aunque, sin duda, bien conocida y explotada por el maestro de capilla en cada momento. Así, el maestro podía exprimir al máximo las capacidades de sus músicos y las posibilidades de la formación humana —vocal e instrumental— a su cargo, dependiendo de la situación concreta por la que pasara su capilla de música en cada momento o situación (bajas por enfermedad, llegada de nuevos músicos, fallecimientos, existencia de varios intérpretes particularmente hábiles o diestros en su especialidad, etc.).

En cuanto a la escritura para estos instrumentos, hay que señalar que las segundas voces (oboe 2º, flauta 2ª), acostumbran a trabajar a menudo una tercera inferior respecto a sus respectivos oboe 1º y flauta 1º. De esta manera, y una vez más, el compositor consigue una tímbrica compacta, atrayente sin duda para el público asistente y que conseguía fijar en su memoria las melodías que el autor quisiese.

**El metal:** como es bien sabido, no existía en estas fechas una noción clara de “familia” instrumental en este sentido. Lo más frecuente era utilizar las trompas únicamente, de manera que, sólo en ocasiones, podían unírseles los clarines, denominación típicamente hispánica para la trompeta, generalmente, natural. En cambio, y por otra parte, hacía ya algún tiempo que se habían dejado de utilizar los sacabuches —pariente cercano del trombón—, de modo que, apenas, lo que más se iba a emplear eran las susodichas trompas, instrumento transpositor, entonces generalmente provisto de tonillos de recambio con los cuales poder ofrecer distintos coloridos según las diferentes secciones o movimientos de la composición.

Sea como fuere, el empleo de instrumentos de viento-metal podría calificarse todavía como de muy rudimentario, y prácticamente, a menudo, rayano en lo anecdótico, dada su utilización, frecuentísima, como meros instrumentos de relleno, para ser usados de forma muy breve y con valores generalmente largos, en determinados momentos álgidos (de carácter pomposo o marcial) de la composición. Este tipo de uso “puntual” o focalizado de los metales era debido, sin duda, al escaso desarrollo técnico-organológico de estos instrumentos, que todavía no habían desarrollado —o muy poco— los posteriores sistemas de pistones o válvulas, pudiendo por consiguiente únicamente ejecutar los sonidos armónicos naturales, lo que les imposibilitaba alcanzar ciertas notas, y por tanto, tocar en determinadas tonalidades, aparte de la dificultad intrínseca de emisión que requerían, la cual exigía a sus ejecutantes disponer de un particular *fiato*, que los compositores no debían exprimir en exceso si pretendían obtener una buena interpretación, sostenible a lo largo de toda la obra.

Por lo demás, trompas y clarines no llegan a coincidir nunca en las obras seleccionadas de Milà. A lo sumo, en primer término intervienen unas, y solamente en un movimiento o sección posterior de la obra, los otros, lo cual quiere decir que muy posiblemente sus ejecutantes pudieran haber sido los mismos, intercambiando su instrumento al llegar el pasaje oportuno.

Las trompas, por tanto y como va dicho, tienen casi exclusivamente un papel de relleno armónico, para nada protagonista, y más bien entendido como soporte o

refuerzo a los demás instrumentos en los momentos más relevantes de la composición, de cara a darles la mayor solemnidad posible y el máximo de volumen y potencia sonoros, con un colorido diferenciado y peculiar. Mientras, los clarines se mantienen siempre en un segundo plano, cumpliendo también una función de relleno armónico (y de cierto de enriquecimiento tímbrico y coloración sonora), si bien nunca llegan a alcanzar —posiblemente por su dificultad de emisión y posibilidades técnicas algo más pobres— el estatus o la participación, bastante más destacada, de las trompas. Lo cierto es, que, con una figuración rítmica bastante limitada y un ámbito generalmente reducido, las trompas, respecto a las voces, ejercen una labor de mero soporte, y es sólo esporádicamente cuando reproducen la misma melodía que éstas.

No obstante, podríamos decir que, tanto trompas como clarines, pueden desempeñar las siguientes funciones:

-Ser empleados como nota pedal, a manera de bordón, de colorido metálico, que evoca los instrumentos bélicos de llamada al combate, o los cinegéticos de llamada a la caza, o los heráldicos que anunciaban las comitivas o llegadas reales y de grandes mandatarios, etc. Esto puede verse en distintas obras de las aquí trabajadas, compuestas por Antoni Milà.

-Subrayar lo previamente expuesto por otras voces o instrumentos, de modo que su colorido, “novedoso” hasta entonces, llame la atención de melodías ocultas en el contexto de variaciones (por ejemplo, repicando únicamente sobre la primera nota de cada compás anteriormente escuchado).

-Interpretar (únicamente en el caso de las trompas, y debido a su mayor versatilidad melódica respecto a los clarines, muy restringidos en ese sentido) exactamente lo mismo que violines y oboes, es decir, tocar *colla parte*, con vistas a reforzar y variar el colorido orquestal y las texturas de la composición.

-Hacer “familia” (es decir, formar bloque o grupo, o tocar homofónicamente) respecto al bajo o al acompañamiento. De este modo, se conforma una agrupación tímbrica de gran interés, puesto que se aúna su característico timbre metálico, con el del bajón, violón u órgano correspondientes, en una mixtura especialmente

llamativa, que contribuye a aportar variedad en el contexto arquitectónico o estructural de la composición.

-Organizarse por parejas respecto a otras “familias” o agrupaciones instrumentales presentes en la composición, de suerte que contribuye a reforzar el juego contrapuesto de sonoridades por familias instrumentales, a la manera del *concertato*. Y así, como queda dicho, trompas o clarines pueden disponerse en pareja junto al bajo o acompañamiento, y a su vez, disponerse ambos de manera contrapuesta a otras posibles parejas dentro de la misma composición, con las que dialogarán, y bien se opondrán o pondrán de acuerdo (se “concertarán”) con ellas, tales como: la pareja de violines y flautas, o la pareja de violines y oboes, o la pareja de flautas y oboes. En este mismo sentido, conviene resaltar el papel (la nueva función) de “bisagra” de estos instrumentos de viento-metal respecto a las demás agrupaciones instrumentales por parejas de las que puede disponer la composición, de manera que clarines o trompas pueden ir, unas veces con unos, y otras veces con otros, con el consiguiente aporte de variedad al conjunto de la composición en todos los sentidos.

**El acompañamiento:** en esta época, hablamos ya, más que propiamente de un “bajo continuo” —que resume la composición a partir de un diseño esquemático, que será desarrollado por algún instrumento polifónico—, de un acompañamiento sin más, es decir, de una línea instrumental en el registro más grave de la composición, que servirá de guía y apoyo al resto de intervinientes, independientemente de que pueda ser realizado por algún instrumento polifónico, o no. En tal sentido, se tiende a prescindir del cifrado (que lógicamente, únicamente tendría sentido en una realización polifónica obligada), y se tiende también a no explicitar el o los instrumentos que deberán ejercer esa función de tal acompañamiento. Así, en ocasiones se anota una parte para el “continuo”, a veces para el “órgano”, otras para un mero “acompañamiento” sin mayor especificidad, e incluso, bastante a menudo, se registrará alguna parte de “bajo” instrumental, ya sea cifrado, es decir polifónico, o no. En este sentido, se hará cada vez más frecuente contar con una parte de “bajo” sin cifrar, que, aunque no se explicita,

generalmente se destinaba al violón y/o al bajón. Estos dos últimos instrumentos, solían asociarse o agruparse con otros instrumentos, como ya hemos visto anteriormente, de modo que el violón ejecutante del acompañamiento, se unía homofónicamente, como bajo virtual de un supuesto coro instrumental, integrado en sus partes más agudas por los violines; o bien, hacía esto mismo el bajón, asociándose con flautas y/u oboes; etc. En realidad, se trata de un proceso encaminado hacia la desaparición del viejo bajo continuo, el cual desembocaría en el desarrollo de una parte de acompañamiento, como veremos, prácticamente, hasta la llegada de los así llamados clásicos vieneses. Por tanto, responde esta concepción del acompañamiento a un período intermedio, de transición, en el que convivirán, todavía, las viejas partes de continuo, con las nuevas partes de acompañamiento, entendido casi ya como otra parte instrumental más por el registro grave, que sirve de fundamento a la composición y de base a un grupo instrumental dado, cualquiera que éste sea. Es por esta razón por la que todavía pueden verse, en las obras de Milà, algunas líneas de acompañamiento, como mero soporte de la arquitectura, de cuanto hay arriba, si bien, a menudo, con una escritura bastante simple y casi rudimentaria, machacona, pues se estaba asentando la tonalidad por medio del grupo instrumental cuya asociación aglutinaba dicha línea grave de acompañamiento, al tiempo que se conducía al grupo, con claridad, tanto rítmica como tonalmente, a partir de los ejes fundamentales de dicha nueva tonalidad mayor-menor que se estaba fraguando (en cualquier caso, los grados I, IV y V de la tonalidad-modalidad).

Por otra parte, conviene tener en consideración que la pretendida sencillez del “bajo” o del “acompañamiento”, en realidad responde, en el caso de hipotéticos acompañamientos polifónicos, únicamente a la figuración para la mano izquierda del ejecutante de tecla, cuyo desarrollo, por tanto, únicamente dependería de la destreza técnica del organista; y hay que tener en cuenta que en tiempo de Milà se contaba con dos organistas en la seo de Tarragona, de donde las posibilidades, variadas, de disponer de un desarrollo más o menos hábil de la línea melódica del bajo.

En general, el acompañamiento de las piezas estudiadas —lleve éste cifrado o no—, muestra un ámbito reducido para una parte instrumental, ya que se mueve dentro de los límites de las dos octavas o menos de extensión, hecho que ayuda a conseguir un carácter de recogimiento y contemplación, y que se acomoda bien al carácter que revelan la mayoría de las piezas estudiadas en esta tesis doctoral.

Además, conviene no perder de vista que el concepto de melodía está en pleno desarrollo en esta época. Desde el diseño de determinados motivos o frases irregulares por lo general en etapas históricas anteriores, Milà se encamina, ya, hacia una nueva idea de melodía, organizada por lo general, como llegaría a sistematizarse tiempo después con el primer clasicismo vienés, en frases de ocho compases, con subfrases de cuatro compases, divisiones a de éstas a su vez en grupos de dos compases, e incluso el agrupamiento de secciones en combinaciones de dos, cuatro u ocho frases (16, 32 o 64 compases). Todo esto, naturalmente, entendido como “proceso” entre una cosa y otra, y por tanto, no estrictamente establecido aún en los estándares aludidos, los cuales serían fijados, obviamente, algún tiempo después. Nos encontramos, pues, con melodías incipientes, que, a menudo, prácticamente no se ven, no resultan aún demasiado aparentes, sino que quedan semiocultas en el entramado —más complejo contrapuntísticamente respecto a la claridad a la que enseguida se encaminará— de la estructura organizativa de la composición.

Este camino emprendido por el nuevo acompañamiento se traducirá en la escritura de bajos normalmente poco elaborados (a base de simples mínimas o blancas y semínimas o negras, y algo menos, de corcheas), en los que sólo puntualmente se utilizará algún tipo de figuración diferente y más compleja, como cuando, para enfatizar el texto en algún momento concreto, se anoten grupetos de cuatro semicorcheas seguidas —que aportan garbo y agilidad rítmica—, generalmente, notas repetidas, síntoma de que su ejecución se habría llevado a cabo, ya, mediante instrumentos de cuerda (violón) o de viento (bajón/fagot). En todo caso, parece claro que la escritura en corcheas confiere cierto dinamismo y movimiento a la obra.

Otra característica de la evolución de estos acompañamientos es su despliegue frecuente de las notas de un acorde, que se desintegra en arpeggios que evidencian una cada vez más clara y decidida vocación tonal (mayor-menor), sirviendo, de tal modo, al asentamiento tonal de toda la composición.

De otro lado, hay que destacar también el hecho, aunque puntual, de que el compositor aproveche a veces determinados momentos en que las partes vocales se hallan en silencio o se mantienen sobre notas tenidas, para escribir la misma melodía que los violines o las flautas para el acompañamiento. De esa manera se enfatiza esa melodía, se generan motivos de eco y, a la vez, se rompe la monotonía rítmica del acompañamiento. En otras ocasiones, Milà inserta breves pasajes cromáticos, bajo determinados pasajes textuales, que ayudan a la dramatización del texto y rompen, una vez más, la posible uniformidad rítmico-melódica.

Las conclusiones derivadas de lo anteriormente expuesto se pueden sintetizar en la afirmación de que, aunque con excepciones, Milà sabe tratar el acompañamiento de manera que éste no resulte demasiado monótono. Y para descargar parte de la pesadez rítmica del mismo, es capaz de crear espacios contrastantes, que colaboran, a su vez, en el objetivo de conseguir los efectos deseados en el oyente (fijación de melodías, fluidez dramática, apoyo al sentido general de la obra, etc.).

Nos hallamos pues, ante una instrumentación que tiene una doble vertiente: por una parte, ciertas obras con un regusto todavía de tiempos pasados, donde los instrumentos animan o “jalean” a las voces (es decir, que no tienen todavía independencia melódica) en aras de la inteligibilidad del texto, y por otra, obras donde los violines ejercen ya un papel protagonista, con una escritura mucho más idiomática y donde la escritura musical para los instrumentos es muy contrastante con las partes vocales (de hecho, ambos, voces y violines, se sitúan en un mismo plano de relevancia).

Por otra parte, hay que hablar también de la utilización de las dinámicas para crear atmósferas que se ajusten al contenido del texto. En ese sentido hay que

señalar el uso del *crescendo* por “acumulación tímbrica”, recurso que Milà insinúa en algunas obras y del que habrá que demostrar su reiterada utilización en estudios posteriores de su corpus musical (para que se convierta así en un rasgo constitutivo de su estilo). Estas peculiaridades, que denotan ya cierta modernidad, se ven reforzadas por el uso de apoyaturas y mordentes, así como de matices agógicos o de *tempo*.

En esta primera selección de materiales musicales de Milà, y con respecto a las introducciones instrumentales de sus obras, podemos rastrear también rasgos de la aplicación del maestro de capilla a uno u otro género, según el contexto para el que estuviera concebida o destinada la composición a tratar. Como era de esperar, el empleo de introducciones exclusivamente instrumentales en sus obras, no se registra en aquellas más ceñidas a los condicionantes y exigencias de la liturgia, tales como las misas, magnífics, responsorios, antífonas, etc. En cambio, este tipo de nuevas interpolaciones instrumentales al comienzo de las obras con participación vocal, encontraron su mejor lugar, en el templo, precisamente en aquellas piezas menos sujetas al rigor ritual: en villancicos y cantatas, mucho más cercanos al ámbito profano de lo escénico, donde este tipo de recursos se había abierto paso. Así, de las diez obras estudiadas, seis se presentan sin entrada instrumental, mientras que, en cuatro de ellas, se observa ya una pequeñísima introducción, que se extiende, únicamente, de tres a nueve compases. La excepción se halla en el ms 880 (el villancico a santa Tecla), donde la nueva incorporación alcanza ya los veinte compases, tratándose, casi, de una pequeña obertura musical o brevísima sinfonía, donde los violines tienen ya un amplio protagonismo y preparan la entrada de las partes vocales con energía y precisión.

#### EN CUANTO A LA MELODÍA Y EL RITMO

Una primera aproximación sobre la construcción de las **melodías** para las partes vocales en las obras de Antoni Milà, lleva a la evidencia de que, en general, se trata de melodías sencillas y sin grandes ornamentos, con el objeto de que el texto sea entendible por el público. Dicho esto, se hace necesario precisar que la



“cimentación” de esas melodías, de ejecución relativamente fácil, se debe a la utilización de grados conjuntos, así como de intervalos de 3ª y 4ª. Aun así, el compositor no duda en utilizar grandes saltos interválicos que sobrepasan la 7ª y la 8ª para ejemplificar o poner de relieve determinadas palabras. Del estudio de los ámbitos de las partes vocales, se desprende que el compositor sabía adaptarse a las circunstancias —en el sentido de saber aprovechar las capacidades vocales de los cantantes que tenía a su disposición— ya que en ocasiones, y en la misma obra, puede determinada voz emplear un ámbito muy reducido y conducir la melodía por grados conjuntos, mientras que otra aparece con un amplio ámbito y unos saltos que denotan que en ese momento concreto, se contaba con un buen cantante para esa cuerda. Dentro de este marco hay que señalar, también, que el autor emplea poquísimos intervalos aumentados y disminuidos, hecho que indica poca osadía y la preferencia por la composición más bien escolástica. En ese sentido, hay que recordar que se trata de obras canónicas, es decir, composiciones en las que el compositor se ajustaba intencionadamente al canon establecido en aquel momento por la tratadística, como demostración de su buen “oficio”.

En general las melodías de las obras estudiadas tienden a una aplicación silábica del texto, precisamente para lograr el objetivo de su mayor inteligibilidad. No obstante, en determinadas ocasiones (como en las letras del alefato hebreo, en el caso de las lamentaciones de semana santa —y de la lamentación estudiada de Antoni Milà en concreto—), el compositor construye ciertos pasajes de manera particularmente melismática, dándoles la extensión suficiente para enfatizar el significado oculto de cada una de ellas —la simbología a la que alude— y proporcionando un momento de reflexión a los fieles.

Yuxtaposiciones de voces y cromatismos no son tampoco empleados por el compositor, quizás para no entorpecer la audición ni perder el objetivo primigenio de su obra.

Habitualmente, las composiciones presentan continuidad musical entre sus partes vocales e instrumentales (que se enlazan, casi sin pausa entre ellas), de lo que resulta una escucha fluida y amena. Esa continuidad musical se refuerza con el

hecho de que ciertos materiales musicales empleados al principio de las obras se utilizan más adelante también en otras secciones, con el objeto, probablemente, de que la música quede bien grabada en los oyentes. Es ésta una característica que es común a todas las obras estudiadas en la presente tesis doctoral.

Volviendo la mirada hacia la utilización del **ritmo**, es bueno señalar, en primer lugar que el compositor emplea, en la mayoría de las composiciones aquí estudiadas, figuraciones sencillas para las partes vocales (semínimas o negras, corcheas, negras con puntillo...), muy posiblemente para conseguir una buena audición del texto de las mismas. En segundo lugar, conviene destacar el anteriormente mencionado papel cada vez más idiomático de los violines, lo que se traduce en una mayor complejidad rítmica, muy diferenciada de la escritura para el resto de partes instrumentales, así como de las vocales. En la figuración rítmica para los violines, el compositor acentúa las posibilidades sonoras de los mismos, pues escribe sus partes de manera viva (empleando figuraciones breves, puntillos y melodías ascendentes y descendentes, con saltos interválicos) y bastante movida, procedimiento que proporciona cierto dramatismo a las obras.

Por otra parte, es necesario hacer patente el gusto del compositor por el diseño rítmico de una corchea con puntillo seguida por una semicorchea (correspondiente al pie rítmico de la prosodia grecolatina que se identifica con el troqueo), el cual ayuda a “caminar” a la música, especialmente en aquellas composiciones que se constituyen sobre un compás binario y escritura tética.

La repetición de fórmulas rítmicas también es un recurso ampliamente empleado por el compositor, hecho que uniformiza, en cierta manera, el discurso musical. En otro sentido, hay que hablar de las repeticiones reiteradas de semicorcheas en determinados momentos por parte de los violines, recurso que es utilizado a veces en algunas partes vocales con la idea, siempre, de enfatización del texto. En otras ocasiones, es la figuración rítmica de corchea-dos semicorcheas (es decir, un ritmo dactílico), la que ayuda a dar sentido a la música, resaltando determinados momentos “críticos” del texto. El contraste rítmico en una misma

parte, si bien no es lo más habitual en las obras estudiadas, también es utilizado por el compositor, dando así un empuje al discurso musical en determinados momentos en que la obra lo requiere. A la vez, y en algunas ocasiones, ese contraste se efectúa entre las partes instrumentales o bien entre las partes instrumentales y vocales, de manera que se puede dar, por ejemplo, una figuración rítmica a base de tresillos de corcheas en los violines mientras las demás partes instrumentales se mueven con figuración de semínima o figuras más largas, o bien, esa figuración con tresillos de corcheas en los violines que “choca” con la efectuada por las partes vocales, las cuales presentan un discurso con abundante figuración con puntillos, resultando una sonoridad dislocada y extraña, polirrítmica, que resulta sumamente llamativa.

Atendiendo a todas esas consideraciones, todo indica que, aunque las melodías de Milà discurran de manera más bien plácida y sosegada, con una figuración rítmica pensada para hacer llegar de manera lo más diáfana posible el mensaje del texto a los fieles, el autor no duda en utilizar los recursos rítmicos necesarios para hacer más atractiva la música y dotarla del sentido que la propia obra (que la letra, como diría Andrés Lorente en su tratado) atesora.

#### EN CUANTO A LA ARMONIA

Del estudio de los tonos y tonalidades de las obras escogidas para esta tesis doctoral, hay que destacar en primer lugar —y como se indicó anteriormente—, que el tiempo de Milà es cambiante, en el sentido de que hay una convivencia de las formas de hacer música heredadas de la tradición eclesiástica hispana, modales, con la nueva música llegada del exterior, tonal, y de fuerte influjo italiano, instrumental, operístico o civil.

El caso es que en las obras estudiadas, el autor escoge un tono “de salida”, para enmarcar la composición, pero suele alejarse del mismo aprovechando secciones y/o subsecciones, de manera que comienza a entender ya las composiciones como “modulantes”. En este sentido, no hay que perder de vista por otra parte que un tratado paradigmático de todo esto es por ejemplo la *Llave de la modulación* del padre Antonio Soler, del año 1762, por tanto, estrictamente

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

coetáneo en el tiempo de nuestro compositor y referente para todo el ámbito hispánico, como compositor activo en el entorno de la monarquía y sacerdote ejemplar de un centro, a su vez, modélico dentro del entorno eclesial, como era el monasterio del Escorial. El caso es que esas flexiones o breves modulaciones que anota Milà, aportan cambios de color en el desarrollo de las obras, de lo que resultan unas composiciones con personalidad propia. La manera de proceder del compositor a la hora de provocar esas modulaciones, es yendo a buscar, principalmente, los tonos correspondientes al IV y V grado del tono principal (los grados, en fin, más importantes de la tonalidad, en una estructuración compartida tanto por la vieja modalidad eclesiástica como por la nueva tonalidad mayor-menor). Y precisamente, en relación con el tono principal de las obras estudiadas, hay que señalar que se trata del 8º tono, hipomixolidio, el más utilizado (concretamente, en cuatro de ellas), aunque ya en algunos casos provisto del característico sostenido que lo asocia al posterior Sol Mayor.

<i>Ms</i>	Ms 725	Ms 727	Ms 749	Ms 771	Ms 786
<i>Teoría 8 tonos</i>	Sol dórico	Fa hipolidio	Fa hipolidio (transportado)	Do lidio (transportado)	Sol hipomixolidio
	1º tono transportado (Sol con bemol)	6º tono	6º tono (Fa con bemol) punto bajo	5º tono punto bajo	8º tono
<i>Teoría 12 tonos</i>	9º tono (aeolio), punto bajo.	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.
<i>Tonalida d</i>	Sol m (el Mi b no está en la armadura)	Fa M	Mi b M	Si b M	Sol M

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

<i>Ms</i>	Ms 803	Ms 817	Ms 826	Ms 847	Ms 880
<i>Teoría</i> 8 tonos	Fa hipolidio	Sol hipomixolidio	Sol hipomixolidio	Sol hipomixolidio	Re lidio (transportado)
	6º tono	8º tono	8º tono	8º tono	5º tono punto alto
<i>Teoría</i> 12 tonos	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.	11º tono (jonio) transportado.
<i>Tonalida</i> <i>d</i>	Fa M	Sol M	Sol M	Sol M	Re M (el Sol# no está en la armadura)

Si bien no es lo habitual, en algunas obras, Milà va un poco más allá y emplea cambios de color constantes (dejando atrás la supuesta “timidez moduladora” derivada quizás, y precisamente, de ese cambio de paradigma en cuanto al tratamiento tonal de las obras), de lo que resultan unas obras atrevidas —al menos, para el contexto en el que se producen— y con mucho dinamismo auditivo, que, sin duda, captaría irremediamente la atención del oyente. Por otra parte, hay que destacar el uso de la dualidad entre el modo mayor (en realidad, concebido todavía a la manera antigua eclesiástica) y el modo menor, hecho que confiere a las obras un matiz muy colorido y que, indudablemente, les añade atractivo.

De otro lado, también hay que señalar que en algunas composiciones aparecen algunos pequeños motivos que reafirman el carácter modal de las mismas: analizado desde la perspectiva mayor-menor, podría decirse que estos pasajes presentarían el VII grado rebajado, aunque esto no sería adecuado explicarlo de esta manera, ya que según el sistema hexacordal de la época todavía imperante en ámbito eclesiástico, dicho VII grado (por ejemplo, en hipomixolidio) no se alteraría. Es decir, que todavía no existía la “sensible” como tal (pues habitualmente se aprendía mediante la solmisación y las mutanzas de hexacordos) y, por tanto, en

puridad, no ha lugar para hablar de una tonalidad mayor-menor, sino que nos encontramos, todavía, y de lleno, en un contexto plenamente modal (aunque para nuestros oídos actuales pueda parecernos ya una tonalidad moderna).

En cuanto a las cláusulas o cadencias, Milà emplea también para ellas los grados IV y V de la tonalidad principal. Este hecho sucede tanto si el fragmento anterior ya se desarrolla sobre uno de esos grados, como si se desarrolla en el tono principal de la obra. En ocasiones, el autor utiliza para la cláusula final la típica “tierce de Picardie” o cadencia picarda, prescrita en ámbito eclesiástico desde antiguo.

El empleo de las disonancias no es algo ajeno a este maestro de capilla. Aunque relativamente poco usadas en el ámbito eclesiástico, la utilización de las mismas, especialmente para enfatizar determinadas palabras del texto, era un recurso que se podía escuchar en época de Milà, y desde hacía mucho tiempo. Y es precisamente para ayudar a dar sentido a las obras y para la acentuación textual que el autor se sirve de determinadas disonancias. Por ejemplo —y como peculiaridad dentro de la escritura del maestro Milà, identificativa de su “estilo”—, el uso de una excepcionalmente llamativa disonancia de séptima sobre el VII grado, que resolverá sobre el primer grado (VII<sub>7-I</sub>). Precisamente, este uso del VII grado y su clara tendencia a su resolución sobre el I grado, será, precisamente, el que marcará la bisagra entre un mundo anclado en el pasado, y otro mundo, nuevo, que se abría hacia la nueva composición. La séptima dejará pues de serlo para pasar a convertirse —de un modo todavía, acaso, inconsciente—, en sensible, es decir, que Milà se aproxima a un paisaje sonoro mayor-menor, en detrimento del color eclesiástico modal, el hasta entonces más habitual —el único— en el entorno catedralicio tarraconense.

En ocasiones (y en algunos pasajes bastante modulantes), y bien entendido lo difuso del término todavía, el compositor plantea “acordes” de séptima sin resolver. Esta “rareza” armónica, solamente se entiende suponiendo que esto lo haría el acompañamiento instrumental polifónico en el contexto de su posible realización.

Mención aparte merece el tema de la yuxtaposición (en una de las obras estudiadas) de dos bordaduras en la línea melódica horizontal, Sol-Fa#-Sol con Re-Do#-Re, de manera que las trenza a su vez, es decir, que realiza una bordadura sobre una bordadura, resultando *Sol-Fa#-Re-Sol-Do#-Re-Sol*. De este modo, queda el Do# en un lugar “desplazado” e infrecuente, armónicamente llamativo, aunque auditivamente llamativo y eficaz. Se trata, en definitiva, de un recurso, posible melódicamente, aunque rechazable por las normas de la armonía y el contrapunto, pero que, dado que “no disuena”, es decir, que “no ofende al oído”, era aceptado por los músicos modernos de la época, tildados de italianizantes.

Así pues, se puede concluir argumentando la idea de que Milà, a pesar de trabajar para la catedral metropolitana de Tarragona (con todo lo que ello implicaba a nivel de canon armónico), fue capaz de ir más allá y componer permitiéndose algunas “licencias” que le posicionan como un autor de transición. Aun consiguiendo el beneplácito de los patrocinadores musicales para los que trabajaba (es decir, el cabildo catedralicio), fue lo suficientemente audaz como para introducir en su contexto catedralicio ciertos recursos armónicos “modernos” con los que, muy probablemente, ayudó a conectar las músicas litúrgicas y paralitúrgicas destinadas al templo (y a las actividades eclesíásticas fuera de él) con el paisaje sonoro de la ciudad, así como con los fieles oyentes, que, por su parte, eran también consumidores de otro tipo de música (teatral, civil...), la cual gozaba ya, desde hacía algún tiempo y sin apenas trabas, de otro lenguaje musical mucho más moderno.

#### **EN CUANTO A LA RELACIÓN MÚSICA-TEXTO**

Sabido es que una de las “misiones” o encargos implícitos que debían cumplir los maestros de capilla a través de su puesto y con su trabajo, era la de catequizar a los fieles a través de sus composiciones. A tal efecto, los compositores se hacían con toda una serie de recursos musicales y retórico-musicales para poder lograr tal

objetivo. En el caso de Antoni Milà, esos recursos fueron empleados profusamente en aras de la inteligibilidad del texto, ya fuere en latín o en lengua romance.

En la mayoría de las obras estudiadas, el compositor utiliza la homofonía para poder transmitir precisamente, el texto de manera clara. Esa homofonía se puede encontrar, bien en toda la obra, como recurso general o bien en determinadas secciones, las cuales responden precisamente, ya a respuestas responsoriales a la voz o voces solistas, ya a respuestas antifonales entre dos coros.

Hay que señalar también que, cuando la homofonía se utiliza como respuesta a las partes solistas, éstas suelen utilizar el contrapunto imitativo como método para su composición (un recurso por otro lado utilizado ampliamente en el período barroco), resultando así unas obras contrastantes que sin duda ayudaban a la atención de los fieles. Otro recurso empleado por el compositor para ayudar a la transmisión del texto en esos pasajes homofónicos es la utilización de las terceras paralelas (y de las sextas en menor medida), especialmente entre las distintas voces de Tiple o bien de Tiple y Alto, con lo que se conseguía una tímbrica muy compacta que daba a la obra sobrado empaque. En esos fragmentos, las voces parecen imitar la manera típica en que se escriben los violines (los cuales, como ya se ha comentado, muchas veces, a su vez, también proceden por terceras), de manera que lo vocal se ve influido por lo instrumental, y no al contrario, como había sido lo habitual hasta entonces, resultando de todo ello un careo muy interesante entre voces e instrumentos.

El contrapunto imitativo es utilizado por Milà también en casi todas las obras aquí estudiadas, de manera que se trasluce aquí el manejo de la tradición y el “oficio” por parte del compositor en cuanto al empleo de ambos métodos compositivos o registros (el tradicional, y el moderno). Aun así, en general —y aunque con excepciones—, no se trata ya de un contrapunto severo, sino más bien al contrario, dado que se emplean melodías muy cantables, que se persiguen de manera dulce y conducen el texto de forma clara. Ese efecto imitativo, se logra a través de la figura retórico-musical de repetición melódica llamada *poliptoton* (repetición de un fragmento melódico en un registro o voz diferente), muy utilizada



por el compositor y que sin duda consigue un juego interesante entre voces (persecución que produce un efecto de insistencia en la idea que se subraya, contribuyendo a fijar mejor la melodía, el ritmo, etc.).

En relación a la fluidez del texto, en ocasiones se va construyendo sin casi repeticiones del mismo, mientras que en otras, el coro repite ciertos vocablos para dar mayor énfasis a su significado. En esos pasajes, Milà acostumbra a utilizar materiales melódicos desarrollados anteriormente, y para ello emplea algunos recursos retórico-musicales como la *anaphora* (repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes), y la *palillogia* (la repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz).

El compositor se sirve también de otras fórmulas algo más complejas para enfatizar determinadas palabras, como el alargamiento de las mismas en forma declamativa, es decir, la utilización de varias notas sobre una misma sílaba. Asimismo, utiliza recursos “descriptivos” para representar musicalmente (y en cierto modo, visualmente, o aún mejor, cerebral o mentalmente) ideas como la profundidad, el ascenso, la caída, etc., a través del uso de melodías descendentes o ascendentes, o bien, ciertas exclamaciones textuales a través de grandes intervalos, con lo que muy probablemente conseguía captar más fácilmente la atención de los fieles.

De lo anteriormente expuesto se puede concluir que Milà sabía desenvolverse perfectamente con el cometido de hacer llegar el mensaje del texto a los fieles, y habría alcanzado así el objetivo último para el que fue contratado como maestro de capilla: catequizar a la audiencia. Al mismo tiempo, hay que añadir que las composiciones de este autor se adecuan al sentido de la letra, de manera que a través de su música sin duda conseguía la elevación de espíritu que la comunidad tanto necesitaba en la Tarragona del Setecientos. Con melodías general e intencionadamente simples y con no muchos ornamentos, en un estilo compositivo sencillo y de fácil ejecución, es decir, desprovisto de aditamentos innecesarios y centrándose básicamente en lo esencial, en hacer que pareciera fácil lo difícil, su

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

música destaca por su carácter eminentemente funcional, sin dejar de lado, obviamente, el devocional.

**Capítulo 5:**  
Siguiendo el camino  
de las marcas de agua

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

## CAPÍTULO 5:

### SIGUIENDO EL CAMINO DE LAS MARCAS DE AGUA

Como es bien sabido, la musicología es una disciplina que se apoya en muchas otras para desarrollar correctamente su ámbito de estudio. En consecuencia, el musicólogo debe estar abierto al estudio de la filosofía, filología, antropología, historia, estética o arte (entre tantas otras especialidades) para poder hacer estudios completos e integrales del tema específico que esté abordando.

El estudio de las marcas de agua del papel es una de esas materias de apoyo a la musicología que, aunque todavía poco sistematizada, cada día cuenta con más estudios realizados e investigadores interesados, por lo que, como disciplina de refuerzo, puede ofrecer. Y es que en realidad, el estudio de las marcas de agua como ciencia histórica auxiliar empezó a principios del siglo XX, y, aunque en el decurso de la centuria se publicaron algunas magnas recopilaciones<sup>330</sup>, la recogida de las marcas de agua tuvo algunos detractores debido a su poca precisión. En efecto, la obtención de las marcas de agua, así como la interpretación que de las mismas se ha hecho en determinados momentos de la historia, ha sido a menudo objeto de polémica. Pero ya en el siglo XXI, tanto la precisión con que se pueden llegar a obtener (hablaremos de ello en el apartado de metodología) como las lecturas que de su estudio se desprenden ponen a esta disciplina auxiliar en el lugar que merece. Todo ello, a pesar de la falta de una nueva, amplia y moderna colección que aglutine el corpus de marcas de agua hispánicas recogidas hasta el presente (especialmente las fechadas)<sup>331</sup>. Sin lugar a dudas, esa recopilación sería de gran ayuda para los investigadores, evitándoles así la laboriosa tarea de revisar todos los artículos publicados al respecto en revistas musicales y/o de historia del papel.

---

<sup>330</sup> VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *Paper and watermarks in Catalonia*, 2 vols. Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1952; BRIQUET, Charles Moïse: *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusque en 1600*. Ginebra; Paris, Alphonse Picard et fils, 1907; VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *La historia del papel en España*, Vol. I: Siglos X-XIV; Vol. II: Siglos XV-XVI; Vol. III: Siglos XVII-XIX. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982.

<sup>331</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad", en *Anuario Musical*, 55 (2000), p. 23.

## DEL MOLINO AL ATRIL Y DE AHÍ AL ARCHIVO: ESTABLECIMIENTO DE UN TRAYECTO INVERSO

Según Oriol Valls, en el siglo XVIII<sup>332</sup>, y a pesar de la competencia italiana y francesa, los molinos que trabajaron en España se pueden contar por cientos. Con el resurgir que la industria<sup>333</sup> papelera vivió en los siglos XVIII y XIX, fueron diversas las zonas papeleras que operaban en España, y a tal efecto, Cataluña<sup>334</sup> no fue una excepción, sino todo lo contrario.

Como es sabido, la importancia de la industria del papel en Cataluña ya venía de siglos anteriores (ya en el siglo XIII, los molinos del Principado abastecen de papel a toda Cataluña y más allá de sus fronteras) y su influencia en los molinos papeleros de España es de sobras conocida. Así, no es de extrañar que en el siglo XVIII hubiera diversas zonas papeleras diseminadas por toda la geografía catalana y a pleno rendimiento. Sobresaliendo, por encima de todas ellas, Capellades (actualmente en la comarca de L’Anoia, provincia de Barcelona) y La Riba (actualmente en la comarca de L’Alt Camp, provincia de Tarragona).

El elemento que define la ubicación de los molinos papeleros es sin duda el agua (con unas determinadas condiciones de higiene de la misma), la relativa proximidad a un núcleo urbano importante y el hecho de disponer de unas buenas comunicaciones para el intercambio comercial, e incipientemente, industrial<sup>335</sup>. Capellades había sido desde tiempos antiguos una zona de producción papelera y parte de su éxito se debía a que, además de estar cerca de una cuenca fluvial se aprovechaba de las ventajas que les proporcionaba el “Camino Real” de Barcelona a

---

<sup>332</sup> VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La historia del papel en España...*, op. cit., Vol. III, p. 13.

<sup>333</sup> En el contexto de esta tesis doctoral, se entiende el término *industria* como una actividad económica y técnica que consiste en transformar las materias primas hasta convertirlas en productos adecuados para satisfacer las necesidades del hombre. Por lo que respecta al siglo XVIII, se utiliza comúnmente el término *industria*, aunque dicha actividad económica se encuentra a caballo entre el comercio realizado a través del trabajo manual de unas pocas familias (en cierto modo, artesanal), y la producción y distribución más extensa de determinados molinos.

<sup>334</sup> La industria papelera alcanza un ímpetu arrollador especialmente al ser declarado el libre comercio entre Cataluña y las colonias de América, por el Rey Carlos III, en octubre de 1778.

<sup>335</sup> MUNNÉ SELLARÈS, Lourdes: “Molinos papeleros en Cataluña: Factores de localización”, en *Investigación Técnica del Papel*, 126 (1995), pp. 785-791; EADEM: *Los molinos papeleros. origen, arquitectura, función y evolución (Comarca de Capellades, 1700-1950)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

Madrid<sup>336</sup>. Ese camino conectaba la producción de ambos mercados y aseguraba la llegada de materias primas a través del puerto de Barcelona. Por otra parte, el centro papelerero de La Riba, tenía su principal mercado en América. Sin gozar de algunos privilegios reales que poseía Capellades, y en producción inferior, tenía también su área de influencia y se beneficiaba de la cercanía de los puertos de Tarragona y Salou, aunque, según Miquel Gutiérrez<sup>337</sup>, “las violentas oscilaciones de ese mercado posibilitaba que los papeleros de la zona del río Anoia y Carme (entre ellos, Capellades) tuviesen un papel de cierta preponderancia sobre el de La Riba”. Ambos centros de producción habrían colaborado en algunas ocasiones, como por ejemplo, en 1772, en plena época dorada de la industria papelera, cuando Capellades se comprometió a proporcionar a la Administración veinticinco mil resmas de papel blanco y como vio que no podía cumplir el encargo buscó la colaboración de los papeleros de La Riba<sup>338</sup>. A pesar de posibles colaboraciones, la historia ha dado siempre un papel secundario a La Riba, sugiriendo que esta zona debe su desarrollo a Capellades<sup>339</sup>, ya sea por su producción inferior o porque papeleros de aquella zona se instalaron en La Riba. Y aunque así parece ser, algunos de estos hechos han sido investigados por historiadores como José Sánchez Real, que se encargó de ponerlos en entredicho, aportando nuevos datos y deshaciendo algunos malentendidos de publicaciones anteriores<sup>340</sup>.

Sea como fuere, estas dos grandes zonas eran las que en el siglo XVIII, decidían y manejaban los hilos de las grandes exportaciones de papel. Pero no eran las únicas, ya que en toda la geografía catalana, existían otros centros de producción de papel, más modestos, pero no por ello poco importantes. Según

---

<sup>336</sup> Véase: GUTIÉRREZ I POCH, Miquel: “La manufactura paperera catalana a la segona meitat del segle XVIII: una introducció”, en *Pedralbes: Revista d’Història Moderna*, 8 (1988), pp. 349-363.

<sup>337</sup> GUTIÉRREZ I POCH, Miquel: “La manufactura paperera...”, *op. cit.*, p. 362.

<sup>338</sup> Para consultar los documentos relativos a ese acuerdo, véase: SÁNCHEZ REAL, José: “La expansión papelerera en Cataluña”, en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003, pp. 483-495.

<sup>339</sup> HIDALGO BRINQUIS, M<sup>a</sup> del Carmen: “Características del papel utilizado en el dibujo: «Dieciséis Cabezas Caricaturescas de Francisco de Goya»”, en *Boletín CAHIP*, 7 (2010), pp. 2-5.

<sup>340</sup> Véase: SÁNCHEZ REAL, José: “Els paperers Camps a La Riba”, en *Aplec de Treballs* [Montblanc], 21 (2003), pp. 97-102.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

Oriol Valls, las zonas de manufactura papelera más importantes se concentraban en (de norte a sur):

1. Olot/Girona (influencia del río Fluvià)
2. Ripoll/Vic (influencia de los ríos Terri y Ter)
3. Sant Celoni/Palautordera (influencia del río Tordera)
4. Barcelona/Terrassa/Sabadell (influencia de los ríos Ripoll y Llobregat)
5. Súria/Cardona/Manresa (influencia del río Cardener)
6. Capellades/Igualada (influencia de los ríos Anoia y Carme)
7. La Riba/Tarragona (influencia de los ríos Francolí y Brugent)
8. Tortosa/Alafara (influencia de los ríos Ebro y Sénia)

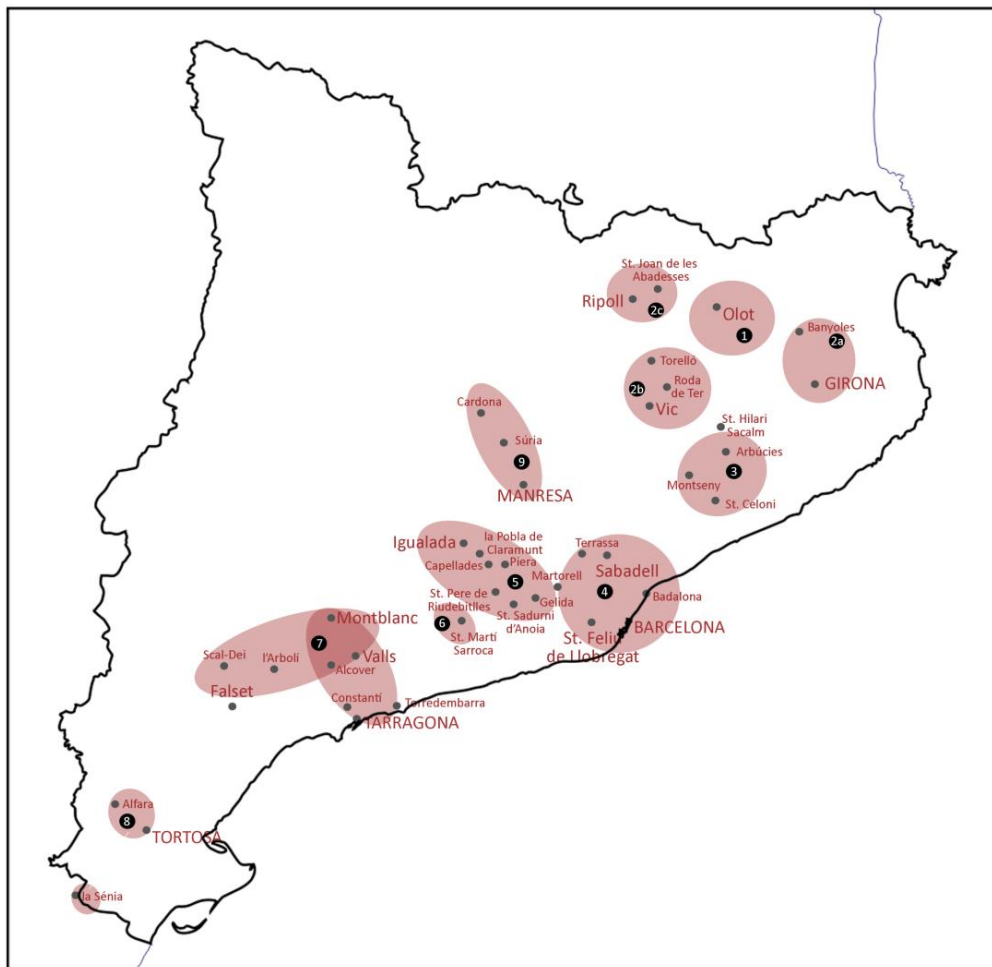


Fig. 255. Mapa con las zonas paperas de Cataluña en el siglo XVIII



¿Cuales eran, pues, los molinos que operaban en Cataluña en el siglo XVIII? Oriol Valls, en su *Historia del papel en España*<sup>341</sup>, propone un índice, en el que recoge las noticias que sobre ellos se pueden documentar. En él se aprecia claramente que las dos zonas anteriormente mencionadas (Capellades y La Riba) y su radio de influencia, reúnen un número muy elevado de molinos papeleros. Dentro de ese marco, llama la atención, por ejemplo, que en tierras leridanas no haya más que dos molinos operando en ese siglo, debido, muy probablemente, a la orografía del terreno<sup>342</sup>:

**BARCELONA:**

ABRERA (1794 - Está instalado un molino papelerero) // BAGÀ (1727 - Un molino papelerero) // BARBERÀ DEL VALLÈS (1755 - molino "del Canyet" o de la Farga, y molino de Font; 1794 - molino de Elies) // BERGA (1790 - molino de La Salanca; 1791 - molino de Valldan) // CABRERA D'ANOIA (1784 - Facultad de reedificar el molino del Mas Clavers; 1790 - molino de la "Quadra de sant Miquel"; 1793 - Dos molinos papeleros, en la heredad "Molí Castellet") // CAPELLADES (1725 - molino de Faulí; 1727 - molino de Josep Romaní del Pas de l'aigua; 1728 - molino del Mas Vidal; 1728 - molino de Marra; 1736 - molinos de Soterés; 1737 - molino en la partida "Els Molins de Llorens Guarro"; 1741 - molino de Tomàs Romaní; 1756 - molino de "El Canyar"; 1762 - Arrendamiento del molino "Sota les Tres Creus"; 1763 - molino de Bas; 1766 - Arrendamiento de un molino de la comunidad de presbíteros de Alcover; 1769 - molino de la Font de la Reina; 1770 - Proyecto de implantación de fábricas de papel. molinos de Fontanelles; 1772 - molino de Antoni Ferrer; 1783 - Existían 13 fábricas de papel) // CAPELLADES, molinos bajo su influencia: trece molinos de la Riera del Carme, trece molinos de la Costa y dieciséis molinos del río Anoia // CARDONA (1754 - molino de Calvet) // CARMÈ (1730 - Solicitud de la concesión de la facultad de construir el molino papelerero, traperero o harinero de Mora; 1766 - molino de Josep Llorens; 1781 - molino de Romaní) // CASTELLAR DEL VALLÈS (1794 - molino de la peña) // GELIDA (1777 - molinos de Gibert y de Prat o Molino Viejo; 1784 y 1792 - molinos de Prat; 1795 - La casa-molino papelerero; 1797 - molino de Civil) de la casa del papelerero) // HOSPITALET DE LLOBREGAT (1786 - Texto alusivo a la localización de un molino) // IGUALADA (1751 - molino de Segimon Borrull; 1766 - molino de Rigat) // JONQUERES (1783 - molino de Mornau) // JORBA (1753 - Facultad de construir dos molinos papeleros a Josep Mata; 1781 - Establecimiento hecho a Mateu Boix para construir y tener un molino papelerero) // LAVIT (1758 - molino de Dias; 1776 - molino de Boloix; 1779 - molino de Cardús; 1794 - Arrendamiento del molino de Esbert) // MANRESA (1752 - molino del Mas Condals) // MARTORELL (1777 - molino de Martorell; 1778 - molino de Les Solanelles) // MONTBUI (1796 - molino de Romaní) // ÓDNA (1781 - molino de Boix) // ORPÍ (1729 - molino de Dalmases; 1759 - molino de Padró; 1774 - molino de Borrull y de Serra) // PAPIOL (1784 - molino de Argemir) // POBLA DE CLARAMUNT (1720 - molino de "Tort del Turó"; 1731 - molino de La Guimerota; 1744 - molino "de L'illa"; 1754 - molino

<sup>341</sup> VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La historia del papel en España...*, op. cit., Vol. III, p. 293-315.

<sup>342</sup> Me ha parecido oportuno ofrecer los siguientes datos de cara a ofrecer una panorámica de los molinos papeleros existentes en Cataluña, no obstante se trata de un mero listado, que en el contexto de la siguiente tesis no reviste mayor importancia. Para su confección, y dado que la práctica totalidad nombres empleados (tanto de numerosas localidades, como de los molinos papeleros o de sus propietarios), se nos han transmitido tradicionalmente en lengua catalana, y por tanto no tendría sentido alguno traducirlos al castellano (idioma en el que difícilmente serían identificados a nivel local), he optado por anotarlos en su lengua original, entrecorillados. No obstante y dado el constante contacto histórico entre ambas lenguas, hay que tener en cuenta que, a menudo, ambas se han mezclado de un modo natural, "del pueblo", y por tanto, no siempre siguiendo las actuales reglas de normalización lingüística para ambos idiomas.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

de Puigdenegoles; 1772 – molino de Salls; 1774 – molino de Guarro; 1784 – molino de Almirall; 1793 – molino de Romeu) // RIPOLLET (1712 – molino de Boixó) // RODA DE TER (1723 – molino del Mas Sanglas) // SABADELL (1738 – molino de “Les Nogueres”) // Sant Celoni (1722 – molino de Morera, molinos Vell y Nou) // SANTA MARIA DE PALAUTORDERA (1755 – molino de Guarro) // SANT ESTEVE DE CERVELLÓ (1751 – molino de Guey o Gay; 1762 – molino de Ferrer) // SANT ESTEVE DE PALAUTORDERA (1766 – molino de Bernat Bas) // SANT PERE DE RIUDEBITLLES (1711 – molino de Dalt; 1750 – molino de Cardús; 1753 – molino del Puig; 1766 – Fábrica de papel del “Marquès de Llió”; 1775 – molinos de la Noguera Vella; 1776 – molino de Riba; 1790 – molino de Boloix; 1797 – molino de la Font Gran) // SANT PERE DE SUBIRATS (1753 y 1784 – molinos del Mas Canals) // SANT POL DE MAR (1784 – molino de Fontrodona) // SANT QUINTÍ DE MEDIONA (1748 – molino del Comú de la Vila, después de Palet y finalmente de Bas; 1748 – molino de Bargalló; 1752 – molino de Busquets; 1755 – molino de Gili; 1776 – molino de El Puig o Pujol del Sastre; 1785 – molino “del Vallès”; 1796 – molino de Lluçà) // SANT SADURN D’ANOIA (1784 – molino de “Els Turons”; 1791 – molino del “Mas de la Xartell”; 1793 – molino de Esteve Romeu del Mas; 1794 – molino de Romeu y de Ravella; 1797 – molino de Mestre) // Sant Vicenç dels Horts (1778 – molino de El Serral) // SANTA EUGÈNIA DE RELAT (1763 – molinos de Bojons) // SANTA MARGARIDA DE MONTBUI (1760 – molino de Casanova; 1790 – Facultad de edificar un molino papeler a Mateu Boix) // SUBIRATS (1784 – molino del Mas Bosch) // SÚRIA (1748 – molino de Alsina del Mas Galipota) // TERRASSOLA (1790 – molino de Rovira; 1793 – molino “de Vinyals”) // LA TORRE DE CLARAMUNT (1720 – molino “de Tort dels Molins”; 1730 – molinos “de dalt y de baix” de Guarro de la Torre; 1743 – molino de Faulí; 1748 – molino de Tort; 1748 – molino de “La Guimerota” o “Guneueta”; 1752 – molino de Fontanelles y de Guarro; 1753 – molino de “els molins de Mora”; 1753 – molino de Terrasedes o “dels molins”; 1778 – molino de Marra) // TORRELLES DE FOIX (1752 – molino de Morgades; 1754 – molino “El Gran”; 1795 – molinos de Morató) // VALLBONA D’ANOIA (1794 – molino de Viver, molino “Nou de Torras”) // VILALLEONS (1766 – Arrendamiento del molino “de Fàbregues”) // VILANOVA DEL CAMÍ (1753 – molino de Rigat o de la Boixera; 1752-55 – molino de Torelló)

### TARRAGONA:

ALBIOL (1776 – Arrendamiento de un molino de la Comunidad de presbíteros de Alcover) // ALCOVER (1777 – Escritura para construir el molino de Güell; 1779 – Instancia solicitando permiso para construir los dos molinos de Andreu; 1783 – Dos molinos) // ARBOLÍ (1777 – molino de Antoni Fages “i Companyia”. molino del Molinet) // EL CATLLAR (1700 – Una fábrica de papel) // CENTELLES (molino de Joan Arnau; 1764-1765 – molino de Joan Guarro Fontanelles; 1797-1799 – molino de Ramón Costas. Todos ellos pertenecientes al monasterio de Scala Dei) // EL MILÀ (1778 – Fábrica de papel) // LA RIBA (1728 – molino de Miquel de la Font Gran; 1730 – molino de Carbó; 1751 – molino de Català; 1758 – molino de Pomés; 1758 – molino de Garreta; 1762 – molino de la comunidad de presbíteros de Alcover; 1783 – molino de Casals, molino de El Pinetell, molino “de l’Heura”, molino de la Costa, molino de Sué, molino “de l’Ombra”, molino de Figuerola, molino de Jan, molino “des Tresos”, molino Esmolador, molino de Pere-Marí, molino de Mas, molino “El Molinet”, molino del Cardó, molino de Pasqual, molino “més amunt”, molino de Domènec, molino “Groc”, molino del Bessó, molino de Camps, molino de la viuda Romaní, molino de Ciurana, molino de Roig, molino “del Racó”, molino de Guarro (de Besora), molino Nou, molino “del Quatribal”, molino “de la pedra”, molino “Cal Figuerola”, molino de Bernades, molino “l’Estret”, molino “de les Manxes”, molino de Ventura, molino de Roca, molino “de las Roixeles”) // LA SERRA (1777 – molino de Guillemí; 1793 – molino de Roig) // TARRAGONA (1728 – molino de los Carmelitas Descalzos; 1764 – molino “del Port” o “de Borràs”).

### GIRONA:

ARENYS D’EMPORDÀ (1728 – Acto de entrega de la facultad de construir el molino de Cruilles) // BORGUNYA (1749 – Acto de entrega de la facultad de construir el molino “de Fàbrega”) // CORNELLÀ DE TERRI (siglo XVIII – Una fábrica de papel) // FLAÇA (1748 – molino de Vinyals) // GIRONA (1766 – Declaración de la existencia de un molino de papel. molino La Manola) // HOSTALRIC (1772 – Molina de La Farga) // OLOT (1721 – molino de Viduyros) // Sant Andreu de Raminyó (1754 – molino de Rovira, molino de Molera)

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

// SANT FELIU DE PALLEROLS (1732 – Acto de entrega de establecimiento a favor de Josep Prat i Sant Julià)  
// SANT FELIU DE TORELLÓ (1721 – molino de Basses) // SANT JOAN LES FONTS (1723 – molino Fondo; 1753 – molino “de Xiqués”; 1753 – molino “de Bassols”; 1772 – molino de Rovira; 1763 – molino de Igosà).

### LLEIDA:

ALGERRI (1750 – molinos papeleros) // TORREFARRERA (1766 – molino de Mallada)

### LA PRODUCCIÓN PAPELERA EN TARRAGONA

Como se ha dicho anteriormente, sigue en importancia a Capellades y situado en la provincia de Tarragona, el grupo formado por los molinos papeleros del pueblo de La Riba, junto con los de su área de influencia: L’Albiol, Alcover, La Secuita, El Catllar, Valls y Centelles (Constantí):

Parece importante hacer una contextualización histórica y geográfica de los molinos que existían en el siglo XVIII en Tarragona y sus alrededores, puesto que, muy probablemente, de ellos saldrían los papeles en los que se anotaron las obras musicales de Antoni Milà, ya fuera de su propia mano o de mano de los copistas que hubiera en la catedral en su época. Aunque el comercio de papel era práctica habitual en esos días y a pesar de que el arzobispado podía comprar resmas de papel donde se les ofreciese buena calidad a buen precio, cabe esperar que la mayoría fuera adquirido en el propio molino de Tarragona, en el vecino de Centelles o bien en la zona papelera de La Riba, que dista sólo 40 Km de la capital tarraconense.

### *El molino de Centelles*

Las primeras noticias de fabricación papelera en esa zona son del año 1412<sup>343</sup>, cuando está documentado que en el pueblo de Centelles, se “scaparellen draps”, o sea donde se deshilachan y muelen trapos, en definitiva, un molino trapero. En el siglo XVII se le conocía con el nombre de “Molí de Rodolat”, haciendo referencia al Jaume Rodolat, que consta como molinero en 1694. Parece que el

---

<sup>343</sup> En 1412 el cabildo de la catedral de Tarragona concede a Antoni Codina el permiso para la instalación de un molino. Ya en 1576 aparece documentado el molino papelerero en esa localidad y al frente del mismo, Juan de Laus [véase: SÁNCHEZ REAL, José: “Molino papelerero en Tarragona”, en *Estudis de Constantí*, 1 (1985), p. 38]. Posteriormente, en 1559, la documentación señala ya una sólida fabricación papelera.

mismo Rodolat quiso mejorar la producción del molino trayendo de Capellades a Jaume Font, del que se tiene constancia que vivía con su mujer (también natural de Capellades) y sus cuatro hijos en dicho molino en 1697. Junto con la familia Font, vivían en el molino papelero Balderi Bertran y sus cuatro hijos. El hecho de que dos familias tan numerosas viviesen de esa industria, da una idea de la importante actividad y de la rentabilidad económica de dicho molino papelero en ese momento<sup>344</sup>. Respecto a él, y ya en el siglo XVIII, la documentación que aporta Sánchez Real<sup>345</sup>, ratifica que el molino continuaba en activo, que pertenecía a Ramón de Redolat y que, por espacio de dos años, lo administraron conjuntamente Jaume Font y Gerónimo Font, puesto que a tal efecto constituyeron una compañía en 1712. En el primer tercio del siglo XVIII el molino pasó a manos de la cartuja de Scala Dei, y el escudo de este monasterio cartujo junto con la inscripción del año 1732, todavía se pueden ver en la puerta de las ruinas del molino. A pesar de esa inscripción, cabe la posibilidad de que el molino ya perteneciera a los monjes cartujos con anterioridad, pues la marca de agua del escudo de Scala Dei se encuentra en diversos testamentos de los años 1725 y 1730<sup>346</sup>. Los años en que fue propiedad de la cartuja de Scala Dei, fueron los últimos de gran actividad del mismo. Más tarde, en 1756, ya aparece este molino papelero con el nombre de molino de Scala Dei y al cuidado de Domingo Cases<sup>347</sup>.

---

<sup>344</sup> CERDÀ, Maria Assumpta; ROCA, Josep Maria; y SABATÉ, Josep Maria: *Notes per a l'estudi dels molins hidràulics de l'antic terme de Centelles*. Tarragona, Centre d'Estudis de Constantí, 1992, p. 34.

<sup>345</sup> SÁNCHEZ REAL, José: "Constitución de una compañía en un arrendamiento del Molino de Centelles", en *Estudis de Constantí*, 19 (2003), pp. 49-52.

<sup>346</sup> CERDÀ, Maria Assumpta; ROCA, Josep Maria; y SABATÉ, Josep Maria: *Notes per a l'estudi dels molins...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>347</sup> SÁNCHEZ REAL, José: "Molino papelero...", *op. cit.*, p. 43.



**Fig. 256. Escudo de la cartuja de Scala Dei en el dintel de la puerta de acceso al molino papeler de Centelles**

Ya en el siglo XIX y suprimidas las órdenes religiosas, el molino, junto con las tierras cercanas, fue vendido en subasta pública<sup>348</sup>. Toda la finca fue comprada por Melcior Lloberas y Benas (natural de Torredembarra) en 1842. A partir de aquí, parece que el molino siguió habitado, y continuó como fábrica de papel hasta que se abandonó, a principios del siglo XX.

#### *El molino de Tarragona*

Según Sánchez Real<sup>349</sup>, antes del siglo XVI, existían en Tarragona unos molinos hidráulicos situados en la parte baja de la ciudad, en la zona del puerto. Estos molinos eran en su mayoría harineros y no fue hasta el siglo XVI cuando se tuvieron referencias de un molino papeler, en las inmediaciones de Tarragona. Se trataba del molino papeler antes mencionado de la localidad de Centelles.

En la Tarragona del seiscientos, existían tres molinos junto al puerto, dos harineros y uno polvorero. Los tres, junto a otras instalaciones, utilizaban el agua del canal que provenía del río Francolí<sup>350</sup>. Uno de los molinos harineros era muy pequeño y se utilizaba poco, y fue eso quizás lo que dio la idea al Dr. Francisco de Borrás, persona acomodada y conocida en la ciudad, de convertirlo en un molino

---

<sup>348</sup> SÁNCHEZ REAL, José: "El molino papeler de Centelles" en *Estudis de Constantí*, 12 (1996), pp. 27-40.

<sup>349</sup> SÁNCHEZ REAL, José: "Molino papeler en...", *op. cit.*, p. 36.

<sup>350</sup> Canal sobre el se ubicaba la cartuja de Scala Dei.

papelero<sup>351</sup>. No hay documentos relativos al funcionamiento de dicho molino hasta 1686 cuando, como apunta Sánchez Real<sup>352</sup>:

“El hecho de que hasta 1686 no se hable en los documentos de la ciudad de fijar un impuesto sobre el papel que fabricaba parece indicar que hasta aquel año no empezó a funcionar el molino papelero”.

Tal como el Dr. Francisco de Borrás prometió, la producción fue de primerísima calidad, fabricando su molino papel de estraza, papel corriente para impresión y escritura, papel de forma mediana, papel de forma mayor y papel imperial (de mayor formato que los anteriores). Los primeros pliegos de papel con la marca de agua del escudo de Tarragona son de 1687 y hasta 1735, cuando se dejó de fabricar o bien cuando el molino cambió de dueño y de marca de agua.

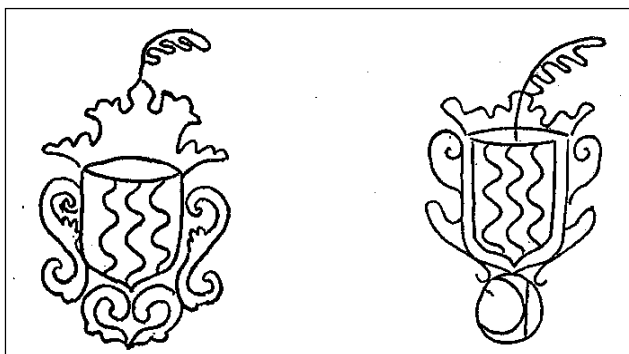


Fig. 257. Escudos de Tarragona (principios del siglo XVIII)<sup>353</sup>

En efecto, más o menos en esa época aparece en Tarragona un papel de la misma calidad que la del molino Borrás, pero con la marca de agua de la cartuja de Scala Dei. Según Sánchez Real, parece probable que la cartuja comprara el molino

<sup>351</sup> Después de arduas negociaciones con el ayuntamiento de la ciudad, y de que le fuera denegada esa primera petición y la siguiente (que emplazaba el molino en las afueras de la ciudad), se le concedió el permiso para construir el nuevo molino papelero en la zona del puerto, eso sí, con condiciones, ya que no podía causar daño o molestia alguna a los molinos vecinos, y debía conducir las aguas sucias a pozos muertos o a lugares lo suficientemente lejanos como para evitar los malos olores.

<sup>352</sup> SÁNCHEZ REAL, José: “Molino papelero en...”, *op. cit.*, p. 41.

<sup>353</sup> SÁNCHEZ REAL, José: “El escudo de la ciudad de Tarragona”, en *Boletín Arqueológico*, 4 (1951), p. 18.

tarraconense, puesto que tenía ya derechos sobre el agua del canal del río Francolí, que servía para abastecerlo y también porque en 1732 había comprado el molino de Centelles (actual Constantí).

No se tienen noticias de otro molino papelerero dentro de la ciudad de Tarragona.

#### *Los molinos de La Riba*

El territorio de La Riba es abrupto, escarpado y el pueblo aparece suspendido absolutamente en vertical. La verdadera arteria del pueblo es el río Brugent, la mayoría de las aguas del cual son conducidas por un canal de unos 360 metros de longitud hasta el vértice superior del pueblo. De este punto hasta su parte más baja, por donde pasa el río Francolí, hay un desnivel que sobrepasa los 100 metros. La Riba, disfruta pues de las aguas del río Brugent y del río Francolí, así como de gran cantidad de fuentes que nacen por la ladera de la montaña, gracias a las cuales funcionaban en el siglo XVIII una veintena de molinos en el interior del pueblo. La Riba, como Capellades, poseía un área de influencia sobre los pueblos que lo rodeaban: Albiol, Alcover, Vilaverd, L'Arbolí, etc.



**Fig. 258. La Riba**

Las primeras noticias sobre un molino papelerero en La Riba datan del año 1159, cuando el conde de Barcelona Ramón Berenguer, hace la concesión de

uno de ellos a provecho de Guillem de Vilagrassa<sup>354</sup>. Este pueblo, que fue uno de los primeros lugares donde se fabricó papel en Cataluña, no vuelve a aparecer en la historia papelerera hasta el primer cuarto del siglo XVIII.

La falta de documentación (destruida a causa de diversos conflictos bélicos que fueron especialmente duros en este pueblo), impide elaborar con continuidad la historia de los molinos papelereros de La Riba, pero se sabe que el auge de este centro de producción de papel a mediados del siglo XVIII era ya importante. Pascual Madoz dice de este pueblo en su *Diccionario Geográfico Universal*<sup>355</sup>: “Esta población de origen moderno fue muy floreciente mientras prosperó la fabricación del papel establecida en 1730 por un natural de Tarragona llamado Ignacio Carbó”. Y ya en la segunda mitad del siglo estaban operando con normalidad Salvador Carnicer, Joan Carbó, Francesc Roig y Francesc Camps.

El abastecimiento para estos molinos se hacía con la paja de los cereales, especialmente de los traídos de la comarca de L’Urgell (provincia de Lleida). También se utilizaban tejidos y trapos viejos, y más tarde, alpargatas, que por el esparto de las suelas, vetas y tejidos, eran muy apropiadas para ser convertidas en papel. En cuanto al ascenso productivo de La Riba, se produjo cuando el rey Carlos IV, en 1776, extiende para todos los papeleros de Cataluña los privilegios otorgados por su padre, el rey Carlos III, en 1773, a la familia Guarro (de Capellades) y especialmente, cuando ya a finales de siglo, en 1798, otorga a La Riba el permiso para enviar papel a América.

Los molinos de La Riba se situaban en tres zonas diferentes: los del interior del pueblo, los situados en el río Brugent y los situados en el río Francolí. Los molinos del interior del pueblo se alineaban todos a un solo lado de la calle de la Costa, una calle alta, estrecha y empinada. En la segunda mitad del siglo XVIII, están documentados los siguientes:

1. Molino “de més amunt o Cap de Riba”; 2. “del Domènec”; 3. “del Groc”; 4. “del Bessó”; 5. Garreta; 6. “Cal Camps”; 7. “Carbó de dalt”; 8. “de la

---

<sup>354</sup> VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *Paper and watermarks...*, op. cit., p. 122.

<sup>355</sup> MADDOZ IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario Geográfico Universal*. 10 vols. Barcelona, Antonio Bergues de las Casas [Pascual Madoz, 1834- ], 1829-1836.



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

vídua”; 9. “Ciurana o del Jaume el Mas”; 10. “Carbó de baix”; 11. y 12. [dos molinos] “del Roig”; 13. “del racó”; 14. “del Besora o d’en Guarro”; 15. “Nou”; 16. Quatribal; 17. “de la Pedra”; 18. “Cal Figuerola”; 19. Molinet; y 20. “del Bernades”.

La mayoría de los molinos situados en el río Brugent estaban fuera del término estricto de La Riba, pero su propiedad y explotación correspondía a los habitantes de ésta. En la segunda mitad del siglo están documentados los siguientes:

1. “del Pinetell”; 2. “de l’Heura”; 3. “de la Costa”; 4. “del Sué”; 5. “de l’Ombra”; 6. Figuerola (“molí vell”); 7. “del Jan”; 8. Tresos; 9. “del Miquel o de la font gran” (o de “les truites”); 10. Esmolador; 11. Pere-Marí; 12. “del mas”; 13. Molinet; 14. “del Cardó”; y 15. Pasqual.

Y los molinos situados en el río Francolí, los más frágiles debido a su situación geográfica, eran los siguientes:

1. “de l’estret”; 2. Manxes; 3. “cal Ventura”; 4. “dels capellans” (que pertenecía a la Comunidad de presbíteros de Alcover<sup>356</sup>); 5. Català; 6. “de la Roca”; 7. “les roixeles”.

### ***Scala Dei***

Este monasterio, en ruinas desde 1835, está situado junto al río Siurana y pertenece actualmente al municipio de La Morera de Monsant. La llegada de los monjes cartujos data aproximadamente de 1167 y el nombre proviene, según la tradición popular, de la visión nocturna de un pastor que advirtió una escalera de mano que llegaba hasta el cielo, por la cual subían y bajaban los ángeles; de ahí el nombre “escalera de Dios”. Se trata de un lugar agreste y escarpado con malas comunicaciones, por lo que llama la atención que allí existiera un molino papelerero, el cual, además de elaborar papel para su propio consumo, comerciara con él.

Durante los siglos XVII y XVIII el monasterio modificó y mejoró considerablemente el conjunto arquitectónico y ya en pleno setecientos conoció una verdadera riqueza debido a su participación activa en el comercio del vino y del aguardiente.

<sup>356</sup> Comunidad benéfico-religiosa, situada en el pueblo de Alcover, que tenía para su sustento el molino papelerero de La Riba llamado “dels capellans”, o sea: de los capellanes.

Estos centros de producción papelera en Tarragona y sus alrededores, con el monasterio de Scala Dei en su máximo apogeo, son los que probablemente abastecieron mayoritariamente al cabildo catedralicio. Conclusión lógica quizás por su proximidad geográfica, pero que queda confirmada, aunque con alguna sorpresa, en el siguiente estudio de las marcas de agua encontradas en los manuscritos musicales.

### **METODOLOGÍA Y MORFOLOGÍA**

Para llevar a cabo el estudio de las marcas de agua halladas en los diez manuscritos musicales de Antoni Milà, se hizo necesario establecer unos criterios de recogida de las mismas.

Sabiendo de antemano que el estudio aquí presentado es sólo el principio de una futura investigación que abarque todo su corpus musical, eché una mirada atrás en un intento de buscar quiénes habían publicado sobre este tema para decidir la dirección que se debía tomar. Tenía claro que la sola reproducción de la marca de agua era insuficiente y que ésta debía ser lo más fiable posible; además, se había de acompañar de un mínimo de datos que corroboraran su existencia y ayudaran a su identificación. Para ello, era necesario contar con una buena maquinaria para la reproducción de la marca de agua, así como proyectar una base de datos que sirviera, en un futuro próximo, para sistematizar las marcas de agua encontradas en los manuscritos de Milà y establecer así las conexiones necesarias entre ellas.

A lo largo de la historia, y desde que empezó la recogida de las marcas de agua, se han planteado diversas técnicas de reproducción de los diseños. Desde los rudimentos de Briquet, que proponía poner la hoja suelta con la marca de agua en una ventana y copiarla al trasluz (con las evidentes deficiencias que esa técnica – aunque eficaz y sencilla – conllevaba), hasta las modernas técnicas de fotografía con UV-papel Dylux o radiografía, han pasado muchos años, y durante todos ellos, todavía la copia por calco en una mesa de luz es la que mayoritariamente se sigue

utilizando. José Sánchez Real en 1974<sup>357</sup> y M<sup>a</sup> Carmen Hidalgo en 1995<sup>358</sup> (ambos conscientes que esta técnica es la que está mayoritariamente al alcance de la mayoría de investigadores), hicieron referencia de ella en sus artículos, y aunque la consideraban rudimentaria y poco precisa, le concedieron cierta importancia en función del tipo de análisis y comparativa que se estuviera llevando a cabo. Paralelamente, en la década de 1990, surgieron diversos intentos de crear bases de datos a nivel internacional, algunos de ellos con una normativa muy extensa y completa. Pero como comentan M<sup>a</sup> Dolores Díaz y Ana Herrero<sup>359</sup>

“ [...] entre dichas normas y algunos de los trabajos que se están publicando hay tal abismo, que nos lleva a preguntarnos sobre la validez que pueda tener ciertas recogidas de filigranas: trazando su silueta a mano alzada, la copia por calco en la que se interpretan elementos poco nítidos de forma atrevida y claramente equivocada, la no inclusión del trazado entre los corondeles y los puntizones, el acompañamiento de la copia sin más dato que su fecha, la vaga descripción de la filigrana sin reproducción alguna y así un largo etcétera de errores u omisiones en los datos documentales [...]”

Estas autoras proponen en dicho artículo las siguientes normas básicas para la recogida y reproducción de las marcas de agua:

- La reproducción se hará siempre a escala 1:1. Si la filigrana se va a reproducir en alguna publicación que no garantice la escala, se deberá colocar una regleta para poder reconstruir el tamaño del original a simple vista.
- Se dibujan enteros todos los corondeles entre el más próximo a la izquierda de la filigrana hasta el más próximo a la derecha.

---

<sup>357</sup> SÁNCHEZ REAL, José: “Criterios a seguir en la recogida de filigranas”, en *Ligarzas*, 6 (1974), pp. 369-371.

<sup>358</sup> HIDALGO BRINQUIS, M<sup>a</sup> del Carmen: “Sistemas tradicionales en la reproducción de filigranas”, en *Inv. Tec. Papel*, 124 (1996), pp. 348-353.

<sup>359</sup> DÍAZ DE MIRANDA, M<sup>a</sup> Dolores; y HERRERO MONTERO, Ana: “Propuesta de estudio y reproducción de filigranas”, en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003.

- Los puntizones se trazan, sobre un corondel, y como mínimo los existentes en un espacio de entre 10 y 15 mm.
- La silueta de la filigrana se hará en punteado en el caso de existir dudas sobre su trazado.
- Por último, la reproducción de la filigrana se hará mediante alguno de los siguientes métodos, que divido en cuatro grupos: a) técnicas de obtención manual: copia por calco o por frotado; b) por fotografiado: fotografía por transparencia, por contacto directo y por UV-papel Dylux; c) escaneado; y, finalmente, d) métodos radiográficos: betagrafía, electroradiografía y radiografía con rayos X.

Visto todo lo expuesto anteriormente, y consciente del tipo de comparativa que quería hacer con las marcas de agua recogidas, el proceso de reproducción por calco, ha sido el escogido para trabajar con los manuscritos musicales de Antoni Milà. Este sistema ofrece las ventajas de su bajo coste y de su fácil ejecución; en contrapartida, la subjetividad de la interpretación de la marca de agua es su mayor inconveniente. Pero para poder llevar a cabo el copiado por calco, se necesitaba una superficie dura que iluminara dicha hoja, y en un primer momento se pensó en la construcción de una mesa de luz inclinada como la que propone M<sup>a</sup> del Carmen Hidalgo<sup>360</sup>. Pero después leer el excelente capítulo dedicado a las marcas de agua de la tesis doctoral de Judith Helvia Garcia<sup>361</sup>, e incluso de hablar con ella y escuchar sus consejos al respecto, me decidí a comprar un negatoscopio, suficientemente grande como para que las hojas tamaño folio (nuestro DIN-A3, aproximadamente) cupieran sin ser dañadas<sup>362</sup>. La utilización del negatoscopio es, en realidad, la idónea cuando se trata de la observación de hojas sueltas y/o con filigranas poco nítidas, como es el caso.

---

<sup>360</sup> HIDALGO BRINQUIS, M<sup>a</sup> del Carmen: "Sistemas tradicionales en la reproducción...", *op. cit.*, p. 351.

<sup>361</sup> GARCIA MARTÍN, Judith Helvia: *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890)*. Tesis doctoral inédita. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

<sup>362</sup> Se trata de un negatoscopio del fabricante Queraltó, construido en acero inoxidable. Se ilumina mediante fluorescencia (es decir, con luz fría), mientras que la pantalla de metacrilato es de color blanco, para no dañar el manuscrito. Mide 380 x 100 x 480 mm.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

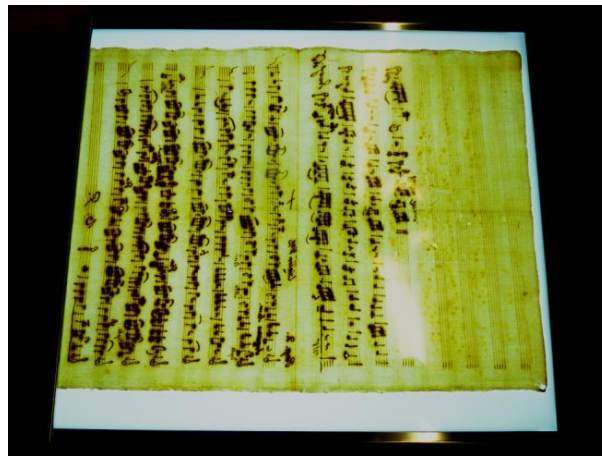


Fig. 259. Negatoscopio, con manuscrito de Antoni Milà

La luz que emite el negatoscopio y su portabilidad, hacen de este aparato la mejor opción de trabajo cuando el archivo donde se vayan a copiar las marcas de agua no disponga de su propia mesa de luz (así fue, en mi caso). Además, si la luz es suficientemente potente, se puede tomar una fotografía digital (utilizando el macro) de la marca de agua, que puede ayudar a completar el estudio que se esté llevando a cabo.

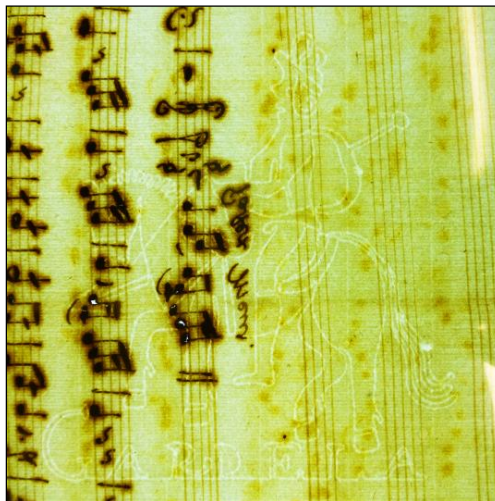


Fig. 260. Marca de agua (picador) en un manuscrito de Antoni Milà

Teniendo en cuenta lo tratado anteriormente, la metodología que he seguido trabajando con mi mesa de luz, ha sido:

- Colocar sobre la superficie iluminada del negatoscopio la hoja del manuscrito que contiene la marca de agua.
- Colocar sobre el manuscrito una lámina protectora transparente, en mi caso, una hoja dura de polietileno, tamaño DIN-A3 (29,7 x 42 cm) de las que se utilizan para hacer encuadernaciones en espiral o canutillo.
- Sobre esa hoja protectora, poner un papel vegetal ploter, tamaño DIN-A4 (21 x 29,7 cm), con un gramaje de 95 g/m<sup>2</sup>.
- Calcar en la hoja de papel vegetal la marca de agua, el corondel portador (si lo hay), los corondeles izquierdo y derecho más próximos a la filigrana y sobre el corondel izquierdo, a la cabeza de la filigrana, trazar los puntizones que se observen en 0,5 milímetros, aproximadamente. En el caso de no observar con suficiente nitidez algún corondel, ni ampliando con una lupa, se ha optado por no copiarlo. He seguido el mismo criterio para los puntizones.
- Calcar los trazos de la marca de agua y del verjurado con un lápiz de grafito blando y fino (en mi caso, un portaminas 2B/0,5 mm).
- Repasar los dibujos con un rotulador permanente con diferentes grosores; en mi caso, con una punta de 0,2 mm. para la verjura y de 0,6 mm. para la marca de agua. De esa manera, aunque en el dibujo resultante el grosor de la verjura no se ajuste al que realmente tiene, se consigue que la marca de agua resalte.

#### *Una futura base de datos*

Mi objetivo con el estudio de las marcas de agua es triple; en primer lugar, aportar a los historiadores un *corpus* de las mismas que permita ampliar el ya existente, y facilitar así su posterior estudio; en segundo lugar, establecer conexiones geográficas entre Tarragona y las zonas de producción de donde supuestamente salía el papel utilizado (lo que conlleva averiguar qué molinos

estaban en actividad y trazar las posibles rutas comerciales); y en tercer lugar, comparar las marcas de agua encontradas con las de las grandes recopilaciones y/o artículos diversos, para poder proponer una posible datación aproximada del manuscrito. Este último objetivo presenta una serie de problemas asociados, que ya Antonio Ezquerro hizo patente en su día<sup>363</sup>: las incógnitas se acrecientan si se trabaja con documentos que pertenecen a catedrales, como es aquí el caso: si el papel se compraba y consumía al poco tiempo de su fabricación, pueden considerarse papel y escritura del mismo tiempo; pero en el caso de las catedrales, se compraban resmas en grandes cantidades que se repartían entre las diferentes necesidades capitulares. El papel adquirido podía quedar apilado e ir siendo consumido poco a poco o llegar al uso de la capilla musical en último lugar o después de mucho tiempo utilizado en otros menesteres (como el archivo capitular general, por ejemplo). En consecuencia, los papeles destinados a música podían haber sido comprados meses o incluso años antes de utilizarse, hecho que dificulta evidentemente, la datación. Para ello, A. Ezquerro apunta que:

La mejor datación que pueda ofrecerse, no será, pues, aquella que sólo se asiente en el estudio de las filigranas, sino aquella, que, al análisis de las marcas de agua, añada otro tipo de condicionantes para la datación (tipo de tinta utilizada, caligrafía del copista, etc.).

Para conseguir estos objetivos creo necesaria la elaboración de una base de datos que permita, en un futuro, aglutinar toda la documentación conseguida y que ayude a la interpretación de la información sistematizada. Cada marca de agua tendrá una ficha técnica similar a la que el RISM sugiere en las *Normas internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas*<sup>364</sup>, aunque adaptándola a nuestras necesidades concretas. A ese efecto, se ha suprimido el guillotinado y se ha añadido el título propio o diplomático de la obra.

---

<sup>363</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "El estudio de las marcas de agua...", *op. cit.*, pp 26-27.

<sup>364</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II; Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco Libros, 1996, pp. 168-171.

Así, los parámetros que se han utilizado para los manuscritos ahora estudiados, y que servirán para una futura base de datos de todo el *corpus* musical de Antoni Milà, son:

- a) Número de filigrana: Se utiliza una numeración provisional que será modificada cuando se estudie el *corpus* musical total.
- b) Signatura: Este dato es esencial para saber en qué proporción se utilizaba cada tipo de papel, ya que una misma marca de agua puede aparecer en diversos documentos.
- c) Título Propio o Diplomático.
- d) Año: En relación con la datación de la marca de agua, se han tenido en cuenta tres tipos posibles:
  - Los casos en que la marca de agua ya incluye una fecha en su diseño.
  - Los casos en que el manuscrito está fechado.
  - Los casos en que la fecha se encuentra indicada en otros *corpus* musicales consultados.
- e) Hojas: Al trabajar con manuscritos musicales escritos en hojas sueltas, se indica aquí la voz (Tiple, Tenor, Alto o Bajo) o el instrumento (violín 1º, violín 2º, oboe 1º, oboe 2º, órgano, etc.) que está escrito en dicha hoja.
- f) Dimensiones de la hoja: Se anotan la anchura y la altura, en mm.
- g) Objeto: Se anotará aquí si se trata de hojas sueltas, librete, libro o cualquier otro tipo de documento.
- h) Fondo: En este caso, será el mismo para todos los manuscritos estudiados, pues todos pertenecen al Fondo Musical del Archivo Capitular de la Catedral de Tarragona. No así en el futuro, pues al estudiar toda la obra de Antoni Milà, se deberán tener en cuenta los manuscritos musicales que se hallan en el Archivo Musical del VINSEUM, de *Vilafranca del Penedès*, así como en el Archivo Parroquial de santa María de *Vilanova i la Geltrú*.
- i) Morfología: Se anota aquí solamente la familia de la marca de agua, ya que su posterior sub-clasificación comporta una serie de problemas derivados de las diferentes maneras de concebirla. Así, autores que trataron el sistema de



clasificación de las marcas de agua, como Briquet, Valls y Sánchez Real, difieren en la ordenación posterior a la familia (clase, grupo, tipo, variante, etc.). Esta sub-clasificación se llevará a cabo siguiendo los criterios de Sánchez Real<sup>365</sup> en la futura catalogación de todas las marcas de agua del *corpus* musical de Antoni Milà: familia, tipos y variantes (Tema o motivo = familia; diferentes maneras del tema = tipo; variaciones en los tipos = variantes).

- j) Letras: Las letras encontradas en los manuscritos estudiados se registran exclusivamente en mayúsculas, y anotan el nombre del papelerero (Carbó, Romaní...) o bien de la zona (Capellades). Algunas de ellas están insertadas en el diseño de la marca de agua y otras se presentan solamente con el nombre.
- k) Emplazamiento: Se anota aquí la zona de la hoja donde se encuentra la marca de agua. A ese efecto, puede ser: emplazamiento alto, central, en la zona de costura o bajo.
- l) Dimensiones de la marca de agua: Se anotan en mm. y hacen referencia a la anchura y altura de la marca de agua.
- m) Distancia entre corondeles: Se anotan también en mm.
- n) Fabricante: Las referencias a los fabricantes del papel se extraen sobre todo de la extensa obra que Valls i Subirà hizo de las marcas de agua en España y en especial, en Cataluña, aunque no ha sido la única. Al respecto, se han consultado las obras clásicas de Briquet y de Bofarull, y también, con el objeto de acercarse el máximo posible al territorio, todos los artículos encontrados de José Sánchez Real<sup>366</sup>, así como otros que han ayudado a reconocer marcas de agua posteriores al siglo XVIII<sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> SÁNCHEZ REAL, José: "Criterios a seguir en la recogida de filigranas", en *Ligarzas*, 6 (1974), pp. 361-371.

<sup>366</sup> De este autor, es necesario hacer constar que sus lazos con Tarragona eran tan fuertes que en 1994 fue nombrado hijo adoptivo de la ciudad (y en 1998, hijo adoptivo de Constantí, pueblo situado a pocos kilómetros de la capital tarraconense). Nació en Gaucín (Málaga) en 1918, pasó su infancia en Figueras (Girona) y su juventud en Málaga y Granada. En 1956 se instala en Tarragona, debido a que obtuvo la cátedra de didáctica de química en la Escuela Normal de esa ciudad, y posteriormente fue acumulando diferentes títulos académicos que le llevaron a vivir a Valencia

- o) Lugar: Se anota aquí el emplazamiento en que se encontraba el molino paplero que trabajase con la marca de agua estudiada.
- p) Bibliografía: Este apartado está dedicado a los documentos en que aparece la marca de agua estudiada. Para facilitar su lectura, se incluye sólo el año, ciudad, país, nombre del autor del estudio, año del estudio y número de la marca de agua.
- q) Observaciones: Se anotan aquí aquellas especificaciones que se crean oportunas y que puedan aportar información significativa sobre la marca de agua, el molino, la zona paplera o cualquier otro elemento que parezca relevante para el estudio.
- r) Imagen: se añade, finalmente, la imagen de la marca de agua, a tamaño natural.

#### *Morfología de las marcas de agua encontradas*

Como se ha visto en el capítulo anterior, la mayoría de las obras musicales estudiadas están escritas en hojas sueltas que datan del siglo XVIII. En algunos pocos casos, esas hojas sueltas coexisten con papeles posteriores, del siglo XIX. En ese caso, se dan dos posibles escenarios: en primer lugar, la posibilidad de que algunas de esas copias del siglo XIX no tengan marca de agua; y en segundo lugar, el hecho de que si las hay, sean morfológicamente muy diferentes a las del siglo en que Milà compuso su música.

La calidad del papel es también muy diferente en ambos casos. En las copias del siglo XIX, el gramaje del mismo es tipo cartulina, de más de 100 g, nada que ver con los manuscritos supuestamente originales (coetáneos al menos) de Milà, donde el papel utilizado es muy fino.

---

(aunque siempre iba a Tarragona de vacaciones), hasta que, después de su jubilación como docente, a principios de la década de 1980, regresó a Tarragona. Murió en Valencia en 2008. La vinculación de este historiador con Tarragona capital y algunos de sus pueblos colindantes se hace patente en la cantidad de artículos que el autor escribió al respecto, la mayoría publicados en el *Boletín Arqueológico Tarraconense* o en la revista *Estudis de Constantí*.

<sup>367</sup> BURÓN CASTRO, Taurino: "Selección cronológica de filigranas. Archivo de la catedral de León", en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003, pp. 183-191.

Todos los manuscritos estudiados presentan marcas de agua: se trata de un muestrario de veintitrés diferentes, cinco de las cuales ha sido imposible identificar. De esas cinco marcas de agua no identificadas, tres pertenecen a la familia de las letras y dos a la familia de los escudos.

Veamos algunos ejemplos de los diseños encontrados: los relativos a la familia de los escudos representan el 71% del total del *corpus* encontrado. Entre ellos destaca por su reiterada aparición el de Scala Dei, (con un 58%) que se encuentra en los manuscritos: 725, 749, 771, 803, 817, 831 y 880; es decir, en siete de los diez estudiados. Este escudo se presenta con tres tipos diferentes:

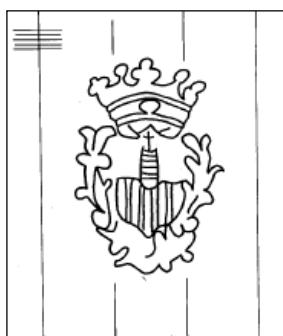


Fig. 261. Escudo de  
Scala Dei – 1

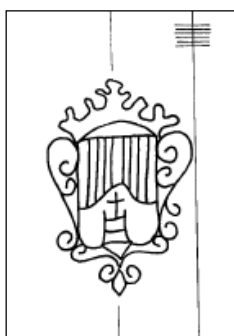


Fig. 262. Escudo de  
Scala Dei – 2



Fig. 263. Escudo de  
Scala Dei – 3

Otros documentos en los que se encuentra el primer escudo:

- 1737. Olot. Valls<sup>368</sup> (1952). Fil. 207.
- 1745. Poblet. Valls<sup>369</sup> (1978-1982). Fil. 101.
- 1747. Barcelona. Valls (1952). Fil. 210.
- 1750. Vallfogona de Riucorb. Gascón<sup>370</sup> (2003). Fil. T1/3
- 1754. Vic. Valls (1952). Fil. 211.
- 1759. Manresa. Valls (1952). Fil. 212.

<sup>368</sup> VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *Paper and watermarks in Catalonia*, 2 vols. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1952

<sup>369</sup> VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *La historia del papel en España*, Vol. I: Siglos x-xiv; Vol. II: Siglos xv-xvi; Vol. III: Siglos xvii-xix. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982.

<sup>370</sup> GASCÓN URÍS, Sergi: "Las filigranas del papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Tarragona)", en *Actas del V Congreso Nacional de historia del Papel en España*. Girona, Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003, pp. 350 y 364.

- 1771. Zaragoza. Valls (1978-1982). Fil. 101.
- 1769. Madrid. Valls (1978-1982). Fil. 101.
- 1776. Zaragoza. Valls (1978-1982). Fil. 101.
- 1769. Madrid. Valls (1978-1982). Fil. 101.

Otros documentos en los que encontramos el segundo escudo:

- 1759. Barcelona. Valls (1952). Fil. 213.

Otros documentos en los que aparece el tercer escudo:

- 1773. Lleida. Valls (1952). Fil. 215.

Esta marca de agua es muy abundante y se puede encontrar en toda la geografía catalana. Como se comentó anteriormente en este capítulo, el molino de Scala Dei fue regentado por Domingo Casas, que trabajaba anteriormente en el molino de El Catllar (cerca de Tarragona), y que provenía de Capellades, donde también se dedicaba a la fabricación de papel. Precisamente porque el papel de Scala Dei fue muy utilizado, todos los tipos de marcas de agua con su escudo presentan variantes, que ya se pueden apreciar en los manuscritos de Milà aquí estudiados.

El escudo de Antonio Ferrer, de Capellades, aparece en un par de manuscritos (771 y 847); según Valls, este papel se encuentra en toda España, en América del Sur y en Filipinas. Otro documento en el que se encuentra este escudo es:

- 1756. Madrid. Valls (1978-82). Fil. 24.

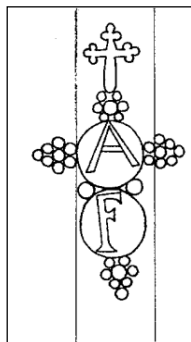


Fig. 264. Escudo de Antoni

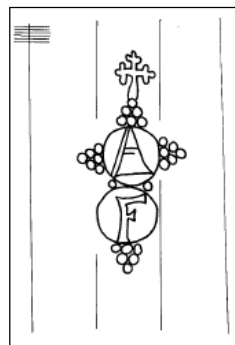


Fig. 265. Escudo de Antoni Ferrer,

Ferrer, en *E-TAc*, Ms. 847, de A. Milà

Filigrana 24, en Valls i Subirà (1978-1982)

Los diseños relativos a letras ocupan un 19% del total de las marcas de agua. De los grupos de letras, destacan en número los que presentan el apellido completo: Carbó, Romeu, Romaní, Vilaseca, etc., hecho que facilita su ubicación geográfica y posible datación. Sin embargo, algunos de los no identificados presentan solamente las iniciales, posiblemente de algún nombre propio, aunque por ahora desconozco todavía de quién se trata.

A modo de ejemplo, expongo el diseño de letras de la familia Romaní. En este caso, lleva en la contramarca el escudo del molino del Carme, que según O. Valls<sup>371</sup>, puso por primera vez en circulación Francesc Romaní y que luego continuaron todos los papeleros que por él pasaron, se apellidaran o no Romaní:



Fig. 266. Marca de agua "ROMANI" en *E-TAc*, Ms. 880, de Antoni Milà

---

<sup>371</sup> VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *Paper and watermarks in...*, Op. Cit., p. 311

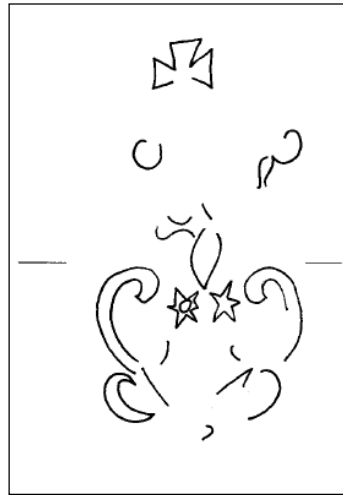


Fig. 267. Escudo del molino del Carme, en E-TAc, Ms. 880, de A. Milà

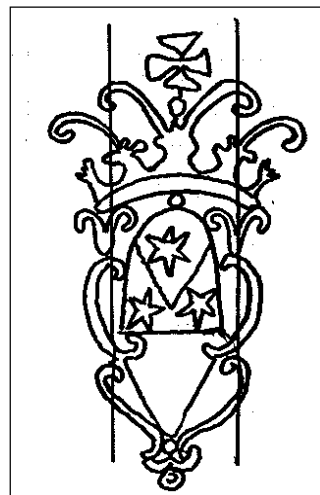
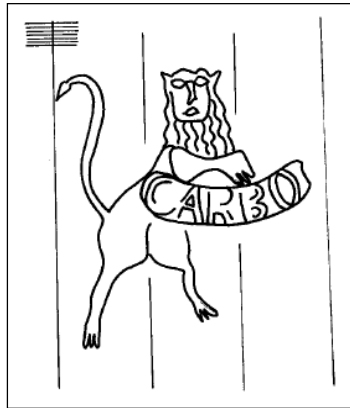


Fig. 268. Escudo del molino del Carme, Filigrana 781, en Valls i Subirà (1952)

Otros documentos en los que se encuentra la filigrana Romaní son:

- 1710. Barcelona. Valls (1952). Fil. 781.
- 1787. Barcelona. Valls (1978-1982). Fil. 81.
- 1791. Barcelona. Valls (1978-1982). Fil. 82.

La extensa familia Romaní de Capellades es pionera en esta zona y una de las más influyentes de la historia del papel en tierras hispánicas. Poseían en el siglo XVIII diversos molinos situados en Capellades, así como en su área de influencia. Una larga y variada colección de filigranas dan fe de ello, éstas, incluyen letras y escudos muy variados.



**Fig. 269. Marca de agua "león"  
(con cartela "CARBO"), en E-TAc,  
Ms. 826, de Antoni Milà**

En este *corpus* musical estudiado, solamente aparece una filigrana que tiene por diseño una figura de animal. Se trata del león de los Carbó. Esta familia presenta su apellido de tres formas diferentes: en letras mayúsculas, insertado en el diseño de su escudo o insertado, a modo de filacteria, en el dibujo del león.

Otros documentos en los que se encuentra la filigrana del león son:

- 1760. Barcelona. Valls (1978-1982). Fil. 165.
- 1794. Manresa. Valls (1978-1982). Fil. 10.
- 1808. Manresa. Valls (1978-1982). Fil. 8.

Según Bofarull, los fabricantes de papel italianos, a quienes se atribuye la invención de la filigrana en el papel, fueron también los primeros en acudir a la zoología para distinguir su industria<sup>372</sup>. Los demás países de Europa no tardaron en imitarlos. Así pues, la marca del león proviene de las fábricas italianas; fue importado en España, y en particular, en los dominios de la Corona de Aragón, en la segunda mitad del siglo XIV. Diversos tipos de marcas de agua con la figura del león se pueden hallar en manuscritos del siglo XIV y XV (león, medio león, león entero, león con corona, león alado y coronado....). Bofarull<sup>373</sup> apunta también, que la

---

<sup>372</sup> BOFARULL I SANS, Francisco de Asís: *Los animales en las marcas del papel*. Villanueva y Geltrú, Oliva impresor, 1910, pp. VIII y IX.

<sup>373</sup> BOFARULL I SANS, Francisco de Asís: "Los animales en...", *op. cit.*, pp. 149-150.

marca del león en los siglos XVI y XVII no figura en los documentos españoles, pero que en el siglo XVIII la adopta la fábrica catalana de Carbó, apellido que se lee en una cartela sostenida por un león y se halla en el papel de uso en Cataluña, a contar del año 1774 hasta 1820. Ahora ya sabemos que esa familia Carbó es la que se instaló en La Riba en 1730 para arrancar de nuevo la industria papelera de esa localidad, y O. Valls<sup>374</sup> nombra a Pau Carbó, que se marchó de La Riba a Torrelavit (comarca de L'Alt Penedès, en Barcelona), el que acreditó la marca de agua del león que sostiene la tarjeta con el nombre de la familia.

El resto del corpus de marcas de agua, que no pertenece a la familia de los escudos ni de las letras, está compuesto por formas diversas, entre ellas, el picador de Gardela (filigrana que proviene de Italia) y el barco de Lluçà.

## ESTUDIO

Este capítulo persigue tres objetivos, algunos de los cuales, como aportar un extenso *corpus* de marcas de agua, se conseguirá en un futuro próximo, cuando toda la producción de Antoni Milà haya sido estudiada. Ahora bien, después de copiar y analizar las marcas de agua encontradas en los manuscritos estudiados, pueden anotarse ya los siguientes datos:

- Un 5% de los escudos encontrados, de un total del 71%, no han sido identificados. Ninguno de esos escudos se encuentra en los manuscritos fechados, por lo que no se puede aportar una posible datación precisa.
- Un 7% de las letras encontrados, de un total del 19%, no han sido identificados. Ninguno de esas letras se encuentran en los tres manuscritos fechados, por lo que tampoco se puede aportar una posible datación precisa.
- El 10% del resto del *corpus*, bajo el nombre de “otros”, está compuesto por marcas de agua con formas diversas (animales, barcos, el picador...) todas ellas identificables.

---

<sup>374</sup> VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *Paper and watermarks in...*, op. cit., p. 252.



- De lo anteriormente expuesto se desprende que no ha sido posible la identificación de un 12% de las marcas de agua. Estas se adjuntan en el anexo documental.

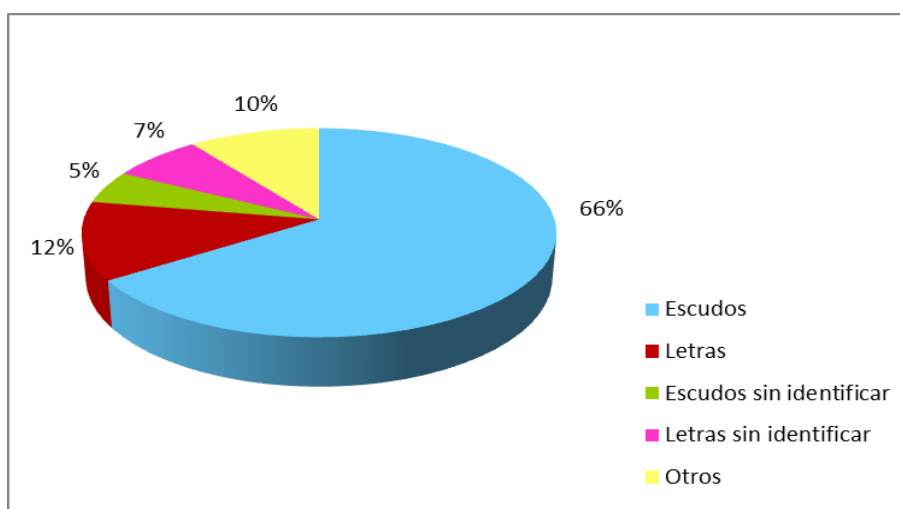


Fig. 270. Identificación de las marcas de agua en los diez manuscritos de A. Milà estudiados

Un segundo objetivo, que pretende establecer conexiones geográficas entre Tarragona y las zonas de producción de donde supuestamente salía el papel utilizado, ha proporcionado unos primeros vínculos a tener en cuenta para posteriores ampliaciones de este estudio. En este caso, es necesario hacer una primera apreciación: había supuesto que todas las marcas de agua procederían, mayoritariamente, de las zonas de producción papelera próximas a Tarragona; es decir, de los molinos pertenecientes a Scala Dei (Tarragona, Centelles, El Catllar o el propio molino cartujo), o de La Riba y su zona de influencia. Pero me ha sorprendido descubrir que en este primer muestreo, mi suposición no se cumple al cien por cien, pues, si bien es cierto que la mayoría de papel pertenece a los molinos de Scala Dei, el segundo lugar de importación de papel (con un 19%), es la zona de Capellades y no la de La Riba como había supuesto. El porqué de esta situación se debe buscar, quizás, en el hecho de que La Riba tenía su mercado más importante en América. Suponer que esos apenas 40 kilómetros de distancia facilitarían la compra de papel a la archidiócesis tarraconense no se ha podido

demostrar en esta ocasión con el muestreo de obras estudiado. Faltará continuar la investigación en ese sentido, y corroborar o no lo encontrado en el estudio actual.

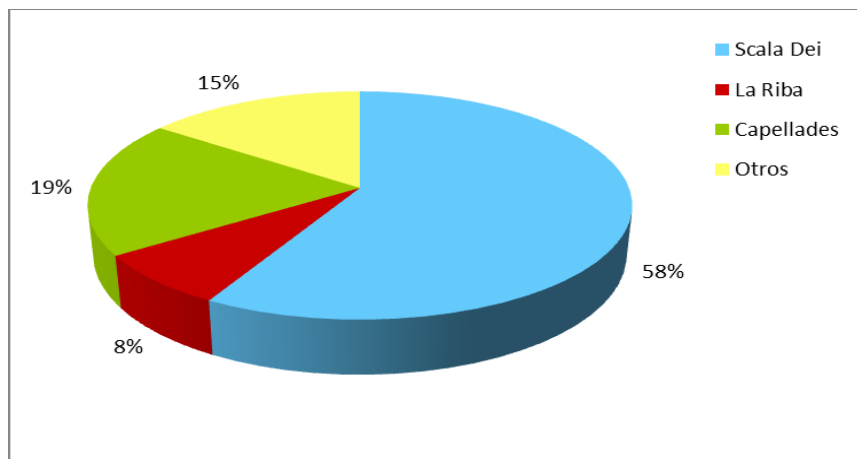


Fig. 271. Origen del papel utilizado por Antoni Milà

Un tercer objetivo pretende comparar las marcas de agua encontradas con las de las grandes recopilaciones y/o artículos diversos, para poder proponer una posible datación aproximada del manuscrito musical en cuestión. Ésta es una de las aplicaciones de las marcas de agua como ciencia auxiliar más controvertidas, ya que, como es bien sabido, la datación del papel (en caso de poder datarlo), no data específicamente el manuscrito musical. Como se ha observado anteriormente, las instituciones (y Antoni Milà pertenecía a una de ellas) compraban resmas de papel que podían ser utilizadas durante meses, incluso años; así que, cualquier posible datación por este método será siempre una aproximación. Otra forma de contribuir a la historia del papel y de las marcas de agua en España es el proceso inverso: conocer la fecha en la que su diseño estuvo en circulación, a través de un manuscrito datado.

Partiendo de ese supuesto, la primera consideración al respecto es la de tener en cuenta qué marcas de agua se encuentran en los manuscritos de Antoni Milà que tenemos fechados. A ese efecto:

- Ms. 725 (1757). En este manuscrito se encuentra cuatro veces la marca de agua de Scala Dei (en una de sus tipologías).

- Ms. 847 (1767). En este manuscrito se halla diez veces la marca de agua de Scala Dei (en una de sus tipologías), y dos veces la de Antoni Ferrer, papelerero de Capellades.

Es muy difícil saber con exactitud el molino de donde procede la marca de los monjes cartujos, pues como se ha apuntado ya anteriormente, éstos poseían diversos molinos y su papel era tenia tan buena distribución y aceptación que se encuentra en toda la geografía catalana.

Por otra parte, el escudo de Antoni Ferrer, que se encuentra en el manuscrito 847 (fechado en 1767), se presenta en un papel que tiene las mismas características de gramaje y medidas que el que presenta la marca de Scala Dei. En consecuencia, y atendiendo a las palabras de Sánchez Real, donde expone que “si en una misma fecha hay papeles de distintas características quiere decir que están al servicio al mismo tiempo molinos antiguos y modernos”<sup>375</sup>, resultaría que ambos molinos estarían en funcionamiento en el mismo momento y con utillajes similares. Este escudo lo he encontrado plasmado en O. Valls (1978-1982), en 1756, hecho que corrobora que es un papel que convive con el de los monjes cartujos. Cabe la posibilidad, pues, de que la archidiócesis simultaneara ambas compras de papel: en uno de los molinos de Scala Dei y en Capellades, quizás por su calidad y semejanza.

Para hacer el proceso contrario, es decir, para poder datar un manuscrito de manera aproximada, he escogido, a modo de ejemplo y para comprobar la dificultad de ello, el ms. 880. Este manuscrito presenta un 62% de marcas de agua con el escudo de Scala Dei y un 38% de marcas que proceden de molinos de Capellades o de su área de influencia.

---

<sup>375</sup> SÁNCHEZ REAL, José: “Criterios a seguir en la recogida de filigranas”, en *Ligarzas*, 6 (1974), p. 369.

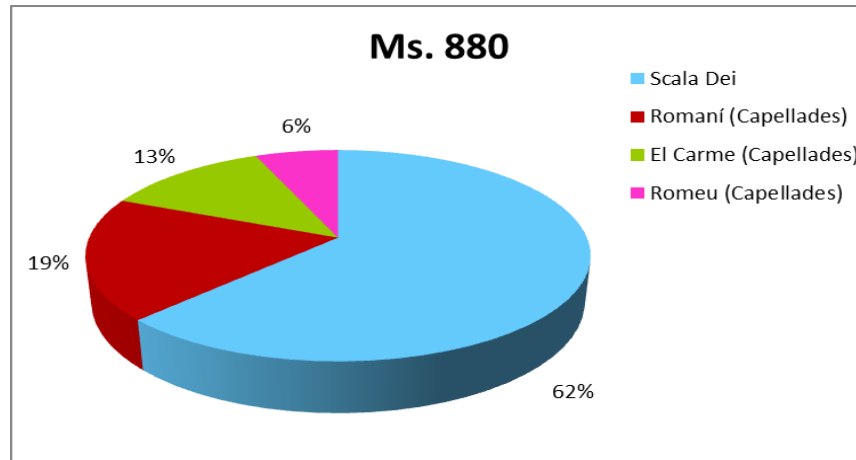


Fig. 272. Origen de las marcas de agua en E-TAc, Ms. 880, de Antoni Milà

Las marcas de agua que proceden de Capellades pertenecen a familias de gran linaje que se establecieron en esa zona papelera con anterioridad al siglo XVIII. En consecuencia, sus diseños se encuentran frecuentemente en documentos cuyas fechas pueden llegar a pertenecer a varios siglos diferentes, y ya en el siglo que nos ocupa, pueden oscilar, al menos, entre 1710 y 1799. La dificultad de datación es pues, extrema y aventurada, puesto que los diseños de Capellades no son absolutamente iguales (en forma, dibujo, grosor...) y además deberíamos conocer la situación exacta de la marca de agua en los manuscritos comparados. En consecuencia, me atrevo a afirmar solamente que, en este caso, las marcas de agua corroboran que dicho manuscrito pertenece al siglo XVIII, sin más exactitud.

Sirva este ejemplo para exponer que la datación de un manuscrito musical a través de esta ciencia auxiliar sigue siendo un proceso complejo que requiere de mucha más investigación al respecto. Como apuntó Antonio Ezquerro: “la recogida de marcas de agua como material para determinar la datación y procedencia de nuestras fuentes documentales histórico-musicales es un método, al día de hoy, poco “fiable” en sí mismo, puesto que aún hoy arroja muchos interrogantes”<sup>376</sup>. Han pasado dieciséis años desde ese artículo, pero a la vista de lo expuesto, queda todavía mucho por hacer.

<sup>376</sup> EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El estudio de las marcas de agua...”, *op. cit.*, p. 41.

**Capítulo 6:**  
Ediciones de las obras

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

## CAPÍTULO 6:

### EDICIONES DE LAS OBRAS

En este apartado se exponen los criterios de edición crítica (y en su caso, de transcripción) empleados para la publicación de las obras musicales seleccionadas, así como se aporta una selección de imágenes de las mismas y se ofrece la edición musical en partitura y notación moderna de todas ellas, dispuesta informáticamente.

### CRITERIOS DE EDICIÓN

#### A título general:

Los diez manuscritos seleccionados para la presente investigación se conservan en el archivo capitular tarraconense, todos ellos, en disposición de partichelas. Como va dicho, la edición que aquí se muestra se ha dispuesto, con vistas a facilitar su estudio e interpretación de conjunto, en versión informatizada y formato de partitura.

Para la edición de los manuscritos, se han seguido las normas internacionales para la catalogación de fondos musicales del RISM<sup>377</sup>.

La primera página de cada obra está encabezada por el título uniforme o normalizado de la composición, que incorpora su género o forma musical, la advocación (cuando se explicita o conoce), el número de voces para el que se destina la obra, y los instrumentos requeridos, anotados de forma resumida. Debajo del título se anota el nombre del compositor normalizado —[Antoni] Milà—, con la fecha de actividad profesional en la que supuestamente habría alcanzado su madurez compositiva (*fl.* = “floruit”), así como con su fecha de fallecimiento. En el margen izquierdo superior, se ha incluido la sigla internacional del RISM identificadora del país, ciudad y archivo en el que se ubica la obra musical editada (*E-TAc*, donde *E* = España; *TA* = Tarragona; y *c* = catedral), con vistas a facilitar su

---

<sup>377</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II; Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco Libros, 1996.

localización por parte de los interesados. Acto seguido, se ofrece también la signatura o topográfico general de la obra, tal y como se identifica espacialmente la composición en el archivo correspondiente. Y así p.ej., el “Ms 727 – 2974/439”; en el que “Ms. 727” se corresponde con el número de documento o registro asociado en el inventario IFMuC, mientras que “2974” se corresponde con el registro en ACT, y “439”, con la signatura o topográfico específico —es decir, con la cota o código para localizar físicamente la composición dentro del archivo donde se halla dicho documento—. En el margen derecho superior se anota el número de manuscrito con su página correspondiente. Además, en aquellas obras que están datadas, se recoge, en el margen superior derecho, la fecha que está anotada en la composición musical.

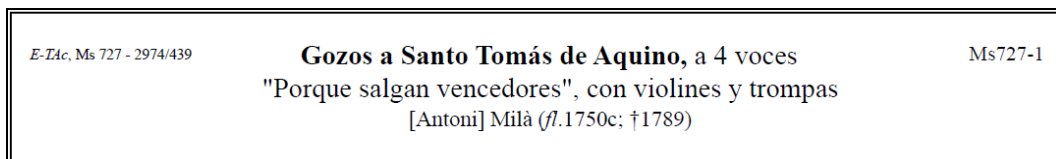


Fig. 273. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 847. Ejemplo de encabezamiento

Todas aquellas dudas que presenta la partitura, se anotan críticamente mediante una llamada (i.e., un asterisco, “\*”) en el compás correspondiente, que se asocia a una nota al pie de la página, con el objetivo de dilucidar aquellos aspectos poco claros o que pudieran suscitar dudas o problemas de cara a la interpretación, sin, al mismo tiempo, tener que extenderse en explicaciones prolijas, las cuales, en su caso, se ofrecen suplementariamente en el estudio de cada obra. De este modo, y mediante este tipo de acotaciones “telegráficas”, se pretende facilitar a los músicos de voz e instrumentistas una solución rápida y eficaz, sin molestar a la presentación general de la edición, y se contribuye, al mismo tiempo, a que los músicos prácticos cuenten, cómodamente, con la información básica necesaria al respecto. De manera semejante, si ha surgido la necesidad de añadir alguna ligadura, acento o deducir alguna nota, se ha anotado entre corchetes y se ha especificado a pie de página el porqué. Como norma general, cualquier acotación



de mi edición que vaya anotada entre claudátors, quiere decir que su contenido procede del editor, y no de la fuente.

### Íncipits

Se ha incluido el íncipit musical y textual de las diez obras trabajadas. En él se recoge toda la información de la fuente original, como si se tratara de una fotografía, a excepción de cuestiones caligráficas, que se han desechado: clave, armadura, voz, íncipit literario, etc. Los íncipits han sido realizados con el programa de edición musical *Finale* y no incorporan aspectos caligráficos propios de la partitura.

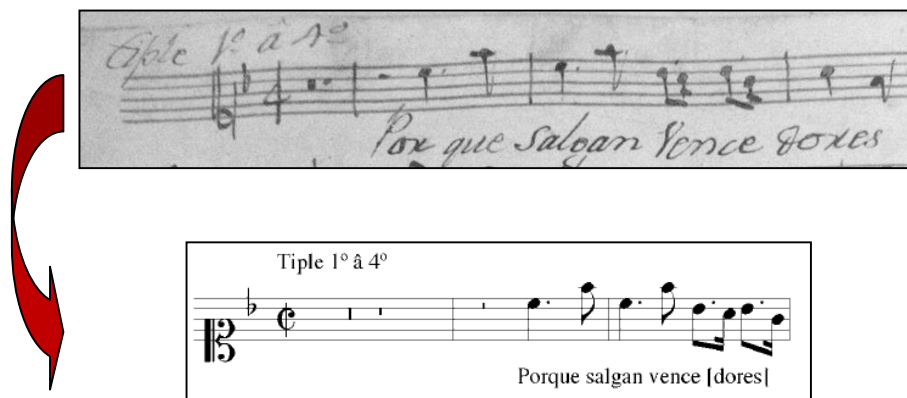


Fig. 274. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Íncipit original y su edición

### Resolución gráfica

Los manuscritos muestran una grafía muy parecida a la actual, de manera que —con objeto de respetar al máximo las fuentes originales, sin manipularlas innecesariamente—, únicamente se han normalizado:

- Las plicas: en los manuscritos estudiados, suben y bajan mayoritariamente por la derecha. En la edición aquí presentada se han seguido las normas caligráficas actuales para el direccionamiento de las mismas.
- Las corcheas, semicorcheas, fusas: los agrupamientos se han realizado tal y como aparecen en la fuente original, pero orientándolas en la dirección de la melodía.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

- Las pausas o silencios (compases de espera): los manuscritos estudiados todavía se escriben con barras que atraviessan el pentagrama, como en el siglo anterior. En la edición aquí presentada se han seguido las normas escriturarias actuales para los mismos:

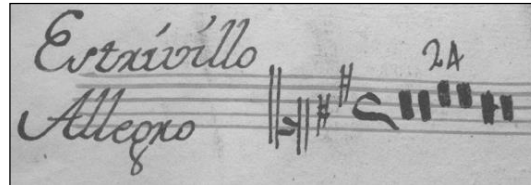


Fig. 275. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del Tiple del Coro 2º

- Las mínimas: se ha normalizado también la escritura de algunas mínimas u otras figuras partidas (semibreves), con su resolución habitual de dos semínimas (negras) ligadas:

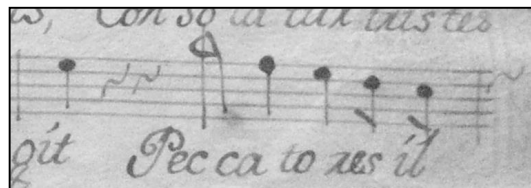


Fig. 276. A. Milà. E-TAc, Ms. 786. Detalle del Tiple 1º

- Las dinámicas y las expresiones de carácter y agógicas: Éstas se han mantenido en su lugar, pero normalizando la grafía. Las expresiones en catalán se han mantenido en esta lengua:

- *pia* = *p*
- *p<sup>o</sup>* = *p*
- *for* = *f*
- *fr* = *f*
- *dolc* = *dolç* (dulce, *dolce*)

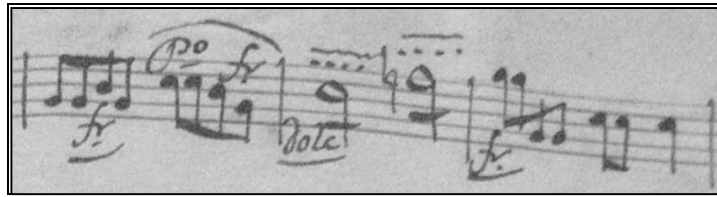


Fig. 277. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del acompañamiento continuo

- También se han mantenido las indicaciones que marcan la intervenciones del *organico* (es decir, la intensidad en función de la masa vocal): *todos*, *solo*, *duo*...
- Las expresiones de movimiento o aire: éstas se han mantenido tal y como aparecen en los manuscritos originales.

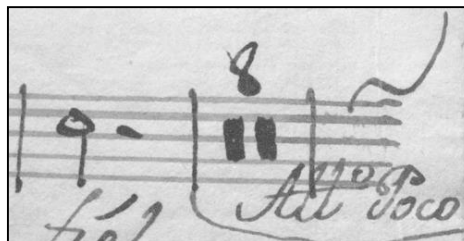


Fig. 278. A. Milà. E-TAc, Ms. 880.  
Detalle del Alto del Coro 1º

- Las indicaciones llamadas “párrafos” las he sustituido por los actuales puntos de repetición o llamadas “al segno” (% , //, +, ...). Los compases los he numerado de cinco en cinco, pero si se daba el caso que alguna página se tenía que quedar sin número de compás —y en aras de no perder la referencia—, he numerado alguno más, a manera de ayuda para el lector o intérprete.

### Signos de compás

Las obras emplean los signos de compás o las “señales indiciales” siguientes: C6/8, C3/4 y C, que se han mantenido, evidentemente, intactos, pero sin sobreañadir la C en las grafías del 6/8 y del 3/4.

### **Claves y transporte**

Todos los manuscritos editados en este trabajo son obras en las que las voces están escritas en claves bajas o “naturales”<sup>378</sup>, motivo por el cual, atendiendo a “teoría y razón”, se ha mantenido la edición en la misma tonalidad original, sin efectuar transporte alguno. A pesar de la utilización de las claves antiguas en las voces (con inclusión de claves de Do), en la edición se ha optado por utilizar las claves actuales, es decir: claves de Sol en segunda línea para las voces de Tiple y Alto, clave de Sol octavada para el Tenor y clave de Fa en cuarta línea para el Bajo. En el caso de los instrumentos se han mantenido las mismas claves que se anotan en los manuscritos originales.

### ***Semitonia subintellecta***

En referencia a la *semitonia*, el criterio a seguir ha sido el de “poca generosidad” en aras de respetar al máximo la fuente original. A ese efecto, hay que recordar que en esa época ya no se hacía un uso abundante de la *semitonia*, ya que la práctica diaria solucionaba los problemas que las partituras pudieran presentar y se tendía a anotar prácticamente todo lo relacionado con este asunto. A pesar de que la obra de Milà es suficientemente cuidadosa, en los casos que se han visto claros, se ha colocado la semitonía encima de la nota, del modo acostumbrado, fuera del pentagrama.

### **Cifrado**

Los cifrados del acompañamiento, cuando se anotan en el original, se colocan siempre debajo de las notas (aunque ahí se encontrara a menudo, en la parte superior) y manteniendo únicamente las cifras que aparecen en el manuscrito original. Se han regularizado también las alteraciones que aparecen junto a las cifras, anotándose “a la moderna”.  $3_{\flat} = \flat 3$ ;  $6_{\sharp} = \sharp 6$ ;  $3_{\flat} = \flat 3$ ;  $3_{\sharp} = \sharp 3$ , etc.

---

<sup>378</sup> Sobre este tema, véase: NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica según la practica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, pp. 227-233.

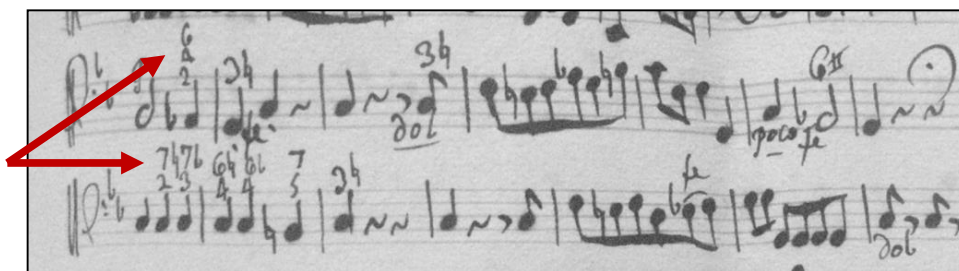


Fig. 279. A. Milà. *E-TAc*, Ms. 749. Detalle del acompañamiento continuo

### Edición literaria

Al tratarse de obras relativamente cercanas, y hallarse tanto el castellano como el latín ya prácticamente normalizados como en la actualidad, únicamente se ha hecho necesario efectuar la modernización de la ortografía y de la puntuación; el texto se reproduce tal y como está en el original.

Las palabras aparecen separadas por sílabas con un guión. Para los casos de obras en latín, he mantenido las normas habituales de separación de sílabas de esta lengua. En algunos casos, especialmente en los villancicos con textos dialogados, he convertido en exclamaciones algunas repeticiones del texto, así como en preguntas algunos versos que, de otra manera, pudiera parecer que no tenían sentido (y con el objeto de facilitar la lectura y declamación dramatizadas del texto).

### Secciones, epígrafes para movimientos o partes, subtítulos...

Para identificar adecuadamente los distintos niveles estructurales de la composición (sus partes o secciones principales, etc.), se ha hecho uso de mayúsculas o minúsculas, versalitas, cursivas, negritas o anotaciones entre corchetes, de forma regularizada y homogénea, con vistas a facilitar al lector la mejor comprensión de la estructura y ordenamiento de cada obra, dado que muchas de ellas implican la repetición de pasajes previamente expuestos, saltos a otros lugares dentro de la misma obra, etc. (pasajes “da capo” y “al segno”, vueltas y mudanzas entre coplas y estribillos o respuestas...).

IMÁGENES DE LAS COMPOSICIONES ESTUDIADAS

E-TAc, Ms. 725 – 2972/439

**Coplas, a la Pasión de Cristo, a 4 voces**

"Pues mis culpas, Señor"

[Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

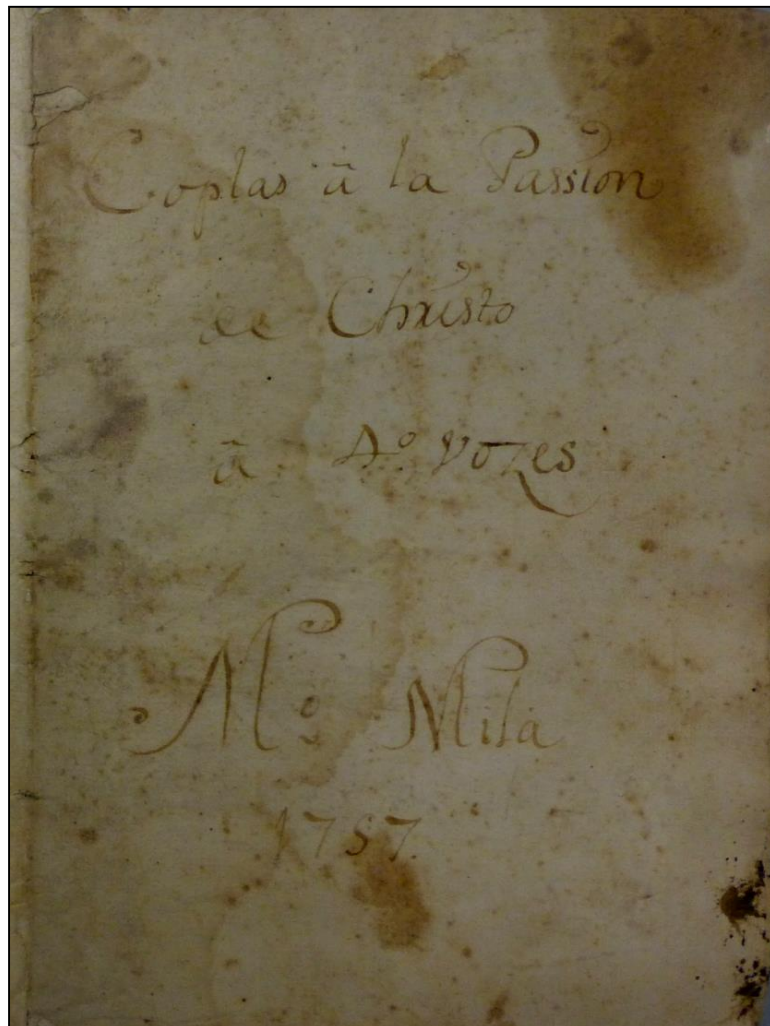


Fig. 280. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. Portada y acompañamiento continuo

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

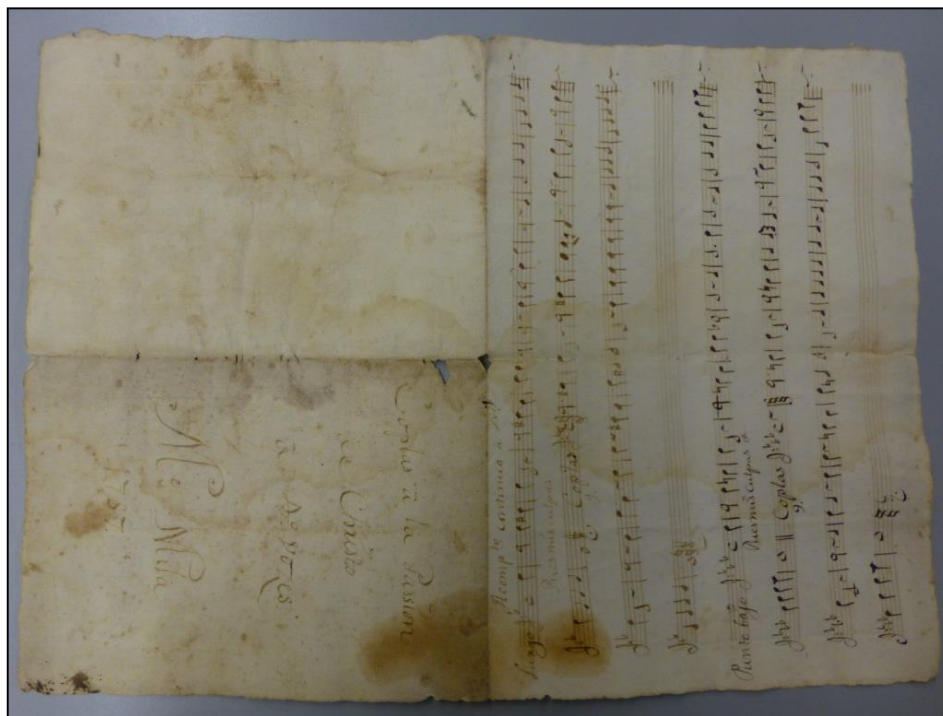


Fig. 281. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. Portada y acompañamiento continuo

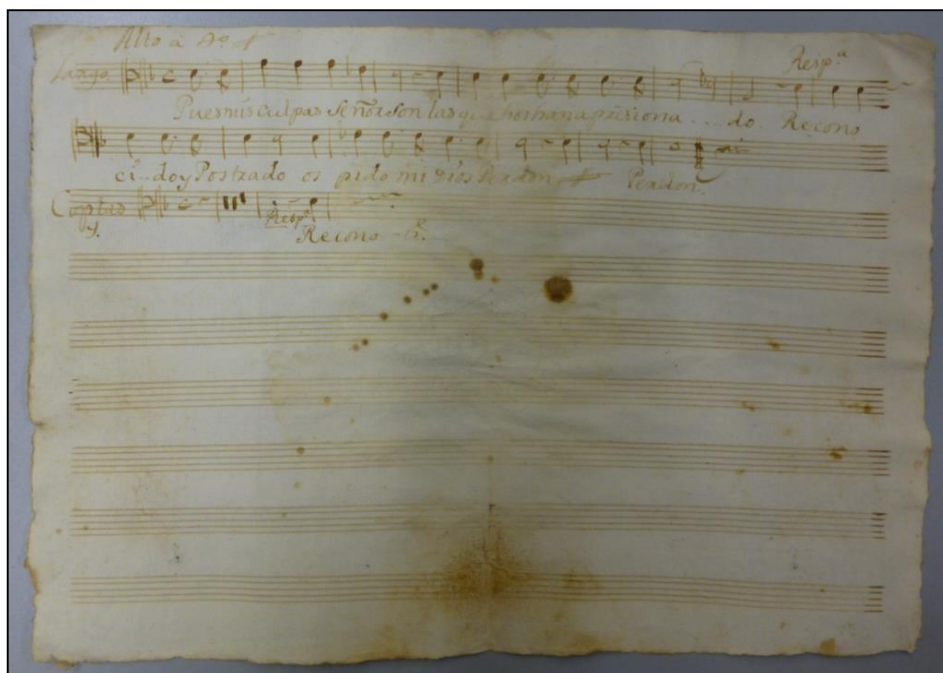


Fig. 282. A. Milà. E-TAc, Ms. 725. Parte de Alto

E-TAc, Ms. 727 – 2974/439

**Gozos a Santo Tomás de Aquino, a 4 voces**  
"Porque salgan vencedores", con violines y trompas  
[Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

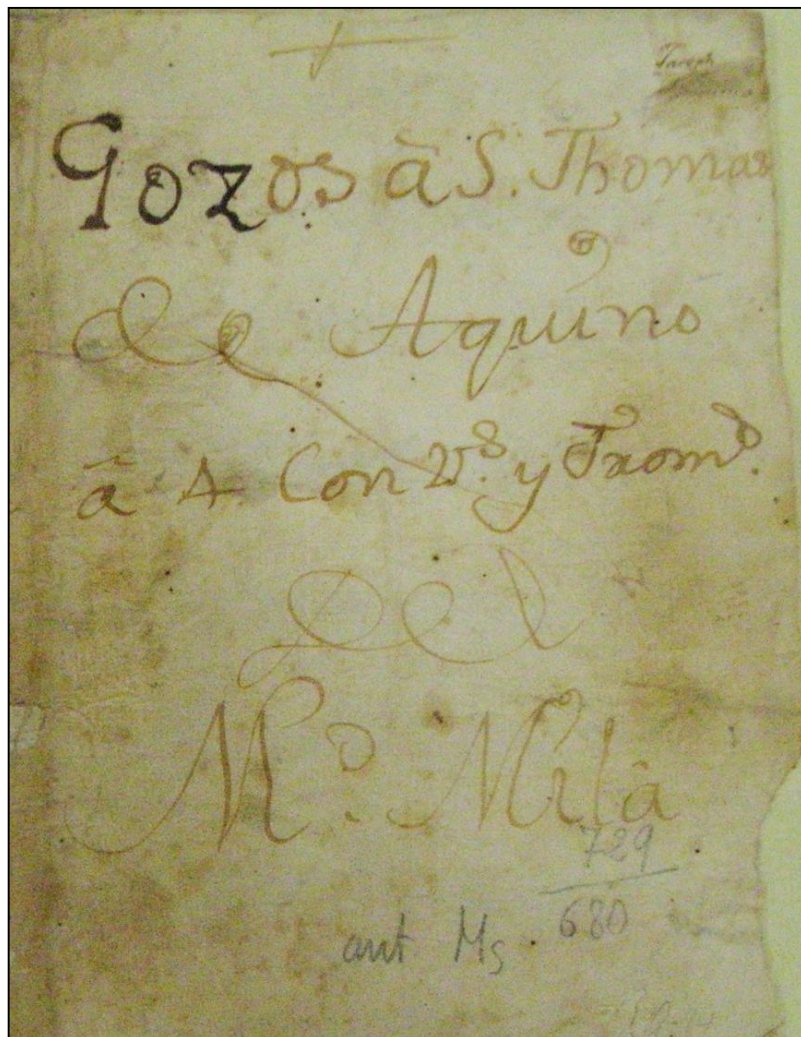


Fig. 283. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Portada con el título propio o diplomático



ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

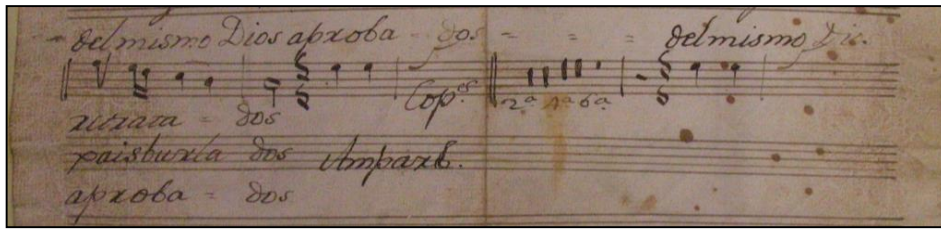


Fig. 284. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del Tiple 1º

A page of handwritten musical score for Violín 1º and Copista. The title "Violín 1º a A" is written at the top. The score consists of six staves. The first three staves are for the Violín 1º, and the last three are for the Copista. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "Copia" is written above the fourth staff, and "Copia" is written below the sixth staff.

Fig. 285. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Parte de violín 1º

A detail of a handwritten musical score for piano accompaniment. The title "Comp.º a A" is written at the top. The score consists of two staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "Piano" is written above the second staff.

Fig. 286. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del acompañamiento

E-TAc, Ms. 749 – 2996/440

**Lamentación 2ª del Jueves Santo,**  
"Vau. Et egressus est", a solo de Tiple, con violines  
[Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)



Fig. 287. A. Milà. E-TAc, Ms. 749. Detalle del acompañamiento con el título diplomático

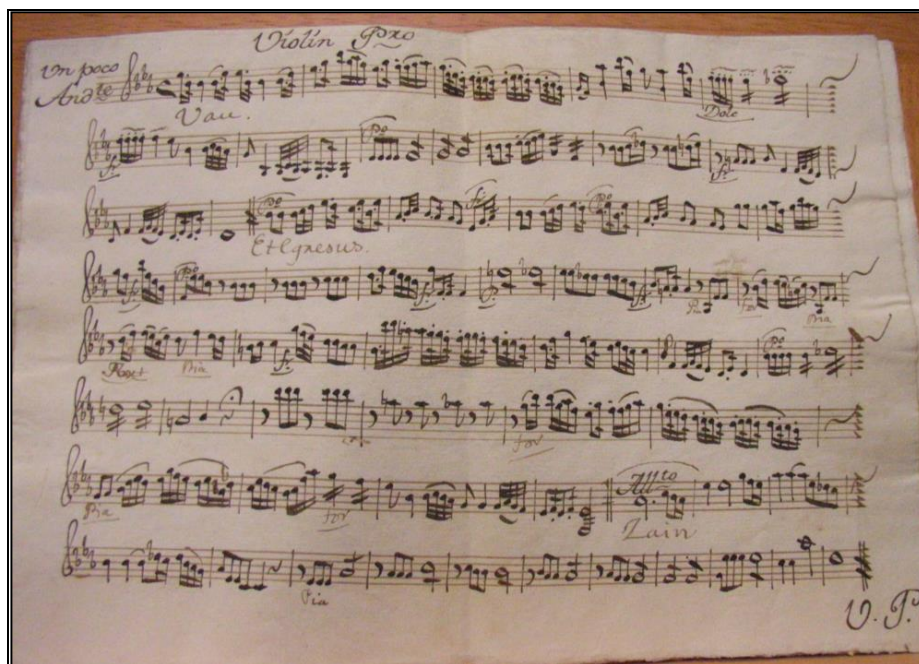


Fig. 288. A. Milà. E-TAc, Ms. 749. Primera hoja del violín 1º

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

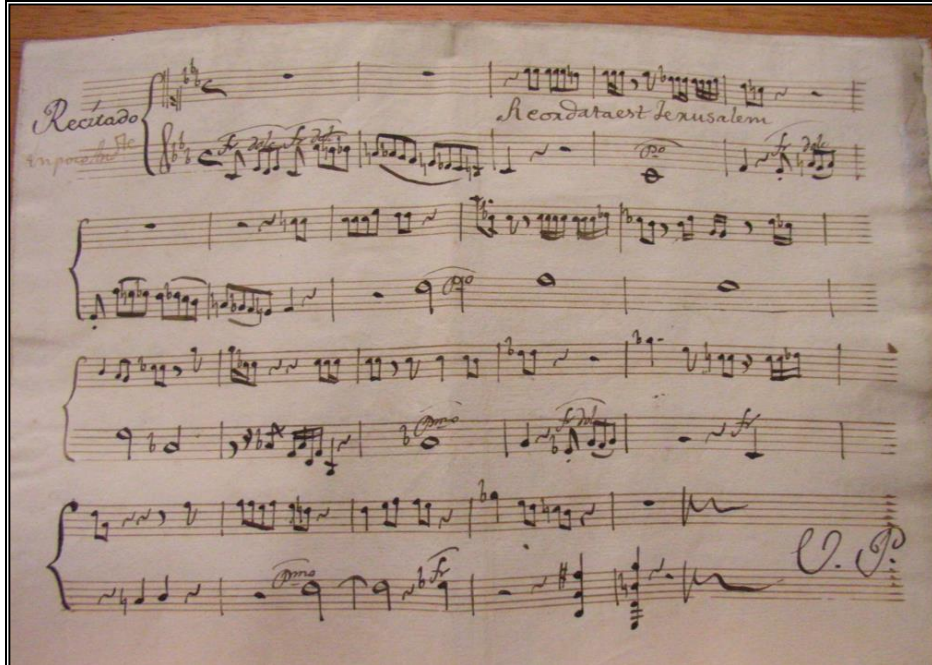


Fig. 289. A. Milà. E-TAc, Ms. 749. RECITADO: violín 1º y parte de Tiple sin el texto



Fig. 290. A. Milà. E-TAc, Ms. 749. Detalle del acompañamiento continuo

E-TAc, Ms. 771 – 3018/441

**Magnificat,**  
de segundo tono, para Contralto y Tenor  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

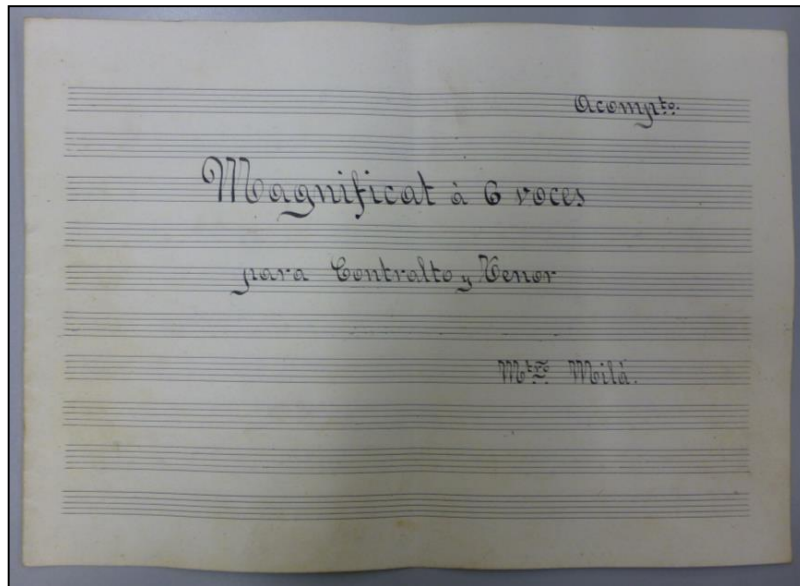


Fig. 291. A. Milà. E-TAc, Ms. 771. Portada con el título propio o diplomático

A photograph of the first page of the musical score. It shows the title 'Magnificat à 6 voces.' and 'Contralto Solo.' at the top right. Below the title, it says 'para Contralto y Tenor.' and 'M. Milà.'. The page contains musical notation for the beginning of the piece, including a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics are written below the notes in a small, clear hand.

Fig. 292. A. Milà. E-TAc, Ms. 771. Primera hoja del Alto

E-TAc, Ms. 786 – 3033/442

**Motete "Clarissimum Mariae nomen",**  
a la Virgen, a dúo con violines  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

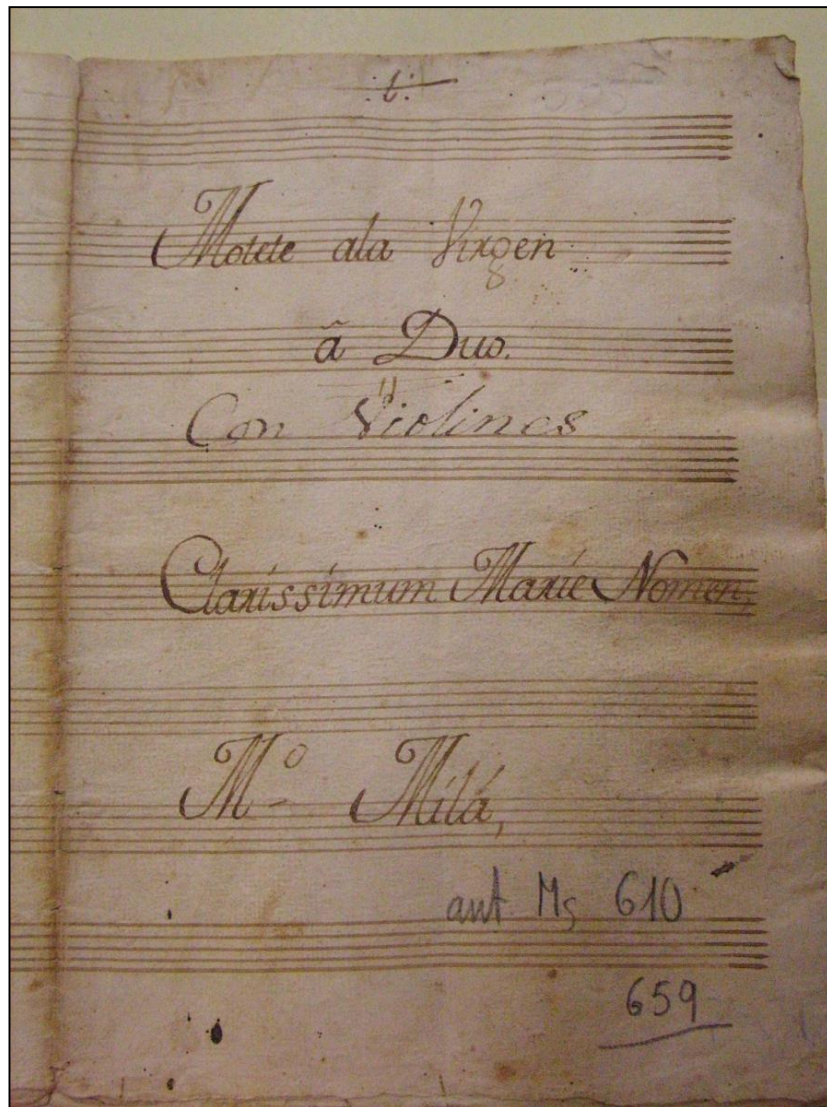


Fig. 293. A. Milà. E-TAc, Ms. 786. Título propio o diplomático

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 294. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del violín 1º



Fig. 295. A. Milà. E-TAc, Ms. 727. Detalle del violín 2º

E-TAc, Ms. 803 – 3050/443

**Responso 2º "Ingressus sum", a Santa Tecla,**  
a 3 voces, con violines, oboes y trompas ripienas  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

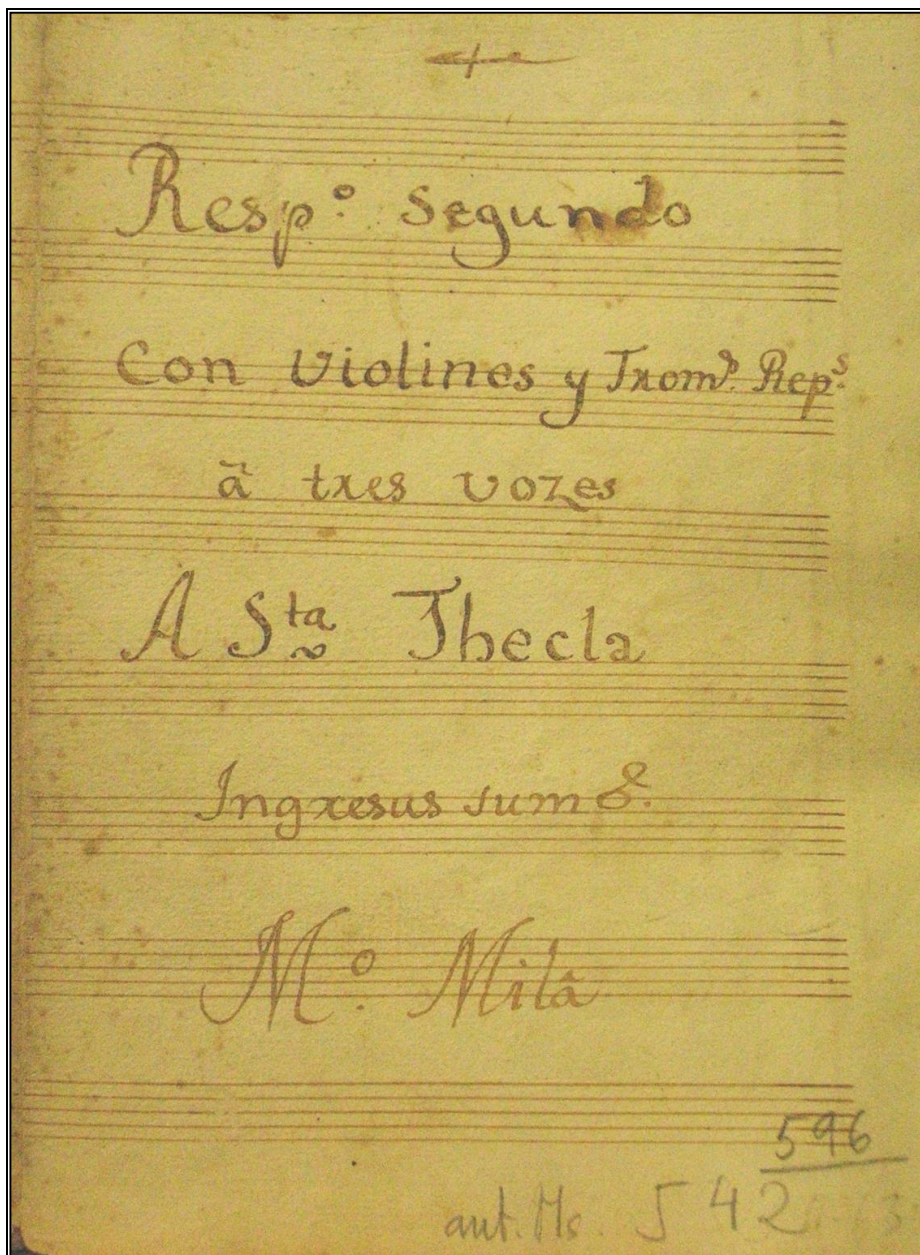


Fig. 296. A. Milà. E-TAc, Ms. 803. Título propio o diplomático

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 297. A. Milà. E-TAc, Ms. 803. Detalle del violín 2º

A photograph of a page from a handwritten musical manuscript. The page is titled "Responsorio Segundo Oboe Segundo á 3" at the top. It contains several staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also some annotations in Spanish, including "Después del Verso alos parafos" at the bottom right. The paper shows signs of age and wear.

Fig. 298. A. Milà. E-TAc, Ms. 803. Parte de oboe 2º



E-TAc, Ms. 817 – 3061/444

**Salmo "Dixit Dominus",**  
de octavo tono, a 5 voces  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

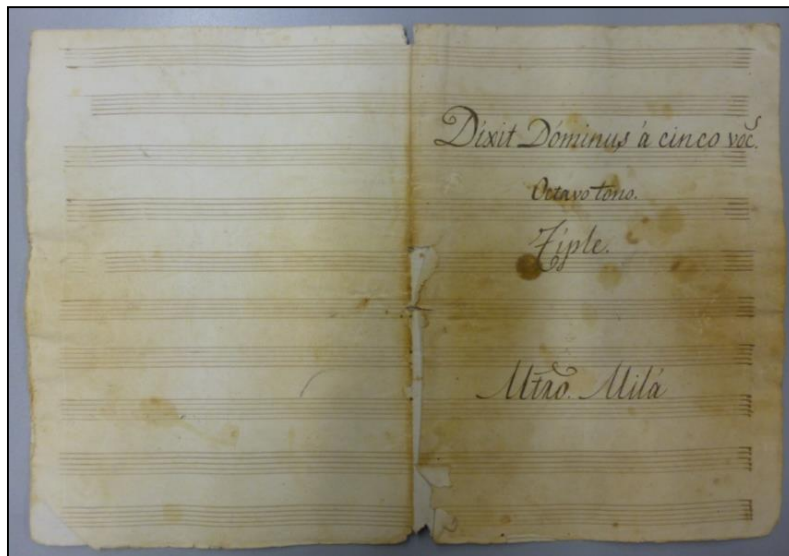


Fig. 299. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Portada del manuscrito original, con el título propio o diplomático

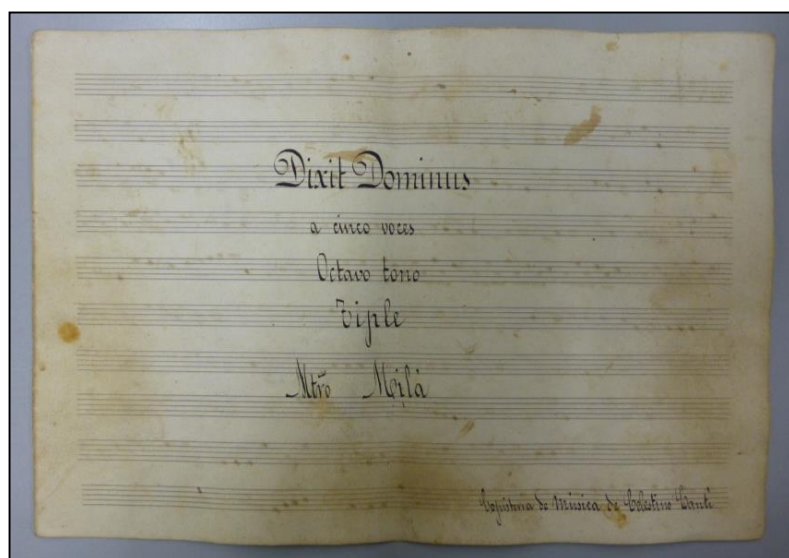


Fig. 300. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Portada de la copia, con el título propio o diplomático

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

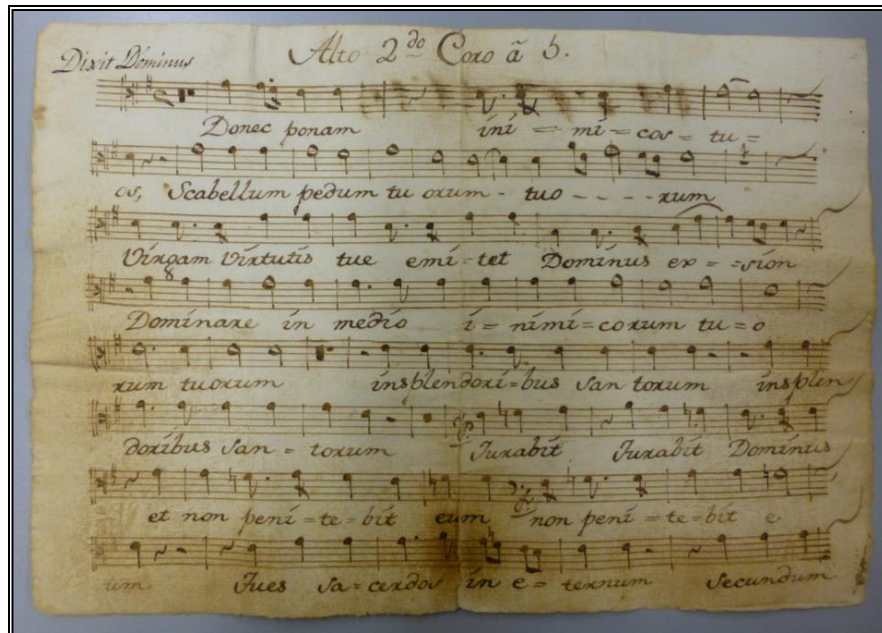


Fig. 301. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Primera hoja del Alto del 2º Coro

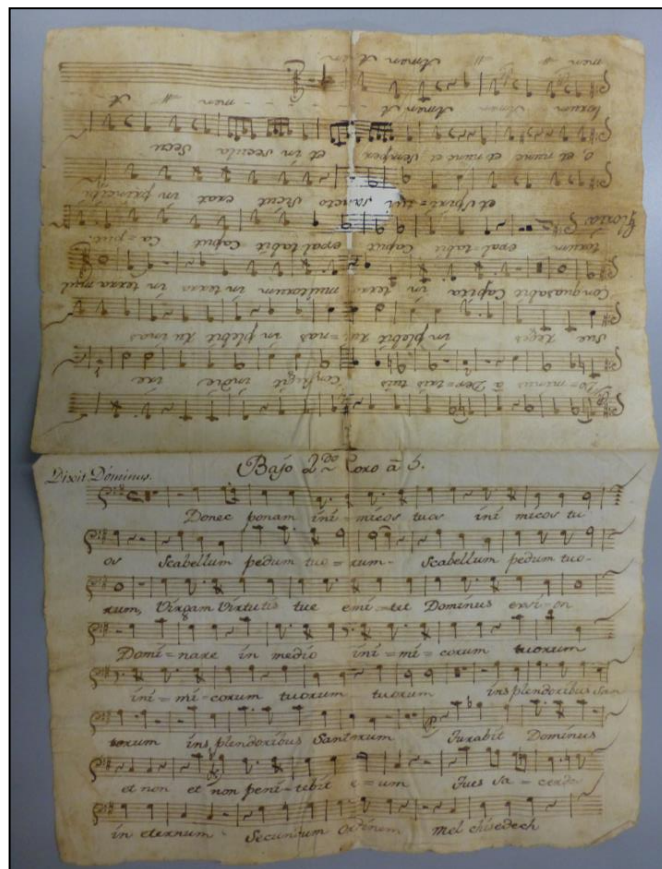


Fig. 302. A. Milà. E-TAc, Ms. 817. Bajo del Coro 2º

E-TAc, Ms. 826 – 3070/445

**Antífona "Salve Regina",**  
a 6 voces y órgano  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

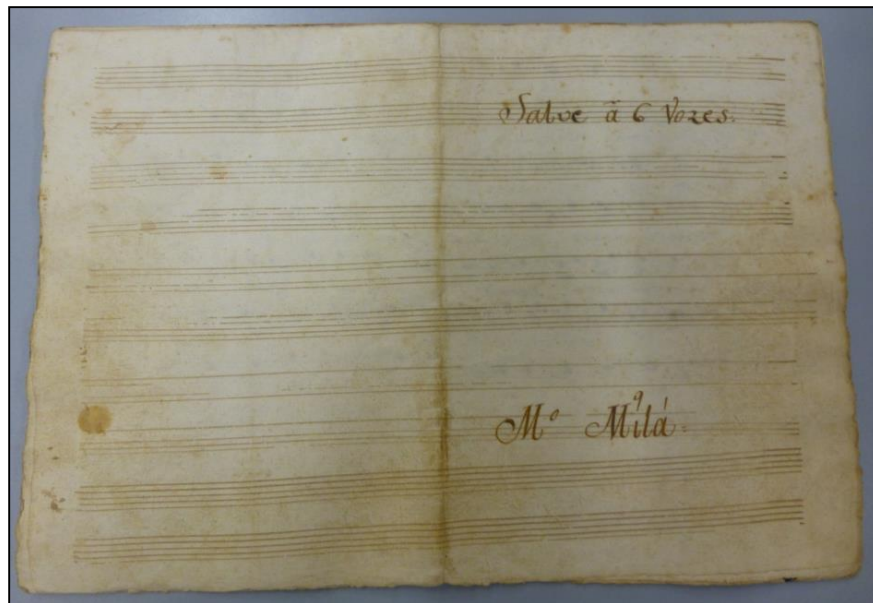


Fig. 303. A. Milà. E-TAc, Ms. 826. Portada, con el título propio o diplomático



Fig. 304. A. Milà. E-TAc, Ms. 826.  
Detalle del acompañamiento al órgano

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

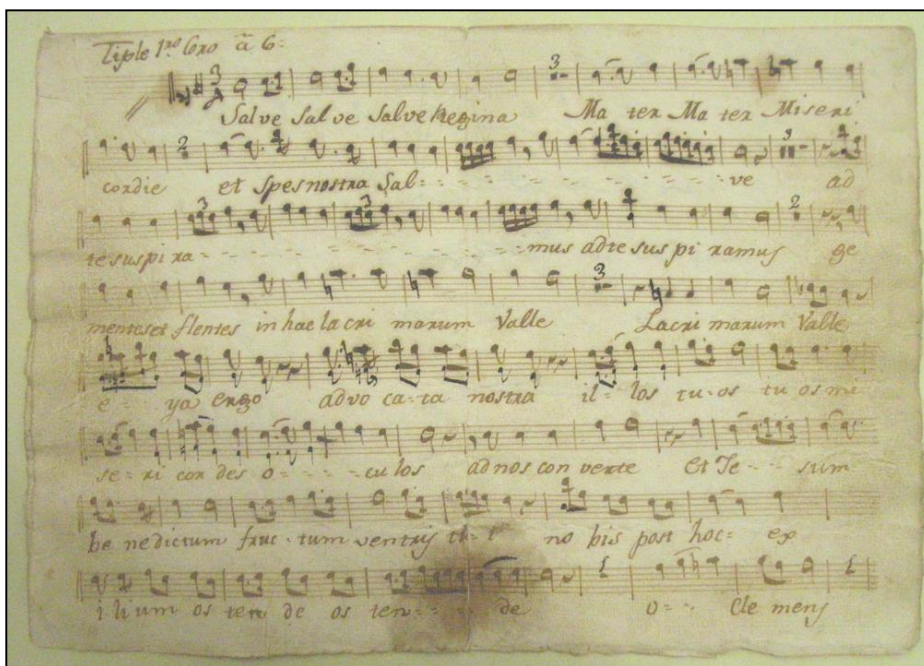


Fig. 305. A. Milà. E-TAc, Ms. 826. Primera hoja del Tiple 1º del Coro 1º



Fig. 306. A. Milà. E-TAc, Ms. 826. Tiple del Coro 2º

E-TAc, Ms. 847 – 3089/446

**Villancico "Los llorones", a 4**  
para dar las buenas pascuas (a) los infanticos,  
de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

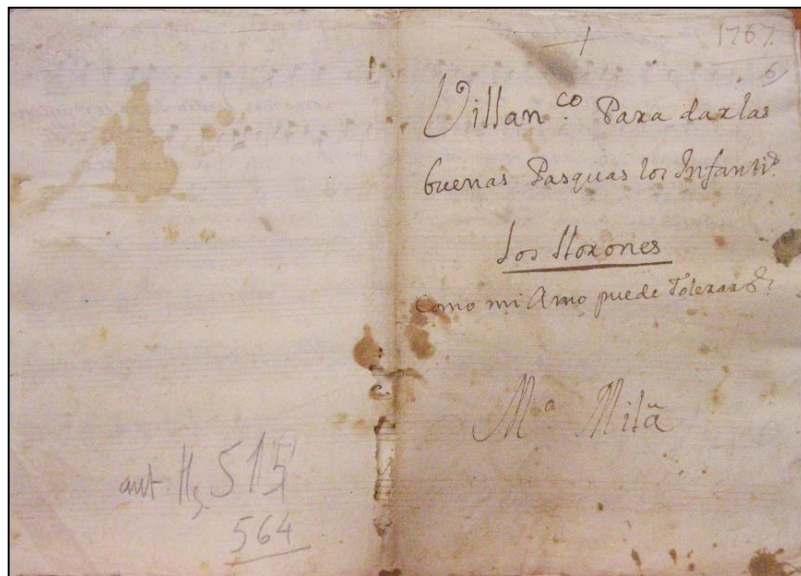


Fig. 307. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. Portada, con el título propio o diplomático



Fig. 308. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. Detalle del Tiple 2º

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 309. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. Primera hoja del acompañamiento continuo



Fig. 310. A. Milà. E-TAc, Ms. 847. Primera hoja del acompañamiento continuo

ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

E-TAc, Ms. 880 – 3116/448

**Villancico, "De Tecla a la llama", a Santa Tecla,**  
a 8 voces, con violines, flautas, oboes, clarines, trompas y bajo  
[Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

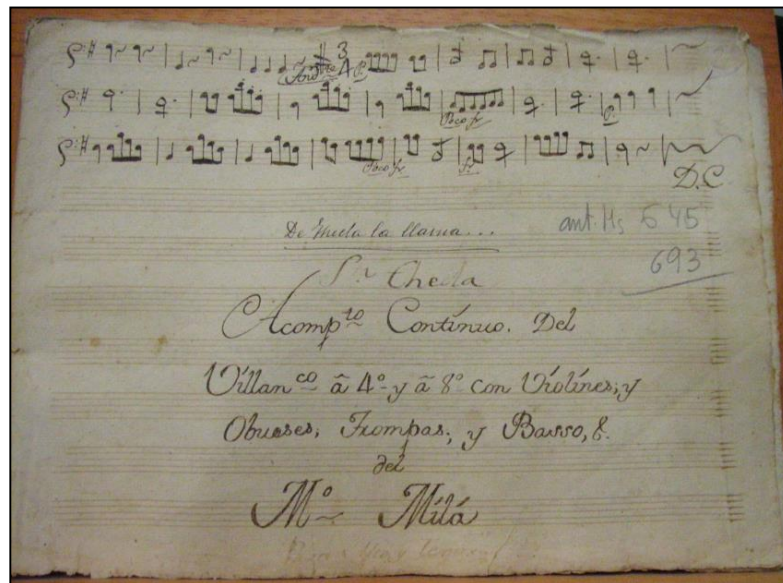


Fig. 311. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Segunda hoja del acom<sup>to</sup> continuo, con el título propio o diplomático



Fig. 312. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del Alto del coro 1º

# ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau



Fig. 313. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Parte de flauta 2ª

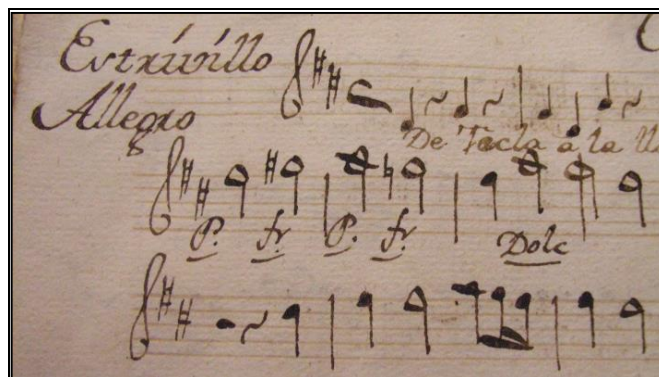


Fig. 314. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle del oboe 1º



Fig. 315. A. Milà. E-TAc, Ms. 880. Detalle de la trompa 2ª



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

**EDICIÓN MUSICAL**



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

*E-TAc*, Ms. 725 – 2972/439

**Antoni Milà**

Coplas, a 4 voces



E-TAc, Ms 725 - 2972/439

**Coplas, a la Pasión de Cristo, a 4 voces**  
**"Pues mis culpas, Señor"**  
 [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

[ESTRIBILLO]

1757

*Largo*

Tiple 1<sup>o</sup> a 4<sup>o</sup>  
 Largo  
 Pues mis culpas señor

Tiple 2<sup>do</sup> i 4<sup>o</sup>  
 Largo  
 Pues mis culpas señor

Alto à 4<sup>o</sup>  
 Largo  
 Pues mis culpas señor

Tenor à 4<sup>o</sup>  
 Largo  
 Pues mis culpas señor

Largo  
 Pues mis culpas *\* Punto bajo* Pues mis culpas

*Largo*

Tiple [1<sup>o</sup>]  
 Pues mis cul - pas, Se - ñor, son las

Tiple [2<sup>o</sup>]  
 Pues mis cul - pas, Se - ñor, son las

Alto  
 Pues mis cul - pas, Se - ñor, son las

Tenor  
 Pues mis cul - pas, Se - ñor, son las

[bc] *acompl<sup>o</sup>*  
 Pues mis culpas

\* La misma partichela anota idéntica música, "punto bajo", es decir, dispuesta para un instrumento acompañante transpositor. Sus mínimas variantes, se anotan aquí en tamaño menor.

[RESPUESTA]

3

S.1 que os han cru-ci-fi-ca-do, re-co-no-ci-do\_y pos-

S.2 que os han cru-ci-fi-ca-do, re-co-no-ci-do\_y pos-

A que os han cru-ci-fi-ca-do, re-co-no-ci-do\_y pos-

T que os han cru-ci-fi-ca-do, re-co-no-ci-do\_y pos-

[bc] acomp<sup>to</sup>

≡

[A la siguiente copla, y tras la 9ª, FIN]

7

S.1 -tra-do, os pi-do, mi Dios, per-dón, per-dón, per-dón.

S.2 -tra-do, os pi-do, mi Dios, per-dón, per-dón, per-dón.

A -tra-do, os pi-do, mi Dios, per-dón, per-dón, per-dón.

T -tra-do, os pi-do, mi Dios, per-dón, per-dón, per-dón.

[bc] acomp<sup>to</sup>

\* Corchea con puntillo y semicorchea, en el original.  
 \*\* Corcheas, en el original.

COPLAS, a 2 [1ª a 9ª]

Ms725-3

Coplas

1ª Si por una vez sufristeis

Coplas

1ª Si por una vez sufristeis

Coplas 9.

\* Punto bajo

Coplas 9.

Tiple 1º

1ª Si por u - na vez su - fris - teis el

[2ª a 9ª]

Tiple 2º

1ª Si por u - na vez su - fris - teis el

[2ª a 9ª]

[bc]

[acomp<sup>to</sup>]

S.1

ser ren - di - do, ¡ay de mi! que mil ve - ces os ven - dí des - pués que ven - di - do

S.2

ser ren - di - do, ¡ay de mi! que mil ve - ces os ven - dí des - pués que ven - di - do

[bc]

[acomp<sup>to</sup>]

S.1

fuis - teis. Co - mo si fue - rais la - drón, por mí os han a - pri - sio - na - - - do:

S.2

fuis - teis. Co - mo si fue - rais la - drón, por mí os han a - pri - sio - na - - - do:

[bc]

[acomp<sup>to</sup>]

Al §

\* La misma partichela anota idéntica música, "punto bajo", es decir, dispuesta para un instrumento acompañante transpositor. Sus mínimas variantes, se anotan aquí en tamaño menor.

\*\* Las notas Si y La, con ligadura en el original.

[Y sin parar, después de cada copla, a la Respuesta]

[COPLAS]

[1ª]

Si por una vez sufristeis el ser vendido, ¡ay de mí!, que mil veces os vendí después que vendido fuisteis.

Como si fuerais ladrón por mí os han aprisionado, reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[2ª]

Por remediar la dolencia de mi ambicioso deseo, os llevaron como reo entre jueces sin clemencia.

Contra vos la acusación de mis delitos se ha dado, reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[3ª]

Con apretados garrotes a una colu[m]na amarrado, el judaísmo obstinado os dio cinco mil azotes.

Hasta verse el corazón por el cuerpo desgarrado, reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[4ª]

La fealdad de mi torpesa abrió esas sienas divinas; con setenta y dos espinas taladraron la cabeza.

Tal fue el dolor y aflicción, que el cielo quedó pasmado: reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[5ª]

De mi vida el desconcierto en una cruz os clavó, mas vuestra muerte nos dio la vida, puesta en vos muerto.

Tocó a doble en co[n]moción todo el mundo alborotado: reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[6ª]

Otro tormento cruel, fue el de la sed que tuvisteis, y el dolor que padecisteis con el vinagre y la hiel.

De todo fue la ocasión mi espíritu destemplado: reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[7ª]

Quedó el cuerpo desangrado cual diamante misterioso, que descubre lo precioso cuando con sangre es lavado.

Precio de mi redención fue tu sangre, yo, el culpado: reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[8ª]

Quedáronse sin cerrar las llagas del cielo puertas, para que las halle abiertas quien por ellas quiera entrar.

Y pues tanta es la aflij[c]ción de entrarme en vuestro costado: reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

[9ª]

Doleos pues, de Dios, señores, y de la sangre que brota, pues no le ha quedado gota por dar a los pecadores.

Y con viva contric[c]ción decide Jesús amado: reconocido y postrado os pido, mi Dios, perdón.

*E-TAc*, Ms. 727 – 2974/439

**Antoni Milà**

Gozos, a 4 voces, con trompas y violines



# Gozos a Santo Tomás de Aquino, a 4 voces "Porque salgan vencedores", con violines y trompas [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

## ANDANTE

*Andante / Medio Andante / Andantino*

The score is arranged in two systems. The left system contains the vocal parts and the right system contains the instrumental parts. The tempo is marked 'ANDANTE' and the performance style is 'Andante / Medio Andante / Andantino'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/2.

**Vocal Parts (Left System):**

- Trompa Pri<sup>ra</sup> à 4<sup>o</sup> en F. Fa. ut** (medio And<sup>te</sup>): Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Trompa Se<sup>da</sup> à 4<sup>o</sup> en F. Fa. ut** (medio And<sup>te</sup>): Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Violin P<sup>ro</sup> à 4** (Medio And<sup>te</sup>): Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Violin S<sup>do</sup>** (Medio And<sup>te</sup>): Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Tiple 1<sup>o</sup> à 4<sup>o</sup>** (\*): Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyric: Porque salgan vence [dores]
- Tiple 2<sup>o</sup> à 4<sup>o</sup>** (\*): Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyric: Pues que salgan vence [dores]
- Alto à 4<sup>o</sup>** (And<sup>no</sup>): Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyric: Pues que salgan vence [dores]
- Tenor à 4<sup>o</sup>** (And<sup>te</sup>): Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyric: Pues q<sup>e</sup> salgan vence [dores]
- Acomp<sup>lo</sup> a 4<sup>o</sup>**: Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

**Instrumental Parts (Right System):**

- trompa 1<sup>a</sup> (en Fa)**: Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- trompa 2<sup>a</sup> (en Fa)**: Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- violín 1<sup>o</sup>**: Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- violín 2<sup>o</sup>**: Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Tiple 1<sup>o</sup>**: Treble clef, rests.
- Tiple 2<sup>o</sup>**: Treble clef, rests.
- Alto**: Treble clef, rests.
- Tenor**: Treble clef, rests.
- [bc] acomp<sup>lo</sup>**: Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

\* Se conservan dos ejemplares.



3

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S.1

S.2

A

T

[bc]

acomplo

Por - que sal - gan ven - ce - do - res con vues - tro cín - gu - lo ar - ma - - -

Por - que sal - gan ven - ce - do - res con vues - tro cín - gu - lo ar - ma - - -

\* Por - que sal - gan ven - ce - do - res con vues - tro cín - gu - lo ar - ma - - -

\* Por - que sal - gan ven - ce - do - res con vues - tro cín - gu - lo ar - ma - - -

7 6 3

3 4 3

\* "Pues" en el original.

9

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S.1

S.2

A

T

[bc]  
acompo

- dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos, To - más,

- dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos, To - más,

- dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos,

- dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos, am - pa - rad vues - tros sol - da - dos,

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

6 6  
4 4  
3 3

15

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S.1  
sol de los doc - to - - - res, To-más, sol de los doc - to - - - res.

S.2  
sol de los doc - to - - - res, To-más, sol de los doc - to - - - res.

A  
To-más, sol de los doc - to - - - res.

T  
To-más, sol de los doc - to - - - res.

[bc]  
acompl'o

6 7 5

COPLAS [1ª, 3ª y 5ª]  
a dúo

Ms727-5

Coplas *P.* 1ª 3ª 5ª

Coplas a Dúo *P.* 1ª 3ª 5ª

Cop<sup>s</sup> 1ª Al = na cer vos en el

Cop<sup>s</sup> 1ª Al = na cer vos en el

Ampa [rad]

Coplas 1. 3. 5. Ampa [rad]

Coplas a Dúo *piano*

violin 1º *p* [1ª, 3ª, 5ª]

violin 2º *p* [1ª, 3ª, 5ª]

Tiple 1º 1ª Al [3ª, 5ª] na - cer vos en el

Tiple 2º 1ª Al [3ª, 5ª] na - cer vos en el

Alto

Tenor

acomplº *p* [1ª, 3ª, 5ª]

vi.1 *f* *p* *f*

vi.2 *p* *f*

S.1 sue - lo ya vues - - - tro sa - ber pro - fun - do, qui - so pu - bli - car el mun - do con nue - vas

S.2 sue - lo ya vues - - - tro sa - ber pro - fun - do, qui - so pu - bli - car el mun - do con nue - vas

A

T

acomplº *f*

6 5 6 7 6 6 7  
4 3 5 5 4 3 5

\* Corchea con puntillo y semicorchea en el original.

Ms727-6

9

v.l.1

v.l.2

S.1

S.2

A

T

lbc

acompl<sup>o</sup>

6 6 5 6 6 5

4 4 3 4 3 5

lu - ces el cie - - - - lo, pues mos - tró vues - tros ful - go - res en tres

lu - ces el cie - - - - lo, pues mos - tró vues - tros ful - go - res en tres



RESPUESTA

15

v.l.1

v.l.2

S.1

S.2

A

T

lbc

acompl<sup>o</sup>

6 6 6 6 6 6

4 4 4 4 4 4

lu - nas re - tra - ta - dos, en tres lu - nas re - tra - ta - dos. Am - pa - rad vues - tros sol -

lu - nas re - tra - ta - dos, en tres lu - nas re - tra - ta - dos. Am - pa - rad vues - tros sol -

Am - pa - rad vues - tros sol -

Am - pa - rad vues - tros sol -

21 [Y sin parar a la siguiente copla]

vl.1 *p* *f*

vl.2

S.1  
- da-dos, To-más, sol de los doc to - - - res, To-más, sol de los doc to - - - res.

S.2  
- da-dos, To-más, sol de los doc to - - - res, To-más, sol de los doc to - - - res.

A  
- da-dos, To-más, sol de los doc to - - - res.

T  
- da-dos, To-más, sol de los doc to - - - res. \*

acomp.<sup>10</sup>  
6 7  
4 3 6 5

\* Falta en el original.

[COPLAS]

[1ª]

Al nacer vos en el suelo,  
ya vuestro saber profundo  
quiso publicar el mundo  
con nuevas luces el cielo;  
pues mostró vuestros fulgores,  
en tres lunas retratados.  
[Amparad vuestros soldados,  
Tomás, sol de los doctores.]

[3ª]

Una mujer insolente,  
quiso ajar vuestra pureza,  
mas presto dejó la empresa;  
pues vos la embestis valiente;  
de un tizón con los ardores,  
los suyos dejáis burlados.  
[Amparad vuestros soldados,  
Tomás, sol de los doctores.]

[5ª]

Ángel sois en castidad  
y querubín de la Iglesia,  
quien de seguros se precia,  
va en busca de la verdad;  
son los vuestros resplandores,  
del mismo Dios aprobados.  
[Amparad vuestros soldados,  
Tomás, sol de los doctores.]

COPLAS 2ª, 4ª y 6ª

The musical score is arranged in two columns. The left column contains vocal parts and piano accompaniment, while the right column contains instrumental parts. The score is in 2/2 time and B-flat major. The vocal parts include Coplas a Dúo (Soprano and Alto), Coplas a Dúo (Soprano and Tenor), and Coplas a Dúo (Soprano and Piano). The instrumental parts include Trompa 1ª (en Fa), Trompa 2ª (en Fa), Flauta 1ª, Flauta 2ª, Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, and Acompto. The lyrics are: 2ª. Des - de la infan - cia gozáis. The score includes various musical notations such as rests, notes, and ornaments.

Coplas a Dúo  
2ª, 4ª, 6ª

Cop<sup>s</sup> a Dúo  
2ª, 4ª, 6ª

cop<sup>s</sup> flau<sup>s</sup>  
2ª, 4ª, 6ª

Cop<sup>s</sup>  
flau<sup>s</sup>  
2ª, 4ª, 6ª Resp<sup>ta</sup>

Cop<sup>s</sup>  
2ª 4ª 6ª

Cop<sup>s</sup>  
2ª 4ª 6ª

Coplas  
2ª. Des - de la infan - cia gozáis

Coplas  
2ª. Des de la infan - cia gozáis

Coplas a Dúo  
piano

trompa 1ª  
(en Fa)  
2ª, 4ª, 6ª

trompa 2ª  
(en Fa)  
2ª, 4ª, 6ª

flauta 1ª  
2ª, 4ª, 6ª

flauta 2ª  
2ª, 4ª, 6ª

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto  
2ª. Des - de la in - fan - cia go -  
[4ª, 6ª]

Tenor  
2ª. Des - de la in - fan - cia go -  
[4ª, 6ª]

[bc]  
acompto  
p

3

cor.1

cor.2

fl.1

fl.2

S1

S2

A

T

[bc]

acompl'o

- záis, los re - ga - los de Ma - rí - a, pues e - lla el Ave os en - ví - a con que

- záis, los re - ga - los de Ma - rí - a, pues e - lla el Ave os en - ví - a con que

*f*

6 7  
4 5

6 7 6 7  
6 5 4 3 5



9

cor.1

cor.2

fl.1

fl.2

S1

S2

A

T

[bc]

acompl<sup>o</sup>

Ni - ño, os sus - ten táis: con tal le - che sus can - do - res en vos de -

Ni - ño, os sus - ten táis: con tal le - che sus can - do - res en vos de -

*f* *p*

6 6 5  
4 4 3

6 6  
4 3 6 5

RESPUESTA

15 *p* *f* *f*

cor.1

cor.2

fl.1

fl.2

S1

S2

A

T

[bc]

acomp<sup>to</sup>

- jó co - pia - dos, en vos de - jó co - pia - dos. Am - pa - rad vues - tros sol -

- jó co - pia - dos, en vos de - jó co - pia - dos. Am - pa - rad vues - tros sol -

6 6  
4 3 4

*f*

\* Dos negras en el original.

22

cor.1

cor.2

fl.1

fl.2

S1

S2

A

T

[bc]

acomplo

6 4 3

6 7 5

\* Apoyatura en el original.  
 \*\* Añade un compás más de silencio en el original.  
 \*\*\* Falta en el original.  
 \*\*\*\* "Amparat" en el original.

[COPLAS]

[2<sup>o</sup>]

Desde la infancia gozáis,  
 los regalos de María,  
 pues ella el Ave os envía,  
 con que, Niño, sustentáis;  
 con tal leche sus candores,  
 en vos dejó copiados.  
 [Amparad\*\*\*\* vuestros soldados,  
 Tomás, sol de los doctores.]

[4<sup>o</sup>]

Los ángeles cuando vieron  
 vuestra lucha valerosa,  
 bajaron en tropa hermosa  
 y blanca zona os ciñeron;  
 sus angélicos albores,  
 os dejaron heredados.  
 [Amparad\*\*\*\* vuestros soldados,  
 Tomás, sol de los doctores.]

[6<sup>o</sup>]

Entre los doctores quinto sois  
 y de ellas quintaesencia,  
 pues nos dais con evidencia  
 en estilo más distinto;  
 de sus dogmas los primores  
 con vuestra luz ordenados.  
 [Amparad\*\*\*\* vuestros soldados,  
 Tomás, sol de los doctores.]



*E-TAc*, Ms. 749 – 2996/440

**Antoni Milà**

Lamentación para Tiple con violines





Ms749-2

11

vl.1

vl.2

S

acompañamiento continuo

lbc

- - - - - u. Va - u.

15

vl.1

vl.2

S

acompañamiento continuo

lbc

Et e - gres - sus est a fi - li - a Si - on o - mnis

18

vl.1

vl.2

S

acompañamiento continuo

lbc

de - - - cor e - jus o - mnis de - cor e - jus: fac - ti sunt

21

vl.1

vl.2

S

Prin - - - ci - pes e - jus ve - lut a - ri - e - tes non in - ve - ni - en - - -

[bcl]

acompl'o  
continuo

$\flat 6$   $\flat 7$   
 $\flat 3$

24

vl.1

vl.2

S

- - - tes Pas - cua, et a - bi - e - runt abs - que for - ti - tu - di - ne an - te

[bcl]

acompl'o  
continuo

$\flat 7$   $\flat 6$   $\flat 7$   $\flat 6$   
 $\flat 3$   $\flat 4$   $\flat 5$

28

vl.1

vl.2

S

fa - ci - em sub - se - quen - - - tis

[bcl]

acompl'o  
continuo



Ms749-4

31

fac - ti sunt Prin - ci - pes e - jus Ve - lut a - ri - e - tes

35

et a - bi - e - runt abs - que for - ti - tu - di - ne an - te fa - ci - em sub - se -

6 3

39

quen - - - - - tis.

II. ALLEGRETTO

*Allegretto*

All<sup>1</sup>to Zain

All<sup>1</sup>to Zain

All<sup>1</sup>to Za - - - - [in]

All<sup>1</sup>to Zain

violin 1° Zain

violin 2° Zain

Tiple

[bc] acomp<sup>no</sup> continuo

v.l.1

v.l.2

S Za - - - - [in]

[bc] acomp<sup>no</sup> continuo

v.l.1

v.l.2

S in, Za - - - - in.

[bc] acomp<sup>no</sup> continuo

III. RECITADO

*Un poco Andante*

Recitado Un poco And<sup>te</sup> *f<sub>r</sub> dolc* *f<sub>r</sub> dolc*

Recitado Un poco And<sup>te</sup> *f<sub>r</sub> dolc* *f<sub>r</sub> dolc*

Reci<sup>do</sup> Recordata est Je[rusalem]

Recitado Un poco And<sup>te</sup> *f<sub>r</sub>* *dolc*

violin 1<sup>o</sup> *f dolc* *f dolc*

violin 2<sup>o</sup> *f dolc* *f dolc*

Tiple

[bc] acomp<sup>to</sup> *f* *dolc*

*tenuto pp*

3 *f dolc*

vi.1

vi.2

S Re - cor - da - ta est Je - ru - sa - lem di - e - rum a - flic - ti - o - nis su - ae

[bc] acomp<sup>to</sup> *f*

6 *f dolc* *p* *p*

vi.1

vi.2

S et pre - va - ri - ca - ti - o - nis o - mni - um de - si - de - ra - bi - li - um su -

[bc] acomp<sup>to</sup> *pp*

10

vl.1

vl.2

S

- o - rum, quae ha - bu - e - rat a di - e - bus an - ti - quis, cum ca - de - ret po - pu - lus e - jus in ma - nu hos -

[bcl]

acompanamento

b 6

14

vl.1

vl.2

S

- ti - li, et non es - set au - xi - li - a - tor: vi -

[bcl]

acompanamento

f 6  
4

17

vl.1

vl.2

S

- de - runt e - am hos - tes, et de - ri - se - runt sab - ba - ta e - jus.

[bcl]

acompanamento

IV. ANDANTINO

segunda Oja del Violin P<sup>no</sup>  
 And<sup>no</sup> *Het* *p*

segunda Oja del Violin Segundo  
 And<sup>no</sup> *Het* *p<sup>o</sup>*

And<sup>no</sup> *He* [th]

Segunda Oja del Acomp<sup>to</sup>  
 And<sup>no</sup> *Heth* 6 6<sup>4</sup> 6<sup>b</sup>

*Andantino*  
 violin 1<sup>o</sup> *Heth* *p*

violin 2<sup>o</sup> *Heth* *p*

Tiple *He* - - - - -

[bc] acomp<sup>to</sup> *Heth* 6 6<sup>4</sup> 6<sup>b</sup>



4  
 vl.1

vl.2

S

acomp<sup>to</sup>

th.



And<sup>no</sup> *Pecatum*

And<sup>no</sup> *Pecatum*

3/4 *Peca* [tum]

And<sup>no</sup> *Pecatum*

*And<sup>no</sup>*  
 vl.1 *Peccatum*

vl.2 *Peccatum*

S

acomp<sup>to</sup> *Peccatum*

4

vl.1

vl.2

S

acompan<sup>to</sup>

Pec - can - tum, pec - ca - vit, Je - ru - sa - lem pec -

6 6 6

10

vl.1

vl.2

S

acompan<sup>to</sup>

- ca - vit, Je - ru - sa - lem pro - pte - re - a in - sta - bi - lis fa - - - - cta

6 5 4 3

15

vl.1

vl.2

S

acompan<sup>to</sup>

est in - sta - - - - - bi - lis fac - - - - ta

20

est. O - mnes, qui glo - ri - fi - ca - bant e - am, spre - ve - reunt il - lam

25

qui - a vi - de - runt i - - - gno - mi - ni - am e - jus

29

i - psa au - tem ge - mens, con - ver - sa est re - tror - - - -

34 *poco f*

vi.1 *p*

vi.2 *f* *p*

S  
 sum, spre - ve - reunt il - lam qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni - am

acompan<sup>to</sup> *poco f* *p*

#6 6 6 6  
 4 4 4 2

39

vi.1

vi.2

S  
 e - jus i - psa au - tem ge - - - - - mens,

acompan<sup>to</sup>

b7 2 b7 3 b6 4 b6 4 7 5 b3

44

vi.1 *f*

vi.2 *f* *dolc*

S *tr*  
 con - ver - sa est re - tror - - - - - sum.

acompan<sup>to</sup> *f* *dolc*



V. ANDANTINO

And<sup>no</sup> *Andantino*  
Teth

And<sup>no</sup> *Andantino*  
Teth

And<sup>no</sup> *Andantino*  
Teth

And<sup>no</sup> *Andantino*  
Teth

violin 1<sup>o</sup> *Andantino*  
Teth

violin 2<sup>o</sup> *Andantino*  
Teth

Tiple

[bc] acomp<sup>no</sup> *Andantino*  
Teth

4

vi.1 *p*

vi.2 *p*

S Teth

[bc] acomp<sup>no</sup> *p*

11

vi.1

vi.2

S th.

[bc] acomp<sup>no</sup>

6 #3

*Andantino*

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Violin 1 (vl.1) and Violin 2 (vl.2) parts in treble clef, 2/4 time, with lyrics "Sordes ejus".
- Soprano (S) part in treble clef, 2/4 time, with lyrics "Sordes ejus impedibus".
- Acoustic Piano (acompanio) part in bass clef, 2/4 time, with lyrics "Sordes ejus".

The second system includes:

- Violin 1 (vl.1) and Violin 2 (vl.2) parts in treble clef, 2/4 time, with dynamics *p* and *f*.
- Soprano (S) part in treble clef, 2/4 time, with lyrics "Sor - des e - jus in pe - di - bus e - jus nec re - cor - da - ta est fi - nis su - i".
- Acoustic Piano (acompanio) part in bass clef, 2/4 time, with dynamics *p* and *f*.

The third system includes:

- Violin 1 (vl.1) and Violin 2 (vl.2) parts in treble clef, 2/4 time, with dynamics *p* and *f*.
- Soprano (S) part in treble clef, 2/4 time, with lyrics "de - po - si - ta est ve - he - men - ter non ha - bens, con - so - la -".
- Acoustic Piano (acompanio) part in bass clef, 2/4 time, with dynamics *f* and *p*.



VI. UN POCO ANDANTE

*Un poco Andante*

Jerusalem *Un poco And<sup>te</sup>*

Jerusalem

Jerusalem Jerusalem Je[rusalem]

Jerusalem *Un poco Andante*

violin 1<sup>o</sup> *Un poco Andante* *p*

violin 2<sup>o</sup> *p*

Tiple Je - ru - sa - lem, Je -

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo *p*

3 *f*

vi.1 *f*

vi.2 *f*

S - ru - sa - lem con - ver - te - re con - ver - - - te - re ad

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo *f*

6

vi.1

vi.2

S Do - mi - num De - um tu - um Je - ru - - sa - lem, Je -

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

Ms749-16

9

vl.1

vl.2

S

- ru - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu - um De -

[bc]

acompañamiento continuo

*f* *p*

12

vl.1

vl.2

S

- - - - um tu - - - - um con - ver - te - re con - ver - te - re.

[bc]

acompañamiento continuo

*dolce* *dolce* *tr* *dolce*



*E-TAc*, Ms. 771 – 3018/441

**Antoni Milà**

Magnificat, a 6 voces



# Magnificat, de segundo tono, para Contralto y Tenor de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

## MAGNIFICAT

Contralto Solo.

Mag - ni - fi - cat mag - ni - fi - cat

Tenor Solo.

Mag - ni - fi - cat

Tiple Coro.

Mag - ni - - - fi - cat

Contralto. Coro.

Mag - ni - fi - cat

Tenor. Coro.

Mag - ni - fi - cat

Bajo Coro.

Mag - ni - fi - cat

[Acomp<sup>lo</sup>] 2º. Tono.

6 6/4

[Solistas:]

Alto

Ma - gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat

Tenor

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma

[Coro:]

Tiple

Ma - gni - - - fi - cat a -

Alto

Ma - gni - fi - cat

Tenor

Ma - gni - fi - cat

Bajo

Ma - gni - fi - cat

[bc]

[acomp<sup>lo</sup>]

6 6/4 6

[Solistas:] 5

A

a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

T

me - a Do - mi - num, Do - - - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us in

[Coro:]

S

- ni - ma me - a Do - mi - num.

A

Do - mi - num.

T

Do - mi - num.

B

Do - mi - num.

[bc]

acomp<sup>lo</sup>

6 7 6 7/3



Ms771-2

[Solistas:] 11

A De - o sa - lu - ta - ri me - o. Ec - ce

T De - o sa - lu - ta - ri me - o.

[Coro:]

S Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - - ae:

A Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - - ae:

T Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - - ae:

B Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - - ae:

[bc] acomp<sup>10</sup>

5 #6 8 6 6 #3 6 3  
5 4 3 5



[Solistas:] 18

A e - nim ex hoc be - a - tam me di - cen o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes.

T Ec - ce e - nim ex hoc me di - cen o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes.

[Coro:]

S Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

A Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

T Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

B Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

[bc] acomp<sup>10</sup>

‡3 ‡3 5 9 8  
3 3 3

[Solistas:] 24

A et san-ctum no-men e-ius.

T et san-ctum no-men e-ius.

[Coro:]

S po-tens est: Et mi-se-ri-cor-di-a e-

A po-tens est: Et mi-se-ri-cor-di-a e-

T po-tens est: Et mi-se-ri-cor-di-a e-

B po-tens est: Et mi-se-ri-cor-di-a e-

[bc] acomp<sup>10</sup>

6 7 8 7 7 6 5 6 7 3 3 3 3 3 3



[Solistas:] 31

A a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es. ti-men-ti-bus

T a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es. ti-men-ti-bus e-

[Coro:]

S - ius ti-men-ti-bus e-

A - ius ti-men-ti-bus e-

T - ius ti-men-ti-bus e-

B - ius ti-men-ti-bus e-

[bc] acomp<sup>10</sup>

6 5 6 4 3 b3 3 3



[Solistas:] 50

A et di-vi-tes di-mi-sit in-a-nes. Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-rum su-um,

T et di-vi-tes di-mi-sit in-a-nes. Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-rum su-um,

[Coro:]

S - ple - vit bo - nis: in - a - nes.

A - ple - vit bo - nis: in - a - nes.

T - ple - vit bo - nis: in - a - nes.

B - ple - vit bo - nis: in - a - nes.

[bc] acomp<sup>10</sup>

6



[Solistas:] 57

A re - cor-da-tus mi-se-ri - cor - di-ae su-ae, mi-se-ri - cor - di-ae su - ae:

T re - cor - da-tus mi-se-ri - cor - di-ae su - - - - ae:

[Coro:]

S mi-se-ri - cor - di-ae su-ae, mi-se-ri - cor - di-ae su - ae: si-cut lo-

A mi-se-ri - cor - di-ae su-ae, mi-se-ri - cor - di-ae su - ae:

T re - cor - da - - - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - - - - ae: si-cut lo-

B re - cor-da-tus mi-se-ri - cor - di-ae su-ae, mi-se-ri - cor - di-ae su - ae:

[bc] acomp<sup>10</sup>

b7 6 b7 6 5 #6 #3 4 #3

\* Mib de precaución en el original.

Ms771-6

[Solistas:] 66

A - - - bra-ham,

T - - - bra-ham,

[Coro:]

S - cu - tus est ad Pa - tres no - - - stros, A - bra-ham, et se - mi - ni e - ius in

A - si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres no - stros, A - bra-ham, et se - mi - ni e - ius in

T - cu - tus est ad Pa - tres no - - - stros, et se - mi -

B - si - cut lo - cu - tus est ad Pa - tres no - - - stros, A - bra-ham,

[bc] acomp<sup>10</sup>

5 4 3



[Solistas:] 72

A et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

T et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

[Coro:]

S sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

A sae - cu - la, e - ius in sae - cu - la, sae - cu - la.

T - ni e - ius in sae - - - cu - la, in sae - cu - la.

B et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

[bc] acomp<sup>10</sup>

b7 3 6 #3 #3 6 5 #3 #3 b3 5 4 #3 2 #3

GLORIA

Ms771-7

Gloria Glo - ri - a Pa - tri et

Gloria Glo - ri - a Pa - tri et fi - - - li - [o]

Gloria Glo - ri - a

Gloria Gloria Patri et

Gloria Gloria Patri et

Gloria Glo - ri - a Pa - tri et

6  
4

[Solistas:]

Alto Glo - ri - a Pa - tri, et

Tenor Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li -

[Coro:]

Tiple Glo - - - ri -

Alto

Tenor

Bajo

[bc] [acomp<sup>10</sup>]



[Solistas:]

A Fi - - - li - o,

T - o, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

[Coro:]

S - a Pa - - - - tri, et Fi - - - li - o,

A Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

T Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o, et Fi - li - o,

B Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - - - li - o,

[bc] [acomp<sup>10</sup>] 6 6 8 6 6 5

Ms771-8

[Solistas:] 9

A et Spi - ri - tu - i San - cto.

T San - cto, San - cto.

[Coro:]

S et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - - - - -

A et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi -

T et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San -

B et Spi - ri - - - - tu - i San - - - -

[bc] acomp<sup>10</sup>

7 6 # 7 6



[Solistas:] 14

A Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sae - cu -

T Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, \* nunc et sem - per, et in sae - cu -

[Coro:]

S - tu - i San - cto.

A - ri - tu - i San - cto.

T - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto. et in

[bc] acomp<sup>10</sup>

♯3 6 ♯3 ♯3 6

\* En el original falta "et".

[Solistas:] 19

A - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men,

T - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men,

[Coro:]

S et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men,

A et in sae - cu - la sae - cu -

T et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men, a -

B sae - cu - la sae - - - - - cu - - - - - lo - - - - -

[bc] acomp<sup>10</sup> b7 3 b7 3



[Solistas:] 24

A sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men.

T sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro:]

S sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

A - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

T - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

B - rum. A - men, a - men, a - men.

[bc] acomp<sup>10</sup> 6 6 9 8 4 3 6 #3 8 k3 k3 k3



*E-TAc*, Ms. 786 – 3033/442

**Antoni Milà**

Motete, a 2 voces



### Motete "Clarissimum Mariae nomen", a la Virgen, a dúo con violines de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

*Andante* *p*

Violín 1<sup>o</sup> *Clarissimum &*

Violín 2<sup>o</sup> *Clarissimum &*

Tiple 1<sup>o</sup> *Clarissimum*  
Cla - ris - si - mum, Ma - ri - ae no -

Tiple 2<sup>o</sup> *Clarissimum*  
Cla - ris - si - mum Ma [rie]

acompt<sup>o</sup> *Clarissimum*  
*Clarissimum Mariae nomen &*

5

7

\* Normalmente "stella", en original, "estella".

7 7  
5 5

Ms786-2

11

est pre - ful - - - gens pe - ca - to - res il - lu - mi - nat

est pre - ful - - - gens pe -

5 7 7 3 7 6

15

il - lu - mi - - nat et di - ri - git in por - tum sa -

- ca - to - res il - lu - mi - - nat et

3 7 6

18

- lu - tis in por - tum et di - ri - git in por - tum sa - lu -

di - ri - git in por - tum sa - lu - tis in por - tum et di - ri - git in por - tum sa - lu -

\* Falta en el original.

22

vl.1  
 vl.2  
 S.1  
 S.2  
 [bc]  
 acomp<sup>to</sup>

- tis con - so - la - tur tris - tes mi - se - ros le - - vat  
 - tis con - so - la - tur tris - tes mi - se - ros le - - vat et ja -

26

vl.1  
 vl.2  
 S.1  
 S.2  
 [bc]  
 acomp<sup>to</sup>

et ja - cen - tes e - ri - git Pe - ca - to - res il -  
 - cen - tes, et ja - cen - tes e - ri - git

# 3 7 5

30

vl.1  
 vl.2  
 S.1  
 S.2  
 [bc]  
 acomp<sup>to</sup>

- lu - mi - nat pe - ca - to - res il - lu - mi - nat  
 Pe - ca - to - res il - lu - mi - nat pe -

7 5 7 6 7 7 5

Ms786-4

35

il - lu - mi - nat et di - ri - git in por - tum sa - lu - tis in por - tum sa -  
 - ca - to - res il - lu - mi - nat et di - ri - git in por - tum sa -

[bc]

acompl<sup>0</sup>

7 #6

39

- lu - tis con - so - la - tur tris - tes mi - se - ros le - vat  
 - lu - tis con - so - la - tur tris - tes mi - se - ros le - vat et ja -

[bc]

acompl<sup>0</sup>

43

et ja - cen - tes e - ri - git et ja - cen - tes e - ri - git.  
 - cen - tes e - - - - ri - git et ja - cen - tes e - ri - git.

[bc]

acompl<sup>0</sup>

7 5 4 4 3

\* Becuadro en el original.



*E-TAc*, Ms. 803 – 3050/443

**Antoni Milà**

Responsorio, a 3 voces, con oboes,  
trompas y violines



# Responsorio 2º "Ingressus sum", a Santa Tecla, a 3 voces, con violines, oboes y trompas ripienas de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

## RESPONSORIO

Responsorio Segundo Obue Primero  $\grave{a}$  3  
ingressus sum

Responsorio Segundo Obue Segundo  $\grave{a}$  3  
Ingressus sum

Respº 2º Trompa Pª  
Ingressus sum

Respº 2º Trompa Segunda  
Ingressus sum

Respº 2º Violin Pº  
Ingressus Sum

Respº 2º Violin 2º  
Ingressus Sum

Responº Segundo Tiple  $\grave{a}$  3  
Ingressus Sum Pactum

Responº Segundo Alto  $\grave{a}$  3  
Ingressus Sum pactum

Responº Segundo Bajo  $\grave{a}$  3  
Ingrssus Sum pactum

Acompº Conti.º Resp.º 2º  
Ingressus Sum

oboe 1º  
*Ingressus sum.*

oboe 2º  
*Ingressus sum.*

trompa 1ª  
*Ingressus sum.*

trompa 2ª  
*Ingressus sum.*

violín 1º  
*Ingressus sum.*

violín 2º  
*Ingressus sum.*

Tiple

Alto

Bajo

[bc]  
acompº continuo  
*Ingressus sum.*

5 7  
5 5

The musical score is arranged in two columns. The left column contains staves for various instruments and voices, while the right column contains staves for oboes, trumpets, violins, and a basso continuo. Each staff is labeled with its instrument or voice part. The music is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics 'ingressus sum' and 'Ingressus sum' are written below the notes. The basso continuo part includes figured bass notation (5, 7, 5, 5) and a bracketed section labeled [bc].



Ms803-2

3

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S

A

B

[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo

The musical score is written for a full orchestra and a basso continuo. It consists of ten staves. The top two staves are for oboe 1 (ob.1) and oboe 2 (ob.2). The next two staves are for cor 1 and cor 2. The following two staves are for violin 1 (vl.1) and violin 2 (vl.2). The next three staves are for strings: S (violin), A (viola), and B (cello). The bottom staff is for the basso continuo, labeled [bc] and acompl<sup>to</sup> continuo. The music is in a minor key, indicated by the key signature. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the first measure of the oboe and violin parts. The oboe and violin parts feature a melodic line with a trill (tr.) in the final measure. The string parts are mostly sustained notes, and the basso continuo provides a rhythmic and harmonic foundation.

9

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S

A

B

[bc]  
acomp<sup>to</sup>  
continuo

In - gres - sus sum Pac - tum me - um

In - gres - sus sum Pac - tum me - um

In - gres - sus sum Pac - tum

\* Por analogía con el violín 2°.

15

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S  
a - - - it Do - mi - nus De - us

A  
a - it Do - mi - nus De - us

B  
me - um a - it Do - mi - nus

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo

21

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S  
et fa - cta es mi - hi, fa - cta es mi - hi. A mo - do vo - ca -

A  
et fa - cta es mi - hi. A mo - do vo - ca - me,

B  
De - us et fa - cta es mi - hi. A mo - do

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo

27

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S

A

B

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo

me, a mo-do vo-ca-me, vo-ca-me, a mo-do

a mo-do vo-ca-me, vo-ca-me, a mo-do

vo - - - ca - me, vo - - - ca - me, a mo-do

33

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

S

A

B

[bc]  
acomp<sup>to</sup>  
continuo

vo - ca - me, vo - ca - me,

vo - ca - me, vo - ca - me,

vo - ca - me, vo - ca - me,

39

ob.1 *p* [*f*] *[Pater meus]*

ob.2 *p* [*f*] *[Pater meus]*

cor.1 *p* *Pater meus*

cor.2 *p* *Pater meus*

vl.1 *p* *f* *Pater meus*

vl.2 *p* *f* *[Pater meus]*

S  
Pa - ter me - us, Pa - ter me - us

A  
Pa - ter me - us

B  
Pa - ter me - us

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo *p* *f* 6 *Pater meus* #3

43

44

ob.1

ob.2

cor.1

cor.2

vi.1

vi.2

S

A

B

[bc]  
acomp<sup>lo</sup>  
continuo

Pa - ter me - us Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu es, tu, tu

Pa - ter me - us, Pa - ter me - us Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu

Pa - ter me - us Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu



50 *[f]*

ob.1 *[f]*

ob.2 *[f]*

cor.1

cor.2

vl.1 *f* *p*

vl.2 *f* *p*

S  
es, tu es, Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu

A  
es, Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu es, tu, tu

B  
es, tu es, Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu

[bc]  
acomp<sup>lo</sup>  
continuo  
#3

55

ob.1 *[f]* *f* *tr* *p*

ob.2 *f*

cor.1 *f*

cor.2 *f*

vl.1 *f* *tr* *p*

vl.2 *f* *p*

S  
es, Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu es,

A  
es, Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu es,

B  
es, Dux vir - gi - ni - ta - tis me - ae tu es,

[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo *f* *p*



VERSO, [a solo de Contralto]

Ms803-13

The musical score is written for a vocal solo and instrumental ensemble. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Largo*. The score is divided into two systems, each starting with a double bar line and a repeat sign.

**System 1:**

- Vocal Solo:** The vocal line begins with the lyrics "Ecce ego" and "Ecce ego Lactabo". It includes dynamic markings *Pia* and *Piano*. A 6/4 time signature change is indicated above the staff.
- Instrumental Parts:** Trompa 1ª and 2ª, Violin 1º and 2º, Alto, and acomp<sup>to</sup> continuo. The continuo part includes figured bass notation (6, 4) and a 6/4 time signature change.

**System 2:**

- Vocal Solo:** The vocal line continues with the lyrics "e - go Lac - ta - bo e - am et lo - quar ad Cor". It includes a *Solo* marking and a dynamic marking *p*.
- Instrumental Parts:** The instrumental parts continue, with the continuo part including a dynamic marking *p*.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ms803-14

14

cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
A  
e - jus, et e - rit in di - e il - a, vo - ca - bit me vir me - - -  
[bcl]  
acompo continuo

20

cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
A  
- us, et lo quar, ad Cor e - jus et e - rit, in di - e il - la  
[bcl]  
acompo continuo

25

[D.C. al segno (c.42 del Responsorio)]  
«a los Parrafos»

cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
A  
vo - ca - bit me, vir me - us, vir me - - - us.  
[bcl]  
acompo continuo



*E-TAc*, Ms. 817 – 3061/444

**Antoni Milà**

Salmo, a 5 voces



### Salmo "Dixit Dominus", de octavo tono, a 5 voces de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

Tiple Primero Coro, à 5  
Di = xit Do mi nus Do = mi no

Tiple 2<sup>do</sup> Coro à 5  
Dixit Dominus Donec Ponam

Alto 2<sup>do</sup> Coro à 5  
Dixit Dominus Donec Ponam

Tenor 2<sup>do</sup> Coro à 5  
Dixit Dominus Donec

Bajo 2<sup>do</sup> Coro à 5  
Dixit Dominus Donec

Acomp<sup>to</sup> continuo  
Dixit Dominus

[Coro 1<sup>o</sup>:]  
Tiple Di - xit Do-mi-nus Do - mi-no me - o: Se -

[Coro 2<sup>o</sup>:]  
Tiple  
Alto  
Tenor  
Bajo

[bc]  
acompl<sup>to</sup> continuo

6

[Coro 1<sup>o</sup>:] 4  
S - de a dex - tris me - is.

[Coro 2<sup>o</sup>:]  
S Do - nec po - nam, do - nec po - nam i - ni - mi - cos  
A Do - nec po - nam i - ni - mi - cos  
T Do - nec po - nam, do - nec po - nam i - ni - mi - cos  
B Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os, i - ni -

[bc]  
acompl<sup>to</sup> continuo



Ms817-2

[Coro 1º:] 9

S sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum, sca - bel - lum pe - dum

[Coro 2º:]

S tu - - - os, sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - rum, sca - bel - lum pe - dum tu -

A tu - - - os, sca - bel - lum pe - dum tu - - - o - rum,

T tu - - - os, sca - bel - lum pe - dum tu - o -

B - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum, sca - bel - lum

[bcl] acomp<sup>to</sup> continuo

6 6 5 4 3 #3



[Coro 1º:] 15

S tu - o - - - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si -

[Coro 2º:]

S - o - - - - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet

A tu - o - - - - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet

T - rum, tu - o - - - - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet

B pe - dum tu - o - - - - rum. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet

[bcl] acomp<sup>to</sup> continuo

4 #3 4 3 6 4

[Coro 1º:] 20

S - on:

[Coro 2º:]

S Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi -

A Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i -

T Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi -

B Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi -

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

5 3 #6 5 4 7 6 5

[Coro 1º:] 25

S

[Coro 2º:]

S - co - rum i - ni - mi - co - rum tu - o - rum, i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

A - ni - mi - co - rum tu - o - rum, tu - o - rum.

T - co - rum tu - o - rum, i - ni - mi - co - rum, i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

B - co - rum tu - o - rum, i - ni - mi - co - rum tu - o - rum, tu - o - rum.

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

7 6 3 7 5 3 #3 7 3 7 6 4 3

\* Corcheas en el original.

\*\* Falta en el original.

Ms817-4

[Coro 1<sup>o</sup>:] 30

S Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - - - ae in splen - do - ri - bus sanc -

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S in splen -

A in splen -

T in splen -

B in splen -

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

6 #3 6 4 #3



[Coro 1<sup>o</sup>:] 36

S - to - rum, in splen - do - ri - bus sanc - to - rum: ex u - te - ro an - te Lu -

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S - do - ri - bus sanc - to - rum, in splen - do - ri - bus sanc - to - rum:

A - do - ri - bus sanc - to - rum, in splen - do - ri - bus sanc - to - rum:

T - do - ri - bus sanc - to - rum, in splen - do - ri - bus sanc - to - rum:

B - do - ri - bus sanc - to - rum, in splen - do - ri - bus sanc - to - rum:

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

5 6 4 5 6 3



Ms817-6

[Coro 1º:] 52

S  
se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

[Coro 2º:]

S  
- ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

A  
- ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech. Do - mi -

T  
- ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech. Do - mi -

B  
- ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech. Do - mi -

[bc]  
acomplto continuo

6 5 6 4 3 6 4 3 6 4



[Coro 1º:] 58

S

[Coro 2º:]

S  
*p* Do - mi - nus a *f* dex - tris tu - is in di - e i - rae su - ae re -

A  
- nus a dex - tris *f* tu - is, con - fre - git in di - e i - rae su - ae re -

T  
- nus a dex - tris *f* tu - is, con - fre - git in di - e i - rae su - ae re -

B  
- nus a dex - tris *f* tu - is, con - fre - git in di - e i - rae su - ae re -

[bc]  
acomplto continuo

6 6 6 3 6 6 6 6 4 3

[Coro 1º:] 64

S Ju - di - ca - bit, ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus

[Coro 2º:]

S - ges. im - ple - bit ru - i - nas, ru -

A - ges. im - ple - bit ru - i - - - nas, ru - i -

T - ges. im - ple - bit ru - i - - -

B - ges. im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit ru -

[bcl] acomp<sup>to</sup> continuo

6 6 6 6 4 3 7 6 7 4 7/3

5 5

[Coro 1º:] 71

S con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra.

[Coro 2º:]

S - i - nas: con - quas - sa - bit in ter - ra mul - to - rum, mul - to - rum, in ter -

A - - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -

T - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, in ter - ra

B - i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to - rum, in ter - ra, in

[bcl] acomp<sup>to</sup> continuo

4 3 6 3 4 #3

Ms817-8

[Coro 1º:] 78

S De tor - ren - te in vi - a bi - bet: prop - te - re - a ex - al - ta - vit

[Coro 2º:]

S - ra mul - to - - - rum.

A - rum, mul - to - rum.

T mul - to - rum.

B ter - ra mul - to - - rum.

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

6 4 3



[Coro 1º:] 84

S ca - put, ex - al - ta - vit, ex - al - ta - vit ca - put, ca - put.

[Coro 2º:]

S ex - al - ta - vit, ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put.

A ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - - - - - put.

T ex - al - ta - vit, ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit, ex - al - ta - vit ca - put.

B ex - al - ta - vit ca - put, ex - al - ta - vit ca - put, ca - put.

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

4 #3

\* Falta en el original.

[GLORIA]

Ms817-9

[Coro 1º:] 89

S Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

[Coro 2º:]

S Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - - - to.

A et Spi - ri - tu - i Sanc - to. Si - cut

T et Spi - ri - tu - i Sanc - - - to.

B et Spi - ri - tu - i Sanc - to. Si - cut

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

*Gloria* 6 3 #6

5



[Coro 1º:] 95

S et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

[Coro 2º:]

S Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu -

A e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu -

T Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu -

B e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu -

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo

6 4

\* Falta en el original.



Ms817-10

[Coro 1<sup>o</sup>:] 100

S A - - - - - men,

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S - lo - rum. A - men, a - men, a - - - - -

A - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - - - - -

T - lo - rum. A - men, a - men,

B - lo - rum. A - men, a - men, a - - - - -

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo 6 6 6 6 6 6 6 6

[Coro 1<sup>o</sup>:] 104

S a - men, a - men, a - - - - - men.

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

A - rum. A - - - - - men, a - - - - - men, a - men.

T a - - - - - men, a - - - - - men.

B - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

[bc] acomp<sup>to</sup> continuo 5 #3 6



*E-TAc*, Ms. 826 – 3070/445

**Antoni Milà**

Antífona, a 6 voces y órgano



# Antífona "Salve Regina", a 6 voces y órgano de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

Tiple 1<sup>ro</sup> Coro à 6  
Salve Salve

Tiple 2<sup>o</sup> Primo Coro a 6  
Salve - - Salve Re[gina]

Tiple 2<sup>do</sup> Coro = Salve a 6 =  
Salve Salve Re[gina]

Alto 2<sup>do</sup> Coro a 6 =  
Salve Salve Re[gina]

Tenor a 6 = Salve  
Salve Salve Re[gina]

2<sup>o</sup> Coro  
Salve Salve Re[gina]

Bajo 2<sup>do</sup> Coro a 6 = Salve =  
Salve Salve Re[gina]

Acomp<sup>to</sup> Orga = Salve à 6 =  
Salve Salve Re[gina]

[Coro 1<sup>o</sup>:]  
Tiple 1<sup>o</sup>  
Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,  
Tiple 2<sup>o</sup>  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na,

[Coro 2<sup>o</sup>:]  
Tiple  
Alto  
Tenor  
Bajo  
órgano

7  
5

[Coro 1<sup>o</sup>:] 5  
S.1  
Ma - ter, Ma - ter Mi - se - ri - cor - di - ae:  
S.2  
Ma - ter Mi - se - ri - cor - di - ae:

[Coro 2<sup>o</sup>:]  
S  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na, Vi - ta, dul - ce - do,  
A  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na, Vi - ta, dul - ce - do,  
T  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na, Vi - ta, dul - ce - do,  
B  
Sal - ve, sal - ve, Re - gi - na, Vi - ta, dul - ce - do,

[bel] org.  
7 7 6 5  
5 4 3 6 6  
6 4

Ms826-2

[Coro 1<sup>o</sup>:] 14

S.1 et spes nos - tra sal - - - - - ve.

S.2 et spes nos - tra sal - - - - - ve.

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S Ad te cla - ma - mus,

A Ad te cla - ma - mus,

T Ad te cla - ma - mus,

B Ad te cla - ma - mus,

[bc] org. 7 5 6 4 6 6 4 6 5



[Coro 1<sup>o</sup>:] 21

S.1

S.2

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S ad te cla - ma - mus, ex - su - les ex - su - les fi - li - i He - - - -

A ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i He - vae, ex - su - les fi - li - i, He - - - -

T ad te cla - ma - mus, ex - su - les ex - su - les fi - li - i He - - - -

B ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i He - vae, fi - li - i He - - - -

[bc] org. 6 6 7 7 4 3

\* En el original, con un 6 en el cifrado.

[Coro 1':] 29

S.1  
Ad te su - spi - ra - - - - - mus, ad

S.2  
Ad te su - spi - ra - - - - - mus, ad

[Coro 2':]  
S - - - - -  
A - - - - -  
T - - - - -  
B - - - - -  
- vac.

[bel org.]  
7 6 6 5  
5 4 4 3



[Coro 1':] 36 \*

S.1  
te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -

S.2  
te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in hac la - cri -

[Coro 2':]  
S  
ge - men - tes et flen - - - tes, ge - men - - - tes

A  
ge - men - tes et flen - - - tes, ge - men - tes et flen - tes

T  
ge - men - tes ge - men - tes et flen - - - tes

B  
ge - men - tes et flen - - - tes, ge - men - tes et flen - tes

[bel org.]  
7 6 7 5  
5 4 7 5

\* Nota alternativa, 8ª baja.

Ms826-4

[Coro 1<sup>o</sup>:] 44

S.1  
- ma - rum val - le, la - cri - ma - rum val - le.

S.2  
- ma - rum val - le, la - cri - ma - rum val - le.

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
in hac la - cri - ma - rum val - - - - - le, val - -

A  
in hac la - cri - ma - rum, in hac la - cri - ma - rum val - - - - - le, val - -

T  
in hac la - cri - ma - rum val - - - - - le, val - - - - -

B  
in hac la - cri - ma - rum val - - - - - le, val - - - - -

[bc]  
org.  
♭5   ♭5   ♭5   7 6   7 6   7 6   5 4



[Coro 1<sup>o</sup>:] 52

S.1  
E - - - ia er - go, ad - vo - ca - ta no - stra, il - los tu - os,

S.2  
E - - - ia er - go, ad - vo - ca - ta no - stra, il - los

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
- le. E - ia er - go, ad - vo - ca - ta no - stra,

A  
- le. E - - - ia er - go, ad - vo - ca - ta no - stra,

T  
- le. E - - - ia er - go, ad - vo - ca - ta no - stra,

B  
- le. E - ia er - go, ad - vo - ca - ta no - stra,

[bc]  
org.

6  
4

\* Notas alternativas, 8ª baja.

[Coro 1<sup>o</sup>:] 58

S.1  
 tu - os mi - se - ri - cor - des o - - - - - cu - los ad nos con - ver - te.

S.2  
 tu - os mi - se - ri - cor - des o - - - - - cu - los ad nos con - ver - te.

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
 ad nos con - ver - te, ad nos con -

A  
 ad nos con - ver - te, ad nos con -

T  
 ad nos con - ver - te, ad nos con -

B  
 ad nos con - ver - te, ad nos con -

[bc] org.  
 6 5 #3 #7 5 #3 #3 #3



[Coro 1<sup>o</sup>:] 66

S.1  
 Et le - - - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

S.2  
 Et le - - - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
 - ver - te.

A  
 - ver - te.

T  
 - ver - te.

B  
 - ver - te.

[bc] org.  
 6 4 6 4

\* Notas alternativas, 8ª baja.



Ms826-6

[Coro 1<sup>o</sup>:] 73

S.1  
no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de, o - sten - - - - de.

S.2  
no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de, o - sten - - - - de.

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
ex - si - li - um o - sten - - - de. O,

A  
ex - si - li - um o - sten - - - de. O,

T  
ex - si - li - um o - sten - - - de. O,

B  
ex - si - li - um o - sten - - - de. O,

[bc]  
org.  
6 6 4 3



[Coro 1<sup>o</sup>:] 81

S.1  
O cle - mens: O pi - a: O, O,

S.2  
O cle - mens: O pi - a: O, O,

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
O, O, O cle - mens: O pi - a:

A  
O, O, O cle - mens: O pi - a:

T  
O, O, O cle - mens: O pi - a:

B  
O, O, O cle - mens: O pi - a:

[bc]  
org.  
6 6 6 5 4 6 6 5 3 4 5 6 7 6 6 5 3 5 6 7 6 6 5 3 5 6 7 6 6 5 3

\* Blanca en el original.

\*\* Así en el original.

[Coro 1<sup>o</sup>:] 92

S.1  
O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a, Vir - go Ma - ri - - - a.

S.2  
O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a, Vir - go Ma - ri - - - a.

[Coro 2<sup>o</sup>:]

S  
O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

A  
O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

T  
O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

B  
O dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

[bc]  
org.

[Coro 1<sup>o</sup>:]

S.1  
O - ra pro - no - bis san - - - - - cta

[bc]  
org  
Ora pronobis

5 5

3

[Coro 1<sup>o</sup>:] 3

S.1  
De - i ge - - - - - ni - - - - - trix.

[bc]  
org

6 3      b6 4      5 3

\* Cuatro semicorcheas en el original.

*E-TAc*, Ms. 847 – 3089/446

**Antoni Milà**

Villancico a 4 voces



# Villancico "Los llorones", a 4 para dar las buenas pascuas (a) los infanticos, de [Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

## INTRODUCCIÓN

1767

Intro<sup>o</sup> All<sup>o</sup> Papel de thia Tiple Q<sup>uo</sup>  
Como # Como

All<sup>o</sup> Tiple Primero [Infanticos]  
Teneos

All<sup>o</sup> Tiple 2<sup>o</sup>  
Tene [os]

Intro<sup>o</sup> Allegro Tiple 3<sup>o</sup>  
Teneos

All<sup>o</sup> [bcl] [bajo]

All<sup>o</sup> Acompañamiento continuo  
Como mi amo *f* or *p* ia *f* or

Tiple 4<sup>o</sup> [Tía] *Allegro*  
¡Có-mo! ¡Có-mo! [1<sup>o</sup>] ¡Có - mo! ¡Có - mo mi  
[2<sup>o</sup>] ¡Qué! ¡Que\_una po - bre  
[3<sup>o</sup>] ¡No es bra - va je-

Tiple 1<sup>o</sup>

Tiple 2<sup>o</sup>

Tiple 3<sup>o</sup>

[bcl] [bajo]

acom<sup>to</sup> continuo *p* *p* *f*

S.4 [Tía] *4*  
a - mo pue - de to - le - rar tan - ta gri - te - ri - a, tan - ta li - ber - tad? ¡A - guar - dad bri - bo - nes! De - jad - me lle -  
due - ña que\_a-bru-ma-da\_es - tá, no pue-da\_en su cuar - to des - can - sar en paz?  
- rin - ga ha - ber de ve - lar, cuan - do de dor - mir hay ne - ce - si - dad?

[Infanticos]

S.1

S.2

S.3

[bcl] [bajo]

acom<sup>to</sup> continuo

9 [c 3/4]

S.4 [Tia] - gar que os he de...

[Infánticos]

S.1 ¡Te - ne - os, ay, tí - a!, ¡Ay, tí - a, de - jad! ¡Por Dios, no lle -

S.2 ¡Te - ne - os, ay, tí - a!, ¡Ay, tí - a, de - jad! ¡Por Dios, no lle -

S.3 ¡Te - ne - os, ay, tí - a!, ¡Ay, tí - a, de - jad! ¡Por Dios, no lle -

[bcl] [bajo]

acom<sup>to</sup> continuo



[Y tras la 3ª, al recitado]

15

S.4 [Tia]

[Infánticos]

S.1 - guéis, no, de - jad - nos llo - rar!, ¡De - jad - nos, de - jad - nos llo - rar! \*\*\*

S.2 - guéis, no, de - jad - nos llo - rar!, ¡De - jad - nos, de - jad - nos llo - rar! \*\*

S.3 - guéis, no, de - jad - nos llo - rar!, ¡De - jad - nos, de - jad - nos llo - rar!

[bcl] [bajo]

acom<sup>to</sup> continuo

\* La apoyatura es un mi en el original.  
 \*\* La apoyatura no aparece en el original.  
 \*\*\* La negra con puntillo es un re en el original.

RECITADO

Recitado [10] thia [Tible Q<sup>to</sup>]  
 Como que se acabaron

R<sup>do</sup> [Tible Primero]  
 Sosegad Sosegad ama [da]

R<sup>do</sup> [Tible 2<sup>o</sup>]  
 Nuestra pena y do [lor]

R<sup>do</sup> [Tible 3<sup>ro</sup>]  
 Nuestra pena y do [lor]

Recitado [bajo]

Recitado [acomp<sup>to</sup> continuo]

Tiple 4<sup>o</sup>

Tiple 1<sup>o</sup>  
 -¡So - se - gad! So - se - gad a - ma - da tí - a es - te

Tiple 2<sup>o</sup>

Tiple 3<sup>o</sup>

[bajo]

[bc] acomp<sup>to</sup>

≡

S.4

S.1  
 dí - a nues - tro e - no - jo y que - bran - to, *Todos* nues - tra pe - na y do - lor es o - tro tan - to,

S.2  
 -Nues - tra pe - na y do - lor es o - tro tan - to,

S.3  
 -Nues - tra pe - na y do - lor es o - tro tan - to,

[bajo]

[bc] acomp<sup>to</sup>

6

S.4

S.1 *Solo*  
pues que - da - mos bur - la - dos men - di - gos. Sin blan - ca, y sin tu -

S.2  
sin a - mi - gos,

S.3  
des - pre - cia - dos,

[bajo]

[bcl] *acomplto*

9

S.4 *Tía*  
-¿Có - mo que se a - ca -

S.1  
- rro - nes, a - ca - bá - ron - se ya nues - tras can - cio - nes...

S.2  
-A - ca - bá - ron - se ya nues - tras can - cio - nes...

S.3  
-A - ca - bá - ron - se ya nues - tras can - cio - nes...

[bajo]

[bcl] *acomplto*

\* Semicorchea en el original.

12

S.4  
- ba - ron? ¡No lo cre - o! Ha - brá can - cio - nes mien - tras ha - ya Se - o. Ni de - ja - rán ja - más los in - fan -

S.1

S.2

S.3

[bajo]

[bcl] acomp<sup>to</sup>



15

S.4  
- ti - cos de can - tar en las Pas - cuas vi - llan - ci - cos.

S.1  
*Todos* -¿Qué sa - be - mos? *Solo* La

S.2  
-¿Qué sa - be - mos?

S.3  
-¿Qué sa - be - mos?

[bajo]

[bcl] acomp<sup>to</sup>



18

S.4

S.1  
gen - te\_es - tá mu - da - da y de tan - tas can - cio - nes en - fa - da - da. No quie - ren ya pres -

S.2

S.3

[bajo]

[bcl]  
acomplto

21

S.4 *Tía*  
-¿No sa - béis el por -

S.1  
- tar - nos la\_a - ten - ción que so - lí - an, ni\_es - cu - char - nos...

S.2  
-Ni\_es - cu - char - nos...

S.3  
-Ni\_es - cu - char - nos...

[bajo]

[bcl]  
acomplto

24

S.4 *Tía*  
- qué? -Pues

*Todos*

S.1 -És-te\_es el cuen - to, y de nues - tra des - gra - cia el sen - ti - mien - to. \*

S.2 -És-te\_es el cuen - to, y de nues - tra des - gra - cia el sen - ti - mien - to. \*\*

S.3 -És-te\_es el cuen - to, y de nues - tra des - gra - cia el sen - ti - mien - to. \*\*

[bajo]

[bc] acomp<sup>to</sup>

27

S.4 pa - ra\_a - ve - ri - guar - lo, co - sa muy fá - cil es el pre - gun - tar - lo A

S.1

S.2

S.3

[bajo]

[bc] acomp<sup>to</sup>

\* Sol-Sol en el manuscrito.  
\*\* Manuscrito con enmiendas, escasamente legible.

30 *Tía*

S.4 e - llo me - re - suel - vo muy gus - to - sa. -A -

S.1 -No\_ha-brá\_en el mun - do tí - a más pia - do - sa.

S.2 -No\_ha-brá\_en el mun - do tí - a más pia - do - sa.

S.3 -No\_ha-brá\_en el mun - do tí - a más pia - do - sa.

[bajo]

[bcl] *tenuto* *p*

acomplto

33 *Tía*

S.4 - com - pa - ñad vo - so - tros mis ra - zo - nes. Ha - cién - do - los llo - ro - nes.

S.1 -¿De qué ma - ne - ra?

S.2 -¿De qué ma - ne - ra?

S.3 -¿De qué ma - ne - ra?

[bajo]

[bcl]acomplto

# SEGUIDILLAS

Ms847-9

A 1ª, 2ª, 3ª, 4ª

[COPLAS]

Segui.<sup>s</sup>



Queos han echo seño [res]  
Hasta ahora sus vo [ces]  
Dicen que un nuevo infan [te]  
De en buen hora esse infan [te]

Siguid.<sup>s</sup>



Seguidillas quatro



Tiple 4º



[1ª] ¿Qué os han he - cho, se - ño - res, mis in - fan -  
[2ª] Has - ta a - ho - ra, sus vo - ces os di - ver -  
[3ª] Di - cen que un nue - vo In - fan - te ha [a] - pa - re -  
[4ª] Dé en buen ho - ra e - se In - fan - te las bue - nas

[bajo]



[bcl] acomp<sup>to</sup>



S.4



- ti - llos, mis in - fan - ti - llos, que no que - réis es - te a - ño, que no que - réis es -  
- ti - an, os di - ver - tí - an, y es - cu - chá - bais con gus - to, y es - cu - chá - bais con  
- ci - do, ha [a] - pa - re - ci - do, que se os lle - va el a - plau - so, que se os lle - va el a -  
Pas - cuas, las bue - nas Pas - cuas, pe - ro ten - ga - mos par - te, pe - ro ten - ga - mos

[bajo]



[bcl] acomp<sup>to</sup>



S.4



- te a - ño ver - les ni o - ir - los? De - cid - lo pres - to, de - cid - lo  
gus - to sus se - gui - di - llas. ¿Qué nue - vo ca - so, qué nue - vo  
- plau - so con su a - trac - ti - vo. ¿Es - ta es la cau - sa, és - ta es la  
par - te en sus ga - nan - cias. Dé - las él so - lo, dé - las él

[bajo]



[bcl] acomp<sup>to</sup>



\* La ligadura no aparece en el original.

9

S.4

pres - to que es - tán los chi - cos muy des - con - ten - tos,      \*\* [De - cid - lo,  
ca - so ha des - com - pues - to e - se te - cla - do?      [¿Qué nue - vo,  
cau - sa por - que a mis chi - cos dais ca - la - ba - za?      [És - ta es,  
so - lo y de sus dul - ces ten - ga - mos par - te.      [Dé - las él,

[bajo]

[bcl]

acomplto

12

S.4

de - cid - lo pres - to, de - cid - lo, de - cid - lo pres - to,]      \*\*\*  
qué nue - vo ca - so, qué nue - vo, qué nue - vo ca - so,]  
és - ta es la cau - sa, és - ta es, és - ta es la cau - sa,]  
dé - las él so - lo, dé - las él, dé - las él so - lo,]

[bajo]

[bcl]

acomplto

15

S.4

que, que es - tán los chi - cos muy des - con - ten - tos,      \*\*\*\*  
ha, ha des - com - pues - to e - se te - cla - do?  
sí, por - que a mis chi - cos dais ca - la - ba - za.  
sí, y de sus dul - ces ten - ga - mos par - te.

[bajo]

[bcl]

acomplto

*[Y sin parar a la respuesta]*

\* La ligadura no aparece en el original.  
\*\* Falta el texto en el manuscrito.  
\*\*\* No queda claro si es un mordente en el original, pero así lo he considerado por su similitud con el del compis 14 en la misma voz.  
\*\*\*\* Este primer tiempo se solapa con el primero de la respuesta a las coplas.

**B** RESPUESTA A LAS SEGUIDILLAS

Segui.<sup>s</sup>

Fuerte fuerte es el

Seguidillas

Fuerte fuerte es el

Seguidillas

Fuerte fuerte es el

Tiple 3°

Tiple 1°

¡Fuer-te, fuer-te\_es el ca-so! ¡Fuer-te, fuer-te\_es el

Tiple 2°

¡Fuer-te, fuer-te\_es el ca-so! ¡Fuer-te, fuer-te\_es el

Tiple 3°

¡Fuer-te, fuer-te\_es el ca-so! ¡Fuer-te, fuer-te\_es el

[bajo]

[bcl] acomplo

≡

S.1

ca - so!, des - pués de\_u - na cos - tum - bre... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!... de tan - tos

S.2

ca - so!, des - pués de\_u - na cos - tum - bre... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!... de tan - tos

S.3

ca - so!, des - pués de\_u - na cos - tum - bre... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!... de tan - tos

[bajo] *poco forte*

[bcl] *poco forte* acomplo

\* Estos compases se corresponden con la sección A de las seguidillas.  
 \*\* La ligadura no aparece en el original.

7

S.1 a - ños, nos que - da - mos al fres - co... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!,

S.2 a - ños, nos que - da - mos al fres - co... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!,

S.3 a - ños, nos que - da - mos al fres - co... ¡bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!, ¡bu!, ¡bu, bu!, ¡bu!,

[bajo]

[bc] acomplo

11

S.1 ¡bu!, lle - va - mos chas - co, lle - va - mos chas - co...

S.2 ¡bu!, lle - va - mos chas - co, lle - va - mos chas - co...

S.3 ¡bu!, lle - va - mos chas - co, lle - va - mos chas - co... \*\*

[bajo] \* [.] [.]

[bc] acomplo

*[y salta a la siguiente seguidilla ♫]*

*[Y tras la respuesta a la 4ª copla, sin parar, a la 5ª]*

\* El acento falta en el original.  
 \*\* La ligadura no aparece en el original.

C [5ª]

Todos 5ª y Última

Aunque Pastor Sagrado

Aunque Pastor Sagrado

5ª y Última

Aunque Pastor Sagrado

Quinta y última

Aunque Pastor Sagrado

Última todos

Quinta y última todos

Tiple 4º

Aun - que Pas - tor Sa -

Tiple 1º

Aun - que Pas - tor Sa -

Tiple 2º

Aun - que Pas - tor Sa -

Tiple 3º

Aun - que Pas - tor Sa -

[bajo]

acomplto

2

S.4

- gra - do, el nue-vo\_a - sun - to, el nue-vo\_a - sun - to nos im - pi - da dar

S.1

- gra - do, el nue-vo\_a - sun - to, el nue-vo\_a - sun - to nos im - pi - da dar

S.2

- gra - do, el nue-vo\_a - sun - to, el nue-vo\_a - sun - to nos im - pi - da dar

S.3

- gra - do, el nue-vo\_a - sun - to, el nue-vo\_a - sun - to nos im - pi - da dar

[bajo]

acomplto



5

S.4 Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que - re - mos, to - dos que -

S.1 Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que re - mos, to - dos que -

S.2 Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que -

S.3 Pas - cuas, nos im - pi - da dar Pas - cuas co - mo e - va jus - to. To - dos que -

[bajo]

[bcl] acomplo

9

S.4 - re - mos que\_e - se nue - vo\_in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.1 - re - mos que\_e - se nue - vo\_in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.2 - re - mos que\_e - se nue - vo\_in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.3 - re - mos que\_e - se nue - vo\_in - fan - ti - co... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

[bajo] *[poco forte]*

[bcl] *poco forte* acomplo

\* Las ligaduras no aparecen en el original.  
 \*\* No aparecen los puntos en el original.

13

S.4  
 ¡sí!, ...co - mo más dies - tro, se las dé muy con - for - me... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.1  
 ¡sí!, ...co - mo más dies - tro, se las dé muy con - for - me... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.2  
 ¡sí!, ...co - mo más dies - tro, se las dé muy con - for - me... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

S.3  
 ¡sí!, ...co - mo más dies - tro, se las dé muy con - for - me... ¡sí!, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!,

[bajo]  
 \*\*¡

[bel  
 acomp<sup>to</sup>

17

S.4  
 ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!... a su de - se - o, a su de - se - o.


S.1  
 ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!... a su de - se - o, a su de - se - o.

S.2  
 ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!... a su de - se - o, a su de - se - o.

S.3  
 ¡sí!, ¡sí, sí!, ¡sí!, ¡sí!... a su de - se - o, a su de - se - o.

[bajo]  
 \*\*¡

[bel  
 acomp<sup>to</sup>

\* No se aprecia la nota en el original.  
 \*\* No aparecen los acentos en el original.  
 \*\*\* Las ligaduras no aparecen en el original.  
 \*\*\*\* En el original: 

*E-TAc*, Ms. 880 – 3116/448

**Antoni Milà**

Villancico a 8 voces, con flautas, oboes,  
clarines, trompas y violines



# Villancico, "De Tecla a la llama", a Santa Tecla, a 8 voces, con violines, flautas, oboes, clarines, trompas y bajo

[Antoni] Milà (fl.1750c; †1789)

## I. ESTRIBILLO

The score is divided into two main sections. The left section contains the instrumental and vocal introductions for each part, marked 'Estrivillo Allegro'. The right section contains the main musical material, marked 'Allegro'.

**Instrumental Parts:**

- Oboe 1º and 2º:** Play the melody 'De Tecla la llama'.
- Clarín 1º and 2º:** Play the melody 'De Tecla la llama'.
- Violín 1º and 2º:** Play the melody 'De Tecla la llama' with a *dolc* marking.
- Tiple 1º:** Rest.
- Alto 1º:** Rest.
- Tenor 1º:** Rest.
- Bajo 1º:** Rest.
- Tiple 2º:** Rest.
- Alto 2º:** Rest.
- Tenor 2º:** Rest.
- Bajo 2º:** Rest.
- acomplº continuo:** Play the bass line 'De Tecla a la llama'.

**Vocal Parts (Coro 1º and 2º):**

- Tiple:** De Tecla a la
- Alto:** De Tecla a la
- Tenor:** De Tecla a la
- Bajo:** De Tecla a la

Each vocal part includes a 24-measure introduction marked 'Estrivillo Allegro'.

Ms880-2

3

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S

A

T

B

[Coro 2']

S

A

T

B

[bc]  
acompañamiento continuo

Detailed description: This is a page of a musical score for Ms880-2. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into several systems. The first system includes two oboe parts (ob.1 and ob.2), two clarinet parts (clno.1 and clno.2), and two violin parts (vl.1 and vl.2). The oboe parts have a triplet of eighth notes in the first measure. The clarinet parts play sustained notes. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system contains two vocal parts, [Coro 1'] and [Coro 2'], each with four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). All vocal parts are currently silent, indicated by horizontal lines. The third system contains a basso continuo part labeled [bc] acompañamiento continuo, which plays a steady eighth-note bass line.

8

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro I\*]  
S  
A  
T  
B

[Coro 2\*]  
S  
A  
T  
B

[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*dolc* *f*

*dolc* *f*

*p* *f*

*p* *f*

Ms880-4

13 *p* *f* *dolç*

ob.1 *p* *f* *dolç*

ob.2 *p* *f* *dolç*

clno.1 *p* *f*

clno.2 *p* *f*

vl.1 *p* *f* *dolç*

vl.2 *p* *f* *dolç*

[Coro 1']  
S  
A  
T  
B

[Coro 2']  
S  
A  
T  
B

[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo *p* *f* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for Ms880-4. It features a woodwind section with two oboes (ob.1, ob.2) and two clarinets (clno.1, clno.2). The woodwinds play a melodic line starting at measure 13, marked with dynamics *p* and *f*, and the tempo/style marking *dolç*. The strings consist of two violins (vl.1, vl.2) and two violas (vl.1, vl.2), which play a rhythmic accompaniment. The vocal parts are divided into two choirs, [Coro 1'] and [Coro 2'], each with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The continuo part, labeled [bc] and 'acompl<sup>to</sup> continuo', provides a bass line with dynamics *p*, *f*, and *p*. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature.

18

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S

A

T

B

[Coro 2']

S

A

T

B

[bc]  
acompañamiento continuo

De Te - cla\_a la

*p*



23

ob.1  
ob.2  
clno.1  
clno.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1<sup>a</sup>]  
S  
A  
T  
B  
[Coro 2<sup>a</sup>]  
S  
A  
T  
B  
[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo

De Te - cla\_a la lla - ma se  
lla - ma se ri - za la fa - ma Te - cla lla - ma se  
De Te - cla\_a la lla - ma se  
De Te - cla\_a la lla - ma se  
De Te - cla\_a la lla - ma se

28

ob.1

ob.2

clarino.1

clarino.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S

A

T

B

[Coro 2']

S

A

T

B

[bc]  
acompañamiento continuo

ri - za la fa - ma y\_en voz más so - no - ra y\_en voz más so -

\* "Risa" (seso del copista) en el original.

33

ob.1 *p* *f*

ob.2 *p* *f*

clno.1

clno.2

vl.1 *p* *f*

vl.2 *p* *f*

[Coro 1']

S  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra

A  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra la

T  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra la

B  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra

[Coro 2']

S  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra

A  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra

T  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra

B  
- no - ra a - nun - cia\_en su\_au - ro - ra

[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo *p*

38

ob.1 *f*

ob.2 *f*

clno.1

clno.2

vl.1 *f*

vl.2 *p* *f*

[Coro 1]  
S  
A  
T  
B

la di - - - cha ma - yor y\_en

di - cha ma - yor, la di - - - cha ma - yor y\_en

di - cha ma - yor, la di - - - cha ma - yor y\_en

la di - - - cha ma - yor y\_en

[Coro 2]  
S  
A  
T  
B

la di - - - cha ma - yor y\_en

la di - - - cha ma - yor y\_en

la di - - - cha ma - yor y\_en

la di - - - cha ma - yor y\_en

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo *f*

6 6 5  
4 4 #3

\* Negra con puntillo en el original.

42

ob.1  
ob.2  
clno.1  
clno.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
S  
A  
T  
B  
[Coro 2]  
S  
A  
T  
B  
[bc]  
acompl'o  
continuo

voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la  
voz más so - no - ra a - nun - cia en su au - ro - ra la

6  
#4  
2

46

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

A  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

T  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

B  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

[Coro 2']

S  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

A  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

T  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

B  
di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor, la di - cha ma - yor

[bc]  
acompañamiento continuo

50

ob.1  
ob.2  
claro.1  
claro.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
S  
A  
T  
B  
[Coro 2]  
S  
A  
T  
B  
[bc]  
acomp.  
continuo

*dolce*  
*f*  
*dolce*  
*f*

54

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1<sup>o</sup>]

S

A

T

B

[Coro 2<sup>o</sup>]

S

A

T

B

[bc]  
acompañamiento continuo

*Dúo*

*p*

Sí, sí que es a - mor la luz que la in -

Sí, sí que es a - mor la luz que la in -



58

ob.1 [poco f]

ob.2 [poco f]

clno.1

clno.2

vl.1 poco f

vl.2 poco f

[Coro 1']

S  
- fla - ma y\_en éx - ta - sis cla - ma que\_ins - pi - ra\_el fer -

A

T  
- fla - ma y\_en éx - ta - sis cla - ma que\_ins - pi - ra\_el fer -

B

[Coro 2']

S

A

T

B

[bc]  
acompl'o  
continuo poco f

62

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S

- vor. ¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

A

¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

T

- vor. ¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

B

¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

[Coro 2']

S

¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

A

¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

T

¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

B

¡Ay, cie - los! ¡Je - sús! ¡Ay, a -

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo

68

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S

- mor!

A

- mor!

¡Ay, cie - los! ¡Ay,

T

- mor!

B

- mor!

¡Ay,

[Coro 2']

S

- mor!

A

- mor!

T

- mor!

B

- mor!

[bc]

acompañamiento continuo

*p*

72

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1\*]  
S  
A  
T  
B

[Coro 2\*]  
S  
A  
T  
B

[bc]  
acompl<sup>o</sup>  
continuo

6  
4

7

6  
4

\*  
2

\* 4 en el original.  
2

78 *p* *dolç* [*f*]

ob.1 *p* *dolç* [*f*]

ob.2 *p* *dolç* [*f*]

clno.1 *p*

clno.2 *p*

vl.1 *p* *dolç* *f*

vl.2 *p* *dolç* *f*

[Coro 1<sup>a</sup>]

S - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a -

A - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je sús!, ¡ay, a -

T - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a - mor! ¡ay, a -

B - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a -

[Coro 2<sup>a</sup>]

S - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a -

A - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a -

T - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a -

B - mor! ¡Je - sús! ¡Je - sús! ¡Je - sús!, ¡ay, a -

[bc] *p* *f*

acompañ<sup>to</sup>  
continuo

82

ob.1 *p* *f*

ob.2 *p* *f*

clno.1 *p* *f*

clno.2 *p* *f*

vl.1 *p* *f*

vl.2 *p* *f*

[Coro 1']

S  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

A  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

T  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

B  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

[Coro 2']

S  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

A  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

T  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

B  
- mor! ¡Ay, a - mor! ¡Ay, a - mor!

[bc]  
acompl<sup>to</sup>  
continuo *p* *f*

Ms880-20

86

ob.1

ob.2

clno.1

clno.2

vl.1

vl.2

[Coro 1']

S

A

T

B

[Coro 2']

S

A

T

B

[bc]  
acomplo  
continuo

II. RECITADO

Recido  [Coro 1<sup>o</sup>]

Assi Tec=la amo=ro=sa del sol divino es [trella]

[Alto]  A - sí, Te - cla\_a - mo -

Recido  [bc] 

[acomp<sup>to</sup>] continuo 

≡

[Coro 1<sup>o</sup>] <sup>2</sup>  [A]

- ro - sa, del sol di - vi - no es - tre - lla\_o ma - ri - po - sa, la luz ron - da - ba cuan-do\_en e - cos

[bc] 

[acomp<sup>to</sup>] continuo 

≡

[Coro 1<sup>o</sup>] <sup>5</sup>  [A]

gra - ves, los mon - tes, las es - fe - ras y las a - ves, ab - sor - tas a su voz do - blan-do\_el

[bc] 

[acomp<sup>to</sup>] continuo 

6  
4

≡

[Coro 1<sup>o</sup>] <sup>8</sup>  [A]

vue - lo, sus - pen - sas o - yen que de - ci - a\_el cie - lo.

[bc] 

[acomp<sup>to</sup>] continuo 



III. ARIA

flauta 1<sup>ra</sup>  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor &

flauta Segunda  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor &

Trompa 1<sup>ra</sup>  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor ;

Trompa Segunda  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor.

violin 1<sup>o</sup>  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor &

violin 2<sup>o</sup>  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor &

[Coro 1<sup>o</sup>]  
Aria And<sup>te</sup> Si

[Alto]  
Aria And<sup>te</sup> All<sup>o</sup> Poco Oy ceda Ceda el Lau [rel]

[Tenor]  
Aria And<sup>te</sup> Si llama es Amor &

*Andante*

flauta 1<sup>a</sup> Si llama es Amor.

flauta 2<sup>a</sup> Si llama es Amor.

trompa 1<sup>a</sup> Si llama es Amor.

trompa 2<sup>a</sup> Si llama es Amor.

[violin 1<sup>o</sup>] Si llama es Amor.

[violin 2<sup>o</sup>] Si llama es Amor.

[Coro 1<sup>o</sup>]

[Alto]

[Tenor]

[bc]  
[acomp<sup>to</sup>]  
continuo Si llama es Amor.

fl.1

fl.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

[Coro 1<sup>o</sup>]  
A Si lla - ma es a - mor que in -

T

[bc]  
[acomp<sup>to</sup>]  
continuo

7

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

- fla - ma el fer - vor del pe - - - cho más fiel del

11

*Allegro Poco* [*f*]

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

pe - - - cho más fiel,  
Hoy ce - da, ce - da el lau -

Ms880-24

15

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I']  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

- rel, hoy ce - - - da, el lau - rel su im - pe - - - rio, a mi, ar -

19

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I']  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

dor, su im - pe - rio, a mi, ar - dor, pues vi - ve de a - mor y mue - re por

23

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I]  
A  
T  
[bc]  
[acomp]<sup>[10]</sup>  
continuo

él, y mue - - - re por él, mue - - - re, pues vi - ve de a -  
él, y mue - - - re por él, mue - - - re, pues vi - ve de a -

27

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I]  
A  
T  
[bc]  
[acomp]<sup>[10]</sup>  
continuo

- mor y mue - re por él, y mue - re por él;  
- mor y mue - re por él, y mue - re por él;

Ms880-26

31

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I]  
A  
T  
[bc]  
[accomp<sup>10</sup>]  
continuo

35

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro I]  
A  
T  
[bc]  
[accomp<sup>10</sup>]  
continuo

*Andante*

39 *p*

fl.1

fl.2

cor.1

cor.2

vl.1 *p*

vl.2 *p*

[Coro I<sup>o</sup>]

A

T

[bc] *p*  
[acomp<sup>to</sup>]  
continuo

si lla - ma es a - mor que in - fla - ma el fer -

43 *Allegro Poco*

fl.1

fl.2

cor.1

cor.2

vl.1 *f*

vl.2 *f*

[Coro I<sup>o</sup>]

A

T

[bc]  
[acomp<sup>to</sup>]  
continuo

- vor del pe - cho más fiel,  
hoy ce - da, hoy

Ms880-28

47

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

ce - da el lau - rel, su - im - pe - rio\_a mi\_ar - dor, su\_im -

51

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

pues vi - ve de\_a - mor y  
- pe - rio\_a mi\_ar - dor, pues vi - ve de\_a - mor de\_a - mor y

\* Silencio de negra en el original.

56

fl.1 *p* *f*

fl.2 *p* *f*

cor.1 *p* *f*

cor.2 *p* *f*

vl.1 *p* *f* *p*

vl.2 *p* *f* *p*

[Coro 1<sup>o</sup>]

A

T

[bc] *p* *f* *p*

[acomp<sup>10</sup> continuo

mue - re por él, y mue - re por él, si lla - ma es a -  
 mue - re por él, y mue - re por él, su im -

61

fl.1

fl.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

[Coro 1<sup>o</sup>]

A

T

[bc]

[acomp<sup>10</sup> continuo

- mor del pe - cho más fiel, más fiel, pues vi - ve de a -  
 - pe - rio\_a mi ar - dor, hoy ce - da el lau - rel pues vi - ve de a -



Ms880-30

65

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

- mor y mue - re por él, de a - mor, pues vi - ve de a -

- mor y mue - re por él, de a - mor, pues vi - ve de a -

69

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

- mor y mue - - - re por él; pues vi - ve de a - mor y

- mor y mue - - - re por él; pues vi - ve de a - mor y

\* "Forti" en el original.

73

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

mue - - - re por él, y  
mue - - - re por él, y

77 *Largo*

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

*Largo*  
mue - - - re por él;  
mue - - - re por él;

*dolce*  
*dolce*

Ms880-32

81

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

85

*Andante*

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1<sup>a</sup>]  
A  
T  
[bc]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

pues sa - cro des - ti - no me

90

f1.1

f1.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

[Coro I<sup>o</sup>]

A

T

[bc]

[acomp<sup>10</sup>]

continuo

dio a - mor di - vi - no,

de luz que me in - fla - ma, hoy ce - da la

95

f1.1

f1.2

cor.1

cor.2

vl.1

vl.2

[Coro I<sup>o</sup>]

A

T

[bc]

[acomp<sup>10</sup>]

su\_a - bis - mo, su\_im - pe - rio, su luz y su fa - - - -

lla - ma su\_a - bis - mo, su\_im - pe - rio, su luz y su fa - - - -

*poco f*

*poco f*

*poco f*

Ms880-34

100

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1<sup>o</sup>]  
A  
T  
[bce]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

- ma, hoy ce - da la lla - ma su\_a - bis - mo, su\_im - pe - rio, su  
- ma, hoy ce - da la lla - ma su\_a - bis - mo, su\_im - pe - rio, su

105

fl.1  
fl.2  
cor.1  
cor.2  
vl.1  
vl.2  
[Coro 1<sup>o</sup>]  
A  
T  
[bce]  
[acomp<sup>10</sup>]  
continuo

luz y su fa - - - ma, y su fa - - - ma.  
luz y su fa - - - ma, y su fa - - - ma.



# Conclusiones

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



Los presupuestos que han animado esta investigación hay que ponerlos en relación con la existencia de una catedral (y su capilla de música) particularmente relevante para Cataluña y aun para todo el ámbito panhispánico (como primada y referente para la antigua Corona de Aragón, aunque ya algo venida a menos para mediados del siglo XVIII), pero que, paradójicamente, debido a diversas circunstancias, es especialmente desconocida o ha suscitado escaso interés comparativamente hablando respecto a otros posibles casos de su entorno, por parte de la investigación musicológica especializada. Posiblemente haya tenido no poco que ver con dicha situación la escasez y aun la falta de documentación musical anterior al siglo XVIII, así como también, de determinados materiales de apoyo del tipo de actas capitulares, libros de obra o libros de fábrica. El caso es que la figura de Antoni Milà cubre, en su período de magisterio musical tarraconense, un período que hasta la fecha quedaba prácticamente virgen, apenas rodeado por una serie de trabajos académicos referidos a los períodos inmediatamente anteriores y posteriores. Pero nada o muy poco se había profundizado sobre el tiempo histórico apuntado. Guerras napoleónicas, desamortizaciones, y los desastres derivados de la Guerra Civil de 1936, sin duda afectaron a la dispersa huella dejada más adelante por la investigación musicológica a propósito de Tarragona, y esto, a aun a pesar del interés científico y curiosidad al respecto por parte de algunos de los musicólogos más prominentes del país, desde Felip Pedrell a Francesc Bonastre, pasando por Higiní Anglés o Miquel Querol, todos ellos naturales del área tarraconense. Sea como fuere, el desarrollo del presente estudio doctoral ha sido un eslabón más para favorecer la publicación del catálogo musical de la catedral, en el que he tomado parte activa, y que, tras largos años detenido y falto de culminación, finalmente ha podido ver la luz pública, cubriendo así una importante laguna que quedaba pendiente hasta el momento en los estudios musicológicos dedicados a la sede tarraconense.

En semejantes circunstancias, lo primero a realizar pareció que fuera conectar el contexto urbano de la capital surcatalana con la actividad cultural y

musical del entorno: con solo unos nueve mil habitantes, Tarragona era, en el siglo XVIII, una plaza fuerte con regimiento estable de soldados y con un gran peso secular debido por un lado, al arzobispado, y por el otro, a la gran cantidad de parroquias, monasterios y conventos ubicados en la ciudad. Estas particularidades marcaron, sin duda, el carácter y la idiosincrasia de la ciudad en esa época, como urbe poco innovadora y amante de las tradiciones. A ese efecto, no hay que olvidar que el peso secular venía de antaño, y que la ciudad estaba más que acostumbrada a ver desfilar por sus calles a monjas, monjes, capellanes y canónigos. Y, no obstante, y aun a pesar de cierto auge económico y demográfico experimentado por la ciudad a lo largo de la centuria y hasta el nuevo revés de la Guerra del Francés, las consecuencias de la Guerra de Sucesión (con la implantación de los Decretos de Nueva Planta de Felipe V), trajeron consigo, para el período que nos afecta, un mayor control por parte de la lejana monarquía de las autoridades locales civiles (con la paulatina creación de corregimientos y la posterior instauración de ayuntamientos, y con el cambio de virreyes a gobernadores civiles y militares), así como la supresión de la universidad local y el recorte de buena parte de las anteriores atribuciones y prerogativas de sus poderosos arzobispos.

Del estudio del contexto sociocultural e histórico de la ciudad se desprende que en la segunda mitad de siglo, ésta empezaba un período de recuperación económica, como sucedía también en general con toda Cataluña. La recuperación económica vino acompañada de nuevos aires “ilustrados”, que en Tarragona protagonizaron personas —como el canónigo Antonio Foguet—, que intentaron acelerar el lento movimiento cultural, científico y artístico en el que la ciudad se había ido acomodando. Para ello, se apoyaron y recibieron ayuda de la pequeña nobleza local, de algunos militares, y de una burguesía incipiente. Así, ya en la segunda mitad de siglo, Tarragona vuelve la mirada hacia la antigua Tarraco y redescubre su esplendoroso pasado romano, como capital de la antigua provincia de la Hispania Citerior.

En el punto más estratégico de la vieja Tarraco, se alzaba la catedral, que en el siglo XVIII ejercía una enorme influencia sobre los habitantes de la ciudad—a través de la curia archidiocesana—. La música que en ella se interpretaba no fue una excepción. Ésta debía de tener una doble función, por un lado, agradar y hacer más solemnes y atractivos los actos que en ella se llevaban a cabo, y por otra —y sin duda, la más importante—, catequizar a los oyentes.

La capilla de música de la catedral era la encargada de hacer llegar las composiciones del nuevo maestro de capilla —así como las de otros autores— a los fieles, “de la mejor manera posible” (tal y como se ha encontrado escrito en el *Libro de las Obligaciones de la Capilla*). Los fieles eran pues uno de los públicos de Milà, muchas veces por educar, pero a quienes sin duda agradaba escuchar la música en el interior del templo. La capilla de música tenía su principal cometido en el interior de la sede tarraconense, aunque —como se desprende del estudio realizado— algunos de sus miembros participaban también en numerosas ocasiones de las funciones que se llevaban a cabo en diversas parroquias de la ciudad. Por otro lado, aunque modesta en cantidad, la capilla tenía también presencia obligada en los actos ciudadanos más relevantes, y en tales momentos se servía, a veces, de músicos de fuera (de los pueblos colindantes o del regimiento militar asentado de forma permanente en la ciudad), que completaban o reforzaban determinadas partes de la misma. No hay que olvidar que los ministriles de la sede (con permiso o no) se desplazaban también a otros pueblos cercanos a Tarragona en ocasiones especiales, como las fiestas patronales de los pueblos de los alrededores.

En relación con esa circulación de músicos y del estudio realizado, se desprende que ésta fue efectiva, aunque restringida en el ámbito territorial: se han elaborado una serie de tablas que muestran el origen y posteriores destinos de los miembros de la capilla, lo que demuestra que las relaciones establecidas más habituales y fluidas se mantuvieron con las sedes limítrofes de Tortosa y Lleida. En cuanto a los miembros de la capilla (tal como ya se vió en el capítulo 2), puede afirmarse ahora que a mayor categoría de cargo, correspondió un mayor radio de acción, de acuerdo con el siguiente criterio: los monacillos provenían

mayoritariamente del *Camp de Tarragona*; los ministriles, del *Camp de Tarragona*, y además, de Tortosa, Lleida y Barcelona; y los sochantres, de cualquier punto de la antigua Corona de Aragón. De la misma manera, a la hora de cambiar de ubicación, los ministriles seguían moviéndose por el Camp de Tarragona, Tortosa, Lleida y Barcelona, mientras que los sochantres pretendían plazas ya más allá de las fronteras de la Corona de Aragón, como demostró el mismo Antoni Milà, que opositó al magisterio de capilla de la catedral de Málaga.

Tras analizar en profundidad la estructura de capilla, se ha podido apreciar que su estructura interna era muy similar a las de otras sedes catedralicias, con la particularidad de la figura del “director” de la capilla. Este cargo recaía siempre en el canónigo obrero, el cual hacía de nexo de unión entre la capilla de música y el cabildo, detentando un gran poder: nada relacionado con los músicos, los instrumentos, las funciones de capilla o el propio maestro de capilla, escapaba a su control.

Son muchos todavía los interrogantes que se plantean en torno a la figura de Antoni Milà. Apenas se conoce nada de su primera formación musical, ni tan siquiera se conocen en detalle grandes períodos de su biografía. No obstante, tanto a través del vaciado documental realizado (libros y borradores de actas capitulares), así como del manejo de buena parte de su literatura conservada —junto a la transcripción de una parte panorámica, que se ha procurado fuera significativa del total de su obra, con el consiguiente conocimiento de las fuentes primarias correspondientes—, se han podido desentrañar no pocos detalles, que hasta el momento restaban desconocidos, a propósito del hombre y el músico. Así pues, estamos ahora en condiciones de afirmar que Antoni Milà fue un maestro de capilla representativo de su tiempo. Ejerció su magisterio sin alterar el orden establecido ni perturbar en demasía al cabildo. Compuso para la sede tarraconense de manera prolífica y para las ocasiones requeridas. Según se ha podido comprobar, las únicas curiosidades en referencia a su persona mientras duró su estancia en la ciudad (aunque hay que recordar aquí la poca documentación hallada al respecto), son los

viajes que realizaba a *Vilafranca del Penedès*, por cuestiones personales (sin olvidar las musicales) y una cierta elegancia que se le atribuía en el vestir.

Han sido tres los archivos en los que se han conservado obras del compositor. Del análisis estadístico del corpus musical que entre los tres centros se ha manejado, se concluye que Antoni Milà fue un autor muy activo en su producción y que cultivó diferentes tipologías de obras, destacando, a juzgar por la gran cantidad conservada, los villancicos. Este género es el que destaca también, cuantitativamente, tanto en el Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona como en el Archivo Musical del VINSEUM de *Vilafranca del Penedès*. Sin duda, la obligación que los maestros de capilla tenían de componer villancicos “nuevos” durante el año, es la causa de su elevado número.

En cualquier caso, conviene no olvidar que se trata de una música “de consumo”, cotidiana, para la que Milà se valió de sus capacidades compositivas, sin olvidar el sentido práctico que sin duda le habría llevado a reutilizar materiales ya compuestos en su estapa villafranquesa, ya fuera copiando determinadas composiciones, o bien, sirviéndose de ideas ya elaboradas o semi-elaboradas en aquel período de su vida.

Se ha comprobado también, que, como muchos otros compositores de música del ámbito eclesiástico en la España del siglo XVIII, Milà no acostumbraba a registrar la fecha en que sus obras fueron compuestas, copiadas o interpretadas, llegando, incluso, a no especificar su autoría, de donde se deriva la gran cantidad de obras musicales que se le han atribuido. Y en tal sentido, hay que recordar, una vez más, que se trataba de trabajos a cargo de hombres devotos que se encomendaban A.M.D.G., y por tanto, que humildemente creían o sentían que no eran merecedores de trascender mediante la explicitación del nombre de su autor, considerado desde semejante perspectiva, más bien, como una vanidad.

Como resultado de las investigaciones realizadas se infiere que hay un significativo tanto por ciento de la obra de Milà que fue recepcionada (en el sentido

de mantenida viva en repertorio o recuperada para la práctica) en el siglo XIX. Ya fuere por las anotaciones de los *escolanets* en los papeles sueltos, por las copias realizadas de determinados manuscritos, o bien por la ampliación de otros muchos (añadiendo instrumentos ya pertenecientes al siglo posterior, como el violonchelo o el fígle), se sabe de la pervivencia de muchas obras de Milà en el repertorio de épocas posteriores. Por las anotaciones de los *escolanets*, se deduce que tanto en el magisterio de Melcior Juncà (1789-1806) —el maestro de capilla inmediatamente posterior—, como durante el de Francesc Bonamich (maestro de capilla entre 1808 y 1819), o durante el de Bonaventura Bruguera (maestro de capilla entre 1819 y 1876), se interpretaron las obras de Milà. Investigaciones posteriores habrán de determinar en qué momento y especificar de qué obras se trata, elaborando, quizás también, un estudio comparativo con lo que sucedía con los materiales del compositor en Vilafranca.

Se han extraído unos aspectos constructivos constituyentes de “estilo” después de haber analizado las diez composiciones que se habían propuesto como objeto de estudio al comienzo de la presente investigación. A priori, y como se ha considerado anteriormente, parece que la selección de obras musicales del maestro Milà que se han podido escoger para esta tesis doctoral podría considerarse escasa en comparación con el extenso corpus musical conservado del compositor. Y aunque numéricamente así lo parece, hay que recordar que se trata de obras inéditas y que se han llevado a cabo extensos análisis de cada una de ellas. De manera que, para tratarse de una “primera aproximación”, las conclusiones que de dichos análisis se deriven servirán, sin lugar a dudas, de base para futuras y más extensas investigaciones relacionadas con el corpus musical de este compositor. Por otra parte, soy bien consciente de que escoger diversas tipologías o formas musicales, no contribuye favorablemente, precisamente, a la extracción de los posibles rasgos de estilo del compositor, aunque, aún y así, sí que pueden hallarse ya algunas trazas y toques distintivos individualizados o personalizados del mismo.

De las extensas conclusiones extraídas en el capítulo 4, que especifican el tratamiento que Milà da a las partes vocales, las partes instrumentales, la melodía y el ritmo, la armonía y la relación música-texto, y para no repetir aquí dichas conclusiones parciales, anotaré únicamente algunas de ellas: en cuanto a las partes vocales, el compositor parece ser un digno representante del paso, desde la polioralidad unánime del siglo anterior, a la nueva bicoralidad “simulada”, donde uno de los coros ejercía ya como favorito y el otro desempeñaba una función de *ripieno*; se adaptaba a las capacidades vocales de los cantantes, puesto que en las obras estudiadas se aprecia una tendencia a usar ámbitos vocales reducidos, señal quizás de que, en general, la capilla no contaba con un grupo nutrido de buenos cantantes de manera sostenida en el tiempo. Cuando esto sucedía, el compositor escribía para esas partes vocales con un ámbito más amplio, dándoles, a menudo, un papel protagonista; en general, y a pesar de no poseer homogeneidad vocal en la capilla, las respuestas de los coros son sólidas y con empaque, hecho que demuestra el dominio de la escritura coral por parte del compositor.

Instrumentalmente hablando el tratamiento que el compositor otorga a los violines es sintomático del cambio que se estaba produciendo con la escritura para dicho instrumento (y para otros, como los oboes o las flautas) durante todo el siglo XVIII: el abandono paulatino de la imitación de las partes vocales y el nacimiento de una escritura propia e idiomática que pudiera explotar las nuevas posibilidades técnicas del instrumento. Hasta aquí, y aun a pesar de lo mucho que queda por conocer en ese sentido, se trata de características más o menos presentes o achacables a la obra musical de casi cualquier otro compositor de su tiempo en ámbito eclesiástico hispano. Pero tampoco faltan algunos rasgos interesantes, como el tratamiento, moderno, que hace de la modulación, o el interesante empleo de los instrumentos de viento, que prelude ya la etapa que desembocaría en el primer clasicismo vienés. Mientras flautas y oboes se anotan, en las obras estudiadas de Milà, generalmente *colla parte*, es decir, tocando exactamente lo mismo —o con mínimas variantes— que los violines, y aunque eso representa en realidad una reducción del *organico*, también da lugar a un nuevo juego de volúmenes y de

coloridos tímbricos, variado, en el que las maderas van adquiriendo poco a poco cierto protagonismo orquestal (como se verá también tiempo más tarde en Haydn o Mozart), del que se sirve en ocasiones el compositor catalán para enfatizar el sentido del texto. En cuanto a la escritura para estos instrumentos, [...] las segundas voces o partes (oboe 2º, flauta 2ª), acostumbran a trabajar a menudo una tercera inferior respecto a sus respectivos oboe 1º y flauta 1ª (o bien, a distancia de sextas), tratándose, nuevamente, de un recurso sencillo y acostumbrado, aunque ciertamente efectista y eficaz. De esta manera, y una vez más, el compositor consigue una sonoridad compacta (donde radica el interés), atrayente sin duda para el público asistente, logrando así fijar en la memoria las melodías que el autor quisiese. Trompas y clarines no llegan a coincidir nunca en las obras seleccionadas de Milà, y en esto, se muestra todavía más emparentado con períodos cronológicos anteriores, pues en cierto modo la elección de trompas, o de clarín, tiene todavía mucho que ver con el carácter o “afecto” que la composición intenta transmitir, desde una perspectiva que podríamos calificar como, todavía, tardobarroca. Todo esto podría querer decir que, posiblemente, los ejecutantes de viento-metal pudieran haber sido los mismos, alternando uno u otro instrumento según una u otra obra, incluso dentro de una misma función, según requiriera el programa oportuno previsto en cuanto a las intervenciones de la capilla (de forma similar a lo que podía suceder con flautas y oboes).

De este modo, las trompas, tienen casi exclusivamente un papel de relleno armónico, en absoluto protagonista, y más bien entendido como soporte o refuerzo a los demás instrumentos; mientras que los clarines se mantienen siempre en un segundo plano, cumpliendo también una función de relleno armónico, y además, sin llegar nunca a alcanzar el estatus o la participación —bastante más destacada— de las trompas. Por otro lado hay que entender el clarín como una trompeta natural, y por tanto, como un instrumento todavía sencillo o rudimentario, por lo general organológicamente incapaz —salvo por la pericia técnica de algunos instrumentistas concretos particularmente diestros— de producir notas más allá de los primeros armónicos naturales; de manera que al clarín, un instrumento por otra



parte de ejecución exigente físicamente hablando, se le suelen adjudicar algunos pasajes, muy breves —de no más allá de ocho compases por lo general—, frecuentemente atacando melodías sencillísimas y muy ritmadas —provistas de puntillos—, o bien, se anota en valores largos —que a veces se mantienen a lo largo de varios compases—, dejando abundantes huecos y espacio de tiempo en silencio entre sus distintas intervenciones, con vistas a dar un respiro a sus ejecutantes entre una y otra.

Por lo que respecta al “bajo continuo” —i.e., la parte que resume la composición a partir de un diseño esquemático, a menudo cifrado, que será desarrollado por algún instrumento polifónico—, Milà propone más bien un acompañamiento sin más, es decir, una línea instrumental en el registro más grave de la composición, que servirá de guía y apoyo al resto de intervinientes, independientemente de que pueda ser realizado por algún instrumento polifónico, o no. Esta concepción del acompañamiento responde a un período intermedio, de transición, en el que convivirán, todavía, las viejas partes “para continuo”, con las nuevas partes “de acompañamiento”, entendido casi ya como otra parte instrumental más —independiente— en el registro grave. En cualquier caso, el compositor sabe tratar el acompañamiento de manera que no resulte demasiado monótono; y para descargar parte de la pesantez rítmica del mismo, es capaz de crear espacios y entornos o pasajes contrastantes, que ayudan a conseguir la fijación de melodías, a desarrollar fluidez dramática, etc.

Un rasgo bien manejado por Milà es también su empleo de las dinámicas para crear atmósferas que se ajusten al contenido del texto. En ese sentido, hay que señalar el uso del *crescendo* por “acumulación tímbrica”, un recurso que Milà insinúa en algunas obras y del que convendrá demostrar su reiterada utilización en estudios posteriores de su corpus musical (con vistas a ratificar si, como parece, puede llegar a constituir un rasgo constitutivo —y acaso distintivo— de su estilo). Estas peculiaridades, que denotan ya cierta modernidad, se ven reforzadas por el uso de apoyaturas y mordentes, así como de matices agógicos o de *tempo*, todo esto características propias de su tiempo.

Una primera aproximación sobre la construcción de las melodías para las partes vocales en las obras de Antoni Milà, lleva a la evidencia de que, en general, se trata de melodías sencillas y sin grandes ornamentos, con el objeto de que el texto sea fácilmente entendible por el público. En general, las melodías de las obras estudiadas tienden a una aplicación silábica del texto (precisamente en aras de lograr el objetivo de su mayor inteligibilidad), aunque en determinadas ocasiones (p.ej., en las lamentaciones) el compositor construye ciertos pasajes de manera particularmente melismática, dándoles la extensión suficiente como para enfatizar el significado oculto de cada una de ellas. Así, puede decirse que nos hallamos frente a un compositor capaz de desarrollar ambas ideas compositivas. Rítmicamente, Milà siente predilección por el diseño rítmico de una corchea con puntillo seguida por una semicorchea, el cual ayuda a la música a “caminar”. La repetición de fórmulas rítmicas, las reiteraciones de agrupamientos en semicorcheas —que sugieren articulaciones concretas— y el contraste rítmico, son también aspectos constructivos constituyentes de “estilo” (del estilo de la época en general, y del suyo en particular).

Armónicamente, en las obras estudiadas, el autor suele escoger un tono “de salida” para enmarcar la composición, pero suele alejarse del mismo aprovechando secciones y/o subsecciones, de manera que comienza a entender ya las composiciones como “modulantes” —algo para entonces todavía no particularmente frecuente en ámbito eclesiástico, sobre todo para las composiciones litúrgicas— (recuérdese la cercanía temporal respecto a la célebre *Llave de la modulación* del padre fray A. Soler)<sup>379</sup>. El caso es que esas flexiones o breves modulaciones que anota Milà, aportan cambios de color en el desarrollo de las obras, de lo que resultan unas composiciones con personalidad propia.

---

<sup>379</sup> SOLER RAMOS, Antonio: *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Musica, En que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmáticos, y sus Resoluciones. Su autor El P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (vulgò) del Escorial*. Madrid, oficina de Joachin Ibarra, 1762.

Por otra parte, el empleo atinado de las disonancias no es algo ajeno a este maestro de capilla: por ejemplo —y como peculiaridad dentro de la escritura del maestro Milà, identificativa de su “estilo”—, el uso de una excepcionalmente llamativa disonancia de séptima sobre el VII grado, que resolverá sobre el primer grado (VII<sub>7</sub>-I). Se puede concluir argumentando la idea de que Milà, a pesar de trabajar para la catedral metropolitana de Tarragona (con todo lo que ello implicaba a nivel de canon armónico), fue capaz de ir más allá y componer permitiéndose algunas “licencias” que le posicionan como un autor de transición (y puede verse lo que señalan a propósito del empleo de “licencias” armónicas autores como Andrés Lorente o Francesc Valls)<sup>380</sup>.

Como tal transición, podríamos emparentar a Antoni Milà a nivel nacional —lo que por otra parte es también así desde el estricto punto de vista cronológico— con lo que, a escala internacional, pudiera haber significado el paso desde los últimos representantes del barroco pleno<sup>381</sup>, hasta, prácticamente, ese primer clasicismo vienés ya mencionado (que, junto a los obligados Haydn y Mozart, enlazan entretanto con Sammartini, Gluck o Cimarosa), pasando por un estadio intermedio<sup>382</sup>, seguramente mucho más conectado con el quehacer del propio protagonista catalán que nos ocupa.

<sup>380</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. [Ed. facsímil, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.). Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 38”, 2002]. VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico. Breve Resvmen De las principales Reglas de Musica. Sacado de los más clásicos autores especulativos, y Practicos, Antiguos, y Modernos, Ilvstrado con diferentes exemplares, para la mas facil, y segura enseñanza de Muchachos*. Barcelona, manuscrito, 1742a. [Ed. facsímil, PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 37”, 2002].

<sup>381</sup> Pues hay que tener en cuenta que todavía en el primer tiempo de actividad de Milà vivían autores como J. S. Bach, G. F. Händel o D. Scarlatti, que desgranaban precisamente entonces sus última composiciones... pero con estos autores —obviamente, salvando las lógicas distancias— ya son muy pocos los nexos que pudieran emparentarles. Pero me refiero aquí especialmente a las posibles conexiones que pudieran establecerse en la producción de Milà, sobre todo a partir del mucho más cercano modelo italiano —con autores como los instalados en la corte madrileña Jaime Facco o Francesco Corradini, y otros, estrictamente foráneos, como Nicola Porpora o Johann Adolph Hasse “il Sassone”, muy influyentes en ámbito hispano—.

<sup>382</sup> En el que podría englobarse a los representantes del denominado preclasicismo (incluyendo ahí a alguno de los más célebres hijos del gran Bach, como Carl Philipp Emanuel o Johann Christian), o de la Escuela de Mannheim (de Franz Xaver Richter a Johann Stamitz o Christian Cannabich), pero, sobre todo, a algunos compositores italianos del momento (Durante, Tartini, Galuppi o Pergolesi).

Por lo que respecta a la relación música-texto, Milà, utilizó profusamente recursos musicales y retórico-musicales en aras de la inteligibilidad del texto, ya fuere en latín o en lengua romance (en relación con la primera sistematización en la tratadística hispana al respecto por parte de Pedro de Ulloa)<sup>383</sup>. En la mayoría de las obras estudiadas, el compositor utiliza la homofonía para poder transmitir precisamente, el texto de manera clara, en contraposición al contrapunto imitativo, utilizado también ampliamente por el compositor en otras ocasiones o con otros fines: sabía desenvolverse perfectamente con el cometido de hacer llegar el mensaje del texto a los fieles, y habría alcanzado así el objetivo último para el que fue contratado como maestro de capilla: catequizar a la audiencia.

He entablado previamente cierta relación entre Milà y la música europea de su tiempo, de la que lógicamente no pudo quedar aislado, pero si con alguien pudo mantener contactos profesionales el catalán, o al menos, si con la de alguien pudiera ser equiparable su producción musical, eso sería con su propio entorno —panhispánico y religioso—, en donde sus colegas pudieron compartir buena parte de sus mismas preocupaciones e inquietudes.

De manera que se puede hablar, para el caso de Antoni Milà, de un compositor suficientemente adaptable a las diferentes circunstancias en que la capilla de música bajo su jurisdicción se encontrase, además de comprometido con su quehacer, y que trabajaba con vistas a agradar al máximo a la institución para la cual trabajaba, así como a los fieles susceptibles de escuchar el fruto de su trabajo.

Una tesis doctoral es un trabajo de investigación que, acotado por el espacio y por el tiempo, se centra en algunos aspectos susceptibles de ser investigados, a

---

<sup>383</sup> ULLOA, Pedro de: *Música Universal ô Principios Universales de la Música*. Madrid, Bernardo Peralta, 1717. Se trata en realidad de un tratado a propósito de diferentes asuntos, bastante moderno en su concepción respecto a otros tratados teórico-musicales coetáneos y aun algo posteriores del entorno hispánico (Nassarre —1723-1724—, Rabassa —1725c—, Valls —1742a—...), pero que, por primera vez en territorios españoles, recoge sistemáticamente la cuestión de las figuras retórico-musicales, que era algo bien conocido y sistematizado en otros ámbitos, como particularmente, el germánico, al menos desde la obra de Joachim Burmeister (*Musica Poetica*. Rostock, Stephan Myliander, 1606).

sabiendas de que siempre va a tratarse de un punto de partida. A ese efecto, la presente tesis doctoral abre nuevas líneas de investigación para futuros proyectos, que sin duda ayudarán a complementar y perfilar más nítidamente el presente:

- Ahondar en el ambiente sonoro urbano de Tarragona en época de A. Milà.
- Analizar las obras de compositores extranjeros coetáneos a A. Milà de los que se conservan composiciones en el ACT, y cotejarlas con las del compositor catalán, con vistas a ofrecer una valoración al respecto.
- Ampliar la biografía crítica de A. Milà (con intención de dejarla fijada o establecida al máximo), a partir de posible nueva documentación que se conserve fuera de Tarragona y en los archivos donde se ha trabajado.
- Estudiar en profundidad la “recepción” de la obra (bien entendido el término de manera flexible) de A. Milà en Vilafranca del Penedès.
- Comparar el corpus musical de A. Milà con el de otros autores contemporáneos.
- Etc.

En definitiva, puede decirse que la obra de Milà arroja luces y sombras. No resulta, a partir de los análisis acometidos, de una calidad fuera de lo común o excepcional, aunque sí ofrece un registro cualitativo medio-alto, que nos perfila a un compositor fruto de su tiempo, buen conocedor de las tradiciones entonces heredadas, y dispuesto a abrirse a la modernidad y los nuevos gustos musicales llegados del exterior, que ofrece, aquí y allá, a lo largo de sus obras. Con las ediciones críticas aportadas, se espera poder recuperar para la práctica una parte significativa de su literatura, que desvele definitiva y paulatinamente, el valor intrínseco de su música. Una música que, en respuesta a los requerimientos de las iglesias en las que sirvió, corresponde a los géneros y formas musicales precisados en sus obligaciones contractuales, y una música, en cualquier caso, que se difundió y fue disfrutada en un enclave concreto de la Cataluña Sur, cuando los maestros catalanes más destacados (Rossell, Casellas, Juncà, Soler, Viola) ocupaban los cargos de mayor responsabilidad —Palacio en

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

Madrid, la primada de Toledo, El Escorial—, en un orbe, católico español, en el que, todavía entonces, no se ponía el sol.

Fuentes  
y  
bibliografía

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



## FUENTES

Para la ordenación de las fuentes manuscritas se ha seguido el siguiente criterio: 1) población; 2) institución; 3) documento. Los documentos se ordenan por orden alfabético según el apellido del autor, y si no lo hubiere, según la primera letra del título del documento.

**Tarragona.** Archivo Histórico Archidiecésano de Tarragona:

- *Llibre de las obligaciones de la capella de la present S<sup>ta</sup> Metropolitana Iglesia de Tarragona primada de las Españas sobre lo asistir a la Seu, y altres actes o funcions per orde del molt Ill<sup>tre</sup> Capítol, ab la expressio del que se haurá de cantar, y com en cada una de las festivitats que se asseñalaran.* Serie capella de música. Subserie Mestre de capella. Unitat de catalogació: 1481; Unitat d'instal·lació: 327.
- *Método de vida que deuran observar los Escolans de la Capella.* Serie capella de música. Subserie Escolans. Unitat de catalogació: 1510; Unitat d'instal·lació: 328.
- *Obligacions o Carrechs del Organista de esta S<sup>ta</sup> Metrop<sup>a</sup> Ygla.* Serie capella de música. Subserie Organista. Unitat de catalogació: 1493; Unitat d'instal·lació: 328. Documento 1493-328.
- *Obligacions dels Sustentors.* Subserie Succentors. Unitat de catalogació: 1501; Unitat d'instal·lació: 328.
- *Ordinacions y método de gobernarse la capella de la present sta. metrpna iglesia de Tarragona Prim<sup>da</sup> de las Españas, prescrit y ordenat per lo molt Il<sup>tre</sup> capitol de la dita Sta. Iglesia, ab resolució capitular presa als 26 de febrero 1747.* Sin catalogar.
- *Procés y sentencia tingué á son favor la Insigne confraria y Clero de la S<sup>ta</sup> Metrop<sup>a</sup> Iglesia de Tarragona en lo Tribunal del señor Nunci de Espanya en Madrit en lo any 1685 sobre los habits del chor.* Confraria de Santa Maria dels Preveres de Tarragona. Unitat de catalogació: 3682; Unitat d'instal·lació: 485.
- *Libro borrador de acuerdos capitulares tomados en los años 1764, 65, 66 y 67 y 1777 y 78 hasta el día 13 de enero de 1779. desde el 1764 hasta el 1767 no están en orden cronológico.* 22.01.1767 – 21.01.1779.
- *Libro que contiene los acuerdos capitulares tomados desde el día 1 de febrero de 1780 hasta el día 22 de enero de 1785.* 01.02.1780 – 19.01.1785.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- *Registro de asistencia a capítulos y de algunas determinaciones tomadas.* 03.02.1783 – 17.01.1791.

### **Tarragona.** Antiguo ayuntamiento de Tarragona:

- *Memoria Gloriosa y Descripción festiva de las Solemnes, Plausibles Fiestas con la que en los días 22, 23, 24 y 25 de Setiembre del Año 1775, el M. Ilustre Cabildo, y ciudad de Tarragona (siendo su arzobispo el ilustrísimo señor Don Juan Lario, y Lancís, y gobernador el excelentísimo señor Don Jorge Dunant) celebraron la colocación del brazo de su gloriosa Patrona la Invicta Prothomartyr Santa Thecla; en el altar, y capilla nuevamente erigida, y dedicada à la misma Santa, en su Santa Primada Iglesia.* Barcelona, Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1776. (117pp). [Incluye a continuación un sermón].

### **Vilafranca del Penedès.** Archivo Eclesiástico de Vilafranca del Penedès:

- *Llibre de Baptismes de 1696 fins lo any 1710* (AEVP).
- *Llibre de Baptismes 1724-1733* (AEVP).

## BIBLIOGRAFÍA

Más allá de seguir una norma concreta o estilo determinado para las citas bibliográficas (Harvard, Chicago, Turabian, Vancouver, MLA, APA...), todas las cuales presentan sus propias ventajas y desventajas, se ha querido aportar el máximo posible de información al respecto, de manera que se permita localizar, con la mayor facilidad, cualquier referencia dada. Para la elaboración de esta bibliografía concreta, se ha procedido por tanto a su ordenación por orden alfabético de autores (mención de responsabilidad), y dentro de cada autor (indicado mediante "ID." o "EADEM" según corresponda), se han dispuesto las entradas por orden cronológico, desde la referencia más antigua a la más moderna. En aquellos casos en los que se trate de traducciones, se ofrece el título original de la obra en su primera edición, así como la referencia a su traducción a lengua española o catalana, según haya sido el ejemplar que se haya manejado. Se ofrecen también los nombres completos de sus autores (nombres de pila y apellidos) en aquellos casos en que esto ha sido posible.

- ADSERÀ MARTORELL, Josep: *L'arquebisbe Francesc Xavier Armanyà i el seu entorn: 1785-1803*. Tarragona, Edicions de la Xarxa Sanitària i Social de Santa Tecla, 2005.
- ALÉN GARABATO, M<sup>a</sup> Pilar: "Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedrales españolas en el siglo XVIII", en *Quintana*, 1 (2002).
- ALIER AIXALÀ, Roger: *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- ALLUÉ, Marta: *Dolça Catalunya. Gran enciclopèdia temàtica catalana. Dues devocions tarraconines: sant Magí i santa Tecla*. Barcelona, Edicions Mateu, 1982.
- ALTARRIBA, Emilia; y BALUJA, Josep: *La Catedral de Tarragona. Quadern de treball*. Tarragona, Consell Comarcal del Tarragonès, 1990.
- AMAT I DE CORTADA, Rafael (Baró de Maldà): *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcelona, Barcino, 1994.
- ANDRÉS, Ramón: "Violón", *De Píndaro a J. S. Bach. Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona, Biblograf, 1995.
- ANGLÉS PAMIES, Higinio; y PENA COSTA, Joaquín (dirs.): "Magnificat", en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954. Id.: "Motete", en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. 2. Barcelona, Labor, 1954.
- ARIAS DE SAAVEDRA, Immaculada; y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel: "Debate político y control estatal de las cofradías españolas en el siglo XVIII", en *Bulletin Hispanique*, 99 (1997).
- ARTERO, José: "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII", en *Anuario Musical*, 2 (1947).

- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- BALLÚS CASÓLIVA, Glòria; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Els Goigs, de Catalunya al món. Una forma musical culta i popular*. Barcelona, Ediciones Experiencia, 2015.
- BASSO, Alberto (dir.): “Magnificat”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. “Il Lessico” 3. Torino, UTET, 1984; ID.: “Mottetto”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. “Il Lessico” 3. Turín, UTET, 1984; ID.: “Responsorium”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. “Il Lessico” 4. Turín, UTET, 1984.
- BATLLORI I MUNNÉ, Miquel: *La Il·lustració. Obra completa*. Vol. 4. Valencia, Fundació Francesc Eiximenis, “Biblioteca d’Estudis i Investigacions, 26”, 1997; ID.: *La Il·lustració. Obra completa*. Vol. 9. Valencia, Fundació Francesc Eiximenis, “Biblioteca d’estudis i investigacions”, 1997.
- BLANNING, Timothy C. W. (dir.): *The Eighteenth Century: Europe 1688-1815*. Oxford, Oxford University Press, Short Oxford History of Europe, 2000. [OMAR RODRÍGUEZ, Estellar (trad.): *El siglo XVIII, Europa 1688-1815. Historia de Europa Oxford*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002].
- BOFARULL I SANS, Francisco de Asís: *Los animales en las marcas del papel*. Villanueva y Geltrú, Oliva impresor, 1910.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “La capella musical de la Seu de Tarragona a mitjan segle XVIII”, en *Boletín Arqueológico* [Societat Arqueològica Tarraconense], Época IV / 133-140, (1976-1977); ID.: *Bernat Bertran. Simfonia en Mi bemoll Major, 1798*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI CIFRÉ, Josep Maria; y CANELA GRAU, Montserrat. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Vol. 8: Fons de la Catedral de Tarragona*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- BONI I SIERRA, Carles: *Epítome història de Tarragona*. Tarragona, Biblioteca Tarraconense 3, 1993.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en [Boyd, Malcom; Carreras, Juan José (eds.)], *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- BORRÀS I ROCA, Josep: *El baixó a la península ibérica*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- BOYDEN, David D. y WOODWARD, Ann M.: “Viola”, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1984.
- BRIQUET, Charles Moïse. *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqueén 1600*. Ginebra; Paris, Alphonse Picard et fils, 1907.
- BUQUERAS I BACH, Josep Maria: *Arquitectura de Tarragona des del segle XII*. Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 1991.
- BURÓN CASTRO, Taurino: “Selección cronológica de filigranas. Archivo de la catedral de León”, en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003.
- CALLAHAN, William J.: *Church, Politics, and Society in Spain, 1750-1874*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1984. [ALFARO, Ángel L. e IZQUIERDO, Jesús (trad.): *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid, Nerea, 1984].
- CAMPS I ARBOÇ, Joaquim de: *El Decret de Nova Planta*. Barcelona [Rafael Dalmau Editor], Episodis de la Història-38, 1963.
- CAMPS I SÒRIA, Jordi: *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l’ala meridional*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1988.
- CANELA I GRAU, Montserrat: “Els músics del rerecor de la catedral de Tarragona”, en *Anuario Musical*, 62 (2007); EADEM: *Aspectes documentals al voltant de la música de la catedral de Tarragona a la segona meitat del segle XVIII: Antoni Milà*. Diploma de Estudios Avanzados. Barcelona, Universitat Autònoma, 2009; EADEM: “Presencia musical a la catedral de Tarragona en la segona meitat del segle XVIII a través de les seves actes capitulars” en *Anuario Musical*, 67 (2012); EADEM: “Les lamentacions d’Antoni Milà: música per al Trídium Pasqual al segle XVIII”,

- en *Germandat del Sant Ecce-Homo de Tarragona. Setmana Santa 2017*. Tarragona, en prensa [2017].
- CAPDEVILA I FELIP, Sanç: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935.
  - CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los Santos*. Madrid, Akal-Istmo, 2008.
  - CARRERAS LÓPEZ, Juan José: “Música y ciudad: de la historia social a la histórica cultural”, en *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*. [BOMBI, Andrea; CARRERAS LÓPEZ, Juan José; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (eds.)]. Valencia, Universidad de Valencia, 2005. ID.: “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, en *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. [MARÍN, Miguel Ángel (ed.)]. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Gobierno de la Rioja, 2010. ID.: *La cantata española*, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. [LEZA CRUZ, José Máximo, (ed)]. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
  - CARTAS MARTÍN, Iván: “Retórica musical, el madrigal *lo pur respiro* de Carlo Gesualdo”, en *Icono* 14, 15 (2005).
  - CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2002.
  - CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián: *Discursos Histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y el baile español*. Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1854.
  - CATALÁN JARQUE, María del Carmen: *Pedro de Ulloa y su tratado Música Universal o Principios Universales de la Música: Una nueva reivindicación de la teoría musical en España. (Madrid, Bernardo Peralta, 1717)*. Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, en curso.
  - CAZURRA I BASTÉ, Anna: *El compositor y maestro de capilla Joan Rossell y su aportación al preclasicismo musical hispano*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993; EADEM: *El compositor i mestre de capella Joan Rosell i la seva aportació al preclassicisme musical hispànic*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994; EADEM: “Rossell Argelagós, Joan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002.
  - CERDÀ, Maria Assumpta; ROCA, Josep Maria; y SABATÉ, Josep Maria: *Notes per a l'estudi dels molins hidràulics de l'antic terme de Centelles*. Tarragona, Centre d'Estudis de Constantí, 1992.
  - CHAIGNOT, Jean: *Historia del mundo. Los tiempos modernos de 1661 a 1789*. Madrid, EDAF, 1974.
  - COBBAN, Alfred: *Historia de las civilizaciones. El siglo XVIII*. Vol. 9. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
  - CODINA GIOL, Daniel; DOLCET RODRÍGUEZ, Josep; RIFÉ I SANTALÓ, Jordi; y VILAR TORRENS, Josep Maria: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1999.
  - COLLINS, Michael y PRICE, Mathew Arlen: *The Story of Christianity*. Carol Stream IL, Tyndale House Publishers, 1999. [Trad. como *Historia del cristianismo*. Barcelona, Art Blume, 2000].
  - COMPANYYS I FARRERONS, Isabel y MONTARDIT I BOFARULL, Núria: *El cadirat de cor de la Seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*. Tarragona, Col·lecció “Pau de les postals”, Indústries Gràfiques Gabriel Gibert, 2000.
  - CORTADA I NOGUERO, Maria Lluïsa: *Anselm Viola: compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
  - CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. El folklore musical*. Madrid, Alianza Música, 1983.
  - CUSCÓ I CLARASÓ, Joan: “Mestres i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII”, en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV (1999); ID.: *Els goigs a Sant Fèlix. Música, festa i tradició*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000; ID.: “Ministrers i joglars a la Catalunya nova (segles XIV-XVII)”, en *Revista catalana de musicologia*, VI (2013).
  - DAUFÍ RODERGAS, Xavier: *Els Oratoris de Francesc Queralt. Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Diputació de Lleida, 2004.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- DE LA BROSE, Olivier; HENRY, Antonin-Marie; y ROUILLARD, Philippe (dirs.): *Dictionnaire de la foi chrétienne*. París, Éditions du Cerf, 1968. [LATOR ROS, Alejandro Esteban (trad.): *Diccionario del cristianismo*. Barcelona, Herder, 1986].
- DÍAZ DE MIRANDA, M<sup>a</sup> Dolores; y HERRERO MONTERO, Ana: “Propuesta de estudio y reproducción de filigranas”, en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003.
- DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*. Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Joan: *La biblioteca de Don Ramon Foguet, canónigo tarraconense (1725-1794)*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, Societat Catalana d’Estudis Històrics, Miscel·lània Puig i Cadafalch, 1951.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1976; reedición de I. G. Seix y Barral, 1981; ID.: *Historia Universal. Edad Moderna*. Barcelona, Vicens Vives, 1983.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. 5 vols. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. [Ed. en 4 microfichas: Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions ETD, 1997]; ID.: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, en *Boletín Aedom*, 4/1 (1997); ID.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII, de una a ocho voces*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, vol. LV”, 1998; ID.: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”, en *Anuario Musical*, 55 (2000); ID.: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII, de una a ocho voces*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, vol. LIX”, 2000. ID.: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular”, en *Anuario Musical*, 56 (2001); ID.: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, LXIX”, 2004; ID.: *Pedro Cerone: El Melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, 75”, 2007; ID.: *Nicolás Ledesma (1791-1883). Obra completa para tecla*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective”, *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The circulation of music. Vol II. The Circulation of Music in Europe in 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*. [RASCH, Rudolf (ed.)]. Berlín BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008.
- FA ECHEVARRIA, Mayra: *Melcior Juncà (1757-1824): biografía i música litúrgica*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- FELLOWES, Edmund: *English Cathedral Music*. [WESTRUP, Jack (rev.)]. Londres, Methen, 1963.
- FIGUEROLA MESTRE, Joan; y GAVALDÀ BORDES, Joan C.: *La Catedral de Tarragona. In sede, 10 anys del Pla Director de Restauració*. Tarragona, Arquebisbat de Tarragona, Arola Editors, 2007.
- FOLCH, Artemi: *Les universitats de Catalunya al tombant dels segles XVII*. Barcelona, Dalmau, 1972.
- FUENTES I GASÓ, Manuel María: “L’església que pelegrina a Tarragona. Un compromís de fe amb els homes i la història (s. III-XX)”, en *Germinabit. L’expressió religiosa en llengua catalana al segle XX*. Tarragona, Arquebisbat de Tarragona, 2002.

- GALLART, Esther (dir.): *Catalunya. Tota la nostra cultura, Ciència i Història*. Vol 1. Barcelona, Edicions 62, 2008.
- GÁNDARA, Xosé Crisanto: “El violón Ibérico”, en *Revista de Musicología*, xxii/2 (1999); ID: “La escuela de contrabajo en España”, en *Revista de Musicología*, xxiii/1 (2000); ID.: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”, en *Revista de Musicología*, xxiii/2 (2000); ID.: “De Arcu Contrabassi”, en *Revista de Musicología*, xxv/1 (2002).
- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier: *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996; ID.: “La viola en el ámbito eclesiástico hispano: La orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música de Melchor López (1783-1822)”, en *Anuario musical*, 62 (2007).
- GASCÓN URÍS, Sergi: “Las filigranas del papel de la encomendada hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Tarragona)”, en *Actas del v Congreso Nacional de historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003.
- GATENS, William J: *Victorian cathedral Music in Theory and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- GELABERTÓ VILAGRAN, Martín: “Cultura popular y ceremonias religiosas en la Cataluña del siglo XVIII”, en *Pedralbes. Revista d’Història moderna de Catalunya*, 8 (1988).
- GEMBERO USTÁRROZ, María: “El patrimonio musical español y su gestión”, en *Revista de Musicología*, 28 (2005).
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Lamentación”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y Retórica: Una nueva trayectoria de la Ars Musica y la Música Práctica en el Barroco”, en *Revista de Musicología*, 10 (1987); ID.: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVIII”, en *Anuario Musical*, 43 (1988); ID: “Relación música/texto en la composición musical en castellano del siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 47 (1992); ID.: “Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos del Fr. Manuel Correa (s. XVII)”, en *Anuario Musical*, 51 (1996); ID.: “La cantata española en los albores del setecientos”, *Scherzo*, 117 (1997); ID.: “The sacred villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII (2000); ID.: “Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)”, en *Memoria Ecclesiae*, 21 (2002); ID.: “J. S. Bach: “Técnicas de composición como *explicatio textus*”, en *Anuario Musical*, 57 (2002).
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José; y CRESPI GONZÁLEZ, Joana: *Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II; Manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco/Libros, 1996.
- GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Géneros musicales y sus manifestaciones en los archivos de la Iglesia”, en *Memoria Ecclesiae*, xxxi (2008).
- GRAS, Maria Mercè: “El baró, els carmelites i fra Josep”, en *Butlletí de la Comunitat Carmelita de Badalona*, 81 (2015).
- GREGORI CIFRÉ, Josep Maria: “Joan Crisòstom Ripollès (†1746): Biografia i catalogació de la producció musical conservada”, en *Boletín arqueológico [Societat Arqueològica Tarraconense]* 4, (1976-1977); ID.: “Joan Crisòstom Ripollès (ca.1680-1746), Mestre de capella de la catedral de Tarragona”, en *Recerca Musicològica*, 2 (1982). ID.: “Ripollès, Joan Crisòstom”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002; ID.: *Musica caelestis. Reflexions sobre música i símbol*. Tarragona, Arola Editors, 2012.
- GRIFOLL I GUASCH, Joan: *Catàleg d’obres musicals. Arxiu de la catedral de Tarragona. Autors dels ss. XVIII-XX*. Volum I. Cambrils, 1993.
- GUERRIERO, Elio; LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea; y ZARRI, Gabriella: *Il grande libro dei santi: Dizionario Enciclopedico*. Cinisello Balsamo, Milán, San Paolo, 1998. [Trad. como: *Diccionario de los Santos*. Vol. I. Madrid, San Pablo, 2000].

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- GUTIÉRREZ I POCH, Miquel: “La manufactura paperera catalana a la segona meitat del segle XVIII: una introducció”, en *Pedralbes: Revista d’Història Moderna*, 8 (1988).
- HALL, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Nueva York, Harper & Row, 1974. [FERNÁNDEZ ZULAICA, Jesús (trad.): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Vol. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1987].
- GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia: *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la iglesia de los santos Juanes de Nava del Rey (1700-1890)*. Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- HIDALGO BRINQUIS, M<sup>a</sup> del Carmen: “Sistemas tradicionales en la reproducción de filigranas”, en *Inv. Tec. Papel*, 124 (1996); EADEM: “Características del papel utilizado en el dibujo: «Dieciséis Cabezas Caricaturescas de Francisco de Goya»”, en *Boletín CAHIP*, 7 (2010).
- HOYT, Peter A.: “Magnificat”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. Nueva York, Oxford University Press, 2001.
- IM HOF, Ulrich: *Das Europa der Aufklärung*. Múnich, Beck, 1993. [BLANCH, Bettina (trad.): *La Europa de la Ilustración*. Barcelona, Editorial Crítica, 1993].
- JAMBOU, Louis: “Casas Soler, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- JORDÀ I FERNÁNDEZ, Anton Maria: *Poder i comerç a la ciutat de Tarragona, segle XVIII*. Tarragona, Institut d’Estudis Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», 1988; ID.: *Una nova visió de les reformes municipals de Carles III: l’Ajuntament de Tarragona (1760-1808)*. Tarragona, Edición del Ayuntamiento de Tarragona, col·lecció Monografies, 1990.
- JOVER ZAMORA, José María (dir.): *Historia de España. La Época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1759-1808)*. Vol 1. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- KAMEN, Henry: *La Guerra de Sucesión en España: 1700-1715*. Barcelona, Grijalbo, 1974.
- KASPER, Walter; et alii (dirs.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Friburgo de Brisgovia, Herder, 1966. [HERALDO BERNET, Roberto; et alii (trad.): *Diccionario Enciclopédico de los Santos. Biografías y conceptos básicos del culto*. Vol. I. Barcelona, Herder, 2006].
- KRONES, Hartmut: “Musik und Rhetorik”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. “Sachteil”, vol. 6“. Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1997.
- LAIRD, Paul Robert: *The villancico repertory at San Lorenzo del Escorial, c.1630-c.1715*. Tesis doctoral, Chapel Hill, University of North Carolina, 1986; ID.: *Toward a History of the Spanish villancico*. Michigan, Harmonie Park Press, 1997.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto Español de Musicología-CSIC, 1974.
- LEZA CRUZ, José Máximo: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma: *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*. Tarragona, Col·legi d’arquitectes tècnics de Tarragona, 1989.
- LLONGUERAS I BADIA, Joan: *Les cançons de Nadal*. Barcelona, Tipografia Emporium, 1927.
- LLUCH MARTÍN, Ernest: *Las Españas vencidas del siglo XVIII. Claroscuros de la Ilustración*. Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
- LOLO HERRANZ, Begoña: “Vado [Bado], Juan Bautista del”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002; EADEM: “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid, Museo San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003.



- LÓPEZ CANO, Rubén: “Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, 43 (2008); ID: *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, Amalgama, 2012.
- LORENTE, Andrés: *El porqué de la música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. [Ed. facsímil, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.). Barcelona, CSIC, col. “Textos Universitarios, 38”, 2002].
- LUZÁN CLARAMUNT DE SUELVES Y GURREA, Ignacio de: *La poética, ó reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Libro I, capítulo III: *Del origen y progresos de la poesía vulgar*. Madrid, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1789.
- LYNCH, John: *Bourbon Spain 1700-1808*. Oxford, Basil Blackwell, 1989. [FACI LACASTA, Juan (trad.): *El siglo XVIII. Historia de España*. Vol. 12. Barcelona, Editorial Crítica, 1989]; ID. (dir.): *Historia de España. La Ilustración*. Vol. 16. Madrid, El País, 2007.
- MADDOZ IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario Geográfico Universal*. 10 vols. Barcelona, Antonio Bergues de las Casas [Pascual Madoz, 1834- ], 1829-1836.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel: “«A copiar la pureza»: Música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, *Artigrama*, 12 (1996-1997).
- MARRASÉ, Rafael: “Meritxell Pérez, experta en la figura de santa Tecla”, en *Viu a fons Tarragona*, 18 (2015).
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. Vol. 4, siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos: “El magisterio de capilla en las catedrales y colegiatas de España: orígenes, configuración e importancia en la edad moderna”, en *Memoria Ecclesiae*, 31 (2008).
- MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto: *Catedral de Málaga. Organos y música en su entorno*. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.
- MAYOS SOLSONA, Gonçal: *La il·lustració*. Barcelona, Editorial UOC, “VullSaber”, 2006.
- MISSER I VALLÈS, Salvador: *El libro de santa Tecla*. Barcelona, Arzobispado de Barcelona, 1977.
- MORERA I LLAURADÓ, Emili: *Tarragona Cristiana*. Tarragona, Institut d’Estudis Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», 1967.
- MUNNÉ SELLARÈS, Lourdes: “Molinos papeleros en Cataluña: Factores de localización”, en *Investigación Técnica del Papel*, 126 (1995). EADEM: *Los molinos papeleros. Origen, arquitectura, función y evolución (Comarca de Capellades, 1700-1950)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.
- MURIEL DE LA TORRE, Josefina y LLEDÍAS MARTÍNEZ, Luis: *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. Ciudad de México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad del Claustro de Sor Juana, Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2009.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna. Libro tercero, Capitulo V. En que se explica el tiempo imperfecto, cantado debaxo del compasillo y compás mayor*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724.
- NAVARRO, Francesc (dir.): *Los cambios de la Edad Moderna. Historia Universal. Vol. 15*. Madrid, Salvat, 2004. ID.: *El impacto de la Revolución francesa. Historia Universal. Vol. 16*. Madrid, Salvat, 2004.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Arte del Verso*. México, Compañía General de Ediciones, 1959.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Estudio de la forma Lamentación”, en *Anuario Musical*, 47 (1992); EADEM: *Miguel de Irizar y Domenzain (1635 1684?): Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1996; EADEM: “Evolución de la forma «Lamentación» en la música española del siglo XIX”, en *Revista de Musicología*, 14/1-2 (1991); EADEM: “Las capillas musicales de los conventos femeninos como centros culturales de la edad Moderna”, en *Revista de folklore*, 146 (1993). EADEM: “Las «monjas músicas» en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica”, en *ArteHistoria*. [<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/12758.htm>] [acceso: 22.12.2016].

- PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, 1997; ID.: “La capella de música de la seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins a l’any 1755”, en *Anuario Musical*, 56 (2001); ID.: “La capella de música de la seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765)”, en *Anuario Musical*, 60 (2005).
- PEDRELL SABATÉ, Felip: “Contrabajo”, en *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres, s.f. [1894]. ID.: “Viola”, en *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Isidro Torres, s.f. [1894].
- PEREA SIMON, Eugeni: *Església i societat a l’arxidiòcesi de Tarragona durant el segle XVIII. Un estudi a través de les visites pastorals*. Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000.
- PÉREZ MANCILLA, Victoriano: “Historiografía musical de las parroquias en España: Estado de la cuestión”, en *Anuario Musical*, 68 (2013).
- PERSONAT REMOLAR, Alfredo: “Los estilos compositivos y la modalidad organística española en el siglo XVIII. Un caso concreto: el Levante español”, en *Anuario Musical*, 68 (2013).
- PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia: “La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la casa de Comèdies”, en *SCRIPTA, Revista Internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (2014).
- PIQUER I PERMANYER, Borja (dir.): *Història política, societat i cultura dels països catalans. Desfeta política i embranzida econòmica. Segle XVIII. Part III-La fi de l’autogovern*. Vol. 5. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.
- QUADRADO NIETO, José María: *Liber Usualis. Oficio de Semana Santa y Pascua de Resurrección en latín y castellano*. Barcelona, Editorial Pontificia, 1942.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Polifonía policoral litúrgica*. Barcelona, Instituto Español de Musicología-CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, xli”, 1982; ID.: *Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona, Instituto Español de Musicología-CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, vol. xlii”, 1982.
- RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que dessean Perfeycionarse en la Composicion de la Mussica*. (Ms., s.l., s.f. [1725c]). Ed. facsímil. [BONASTRE BERTRAN, FRANCESC; MARTÍN MORENO, ANTONIO; y CLIMENT BARBERÁ, JOSÉ (eds.)]. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- RADICATI, Giulia: “Retorica”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. “Il Lessico” 4. Turín, UTET, 1984.
- RAFOLS FERNÁNDEZ, Antonio: *Tratado de la Sinfonía: en que se explica su verdadera nocion; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas Sinfonias del dia; todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica Disertacion, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos Menores en tercera mayor*. Reus, Rafael Compte editor, 1801.
- RAMON I VINYES, Salvador: *Los Órganos de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, Obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1974; ID.: *El retaule de l’Altar Major*. Tarragona, Associació i col·legi d’enginyers industrials de Catalunya, 1988; ID.: “Canonges, Comensalies, Beneficis, Mestres de Capella i Organistes de la catedral de Tarragona”, en *Butlletí Arqueològic [Reial Societat Arqueològica Tarraconense]*, Època v/21-22 (1999).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: [Diccionario de Autoridades:] *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. 6 vols. Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro-Vda. de Francisco del Hierro-Herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739.
- RECASENS Y COMES, José María: *El corregimiento de Tarragona en el último cuarto del siglo XVIII: aspectos económico y político-social*. Tarragona, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, vol. 7, 1963. ID.: *Tarragona moderna*. [ABELLÓ, Carles; y PEDROL, Josep (coords.)]. Tarragona, Edicions del Diari de Tarragona, 1999.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- REULA BAQUERO, Pedro: “El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724)”, en *Anuario Musical*, 64 (2009).
- RIBBANS, Geoffrey W.: *Catalunya i València vistes pels viatgers anglesos del segle XVIII*. Barcelona, Barcino, col. “Publicacions de la Revista”, 1955.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Els estatuts de la capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747”, en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-1990); ID.: “Música religiosa en romanç en el classicisme”, a *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. 2. Barcelona, Edicions 62, 1999.
- RINCÓN SERRATOS, Jazmín: *El verso instrumental. Historia y función de un género musical en la catedral de México*. Tesis doctoral, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935.
- RIQUER I PERMANYER, Borja (dir.): *Història política, societat i cultura dels països catalans. Desfeta política i embranzida econòmica. Segle XVIII*. Vol. 5. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.
- ROBLEDÓ ESTAIRÉ, Luis: “Vado [Bado] y Gómez, Juan del”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Vol. 26. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2001.
- RODNEY, Slatford: “Double bass”, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 1. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1984.
- ROMERO NARANJO, Francisco Javier: “Fuentes musicales españolas en Cracovia: el libro de música de Crisóstomo Ripollés”, en *Estudios sobre el barroco musical hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, CSIC, 2005.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, en *Codex XXI, Revista de Comunicación Musical*, 1 (1998).
- ROVIRA GÓMEZ, Salvador: *Rics i poderosos, però no tant: la noblesa a Tarragona i comarca al segle XVIII*. Tarragona, Publicacions del Cercle d’Estudis Històrics i Socials “Guillem Oliver” del Camp de Tarragona, 1998.
- ROVIRA I SORIANO, Jordi; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: *La cultura i l’estament eclesiàstic de Tarragona durant la segona meitat del segle XVIII*. Cervera, UNED, 1990.
- ROVIRA I SORIANO, Jordi; RAMON I VINYES, Salvador; y DASCA I ROIGÉ, Andreu: *Introducció a la Setmana Santa de Tarragona*. Tarragona, Virgili Editor, 1994.
- RUIZ I PORTA, Joaquim: *Els canonges Foguet i González de posada, arqueòlegs de Tarragona*. Tarragona, Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 1914.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Ministril”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol 7. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- RUSIÑOL I PAUTES, Maria del Carme: “Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): contribució a l’estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII”, en *Recerca Musicològica*, 8 (1988); EADEM: *Els villancets de Melcior Juncà: contribució al seu estudi a la música catalana del segle XVIII*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. 2ª ed. 29 vols. Londres-Nueva York, Macmillan-Oxford University Press, 2001.
- SALDONI Y REMENDO, Baltasar: *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día con un catalogo de algunos maestros que ha habido, alumnos aventajados que de él han salido, ya eclesiásticos, ya nobles, ya también de los que más se han distinguido en la música*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1856; ID.: *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.
- SALISÍ I CLOS, Josep Maria: *Les antífonas marianes majors del M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya: aproximació al repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII*. Trabajo de Investigación (Diploma de Estudios Avanzados), Barcelona, Universitat

- Autònoma de Barcelona, 2007. Id.: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antifones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- SALVAT I BOVÉ, Juan: *Tarragona Antigua y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX)*. Tarragona, Ayuntamiento de Tarragona, 1961.
  - SÁNCHEZ PORTERO, Antonio: "Las saetas, Gerardo Diego y el poeta bilbilitano Fray Ignacio García", en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 16 (2008). www.tonosdigital.com. [Acceso: 24.02.2016].
  - SÁNCHEZ REAL, José: "El escudo de la ciudad de Tarragona", en *Boletín Arqueológico*, 4 (1951); Id.: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona*. Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV», 1972; Id.: "Criterios a seguir en la recogida de filigranas", en *Ligazas*, 6 (1974); Id.: "Molino papelero en Tarragona", en *Estudis de Constantí*, 1 (1985); Id.: "Els paperers Camps a La Riba", en *Aplec de Treballs* [Montblanc], 21 (2003); Id.: "La expansión papelera en Cataluña", en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona-Sarrià de Ter, Ajuntament de Sarrià de Ter, 2003; Id.: "Constitución de una compañía en un arrendamiento del Molino de Centelles", en *Estudis de Constantí*, 19 (2003).
  - SÁNCHEZ SISCART, Montserrat: "Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas", en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-1990).
  - SETA, Fabrizio della: "Mottetto", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol. "Il Lessico" 3. Turín, UTET, 1984.
  - SOLER RAMOS, Antonio: *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Musica, En que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmáticos, y sus Resoluciones. Su autor El P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (vulgò) del Escorial*. Madrid, oficina de Joachin Ibarra, 1762.
  - STEIN, Stanley J.; y STEIN, Barbara H.: *Apogee of Empire. Spain and New Spain in the Age of Charles III, 1759-1789*. Baltimore, Maryland-Londres, The Johns Hopkins University Press, 2003. [MADARIAGA, Juan Mari (trad.): *El apogeo del Imperio. España y Nueva España en la era de Carlos III, 1759-1789*. Barcelona, Editorial Crítica, 2005].
  - SUBIRÁ PUIG, José: *La Tonadilla Escénica*. Vol. 1 "Concepto, fuentes y juicios". Madrid, Tipografía de Archivos, 1928; Id.: *La Tonadilla Escénica*. Vol. 2 "Morfología literaria. Morfología musical". Madrid, Tipografía de Archivos, 1929; Id.: *La Tonadilla Escénica*. Vol. 3 "Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices". Madrid, Tipografía de Archivos, 1930; Id.: *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una transcripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1932.
  - SWINBURNE, Henry: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776. In which several monuments of Roman and Moorish architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*. Londres, P. Elmsly, 1779. [FABRA, Paz (trad.): *Viaje por Cataluña en 1775*. Barcelona, José Porter, 1946].
  - TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro: "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios", en *Artigrama*, 12 (1996-1997); Id.: *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-century Spain: the Repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral, Cambridge, University of Cambridge, 1997; Id.: "La renovación instrumental", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4. *La música en el siglo XVIII*. [LEZA CRUZ, José Máximo (ed)]. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
  - UBIETO ARTETA, Antonio (dir.): *Historia ilustrada de España*. Vol. 5. Barcelona, Círculo de lectores, 1994.
  - ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Bernardo Peralta, 1717.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. [Ed. facsímil, PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). Barcelona, CSIC, col. "Textos Universitarios, 37", 2002].
- VALLS I SUBIRÁ, Oriol: *Paper and watermarks in Catalonia*. 2 vols. Ámsterdam, The Paper Publications Society, 1952; ID.: *La historia del papel en España*. Vol. I: Siglos X-XIV; Vol. II: Siglos XV-XVI; Vol. III: Siglos XVII-XIX. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982.
- VILAR I TORRENS, Josep Maria: "Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior", en *Musiker. Cuadernos de Música*, 5 (1991).
- VILAR, Pierre (dir.): *La Catalogne dans l'Espagne moderne: recherches sur les fondements économiques des structures nationales*. 3 vols. París, SEVPEN, 1962. [*Història de Catalunya. La fi de l'antic règim i la industrialització (1787-1868)*]. Vol. 5. Barcelona, Edicions 62, 1988].
- WILSON, Blake; BUELOW, George J.; y HOYT, Peter A.: "Rethoric and music", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Vol. 21. Nueva York, Oxford University Press, 2001.

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**Índice  
onomástico**

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



Los criterios seguidos para la elaboración de este índice onomástico han sido los siguientes: **1)** Se han ordenado alfabéticamente todos los nombres propios que se citan en el cuerpo de texto, tanto de autores, como de santos, como de todas aquellas personas relacionadas con la música (compositores, maestros de capilla, organistas, organeros, tratadistas, etc.), colocando primero el apellido/s y seguidamente el nombre de pila separado por coma (,); **2)** No se han incluido los nombres de los traductores de los libros escritos en lenguas diferentes de la española; **3)** No aparecen en el listado determinados personajes bíblicos, como Jesús, la Santísima Trinidad y determinados santos; **4)** Se utiliza texto común con letra redonda para los personajes citados en cuerpo de texto (incluidos los que se mencionan en pies de imagen); y se utilizan cursivas para indicar los personajes citados a pie de página; **5)** Dada la problemática del empleo de la lengua castellana y la catalana para la mención de autores (ya se tomen de fuentes originales de otras épocas, ya de trabajos historiográficos o musicológicos redactados en uno u otro idioma, etc.), vista la enorme dificultad de regularizar todo de manera homogénea a la luz de la enorme casuística al respecto, y aun considerando que un mismo personaje figure indistintamente en el presente trabajo con su nombre en catalán y en español, se citan aquí ambos nombres en la misma entrada, anotando una de ellas (sea la que fuere, según los casos) entre corchetes; **6)** Cuando figuran dos nombres iguales, pero de los cuales se sabe que se trata de dos personajes diferentes, se anotan los dos, especificando la función/trabajo/cargo de cada uno entre paréntesis; **7)** Los reyes, emperadores o príncipes se anotan con el nombre que usaron como soberanos, seguido de su numeración, el título y el nombre del estado que rigieron; **8)** Los nombres de papas se anotan por el nombre adoptado, seguido del ordinal correspondiente y título; **9)** Las dignidades eclesiásticas de períodos históricos remotos se anotan exclusivamente con el nombre de pila, añadiéndoles a éstos el nombre de la dignidad; **10)** Los nombres de santos se anotan por su nombre de canonización, posponiendo el adjetivo de santo/a (por ej., “Tecla, Santa”); **11)** Cuando un nombre aparece en un número correlativo de páginas, se anotan únicamente la primera y la última, separadas por un guión; **12)**

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

Los nombres nobiliarios se indicarán por el título por el que fueron conocidos, insertando referencias cruzadas con su nombre civil, indicado mediante el correspondiente *vid.* (por ej., “Amat i de Cortada, Rafael d’ [*vid.* Maldà, barón de]:”).

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

### A

Abelló, Carles: 99, 104.  
Abarca de Bolea, Pedro Pablo [*vid.* Aranda, conde de]: 78.  
Adserà Martorell, Josep: 99.  
Aguado, Dionisio: 87.  
Alabat, Pere d': 121.  
Albiñana, Mariano: 225.  
Aleix, Ramon: 50.  
Alemany i Vernís, Gaspar-Domènec: 105.  
Alembert, Jean le Rond d': 72.  
Alén Garabato, M<sup>a</sup> Pilar: 199.  
Alier Aixalà, Roger: 99.  
Allué, Marta: 119.  
Altarriba, Emilio: 112.  
Amat de Palou, Fèlix: 108, 109, 109.  
Amat i de Cortada, Rafael d' [*vid.* Maldà, barón de]: 94, 96, 173, 174, 176, 200.  
Amatller, Mauri: 98.  
Anna [Ana], santa: 125, 127.  
Andrés, Ramón: 158, 161.  
Andreví, Francisco: 50.  
Anglés Pamies, Higinio: 314, 327, 351, 705.  
Anjou, Blanca de: 112.  
Antonio, san: 114.  
Aranaz, Pedro de: 50, 87.  
Aranda, conde de [*vid.* Abarca de Bolea, Pedro Pablo]: 78.  
Arezzo, Guido d': 273, 435.  
Arias de Saavedra, Immaculada: 129, 130.  
Armanyà i Font, Francesc, arzobispo de Tarragona: 99, 105-107, 107, 108, 115.  
Armet, Jacintho [*vid.* Arnet, Jacintho]: 141, 142.  
Arnandes, Francisco: 144.  
Arnandes, Joan: 145.  
Arnet, Jacintho [*vid.* Armet, Jacintho]: 141, 142, 149, 166.

Arnit: 149.

Arouet, François Marie [*vid.* Voltaire]: 66, 72.

Arquimbau, Domingo: 50, 205.

Arteaga, Esteban de: 88.

Artero, José: 173.

Augurio, san: 120.

### B

Bach, Carl Philipp Emmanuel: 75, 76, 715.  
Bach, Johann Christian: 76, 305, 715.  
Bach, Johann Sebastian: 76, 158, 161, 715.  
Bach, Wilhelm Friedemann: 76.  
Baehr, Rudolf: 399, 414.  
Bager, Carles: 50, 98.  
Bailén, duque de [*vid.* Castaños y Aragonri, Francisco Javier]: 104, 104.  
Baixench, Benet: 150.  
Balado, Juan: 162.  
Balius, Jaime [Jaume]: 50, 98, 205.  
Ballús Casòliva, Glòria: 274.  
Baluja, Josep: 112.  
Barba, Manuel: 94.  
Barceló, Francisco: 149, 181, 181.  
Barceló, Miquel: 149.  
Bargalló, Domingo: 224-226.  
Basilio de Seleucia: 119, 119.  
Basols, Miquel: 183.  
Basso, Alberto: 314, 351.  
Batllori, Miquel: 76, 89.  
Battista Sintès, Giovanni: 26.  
Bayeu, Francisco: 84.  
Beethoven, Ludwig van: 76.  
Benat, Polio: 180, 180.  
Benedicto xiv, papa: 275.  
Berenguer, Ramón: 511.  
Bertran, Balderi: 508.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Bette y Croix de, Juan Francico Nicolás de [*vid.* Lede, marqués de]: 100.
- Blai, Pere: 113.
- Blanning, Timothy C. W.: 65.
- Boccherini, Luigi: 86.
- Boecio: 273, 380.
- Bofarull i Sans, Francisco de Asís: 521, 527, 527.
- Bofill: 208.
- Bombi, Andrea: 195.
- Bonamich, Francisco [Francesc]: 50, 710,
- Bonastre i Bertran, Francesc: 49, 50, 51, 142, 142, 144, 159, 160, 161, 162, 167, 178, 224, 260, 346, 473, 705.
- Boni i Sierra, Carles: 99.
- Bonifaci: 225.
- Bordas Ibáñez, Cristina: 153, 153, 158, 158.
- Bordese, Luigi: 50.
- Borràs i Roca, Josep: 153, 153, 154.
- Borrás, Francisco de: 509, 510.
- Borràs, Generós: 207.
- Borrassà, Lluís de: 114, 114.
- Borrell, Anton: 225.
- Botines: 192, 192.
- Bourgoing, Jean-François: 104.
- Boyden, David D.: 163.
- Brell, Benet: 50.
- Briquet, Charles Moïse: 501, 521.
- Bros, Joan: 50.
- Broschi, Carlo: 86.
- Brosse, Olivier de la: 302, 351.
- Bruguera i Codina, Bonaventura: 50, 226, 226, 227, 710.
- Buelow, George J.: 305.
- Buffon, conde de [*vid.* Leclerc, Georges Louis]: 70.
- Buqueras i Bach, Josep Maria: 110.
- Burgués, Thomás: 148.
- Burmeister, Joachim: 716.
- Burón Castro, Taurino: 522.
- Burriel y López, Andrés Marco: 82.
- C**
- Cabanilles, Antonio José de: 80.
- Cadalso, José: 82.
- Caldara, Antonio: 99.
- Callahan, William J.: 123, 124, 126.
- Campo Florido, príncipe de [*vid.* Reggio Branciforte Saladino y Colona, Luis]: 99.
- Camps i Arboç, Joaquim de: 89.
- Camps i Sòria, Jordi: 113.
- Camps, Francesc: 512.
- Canela Grau, Montserrat: 25-45, 51, 113, 159, 224, 295,
- Canellas, Agustí: 94.
- Candela [Candelaria], virgin de la: 338.
- Cannabich, Christian: 715.
- Canova, Antonio: 25, 74.
- Capdevila i Felip, Sanç: 114.
- Capmany, Antoni de: 96.
- Carbo: 42, 525-527.
- Carbó, Ignacio: 512.
- Carbó, Pau: 527.
- Carcoler, Josep: 50.
- Cardellach, Miquel: 98.
- Cardona, Antonio: 206.
- Carduccio: 108.
- Caresmar, Jaume: 96.
- Carlos Teodoro, príncipe de Renania-Palatinado y de Baviera: 75.
- Carlos III de Borbón, rey de España: 76-78, 82-83, 89, 95-96, 100, 101, 104, 105, 107, 129, 512.
- Carlos IV, rey de España: 76, 90, 512.
- Carlos VI, emperador: 99.
- Carmelo, Andrés del: 244.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Carmen, virgen: 338.  
Carmona Muela, Juan: 284.  
Carnicer, Salvador: 512.  
Carreras López, Juan José: 53, 53, 55, 451.  
Carrillo de Albornoz y Montiel, José [*vid.* Montmenar, conde de]: 89.  
Cartas Martín, Iván: 403.  
Casanoves, Francisco [Francesc]: 98.  
Casanoves, Narciso [Narcís]: 50.  
Casares Rodicio, Emilio: 54, 54.  
Casas, Josep: 209, 209.  
Casaus, Josep: 50.  
Cascalls, Jaume: 113.  
Casellas, Jaime [Jaume]: 50, 205, 717.  
Casas, Domingo: 508, 524.  
Castaños y Aragonri, Francisco Javier [*vid.* Bailén, duque de]: 104, 104.  
Castel-Rodrigo, marqués de [*vid.* Saboya de Moura, Francisco Pío de]: 89.  
Castellanos de Losada, Basilio Sebastián: 414.  
Castelló, Miquel: 183.  
Catalán Jarque, María del Carmen: 305.  
Cau, Josep: 50.  
Cazurra i Basté, Anna: 51, 144.  
Celsius, Anders: 70.  
Cerdà, Maria Assumpta: 508.  
Cerone, Pedro: 275, 439.  
Cervantes de Gaeta, Gaspar: 107.  
Cervelló, Hug de, arzobispo de Tarragona: 111.  
Chaignot, Jean: 65.  
Cimarosa, Domenico: 99, 715.  
Clara, Santa: 114, 127.  
Claraval, san Bernardo de [*vid.* Fontaine, Bernard de]: 34, 334-335, 337, 374, 380.  
Clemente XIV, Papa: 78.  
Climent Barberá, José: 346.  
Cobban, Alfred: 69, 69.  
Codina i Giol, Daniel: 171.  
Codina, Antoni: 507.  
Collins, Michael: 65.  
Companys i Farrerons, Isabel: 114.  
Compta, Rafael: 50.  
Contractus, Hermann [*vid.* Reichenau, Hermann]: 374.  
Cook, James: 69.  
Corradini, Francesco: 86, 715.  
Correa, Manuel: 289.  
Correas, Gonzalo: 446.  
Corselli, Francesco [*vid.* Courcelle, Francisco]: 86, 276.  
Cortada i Bru, Jaume: 115.  
Cortada i Noguero, Maria Lluïsa: 154.  
Cortada, Jaume de: 123.  
Courcelle, Francisco [*vid.* Corselli, Francesco]: 86.  
Crespí, Joana: 519, 535.  
Crivillé i Bargalló, Josep: 414.  
Cruz, Manuel de la: 41.  
Cruz, Juan de la: 41.  
Cuscó i Clarasó, Joan: 171, 234, 236.
- D**  
Danís Figueres, Magí: 148, 189, 189, 190, 190, 210, 212.  
Dasca i Roigé, Andreu: 99, 131.  
Daufí Rodergas, Xavier: 98  
Desmarets, Henry: 382.  
Díaz de Miranda, M<sup>a</sup> Dolores: 515, 515,  
Díaz Rengifo, Juan: 262, 269, 269, 275, 285, 286, 399, 399.  
Díaz, V. R.: 50.  
Diderot, Denis: 66, 72.  
Dietsch, Pierre Louis: 50.  
Dolcet Rodríguez, Josep: 171.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Domingo, Josep: 50, 149.  
Domingo, Manuel: 149.  
Domínguez Bordona, Joan: 107.  
Domínguez Ortiz, Antonio: 65, 130-131.  
Duclós, Nicolás: 162.  
Dunant, Jorge: 176.  
Duran, Josep: 50.  
Durante, Francesco: 715.
- E**  
Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel  
[Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel  
/ Elisabeth Christine von Braunschweig-  
Wolfenbüttel], emperatriz: 382.  
Eslava, Hilarión: 50.  
Esperanza, virgen: 380, 380.  
Espinalt y García, Bernardo: 27.  
Espona, Mauricio: 50.  
Esquilache, Marqués de [*vid.* Grigorio,  
Leopoldo]: 77, 78.  
Esteve, Pablo: 87, 455.  
Estivill, Pere Joan: 145.  
Eulogio, san: 120.  
Eximeno, Antonio: 25, 88,  
Ezequiel, san: 342, 342, 344.  
Ezquerro Esteban, Antonio: 52-53, 161, 161,  
187, 187, 211, 240, 246, 274, 275, 305,  
382, 386, 436, 439, 501, 519, 519, 531,  
531, 535.
- F**  
Fa Echevarría, Mayra: 51.  
Facco, Jaime: 715.  
Fahrenheit, Gabriel: 70.  
Feijoo, Benito Jerónimo: 25, 82.  
Felipe v, rey de España: 76, 86, 89, 93, 99,  
107.  
Fèlix, san: 236.  
Fellowes, Edmund: 57, 57.
- Ferandiere [Ferrandiere, Fernandiere],  
Fernando: 87.  
Fernando vi, rey de España: 76, 95, 129.  
Ferrer (canónigo): 181, 181.  
Ferrer (niño de coro): 150.  
Ferrer, Anton (violinista) [*vid.* Terrés, Antón]:  
148, 149, 207.  
Ferrer, Antonio [Antoni] (papelero): 42, 524,  
530.  
Ferrer, Mateo: 50.  
Flaugier, Josep: 97.  
Flórez, Enrique: 108.  
Floridablanca, conde de [*vid.* Moñino y  
Redondo, José]: 205.  
Foguet i Foraster, Ramón: 107, 107, 108.  
Foguet, Antonio: 112, 706.  
Folch, Artemi: 107.  
Folch, Joan: 150, 207.  
Folch, Joseph: 225.  
Fonoll, Reinard des: 113.  
Font, Gerónimo: 508.  
Font, Jaume: 508.  
Fontaine, Bernard de [*vid.* Claraval, San  
Bernardo de]: 34, 334-335, 337, 374, 380.  
Fontaine, Pierre-François: 74.  
Francés de Iribarren, Juan: 171.  
Francisco, san: 268.  
Frangonard, Jean Honoré: 74.  
Franklin, Benjamin: 70.  
Frexas, Francisco [Frexes, Francesc]: 50, 144,  
144, 159.  
Fructuoso, san: 117, 120.  
Fuentes i Gasó, Manuel Maria: 107, 115, 473,  
473.  
Furió, Pedro: 50, 107.
- G**  
Gabriel, san: 131.  
Galieno: 120.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Gallart, Esther: 92.  
Galuppi, Baldassare: 99, 715.  
Gándara, Xosé Crisanto: 158.  
Garbayo Montabes, Francisco Javier: 163.  
García de los Dos, Ambrosio: 148.  
García Fajer, Francisco Javier: 53.  
García Martín, Judith Helvia: 516, 516.  
García, Ignacio: 262, 262, 268.  
García, Joseph: 148, 201, 210.  
Gascón Urís, Sergi: 523.  
Gardela: 527.  
Gassol, Anton [Gasol, Antoni]: 145, 148.  
Gatens, William, J.: 57, 57.  
Gavaldà Bordes, Joan C.: 113.  
Gelabertó Vilagran, Martín: 203.  
Gembero Ustárróz, María: 57, 57.  
Gesualdo, Carlo: 403.  
Glareanus, Heinrich Loriti: 275, 435.  
Glimes de Bravante, Ignacio Francisco: 89.  
Gluck, Christoph Willibald: 715.  
Godoy, Manuel: 78.  
Goethe, Wolfgang: 74.  
Gomar, Francisco: 114.  
González de Posada, Carlos Benito: 107, 108,  
González Marín, Luis Antonio: 211, 294, 302,  
305.  
González Valle, José Vicente: 211, 289, 305,  
382, 431, 519, 535, 715.  
Gosálvez, Carlos José: 519, 535.  
Goya y Lucientes, Francisco: 84, 335, 503.  
Granada, Joseph: 149.  
Granada, Thomás [Tomás]: 150, 208.  
Grand, Francisco: 162.  
Gras, Maria Mercè: 173.  
Gregori IX: 373.  
Gregori i Cifré, Josep Maria: 50, 51-52, 159,  
167, 224, 305, 473.  
Grifoll Guasch, Joan: 50, 274, 326, 381, 409,  
473.  
Grigorio, Leopoldo (*vid.* Esquilache, Marqués  
de]: 77, 78.  
Grimaldi, Jerónimo: 77.  
Guarro: 512.  
Guasch, Jaume: 145.  
Guasch, Joseph: 145, 149.  
Güell, Pere: 94.  
Guerriero, Elio: 335.  
Guillamí, Joan: 162.  
Guillem de Montgrí, arzobispo de Tarragona:  
205.  
Guilmand, Félix Alexandre: 50.  
Gurri, Salvador: 96.  
Gutiérrez i Poch, Miquel: 503, 503.  
Gutiérrez, Francisco: 83.  
Guzmán Dávalos Spínola, Jaime Miguel de  
[*vid.* Mina, marqués de la]: 89, 89, 99.
- H**  
Hall, James: 284.  
Händel, Georg Friedrich: 715.  
Hasse, Johann Adolph: 715.  
Haydn, Franz Joseph: 50, 76, 354, 712, 715.  
Helvetius, Claude-Adrien: 67.  
Henry, Antonin-Marie: 302, 351.  
Hernandes, Joan: 149.  
Hernandes, Joseph: 149, 207.  
Hernandes, Vicent: 148.  
Hernandes: 149.  
Hernández y Serra de Rey, Francisco: 150.  
Hernández, Vicente: 50.  
Hernendes, Joseph: 186, 187.  
Herrero Montero, Ana: 515, 515.  
Herschel, William: 70.  
Hidalgo Brinquis, M<sup>a</sup> del Carmen: 503, 515,  
515, 516, 516.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Holzbauer, Ignaz: 76.  
Horemans, Peter Jacob: 26, 154-155.  
Hoyt, Peter A.: 305, 314.  
Huguet, Jaume: 114.  
Humboldt, Alexander von: 71.  
Iglesias, Nieves: 519, 535.  
Ildefonso, infante de España: 121.  
Im Hof, Ulrich: 65.  
Iribarren, Juan [Francés] de: 171.  
Irizar, Miguel de: 294.  
Isabel II, reina de España: 80.  
Isidro, san: 131.
- J**  
Jaime II, rey de Aragón: 112, 121.  
Jambou, Louis: 209.  
Jefferson, Thomas: 66.  
Jeremías, san: 342.  
Joan, Pere: 113.  
Jordà i Fernández, Anton Maria: 99, 101, 101.  
Jordà Grau, Irene: 27, 28.  
Jordà, Pau: 149, 181, 181.  
Jordi, Antonio: 50.  
José, san: 127.  
Jovellanos, Gaspar Melchor de: 82.  
Jover Zamora, José María: 81.  
Juan de Aragón, infante y administrador apostólico del arzobispado de Tarragona: 112, 117.  
Julià, Benet: 50, 97, 183.  
Juncá Carol, Francisco [Juncà i Carol, Francesc]: 50, 97, 717.  
Juncá Ferré, Melchor [Juncà i Ferré, Melcior]: 50, 51, 149, 227, 227.  
Juncà, Francisco: 205.  
Juncà, Melchor [Melcior]: 178, 710.  
Juncosa (músico): 50.  
Juncosa (pintor): 108.
- Juncosas, Adolfo: 225.  
Junyer [o Sunyer]: 207.
- K**  
Kasper, Walter: 335.  
Krones, Hartmut: 305.
- L**  
La Torre, Jerónimo: 50.  
Laird, Paul Robert: 382.  
Lario y Lancis, Juan, arzobispo de Tarragona: 107, 107, 115, 130, 176.  
Laserna, Blas: 87.  
Laus, Juan de: 507.  
Lavoisier, Antoine-Laurent de: 70.  
Leclerc, Georges Louis [*vid.* Buffon, conde de]: 70.  
Lede, marqués de [*vid.* Bette y Croix de, Juan Francico Nicolás de]: 100.  
Ledesma, Nicolás: 435, 436.  
León Tello, Francisco José: 305.  
Leonardi, Claudio: 335.  
Leza Cruz, José Máximo: 57, 84, 84, 88, 195, 280, 383, 451.  
Liaño Martínez, Emma: 113.  
Lidón, José: 86, 162.  
Linneo, Carlos: 70.  
Literes Carrión, Antoni: 86.  
Lledías Martínez, Luis: 128.  
Lloberas y Benas, Melcior: 509.  
Llonell, Pedro Juan: 50.  
Llongueres i Badia, Joan: 386.  
Llorens: 139, 140, 140, 152, 152, 180, 180, 190, 190.  
Lluch Martín, Ernest: 89.  
Llucà: 527.  
Locke, John: 73.  
Lolo Herranz, Begoña: 158, 451.  
López Cano, Rubén: 305.



## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

López Muñoz, Miguel: 129, 130.

López, Melchor: 163.

Lorente, Andrés: 715, 715.

Lorenzo, san: 131.

Luisa Isabel de Orleans, reina de España: 382.

Luna, Ximeno de: 121.

Lucas, san: 314, 334.

Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea, Ignacio de: 399, 400.

Lynch, John: 76, 77.

### M

Madoz Ibáñez, Pascual: 512, 512.

Maella, Mariano Salvador: 84.

Maelzel, Johann Nepomuk: 282.

Magí, sant: 119.

Maldà, barón de [*vid.* Amat i de Cortada, Rafael d']: 94, 96.

Malé, Joseph: 150, 207.

Malesherbes, Guillaume-Chrétien de Lamoignon: 72.

Maneja: 50.

Manubens, Pere: 148, 150, 211, 212.

Marí, Mariano: 177.

María, santa: 61, 112-113, 159, 171, 205, 206, 211, 236, 242-243, 259, 328, 331, 335, 336-337, 338, 339, 372-373, 375, 379-380, 380, 381, 520.

Marín López, Miguel Ángel: 53, 195, 210.

Marrasé, Rafael: 402.

Martí i Franquès, Antoni: 94.

Martí Perelló, Joan: 131.

Martí y Pla, Anton: 229.

Martí, José Antonio: 163.

Martí, Josep: 50.

Martín Moreno, Antonio: 84, 163, 163, 268, 346.

Martínez Gil, Carlos: 171.

Martínez Solaesa, Adalberto: 172, 172.

Martorell, Bernat: 114, 114.

Mata, Joseph: 148.

Mayol, Miquel: 236.

Mayos Solsona, Gonçal: 67.

Melchor de Jovellanos, Gaspar: 109.

Meléndez, Luis: 84.

Melquisedec: 359, 360.

Melun, Guillermo de (marqués de Risbourg): 89.

Mengs, Anton Raphael: 74, 84.

Mercadante, Saverio: 50.

Milà, Antoni [Milá, Antonio]: 26-45, 50, 51, 52-53, 53, 54-55, 58-59, 61, 65, 143, 143, 145-146, 150-154, 156-157, 159, 161, 164-167, 169-172, 172, 173, 173, 174-175, 176, 177-178, 178, 180, 182, 183, 196, 198, 205, 209, 211-212, 217-221, 223-224, 226, 226, 227, 227, 228- 236, 236, 237-248, 248, 249, 257-259, 261-279, 280, 281-294, 294, 295-296, 296, 297, 301-306, 308, 309, 310, 312-329, 331-353, 355-379, 381-390, 392-398, 401-406, 408, 410-412, 414-415, 418-422, 424-425, 427-432, 434, 444-446, 450, 452-455, 472, 473, 474, 476-480, 482-483, 485-489, 491-497, 507, 514, 516-517, 520-522, 524-525, 527-531, 535-560, 563-564, 567-568, 581-582, 599-600, 609-610, 615-616, 631-632, 643-644, 651-652, 667-668, 705, 708-709, 710-715, 715, 716-717.

Milà, Ramón: 173, 174, 221.

Mina, marqués de la [*vid.* Guzmán Dávalos Spínola, Jaime Miguel de]: 89, 89, 99.

Miquel [Miguel], San (arcàngel): 131.

Mirosa, Ramon: 148, 189, 189, 212.

Misón, Luis: 87, 455.

Misser i Vallès, Salvador: 123.

Molló: 224.

Monlleó, Pere Antoni: 98.

Monné: 409.

Montaña, Anton: 149.

Montardit i Bofarull, Núria: 114.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Montbrai, Aloi de: 113.
- Montesquieu, barón de [*vid.* Secondat, Charles Louis de]: 72-74, 79.
- Montmenar, conde de [*vid.* Carrillo de Albornoz y Montiel, José]: 89.
- Moñino y Redondo, José [*vid.* Floridablanca, conde de]: 205.
- Mora i Catà, Josep Francesc de: 95.
- Moreno y Polo, Juan: 435.
- Morera i Llaudó, Emili: 111.
- Morera, Ignacio: 225-226.
- Moxó y Francolí, Benito María de: 250.
- Moxó y Francolí, Francisca Javiera de: 250.
- Moxó y Francolí, José Antonio de: 250.
- Moxó y Francolí, María Eleonor de: 250.
- Moxó y Francolí, María Ignacia de: 248, 249, 250.
- Moxó y Marañoso, Mariano Francisco de: 250.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: 76, 35, 354, 712, 715.
- Munibe e Idiáquez, Xavier María de [*vid.* Peñaflorida, conde de]: 81.
- Munné Sellarès, Lourdes: 502.
- Muntanya, Pere Pau: 97.
- Muriel de la torre, Josefina: 128.
- Murillo, Bartolomé Esteban: 108.
- N**
- N., Mathias: 192, 192, 210.
- Napoleón Bonaparte I, emperador: 66, 67, 68.
- Nassarre, Pablo: 263, 410, 540, 716.
- Navarro Tomás, Tomás: 446.
- Navarro, Francesc: 67, 71.
- Nebra, José de: 86.
- Newton, Issac: 70, 73.
- Nicolás, san: 201.
- Nogués, Anton: 144.
- O**
- Olarte Martínez, Matilde: 128, 128, 294.
- Oliver, Joseph: 150, 207.
- Ordeig, Joan: 141, 142, 144, 148, 149, 152, 152, 183.
- Orrente: 108.
- Oseas: 344.
- P**
- Pablo, san: 119, 120, 122.
- Palomar: 141, 181, 181, 182, 182.
- Palomino y de Oropesa, Juan Fernando: 25, 27.
- Papin, Denis: 71.
- Pastor, Joseph: 190, 191.
- Paret y Alcázar, Luis: 33, 84, 315.
- Pavia i Simó, Josep: 98, 161, 163, 168, 201, 204, 259, 715.
- Pedrell Sabaté, Felip: 158, 160, 160, 248, 705.
- Pedro de Portugal, infante: 205.
- Pedro I, rey de Rusia: 66.
- Pedrol, Josep: 99, 104.
- Pelliser, Jaume: 144.
- Pena, Joaquín: 314, 327, 351.
- Peñaflorida, conde de [*vid.* Munibe e Idiáquez, Xavier María de]: 81.
- Percier, Charles: 74.
- Pere [Pedro], san: 131.
- Perea Simon, Eugeni: 99, 116, 124, 124, 130, 130, 175, 175, 200, 200, 201, 203, 203.
- Pérez Baier, Francesc Vicent: 82.
- Pérez Mancilla, Victoriano: 126, 126, 171, 173.
- Pérez, Meritxell: 402.
- Pergolesi, Giovanni Battista: 99, 715.
- Personat Remolar, Alfredo: 435.
- Pessarrodona Pérez, Aurèlia: 455.
- Peyró, José: 86.
- Pi, Josep [Joseph]: 149, 207-208.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Piccini, Niccolò: 99.  
Píndaro: 158, 160.  
Pío VI, papa: 205.  
Pío XII, papa: 206.  
Plà, Francesc: 97.  
Pla: 225.  
Plana: 183, 183, 186, 186.  
Poisson, Jeanne Antoinette [vid. Pompadour, marquesa de]: 72.  
Pompadour, marquesa de [vid. Poisson, Jeanne Antoinette]: 72.  
Pons, Francisco: 225.  
Pons, Josep [José]: 205.  
Porpora, Nicola: 715.  
Prat, Josep: 114.  
Prats, Josep: 123.  
Price, Mathew Arlen: 65.  
Pujol, Josep: 98.
- Q**  
Quadrado Nieto, José María: 307.  
Quatremère de Quincy, Antonine-Chrysostome: 74.  
Queralt, Francesc: 98, 98.  
Queralt, Jaume: 150.  
Queraltó: 516.  
Querol Gavaldá, Miguel: 167, 382, 431, 705.
- R**  
Rabassa, Joan: 145, 148.  
Rabassa, Pere [Pedro]: 205, 346, 716.  
Radicati, Giulia: 305.  
Ràfols y Fernández, Anton: 27, 148, 186, 186, 196, 196, 197, 207.  
Rameau, Jean Philippe: 75.  
Ramon i Vinyes, Salvador: 49, 51, 52, 113, 131, 159, 173, 174, 174, 183, 183, 187.  
Reaumur, René Antoine Ferchault de: 70.  
Recasens y Comes, José María: 99.  
Reggio Branciforte Saladino y Colona, Luis [vid. Campo Florido, príncipe de]: 99.  
Reichenau, Hermann [vid. Contractus, Hermann]: 374.  
Reiner, Felix: 26, 155.  
Reixach, Baldiri: 96.  
Requeno, Vicente: 88.  
Reula Baquero, Pedro: 158.  
Ribalta: 108.  
Ribbans, Geoffrey W.: 104.  
Ribas, Juan de: 192, 192.  
Ribera: 108.  
Riccardi, Andrea: 335.  
Ricart i Matas, Josep: 53.  
Ricci: 182, 182, 190, 191, 210, 210.  
Richter, Franz Xaver: 76, 715.  
Rifé i Santaló, Jordi: 98, 168, 171.  
Rincón Serratos, Jazmín: 240.  
Ripollés Pérez, Vicente: 382, 451, 451.  
Ripollès, Joan Crisòstom [Ripollés, Juan Crisóstomo]: 50-51, 159, 167, 167.  
Riquer i Permanyer, Borja de: 89, 90.  
Risbourg, marqués de [vid. Melun, Guillermo de]: 89.  
Robledo Estairé, Luis: 158.  
Roca, Josep Maria: 508.  
Rodney, Slatford: 158.  
Rodolat, Jaume: 507-508.  
Rodríguez de Hita, Antonio: 86-87.  
Rodríguez, Francisco [Rodrigues]: 148, 183, 186, 186, 187, 187, 188.  
Roig, Francesc: 512.  
Romaní: 42, 525-526.  
Romaní, Francesc: 525.  
Romero Naranjo, Francisco Javier: 167.  
Romeu [Rumeu] (escolanet): 225.  
Romeu (papelero): 525.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- Rosales, Antonio: 86.
- Rosell [Rossell], Joan: 97-98, 144, 144, 717.
- Ros-Fàbregas, Emilio: 57, 57.
- Rosell Argelagós, Joan [Rosell, Joan]: 51, 159, 205.
- Rouillard, Philippe: 302, 351.
- Rousseau, Jean Jacques: 67, 72-74, 79.
- Rovira Gómez, Salvador: 99.
- Rovira i Soriano, Jordi: 99, 131.
- Rovira, Anton: 150.
- Rovira, Joan Antoni: 105.
- Rovira, Francisco: 225.
- Rubio Gómez, Noemí: 41.
- Rué Rubio, Miquel: 473.
- Ruiz: 141, 142.
- Ruiz i Porta, Joaquim: 107.
- Ruiz Jiménez, Juan: 195.
- Rusiñol i Pautes, Maria del Carme: 51.
- S**
- Sabaté, Josep Maria: 508.
- Sabater, Joseph: 144.
- Sabatini, Francisco: 83.
- Saboya de Moura, Francisco Pío de [vid. Castel-Rodrigo, marqués de]: 89.
- Sadie, Stanley: 54.
- Sala, Carlos: 83.
- Salas, Carles: 114, 123.
- Salcedo, Antonio: 25.
- Saldoni Remendo, Baltasar: 54, 54, 170, 170, 171, 223.
- Salisi i Clos, Josep Maria: 164, 369, 473.
- Salvat i Bové, Juan: 104.
- Salvat, Gaspar: 148.
- Salzillo, Francisco: 83.
- Sammartini, Giovanni Battista: 75, 715.
- Sanç, Nunó: 205.
- Sánchez Portero, Antonio: 262, 268, 268.
- Sánchez Real, José: 41, 105, 503, 503, 507, 508, 508, 509, 509, 510, 510, 515, 515, 521, 521, 530.
- Sánchez Siscart, Montserrat: 452.
- Sans, José Antonio: 225.
- Santiyán y Valdivieso, Joaquín de, arzobispo de Tarragona: 105, 107, 107.
- Sants Reis [Santos Reyes]: 125.
- Sarri, Antonio: 224-226.
- Sayas, Juan Francisco: 87.
- Scarlatti, Domenico: 75, 276.
- Secondat, Charles Louis de [vid. Montesquieu, barón de]: 72-74, 79.
- Seleuco I Nicátor, rey seléucida: 119.
- Sentchordi, Manuel: 162.
- Serra, Luis: 205.
- Seta, Fabrizio della: 327.
- Setaro, Nicola: 99.
- Solanelles, Joseph: 150.
- Soler, Antoni [Antonio]: 75, 86-87, 97, 276, 491, 714, 714, 717.
- Soler, Francisco: 205.
- Soler, Josep: 163.
- Sor, Fernando [Ferran]: 87, 98.
- Soto, Andrés de: 87.
- Stamitz, Johann: 715.
- Stein, Barbara H.: 76.
- Stein, Stanley J.: 76.
- Steva, Joan: 94.
- Subirá Puig, José: 451, 451.
- Swinburne, Henry: 104, 104.
- T**
- T'serclaes de Tilly, Alberto Octavio: 89.
- Tartini, Giuseppe: 715.
- Tecla [Thecla], Santa: 39, 51, 113, 115, 119-123, 123, 141, 141, 142, 142, 176, 176, 177, 179, 184, 185, 185, 186, 223, 233,

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

- 234, 383, 385, 391, 398, 400, 402, 402, 406.
- Teixidor, Josep: 97.
- Terés, Joan: 113.
- Teresa, Santa: 119.
- Terrés, Antón [*vid.* Ferrer, Anton]: 149, 207.
- Tertuliano: 119.
- Tiépolo, Giovanni Battista: 74.
- Tomás de Aquino, santo: 31, 190, 190, 274, 284, 285, 285, 286-289, 293.
- Torné, Joseph: 225.
- Torrens, Jaime: 172.
- Torrens, Miquel: 225.
- Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro: 205, 211, 211, 280, 382, 387.
- Tort, Bernat: 114, 116.
- Tramulles, Manel: 25.
- Turner, Joseph Mallord William: 74.
- U**
- Ubieta arteta, Antonio: 77.
- Ulloa, Pedro de: 305, 716, 716.
- V**
- Vado, Juan del: 159.
- Vaguería, Isidro [Vaqueria, Isidre; Vaquería, Isidro]: 147, 148, 212.
- Valeriano: 120.
- Valls i Subirá, Oriol: 42, 501, 502, 502, 505, 505, 512, 521, 523, 524-525, 525, 526-527, 527, 530.
- Valls, Benet: 98.
- Valls, Francesc [Francisco]: 98, 161, 201, 258, 346, 384, 385, 387, 389-390, 476, 715, 715-716.
- Vergès Rial, Jordi: 52.
- Vicente, Felip: 145.
- Vidal, Francisco: 148.
- Vila, Sever: 148, 189, 189, 212.
- Vila, Silverio: 140, 140.
- Vilagrasa, Guillem de: 512.
- Vilallonga: 183, 183, 194, 194.
- Vilar, Jaume: 119, 119, 122.
- Vilar i Torrens, Josep Maria: 171, 240.
- Vilar, Manel [Manuel]: 144, 149.
- Vilar, Pierre: 89.
- Vilaseca: 525.
- Villanueva, Juan de: 83.
- Viñas, José: 225.
- Viola, Anselm: 154, 717.
- Vizente, Joaquim: 148, 183, 183, 187.
- Voltaire [*vid.* Arouet, François Marie]: 66, 72-74.
- W**
- Watt, James: 71.
- Wilson, Blake: 305.
- Winckelmann, Johann Joachim: 74.
- Winkel, Dietrich Nikolau: 282.
- Woodward, Ann M.: 163.
- Wren, Christopher: 74.
- Z**
- Zarlino, Gioseffo: 275, 435.
- Zarri, Gabriella: 335.

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**Anexo:  
Actas Capitulares**

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

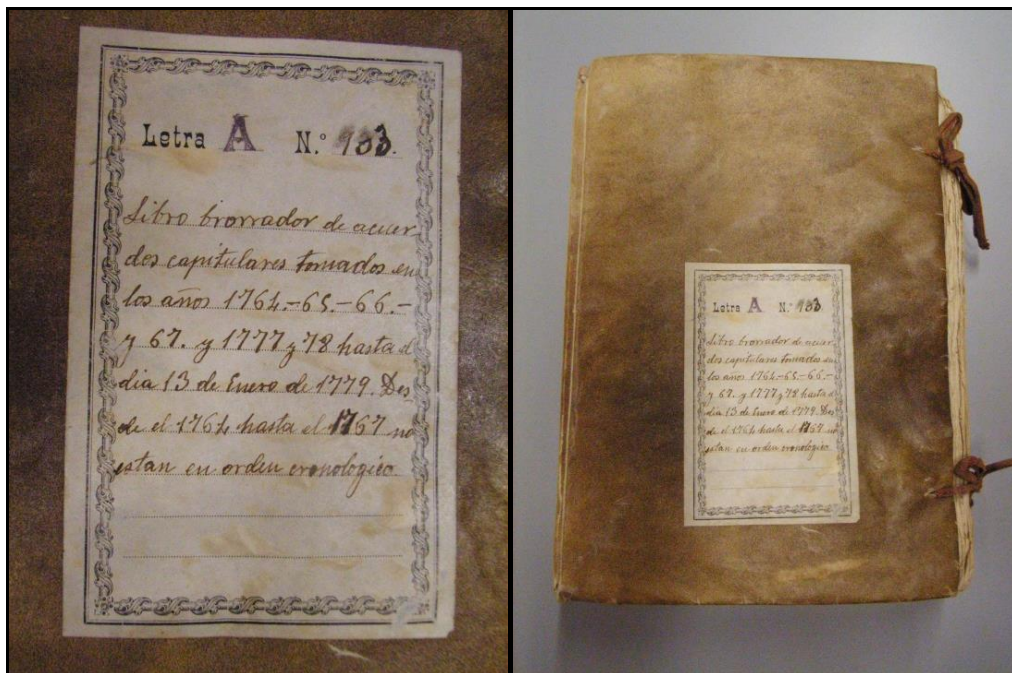
**Montserrat Canela Grau**

---



## LIBRO I

**“Libro borrador de acuer / dos capitulares tomados en / los años 1764.-65.-66.- / y 67. y 1777 y 78 hasta el / dia 13 de Enero de 1779. Los / de 1764 hasta 1767 no / estan en orden cronologico”**



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**Borrador<sup>1</sup> de los años 01-10-1764, 1765, 1766, 1767, 1777, 1778, 13-1-1779<sup>2</sup>****Año 1764**

[ 1 ] Pàg. 582: «Die 1 8<sup>bus</sup> 1764»: “Dictus Dnus Arch<sup>s</sup> m<sup>or</sup> Sin<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que de alguns / anys a esta part ha advetit que lo Anton Gassol / sustentor primer de V.S fa moltes ausencias / del Chor per a concorrer a [?] festas majors / de varios Pobles del Arch<sup>t</sup> y que compren / que se li concedeix aquest permis per a / sucorrer sa necessitat ab lo que ditas fun- / cions li produeixen. Y com la falta de / dit sustentor es notabilissima en lo Chor / apar se li podria donar de limosna fins / a mas 10 £ annuals de la Adm<sup>o</sup> de la Obra y privarlo de / estas ausencias, et dnus Cap<sup>s</sup> Det<sup>t</sup> que se / fasse con se ha proposat sen que ser- / vesca de exemplar.

Et in continenti Dnus Can<sup>s</sup> Baldrich dixit / que apar [milita?] la mateixa raho / [Fol. 583r.:] ab las frequents ausencias dels Monacillos de V.S / per a acudir a semblants funcions, lo que ames de / ser notable per la falta que fan a V.S es de / algun deshonor a la Igl'a el ferse publich / que se permet esta concurrencia a aquellas /

<sup>1</sup> Para estas resoluciones capitulares y las siguientes, y en cuanto a los criterios de transcripción, se han utilizado los habituales para este tipo de documentación: todo lo que se escribe entre corchetes es de la transcriptor; los *marginalia* se indican en cada acta capitular cerca del lugar donde aparecen (a veces al principio del acta, otras a lo largo del cuerpo de texto), entre comillas; se diferencian las líneas del manuscrito por el procedimiento habitual de las barras inclinadas; los fragmentos que no aportan información musical se han marcado en el texto a través de puntos suspensivos entre corchetes; se da la paginación original al inicio de cada entrada; cada acta capitular se ha numerado adjudicándole aquí un número de entrada entre corchetes y en negrita, con el fin de facilitar la búsqueda de nombres propios; las tachaduras, los subrayados y las abreviaturas responden a lo que se ha hallado en la correspondiente acta capitular; el cuerpo de texto de cada acta se escribe entre comillas.

<sup>2</sup> Libro manuscrito de 325 x 225 mm, encuadernado cosido, con tapas de cartón forradas de pergamino de color claro; en el lomo se puede leer: «**Borrador / Resolucion: / capitul [atio] / 1764, 65, / 66, 67, 77 y 78, / ? / A / 53**»; en la cubierta hay una etiqueta manuscrita en la que se anota: «**lletra A Nº [93]3 / Libro borrador de acuer- / dos capitulares tomados en / los años 1764.- 65.- 66.- / y 67. y 1777 y 78 hasta el / dia 13 de Enero de 1779. Des / de el 1764 hasta el 1767 no / estan en orden cronologico**». El Libro borrador se cierra con dos cordones. Consta de 917 folios de papel, anotados con tinta negra que proceden de diversas manos, de las cuales hay 6 en blanco que están numeradas: pp. 175, 193, 199, 205, 373 y 459. Por su naturaleza de borrador, el libro presenta varios folios en blanco sin numerar: trece al principio y uno al final. La encuadernación, hecha a base de finos cuadernos, deja también un número variable de hojas en blanco al principio o final de estos. Este Libro borrador fue publicado en: CANELA GRAU, Montserrat: “Presencia musical a la catedral de Tarragona en la segunda mitad del siglo XVIII a través de los seves actes capitulars” en, *Anuario Musical*, 67 (2012).

festas per ajuda de costa al Mestre de Capella / de [?] Y se evitaria una cosa y altre si al / dit M<sup>e</sup> de Capella manava V.S submis- / trarli annualm<sup>t</sup> unas 25£ que es lo que / poden guañar los referits monacillos en / la sobredita concurrencia de festas. Et Dnus / Cap<sup>s</sup> Det<sup>t</sup> que se fasse com se ha proposat / donantse 25£ de la Obra annualmen<sup>t</sup> a / dit M<sup>e</sup> de Capella.

Dictus Dnus Can<sup>s</sup> Baldrich prop<sup>t</sup> Que Anton / Montaña primer segon violi de la capella / de V.S li ha dit que ab lo curt salari de 30£ / li es impossible mantenirse en lo servey / de V.S Y que li proposa una conveniencia molt major en Madrit pero que desitjant / servir a V.S se quedaria ab gust com V.S / li aumentas lo salari de manera que / tal qual pugues mantenirse en esta Ciutat / [Fol. 584v.:] Y que havent parlat ab lo Mestre de Capella sobre / aquest particular li ha assegurat que la / Capella quedara molt mal servida sens la con- / currencia de un ~~segon~~ primer segon violi ja sia / de Montaña o altre pero que qualsevol / foraster ab igual habilitat a la de Montaña / no lo pod. Et [?] V.S mantenir en esta Ciutat ab / lo que se que se quedara dit Montaña Et Dnus / Cap<sup>s</sup> Det<sup>t</sup> que se li donen annualm<sup>t</sup> fins / a 70£ annualm<sup>t</sup> de la Adm<sup>o</sup> de la obra.

Per ocasio de tractarse de cosas de capella lo S<sup>or</sup> / Cang<sup>e</sup> Foguet feu p[rese]nt que lo organista / te obligacio de enseñar de orga als que se / vullan apendrer de esta Ciutat majorm<sup>t</sup> / als que han servit a V.S de monacillos; Y / que aquest exercici lo practica dit Orga- / nista ab molta [desilusio] y apar seria / just que V.S li manas recordar esta sa / oblig<sup>o</sup>. Et Dnus Cap<sup>s</sup> Det<sup>t</sup> que los S<sup>ors</sup> / Sindichs se servescan recordar esta oblig<sup>o</sup> / a dit Organista.”

### **Año 1765**

[ 2 ] Fol. 626r.: «D. 15 Janer 1765»: “Casanova que un escolanet dit Jph solanellas / va perdent la veu y que te Jph Oliver na- / tural de Reus.”

[ 3 ] Fol. 336r.: «Die 4 febrer 1765»: “Casanova Que los Adm<sup>ors</sup> no pugan cobrar la / ultima tercia dels arrendaments que los arren- / dataris aporten recibo del Adm<sup>or</sup> de la cera y / del M<sup>e</sup> de Capella Y que lo Adm<sup>o</sup> de la obra [noti?] / la cera y

obra que hage cobrat / Que los Adm<sup>ors</sup> degan donar comptes dins dos / mesos de finida la Adm<sup>o</sup>.”

[ 4 ] Fol. 339v.: «Die 23 february 1765»: “Botines que lo Semmaner Arnet esta impossibilitat per / la poca vista que te de continuar dit offici: Y demana / una subvencio y continuar a tocar lo violo. Dni que / se admet la renuncia Y que los S<sup>ors</sup> Sindichs / busquen subjecte Y que se done de la obra 15 £ / ~~y que inverinam~~ lo aparega als S<sup>ors</sup> Sindichs / y Adm<sup>or</sup> y que en lo interim lo altri [Margen: “Semmaner / assistia a la / Missa matinal / suplesca per / dit Arnet”].”

[ 5 ] Fol. 352v.: «Die 15 Aprily 1765»: “Dictus Dnus Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> que V.S se / ha de servir resoldrer si se donara la Distrib<sup>o</sup> / [Fol. 353v.:] al que toca lo violo M<sup>n</sup> Arnet [Margen: “en las horas / que residesca”] aixi com las / [Iliverava?] a mes com a Semmaner. Et Dni Cap<sup>l</sup> / Det<sup>t</sup> que se li done.”

[ 6 ] Fol. 355v.: «Die 19 Aprily 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que Fran<sup>co</sup> Hernandez / altre dels Mussichs de la Capella de V.S. li ha entregat / una sup<sup>a</sup> p<sup>r</sup> V.S. q<sup>e</sup> si V.S. gusta se llegira [Margen: “[?] / Fran<sup>co</sup> Ernand- / dez nº 26”] y Qua lecta Dni Cap<sup>l</sup> determ<sup>t</sup> q<sup>e</sup> se li done tota la / Carn ~~que~~ necessite ~~pera~~ y alguna cosa mes per / algun refresch.”

[ 7 ] Fol. 364r.: «D. 9 7<sup>bris</sup> 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Llorens Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que haventse / practicat alguna dilig<sup>a</sup> p<sup>r</sup> lo S<sup>or</sup> Botines y sa / Merce pera fer entrar en lo Hospital de / Misericordia de Barna la filla del Sustentor / Anton Gassol se hi ha trobat algun Inconve- / nient y los apar podentse posar en lo Hospital / de Horfens de la p[rese]nt Ciu<sup>t</sup> y lo un dels Minors / al Hosp<sup>l</sup> dels Horfens y lo altre en casa lo / M<sup>e</sup> de Capella. Per assó es menester vestirlos / y apar q<sup>e</sup> al M<sup>e</sup> de Capella se li / podria donar alguna cosa de ajuda de costa / p<sup>r</sup> los manteniments del xich per no ser encara / de servey pera la Capella y tambe se haura de / gastar alguna cosa p<sup>r</sup> vestirlos. Et Dni Cap<sup>l</sup> det<sup>t</sup> / q<sup>e</sup> los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> executen y gasten lo q<sup>e</sup> los / aparega necessari de la Adm<sup>o</sup> de la Carniceria.”

[Fol. 365v.:] “Dnus Can<sup>s</sup> Foguet sobre lo Sustentor Que ha / rebut carta de M<sup>n</sup> Joan Ribas y q<sup>e</sup> diu q<sup>e</sup> lo sustentor / ja esta probat y es habil tant de cant pla com de /

figurat, y q<sup>e</sup> aixi V.S. determ[in]e lo q<sup>e</sup> se haura de practicar. Dm Que lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Foguet escriga a / d<sup>t</sup> Ribas q<sup>e</sup> dit Sustentor vinga lo / mes prest puga.”

[ 8 ] Fol. 367r.: «D. 17 7<sup>re</sup> 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Casanovas Ad<sup>r</sup> opere / prop<sup>t</sup> Que se li ha proporcionat ocasio de un / niño p<sup>r</sup> monecillo; Y com ni haze dos que / dins poch temps deuran despedirse p<sup>r</sup> haver / perdut la veu si apar a V.S. entrara / p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> V.S. lo puga ohir cantar y en cas de gus- / tarli la veu resoldrer q<sup>e</sup> se admettia d<sup>t</sup> Mone- / cillo. Et Dni determ<sup>t</sup> q<sup>e</sup> entre y havent entrat / en lo Chor Jpht Malé natural de Cervera y Cantat ha resolt sa Sen<sup>a</sup> q<sup>e</sup> se admetia d<sup>t</sup> Monecillo.”

[ 9 ] Fol. 369v.: «D. 21 7<sup>re</sup> 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Botines prop<sup>t</sup> Que lo actual Succentor / preten la porcio de la porsio del Canonicat Penitencier / [Fol. 370r.:] q<sup>e</sup> es pertañia al altre Succentor sino vacava la Suc- / centoria y apar fora mes propi q<sup>e</sup> esta porcio se / repartis entre M<sup>n</sup> Bernat Crespo y lo Semmaner / M<sup>n</sup> Martorell. Et Dni determ<sup>t</sup> Que aquella porcio se done a M<sup>n</sup> Bernat p<sup>r</sup> ser lo q<sup>e</sup> continuam<sup>t</sup> resideix / y compleix la falta de Succentor y no ferho aixi M<sup>n</sup> Martorell Semmaner.”

[ 10 ] Fol. 394r.: «Cap<sup>l</sup> del dia 25 8<sup>bris</sup> 1765»: “Dnus Dnus Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que M<sup>n</sup> / Obia li ha dit que algunas faltas se / feyan al campanar las causavan los que / tenen cordas y particularm<sup>t</sup> Onofre / Corbella y lo [sastre?] Donato, Y aixi V.S. se / ha de servir pendrar alguna providencia. / Et Dnus Cap<sup>l</sup> Det<sup>t</sup> Que los S<sup>ors</sup> Sindichs / se Servescan amonestar a dits campaners / que el que fase falta / se li llevara la corda y que venint es- / cas se servescan los S<sup>ors</sup> Sindichs buscar / Subjecte per dit empleo.”

[Fol. 396r.:] “Dnus Can<sup>s</sup> Casanova Admo<sup>r</sup> Opere et fabrica / prop<sup>t</sup> Que per ocasio de estar malalt un / Monacillo, passa a visitar-lo y repara la / incomoditat gran en que estan per dormir / Y si se feia un quarto en un corralet contiguo / a la casa del Mestre se remediaria lo / que no sera cosa de molt cost. Y si es del / agrado de V.S. se executara. Et dnus Cap<sup>l</sup> Det<sup>t</sup> Placet.”

[ 11 ] Fol. 397v.: «D. 30 8<sup>bris</sup> 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Botines Sindicus prop<sup>t</sup> Que lo / Mestre de Capella li ha entregat un pa- / per de Informe de dos subjectes de / Bar<sup>a</sup> que li havian suposat eren bons / per Sustentors de esta Iгла y que saben / de cant figurat y pla que si V.S. gusta / se llegira Dnus leg<sup>r</sup> Quo lecto Dnus Cap<sup>l</sup> / Det<sup>t</sup>

Que los S<sup>ors</sup> arxivers se serves- / can escriurer a D<sup>n</sup> Juan de Ribas / que se assegure si lo un de dits dos Sub- / gectes anomenat Mathias N. actual / Musich de la Igla del Pi desitja ser / Sustentor de esta igla y en cas de / volerho lo fasse examinar de la / veu tant de cant figurat com de / cant pla y sapia si la Veu, encara que / se diu ~~veu de coll~~ ser veu de coll / [Fol. 398r.:] es bastant per Sustentor y si esta ho es y / lo proban habil tant de cant figurat com del / pla lo fasse venir ab la major brevetat.”

[ 12 ] Fol. 402r.: «D. 22 9<sup>bris</sup> 1765»: “Dnus Can<sup>s</sup> Llorens Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que se han / rebut dos cartas per V.S. de D<sup>n</sup> Joan de Ribas / Sindich de V.S. en Bar<sup>na</sup> de data la una de 16 y altra de 19 dels corrents que / [Fol. 403v.:] si V.S. gusta se llegiran. Dni y Determ<sup>t</sup> que / los S<sup>ors</sup> Arxivers se servescan respondrer / a dit S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Joan que considerant sabria / tant fundat lo dictamen del S<sup>r</sup> Prat en / punt de la causa de Ferrando se con- / forma gustos sa Sria a ell.

En quant a Sustentor que se li responga / que se te noticia de altre Subjecte y que sa Sria se esta informant de sas cir- / cunstacias per si podra servir a / esta Igla; no obstant podra dit S<sup>or</sup> / D<sup>n</sup> Joan informarse dels concurrents / en la oposicio de la Capellania vacant / en la Igla del Pi y se servesca avisar / si algun de ells seria habil per a re- / gentar la Sustentoria vacant.”

[ 13 ] Fol. 647v.: «D. 29 X<sup>bris</sup> a Natt<sup>e</sup> 1765»: “Arch<sup>s</sup> Ma<sup>r</sup> Que se han rebut dos Cartas / una de Anton Llobet y altra de Sagimon / Llobet dadas en Barna ã 22 del corrent / Dnus Que se retornen las bonas Pasquas / Arch<sup>s</sup> Ma<sup>r</sup> Que Pere Joan Aubia Diaca / y Ben<sup>at</sup> de esta Igla y Segon Campaner / de ella li ha entregat una Sup<sup>a</sup> p<sup>r</sup> V.S. en / la q<sup>e</sup> suplica a V.S. se digne elegirlo en campa- / ner major q<sup>e</sup> vaca p<sup>r</sup> dismissio q<sup>e</sup> de dit ofici ha / fet M<sup>n</sup> Matheu Claramunt.

D<sup>s</sup> D<sup>nus</sup> Arch<sup>s</sup> Ma<sup>r</sup> prop<sup>t</sup> Que Thomas Marti / Clergue natural de esta Ciu<sup>t</sup> y Bernat de Yvissa / li ha entregat altre Mem<sup>l</sup> en lo qual / sup<sup>ca</sup> a V.S. anomenarlo Campaner major o / altre offici q<sup>e</sup> sia del agrado de V.S. Quals / suplicas si V.S. gusta se llegira. Dni Leg / Determ<sup>t</sup> y elegiren en Campaner major de la / pnt S<sup>ta</sup> Igla a dit R<sup>m</sup> Pere Joan Aubia Diaca / ~~y Bernat~~ y en monjo Porter de Chor y segon / Campaner a dit Thomas Marti Clergue durante / beneplacit donant y concedint a cada un dels /

referits tots los salaris honors y exempcions que / a semblants officials se han acostumat concedir.”

**Año 1766**

[ 14 ] Fol. 437r.: «Die 18 Janer 1766: “Llorens Que no obstant que V.S. aproba al Sustentor y que / dona esperansas de ser així per nadal, haventse fet / aguna dilig<sup>a</sup> ab lo coronel y apar.”

[Margen: “Que no si pensa / ab dit Sustentor / y que se posan / edictes”]

[ 15 ] Fol. 189r.: «Die 1 February 1766»: “D Can<sup>s</sup> Llorens Sin<sup>s</sup> proposuit q<sup>e</sup> lo Mestre de / Capella dificulta si demà q<sup>e</sup> es la Verge y no pot entrar / per ser Dominica privilegiada deura cantar la Capella / D.D. q<sup>e</sup> no.

Dictus Llorens Sin<sup>s</sup> q<sup>e</sup> respecte las vacans de / Sustentor y Semaner si pereixia a V.S. podria substituhir/ [Fol. 190v.:] per este M<sup>n</sup> Ordeix y per aquell M<sup>n</sup> Arnet.”

[ 16 ] Fol. 189r.: «Die 3 February 1766»: “D Llorens Sin<sup>s</sup> Que lo S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Jaume Fer- / rer a rebut una carta del coronel de Fusillers / en q<sup>e</sup> diu se interessia ab V.S. peraq<sup>e</sup> suspenga / anumenar Sustentor respecte q<sup>e</sup> dins breus dias / donara las llicencias a Silverio Vila sargento de / son Regim<sup>t</sup> y ja las tindria anover estat encar- / regat de la Vantera de las Recultas [sic.”Bandera de las reclutas”] en atencio / q<sup>e</sup> es subjecta q<sup>e</sup> preten dit empleo de Sustentor / y abrobat ja per V.S. en cuya consideracio si / apar bé a V.S. podria suspendresse lo despatg / de edictes projectat.

D<sup>ni</sup> q<sup>e</sup> se suspengan los edictes y se espera a / Silverio Vila Servinsa lo S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Jaume es- / criuen las gracias al Coronel suplican la breve- / dad.”

[ 17 ] Fol. 203r.: «Die 15 Abril 1766»: “Botines sobre la xica del Sustentor que se li / continue en [pagar] la [despesa] a las Horfenas.”

[ 18 ] Fol. 212v.: «Die 10 Maig 1766»: “Dnus Can<sup>s</sup> Casanova Adm<sup>or</sup> opere prop<sup>t</sup> / Que Fran<sup>co</sup> Barcelo y Miguel Jovena / li han entregat quiscun una suplica / per V.S. que si V.S. gusta se llegira / [Fol. 213r.:] Dni legant<sup>s</sup> quibus lectis Dni Cap<sup>l</sup> elegiren / y anomenaren a dit Fran<sup>co</sup> Barcelo en Subs- / titut de Jph Guasch Musich de trompa / y clarin sens percepcio de salari / quedant este á favor de [?] Guasch, y



conce- / direm a dit Barcelo la futura sucesio / ab lo mateix salari, franqueras y  
exencions / que logra dit Guasch, durante beneplacito.

Y que lo S<sup>r</sup> Obrer diga a M<sup>n</sup> Joan Ordeig / que cumple en son offici de tocar lo  
fogot.”

[ 19 ] Fol. 223r.: «Die 7 Juny 1766»: “Botines que lo Sustentor mes antich  
demana una / gratificacio Dni com<sup>o</sup> als Sindichs y Obrers / per a gratificarlo.

[Fol. 224v:] Dictus Dnus Can<sup>s</sup> Botines sindicus proposuit / Que lo Sustentor mes  
antich apar es digne / de alguna gratificacio per lo temps ha / suplert per la falta del  
altre, y per lo / que actualm<sup>t</sup> treballa per no ser lo modern / Sustentor bastant habil  
per a regir / lo Cor, com dit Sustentor ho suplica a V.S. / Et Dni Cap<sup>l</sup> Det<sup>t</sup> que se  
gratifique / a disp<sup>o</sup> dels S<sup>ors</sup> Sindichs y Obrers.”

[ 20 ] Fol. 229r.: «Die 16 Setembre 1766»: “El S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Pedro ignacio Perello  
propuso: Que a los / 18 del mes de Marzo de este año por muerte de / M<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup>  
Escola saco un beneficio de esta S<sup>ta</sup> Iglá cuya / presentacion especta al canonigo  
turnario q<sup>e</sup> es su Mer<sup>d</sup> / Que ha suplicado [Margen: “varias veses”] al Cav<sup>do</sup> se  
habriesse el turno para / presentar sugeto al Dho beneficio y q<sup>e</sup> por motivos q<sup>e</sup> / ha  
tenido su Sen<sup>a</sup> no lo ha logrado; Y como el tiempo de presentar feneze el dia 18 de  
este, suplica nuevam<sup>te</sup> / a su Sen<sup>a</sup> / se habra dho turno. Ygualm<sup>te</sup> por muerte / de D<sup>n</sup>  
Nicolas Ametller Arzediano de Villaseca / de esta misma Yglá acahecida el 10 del  
corriente / mes, vaca dho Arzedianato, q<sup>e</sup> segun el estado de / la Igta, apoyado con  
Bulas App<sup>cas</sup> prettende igualm<sup>te</sup> / obrar el referido Canonigo Perello como mas  
antiguo / y para diho efecto suplicó tambien se abriese el turno acostumbrado; y  
ohida dha proposicion por los S<sup>es</sup> Capitulares, attendiendo haver acudido / antes de  
ahora a los pies del Rey nuestro S<sup>or</sup> (q<sup>e</sup> / Dios g<sup>e</sup>) afin de inclinar á la piedad de su  
Mag<sup>d</sup> a disponer y resolver su nuevo estado en esta / S<sup>ta</sup> Yglá, en el qual como a  
objeto principal, se / suplica la Union de las rentas de los Dignidades / a la Mensa  
Cap<sup>r</sup> y en seguida la extincion / de algunas piezas de dhas Dignidades y Canongias /  
y aplicacion a la capilla de Mussicos y a nuevos [Fol. 270v:] Parrochos de la Ciu[da]d  
Porcion de Raziones y bene- / ficios y la extincion o supression de muchos de estos:  
Su Mag<sup>d</sup> mando a la Camara q<sup>e</sup> viesse el / expediente: la Camara lo passo al S<sup>or</sup>

Fiscal, este / ~~ha tratado y arreglado segun su parecer el re / ferido estado q<sup>e</sup> pasó~~  
~~despues al YH<sup>mo</sup> S<sup>or</sup> Arzopo / de esta Igle~~ dio su dictamen que la orden de la misma /  
 [Margen: “Se comunicó a / todos los Inte- / resados”] estando las cosas en este  
 estado / vacaron el ella la dignidad de Chantre y una Ca- / nongia por muerte de D<sup>n</sup>  
 Jph de Toda / otra canongia por renuncia de D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> / Sebrían en Meses ~~acudim~~  
 reservados a su / Mag<sup>d</sup> a quien rendidam<sup>te</sup> suplicamos q<sup>e</sup> se / dignasse suspender la  
 provission de dhas piezas / hasta q<sup>e</sup> hubiesse resuelto su Mag<sup>d</sup> sobre la / nueva  
 planta; y condecidió benignam<sup>te</sup> su / Mag<sup>d</sup> a nuestros ruegos: En esta Intelligencia  
 / no podemos dar lugar a la abertura de turno / para la presentacion al beneficio ni  
 para la obsion de la Dignidad, hasta representar a / su Mag<sup>d</sup> este suscesso con la  
 ingenuidad y / verdad propia de nuestro Character y nos con- / formaremos, como  
 debemos con la resolucion de su Mag<sup>d</sup> reservando a Dho Canonigo D<sup>n</sup> Ignacio /  
 Perello todo el año por qualquier motivo pueda / pertenecerle, tanto en [Margen:  
 “el nombram<sup>to</sup> / de la”] persona para el [Fol. 271r:] beneficio, como en la obsion de  
 la Dignidad, sin q<sup>e</sup> / la Dilacion precissa de esta representacion / le pare perjuizio el  
 mas minimo a la percepcion / de los frutos de la Dignidad, en caso de verificarse /  
 segun las R<sup>s</sup> inttenciones la obsion q<sup>e</sup> prettende / en aquella.” [Y de otra mano  
 posterior: “y que se li done copia”]

### **Año 1767**

[ 21 ] Fol. 53r.: «Die 9 Mary 1767»: “Deulofeu que lo Mestre de Capella  
 desitjaria lo hortet / del Sustentor per tenir mes ambits y ferli un / corralet Dmi  
 placet.” [Fol. 55r.:] “Dictus Dmu<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Deulofen Adm<sup>or</sup> opere / prop<sup>t</sup> Que lo Mestre  
 de Capella desitja / tenir uns poch mes de ambits en la casa del / Magisteri, y  
 tenirhi un corralet el que lograria / si V.S. se dignava resoldrer el que se / añadis a  
 dita casa lo hortet del sustentor segon, pues a este no li es de util algun.”

[ 22 ] Fol. 27v.: «Die 14 Mary 1767»: [Margen: “Collocar en lo Chor al Arpista  
 / y Baxonista”] “Botines sobre la [?] de posar al Chor lo Arpista y / baxonista no  
 essent Bene[fici]jats : lo Arpista al / 1 Chor, y lo baxonista al 2.” [Fol. 32v.:] [Margen:

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

“Sobre estar en / lo Chor lo arpista / y baxonista que / no eran beneficiats”] “Dictus Dnu<sup>s</sup> Can Botines Sind<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> Que en dias passats / M<sup>n</sup> Matheu Claramunt repugna posarse / al faristol, ab lo motiu de que M<sup>n</sup> Arnit / que ocupa lo lloch de Arpista, y lo baxonista no essent Bene[fici]ats devian estar un a cada / Chor y no tots dos en un mateix Chor ab / que VS se ha de servir pendrer resolució so / bre est punt. Dm<sup>s</sup> Cap Der<sup>t</sup>. Que los sobredits / no essent Bene[fici]ats deuen estar un en cada / Chor.”

[ 23 ] Fol. 72v.: «Die 5 Juni 1767»: “Dms Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> Que segons la / serie de las fundacions fetas per los S<sup>ors</sup> Marm / del g<sup>o</sup>, S<sup>or</sup> Ardiaca Ameller, la primera es la del / Aniversari, y apar podria dotarse ab 30£ / Annuals distrib<sup>s</sup> en esta forma ço es al cele / brant per la caritat de la Missa : 15s

al Diaca		3 s
al Subdiaca		3 s
al Mestre de Cerimonies		2 s
per 3 porcions de cang <sup>e</sup> a 4 s	£6	
per 30 por <sup>s</sup> de comensal a 3	£4	10s
per 70 porcions de Bencat a 2 s6	8 £	15s
a la Sagristía 12 axas y drap de vellut	2 £	
al sagristá menor	£	2 s
al monjo mitjá per lo Insenser	£	2 s
als Campaners	1 £	10s
al Campaner major	£	2 s
al Campaner menor	£	2 s
als monacillos	£	4 s
al Dormitorer	£	2 s
al Bosser	£	4 s
a la Capella	4 £	s

Y si apar a V.S. se executara en la forma / sobredita. Et Dni Cap<sup>s</sup> Det Placet.”

[ 24 ] Fol. 76v.: «Die 3 Juli 1767»: “Lo organista diu que lo manxador no vol / portar lo simbol sobre que diu se li aumenta / en anys passats 6 lliures de dita oblig<sup>o</sup> / Que los 6 lliures se entreguen al organista / y que los hi entregue de poch en poch” [Fol. 98v.:] “Dictus Dominus Canonicus Botines Sin<sup>cus</sup> proposuit / Que lo Organista lo ha informat que lo manxador / [Fol. 99r.:] no vol aportar lo simbol als Llochs ahont hi ha funcio de / Capella; i com sa Merce tinga inteligencia, que / se aumenta a dit manxador lo salari de sis lliuras / annuals ab la dita obligacio si apar a V.S. podria / servirse resoldrer que las ditas sis lliuras las / cobria lo organista, y que

cada vegada, que haura de / de portar lo simbol lo manxador, li done alguna cosa / de ditas sis lliuras, y si finit lo any sobra alguna / cosa que tambe li entregui. En Dm<sup>s</sup> Cap<sup>s</sup> de<sup>t</sup> Placet.”

[ 25 ] Fol. 101r.: «Die 6 Juli 1767»: “Dictus Domenicus Can<sup>cus</sup> Botines Syndicus pro / possuit que lo Com<sup>l</sup> Monlleo de esta Ygla se tro- / ba ab Carta del M<sup>e</sup> de Capella de S<sup>ta</sup> Maria / de Barcelona en la que li diu que y ha un pre / tensor a una de las sustentorias de esta Ygla, y / lo avisa de las circunstancias de dit Pretensor / [Fol. 102v.:] qual carta si V.S gusta se llegira Domini legatur / qua lecta Domini Capitulantes determinarunt q<sup>e</sup> / se envie copia de dita carta al S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Joan Ri- / bas pera que quan dit Pretensor compareguia / en presencia sua (Lo que podra dit Com<sup>l</sup> monlleo / escriurer a dit Mestre de Capella ho diga a / dit Pretensor), lo fara dit S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Joan probar per / algun subjecte que sia de sa satisfaccio y avisar / que cosa es aixi en veu com en Pericia al cant Pla / y cant figurat.”

[ 26 ] Fol. 111r.: «Die 1 Agost 1767»: “Dm<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines Syndicus proposuit, que se ha / rebut Carta per V.S. de D<sup>n</sup> Joan de Ribas sin- / dich de V.S. en Barcelona de data del 28 de / Juliol passat, que si V.S. gusta se llegira. Domini / legatus qua lecta determinarunt, que los S<sup>ors</sup> Arxivers / se servescan mirar si en lo arxiu se trobaran / otras noticias en punt de la Casa de Barcelona / y se li envien, y que en lo interim podra dit S<sup>or</sup> / de Ribas ohir la composicio que suposa haven- / seli insinuat tenint sempre la mira de que / no se impedesca la vista desde dita Casa.”

“Dictus Dm<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> Proposuit, que se / ha rebut altra carta per V.S. del M<sup>t</sup> Yll<sup>e</sup> Cap<sup>l</sup> de / Vich de 26 de Juliol pasat que si y gusta se / llegira Domini determinarunt que se fase alguna / reflexio sobre lo contengut en dita carta, y que los / S<sup>ors</sup> Arxivers se servescan mirar si se trobaran / documents y adminiculos que pugan coadjuvar al intent / al dit M<sup>t</sup> Yll<sup>e</sup> Cap<sup>l</sup> de Vich, y a son temps respongan a [Margen: “Dita Causa”]”

[ 27 ] Fol. 113r.: «Die 13 Augusti 1767»: “Carta de Ribas de 11 del corrent / Que se li digne que se aplique, que en lo temps / podra servirli, y que se li done alguna cosa per lo viatge [Margen: “dela obra”] / en quant al sustentor, Que una semana p<sup>t</sup> al [?] / que los dos a matinas”. [Fol. 115r.:] “Dictus Dmu<sup>s</sup> Can Botines Sin<sup>s</sup>

Prop<sup>t</sup> Que se ha rebut altra carta per V.S de D<sup>n</sup> Joan de Ribas Sin<sup>ch</sup> / de V.S. en Bar<sup>na</sup> de 11 del corrent, que si V.S. gusta / Dm<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines dixit, Que lo sub / gecte que volia entrar per Sustentor, del qual / envia los informes dit S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Joan ha com / paregut en esta y atesos estos , y lo que ha / donat lo M<sup>e</sup> de Capella de esta Igl<sup>a</sup> no esta / en disp<sup>o</sup> de admeterse per ara, si sol apar / se li podria donar alguna esperansa de / admeterlo si en lo espay de un any o mes / ell se perfeccionava en lo Cant pla, y pot / apendrer de Cant figurat Et Dmi Cap<sup>l</sup> Det<sup>t</sup> / Placet, y que de la Adm<sup>o</sup> de la obra se li / done alguna cosa per son retorn a disp<sup>o</sup> / del S.<sup>or</sup> Obrer y que lo S<sup>ts</sup> Arxivers se / servescan respondrer a dita carta segons / son tenor.”

Dmu<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llorens Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> que lo Sustentor / nou per mes que se aplique ab gran diffi / cultat podra regir be lo Cor a matinas / sino assiteix lo altre susten / tor Y si apar podria V.S. servirse resoldrer / que en la una semana se digan matinas / resadas y en la altra cantadas ab assisten / cia dels dos sustentors”. Et Dmi Cap<sup>s</sup> Det<sup>t</sup> Placet.”

[ 28 ] Fol. 117r.: «Die 22 Agusti 1767»: “Que se han de donar als sustentor los papers”. [Fol. 118v.:] “Dictus Dom<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines Sindicus proposuit: / que respecte que lo subjecte que molts Individuos / de V.S. han ohit Cantar en lo Chor apar lo concí / deran molt abil per Sustentor, Se li han demanat los / papers que tenia per veurer si acudint novament / a Sa Santedat obliganse V.S. en ferli las congrua / de 100 rals de vuit annuals fins y atant que / V.S. puga provehirlo de algunas Pessas Eclesiastica / de esta Igl<sup>a</sup>, que tinga las mateixas o major congrua / haventlos examinat Sa Merce si apar no ser molt / dificultos el lograr de Sa Santedat dit Subjecte un / Breu [Margen: “per poder secularizar”] favorable per poder exercir en esta Igl<sup>a</sup> dit / empleo de Sustentor. Per lo que V.S. ha de servir re- / soldre lo de son agrado. Et Domini Capitulantes deter / minarunt, que p[rese]nte Memorial a Sa Señoria y se pen- / dra resolucio sobre son contengut.”

[ 29 ] Fol. 119r.: «Die 24 Augusti 1767»: [Margen: “Que se li asseñali 100 R<sup>s</sup> de 8”] “Botines suplica de D<sup>n</sup> Ambros Garcia de los Dos Pbre / R<sup>s</sup> de 8. / Que se anomene Sustentor ab lo salari de 100 R<sup>s</sup> de 8 annuals servint a la Igl<sup>a</sup> en lo que puga / y [?] per la sustentoria, com en tocar los instru- / ments que sapia , y fan [?]

las Sindichs y / Arxivers per a posar en clar esta resolucio / y que en lo interim residescan ab habits / de Chor". [Fol. 120v.:] "Dictus Dms Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> / Que D<sup>n</sup> Ambros Garcia de los Dos Pbre / li ha entregat una suplica per V.S. que si / gusta [?]. Dm<sup>s</sup> Cap<sup>l</sup> Det<sup>t</sup> anomenar com en efecte / anomena al mencionat D<sup>n</sup> Ambros Garcia de los Dos / per un dels sustentors de esta Iгла ab lo salari / de cent reals de vuit al any, y demes utils de dis- / tribucions de Chor y Capella que deura gosar ser- / vint en lo mencionat empleo, ab las facultats que / tinga encara que per impediment natural de enfer- / metat o perdua de veu no puga servirlo en lo tot / [Fol. 121r.:] per lo cas que Sa Santedat se digne secularisar-lo y / dispensarli los vots de sa proteccio Religiosa ma- / nant a mi lo Votts y Secrets Ynfrit doni testimoni de / est son nombrament al Suplicant per los efectes que / puga serli convenient."

[ 30 ] Fol. 121r.: «Die 4 Septembris 1767»: "Botines sobre el asiento que se deu donar al nou / sustentor: Que lo S<sup>or</sup> Ribas informa / Que se posa al segon chor al costat del sustentor per ara fins a nova disp<sup>o</sup>". [Fol. 122v.:] Dmu<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> Que se ha / format lo borrador del certificat que se deu / entregar a D<sup>n</sup> Ambros Garcia de los Dos / relatiu a la nominacio feta per V.S. en / sa Persona per altre dels sustentors de esta / Iгла a fi de que ab ell puga recorrer a Sa / San<sup>t</sup> per a que se digne secularisar-lo ab / lo salari anual de 100 R<sup>s</sup> de 8 y altres adventicis, que / li concedeix V.S. una vegada que Sa / San<sup>t</sup> ha manifestat inclinarse a secula- / risarlo segons apar de un escrit de la / Sagrada penitenciaria de 16 agost / 1766 que pnta a V.S que pnt / ab dit certificat se llegira si V.S gusta / Dni leg<sup>r</sup> dit certificat Quo lecto / Despues de saverlo aprobat de<sup>t</sup> que se entregue authentich adit D<sup>n</sup> ambros / per mi lo Nott y Seg<sup>o</sup> Infraescrit per los / efectes que puga serli convenient."

"Dnu<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines Sind<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> Que V.S. / se ha de servir resoldre quin lloch deura / ocupar lo nou sustentor en lo Chor / [Fol. 123r.:] pues segons escriu D<sup>n</sup> Joan de Ribas al 8<sup>bre</sup> lany / [?]: en la Iгла de Bar<sup>na</sup> los 4 sustentors / estan assentats en las cadiras superiors ab / alguna distancia entre si y ab preferen / cia a tots los oficials de dit Cap<sup>l</sup>. Que / lo estar un dels sustentors en lo Chor / alt y lo altre en lo baix, segons lo ban / informar los mateixos sustentors te / un grandisim inconvenient de que no se / ohien, y per conseqent de no donar / la Armonia al Chor necessaria y

los apar / que fora millor que estassen immediats / en lo asiento en lo Chor. Per lo que V.S. / se ha de servir resoldre lo de son / para. En Dm<sup>s</sup> Cap<sup>l</sup> Det<sup>t</sup> Que per / ara y fins que se ordene in forma / del nou Plan de la Iglia lo modo / ab que deura governarse lo Chor / lo Sustentor nou se pose immediat / al Sustentor del segon Chor. Y que / respecte que aiximateix se deu espe- / rar lo resultat de dita disposicio [Fol. 124v.:] per lo modo ab que deuen anar a les / Professons, que vaigen los dos Sustentors / antichs vestits ab capas y Bordons, y / lo modern Sustentor ab un dels Sem- / maners vestits aixi mateix prop dels Sustentors.”

[ 31 ] Fol. 129v.: «Die 19 September 1767»: “Botines un sustentor ha servit 5 anys a la Seu / de Urgell, si se admetra ara o despres / que los Sindichs lo proven quant vinga la ocasio, y que se informa D<sup>n</sup> Jaume / Ferrer despido de D<sup>n</sup> Jaume.”

[ 32 ] Fol. 132r.: «Die 19 September 1767»: “Dictus Don<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Botines Sin<sup>s</sup> propo / suit que poch dias ha que / comparague un subjecte que ha servit sinch / anys de sustentor en la Iglia Cathedral de la / Ceu de Urgell, Y desitjaria entrar en esta Iglia / per sustentor: Ab q<sup>e</sup> V.S. se ha de servir resoldrer / lo de son agrado. Dm<sup>s</sup> Cap<sup>s</sup> determ<sup>t</sup> q<sup>e</sup> los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> / se servescan provarlo y q<sup>e</sup> lo S<sup>or</sup> d<sup>n</sup> Jaume Ferrer / se servesca informarse dels motius ha tingut per / deixar la sustentoria de dita Cateh<sup>l</sup>, com y de / las qualitats del subjecte.”

### **Año 1777**

[ 33 ] Fol. 653r.: «D. 28 Jan. 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo. Prop<sup>t</sup> Que lo s<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup> fa pnt a V.S / un mem[oria]<sup>l</sup> dels dos succentors, en lo qual demanan / alguna subven<sup>o</sup> pera mantenirse ynterim no / cobrian lo quadrimestre com a Comensals, y per / [Fol. 654v.:] altres motius, q<sup>e</sup> en dit mem[oria]<sup>l</sup> van compresos; Lo / qual si gusta y Dm Leg<sup>r</sup> Quo lecta: Dm<sup>s</sup> dix<sup>t</sup> / Que los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> exponian al s<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup> lo que / fins vuy ha suplert y entregat lo Cap<sup>l</sup> per acudir / a Sas urgencias als men<sup>ts</sup> Suscentors, així com q<sup>e</sup> / desde luego sels poden entregar y sels entrega / ran si sels acomoda las 34£ q<sup>e</sup> percebeixen de la Adm<sup>o</sup> de la obra, ab tot lo demes q<sup>e</sup> los / aparega convenient fer pnt a V.S per a precau / cionar semblants carrechs en lo successiu a

la / adm<sup>o</sup> si no obrant l<sup>a</sup> Ynformació, apar el S<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup> q<sup>e</sup> deu donarsels algun tant diari o mensual / o p<sup>r</sup> una vegada solam<sup>t</sup>; per a socorrer las sobreditas / urgencias, ho executara lo Cap<sup>l</sup> de la manera q<sup>e</sup> lo S<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup> ho disposia.”

[ 34 ] Fol. 660v.: «D. 4 February 1777»: “D<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> Que en conseq<sup>a</sup> de la comissio feta p<sup>r</sup> V.S / al S<sup>or</sup> Ricci y a sa Merce en lo Cap<sup>l</sup> de 28 Janer / prop passat [Margen: “sobre lo recurs / per al Yll<sup>m</sup> / p<sup>r</sup> los dos sustentors / Jph Garcia y / Ramon Mirosa”] se conferiren los dos ab su Yll<sup>a</sup> exposantli / lo q<sup>e</sup> dona de gratificacio a dits dos susttentors, en att<sup>o</sup> / dels gastos q<sup>e</sup> havían tingut, com tambe, tot lo que / percibiran de la Ygta, en lo estat actual de no trobarse / ordenats sacerdots; lo q<sup>e</sup> apar es mes q<sup>e</sup> suficient p<sup>r</sup> / sa decent manutencio; y q<sup>e</sup> si be las distribuicions q<sup>e</sup> / en virtud del nou plan guañan los Comensals se / pagan p<sup>r</sup> quadrimestre y no entraran a cobrar lo qua / drimestre corrent, fins al primer de Maig, sels pot / subvenir p<sup>r</sup> lo q<sup>e</sup> necessitan fins a dit temps, adelan / tantlos part, o, tot lo salari q<sup>e</sup> dehuen percebir / de la Obra, q<sup>e</sup> es de 34£ a cada hu. Y que / en vista de axo apareixia infundada sa peticio / ~~y q<sup>e</sup> aparegue a S.J. molt arreglat; Pero havent / posteriorm<sup>t</sup> parlat S.Y ab sa Merce~~ pero que / no obstant si a S.J. li apareixia q<sup>e</sup> sels subvingues / en alguna cosa de la Adm<sup>o</sup> de la obra, V.S / estaria a sa determ<sup>o</sup> en vista del qual / [Fol. 661r.:] respongué S.J. q<sup>e</sup> li apreixian consideradas las / rahons p<sup>r</sup> no donar a dits sustt<sup>ors</sup> altra subven<sup>o</sup> q<sup>e</sup> la de adelantar a cada hu las 34£ de la Obra: No / obstant, havent posteriorm<sup>t</sup> S.J. fet conversacio ab sa / Merce sobre lo mateix, digué, q<sup>e</sup> havent fet reflexio / sobre lo q<sup>e</sup> se li havia exposat en est assumpto, li apareixia q<sup>e</sup> sels podria donar a cada hu ames dels ade- / lantaments referit 10£ de la Adm<sup>o</sup> de la obra.”

[ 35 ] Fol. 662r.: «Dia 10 Feb 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llorens Prop<sup>t</sup> Que essent notoria a V.S ~~la resistencia~~ la falta de acistencia del comensal del / segon Chor, aqui se havia avisat pera cantar los versets; a fi de evitar igual acas en lo dia ~~de dem~~ Seg<sup>t</sup> ho fa / p[rese]nt a V.S a fi q<sup>e</sup> se servesca resoldrer la / providencia q<sup>e</sup> se podra pendrer per a precausionarho. [Fol. 663v.:] Et Dom<sup>s</sup> Det<sup>t</sup> Que los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> ho comuniquen al S<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup> fentli evidencia dels motius q<sup>e</sup> apar / indican ser obliga<sup>o</sup> dels comensals, lo cantar / los versos en aquells dias q<sup>e</sup> antes se anomenaven / de



paborders p<sup>r</sup> celebrarser ab alguna solemnitat / p<sup>r</sup> raho de alguna fundacio q<sup>e</sup> un dia no te lloch / p<sup>r</sup> falta de renda; y al mateix temps q<sup>e</sup> se multia lo referit comensal aqui tocava fer lo doble / ab la distrib<sup>o</sup> corresponent a les Vespres.”

[ 36 ] Fol. 665v.: «D. 20 Feb 1777»: “D<sup>s</sup> L<sup>s</sup> Prop<sup>t</sup> exposuit Que en att<sup>o</sup> de lo resolt p<sup>r</sup> V.S [Margen: “en lo rotllo del dia 10”] ab lo / motiu de la falta y resistencia del Com<sup>l</sup> del segon Chor / aqui tocava fer lo doble de baixar a tocar los versets / en las vespres de S<sup>t</sup> Ramon se conferiren sa Merce / y lo S<sup>r</sup> Can<sup>e</sup> Ricci ab lo S<sup>r</sup> Arch<sup>e</sup> comunicanli lo / ocorregut a fi de q<sup>e</sup> se dignas S. J. providenciar pera q<sup>e</sup> / no succeis lo mateix en lo ofici y vespres del dia seg<sup>t</sup> / lo q<sup>e</sup> executa S. J. pasant un recado al Gremi de / Comensals p<sup>r</sup> est fi; Y apareixent molt propi de la / att<sup>o</sup> de V.S lo donar gracias a S. J. p<sup>r</sup> esta demostracio, / havent significat despues lo mateix S<sup>r</sup> Arch<sup>e</sup> a sa Merce / q<sup>e</sup> no li apareixia estar destituïts los Comensals de / fonam<sup>t</sup> pera repugnar lo tocar<sup>los</sup> versets y antifonas corres- / ponents en dit dia de S<sup>t</sup> Ramon y altres que antes cele- / brava la Iglia amb major solemnitat per alguns motius / q<sup>e</sup> vuy dia no existeixen, podrá V.S resoldrer lo q<sup>e</sup> / li aparega convenient executar en esta depend<sup>a</sup>. Et / Dom dett<sup>t</sup> q<sup>e</sup> se forma una minuta substancial com- / prehensiva dels motius q<sup>e</sup> indican ser de la obligacio dels Comensals lo reputar vuy dia alguns dels dias / q<sup>e</sup> se anomenavan de Pabordes per purament / dobles, y p<sup>r</sup> conseq<sup>t</sup> lo tocar los versets y antifonas, y / fentse p[rese]nt dita minuta en lo Cap<sup>l</sup> prop<sup>m</sup> vinent, se / determinara lo q<sup>e</sup> aparega convenient comunicar al S<sup>r</sup> Arch<sup>e</sup>.”

[ 37 ] Fol. 670r.: «D. 3 Mars 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Vilallonga prop<sup>t</sup> Que en virtut de lo / resolt p<sup>r</sup> V.S en lo Cap<sup>l</sup> anterior<sup>t</sup> se ha format / la minuta comprensiva dels motius q<sup>e</sup> indican / estan obligats los Comensals fer algun dia q<sup>e</sup> antes / se anomenavan de Pabordes. Lo qual si V.S gusta y [?] / Qua lecta: Dom dix<sup>t</sup> Que se pase en escrit al / S<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup>.”

[ 38 ] Fol. 672r.: «D. 10 Marty 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha p<sup>r</sup> V.S un mem[oria]<sup>l</sup> / del S<sup>r</sup> Ambrosio garcia de los Dos, ab una certificacio / del S<sup>r</sup> Jph Vilarroya a fi de q<sup>e</sup> mediant los motius / q<sup>e</sup> expresa se digna posar un substitut q<sup>e</sup> servesca / son empleo de Sustentor, deixantli a dit Sup<sup>t</sup> la / renda q<sup>e</sup> necessita per sa congrua o descent ma- / nutencio: Lo qual Leg<sup>r</sup> n<sup>o</sup> [?] Quo lecto: Dom dix<sup>t</sup> / Que

fasca p[rese]nt aixi las causas de esta sollicitut, com lo Certificat q<sup>e</sup> presenta als D<sup>rs</sup> Pau Palleja y Pere / Joan Sola y S<sup>or</sup> Salvador Corbella pera q<sup>e</sup> / consultant los tres sobre dit assumpto exposian / [Fol. 673v.:] son dictamen al Cap<sup>l</sup>.”

[ 39 ] Fol. 673v.: «D. 13 Marty 1777»: “D<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que en att<sup>o</sup> de tocar a D<sup>n</sup> / Ambrosio Garcia per la Semmana proxim vinent / y no haven presentat encara lo dictamen dels metges / y Cirurgia Corbella pera resoldrer V.S sobre sa / pretencio, ha pensat insinuar a algu dels altres sus- / tentors, q<sup>e</sup> suplescan dita semmana y la seg<sup>t</sup> per / lo referit D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia, gratificantlos ab 756 / diaris de las 34£ q<sup>e</sup> percebeix annualment de la Obra / y prevenitlos q<sup>e</sup> no olvidian lo registrar los Llibres / y posarlos a son temps al faristol. Tot lo que executara / si es de la aproba<sup>o</sup> de V.S.”

[ 40 ] Fol. 674r.: «D. 17 Marty 1777»: “D<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que D<sup>n</sup> Ambrosio / [Fol. 675v.:] Garcia tenia ya ~~desparats~~ entregats los certificats / dels metges i Cirurgia los quals, si V.S gusta y leg<sup>n</sup> / [?] n<sup>o</sup> 22 Quibus lecttis. Dom feren com<sup>s</sup> als S<sup>ors</sup> / sindichs Plana y Vilallonga, pera q<sup>e</sup> proposuam al refe- / rit D<sup>n</sup> Antonio lo medi ab q<sup>e</sup> apar exonerarse de / son empleo, si li acomoda adaptarlo, ab la renda y / precaucions, q<sup>e</sup> se exposaren en la Junta Cap<sup>r</sup> y las / demes, q<sup>e</sup> se oferescan y trobian p<sup>r</sup> convenients insinuarli / dits S<sup>ors</sup> comisionats, despues de cuya Diligen<sup>a</sup> se podra / fer p[rese]nt al Cap<sup>l</sup> sa resulta pera deliberar ab / acert lo q<sup>e</sup> convinga.”

[ 41 ] Fol. 677v.: «D. 20 Mars 1777»: “D<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que se ha tirat la minuta pera / comutar ab lo empleo de Organista Supernumerari / la ~~de~~ plaza de Sustentor, q<sup>e</sup> ocupa D<sup>n</sup> Ambrosio Gar- / cia, y apar, ~~no poder desempeñar~~ dificultar son desem- / peño las Certifica<sup>s</sup> p[rese]ntadas; Lo qual si V.S gusta se / llegira: Dom leg<sup>r</sup> Qua lecta: Dom dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> antes de / entregar copia de las clausulas convenients peraque / puga deliberar lo men<sup>t</sup> Garcia sobre la proposicio / se fasia p[rese]nt esta depend<sup>a</sup> al s<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup> afi de / veurer si mereix sa aprobacio.

D<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que haventli demanat Jph Domingo si podria residir al Chor ab Sobrepellis y Museta / o be ab Sobrepellis tantsolamen<sup>t</sup>; no obstant de ofe- / rinseli lo no tenir la qualitat de ser oficial del / Cap<sup>l</sup> li ha aparegut deixar esta deliberacio

per / V.S. Et Dom dix<sup>t</sup> Que residesca sens Museta / com los demes [Fol. 678r.:]  
Ben[efici]ats de la Iglia.

D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar Adm<sup>or</sup> opere prop<sup>t</sup> Que hi ha / p<sup>r</sup> V.S un mem[oria]<sup>l</sup> de Pau Jorda en  
lo q<sup>e</sup> demana / se digna V.S augmentarli lo salari de 35£ / annuals q<sup>e</sup> te per lo  
empleo de primera trompa; / Lo qual y n<sup>o</sup> 27 Quo lecto: Dni dix<sup>t</sup> Que los mateixos /  
S<sup>ors</sup> Can<sup>s</sup> Comisionats en lo Cap<sup>l</sup> enteced<sup>t</sup> p<sup>r</sup> la depend<sup>a</sup> / dels Monjos Ubia y Ripoll  
conferencien y reflexio- / nen sobre est assumpto, reportant a son temps son /  
dictamen a sa Señ<sup>a</sup> pera deliberar lo q<sup>e</sup> aparega / convenient.”

[ 42 ] Fol. 679v.: «D. 2 Ap<sup>s</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Ricci prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> de /  
D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia, ab lo qual respon ala prop<sup>o</sup> / q<sup>e</sup> se li feu per part de V.S pera  
substituirli altre / sustentor en son lloch; lo qual si V.S gusta y n<sup>o</sup> 30 / Quo lecto:  
Dom dix<sup>t</sup> Que los mateixos S<sup>ors</sup> Comisionats / reflexionen esta mateixa, y veijan lo  
millor / modo ab q<sup>e</sup> podrá providenciarse esta depend<sup>a</sup> / comunicantho al S<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup>  
si los apar[ega] convenient.”

[Fol. 680r.:] “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar prop<sup>t</sup> Que haventse concluhit a / satisf<sup>o</sup> sua y del M<sup>e</sup>  
de Capella p<sup>r</sup> lo punt la / Campana de tocar a Morts, y havent significat / lo mateix  
Campaner q<sup>e</sup> li ocasionava admiracio / de veurer lo puesto ahont estava collocada  
esta y las / demes Campanas, quals, li apareixia estarian molt / millor posadas als  
ventanals, si era factible execu- / tarho sens perfidia de la obra, y havent adquirit /  
noticia així per medi del M<sup>e</sup> Jph Gil, com de M<sup>e</sup> / Jordi Miralles q<sup>e</sup> podia executarse  
dita obra sens perjudici del Campanar ni perill de las Campanas / y no ab gran cost,  
li ha aparegut ferho pnt a V.S / a fi de q<sup>e</sup> se servesca determinar si la pusaran / y  
collocaran al mateix puesto q<sup>e</sup> antes estava o be / al finestral corresponent a ell. Et  
Dom dix<sup>t</sup> [Fol. 681v.:] q<sup>e</sup> lo S<sup>r</sup> Obrer y lo S<sup>r</sup> Vilallonga fassen examinar / radicalm<sup>t</sup> per  
los referits M<sup>e</sup> Gil y Miralles / agreganthi M<sup>e</sup> Jph Carafí y M<sup>e</sup> Carlos More- / ra tota la  
obra del Campanar, desde los fonam<sup>ts</sup> / exposantlos tots los reparos q<sup>e</sup> sels  
oferescan, afi de / q<sup>e</sup> reflexionats p<sup>r</sup> dits M<sup>es</sup> y vista la Obra donan son / dictamen  
del qual, si resulta no havenhi perill / algun, ni detriment de dita obra del campanar  
/ y plena seguretat en la firmesa del campanar / atesas totas las circunstan<sup>s</sup> tant de  
la qualitat de / la pedra, com de la forma, Archs y demes, q<sup>e</sup> compren / esta, se

posia al ventanal q<sup>e</sup> li correspon la Cam- / pana nova de tocar a morts, y se respontia al / Cap<sup>l</sup> lo dictamen dels M<sup>es</sup> pera pendrer sobre / ell la determ<sup>o</sup> q<sup>e</sup> se tinga p<sup>r</sup> convenient. Et Dnus Can<sup>s</sup> Ferrer, simul, cum Dno canonico / Nolla dix<sup>t</sup> Que protestavan a dita resol<sup>o</sup> per no ser los deu vocals congregats en la junta / la major part del Cap<sup>l</sup>, com los apar q<sup>e</sup> demana / o requireix un negoci de semblant importancia / a cuya prop<sup>a</sup>. Dom dix<sup>t</sup> Que sens obrar esta / se executas lo resol<sup>t</sup>.”

[ 43 ] Fol. 683v.: «D. 8 Abril 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Ricci Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que los S<sup>ors</sup> Canonges / Comisionats havian format una minuta de la renda / q<sup>e</sup> anualmen<sup>t</sup> ha significat D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia / que cediria i consignaria a favor de aquell sub- / gecte q<sup>e</sup> V.S anomenas p<sup>ra</sup> substituir son empleo / la qual si V.S gusta y Dni leg n<sup>o</sup> 33 Qua lecta / Dom dix<sup>t</sup> Que se acceptia aixi com esta en / ~~lo paper~~ contingut en dit paper y q<sup>e</sup> comunician / lo estat de esta depen<sup>a</sup> al S<sup>r</sup> Arch<sup>e</sup> los S<sup>ors</sup> Can<sup>s</sup> / Comisionats procurant q<sup>e</sup> S.J aderesca a q<sup>e</sup> lo / substitut anomenat y sobredit pugua guañar / residint personalm<sup>t</sup> aquellas faltas q<sup>e</sup> cometia / D<sup>n</sup> Ambrosio a las horas Canonicas Aniv<sup>s</sup> / y demes fund<sup>s</sup> de la Iglia.

Per lo q<sup>e</sup> respecta als Cap<sup>s</sup> Pasquals si be / q<sup>e</sup> se feren p[rese]nts algunas especies concernents a ells / se diferi lo pendrer resol<sup>o</sup> alguna.”

[ 44 ] Fol. 685v.: «D. 14 Ab<sup>l</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que en virtut de lo resol<sup>t</sup> / en lo Rotllo vingut lo dia 22 dels corr<sup>s</sup> embiá / sa merce a Sal<sup>or</sup> Mar<sup>co</sup> a fer ~~ent~~ / comunicar en escrits d<sup>a</sup> resol<sup>o</sup> als 4 Sust<sup>ors</sup> / Salvat, Vila <sup>+ Garcia</sup> y Miroso, lo q<sup>e</sup> executá [assab]entats [Fol. 686r.:] excepto al Jph Garcia per trobarse ausent; però de / resulta de aso han succeit alguns lances ~~ab dit su~~ (segons / han informat a Sa Mercé los S<sup>ors</sup> Can<sup>es</sup> Vilallonga / y Ricci) q<sup>e</sup> per haver pasat devant de ells podran / ~~ells mateixos~~ servirse de informar a V.S. Et Dom dix<sup>t</sup> placet: en vista del qual lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Vilallonga / digue: Que lo mateix disapte dia 12 al vespre acudi / a casa sua Gaspar Salvat dientli q<sup>e</sup> haventseli / comunicat la provid<sup>a</sup> de V.S se oferí lo trobarse ~~ab me / tiu de un Ri~~ devant de la Seu, ab los 3 Susttentors / Vila, Garcia y Miroso, y considerant q per culpa / ~~sua~~ <sup>de ells</sup> de no voler servir p<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia, havia estat / precis a V.S lo pendrer aquella provid<sup>a</sup> no pogue / ell contenirse de investirlos, queixantse fortam<sup>t</sup> de / ells, y ab paraulas asperas de la mala

correpond<sup>a</sup> / ab son Company Sust<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia, de sa poca aplicacio per lo serveis de la Iglia [Margen: “y son desagra-/himent”] ~~a la qual / devian estar agraits~~ despres de haver rebut molts / particulars beneficis, ab algunas expresions en las / q<sup>e</sup> coneixia haverse excedit mogut unicam<sup>t</sup> del zel / per lo serveis de la Iglia; Lo q<sup>e</sup> posava en sa noticia / esperant q<sup>e</sup> Sa mercé vindria a bé de disculparlo / en lo cas de haverhi algun recurs contra ell; a q<sup>e</sup> / respongué Sa Mercé q<sup>e</sup> coneixia segons las expre- / sions q<sup>e</sup> dit Salvat li declará q<sup>e</sup> realm hi havia / hagut Indiscrecio y algun excés; ~~peró q<sup>e</sup> també co / ne~~ per raho de haver succehit en un Lloch pub<sup>h</sup> / peró q<sup>e</sup> tambe coneixia q<sup>e</sup> totas las ditas expresions / las mereixian molt be los dits 3 susttentors per ser / cert haver ells procehit ab molt desagrahim<sup>t</sup> y donat / mostras de sa poca aplicacio; y que p<sup>f</sup> lo tant podia en / esta part quedar descansat: Que despres en la / mateixa vellada comparegue a Casa de Sa Merce / lo sustt<sup>or</sup> Jph Garcia, fent forta queixa del / [Fol. 687v.:] mal tracte y paraules asperas q<sup>e</sup> publicam<sup>t</sup> havia usat / contra ell y contra los susttentors Vila y Mirosa lo dit / Gaspar Salvat; a q<sup>e</sup> respongué Sa Merce trobarse / ya enterat de lo q<sup>e</sup> havia ocorregut en dit lance, y / q<sup>e</sup> si be Sa Mercé reconeixia la Indiscrecio de / Salvat en estrellar als dits 3 Sustten<sup>ors</sup> ab publicitat / peró q<sup>e</sup> totas las paraulas asperas ab q<sup>e</sup> los havia tractat / Salvat eran ben merescudas, y q<sup>e</sup> tot lo mateix q<sup>e</sup> ha- / via dit Salvat, ho deya Sa Merce <sup>a saber</sup> de los tres / q dits 3 Sust<sup>ors</sup> tenian poca aplicacio y amor a la / Iglia , q<sup>e</sup> no reconeixian los favors y Beneficis / q<sup>e</sup> havian rebut, q<sup>e</sup> no miravan sino lo Interes y altres / expresions y q<sup>e</sup> procurasen en avant a correspondrer / millor, a fi de q<sup>e</sup> lo Cap<sup>l</sup> no hagues de aplicar la ma. / Y q<sup>e</sup> aso es lo q<sup>e</sup> pasa ab Sa Merce y de lo q<sup>e</sup> pot in- / formar a V.S. Y seguidam<sup>t</sup> lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Ricci digue / q<sup>e</sup> lo vespre del dia 12 acudiren a casa de Sa Merce los 3 susttentors, Vila, Jph Garcia y Mirosa, y que / Vila digue haversels comunicat lo ordre de V.S de / q<sup>e</sup> ells 3 y Gaspar Salvat servisen un dia cada hu / la Susttentoria per la Semana de D<sup>n</sup> Ambros Garcia / lo q<sup>e</sup> estaban prontes a executar peró q<sup>e</sup> respecte / q<sup>e</sup> Gaspar Salvat q<sup>e</sup> devia fer lo primer dia, havia / explicat q<sup>e</sup> ell no podia fer las Matinas feya p[rese]nt / Vila, q<sup>e</sup> si Gaspar Salvat q<sup>e</sup> es lo antiq<sup>r</sup> y Jubilat, no volia comensar, q<sup>e</sup> tampoch no corresponia lo comensar / ell dit Vila, y que aixis veiges Sa Merce de dis- / posar com se havia de

observar lo torn: també / expresá Vila portant la paraula p<sup>r</sup> tots 3 las queixas / q<sup>e</sup> ells tenian contra Gaspar Salvat, per haverlos / tractat malam<sup>t</sup> de paraulas en un lloch pub<sup>h</sup> / devant de la Seu; a tot lo q<sup>e</sup> respongué Sa Merce / dient q<sup>e</sup> comprenia haverse excedit Gaspar Salvat / [Fol. 688r.:] en insultarlos de paraulas en pub<sup>h</sup>; pero deixant aso / ala part, devian de considerar q<sup>e</sup> la Iglá havia de / ser servida, y q<sup>e</sup> aixis no tenian ells just motiu pera / escusarse de servir p<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Ambros Garcia, ni de escusarse / de fer las matinas p<sup>r</sup> salvat, en att<sup>o</sup> de q<sup>e</sup> est allegava / impedim y q<sup>e</sup> ell serviria lo dia seg<sup>t</sup>; replica / Sa Merce que no li apareixia conforme al bon / ordre del torn y q<sup>e</sup> no podent comentsar dit Salvat / considerava ser mes propi q<sup>e</sup> comensas Mirosa / com a mes Jove, pues de est modo, tocant lo quant / dia a salvat podria ab en intermedi V.S disposar / p<sup>r</sup> dit dia lo q<sup>e</sup> tingues p<sup>r</sup> convenient; ab lo q<sup>e</sup> se / despedien y sen tornaven dirs 3 sustentors: Pero / q<sup>e</sup> lo dia seg<sup>t</sup> al mati de eixir de matinas haventsen / anat Sa merce a despullarse <sup>dels habits del Chor</sup> en la Capella / q<sup>e</sup> acostuma troba q<sup>e</sup> lo esperava alli lo sut<sup>or</sup> Sever / Vila, y li digue a Sa Merce en alta veu devant / de diferents residents, q<sup>e</sup> havian acudit alli a llevarse / los habits de Chor q<sup>e</sup> respecte q<sup>e</sup> lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Llorens / havia embiat la nit antes recado a Ramon Mi- / rosa, q<sup>e</sup> fes matines lo endema y q<sup>e</sup> acudis un / poch antes pera registrar, prevenia y deya dit Vila / a Sa Merce q<sup>e</sup> disposas q<sup>e</sup> D<sup>n</sup> Ambros Garcia / anas a registrar los llibres de chor perq<sup>e</sup> ell no / entenia voler registrar ni registraria dits llibres / a q<sup>e</sup> respongué Sa Merce q<sup>e</sup> una vegada que / lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Llorens havia donat disp<sup>o</sup> sobre est / particular, corresponia a sa att<sup>o</sup> no providenciar / cosa mes de parlar ab dit S<sup>or</sup> Llorens, a fi de que / se servis donar aquella disp<sup>o</sup> convenient y / q<sup>e</sup> se faria p[rese]nt en Cap<sup>l</sup> lo q<sup>e</sup> ell deya: Que / [Fol. 689v.:] en lo q<sup>e</sup> pot informar a V.S en vista de las quals / relacions: Dom dett<sup>t</sup> Que los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> se servescan / donar las providen<sup>s</sup> convenientes p<sup>r</sup> lo servey de la / Iglá, y q<sup>e</sup> al sutt<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Ricci altres dels Sind<sup>s</sup> de V.S / de q<sup>e</sup> no volia registrar ni registraria qual exces / se aumenta per haver parlat en altas veus devant / de diferents personas, se li multa en 15s y se li / amonesta q<sup>e</sup> done satisfaccio a dit S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Ricci.”

“D<sup>s</sup> Palomar Adm<sup>or</sup> opera prop<sup>t</sup> Que en virtut / de lo resolt p<sup>r</sup> V.S en lo cap<sup>l</sup> del dia 2 de abril / se ha fet la visura del campanar p<sup>r</sup> 6 experts, / 4 M<sup>es</sup> de cases y 2 fusters,

los quals han fet relacio / en deguda forma en poder del Nott de V.S Joan Blay / sobre la firmesa de dit campanar pera sostenir / lo pés de las Campanas, collocadas estas en los Ventanals /sobre la calculació del pes q<sup>e</sup> sosté al p[rese]nt la / volta del Campanar entre las Campanas y las pesas / de fusta y y ferro p<sup>r</sup> lo Joch de aquellas y [Margen: “un calcul separat”] sobre / [Fol. 690r.:] lo import a q<sup>e</sup> consideran q<sup>e</sup> deu regularse tot lo / gasto necessari pera collocar ditas Campanas en los / ventanals, en la deguda forma, y ab tota seguretat / al qual efecte sels entrega un paper de preguntas / algunas cathgoricas, y otras generals peraq<sup>e</sup> expliquian / tot lo q<sup>e</sup> tingan q<sup>e</sup> dir de reparos. q<sup>e</sup> sels oferescan / ab tota llibertat; Qual rela<sup>o</sup> [Margen: “y calcul ab sa addicio”] si V.S gusta y Leg n<sup>o</sup> 37 / Quo Lectas: Dm dett<sup>t</sup> Que se Inserte d<sup>a</sup> rel<sup>o</sup> [Margen: “junt ab lo calcul y sa addicio”] en las / resol<sup>s</sup> Cap<sup>rs</sup> y q<sup>e</sup> respecte de constar de ellas no consi- / derarse ningun perill de collocarse las campanas en los / ventanals, antes be, se esta practica beneficiosa a la / obra del campanar, pues se li alivia de un gran pes / y lo q<sup>e</sup> li quedarà carregara sobre la primera de las / parets; y q<sup>e</sup> lo cost de esta obra apar moderat q<sup>e</sup> se / execute lo projecte de posar las campanas en los / ventanals y se fase lo ajust ab los mateixos ex- / perts p<sup>r</sup> lo preu q<sup>e</sup> han explicat de 339 £4s donantlos / la desferra segons lo calcul ~~ex y addicio~~ ex- / pressat y fent <sup>de dit import</sup> la rebaixa de las 158 £ \$ ~~corresponent~~ verificantse / lo q<sup>e</sup> se expressa en la addicio de d<sup>t</sup> calcul.”

[ 45 ] Fol. 693v.: «D. 26. Ab. 1777»: “D<sup>s</sup> Llor<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que ahir dia de S<sup>t</sup> manel no acudi lo / Com<sup>l</sup> Amill al Chor pera cantar las Lletanias, lo q<sup>e</sup> / prevehent Sa Merce previngue ab temps a M<sup>n</sup> Mar- / torell pera suplir en son lloch, lo q<sup>e</sup> espera sera de la / aprob<sup>o</sup> de V.S. Y q<sup>e</sup> així mateix lo referit Par<sup>l</sup> ab lo / pretext de recullir los bolletins del cumplim<sup>t</sup> de la Par<sup>a</sup> / ha faltat com V.S haura reparat a Insensar a vespres / en tots los dias dobles de esta semana; per qual motiu su- / pli p<sup>r</sup> ell lo R<sup>t</sup> Andreu Ripoll; Y havent Sa Merce / preguntat a est si dit Par<sup>l</sup> Amill li havia recomanat / est encarrech, hi ha respost q<sup>e</sup> no tot lo q<sup>e</sup> fa p[rese]nt a / V.S per si apar de multar al referit Par<sup>l</sup> Amill / p<sup>r</sup> estas faltas: Y com segons se ha experimentat est / Par<sup>l</sup> fa poch cas de las multas p<sup>r</sup> ser modicas [Margen: “y ni de la ~~pro~~ / ~~videncia~~ declaració que feu / V.S de quedar / ell afecte a tots / los carrechs pro- / pis dels

parro- / quials”] deura V.S / servirse determinar si se pendra altra provid<sup>a</sup>. Et / Dom Cap<sup>s</sup> dett<sup>t</sup> Que se multe lo Par<sup>l</sup> Amill en / 3£9s per la falta a cantar las Lletanias. Y en 1s per / cada falta a Insensar aplicadont estas multas als / q<sup>e</sup> han suplert, y q<sup>e</sup> se pase un ofici a V. Yll<sup>a</sup> po- / sant en sa noticia lo ocorregut, y suplicant se servesca / ~~man~~ pendrer las providen<sup>s</sup> convenientes perq<sup>e</sup> en / avant sia d<sup>t</sup> Par<sup>l</sup> mes exacto en lo cumplim<sup>t</sup> de / sas obliga<sup>s</sup>.”

[ 46 ] Fol. 696r.: «D. 9. May 1777»: “D Llorens: Que de resulta del offic<sup>i</sup> q<sup>e</sup> se passa / de part de V.S al S<sup>r</sup> Arch<sup>e</sup> sobre las faltas del / Par<sup>l</sup> Amill se servi sa Yll<sup>a</sup> insinuar q<sup>e</sup> havia / ya donat providencia perq<sup>e</sup> dit Parrâl cum- / plis en lo succesiu a sa obligacio; pero no / obstant asso pot haver reparat V.S. la falta / que feu lo dia de S<sup>ta</sup> creu en no assistir a / entonar las lletanias q<sup>e</sup> se cantan en la Pro- / feso de benediccio del terme, per qual motiu / [Fol. 697v.:] disposa sa merce que suplis per ell lo sus- / tentor D<sup>n</sup> Ambros Garcia, lo q<sup>e</sup> fa p[rese]nt a V. S / per sa determin<sup>o</sup> Dni determ<sup>t</sup>, que per / esta falta se multe al referit Amill en / £3 9 s de la subvencio que reb de la ~~sa~~ sacris- / tia, y que se done esta can<sup>t</sup> a d<sup>n</sup> susten d<sup>n</sup> / Ambros Garcia.”

[ 47 ] Fol. 703v.: «d. 28 May 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar prop<sup>t</sup> Que Magi Canals / llibreter li ha entregat un compte de cabals y mans / q<sup>e</sup> diu haver empleat en la recomposicio de 15 / [Fol. 704r.:] Llibres de Chor; qual compte ha aparegut a Sa Merce / ser molt excessiu; y en efecte ha trobat ser aixis p<sup>r</sup> los / Informes q<sup>e</sup> ha pres del altre llibreter, tant p<sup>r</sup> lo que / mira als Cabals, com p<sup>r</sup> lo q<sup>e</sup> mira a las mans, o treball / ~~lo~~ per qual motiu no ha volgut satisfacerlo sens ferho / pnt com ho executa a V.S p<sup>r</sup> la dett<sup>o</sup>. Et Dom de<sup>t</sup> / Que veigia Sa Merce dit S<sup>or</sup> Adm<sup>or</sup> de ferli rebaixar dit compte / y si es menester ferlo taxar, y lo pague segons sa dis- / crecio; y tenint p[rese]nt lo q<sup>e</sup> alguns oficials de la Ygla / abultan sos comptes podra Sa merce dit S<sup>or</sup> o altre S<sup>or</sup> Adm<sup>or</sup> en altra ocasio q<sup>e</sup> se ofe- / resca algun gasto servirse de ajustarlo antes per no / exposarse a disputar despres de feta la obra.”

[ 48 ] Fol. 705v.: «D. 7 Juny 1777»: “D<sup>s</sup> D<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> p<sup>r</sup> V.S de Jht / Garcia Susttentor demanant ab motiu de falta de salut / (de q<sup>e</sup> inclou Certificat de Metge) lo permis pera pasar / a Lleyda a posarse en remeys. Qual mem<sup>l</sup> y Certif<sup>t</sup> y / n<sup>o</sup> 52 Quibus lectis. Dni dett<sup>t</sup>: Que no expresant lo Certif<sup>t</sup> / necessitat de



mudar de aires, ni considerarse motiu just / q<sup>e</sup> lo impedesca de pendrer los remeys en Tarrag<sup>a</sup>, no / consideran tenir arbitre pera concedirli la p[rese]ncia estant / ausent de la Ciu<sup>t</sup>, però q<sup>e</sup> prenent los remeys en Tarra<sup>a</sup> / se li fa done la p[rese]ncia en los dias y horas q estiga / impedit de residir.

D<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que trobantse lo Susttentor D<sup>n</sup> Ambros Garcia / en lo estat q<sup>e</sup> en varias representacions ha expresat de / no poder traurer la veu, y lo Sustt<sup>or</sup> Jht Garcia exposat / ab motiu de sa Indisposicio, a ~~fer algun deix~~ no poder / residir alguns dias, queda lo Chor ab dos sols Comensals / Susttentors, q<sup>e</sup> son Sever Vila y Ramon Miroso, / lo primer dels quals se experimenta, q<sup>e</sup> ~~trau~~ esforsa / molt poch la veu ab motiu de ser trencat, per lo / q<sup>e</sup> V.S deu servirse pendrer alguna determ<sup>o</sup> per lo / servey del Chor. Et Domi Cap<sup>l</sup> dett<sup>t</sup> Que se / amoneste al Susttentor Sever Vila q<sup>e</sup> procure / [Fol. 706r.:] esforsar un poch la veu, p<sup>r</sup> lo qual ~~no se considera ser / impedim<sup>t</sup> lo trobarse trencat~~ y com no sia fer una forma / extraordinaria no se considera ser impedim<sup>t</sup> lo trobarse / romput, pues en altra manera seria precis al Cap<sup>l</sup> p<sup>r</sup> / lo <sup>bon</sup> servey de la Igl'a pendrer altra providencia, q<sup>e</sup> ~~lo~~ / seria mes gravosa.”

“D<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que en la Misa ~~del del claustro~~ q<sup>e</sup> se / canta a las 7 del mati dels disaptes en la Capella de / n<sup>a</sup> S<sup>ra</sup> del Claustro y los dijous en la del Sacrament / se experimenta de algun temps ha q<sup>e</sup> faltan diferents / Mussichs de la Capella, lo q<sup>e</sup> es motiu que esta funcio / causa menos devocio añadintse q<sup>e</sup> la propina de cada / hu se entrega durant la misa, lo que i no pot deixar de causar distraccions / y ames se ~~experimenta~~ observa, q<sup>e</sup> luego de cantat lo post comunio / sen van tots sens esperar q<sup>e</sup> se acabe la Misa. / Lo q<sup>e</sup> fa pnt a V.S a fi que se servesca a providenciar / lo q<sup>e</sup> regonega ser convenient. Et Dom Cap<sup>l</sup> dett<sup>t</sup> / que se done ordre al q<sup>e</sup> cuida de cobrar y pagar als Mussichs, q<sup>e</sup> no entregue las propinas fins q<sup>e</sup> sia / acabada la misa y se encarregue a tots los / Mussichs la acistencia y gravetat q<sup>e</sup> demanan / [Fol. 707v.:] estas funcions.”

[ 49 ] Fol. 708r.: «Die 21 Juny 1777»: “D<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> p<sup>r</sup> V.S de / Sever Vila Sustt<sup>or</sup>, ab q<sup>e</sup> exposa la impossibilitat ab q<sup>e</sup> se troba de poder esforsar la veu [Margen: “ab motiu de trobarse / trencat de lo q<sup>e</sup> p[rese]nta / certificat de 3 Cirurgi / ans, y en consequen<sup>a</sup> / de cumplir a la / amonestacio q<sup>e</sup> se / li feu”] ~~com se~~

/ li amonestá en virtud de resol<sup>o</sup> de V.S y / q<sup>e</sup> desitjant curar de son mal, q<sup>e</sup> li de  
~~trencadura~~ / [Fol. 709v.:] q<sup>e</sup> li produeix dit impedim<sup>t</sup> ~~de la qual~~ ha resolt en / sent  
~~del agrado de~~ V.S de parar a Madrit respecte / de haverse donat noticia en la  
 Gaseta de trobarse / alli un Subjecte q<sup>e</sup> ofereix curar perfectam<sup>t</sup> de tota / especie de  
 trencadura, lo q<sup>e</sup> posara en execucio si V.S / se serveix donarli lo permis, y ferlo  
 p[rese]nt per esta justa / Causa a las distribu<sup>s</sup> Qual mem Si y n<sup>o</sup> 46 Quo lecto / Dni  
 dett<sup>t</sup> Que se li concedesca la llicencia y pncia q<sup>e</sup> / solicita ab la Condicio q<sup>e</sup> dega  
 deixar encarregat a / algú lo suplir p<sup>r</sup> ell; y aixi mateix dett<sup>t</sup> Que se diga / a Gaspar  
 Salvat q<sup>e</sup> ajude en lo q<sup>e</sup> puga al sustten<sup>ors</sup> / q<sup>e</sup> ~~no estigan Instr~~ necessiten de  
 instruccio.”

“D<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha un altre mem<sup>l</sup> de Jht / Garcia Sustt en q<sup>e</sup> exposa q<sup>e</sup> haventse  
 posat en / Cura, y necessitant p<sup>r</sup> ella de<sup>fer</sup> un gasto extraordinari / lo temps q<sup>e</sup>  
 durara, experimenta q<sup>e</sup> no sufraga lo q<sup>e</sup> guaña en la Ygla: en vista del qual demana /  
 a V.S: Que se servesca concedirli una suvencio / [Margen: “per lo temps / que  
 durara la cura que supo- / san ser cosa / de uns 40 dias ”] Qual m<sup>l</sup> y n<sup>o</sup> 58 Quo lecto:  
 Dni dett<sup>t</sup> Que se li / donen 6 de la obra 6s diaris durant la cura q<sup>e</sup> ~~suposan~~ / ~~ser cosa~~  
~~de uns 40 dies.~~”

[ 50 ] Fol.721v.: «D. 6 Ag<sup>t</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Vilallonga prop<sup>t</sup> Que tenint  
 p[rese]nt / lo q<sup>e</sup> V.S havia disposat en alguns Cap<sup>s</sup> antece- / dents pera posar un  
 Substitut S al Sus<sup>or</sup> / D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia, havia escrit a Isidro / Vagueria altre dels  
 ultims opositors per veurer / si se li acomodaria est empleo ab las cir- / cunstancias  
 q<sup>e</sup> V.S se resolt de tenir 140£ / de salari anual y las mateixas obligacions / [Fol.  
 722v.:] q<sup>e</sup> qualsevol altre dels Sust<sup>ors</sup>. Y haventli res- / post afirmativam<sup>t</sup>, ho fa  
 p[rese]nt ab la mateixa / Carta o resp<sup>a</sup> del dit Vagueria, la qual y n<sup>o</sup> 71 / Quo lecta:  
 Dom annomenaren p<sup>r</sup> substitut de D<sup>n</sup> / Ambrosio al ref<sup>t</sup> Isidro Vagueria durant<sup>e</sup> /  
 beneplacito ab lo referit salari de 140£ annuals / las q<sup>e</sup> deura pagarlashi  
 proporcionalm<sup>t</sup> cada mes / lo S<sup>or</sup> obrer qui se encarregara de cobrar las / noranta y  
 tantas q<sup>e</sup> cedeix D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia / en lo paper otorgat en poder del Not Blay /  
 insert en lo Llib. de resolu<sup>s</sup> Cap<sup>ars</sup> baix lo dia / 8 de abril de 1777, y lo n<sup>o</sup> 33 per los  
 rams / q<sup>e</sup> en ell se expresan.”

[ 51 ] Fol.726r.: «D. 27 Ag<sup>t</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que en att<sup>o</sup> de haver disposat / V.S resoldrer despres de la octava de la Assumpta lo / modo y dia en q<sup>e</sup> celebraria publicam<sup>t</sup> y ab tota solem- / nitat las rogativas p<sup>r</sup> lo felis part de la S<sup>ra</sup> Prin- / sesa de Asturias si li apar ocasio oportuna pot / resoldrerho conforme li aparega convenient. Et Dom dix<sup>t</sup> Que lo diumenge proxim seg<sup>t</sup> se / diga lo ofici a vuit: ~~ab tota~~ Que se avisia al Ajun<sup>t</sup>. / Que se exposia a tercio lo SS<sup>m</sup> Sacram<sup>t</sup>. Que / finida la misa pujia lo Chor al Presbiteri a / cantar las lletanias y se reservia more solito.” [Fol. 727v.:] “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar Ad<sup>r</sup> opere prop<sup>t</sup> Que / D<sup>n</sup> Ambrosio Garcia presenta a V.S un mem[oria]<sup>l</sup> / en lo q<sup>e</sup> demana alguna subvencio attenent als / gastos y motius q<sup>e</sup> expresa: Lo qual si V.S gusta / se llegira: Dm leg<sup>r</sup> Quo lecto Dni dix<sup>t</sup> / Que se li retorni lo mem[oria]<sup>l</sup> dientli q<sup>e</sup> no te lloch / sa peticio y no se inserta p<sup>r</sup> contenir algunas clau<sup>s</sup> / q<sup>e</sup> no conforman ab lo ocorregut anteceden<sup>t</sup>. D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomár prop<sup>t</sup> Que en virtut de la comisio feta dias atras al S<sup>r</sup> Vilallonga, y a / sa merce per arreglar los salaris dels mu- / sics, y no admetrer mes suplicas en lo es- / devenidor per aument de salaris: sobre lo / estas del que paga vuy la obra per raho de / dits salaris, han format lo arreglo que si / V.S gusta se llegirá. Dni leger<sup>t</sup>, Quo lecto / dixerunt diferatun.”

[ 52 ] Fol.728r.: «D. 27<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar Adm<sup>or</sup> opere prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem[oria]<sup>l</sup> / del M<sup>e</sup> de Capella en lo qual demana q<sup>e</sup> li sian / resarsidas las 7£13s q<sup>e</sup> bestrague lo any passat p<sup>r</sup> lo / augment de la festiv<sup>t</sup> de S<sup>ta</sup> Thecla corresponent als / Mussichs forasters. Lo qual n<sup>o</sup>79 Quo lecto / Dom dix<sup>t</sup> Que se paguen las 7£13s de la Adm<sup>o</sup> de / la Obra: Y sobre lo arreglo q<sup>e</sup> se excita ab est motiu / dels salaris q<sup>e</sup> podrian señalarse als Mussichs / q<sup>e</sup> acostuman venir de defora p<sup>r</sup> dita festiv<sup>t</sup> / Domi feren Com<sup>o</sup> als S<sup>ors</sup> obrer y Penitt<sup>r</sup> a fi de q<sup>e</sup> / informantse ab lo M<sup>e</sup> de Capella exposian al / m<sup>t</sup> Yll<sup>e</sup> Cap<sup>l</sup> son dictamen.”

[ 53 ] Fol.739v.: «D. 27 7<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Palomar prop<sup>t</sup> Que havent entes de q<sup>e</sup> V.S havia / resolt q<sup>e</sup> lo ~~obrer~~ S<sup>or</sup> Adm<sup>or</sup> de la Obra se encar- / regas de cobrar las porcions q<sup>e</sup> cedeix D<sup>n</sup> Ambros / Garcia p<sup>r</sup> Salari del Sub<sup>t</sup> fa p[rese]nt a V.S de que / no se p<sup>r</sup> corresponent a son caracter lo encarre- / garsen un Cap<sup>r</sup> de estas mecanicas: sobre lo / q<sup>e</sup> vostra V.S resoldra lo q<sup>e</sup> tinga p<sup>r</sup> con<sup>t</sup>. Et Dmi / Dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> lo

Apuntador o Boser deura recullir / los mencionats efectes q<sup>e</sup> cedeix Garcia, entregantlos / al S<sup>or</sup> Obrer quan li aparega q<sup>e</sup> te alguna / quan<sup>t</sup> proporcionador.”

[ 54 ] Fol.742r.: «D. 2 8<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> L<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que havent reparat q<sup>e</sup> lo Com<sup>l</sup> / Sever Vila va vestit ab habits de Chor desde / sa casa a la Catth<sup>l</sup> li ha aparegut ferho p[rese]nt / a V.S per si gusta pendrehi alguna provid<sup>a</sup> / Et Domi Dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> p<sup>r</sup> ra no se innovia cosa alg<sup>a</sup>.”

[ 55 ] Fol.745v.: «D 10 8<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que havent mirat los exemplars / pera donar gracias a Deu n<sup>e</sup> S<sup>or</sup>, p<sup>r</sup> lo felis part / de la Princesa de Asturias, en conseq<sup>a</sup> de lo que / V.S resolgue, se ha trobat q<sup>e</sup> se acostuma / cantar un solemne Te Deum y avisar al / Ajuntam<sup>t</sup> significantli q<sup>e</sup> lo diumenge proxim / seg<sup>t</sup> se fara dita funcio despres de completas.”

[ 56 ] Fol.749v.: «D 18 8<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que en att<sup>o</sup> a faltar en / esta Ygla lo primer Segon Violi, acordaren sa / Merce y s<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Llorens fer venir per las fun- / cions del enterro de S.J. un Violinista de Reus / asseñalantli ames de la porcio li tucas com a altre / dels Mussichs de ditas funcions dors reals de vuit / per lloguer de Cavalcadura y: ab lo animo de q<sup>e</sup> sas Merces pagarian estos en suposicio de / q<sup>e</sup> V.S no ho tingues a be. Lo q<sup>e</sup> fa p[rese]nt a V.S / peraq<sup>e</sup> delibere lo q<sup>e</sup> be li aparega. Et Dni deus<sup>t</sup> aprobarunt lo q<sup>e</sup> havian practicat dits / S<sup>ors</sup> y det<sup>t</sup> q<sup>e</sup> los dos reals de vuit se paguen / del [?] de gastos Com<sup>s</sup>.”

[ 57 ] Fol.755v.: «D 14 9<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> del / R<sup>t</sup> Jph garcia altre del Susttentors de esta ygla / en lo qual ab lo ~~metiu~~ pretext de q<sup>e</sup> se li proporciona / segons diu, alguna collocacio de major convenencia / de la q<sup>e</sup> gosa en esta Ygla, y de no tenir per / suficient la renda, q<sup>e</sup> actualm<sup>t</sup> disfruta pera / tractarse ab lo arreglo q<sup>e</sup> li han prescrit los / Metges, solicita q<sup>e</sup> V.S li augmente<sup>ia</sup> ~~annualm<sup>t</sup> / la renda~~. Cuyo mem<sup>l</sup> y n<sup>o</sup> 103 Quo Lecto Domi dix<sup>t</sup> lectum.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que com a altre dels comisio / nats ab lo S<sup>or</sup> Obrer pera tractar lo concernent / als Mussichs de la Capella de esta Ygla fa p[rese]nt / a V.S ~~haber trobat~~ tenir p<sup>r</sup> molt convenient / lo substituhir a las plasas de primer segon / violi al fill del segon violi de Lleyda, asse- / nyalantli ames de las 106£ q<sup>e</sup> ultim<sup>t</sup> se / donavan a Anton Montaná unas 40£ mes / annuals, y a Hernendes de Reus

substituhirlo / a la plasa de Semmaner q<sup>e</sup> tenia Gasol ab / la obligacio de tocar lo violi s[em]pre q<sup>e</sup> se ofe- / resca y sia convenient asseñalantli p<sup>r</sup> sa / manutencio annual ames de lo q<sup>e</sup> tenia dit / Gassol p<sup>r</sup> Semmaner aquella quan<sup>t</sup> q<sup>e</sup> aparega / necessita annualm<sup>t</sup> pera prevenir que no molestia / despues a V.S pretenent augment de renda: Cuyo / proyecte podrá V.S resoldrer si se posara en / execucio; per lo q<sup>e</sup> mira a un y altre dels / [Fol. 758r:] dos proposats. Et Dom dix<sup>t</sup> que examinant previam<sup>t</sup> los referits s<sup>ors</sup> Can<sup>s</sup> Com<sup>ts</sup> lo estat / en q<sup>e</sup> se troban las rendas de la Adm<sup>o</sup> de la / Obra, posian en practica son proyecte si estas / poden suportarho.”

[ 58 ] Fol.764 r.: «D 1 X<sup>e</sup> 1777»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> / del Com<sup>l</sup> Rafiangel y Com<sup>l</sup> Marí q<sup>e</sup> com a Comissio<sup>ts</sup> / de son Gremi representan queixarse alguns de sos / Individuos de q<sup>e</sup> d<sup>n</sup> Ambrosio Garcia Com<sup>l</sup> y Sustt<sup>or</sup> / de esta Ygla, no exercint lo ofici de Sustt<sup>or</sup> ex- / cusia las funciones peculiars dels Comensals y algunas / en son cas fins dels mateixos S<sup>ors</sup> Cap<sup>ls</sup> y Dignitaris / Sobre cuyo assumpto Sup<sup>ca</sup> q<sup>e</sup> V.S se servesca / providenciar lo q<sup>e</sup> tinga p<sup>r</sup> convenient [Margen: “cuyo m<sup>l</sup> n<sup>o</sup> 110 / Quo lecto ”] Et Dni / ~~tenint pnt~~ dett<sup>t</sup> q<sup>e</sup> interim dura la sede vac<sup>t</sup> / no se innove cosa alguna en esta depend<sup>a</sup> la que podra proposar lo Gremi de Comensals al futur s<sup>or</sup> / Arch<sup>e</sup> ~~si se compren~~ pera determinarla.”

### **Año 1778**

[ 59 ] Fol. 801v.: «Dia 5 febrer 1778»: “D Plana prop<sup>t</sup> : Que lo musich Pi ha tingut carta de son Pare en la que li comunica oferirli lo cap<sup>l</sup> De Lley- / da 200£ annuals en ~~virtud~~ virtud de la nova disposicio / que han pres per la capella; y com comodia als dos / lo estan junts, si es dable [sic], ha demanat a sa merce / q<sup>e</sup> ammes de deliberar sobre esta insinuacio de son Pare, / estimaria fes pnt a V.S q<sup>e</sup> si tenia arbitre lo donar / plasa de viola, o violi a dit son pare ab lo mateix sa- / lari de 200£ q<sup>e</sup> goza en Lleyda, ~~renun~~ cediria la q<sup>e</sup> / te en aquella Igla per transferirse en esta, ~~sobre~~ sobre tot / lo q<sup>e</sup> fa pnt a VS a fi de q<sup>e</sup> determinia lo q<sup>e</sup> li apa- / rega convenient. Et Dni, tenint pnts algunas cir- / cunstan<sup>s</sup> dels musichs q<sup>e</sup> actualm<sup>t</sup> son a la capella, a /

q<sup>e</sup> no se ha pogut providenciar ancara par lo atras / de compres del Quadern de la Obra, feren cominsio als S<sup>rs</sup> / Can<sup>s</sup>, obrer, Penitencier y doctoral a fi de formar / dictamen pera terminar tots los rams de esta depen- / dencia, comunicant a S. Sria la resulta.”

[ 60 ] Fol. 804v.: «Dia 17 Feb. 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Ricci prop<sup>t</sup> Que no obstant de ser / una de las oblig<sup>s</sup> dels sustt<sup>ors</sup> lo substituir o suplir / p<sup>r</sup> lo Semmaner q<sup>e</sup> faltia, comprenent sa Merce / q<sup>e</sup> alguns de ells tenen bastanta repugnancia / ho fa p[rese]nt perq<sup>e</sup> V.S se servesca resoldrer, si / ho fara observar p<sup>r</sup> aquell Sustt<sup>or</sup> aqui toquia segons / sas ordina<sup>s</sup>. Et Dni dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> fa- / sian observar puntualm<sup>t</sup> lo Cap<sup>l</sup> respectiu a esta / oblig<sup>o</sup> per lo Sustt<sup>or</sup> aqui toquia suplir la falta / del Semmaner. Y havent lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> Penit<sup>r</sup> / excitat la especie q<sup>e</sup> li comunica lo S<sup>or</sup> M<sup>e</sup> / de Capella desde Barna de trobar alli un / niño q<sup>e</sup> pot servir de Semmaner y tocar la / Viola s[em]pre q<sup>e</sup> convinga, lo qual ha ofert transfe- / rirse a esta Ygla pera servir dits oficis, com / se li asseñalia un salari o renda ab la qual puga / mantenirse: trobantse Arnet en lo estat q<sup>e</sup> no / ignora a V.S podra igualment resoldrer sobre esta / especie lo q<sup>e</sup> li aparega convenient. Et Dni / dix<sup>t</sup> Que continuant a Arnet lo mateix salari / q<sup>e</sup> gosa, se donaran al Semmaner sobredit / 30£ de salari cada any, ames de la renda / q<sup>e</sup> aixi per raho de semmaner pot guañar / residint, y servint a la Capella, component junta / dita renda 100 o 108£ cada any. Y ultim<sup>t</sup> havent dit s<sup>r</sup> Pen<sup>r</sup> fer pnt q<sup>e</sup> seguidament se / podria resoldrer si se atendra o no la / [Fol. 805r.:] solitud del primer segon Violi de la Capella / Jpht Py y de son pare: Dom dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> per ara no te lloch una ni altra pretencio.”

[ 61 ] Fol. 810v.: «Dia 27 feb. 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que en seguida del q<sup>e</sup> V.S / havia determinat sobre lo nou Semmaner que resideix en Barna, havia escrit al M<sup>e</sup> de / capella de esta S<sup>ta</sup> Ygla, q<sup>e</sup> se trobava en / aquella Ciu<sup>t</sup> y havia diligenciat lo encontrar dit / Semmaner participantli q<sup>e</sup> V.S ames del salari / de Semmaner y del q<sup>e</sup> com a tal pot guañar / y ames del q<sup>e</sup> per tocar la viola podra gua- / nar en la Capella de Musica, li donarian 30£ ; pero que dit M<sup>e</sup> de capella li havia / respost, q<sup>e</sup> per est Salari no vindria, pero si en / cas se li augmentas unas 30£ mes; Lo q<sup>e</sup> fa pnt

/ a V.S perq<sup>e</sup> se servesca deliberar lo q<sup>e</sup> tinga / p<sup>r</sup> convenient. Et Dni dix<sup>t</sup> Que se veigi si / se podra fer venir añadintseli unas 15£ o 20£ / mes.”

[ 62 ] Fol. 816v.: «D. 23 Mars 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que se havia fet bastant notable / lo faltar lo M<sup>e</sup> de Capella lo dia de St Jph a las / completas, y no menos las vespres, per cuya falta / no se ha atreuit a multarlo, sens donarne part a V.S / [Fol. 817r.:] peraq<sup>e</sup> resolga lo q<sup>e</sup> tinga p<sup>r</sup> conv<sup>t</sup>. Et Dni atte- / nent a varias especies q<sup>e</sup> se excitaren concernents / a esta depend<sup>a</sup> dett<sup>t</sup> ~~p<sup>r</sup>me~~ = q<sup>e</sup> los s<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> se servescan / dir als s<sup>or</sup> M<sup>e</sup> q<sup>e</sup> los entregui lo llibre de sas / obliga<sup>s</sup> y de las de la Capella = ~~ve~~ ~~secundo~~ y: Que en / quant a las faltas aixi del M<sup>e</sup> de Capella com / dels Susttentors prengan la provid<sup>a</sup> q<sup>e</sup> los aparega / corresp<sup>t</sup> segons la falta y sas circunstancias.”

[ 63 ] Fol. 818v.: «D. 2 App<sup>s</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha Carta / del R<sup>t</sup> S<sup>or</sup> Pollio Bernat de la Ygla Colegiata / de Soignies oferint remetre a V.S set misas / impresas, ~~una de las~~ y compostas en musica, una / de las quals es de difunts per lo import cada / una de ellas de 12 pesetas en plata, las quals / podran entregarse al S<sup>or</sup> Bonandel en Barna / y en altres paratges q<sup>e</sup> señala a diferents / Subjectes; ab la Intelig<sup>a</sup> de q<sup>e</sup> las remetra / ab dos vegadas ~~diferents~~, entregantne 3 la / primera, y 4 la segona; y afi deno fer / tirar mes exemplars de las q<sup>e</sup> deuran re- / metrese als subjectes, e Yglas q<sup>e</sup> hauran / firmat sa admisio, espera la resposta de V.S / per a saber sa determ<sup>o</sup>. Qual carta y 10 / [Fol. 819r.:] ~~Qua lee~~ presa y notada en Ydioma Frances / conte substancialm<sup>t</sup> lo sobredit, sobre lo que / podra V.S deliberar lo q<sup>e</sup> tinga p<sup>r</sup> convenient. / Et Dom dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> se insertia ab los demes docu- / ments del corrent any Invenies in fine lig. Sen<sup>o</sup> 10 / Y q<sup>e</sup> se responga al referit R<sup>t</sup> Polio que / estima lo Cap<sup>l</sup> sa att<sup>o</sup> y q<sup>e</sup> no acomoda per ara sa Sen<sup>a</sup> lo subscriuerse admetent los exem- / plars sobredits.”

[ 64 ] Fol. 835r.: «D. 30 Abl 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que havent reflexionat que / al temps de fundarse la distrib<sup>o</sup> de la Bosa can<sup>l</sup> / se cantavan Matinas tots los dias ~~a excepcio uni-~~ / ~~cament dels ferials~~; ho proposa perq<sup>e</sup> V.S se servesca / resoldrer, si pot guanarse los dias que no se cantan, / ~~y no son ferials~~. Et Dni suposant estar compresa esta tenint present q<sup>e</sup> esta/ variacio en la visita fou feta ab

aprob<sup>o</sup> del Yll<sup>m</sup> S<sup>or</sup> D<sup>n</sup> Joan Lario, q<sup>e</sup> de / gloria gose, y ~~tenint pnt~~ [Margen: “q<sup>e</sup> sobre multa / cio de hora del / Mati a la tarde”] ~~haber~~ conegui del papa un / decret de aprobacio: Dix<sup>t</sup> Que los S<sup>ors</sup> Canonges / [Fol. 836v.:] de offici Comisionats pera examinar ab lo testam<sup>t</sup> / del S<sup>or</sup> Robolledo los demes duptes proposats se / enterian de lo contengut en la aproba<sup>o</sup> sobredita / y sens alterar interinam<sup>t</sup> cosa alguna, se cantian / matines tots los dies de 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> clase, encarque / sian trasladats.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que no menos dupta si pot V.S conti- / nuar a dir Matinas a la tarde en lo cas de no ser / aprobada esta variacio, sino p<sup>r</sup> lo S<sup>or</sup> Arch<sup>e</sup>; lo qual se- / gons algunas doctrinas q<sup>e</sup> te p[rese]nt haver llegit solam<sup>t</sup> / pot authorisar la expresada variacio de mati, a / la tarde ad temps, y durante causa, pero no / imperpertum; Per lo q<sup>e</sup> si a V.S li apar be podran / igualm<sup>t</sup> examinar y ferse carrech de est dupte / los referits S<sup>ors</sup> Can<sup>s</sup> Comisionats, a fi de proposar- / lo a la Sag<sup>da</sup> Congreg<sup>o</sup> o, al Papa, si ho judican / convenient, Y no se trobas compres en lo decret / de aprob<sup>o</sup> sobrenotat: Et Dni dix<sup>t</sup> placet.”

[Margen: “Missa matutinal / Sobre no cantar- / se de algun temps / ha, estant a car- / rech dels Parroq<sup>s</sup>”]

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Ferrer prop<sup>t</sup> Que havent notat no / cantarse algun temps ha, la misa matinal, que / estava a car<sup>h</sup> del Parrals, e ignorar lo motiu de / esta tolerancia, ho fa p[rese]nt a fi de q<sup>e</sup> V.S prenga la provid<sup>a</sup> q<sup>e</sup> li aparega conven<sup>t</sup>. Et Dni dix<sup>t</sup> Que / los S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> y demes Comisionats pera tractar ab / los Adv<sup>ts</sup> sobre la practica de las oblig<sup>s</sup> dels Par<sup>ls</sup> / compreguian tambe, com a altre de ellas la / proposada.”

[ 65 ] Fol. 837r.: «D. 4 Maig 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que havent notat faltar / dos dias lo Par<sup>l</sup> Amill a cantar las Lletanias / [Fol. 838v.:] sens prevenir altre q<sup>e</sup> suplir sa obliga<sup>o</sup>; ~~ha encarrega~~ / ~~las~~ feu posar en son puesto al Susttentor Jph Garcia / lo qual, ab lo modo de responderli en esta ocasio manifestá / bastanta repugnancia; Y ~~enterantse~~<sup>preguntant</sup> lo motiu q<sup>e</sup> havia / impedit al referit Par<sup>l</sup> Amill de acistir a la sobred<sup>a</sup> / obliga<sup>o</sup> li digué q<sup>e</sup> la primera vegada fou per estar / ocupat en alguna cosa de son ministeri Par<sup>l</sup>, Y / la altra per estar de guarda, o vetlla ab un dels / dos Comensals q<sup>e</sup> estan extremunciats: Per lo q<sup>e</sup> / no comprenent resistencia positiva en una ni / altra de las dos ocasions expresadas, no ha volgut / multarlo



sens donarne part a V.S pera que / deliberia si se gratificara a Garcia, y si se / multara a Amill. Et Dni: Comprenent que / ningun motiu pot excusar al referit Par<sup>l</sup>, pera / prevenir a altre q<sup>e</sup> substituesca sa oblig<sup>o</sup>, o, donar / satisfacio correspon<sup>t</sup> als s<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> luego de haverse / desocupat de la urgencia, q<sup>e</sup>, lo impedis: dett<sup>t</sup> / Que pro hac vice no se multia; pero lo previnga / de las diligen<sup>s</sup> omitidas, peraq<sup>e</sup> tinga entes q<sup>e</sup> si en / altra ocasio, no las practica, se li aplicara la multa / correspon<sup>t</sup>; Y en quan a Garcia, q<sup>e</sup> se considera / haverlo bastantam<sup>t</sup> gratificat Sa Sen<sup>a</sup> desde / q<sup>e</sup> comensa a servir a esta Ygla ab las repeti- / das quan<sup>ts</sup> q<sup>e</sup> graciosament li ha donat.”

[ 66 ] Fol. 851r.: «Die 11 juny 1778»: “D D Llorens prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> / del sustentor Jph garcia, acompanyat de dos cer- / [Fol. 852v.:] tificacions de metges, que acreditan serli ne- / cessari lo mudar de ayres per millorar sa / salut, en virtut del que demana lo permis / per pasar a Oleria per tot lo temps que sia / menester, y que durant sa aus<sup>a</sup> V.S lo fase / reputar per present, qual sup[lenci]<sup>a</sup> si V.S gusta / se llegira. Dni legar, det est in fine n<sup>o</sup> 35 Qua lec- / ta Dni dixerunt, que despues de la octava de / Corpus se li dona permis per ausentarse dos / mesos, finits los quals, si continua sa causa, deu- / ra enviar certificat de dos Metges, y deliberara / lo Cap<sup>l</sup> lo que li aparega convenient, pero que / desde lo primer dia que se ausentia, deura / deixar substitut que cumplia sas obligacions / pues altram<sup>t</sup> lo posara sa Sria a expensas del / referit Garcia.”

[ 67 ] Fol. 867r.: «D. 7 Aug<sup>ti</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar prop<sup>t</sup> Que no essent ya de serva / lo major dels escolanets actuals, havia fet dilig<sup>a</sup> en lo / M<sup>e</sup> de Capella pera buscar altre, y entre alguns q<sup>e</sup> / se li han proporcionat, li apar, q<sup>e</sup> te p<sup>r</sup> ara millor / disposicio q<sup>e</sup> ningu de ells Thomas Granada, lo qual / espera, que V.S li donia lo permis pera entrar a / fer la prova acostumada. Et Dni Dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> entre / Y havent entrat en companyia del M<sup>e</sup> de Capella / entona per varios termes o punts. Quo audito: Dni / lo acceptaren p<sup>r</sup> altre dels escolanets de la Capella.”

[ 68 ] Fol. 880v.: «D. 17 S<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que está format lo borro dels / edictes per la comensalia destinada p<sup>r</sup> lo organista / y si V.S gusta se llegiran junt ab la nota de algunas / reflexions, q<sup>e</sup> si apar be se añadiran pera evitar / controversia eb lo successiu: Dni Leg<sup>r</sup> [Margen: “est n<sup>o</sup> 60”] Quibas / lectis: Dm dix<sup>t</sup>:

Que se procurian añadir totas / aquellas clausulas, q<sup>e</sup> poden obviar duptes y son / respectivas al organista actual, lo q<sup>e</sup> podrá exe- / cutar lo Secretari Cap<sup>r</sup> comunicantho antes de / traurer los edictes a aquells S<sup>ors</sup> Canonges q<sup>e</sup> tinga / p<sup>r</sup> convenient a fi de veurer si falta alguna circunstancia.”

[ 69 ] Fol. 883r.: «D. 22 7<sup>bus</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha un Certif<sup>t</sup> del D<sup>r</sup> Vicens / Mariano Hervas, lo qual afirma haverse administrat / lo Viattich al Susttentor Jph Garcia, ab lo qual apar / acreditar suficientment la justa causa de sa ausen<sup>a</sup> / [Fol. 884v.:] a fi de q<sup>e</sup> se li continue la p[rese]ncia a horas Canonicas, y si / V.S gusta se intentara y se excutará de esta manera / Et Dni dix<sup>t</sup> placet est n<sup>o</sup> 63.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que tenint present de q<sup>e</sup> a M<sup>n</sup> Joan / Ordeig se li dona las Com<sup>s</sup> Distrib<sup>s</sup> per tenir lo ofici / ~~benefici~~ destinat a tocar lo Fogotot [sic] o Baixó, si a V.S / li apar bé se li podrá prevenir de q<sup>e</sup> quant no hi haje / altre dels Mussichs q<sup>e</sup> sapia tocarlo, que ho deguia practicar ell. Et Dni dix<sup>t</sup> placet.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que si V.S gusta se llegira altra / vegada lo borro dels edictes del organista al q<sup>e</sup> se han añadit las / especies q<sup>e</sup> se excitaren en lo Cap<sup>l</sup> antecedent, a fi de / q<sup>e</sup> si apar be se puga donar a la Imprempta / y practicar las demes diligen<sup>s</sup> previas a la provisio / de la Comensalia vac[an]<sup>t</sup> destinada p<sup>r</sup> lo Organista. Dni / leg<sup>r</sup> Quo lecto: Dni dix<sup>t</sup> placet, y que se remetia sola- / ment a las Iglas Cathedrals i Colegiatas de la Corona de Aragón.”

[ 70 ] Fol. 884r.: «D. 2 8<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha la fe de obit del Rn / Jph Garcia Com<sup>l</sup> Sustt<sup>r</sup> de esta Igl<sup>a</sup> q<sup>e</sup> si V.S gusta se / llegira: Dni leg<sup>r</sup> n<sup>o</sup> 65 Qua lecta: Dni dix<sup>t</sup> Inseratur.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Ric prop<sup>t</sup> Que si a V.S li apar se embiaran los / edictes p<sup>r</sup> la Comensalia vac<sup>t</sup> p<sup>r</sup> mort de ~~Garcia~~ Jph Garcia / fentlos ~~tirar los~~ reimprimir com los del Organista en nom de V.S y dirigirlos / a las mateixas Yglas del Principat y Colegiatas de la Corona / de Arago. Et Dni dixt: Que se executia com se proposa / procurant q<sup>e</sup> quedian 8 dias de intermedi de uns examens / a altres, y añadint al edicte de la Sustentoria, q<sup>e</sup> en lo cas de no poder servir p<sup>r</sup> algun just impedim<sup>t</sup> son ofici, deura a expensas / suas posar un Substitut q<sup>e</sup> sia a sattisfa<sup>o</sup> del cap<sup>l</sup>.”

[ 71 ] Fol. 893v.: «D. 23 8<sup>bre</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> p<sup>r</sup> V.S / del Infantillo Pere Manubens, en q<sup>e</sup> demana alguna limosna pera socorrer la necessitat, en q<sup>e</sup> se en con- / tran sos Pares y tres Germans q<sup>e</sup> tots estan mals / Qual y 73 Dni dix<sup>t</sup> lectam.”

“D<sup>s</sup> Palomar prop<sup>t</sup> Que dias ha te per V.S un / mem<sup>l</sup> de Jph Ricart Albeitart de Vilafranca / en q<sup>e</sup> exposa varias cosas, [Margen: “relativas a la / pretencio q<sup>e</sup> te de / q<sup>e</sup> se vestesca al / fill q<sup>e</sup> actualm<sup>t</sup> ser- / veix de Monacillo / an la capella de / Mussichs de V.S”] q<sup>e</sup> si V.S gusta y n<sup>o</sup> 74 Quo / [Fol. 894r.:] lecto: Dni <sup>determinarunt</sup> enterats de q<sup>e</sup> dit Monacillo, ni es, ni ha / estat de servey p<sup>r</sup> lo ofici de Monacillo; y ~~en conseq<sup>a</sup> / q<sup>e</sup> no li es deguda la gratificacio, q<sup>e</sup> se ha acostumat / donar als Infantillos, q<sup>e</sup> han deixat lo <sup>concluit son</sup> servey <sup>fins ara</sup> per / ~~haber perdut la veu, esto es de ferlos un vestit / enter. Det<sup>t</sup> Que a dit Infantillo sel vestesca~~ [Margen: “p<sup>r</sup> tots Sants”] / ~~se vestira com als demes q<sup>e</sup> quedan en la Capella~~ li facia lo vestit <sup>enter</sup> com se.”~~

[ 72 ] Fol. 895v.: «D. 4 No<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que se han de anomenar / subjectes pera examinar als Concurrents a la oposicio / de la Comensalia destinada p<sup>r</sup> organista, aixi com / se hauran de anomenar tambe per la Sustentoria / vacant. Et Dom feren Com<sup>s</sup> als S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> Penit<sup>r</sup> / y Vilallonga pera fer venir un tercer examinador / [Fol. 896r.:] p<sup>r</sup> lo Organista ames del M<sup>e</sup> de capella y de Joaquim / Vizente, donantlos plena facultat pera examinar y / arreglar las ordina<sup>s</sup> y obliga<sup>s</sup> q<sup>e</sup> deura cumplir / lo provist, y pera disposar tot lo concernent a estos / examens y als de la Sustentoria.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Palomar prop<sup>t</sup> Que lo M<sup>e</sup> de Capella / esta esperant lo permis de V.S pera entrar a pro- / var la veu de Benet Baixench, afi de q<sup>e</sup> / V.S determina si se admetra per altre dels / Escolanets de la Capella. Et Dni dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> entre; / y havent entrat, y entonat more solito. Domni / acceptaren, dient q<sup>e</sup> se previnga al M<sup>e</sup> de / Capella, q<sup>e</sup> en lo successiu procura buscar Miñons / de millor disp<sup>o</sup> y esperansas sens presentarlos al Cap<sup>l</sup> / q<sup>e</sup> no tinga una plena satisfacio de la sua veu.”

[ 73 ] Fol. 897v.: «D. 14 No<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que haventse acabat lo termi- / ni prefigit en los edictes de la Comensalia vacant / [Fol. 898r.:] destinada

p<sup>r</sup> lo organista de esta Metrop<sup>a</sup> Ygla, y quedar / previngut un tercer Examinador, ames del M<sup>e</sup> de Capella, / y de Joaquim Viz<sup>te</sup>, si a V.S li apar be, se comensaran / los examens dema a la tarde despues de Completas. Et / Dni dix<sup>t</sup> placet; y se inserten los edictes q<sup>e</sup> sunt in pre n<sup>o</sup> 75.”

[ 74 ] Fol. 899v.: «D. 21 Nov<sup>bre</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que si V.S gusta lo S<sup>r</sup> Penint<sup>r</sup> fara / rela<sup>o</sup> dels estat en que se encontra la depend<sup>a</sup> examens / y demes, concernent a la provisio de la Com<sup>a</sup> vac<sup>t</sup> des- / tinada p<sup>r</sup> lo Organista a fi de q<sup>e</sup> despues se puga / elegir al opositor q<sup>e</sup> se comprega mes benemerit. / En vista del que se ausenta de la Junta (adepta / prius pace) lo S<sup>r</sup> Can<sup>e</sup> Foguet, renunciant son vot pera / acudir a algunas ocurrencias q<sup>e</sup> lo precisavan. Et Dni / Dix<sup>t</sup> placet: Y havent ohit la rela<sup>o</sup> del S<sup>r</sup> Penint<sup>r</sup> / y los dictamens separats dels tres examinadors / quals sunt in fine de n<sup>o</sup> 77 Dni votaren per / escutrini la referida Comen<sup>a</sup>; Y havent tingut sis / vots Fran<sup>co</sup> Rodrigues, sinch Benet Junca, tres lo R<sup>t</sup> Miq[ue]<sup>l</sup> Castello, y un lo R<sup>t</sup> Miq[ue]<sup>l</sup> Basols, dels / quinse vocals q<sup>e</sup> quedaren en la Junta Cap<sup>r</sup> / no verificantse tenir ningun opositor la major / part dels vots, resp<sup>o</sup> als vocals a son favor, se torna a fer segon escutrini, excloent a Basols / y a Miq[ue]<sup>l</sup> Lopez de la concurrencia passiva a / la eleccio, y queda elegit Fran<sup>co</sup> Rodriguez / als 8 vots, havent tingut Benet Junca 4 y / Miq[ue]<sup>l</sup> Castello 3 dels set restants: Pero antes / de comensar los escutrinis se confirma unanimam<sup>t</sup> / viva voce la habilitacio y aprobacio de tots los / opositors referits en atten<sup>o</sup> a la distingida graduacio, que / tots meresqueren respectivam<sup>t</sup> per los tres examina- / dors, donant facultat al S[ecretari] Cap<sup>r</sup> perq<sup>e</sup> donia / testimoni a cada hu de ells a la referida / [Fol. 900r.:] habilitacio, y graduacio sempre q<sup>e</sup> sia menester.”

[ 75 ] Fol. 901v.: «D. 23 Nov<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Plana prop<sup>t</sup> Que los gastos ocorreguts pera / gratificar lo organista de la Selva altre dels examinadors / aixi com lo q<sup>e</sup> se pensa donar als de esta ygla, despues / de haverse finit los examens de la Sustentoria vac<sup>t</sup> ab / lo permis de V.S, desitja saber si se pagara de la Adm<sup>o</sup> de la Obra, o de q<sup>e</sup> fondo. Et Dni dix<sup>t</sup> que / se pague de la Adm<sup>o</sup> de la obra, y q<sup>e</sup> los S<sup>ors</sup> Can<sup>s</sup> / Comisionats gratifiquen proporcionalm<sup>t</sup> al treball als examinadors de esta Ygla.”

[ 76 ] Fol. 902r.: «D. 27 9<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que haventse finit los 30 / dias q<sup>e</sup> se prefigiren de temps p<sup>r</sup> la oposicio a la / Sœt Sostentoria vac<sup>t</sup>, si a V.S li apar be se / [Fol. 903v.:] comensaran los examens dema a la tarde despues de / Completas, y se finalisaran lo dilluns dia 31 del corrent / mes. Et Dni dix<sup>t</sup> placet.”  
 “Id<sup>m</sup> prop<sup>t</sup> Que si ocorre lo compareixer algun altre / opositor despues de comensar los examens podra V.S re- / soldrer si se admetra. Et Dni dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> se admetra.”  
 “Id<sup>m</sup> prop<sup>t</sup> Que si algu dels opositors volgues solicitar alguna / subvencio o caritat per sa vinguda, o regres podra V.S / resoldrer si admetra o no la suplica, o mem<sup>l</sup>. Et Domi / dix<sup>t</sup> q<sup>e</sup> se admetra.”

[ 77 ] Fol. 903v.: «D. 3 X<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que los examinadors han / entregat son dictamen sobre los opositors q<sup>e</sup> han concorregut / a la Susttentoria vac<sup>t</sup> p<sup>r</sup> mort de Jph Garcia, y si V.S. / gusta se llegiran: Dmi leg<sup>t</sup> in fine n<sup>o</sup> 81 Quibus / lectis: Dmi habilitaren uniformem<sup>t</sup> a tots: Y haventse vo- / tat per escrutini, queda elegit Magi Danis y Figueres / n<sup>l</sup> de la Ciu<sup>t</sup> de Cervera, havent tingut deu vots dels 18 / vocals, q<sup>e</sup> concorregueren en la Junta Cap<sup>r</sup> 7 Joan Terres / y 1 Isidro Vagueria.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que en la suposició de q<sup>e</sup> hage pres / pos[sess]io lo referit Magi Danis de la Comensalia antes del / dia 8 dels corr<sup>ts</sup> desitja saber, si se li pagara entera / la Mesada com als demes Comensals o be solam<sup>t</sup> lo / q<sup>e</sup> correspon al p[rese]nt Mes de Des<sup>e</sup> Et Dni dix<sup>t</sup> Que / se li pague lo q<sup>e</sup> correspon al Desem<sup>e</sup> solm<sup>t</sup>.”

“D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que hi ha un mem<sup>l</sup> de Alberto Viz<sup>te</sup> / altre dels opositors lo qual demana alguna subven<sup>o</sup> pera / regresar a son destino, y si V.S. gusta se llegira: Dni / leg<sup>r</sup> n<sup>o</sup> 82 Quo lecto: Dni dix<sup>t</sup> Que se li donen dos / [Fol. 904r.:] dobles del thecasi de gastos Com<sup>s</sup> y aixi mateix q<sup>e</sup> queda / a la disp<sup>o</sup> dels S<sup>ors</sup> Sind<sup>s</sup> lo donar del mateix thecasi als / demes q<sup>e</sup> demanen lo q<sup>e</sup> los aparega corresp<sup>t</sup> segons / sas circumstan<sup>s</sup>.”

[ 78 ] Fol. 904r.: «D. 5 Des<sup>e</sup> 1778»: “D<sup>s</sup> Can<sup>s</sup> Llo<sup>s</sup> Sind<sup>s</sup> prop<sup>t</sup> Que lo Sustt<sup>or</sup> Magi Danis / y Figueres enterat de sas obliga<sup>s</sup> jura complirlas / en p[rese]ncia de un dels Sindichs de V.S. devant del Nott / Blai y tes<sup>s</sup> lo dia 4 dels Corr<sup>s</sup> y seguidam<sup>t</sup> li feu / Colacio de la Comensalia lo S<sup>or</sup> Can<sup>e</sup> D<sup>r</sup> Pere Jaume / Botines per expectar antes a

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

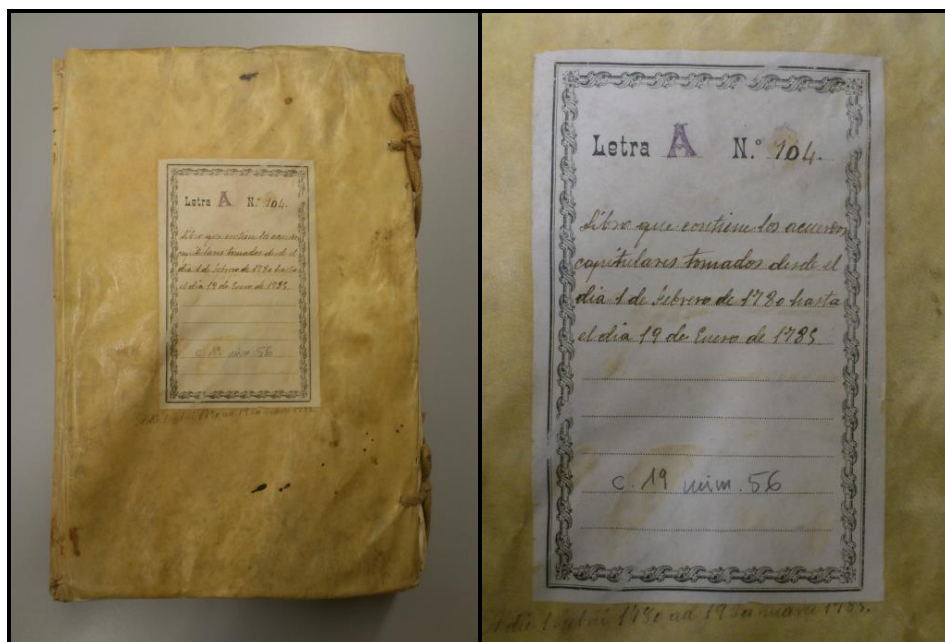
**Montserrat Canela Grau**

---

la Cabiscolia y si V.S. / gusta se li donara pos[sess]io solutis solvendis. Et Dni / Dix<sup>t</sup>  
placet.”

## LIBRO II

**“Libro que contiene los acuerdos / capitulares tomados desde el / día 1 de febrero de 1780 hasta / el día 19 de Enero de 1785”**



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



**Actas capitulares de los años 01-02-1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 19-1-1785<sup>3</sup>**

**Año 1780**

[ 1 ] Fol. 3r.: «Die 1 Feb. 1780»: “Dominus Canonicus Palomar Administrador Opere proposuit Que hi / ha [Margen: “Se perpetua / a un violinis- / ta”] un Memorial de J[ose]ph Pi Violinista, en que diu, que / desitjant ser promogut als Sagrats Ordes, ha procurat / si podria conseguirho fundant Patrimoni en Son Bisbat / y no havent pogut conseguirho, no troba altre medi, que / recorrer a la proteccio de V. S. A fi de que se dignia per- / petuarli lo empleo, y Salari fins a tant que vaque un / dels Beneficis, que per la nova planta de esta Igl[esi]a / son aplicables a la Capella, perque abent medi puga / lograr son desitg de ordenarse, y acistir a sos Pares / que ho necessitan. [Margen: “Qual m[emoria]l n[um]ero / Quo lecto”] Et Dom[in]i: Perpetuarem a dit Pi / en lo empleo de Violinista, y en lo Salari per lo efecte / de ordenarse [Margen: “fins a que vaquia / un dels Beneficis dels / que parla lo memorial y sie provit de un de ells”]: Y respecte de que los 8 Beneficis aplicables / [Fol. 3v.:] a la Capella son desitjats per Musichs de Veu y que la Igl[esi]a / te major necessitat de Instruments de Musica: Detterminarunt / Que se supliquia a S.I. que de dits 8 Beneficis / los 4 sian destinats per Musichs de instrument, / y los altres 4 per Musichs de Veu. Aixi mateix / respecte de que hi ha alguns Beneficiats, que obtenen / Beneficis de residencia en esta Igl[esi]a, sens residirlos, / que se supliquia a S.I. que dits Beneficiats residescan / dits Beneficis, o, be que los renunciem perque ab est medi / se podra posar execucio la nova planta.”

---

<sup>3</sup> Libro manuscrito de 330 x 220 mm, encuadernado cosido, con tapas de cartón forradas de pergamino de color claro; en el lomo se puede leer: «Borrador / Resolu- / ciones Capi- / tulares del / 1780, 1781, / 1782, 1783, / y 1784. / A. / 54.»; en la cubierta hay una etiqueta manuscrita en la que se anota: «Iletra A N<sup>o</sup> 104 / Libro que contiene los acuerdos / capitulares tomados desde el / dia 1 de febrero de 1780 hasta / el dia 19 de Enero de 1785.»; de una mano posterior, en la misma etiqueta, se puede leer: «C. 19 núm. 56»; en la cubierta de piel, bajo la etiqueta también se anota: «A die 1. Febr 1780 ad 19 Januari 1785». El Libro borrador se cierra con dos cordones. Consta de 231 páginas de papel, anotadas con tinta negra que procede de diversas manos. El libro presenta varios folios blancos sin numerar: dieciocho al principio y tres al final. La encuadernación, hecha a base de finos cuadernos, no deja ningún número variable de hojas en blanco al principio o al final de estos.

[ 2 ] Fol. 4v.: «Die 10 Feb. 1780»: [Marge: “Sobre modo de apuntar / als que faltan al Cor”] “Donimus Canonicus Vila Syndicus proposuit, Que havent fet conversacio / ab lo Reverent Jph Solanellas Boser y Apuntador en la / distribucio Comuna a fi de que prestas lo Jurament de bene / et fideliter se habendo, segons ho preve Benedicto / XIV respongue dit Solanellas q<sup>e</sup> estava prompte a prestar / dit Jurament; pero, que no sabia lo modo ab que devia / apuntar [Margen: “per la molta varie- / tat que hi ha hagut / en est assumpto”] y sempre que V. S. li digues com y quant / devia pintar falta prestaria dit Jurament. Et Domini / en attencio que las tauletas del Chor dihuen que sia pri- / vat de las Distribucions qualsevol que en las Vespres, Com- / pletas, Matinas, Prima, Tercia, Sexta, y Nona / entre al Chor post inceptum primum Psalmum / y los Concilis provincials, singularment lo del any 1717 / [Fol. 5r.:] diu, que no sia privat de la distribucio de Matinas aquell que entra / ante finem Psalmi Venite exultemus en las demes horas / ante finem Primi Psalmi, en la Misa Conventual o Anni<sup>ri</sup> / antes del ultim Kirie, salvant las Lloables consuetuts, y cons- / titucions a las Yglas particulars que disposan estas cosas mes / estretament, Qual concili Provincial diu que innova la Constitucio de / Don Antonio Agustin, que comensa Cum illi y encara diu que hi / ajusta [Margen: “y estreta dita / Constitucio”]; Y havent estat diferent la practica de apuntar pues / alguns Apuntadors donavan part de distribucio als que entravan / dit lo Evangeli, lo que manifesta que las tauletas del Chor no han / estat puntualment observadas; Per ço: Domi desitjant la unifor- / mitat dels Apuntadors: Detterminarut que se pase un ofici al Senyor / Ilustrissim manifestantli una cosa y altra, y que V. S. se conformara / gustos ab lo que S.I. Resolga; o be fent observar literalment las / tauletas del Chor, o, moderantlas com aparega a S.I. [...] [Margen: “Sobre dias / de matinas / cantadas”] “Dominus Canonicus Brichfeus proposuit Que insequim la determinacio de / V.S sobre que las Matinas se cantian en los dies de / primera y segona clase, sa Merce com a Preste / comensa Cantant en lo dia de Sant Yldefonso, y los / Sustentors respongueren resant, lo que ja li havia / succehit altra vegada y no deixa de ser desaire / per lo Preste; Lo que fa p[rese]nt a V.S. pera que prenga / la providencia que be li aparega, Et Dom Detterminarunt que [Fol. 5v.:] los Suttentors

corespongan cantant per que lo Preste canta; / Pero en quant a la resolucio que diu, que en los dias / classichs indistintament se canten las Matinas apar / convindria llevar o añadir alguns; per lo que fe- / ren Com<sup>o</sup> als Senyors Ferrer y Casanovas.”

[ 3 ] Fol. 6v.: «D. 14 Feb. 1780»: [Margen: “Se admet un / Infantillo”] “Dominus Canonicus Palomar Administrador Opere proposuit Que V.S. determina / que Joan Folch Infantillo de Aleixar canta en lo orga a / fi de que cada hu de V.S. pogues quedar millor enterat de / sa veu, y esperansas de poder ser util, reservant per / altre Capitol lo admeterlo. Et Dom admeteren a dit Joan / Folch per Infantillo, et detterminarunt que en avant lo Mestre / presentia los Infantillos un Mes antes de ser admesos, / y que no presentia algun de aquells que no portia un Certificat / del Rector de son Poble de ser fill de Pares honrats.”

[ 4 ] Fol. 7v.: «D. 21 February 1780»: [Margen: “arreglo de / matinas”] “Dominus Canonicus Ferrer proposuit Que en cumpliment de la / comissió que V.S. fou servit fer al Senyor Casanovas y a Sa / Merce pera arreglar los dias en que se han de cantar las / Matinas, han fet un aransel que si V.S. gusta se / llegira: Dom leg<sup>r</sup> numero 11 Quo lecto Dom aprobaren dit / Aransel del modo que esta. [...] [Marge: “Se nega lo Capitol a / escriurer a un Senyor / Bisbe per Dimis- / orias de un mus- / sich”] “Dominus Canonicus Vila Sindicus proposuit Que J[ose]ph Pi Violinista / li ha suplicat fer p[rese]nt a V.S. Que en determinacio de haverlo / perpetuat, suplica a V.S. se digne escriurer al Senyor Bisbe / de Lleyda, demanantli dimisorias a fi de que en Senyor Yllustrissim / puga ordenarlo; pues dit Pi ha presentit que altres / Capitols havent perpetuat algun oficial, han fet sem- / blant suplica al mateix Senyor Bisbe de Lleyda, y ell / ha concedit gustos: Y dit Jph Pi ahorraria los / cresents gastos del viatge: Lo q<sup>e</sup> fa p[rese]nt a V.S. pera resoldrer lo que li aparega. Et Dom no tingueren per convenient escriurer al Bisbe de Lleyda per / semblant efecte.”

[ 5 ] Fol. 9r.: «D. 28 Febrer 1780»: [Margen: “Que no se / perpetue / al Sustentor / Vaqueria”] “Dominus Palomar Administrador Opere et Fabrica pt: Que hi ha un me- / morial de Isidro Baqueria Sustentor ad nutum en que diu: Que / despres de dos anys y mig que serveix a V.S. suplica que se dignia / perpetuarlo en

lo empleo pera tenir titol pera ordenarse, o be de- / sengañar-lo a fi de poder ~~conseptar~~ fer diligencias per altre Ygl[esi]a ahont / lo brindan. Et Domini determinarunt: que no se perpetue en lo empleo y que se / li diga que no reparia en fer diligencias per altre part ahont tinga / per convenient.”

[ 6 ] Fol. 14r.: «D. 13 Martii 1780»: [Margen: “Sobre substi- / tut de Susten- / or”] “Dominus Canonicus Vila Sindicus proposuit Que los Sustentors li han / dit que se encarregarian de lo que feya Vaqueria, com a / substitut de Don Ambrosio, com V. S. condecendis en que / sels donaven los mateixos productos que se donavan a / dit Vaqueria. Sa Merce los ha fet present que li apa- / reixia no havensels de dar tot lo que percibia dit Vaqueria / ja perque faltava un Individuo al Chor, ja tambe perque / encara que ells fesen la semmanor que feya Vaqueria / y prenguesen la Capa, quant la prenia Vaqueria, / pero sempre faltava una veu en lo Chor; pero que sa / Merce ho faria p[rese]nt a V.S. pera que prengues la determinacio / que li aparegues; Et Dni detteminarunt Que apar que ab unas 60£ / podrian estar contents, pero que los Senyors Sindics ho com- / pongan del modo que pujan, y sobre tot que tingan p[rese]nt / de fer diligencias per un Sochantre Substitut per Dn / Ambrosio, y de buscar un Semmaner a fi de estar / servida la Iglia.”

[ 7 ] Fol. 15r.: «D. 20 Martii 1780»: [Margen: “Sobre Susten- / tors”] “Dominus Canonicus Vila Sindicus proposuit Que en cumpliment de lo que / V.S. se servi resoldrer en assumpto de que los Sustentors / fesen las obligaciones de Don Ambrosio Garcia per unas 60£ / Sa Merce ha tingut una conferencia ab ells dientlos / que esta gratificacio de 60£ apareixia bastant; pero / que ells no quedaren del tot assolats, y q<sup>e</sup> se queixaren / singularment de haver de pujar y baixar tantas vegadas / los Llibres del Chor; per lo que projectaren, que los Llibres / dels comuns se posasen en lo mateix lloch de las / respective Capitulas: Que se compongues lo Llibre de las oracions / ab un faristol petit: Que lo Faristol gran se compongues, / pues a mes de que cahuen molt suvint los Llibres, lo untar / lo Faristol a mes de ser inutil per falta de equilibri, lo / oli taca de tal manera algun dels Llibres, que en poch / temps no podran servir. Sa Merce los promete, que / ho faria p[rese]nt tot a V.S. com ho fa a fi de que resolga / lo que li aparega convenient. Et Dom Detteminarunt

Que no sels / donia mes que 60£, y que sels advertesca que aso es / mere gratificacio; pues de las obligaciones del Llibre dels Sustentors / resulta que en cas de estar algu de ells malalt o ausent, / dehuen los demes cumplir per ell, a fi de no quedar la / Iglia inservida: Que tot lo que cedi Don Ambrosio Garcia / de diners bons, Anniversaris etc que ho retinga lo Boser / [Fol. 15v.:] que se portia compte pera donarli en son temps son corres- / ponent destino: Que no se mudia res del Ymnes pues / V.S. gasta sumas considerables en dividir los Llibres: Que / se miria si es falta del Faristol, de que caigan los Llibres, / y en est cas podria recompondrerse, aixi mateix que se / miria si lo Llibre de las oracions se podria compondrer / ab algun Faristol petit sens disfigurar lo Faristol gran / y si pot lograrse sens inconvenient que se fase. [Margen: “Sobre lo mal / modo de un / sustentor ab son / president del cor”] Dominus Canonicus llorens proposuit Que lo diumenge de Rams en lo / ofici repara despues del Pasio que ningun dels Sustentors havia / pres lo Bordo, y haventse informat que tocava a Danis / Figueres li feu pasar un recado per lo Boser dihentli / que prengues lo Bordo, y li torna de resposta que lo prengas qui vulla; Lo que fa pnt a V.S. per sa inteligencia. Et / Domi[ni] en atencio que lo President del Chor de Zelar lo cum- / pliment en las Funcions, y que dit Danis debia de qualsevol / manera obeir, y recorrer despres en cas de sentirse / gravat; Domi multaren a dit Danis de mitja peseta / que deura retenir lo Senyor obrer quan vaige a cobrar / son salari, y que se diga a dit Danis que semblant / resposta ha estat molt del desagrado de V.S., y que / deu a la benignitat del Senyor llorens lo no haver donat / algun pas ~~mes violent~~ que podia mortificar justament, a / dit Danis, com lo acudir al Senyor Archebisbe com altrás vegadas / se ha fet; y que se insinue ~~a dit Danis~~, que seria / molt del cas, que donas satisfaccio al dit Senyor llorens / perque la injuria no la feu a dit Senyor com a privada / Persona, sino com a President del Chor.”

[ 8 ] Fol. 16r.: «D. 29 Mars 1780»: [Margen: “Sobre lo modo / de apuntar / en lo cor”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit Que hi ha una carta / del Senyor Archebisbe en que diu que a fi de que los Apuntadors / pugan tenir un methodo fixo, li apareixia que entre las / disposicions del Senyor Don Antonio Agustin expresadas en / las tauletas del Chor, y las del Concili Provincial del any /

[Fol. 16v.:] 1717 se podria seguir un medi, a saber es que se apuntas / falta, a qualsevol que se presente al principi del primer / Psalm, despues del Invitatori y lo mateix a prima, tercia, / Sexta y Nona, conclos lo Himne; pero quant no hi / ha Himne, bastaria presentarse antes de acabarse / lo primer Psalm. Respecte a las vespres, per no / haverhi Himne, podria guañar la distribucio lo que entre / antes del Gloria Patri del Dixit Dominus. En quant / a las misas Conventuals Regulars, y en las que no tenen / mes solemnitat que lo Cant a quatre veus, o, de / Faristol, podria cumplir lo que arriba antes del ultim / Kirie; pero en las que se celebran ab Musica de / Violins, com van a las horas pausats y repetir los Kiries / deurian encontrarse tots en lo Chor antes de comensarse / lo Christe eleison. Per lo que mira als Psalms graduals / encara que V.S. no insinua cosa, per si acas ab lo temps / se advertisen algunas faltas en sa residencia, seria / del cas entaular, que perdes las demes horas Canonicas / lo que no asistis a ells en los dias señalats antes de / acabarse lo tercer Psalm. Qual Carta N<sup>o</sup> Qua / lecta: Domi y sempre que V.S. no encuentre algun reparo / en est modo de pensar, ab son avis, manara V.S. exten- / drer lo decret en la forma acostumada. Qual Carta etc / Numero 23 Quo lecta: Dni se conformaren ab los punts que / insinua S.Y.; pero en quant als Graduals, com no tenen distribució / sañalada ni son part de l'ofici, apar seria molt riguros pusar de / los demes horas Canonicas al que no fos en lo Chor, antes de acabarse / lo sencer Psalm; Per lo que los S[eny]ors Sindichs se pendran la pena / de conferirse ab lo Senyor Arquebisbe, donantli las g[racie]s de la Prompti / [Fol. 17r.:] tut ab que ha determinat los punts de que li parlava, y al mateix / temps ferli present del modo que y que se dihuen los Graduals en lo Chor / y que est punt se podria tractar ab altres, que hi ha pendent re [Margen: "latius al Deurer Provi- / sional, y tal vegada / se podria pensar en / posar alguna distribu- / cio o posar de la que / esta sañalada, porque / hi hagues ascisten- / cia als Graduals y / ofici Parvo de Beata / virgine"]"

[ 9 ] Fol. 18v.: «D. 5 Abril 1780»: [Margen: "Sobre metodo per / lo apuntador"] "Dominus Canonicus Ferrer proposuit Que lo Senyor Lectoral y Sa / Merce sa han conferit ab S. Ylustrissima y li han fet present / lo resultat del Capitol del dia 29 del pasat, en ordre al metodo / dels Apuntadors del Chor; y S. Ylustrissima

digue que se conformaria / gustos ab lo modo de pensar de V.S. a saber es posant / en lo decret cum consensu Capituli, ques feya interinament / y sens parlar de Graduals: Lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa / inteligencia. Et Domi dixit placet.”

[ 10 ] Fol. 20r.: «D. 10 Abril 1780»: [Margen: “Sobre apun- / tador”] “Dominus Canonicus Vila Syndicus proposuit Que hi ha un decret del Senyor / Archebisbe en que preseriu la Uniformitat y modo ab que / deuran los Apuntadors apuntar en lo Succesiu, que / si V.S. gusta se llegira: Domi leg<sup>r</sup> est in fine sig de / numero 29 Quo Lecto: Dni se conformaren, ab dit decret / et detterminarunt Que se llesca al Apuntador de las Comunas / distribucions, lo qual deura prestar juram<sup>t</sup> de bene, / et fideliter se habendo coram Capitulo, y al mateix / temps, que se pasia copia de dit decret als Senyors / Dignitaris y a la Confraria de Preberes pera que / encloense en ella los Apuntadors de Comensals y / Ben[efici]ats, uns y altres se conformian ab dit decret; / y respecte que los Apuntadors tan dels Comensals com del Ben[efici]ats han igualment de prestar jurament / de bene et fideliter se habendo; los Senyors Sindichs / se pendran la pena de conferirse ab lo Senyor Archebisbe/ y ames de donarli las gracias de dir decret, pre- / guntarli coram quo los Apuntadors dels Comensals / y Ben[efici]ats deuran prestar dit juram<sup>t</sup>.”

[ 11 ] Fol. 23v.: «D. 24 Ab<sup>l</sup> 1780»: [Margen: “Jurament / del apunta- / dor”] “Dominus Canonicus Ferrer Syndicus proposuit Que lo Rt J[osep]ht Solanellas / Apuntador de las Comunes Distribucions queda enterat del decret / De S.Y. relatiu al modo de apuntar; per lo que podria pres- / tar lo jurament acostumat de bene et fideliter se habendo; / Per lo que si V.S. gusta entrara y prestara dit juram<sup>t</sup> / D[om]ni que entre: Et ingresus presta lo jurament de bene / et fideliter se habendo more solito.”

[ 12 ] Fol. 27v.: «Die 22 May 1780»: [Margen: “Que un escolanet / servesca de offici / de Semmaner”] “Dominus Canonicus Ferrer Syndicus proposuit Que en compliment / de la Comissio que V.S. se servi fer als sindichs, pera que / en vista de las faltas que se havian experimentat en / lo Chor, per no voler pendrer lo Bordo en dias semidobles / de octava los Comensals, ni los Sustentors per tocar aso als / Semmaners ho compongueren del millor modo que pogueren, / despres de varias

reflexions, han disposat que lo Infantillo / mes gran Pere Manubens servesca lo ofici de Semma- / ner ab los productos de dit ofici; I respecte que estos no / bastan pera mantenirlo; Interinament mengia y se / estiga com antes en Casa lo Mestre de Capella; [Margen: “servint en tot lo / demes que respecta / al ofici de Infantillo / mentres no estiga / ocupat en la Iгла per / lo Ministeri de sem- / maner”] I perque / pogues servir ja en esta octava de Corpus, han providen- / ciat dits sindichs que se li fes Mantell, Sotana, So- / brepellis y Almusa en commutacio del vestit que sels / acostuma fer quant hixen de Casa del Mestre. / Lo que no pot ser molt mes gasto del que se hauria / fet pera vestirlo. Lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa inteligencia / Et Dom Dixit placet.”

[ 13 ] Fol. 29v.: «D. 2 Juny 1780»: [Margen: “Que lo organer / pujia lo orga tres / comas”] “Dominus Canonicus Ferrer Syndicus proposuit Que lo organer / [Fol. 30r.:] J[ose]ph Casas, li ha dit, que ya era ocasió de determinar quant / se pujara lo Orga, y que havent ell compost molts organs de España / lo regular es pujar tres Comas mes del que estava antes; sa Merce / ha preguntat a Joaquim, y li ha dit lo mateix: ha preguntat / tambe a Rodrigues, y li ha respost que a son Judici devia pujarse / com unas tres Comas; Lo mateix li ha respost Mossen Ordeig; Per lo / que V.S. pot servir resoldrer quant lo pujara a fi de que / pugua respondrer dit Casas, a qualsevol que volgués critiquejar / que ho fa de ordre de V.S. Et Domi Detterminarunt que pujia lo / orga tres Comas mes del que estava antes.”

[ 14 ] Fol. 34v.: «D. 3 July 1780»: [Margen: “Compra de / dos trompas”] “Dominus Canonicus Ferrer Syndicus proposuit Que lo Senyor Palomar / Administrador de la Obra li ha dit se servis fer p[rese]nt a V.S. / que per motiu de haver pujat lo Orga, las trompas / que tenen Pau Jorda y Francisco Barcelo no / arriban al punt del Orga, y com son tan vellas / ab dificultat se podrian compondrer pera arribar / a dit punt; Y com ara hi ha ocasio de comprarne / dos molt bonas, que haventlas probat arriban al / punt del Orga, podria V.S. pendrerlas per la Iгла / per lo preu de 22 duros, per lo qual les dona dit / Estranger, ~~no obstant~~ que asseguran los Perits / que es bona Compra. Et Domi Detterminarunt Ques com- / prian ditas dos trompas a favor de la Yгла per / lo preu de 22 duros pagadors de la Administracio de



la / Obra, que no i pugan tocar, sino en la Ygla, y / que queden custodiadas en la Sagristia.”

[ 15 ] Fol. 42r.: «D. 7 Agusti 1780»: [Margen: “Recomposicio / del orga”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit Que J[ose]pht Casas / Organer se ha conferit ab sa Merce y li ha dit que / lo Orga ya estava compost segons los pactes firmats lo / dia 17 de Janer del corrent any; Per lo que podria / V.S. si gusta ferlo visurar segons lo article 3 de dita / Contracta. Pero no obstant ell tornara als primers de / Setembre y donara un repas pera esmenar si alguna / cosa hagues fet moviment; Y si be en lo article / 5 de la Contracta se expresa que fet lo visori y / passats 4 mesos pera experimentar si la recomposicio / es permanent, se li entregaran las 300ç£ per cumpliment / del preu, suplica a V.S. si li vol ara entregar de presen 150ç£ que li convenen per certa urgencia de sa casa / y familia, quedant ell en sos bens afiansant tot lo que podria ser. Et Domi: En attencio que la recomposicio del / Orga es universalment ben rebuda, que la visurian los dos / Organistas de la Ygla, en lloch de un, o, mes organes / que expresava lo Article 3 de la Contracta; y que, / ara de p[rese]nt se li donen las 150ç£ que solicita.”

[ 16 ] Fol. 42v.: «D. 14 Ag<sup>ti</sup> 1780»: [Margen: “Que lo orga / queda bo y cor- / rent”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit Que en / cumpliment de la resolucio de V.S. presa en / lo capitol prop passat los Senyors organistas de esta / Igla han reconegut y provat lo orga, y han / entregat son parer en escreix [Margen: “separadament”] que se redueix / en dir tant lo un organista com lo altre / que lo organer J[ose]pht Casas ha complert ple- / nament en lo que se obliga en la contracta / feta en V.S quals papers si V.S. gusta etc / Domini legetur sunt in fine sig numero 60 Quibus lectus / Domi: Quedaren satisfets aixi dels papers [Fol. 43r.:] com de lo obrat per lo organer J[ose]pht Casas. Y en attencio / que de esta maniobra del orga ha quedat porcio de / metall, que a judici del mateix organer J[ose]pht Casas / es tant bo que ab dificultat sen encontraria de la / mateixa qualitat, degut, tambe que la porció de metall se posia en custodia dalt en lo arxiu.

[ 17 ] Fol. 43v.: «D. 21 Ag<sup>t</sup> 1780»: [Margen: “Que se donia / al organer ca- / sas un certifi- / cat de abono”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit lo

Organer / J[ose]pht Casas li ha demanat fes p[rese]nt a V.S. se servis do- / narli un Certificat de haver complert la Contracta de la / recomposició del orga a Satisfacio de V.S. Lo que / fa p[rese]nt per la inteligencia. Et Domi detterminarunt Que se li / donia dit Certificat de abono.”

[ 18 ] Fol. 44v.: «D. 1 7bris 1780»: [Margen: “Real Cedula / de prohibicio de / gegants y dansas / en las professons”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit. Que hi / ha una carta per V.S. del Secretari del Consell / de Castilla, acompanyant la Real Cedula en que / se prohibeixen las dansas y Gegants en las Profe- / ssons, y otras funciones ec[lesi]as[ticas]; Y altra carta / del Senyor Arquebisbe en resposta de la V.S. hi / escrigue anunciantli los dias del seu san Patro / Quas cartas si V.S. gusta se llegiran. Domini / legantur etc de numero 63 Quibus lectis, y llegira tambe / dita Real Cedula Domini determinarunt que se / escriga al Secretari del Consell acusant lo reci- / bo, y oferintse al compliment de lo que se ma- / na en dita Real Cedula en la part que li toca; y / en orde a la carta del Senyor Il<sup>m</sup> Lectam.”

[ 19 ] Fol. 47r.: «D. 11 Set<sup>e</sup> 1780»: [Margen: “Se multa / al Sustentor Da- / nis”] “Dominus Canonicus ~~Pla~~ Llorens proposuit. Que en lo disapte / prop pasat dia 9 dels corrents trobantse Sa merce Pre- / sident de Chor com a antiquior Canonge, ausent de ell / lo Senyor V.G. de Gremi repara que lo Sustentor Danis no cuidava / de pendrer la Capa y Bordo en la Misa major per a suplir / la ausencia de un dels Semmaners als quals tocava lo tenir / las Capas y Bordons per ser dia Semidoble; y en defecte de / un de ells toca lo suplir per lo ausent al Sustentor que / ha eixit de Semmana, que en aquella ~~semana~~ ho / era lo expresat Danis. En esta attencio li embia Sa Merce / recado per lo Apuntador peraque prengues la Capa y bordo / lo que no obstant no practica ~~ab pre~~ ans isque del Cor / ab pretext de alguna necessitat y no torna a entrar fins /a estar molt avansada la misa major. Per lo que conclo- / sos los officis sa Merce li digue que havia comes falta per / no haver pres la Capa y bordo haventli fet dir sa Merce [Margen: que per lo tant lo / multava en mitja / paseta”] ~~que com a Pre- / sident del Cor li podia, y devia manar y ell devia haver / obhit~~: A lo que respongue que ell no tenia semblant obligacio / sino las corresponents a Sustentor; Y havent replicat / sa Merce, que si que era de sa

obligacio, y que / en tot cas sempre debia ell obeir al que com a / [Fol. 47v.:] President del Cor lo podia manar en las cosas concernents / al mareix Cor; y que podia Sa Merce valerse de altres / medis que li foren més sensibles; Respongue Danis que / fes Sa Merce lo que volgues, que ell sabia recorrer / a Superior: Esta resposta tant poch atenta es la que / obliga a Sa Merce a ferla p[rese]nt a V.S. per sa determinacio / Et Dom aprobaren la multa de mitja paseto per la / falta comesa en lo Chor; y per la desatencio deixaren / a la discrecio del Senyor V.G. de Gremi lo castigarlo ab / pena corresponent, y que apareixia a Sa Senyoria serho / la de una multa de mitja paseto diaria fins a tant / que hagues donat satisfaccio al Senyor Canonicus Llorens / Et Dominus V.G. de Gremio present digue que / se conformaria al Dictamen de V.S.”

[ 20 ] Fol. 48r.: «D. 15 Septembris<sup>s</sup> 1780»: [Margen: “Sobre admisio de un escola- / net y despido de / un altre”] “Dominus Dominus Ferrer proposuit. Que lo Mestre de / Capella ha dit a Sa Merce que hi ha un Niño / que preten entrar per escola de Cant, y que en / [Fol. 48v.:] en lo cas de admetrerlo V.S. ~~esara~~ deura cesar de / estar en la Casa lo Semmaner Pere Manubens; Y no / tenint dit Pere per lo p[rese]nt altre acomodo que lo ofici de Sem- / maner, lo qual no presta lo necessari per sos aliments / ho posava en noticia de Sa Merce [Margen: “y sa Merce / ho fa”] a fi de q<sup>e</sup> ~~ferho~~ / p[rese]nt a V.S. a fi de que servesca pendrer la providencia relativa / a est Semmaner que estime per mes Convenient. Et Dni / en attencio que quant se presenta un nou Escola de Cant / te obligació lo Mestre de tenirlo en sa Casa un mes / per probarlo antes de presentarlo al Capitol per sa admisio; / Detterminarunt Que lo Sor Obrer se servesca se li diga / que pot desde luego pendrer en sa Casa al preten- / dent sens despedir ~~de Casa~~ a Pere Manubens / fins que sia provehida la plasa de Escola; y ~~que~~ / així mateix detterminarunt que si al temps de quedar admes / lo nou escola de Cant no se trobas dit Manubens / ab algun acomodo para viurer, desde aquell dia se / # suplesca de la Obra a ell y al altre Semmaner / Anton Rovira interinament ~~lo que falte fins al Compte / de tenir 6£~~ ~~diarias cada hu de ells~~ i fins a 50s£ a cada hu du- / rante beneplacito, fins que tingan altre acomodo.”

[ 21 ] Fol. 49v.: «D. 18 7<sup>bre</sup> 1780»: [Margen: “Sobre Balls en / la professo de / Santa Tecla”] “Dominus Canonicus Ferrer proposuit. Que no obstant la / [Fol. 50r.:] Cedula Real ab que se prohibeixen Balls en las Profesons / y funciones Eccl[esiasticas] ha ohit a dir, ~~si alguns intentan~~ que se / preparan alguns Balls per lo dia de Santa Thecla, y ~~encara~~ / si alguns de ells pretenen anar a la Professo; y si be / dita providencia ve comesa a las justicias, com tambe / se comunica a V.S. peraque la cumple en la part que / li toca, deura servirse V.S. determinar si per sa part / se donara alguna providencia pera impedirho. Et D[omi]ni respecte / que lo encarrech va dirigit principalment a las Justicias: Detterminarunt / que no se done pas algun per part de V.S. deixant a / la discrecio dels Senyors Sindichs lo providenciar en lo cas que / al temps de formarse la profesó pretengueren alguns / contravenir a dita Disposicio Real. [Margen: “Sobre au- / sencias de / Musichs sens / llicencia”] Dominus Canonicus Ferrer proposuit. Que lo Sustentor Danis se / ha ausentat de la pnt Ciutat quatre o Sinch dias ha sens / demanar llicencia als Sindics de V.S. ni al Senyor Obrer / contra lo previngut en las Ordinacions fetas sobre las obligacions dels Sustentors / que ells mateixos han jurat observar antes de donarsels / pos[ess]io: Lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa detterminacio. Et Dni / Detterminarunt que se multe dit sustentor Danis en mitja peseta / per cada dia que haura fet de ausencia, y se amoneste / peraque observia en lo succesiu esta obligacio de demanar / llicencia antes de ausentarse. Y respecte que al temps / de votarse esta resolucio se feu present que alguns / dels Oficiais de V.S. destinats al Chor hixen de ell algunas / vegadas antes de conclourerse los Divinos Oficis pera acis- / tir en funciones de Capella fora de la Iglia: Dom Detterminarunt / Que los Senyors Sindics se servescan dir al Mestre de Capella / que en los casos que ocorria de haver empleat en funciones de Capella fora de la Iglia a alguns de dits / Oficiais lo diga antes a un dels Senyors Sindics a fi de que no / falte lo servey del Chor. [Margen: “Sobre poca / servitud dels / Monjos en las / Capellas”] Dominus Canonicus Vilallonga proposuit. Que ha experimentat / que en las Capellas de V.S. no hi ha tota la asistencia / que deuria, pues, apar que no deurian desampararlas / [Fol. 50v.:] los Escolans y Monjos Capellans fins mitja hora ans de / entrar a Prima, lo que no practican, pues a las 8

del mati / apenas se troba Escola ni Monjo pera ajudar [a] misa, / si algun Senyor Capítular va a celebrar-la en aquella hora. Lo / que fa p[rese]nt a V.S. a fi que se servescan donar la provi- / dencia corresponent. Et Domi Detterminarunt que respecte / de la resolucio que se prengue de augmentar en la ocurren- / cia que se tingue p[rese]nt, lo Salari dels Semmaners / se espere a que se verifique aquella ocorrencia pera / deliberar sin sels imposara la obligació de assistir a las / Capellas, y que en lo interim lo S[eny]or Capeller se servesca / encarregar als monjos y Escolans la asistencia.”

[ 22 ] Fol. 50v.: «D. 21 7<sup>bris</sup> 1780»: [Margen: “Se multa al / Sustentor Garcia / ab la privacio / per un mes / dels lucros de / la capella”] “Dominus Canonicus Llorens proposuit. Que en lo dia de ahir dimecres / faltaren a Matinas los dos Sustentors que se troban / en esta Ciutat com pogueren reparar ~~V.S.~~ los Individuos / de V.S. que si trobavan, y que per est motiu hagueren / [Fol. 51r.:] de suplir per ells lo Semmaner Pere Manubens, y / Mn Matheu Claramunt; y a Laudes per raho del / Cant lo Organista Rodrigues. Sa Mercé trobantse en / President del Chor, no repara fins al ultim trobarse en / lo Chor lo Sustentor Garcia [Margen: “Lo qual vehent / la falta devia / servir en allo que / pugues i en dirigir / al Semmaner, com / en buscar y regis- / trar los Llibres / a fi que lo Chor / tingues lo degut / servey, pues”] encara que dispensat dels / Carrechs de Sustentor, per resolucio de V.S. mediant / lo que ell oferi cedir a favor de un Substitut, ~~pero~~ esta / dispensa no deu entendrerse, ni pot eximirlo de servir / en allo que pugua en un cas extraordinari en lo qual cada / hu dels residents esta obligat, y mes aquells que millor / poden desempeñar lo Servey, lo que fa p[rese]nt a V.S. / a fi de que se servesca determinar si sera convenient / pendrer alguna providencia peraque dit Sustentor / Garcia en altra ocorrencia semblant <sup>no</sup> sia omis en / una tant deguda obligacio, en que interesa lo Culto Divino. / Et Dom: tenint present lo paper que firma lo Sustentor / Garcia quan solicita lo eximirse dels Carrechs de Sustentor, / y que en ell sols se reserva las distribucions de Comensal / y lo que podria lucrar per raho de la Confraria sens / ferse en dit paper ninguna mencio dels lucros de la / Capella a [Margen: “cuyas funciones”] V.S. se servi condecendir que continuas a / assistir, y lucrar, no obstant,

que lo motiu ab que dema- / nava la exempcio de Carrechs de Sustentor, que era la / falta de veu, ~~e~~ ho era tambe per no poder assistir ni / lucrar en la Capella: detterminarunt Que per esta falta de / attencio al Culto Divino, en un cas no higia sa / aplicacio en lo posible, quedas privat per un mes / contador del dia present dels lucros de la Capella, ~~comu~~ / donant de aso noticia al Collector de la Capella a fi que / distribuís entre los demes Musichs y Cantors interesents / per lo espai de dit Mes la porcio a ell tocant.”

[ 23 ] Fol. 52r.: «D. 2 8<sup>bris</sup> 1780»: [Margen: “Relacio de / haverse vi- /sitat lo or- / gue”] “Dominus Canonicus Ferrer proposuit. Que lo Organer Casas / de Reus ha visitat y examinat lo orga de la p[rese]nt / [Fol. 52v.:] Santa Iglia y ha trobat que lo orga esta en bon estat, y <sup>que</sup> sol / ~~e~~ <sup>hi havia</sup> <sup>se hi repara</sup> alguna petita alteracio [Margen: “que ell mateix / ~~repa~~ compongue”] en algun dels flautats / lo que pensa proveheix de la humitat del temps; Y haventse / Sa Merce informat dels dos Organistas de V.S. han / respost lo mateix, y que esta petita alteracio es efecte / del temps y que [Margen: “sempre / que tornas a / succehir, ells / mateixos facil- / ment”] ~~lo temps mateix~~ ho retornaran en son estat; / Lo que fa p[rese]nt a V.S. a fi de que quede enterat de esta / diligencia, y de haver complert dit Casas ab plena satis- / faccio dels Inteligents a sa obligacio. Et Dom aproba- / ren dita diligencia quedant de ~~ella~~ <sup>sa resulta</sup> igualment satisfets. [...] [Marge: “Sobre la de- / satencio de / Sustentor Danis, / y sa multa] Dominus Canonicus Plana proposuit. Que a consecuencia de la ~~e~~ <sup>se tracta</sup> <sup>resolucio</sup> / de V. S. en lo Capitol de 11 de 7<sup>bre</sup> sobre la falta, y desatencio del / Sustentor Danis al Senyor Canonge Llorens, com a antiquior / y President del Chor embia Sa Merce com a V.G. de Grem <sup>lo dia 24 de 7bre prop passat</sup> a buscar a dit Danis y li pregunta / si en efecte en lo dia que cita dita resolucio li feu dir / lo Senyor<sup>r</sup> Llorens que prengues lo Bordo a la Misa / Conventual pera suplir per lo Semmaner ausent, y que / no obstant ell no ho prengue, dihent que no estava / obligat a ~~lo que~~ [Margen: “qual pregun- / ta”] respongue Danis que tot era veritat que conclosos los oficis del / mateix dia lo emprengue dit Senyor Llorens dientli / [Fol. 53r.:] que per la falta que havia comes de no pendrer lo Bordo to- / cantli lo Suplir per lo Semmaner ausent del Chor res- / pecte de ser ell lo Sustentor, que

havia exit de Semmana / y que segons <sup>las</sup> Ordinacions dels Sustentors toca a est suplir en / cas falte un dels Semmaners; Y que ell Danis respongue / que no creya estar obligat sino en lo tocant al ofici de Sus- / tentor: Que a esta resposta replica lo <sup>dit</sup> Senyor ~~President~~ Llorens / que trobantse ell Sa Merce President del Chor, y com a / tal representant del Capitol y al Senyor Ilustrissim devia ell Danis / haver obeit, y en cas de inobediencia, podia Sa Merce cas- / multarlo, y donar altrás providencias; y que a aso respongue / Danis que ell no lo regoneixia com a tal, y en tot cas / sabia recorrer a son Superior: Tot lo que lo mateix / Danis no pogue negar haver pasat en lo modo refe- / rit: En vista de qual resposta digue a les hores Sa Merce / com a V.G. de Gremi [Margen: “a dit Danis”] que per la desatencio que ell Danis / havia usat ab lo Senyor President del Chor, li manava que li / donas satisfaccio, y que en lo interim que no ho cumplis lo / multava en mitja paseta cada dia: Digue a les hores / Danis a Sa Merce que li donas per escrit esta pro- / videncia, y Sa Merce li respongue que no era menester / escrits, sino que donaria lo corresponent avis al Senyor Obrer / peraque se li detingues de Son Salari de la Obra la mitja / peseta Diaria fins a tant que hagues donat Satisfaccio; / tot lo que posa en noticia de V.S. per sa inteligencia / y en cumpliment de lo que oferi a V.S. en lo Capitol de 11 de / 7<sup>bre</sup> prop pasat. Et Dom Cap<sup>s</sup> Detterminarunt [Margen: “placet / y deixaren”] ~~Que lo S<sup>of</sup> V.G. / proseh~~ segons a la disposicio de dit Senyor V.G. lo proseguir / segons sas facultats del modo que tingues per convenient.”

[ 24 ] Fol. 54v.: «D. 7 8<sup>bre</sup> 1780»: [Margen: “Certificat a un / Sustentor de haber /servit a esta Iglá”] “Dominus Canonicus Vilallonga proposuit. Que se troba ab carta del Pa- / re de Isidro Vaqueria que substituhi la plasa del Sus- / tentor <sup>Ambros</sup> Garcia, en que li escriu que dit son fill se troba ad- / mes per Sustentor de la Iglá de Pamplona, y que / se li demana que presente antes un Certificat de haver / servit en esta S<sup>ta</sup> Iglá: Lo que fa p[rese]nt a V.S. per / si sera de sa aprobacio ~~q<sup>e</sup> se li done~~ Et Dom detterminarunt / Que se done dit Certificat ab tot lo arbitre que / permetian las facultats de V.S.”

[ 25 ] Fol. 58r.: «D. 30 8<sup>bris</sup> 1780»: [Margen: “Sobre Sem- / maner y sas /oblg<sup>s</sup>”] “Dominus Canonicus Ferrer proposuit. Que respecte que quant / determina

V.S. que se augmentas lo Salari dels Se- /maners desde lo dia que Pere Manubens altre de / ells queda despedit de casa lo Mestre de Capella, / determina justament que per aquell cas, y per lo augment / que lograrian de salari sels imposaven algunas obligacions; / haventse verificat, deura V.S. servirse detterminar / quals obligacions sels deuran imposar: Dom: Que / sels impose la obligacio de Ajudants de Capellers / per la asistencia al servey de las Misas dels Senyors / Cap<sup>ls</sup>, despedint als Escolans y aplicant lo salari / del Escola de las Capellas al Viader ab la obligacio / de portar aigua a las Capellas y escombrarlas; / Que se impose als dits Semaners la obligacio de / ajudar als Sustentors en defecte de / [Fol. 58v.:] alguns de ells, y que a dir efecte se forme un paper / de las obligacions y se presente a V.S. sa aprobacio.”

[ 26 ] Fol. 59v.: «D. 7 9<sup>bre</sup> 1780»: [Margen: “Obligacions dels / Semaners”] “Dominus Canonicus Plana proposuit. Que en consecuencia de la resolucio / de V.S. en lo Capitol de 30 de 8<sup>bre</sup> prop pasat ha format / un paper de las obligacions que deuran imposarse als Semma- / ners en virtud del augment que sels fa de la Subvencio / de la Obra: que si V.S. gusta etc leg<sup>r</sup> Quo lecto [Margen: “Dmi lo aproba- / ren et”] Detterminarunt / que sa Merce face p[rese]nt estas obligacions als Semmaners / y al Viader, y que convenint ells acceptarlas se / inserte dit paper de obligacions en las Resoluciones Capitulars / de est mateix dia.”

[ 27 ] Fol. 60r.: «D. 14 No<sup>e</sup> 1780»: [Margen: “Los Suntentors / se negan a / servir de subs- / tituts per una / vacant del capitol”] “Dominus Canonicus Ferrer proposuit. Que hi ha un Memorial / per V.S. dels Comensals Sustentors Ramon Miroso / Pbre, Sever Vila y Magi Danis Clergues exposant / que ha nou mesos que serveixen la Sustentoria de Don / Ambros Garcia y respecte de no poder carregar mes / temps ab dita substitucio suplican a V.S. que done la / providencia convenient peraque no quede inservida la / Iglia Qual Memorial etc n<sup>o</sup> 79 Quo lecto Dmi detterminarunt / que se represente al Ilustrissim lo intempestiu de dit Memorial / motivat sens dupte del recentiment de haverse privat / a Danis per una falta de compliment de sas obligacions / expresant en dita representacio la condescendencia que / tingue V.S. ab dit sustentors, ya en posar substitut, / a Don Ambros Garcia suplint al Substitut lo que / faltava, (ames del que cedi Garcia) per



una congrua / sustentacio, ya tambe en haver concedit als dits tres / [Fol. 60v.:] Sustentors, despres de la ausencia del Substitut de Garcia la / gratificacio de 665£ annuals per lo treball de servir per lo / Sustentor Garcia ab lo acontentament de dit tres sustentors / los quals sens dit acontentament [Margen: “y sens dita gra- / tificacio”] estavan obligats, en virtud del / edicte convocatori als concursos de sas Comensalias, y paper / de obligacions que juraren cumplir ans de sa posio; Y conclohent / dita representacio, suplicant a V.Y. que se servesca manar / a dits tres Sustentors que continuen en servir com fins aqui per / lo impediment que dit sustentor Garcia, antes de posarseli / Substitut, justifica ab Certificats de Metges, y continua al / p[rese]nt. [Margen: “Sobre negacio de / certa propina a Da- / nis Sustentor”] Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit. Que hi ha altre / Memorial per V.S. del sustentor Magi Danis Clergue en / que exposa que lo Boser en lo dia <sup>12</sup> de est mes festa del Patrocini al distribuir / las Propinas no entrega a ell propina alguna [Margen: “y que”] preguntant-li ell / lo motiu de esta novedat respongue <sup>lo</sup> Boser que tenia ordre de no / donarli propina alguna, y que lo mateix ha executat en lo p[rese]nt / dia 14; Per lo que vehentse confus y oprimit de que se li lleve / lo Sustento, que se guaña ab son gran treball, suplica / que V.S. se servesca manar al Boser li done las corres- / ponents propinas, o altrament donanli los motius per lo contrari / Qual Memorial etc nº 80 Quo lecto: Dom detterminarunt Que respecte / que V.S. no ha donat la providencia de que lo Boser deixas de / donar la propina al Sustentor pot acudir est al Superior aqui / corresponga.”

[ 28 ] Fol. 61r.: «D. 20 Nov<sup>e</sup> 1780»: [Margen: “Sustentors”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit. Que hi ha carta del Senyor Archebisbe de 18 dels corrents, en resposta de la que li / escrigue V.S. en assumpto dels Sustentors, a la que contesta / dient que aquell mateix dia havia escrit a son V.G. do- / nantli orde que intime als 3 Sustentors, que obeescan pun- / tualment, y que en defecte li done avis pera pendrer las / providencias corresponents: Qual Carta etc nº 81 Quo lecta. Dmi / detterminarunt Que se donen gracias a S.Y. per medi del Senyor Albe- / ar y se diga a est que si necessita de justificacio de lo / que se expresa en la representacio feta al Ylustrissim esta / prompte lo Capitol a donarla.”

[ 29 ] Fol. 61v.: «D. 27 N<sup>e</sup> 1780»: [Margen: “Sobre Da- / nis Sustentor”] “Dominus Canonicus Ferrer Sindicus proposuit. Que hi ha un Memorial per V.S. del Sustentor Magi Danis / en que exposa: Que havent acudit al Senyor Palomar obrer / per la porcio de la obra que li correspon com a Sustentor / li respongue tenia ordre de V.S. per no entregarla; per / lo que demana que V.S. se servesca revocar dita ordre / o, explicarli los justos motius que haja tingut per haverla / dada Qual Memorial etc n<sup>o</sup> 82 Quo lecto: Dmi / detterminarunt Que se diga a dir Sustentor Danis, que [Fol. 62r.:] acudia a dit [?] obrer, qui li explicara los motius que te / pera no entregar per lo p[rese]nt la porcio de la obra que ell solicita.”

[ 30 ] Fol. 64r.: «D. 7 D<sup>bre</sup> de 1780»: [Margen: “Lletres notificadas / als Sindichs a instancia / dels Sustentors”] “Dominus Ferrer Sindicus proposuit. Que a insta / [Fol. 64v.:] dels Sustentors Don Ambros Garcia, y Sever Vila se / havian lo dia 5 del mateix mes ~~ent~~ notificat / als Sindichs de V.S. unas Lletres citatories despaxadas / de la Curia Metropolitana de esta Ciutat, primadas del Sor / V. General. Don Juan de Albear, en las que va incerta / la Peticio de dits Sustentors, demanant a V.S. sia / condempnat en haverlos de donar 140\$£ a cada hu / annualment que diuhen haversels promes en lo edic- / te ab que se convoca al concurs de sas comensa- / lias per fins, y a tant que sian supresos tots los Be- / neficis que deuen suprimirse, junt ab las an- / nualitats vensudas des del dia en que sels suspen- / gue dit pago. ~~Quals llet~~ <sup>es</sup> ~~co~~ la Copia de las quals lletras de ellas que / se entrega als sindichs de V.S. si es de son gust / se llegira. Dni legatur etc Qua lecta, Dni determinarunt y / feren comisio als Senyors Sindichs y Doctorals peraque se / servescan enterarse dels documents y noticias concer- / nents a esta pretencio de dits Sustentors, y consulten / ab los Advocats de V.S. y obren segons son dictamen.”

[ 31 ] Fol. 65v.: «D. 18 D<sup>bre</sup> 1780»: [Margen: “Carta de un fran- / ces ab que fa rega- / lo al Capitol de son / caixo de papers / de musica”] “Dominus Dominus Ferrer Sindicus proposuit. Que se ha rebut una / carta per V.S. escrita en frances firmada per / un tal Pollio que se intitula Pbre y Beneficiat / de la Igla Real y Collegiata de Soignies en las Flan- / des Austriaca, sa data en dit Soignies als 21 de / 9bre prop

pasat, en la que diu tenir apromptat / un caixo de varios papers de Musica de Iglia, com / son de Missas, Motets, Himnes, Llisons de Jeremias / el qual caixo fa regalo a V.S. oferintse posarlo a / sos gastos en lo port de Ostende, y desde alli dirigir- / lo per Mar a gastos de V.S. fins a la p[rese]nt Ciutat / Qual carta etc nº 86 Qual Lecta Dni determinarunt que se sus- / [Fol. 66r.:] penga respondrer, y en lo interin lo Sor Plana se / servesca informarse privadament si lo Capitol de Bar[celo]na / ha rebut igual Carta, y que es lo que ha result en / vista de ella, pera pendrer ~~delega~~ ~~resolució~~ ab / esta noticia la resolucio convenient. Dominus Dominus Ferrer proposuit. Que a consecuencia de la resolucio de / V.S. en lo Capitol del dia 7 dels corrents, los Sindichs de / V.S. y lo S[enyo]r Doctoral havian consultat ab los Advo- / cats sobre la pretencio judicial dels Sustentors Gar- / cia, y Vila, y enterats los Advocats dels documents, y / noticias conduents al asunto foren de dictamen que V.S devia compareixer en la Causa de la que / encara que no asseguravan los bon exhit, pero / podia molt fundadament esperarse que seria favora- / ble; en vista del qual dictamen se ha donat orde / al Pror de V.S. peraque comparegues, y proseguis / en dita instancia ab lo cuidado corresponent per / la defensa, lo que S. M<sup>e</sup> pasava en noticia de V.S / a fi que quedas enterat de lo practicat per sos co- / misionats.”

### **Año 1781**

[ 32 ] Fol. 69r.: «D. 2 January 1781»: [Margen: “No se accepta / la oferta de / un musich fran- / ces”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que en virtut del en- / carrech de V.S. del Capitol de 18 de Desembre prop passat es- / crigue Sa Merce al dit Don Ramon Copons peraque se / servis informarse si lo Capitol de Barna havia / rebut Carta del Mussich Pollio ab semblant / [Fol. 69v.:] oferta a la que ha fet a V.S. a que respon dit Senyor Copons / que no ha rebut aquell Capitol carta alguna del tal Mussich / en vista del que V.S. deura servirse resoldrer si se accepta- / ra, o, no la sua oferta. Et Dom Detterminarunt que no se accepta / y se li responga urbanam[en]t, que se li estima la oferta.”

[ 33 ] Fol. 70v.: «D. 8 January 1781»: [Margen: “Que no se adme- / tran per los mus- / sichts funcions en / altrás Iglas du- / rant lo Cor”] “Dominus Canonicus

Llorens proposuit. Que en lo dia de ahir lo Sustentor Da- / nis, no obstant de trobarse de Semmana sen ana del / Chor luego de acabada la misa Major sens demanar llicencia / al President del Chor per anarsen a la funcio, per asis- / tir, segons sa Merce te entes a la funcio de la Misa / Solemne, que se canta en la Iglia, que vuy es dels pares Agustinos / de esta Ciutat sens demanar llicencia al Pre- / sident del Chor: Lo que fa p[rese]nt a V.S. a fi de que se servesca / donar la providencia que aparega convenient peraque no hi haja / semblants faltas en lo Chor. Et Domi detterminarunt que se done ordre / al Mestre de Capella, que no admetia en avant funcions de Mu- / sica que hajen de celebrarse durant lo Chor.”

[ 34 ] Fol. 75v.: «D. 29 Janer 1781»: [Margen: “Se muda lo / Cor”] “Dictus Plana proposuit. Que respecte a la resolucio de / V.S. de que los Capitulars estigan en lo Chor per orde de / antiguetat, havent pasat a major vida lo Senyor / Canonge Alberich, apar que correspon mudar de / chor tots los Senyors Canonges a ell posteriors en possessio; / lo que si plau a V.S. podra excusarse lo primer / dia del mes proxim vinent comensant en las matinas de la tarde ant. Et dni dixerunt, Placet.”

[ 35 ] Fol. 81r.: «D. 19 Feb 1781»: [Margen: “Sobre una / malaltia de / un musich”] “Dominus Canonicus Plana proposuit. Que de alguns dias a esta / part se experimenta que lo Mussich Arnet ha / donat algunas mostres fet algunas accions que / demostran haverseli renovat la pasio de Locura / [Fol. 81v.:] de que ha estat acomes diferents vegadas: Per lo que apar / que podria pendrerse ab ell alguna providencia y señala- / dament per lo que mira al servey de la Capella. Et / Dm Detterminarunr que lo Senyor Obrero, y dit Senyor Canonge Plana se / servescan pendrer informes del Mestre de Capella, y / fent relacio del estat en que se troba se resoldra lo / que aparega mes convenient.”

[ 36 ] Fol. 83v.: «D. 24 Feb 1781»: [Marge: “Que lo Sustentor / Garcia pague / als que los subs- / tituheixen”] “Dominus Canonicus Llorens proposuit. Que lo Sustentor Vila y Mirosa / havian fet p[rese]nt a Sa Merce, que lo Susttentor Garcia ha- / via cobrat las mesadas de Janer y Febrer, no obstant de / tenirlas cedidas als que servirian per ell, que actualment son / los demes 3 Sustentors; Lo qu<sup>e</sup> fa

p[rese]nt a V.S. per sa detterminacio / Et Dom Detterminarunt Que se diga al Sor Paborder aqui tocan / las leg<sup>ts</sup> mesadas, que se servescan no pagar a dit / Garcia, sino ~~als~~ des que la sua porcio la entreguen / a un dels demes susttentors y que se diga a Garcia que restitu- / esca las dos mesadas, [Marge: “Y que en los/ Seg[uen]ts Quaderns se / pose = Garcia, y / per ell los demes / tres Sustentors en / dit de resolucio Capitular”] y en cas de resistirse lo Senyor V.G. / de Gremi se servesca pendrer la providencia corresponent.”

[ 37 ] Fol. 84v.: «D. 5 Marty 1781»: [Margen: “Que los Campaners / no exhigescan / dret de campanar / per los enterros / de Dignitats que te- / nen germandat ab lo Capitol”] “Dominus Canonicus Plana proposuit. Que los Campaners de la Iгла / anaren a demanar 115£ a cada una de las casas del Senyor / Ardiaca major y Senyor Hospitaler per dret de tochs de Campanas / de sos enterros, allegant que los han acostumat cobrar de las Casas dels demes Dignitaris que han mort, ames de / onse pesetas que los dona V.S. quals pretesos drets los / Marmesors o hereus de estos dos difunts han tingut reparo / en pagar fins que los conste ser de la aprobacio de V.S. / lo que fa pnt a V.S. per sa detterminacio. Et Dom: en attencio / que los enterros dels S[eny]ors Dignitaris que per ser / Canonges, o, altrament han pagat a V.S. lo corresponent / a son enterro, son iguals en tochs de Campanas, y / en lo demes als de qualsevol Capitular: Detterminarunt que no / se permetia als Campaners exigir de la Casa nin- / gun dret per toch de Campanas, acontentantse ab lo / [Fol. 85r.:] salari quels dona la Iгла.”

[ 38 ] Fol. 87v.: «D. 22 Marty 1781»: [Marge: “Que interinament cantian los / semmaners / las Lletanias”] “Dominus Canonicus Llorens proposuit. Que per providencia interina havia / disposat que los Semmaners cantian las Lletanias espe- / rant que V.S. aprobaria lo donarlos alguna gratificacio per / est treball: et Domi Dixit placet. [Margen: “Per los motius / que se expressian / se allaugera a Da- / nis Sustentor de sas / multas”] “Dominus Canonicus Llorens proposuit. Que en attencio de haver anat lo Sustentor / Danis a donarli satisfaccio del mal modo que li tingue / temps anar en lo Chor, y haver observat que est se / presta voluntariament al Servey que devia fer algun dels / Parroquials de cantar la Lletanias dia en que no hi

havia sino / un Semmaner al Chor, ho fa p[rese]nt a V.S. suplicant / que en virtud de una, y altra de estas dos accions / vinga a be V.S. aliviarlo de las multas incorregudas / aixi per part de Sa Merce ab que gustosament cedeix / com per part del Senyor V.G. Capítular. Et Domi Dixit que / no se exhigescan sino dos pesetas per tots los dias en que / incorregue en la multa, en attencio dels sobre expresats / motius.”

[ 39 ] Fol. 89r.: «D. 27 Mary 1781»: [Margen: “Sobre mul- / ta al parro- / qui[a]l Amill”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit. Que si V.S. gusta / entrara Marraco a fer relacio de lo que ocorregue / al temps de intimar al Parroquial Amill, haver resolt / V.S. multarlo ab mitja paseta per cada vegada que faltas a cantar las / Lletanias y a insensar: Dom que entre: Y havent / entrat lo referit Marraco, dixit: Que lo dia 23 / dels corrents li intima per part de V.S. la sobredita / resolucio del dia 12 del mateix en p[rese]ncia del R<sup>t</sup> Joan / Viciano y de Francisco Plana testimonis deixantli copia / en sas propias mans, la qual, ~~después de~~ ~~haver / preguntat si era~~ tira sobre la taula sens llegir- / la dient que ja tenia temps pera respondrer. / Y ohida la referida relacio y ates lo estat en que / significa lo S<sup>r</sup> Doctoral que quedava esta dependencia / per las actuals ocupacions del Doctor Fausto Calbet: Dni / dixit: Que lo mateix Senyor Doctoral continuant sa / [Fol. 89v.:] Comisio manifestia a dit Senyor Calbet que per los motius de / ser mes reparable lo no acistir los Parroquials a cantar / las Lletanias quant [Margen: “se posa al Altar / major la Verge de / misericordia con- / tinuant las prega- / rias, ~~af~~”] ~~se puja lo St~~ ~~Crto de la Sanch~~ / afi de abreviar esta dependencia si li apareixera be que / se escriga una Carta al Senyor Archebisbe en termes de que / los facia cumplir desde luego la referida obligacio sens / perjudici dels dret que pugan allegar per no ferho en lo / succesiu, no apareixent propi de sa voluntat lo / interrompre una obligacio y costum tan exactament / observada fins ara. [...] [Fol. 90v.:] [Margen: “Sobre aransel / dels dias en que / se cantan las / matinas”] Dominus Canonicus Vilallonga proposuit. Que si V.S. gusta antes de / entregar Copia als Suntentors dels dias en que se han / de cantar las Matinas y posarne una a cada un / dels dos Llibres, que te davant lo [?] en lo Chor se / llegira lo exemplar que V.S. aproba lo dia 21 de febrer / de 1780 a fi de veurer si per alguns motius que se / feren p[rese]nts tindra per

convenient moderar aquella resolucio / per lo que respecta als dias de la Conversio de St Pau, St Oleguer, St March, la Invencio de la Santa Creu / y lo dia de St Fernando. Et Dom[ini] atesos los motius / que se expresaren en la Junta Capitular Se conformaren / en moderar lo estat aprobantlo conforme lo que queda / insert en est Manual de resolucions in fine sig de / nº 21.”

[ 40 ] Fol. 96r.: «D. 18 Abril 1781»: [Margen: “Sobre lo / fer guarda / un Musich”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que un Musich / ha comparegut a Sa Merce, fentli p[rese]nt que lo / havian avisat per fer Guarda en Casa lo Senyor Governador / Per lo que suplicava a V.S. lograr la exempcio. Et Dni / dixit que se miria lo ultim exemplar y se facia relacio en Capitular.”

[ 41 ] Fol. 97v.: «D. 26 Abril 1781»: [Margen: “Que se mudara / lo cor”] “Dominus Canonicus Brichfeny proposuit si se mudara lo Chor / en lo primer dia de Maig. Et Dom dixit que se / mudia.”

[ 42 ] Fol. 100r.: «D. 14 Maÿ 1781»: [Margen: “Sobre fer / guarda los / Musichs de / la Iglia”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que Pau Jorda Musich de / V.S. <sup>li avia dit</sup> estava avisat per a fer la Guarda en casa lo Senyor / Governador y suplicava tingues a be V.S. ~~se servir~~ ferlo / tenir per exemp. Et Domi Dixit Que se escriga al Senyor / Don Ramon de Copons peraque se servesca fer un recurs / per a exonerar <sup>als Musichs, si pot ser,</sup> manifestantli que ~~los Musichs~~ <sup>estos</sup> no / havian de fer Guarda: Y que pot venir cas en que estigan / ocupats en <sup>lo</sup> servey de la Iglia en lo dia en que sian avisats / per la Guarda de la Casa lo Senyor Governador.”

[ 43 ] Fol. 101v.: «D. 21 Maÿ 1781»: [Marge: “Se admet un / Infantillo”] “Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opere proposuit. Que ja feya mes / de un Mes que lo Mestre de Capella tania en sa Casa a / Francisco Hernandez y Serra de Rey, pera ocupar lo Lloch / de Infantillo que tenia Thomas Granada [Margen: “de Tarragona”] per haver <sup>est</sup> perdut la / veu; Y havent ya fet la prova de la veu en publich com V.S. / va ohir en lo Magnificat de ahir, esta esperant ara / alli fora per si V.S. gusta de que entre per lo examen / acostumat, que se fa en p[rese]ncia de VS: Dom[ini] que entre / Y havent entrat y feta la prova y examen Y quedant antes

enterats de ser honesta familia: Dom[ini] lo aprobaren y / admeteren per Infantillo.”

[ 44 ] Fol. 101v.: «D. 28 Maÿ 1781»: [Margen: “Carta de Irao- / la sobre musichs / y guardas”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit. Que hi ha carta de Don / Agustin de Iraola Governador de esta Plasa de data / de 23 dels corrents en resposta de la que V.S. li escrigue / ~~en~~ que la exempcio dels deponents de V.S. en la / Guarda de Sa Casa. Qual Carta etc nº 38 Qua lecta / Domi dixit que se li donen gracias expresivas.”

[ 45 ] Fol. 102v.: «D. 6 Juny 1781»: [Margen: “Casa de Sus- / tentors”] “Dominus Canonicus Vilallonga proposuit. Que antes de pendrer Resolucio / acerca la Casa ocupara Gaspar Salvat dif[er]intse / veijen los edictes dels Racioners Chantres y lo estat y / condicio de eixa Casa. Et Domi dixit placet.”

[ 46 ] Fol. 104r.: «D. 22 Juny 1781»: [Margen: “Casa dels / Sustentors”] “Dominus Canonicus Plana proposuit. Que hi ha un Memorial per V.S. / de Sever Vila Racioner de V.S. en que Suplica mana V.S. / que pasia a ocupar la Casa que ocupava Gaspar Salvat / diferint: Qual memorial etc nº 47 Quo Lecto: Dom dixit que no ha h̄a / lloch. [...] [Fol. 104v.:] [Margen: “Sobre la per- / petuacio en Lley- / da de un Musich / de esta Igta”] Dominus Canonicus Plana proposuit. Que hi ha un memorial del R<sup>t</sup> Joseph / Pi, en que manifesta haverli conferit la Ig[lesi]a Cathedral / de Lleyda la Plasa de primer Violi, que si V.S. gusta / se llegira: Dom leg<sup>r</sup> etc nº50 Quo Lecto: Domi dixerunt / que se diga al R<sup>t</sup> J[ose]ph Pi, que en lo Certificat que presenta / de perpetuació en la Plasa de primer violi, hi falta / la circumstancia y expresio de que en cas de inutilisarse / o patir alguna enfermedat habitual, queda ab la ma- / teixa perpetuacio, carregant lo molt Ilustre Capitol de / Lleyda, ab las obligacions que havia contret V.S. en la perpe- / tuacio li feu per a ordenarse: Y que menor que hi / haje esta circumstancia, si lo dit R<sup>t</sup> J[ose]ph Pi sen va / ~~que~~ reclamara [Margen: “per a que retor- / ni a esta Igle- / sia,”] lo Capitol qual li continuara lo Salari co- / rresponent, mentre quedia en esta Santa Ig[lesi]a y no altra- / ment.”

[ 47 ] Fol. 106v.: «D. 5 July 1781»: [Margen: “Se aumenta / als Musichs lo / Salari”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que hi ha un memorial per



V.S. / de Pau Jorda y Francisco Barcelo Mussichs de V.S. ab / qual sup<sup>n</sup> tinga a be V.S. augmentarlos lo Salari pe- / raque pugan mantenirse. Qual mem<sup>l</sup> etc nº 52 Quo / lecto: Dom detterminarunt que a Pau Jorda y a Francisco Hernan- / des, qui deu presentar memorial a V.S. per la deguda for- / malitat, sels donia annualment 800£ y a Francisco Barceló / 700£, quals comensaran a correr a son favor en lo / primer dia de Agost del p[rese]nt any. Dehuen pero estos / ser previnguts que en avant no presentian altres me- / morials suplicant augment de Salari; pues no seran / admesos dits memorials per V.S.”

[ 48 ] Fol. 106v.: «D. 9 July 1781»: [Marge: “Se aumenta a / altres musichs lo sa- / lari”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit. Que hi ha un memorial / per V.S. de Joan Hernandes baixonista de V.S. / y altre de Manel Vilar segon Violi, ab quals suplican / a V.S. tinga a be augmentarlos lo Salari que percebeixen per a poder servir a V.S. y mantenirse / [Fol. 107r.:] Qualls si V.S. gusta etc nº 54 Quibus lectis: Dom dixit. Que / a un y altre dels dos sels augmente lo salari fins a 800£.”

[ 49 ] Fol. 109r.: «D. 17 July 1781»: [Margen: “Se consulta / sobre la exo- / neracio de la / perpetuacio de / de Mossen Pi”] “Dominus Canonicus Ruiz proposuit. Que havia rebut carta de R<sup>t</sup> / J[ose]ph Pi Diaca, ab la que manifesta que no ha pogut / recabar del S[ecreta]ri del Ilustre Capitol de Lleyda lo que se posas / en son despaig lo quedar obligat dit Ilustre Capitol a donarli / lo Salari senyalat en cas de quedar inhabilitat o de no / poder servir. Qual carta etc nº 58 Quo lecta: Domi dixit: Que se consultia ab lo Senyor Don Fausto Calbet / si quedara V.S. exonerat de la obligacio de la perpetua- / sio li feu V.S; y ohida la Consulta se veija lo Senyor / V.G. a fi de lograr lo quedar V.S. libre.”

[ 50 ] Fol. 110r.: «D. 23 July 1781»: “Dominus Canonicus Ruiz proposuit. Que hi havia un memorial de Mossen Joan / Ordeig [Margen: “primer Violi de / la Capella de V.S.”] demanant augment de Salari. Qual memorial etc 60 Quo / lecto: Dom Detterminarunt Que se li augmente fins a 80£. [Marge: “Sobre la / perpetu- / acio del / Musich Pi”] Dominus Canonicus Ruiz proposuit. Que en consecuencia de la resolucio de V.S. / en lo Capitol<sup>l</sup> prop pasat, ha consultat ab lo Advocat de V.S. Don Fausto / Calbet la [escriptura] de la admisio feta per lo molt Ilustre Capitol de Lleyda

/ a favor del Diaca J[ose]ph Pi per Mussich de Sa Capella ~~y así~~ ab / la assignacio de Salari que li fa; pera que diga son dictamen de si / en virtut de dita Es[criptu]ra queda V.S. exonerat de la perpetuacio / que va concedir al mateix Pi; Y dit Don Calbet examinada la / mencionada Es[criptu]ra digue ser de dictamen que en virtut de ella / no quedava assegurada la Congrua de Jht Pi en tot evento / y que en consecuencia no quedava exonerat V.S. de la obligacio que / contrague ab lo acte de perpetuacio, ~~y del mateix dictamen / fou lo Sor Albeix, que se trobava p<sup>nt</sup> al temps q<sup>e</sup> Sa / Merce feu veurer la Es[criptu]ra al S<sup>f</sup> Calbet.~~ En vista del que V.S. / deura servirse resoldrer lo que tinga per convenient. Et / Domi detterminarunt que se pase ofici al Ylustrissim ~~present~~ ~~acompanyant~~ la / Es[criptu]ra que ha obtingut Pi del Molt Ylustre Capitol de Lleyda a fi de / que S.Y. ~~q<sup>e</sup> ha~~ se servesca explicar si queda V.S. exonerat / de la obligacio de la congrua, que promete prestar a dit Pi. Y / [Margen: “per lo cas de”] ~~queda~~ considerar S.Y. suficient lo asiento fet per lo Capitol de / Lleyda, resolgueren que se reclame Pi per los medis regulars.”

[ 51 ] Fol. 110v.: «Dia 30 July 1781»: [Margen: “Que se representia / a V.S. sobre fal- / ta del Sustentor Da- / nis”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicis proposuit. Que V.S. haura re- / parat la falta dels Sustentors que ahir y avuy / se ha experimentat en lo Chor, dels quals Miro- / sa se troba ausent havent antes demanat llisen- / cia que se li concedi per 4 o 5 dias de ausencia. Lo / Sustentor Sever Vila ahir despres de Matines [Margen: “dona avis de / haberse”] / de retirar al llit desganat, pero en quant / al Sustentor Danis, este ya en dias pasats falta 2, / o 3 dias sens haver demanat llisencia, y aparegue / als Sindichs de V.S disimulanli aquella falta, usant / en aso de indulgencia per no exposarse que no re- / bent ell la correccio ab la deguda submissio, se vei- / gesen obligats a usar de ~~dit~~ rigor; pero ara nova- / ment ha marxat de Tarragona sens demanar llisencia / als Sindichs de V.S. ni al Senyor<sup>r</sup> Obrer; lo que essent / en ocasio de trobarse ausent lo Sustentor Mirosa / agrava mes la sua falta. Per lo que la fa p[rese]nt a / V.S. a fi de que se servesca pendrer, la providen- [Fol. 111r.:] cia convenient. Et Dominis en atencio de considerar, que / no seria suficient una modica multa arreglada a / las facultats de V.S. determinarunt, que se rep[rese]nte / [Margen: “de paraula”] al Ylustrissim esta

falta del Sustentor Danis, a fi que / servesca aplicarli la pena que estime proporcio- / nada, fent per aso comisio als Senyors Canonges Palomar / y Ruiz.” [...] [Fol. 112r.:] [Margen: “Sobre malaltia / de un escolanet”] Dominus Dominus Ruiz proposuit. Que respecte de trobarse malalt / de algun <sup>notable</sup> temps ~~notable~~ a esta part un dels escolanets / de cant, y que segons las señas y judici del Metge apar / que [Margen: “son mal”] es hidropesia de molt llarga o dificil curacio, par- / la estos dias al Mestre de Capella, sobre insinuar a sos / Pares que viuhen en la Torredembarra, de portarselne / a fi de acistirlo ab mes satisfaccio sua en la curacio; / lo que repeti pochos dias ha la p[rese]ncia dels Sindichs de / V.S. a que respongue lo Mestre, dihent que havia / ja practicat la diligencia, y que los Pares manifestavan / repugnancia en portarselne; y añadi que lo Metge / Doctor Vilarroya deia que no desconfiava de sa curacio, / pero havent sa Merce preguntat a dit Vilarroya so- / bre lo judici que formava de si la malaltia del xich de- / via conciderarse curable, respongue que pera poder / ell dir, que no desconfiava de la curacio, li bastava e/ entre cent malalts ni hagues un que hagues curat, / pero que en la realitat considerava la malaltia per / molt perillosa. Tot lo que fa p[rese]nt a V.S. peraque en / sa atencio, y en lo de quedar la Ygla en lo interin / privada del servey de un dels 4 escolanets, se serves- / ca pendrer la determinacio convenient. Et Do<sup>ni</sup> / Determinarunt: Que lo Senyor Obrer se servesca enviar a buscar / al Pare del Xich, y dirli que sera precis que set ne porte, / y que V.S. contribuira en alguna cosa per son alivio, / y lo tindra p[rese]nt [Marge: “per admetrerlo”] en cas de convaleixer.”

[ 52 ] Fol. 112v.: «D. 7 Aug<sup>ti</sup> 1781»: [Margen: “So lo Musich / Pi”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit. Que hi ha Carta Per V.S. / del Ylustrissim Senyor Archebisbe de data de 1 dels corrents en resposta de / la de V.S. sobre la dificultat que ocorregue en lo acte de / assignacio de salari, fet per lo molt Ylustre Capitol de Lleyda a J[ose]ph / Pi pera poder considerareli assegurada la Congrua, en / qual resposta expressa S.Y. no quedar assegurada per dit / Capitol de Lleyda: Qual Carta etc n<sup>o</sup> 61 Qua lecta: Dom [Fol. 112v.:] Detterminarunt que se fase lo recurs corresponent reclamant al dit / J[ose]ph Pi Diaca Peraque vinga a residir en esta Ygl[esi]a / ahont se li assegura la congrua per a poder orde- / narse; Y respecte de

notarse alguna varietat en ~~ordre / a la qual~~ la expresio de la quantitat que pot guañar en esta / Ygl[esi]a cotejar lo ofici, que se pasa a S. Y. ab la resolucio / Capitular en que se perpetuisa; detterminarunt que en lo recurs no se / exprese quantitat, si vols, que J[ose]ph Pi fou perpetuisat / en esta Ygla ab la congrua determinada en est Arcy<sup>t</sup>. [...] [Fol. 113r.:] [Margen: “Sobre lo esco- / lanet malalt”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opere proposuit. Que en vista de la resolucio / de V.S. en lo ultim Capitol relativa al Escolan~~et~~ de cant malalt / embia Sa Merce a buscar los Pares del Miño y vingue sos / Avia que es la que ~~representa~~ te lo govern de la Casa, y ha- / ventli Sa Merce fet p[rese]nt la resolucio de V.S. digue que sen / portaria lo Miño, y que suplicava que V.S. tingues a be de no / despedirlo fins cerca de Santa Thecla, pues ab en temps se / veuria lo Curs de la malatia, y millorantse podria continuar / a servir; Y en quant a la falta que podia en est intermedi / fer dit Escola al Servey de la Ygla, se informa Sa Merce / ab lo Mestre de Capella, qui digue, que en cas que convingues te altre / Miño per qui fer suplia la plasa. Lo que fa p[rese]nt a V.S. / Pre sa detterminacio: Et Dom Detterminarunt placet. [...] [Fol. 113v.:] [Margen: “Sobre lo musich / Arnet y se despatxa”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opere proposuit. Que se ha pre- / sentat a Sa Merce un paper del Mussich Arnet / [Fol. 114r.:] en que diu que cedeix a favor del Hostaler ahont ell posava / tot lo que alcanza de la Obra, en paga del que li esta devent / de despesa: Lo dit Hostaler demana estos diners que Sa Merce / tingue reparo en entregar sens ordre de V.S. respecte de que / temps ha, que esta ausent y no serveix en la Capella. D[omi]ni deter- / minarunt que se done per despedit a Arnet y se busque / altre que ocupe sa plasa; y que se escriga a sa ger- / mana que procure <sup>en ferlo</sup> recollirlo [Margen: “a qual fi, si es / que ell se trobe / en est terreno”] contribuira lo Capitol en / lo gasto de la conduccio: Que lo Senyor Obrer a sa discrecio ajus- / te lo deute del Hostaler, cobrant la viola ~~estimada en / son just valor, y la roba,~~ y alajas, que tinga de ell, estimat / tot per son just valor.”

[ 53 ] Fol. 114v.: «D. 13 Ag<sup>t</sup> 1781»: [Margen: “Sobre Sustentor / Danis”] “Dominus Canonicus Palomar proposuit. Que en virtut de la Comisio feta / Per V.S. al Senyor Canonge Ruiz y a Sa Merce se conferiren / los dos ab sa Ylustrissima fentli

p[rese]nt la falta comesa per lo / Sustentor Danis de haverse ausentat ab poch temps / [Fol. 115r.:] dos vegades sens demanar llicencia, y esta ultima en occasio / de trobarse ausent lo Sustentor Mirosa a fi que S. Ylustrissima / se servis pendrer aquella providencia que consideres convenient / ~~respecte~~ pera contenirlo en avant, respecte que la experiencia / ha mostrat que dit Susttentor ha fet poch cas de las modicas / multes corresponents a las facultats de V.S. A que S.Y. res- / pongue que luego que tingue noticia de haverse restituhit lo / embiaria a buscar, y li donaria una forta reprehensio, / comminant-li lo pendrer una providencia ruidosa, si en avant / no se contenia en la deguda subordinacio a V.S. en lo / concernent a Sas obligacions de Susttentor: tot lo que fa p[rese]nt / a V.S. en cumplim<sup>t</sup> de la Comisio ab que se servi honrrarla / Et Domi ~~Det<sup>t</sup>~~ y donaren gracias a dits Senyors Comisionats / y detteminarunt que a Danis se li aplicas la multa de 3s diaris / desde ~~dia en que se~~ ~~ausenta~~ <sup>dia present</sup> fins a haverse retituhit / en Tarragona y que de ditas multes se donia una corresponent / gratificacio als Residents que en los dos, o, tres dias que no hi / hague ningun Susttentor exerciren lo carrech de estos officis. [Margen: "Sobre / Musichs"] Dominus Canonicus Ruiz Admistrador opere Que trobantnos / cerca de la festa de la Assumpta en que hi ha Misa / ab Violins, se troba la Capella sens Violi primer res- / pecte que Ordeig per sa edat no pot ja desempeñar / este ofici, y sens Viola, Per trobarse vacant la plasa / de Arnet. Quals dos papers son necessaris per cantar / ab la deguda solemnitat la Misa de la Assumpta. La / viola es necessaria també en las Salves de la Ynfra octava. / Y respecte, que lo Mestre de Capella en algunas funcions que / ha tingut estos dias fora de la Igla se ha valgut pera / completar la Capella de algun dels Musichs del Re- / giment que se troban en esta Ciutat ho fa p[rese]nt a V.S. / per si sera de son agrado que se convide als Musichs / del Regiment que sian menester Per ditas funcions, y en / est cas asseñalar la ~~salari~~ gratificacio, que sels deura / [Fol. 115v.:] donar [Margen: "tenint present que / acercantse la festa / de Santa Thecla en la / que acostuman venir / Musichs forasters po- / dria entre ells sus- / citarse alguna eti- / queta sobre convidar / o no als del Regiment"] Et Domi detteminarunt que per estas funcions se conviden los Mussichs del / Regiment que sian menester, y quan a la gratificacio

que Sa / Merce de acort ab lo Mestre de Capella los donia aquella / que sa discrecio reconega convenient; e igualment se deixa / a sa discrecio lo convidarlos si es menester per la festa de Santa / Thecla, y demes que acordian.”

[ 54 ] Fol. 116r.: «D. 20 Ag<sup>t</sup> 1781»: [Margen: “Destino de / la multa de / Danis”] “Dominus Canonicus Ruiz Administrador<sup>r</sup> Opere proposuit. Que en la resolucio de ultim / Capitol que se ha llegit determina V.S. que de las Multas que se / aplicaren al Sustentor Danis, se gratifica als que supliren los / dos o tres dias que no hi hague ningun Sustentor en lo Chor. / Y com la multa que se aplica a Danis sols comensa a / correr en lo dia de dit Capitol y en aquell mateix dia se / restituihi ell en esta Ciutat Per conseguint no pot sufragar dita / Multa pera <sup>la</sup> gratificació resolta Per V.S. <sup>Per lo tant</sup> desitja Sa Merce / saber de ahont se pagaran dites gratificacions y aqui deura / gratificar. Et Domi Detterminarunt Que la gratificacio se pague de la / obra a Mossen J[ose]ph Solanellas y a Pere Manubens.

Dominus Canonicus Ruiz proposuit Que ab resolucio capitular de 7 de agost / dettermina V.S. que sa Merce recullis la viola y alajas / de Arnet y ajustas lo compte al Hostaler lo que ha suspes / practicar respecte de haver tingut noticia que sa Germana / havia escrit que se custodiasen y no se malbaratas ninguna / de dites Alajas, lo que fa p[rese]nt a V.S. Per sa detterminacio. Et / Domi detterminarunt que quant se escriga a la Germana de Arnet / sobre cuidar de recollir a son Germa se li diga toque / la especie de esta noticia, a fi de que ella disposia de ditas / Alajas, y ajuste los deutes com millor li aparega.”

[ 55 ] Fol. 117r.: «D. 25 Ag<sup>t</sup> 1781»: [Margen: “Sobre Lletres / [a] instancia del / Sustentor Vila”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que a Instancia de Server / Vila Sustentor se han notificat a Sa Merce unes lletras / mandatorias y citatorias [Margen: “despachadas per la / Curia Eccl[esiasti]ca ordinaria / de esta Ciutat Per la / Causa”] del possessori intentat Per dit Vila / de la Casa que habitaba Gaspar Salvat Sustentor que avia estat de la Iglia. Quas lletras etc nº 68 Quibus lectis / Domi Detterminarunt Que ditas se pasen al Advocat instruintlo / dels fonaments que te V.S. per no allanarse a dita / Instancia, ans be que se segueasca aquella amb tot vigor.”

[ 56 ] Fol. 118r.: «D. 3 7<sup>bre</sup> 1781»: [Margen: “Memorial del Senyor / Organista sobre / fer obras en / la casa y desocupacio / de la del Capitol”] “Dominus Canonicus Llorens proposuit. Que hi ha un Memorial de Francisco / Armengol Campaner demanant augment de salari / Que si V.S. gusta etc nº 71 Quo lecto. Domi[ni] dixit lectum. Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit. Que hi ha altre / Memorial de Joaquim Vizente Organista, en que representa / [Fol. 118v.:] la Impossibilitat en que se troba pera desocupar la casa / que habita de V.S. com se li ha donat ordre per part dels Senyors Comissionats de V.S. respecte que de las dos casas / que te sa Muller la una esta arrendada Per anys ab / anticipacio, y la altra necessita de obras pera poderla / comodament habitar. En vista del que demana una limosna / pera poder fer en dita casa las obras mes necessarias / per no trobarse ell ab possibilitat de ferlas. Qual memorial etc / nº 72 Quo lecto y antes de pendrer resolu<sup>o</sup> Dominus Canonicus / Plana feu present Que a fi de que V.S. pogues entrar ab / mes coneixement pera pendrer resolucio ha fet mirar / Per lo Mestre de Cases de V.S. [Margen: “la dita casa pera / saber”] quals siam las obras que se / necessitan, y de quin import lo qual havent vista la / Casa ha fet Relacio a Sa Merce, que considera que po- / den importar unas 60ş y que si la porta pral / de la Casa de V.S. que vuy habita lo organista no pu- / gues aprofitarse ~~per la casa nova~~ en las obras que pensa V.S. cons- / truir en ella, y se concedia dita porta al organista / Per sa Casa, creu que ab 50ş podrien ferse totas / las ditas obras: En vista de tot lo qual: Dom Detterminarunt / Que se donen a Joaquin Vizente 50ş del Thecari de / gastos Comuns pera emplearlos en las obras de dita / Casa de sa Muller; y en lo cas que las portas de / Portal pral de la Casa que vuy ell habita no pogues / aprofitarse Per la nova obra, se cedescan tambe ditas / portas al mencionat Organista; ab la prevencio que dins / trenta dias dega haver fet ditas obras y evacuat dita casa. [Margen: “Lletras contra / lo Musich Pi”] Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que las Lletras de esta Curia / contra J[ose]ph Pi estan despachadas, y las te Sa Merce en / son poder: Y V.S. se ha de servirse determinar a qui / deuran dirigirse per la notificacio, si al Pro[curado]r Cavalle / que V.S. tenia en Lleyda, y queda descontent despues / [Fol. 119r.:] de finida la Causa contra March Barbera, o

be a altre / Et Domi Detterminarunt que se prengue informe del Subjecte a qui pu- / gan dirigirse, y se li remetian. [Margen: “Sobre lo Mu- / sich Arnet”] Dominus Canonicus Plana proposuit. Que en vista de la Resolucio de V.S. en ordre / al estat de Jacintho Arnet Sa Merce feu escriurer per / Marraco a la Germana de aquell, sobre procurar recu- / llirlo, oferint V.S. pagar lo gasto de la conduccio, a lo que ha / respost ella ab la Carta que si V.S. gusta se llegira. Domi / leg<sup>r</sup> est de nº 73 Quo lecta: Domi detterminarunt Que respecte de ex- / presarse en dita Carta, que vindra lo P. Arnet Carmelita / se conferesca ab ell dit Marraco luego que hage arribat ~~¶~~ / ~~¶¶~~ pera dirli que lo que tinga que proposar sobre lo assumpto / podra tractarlo ab lo Senyor Obrer, lo qual fara relacio en / Capitol pera pendrer la deguda determinacio sobre tots los / punts que conte la Carta, y los que propose dit P. Arnet.”

[ 57 ] Fol. 119r.: «D. 5 Set<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Poders a / Don Jaume / Gomar de / Lleyda”] “Dominus Canonicus Plana Sindcus proposuit. Que en vista de la Resolucio de V.S. en lo Capitol del dia 3 dels corrents sobre dirigir las letras despachadas de la Curia Elec[lesiastic]a de / esta ciutat contra J[ose]ph Pi, havent Sa Merce par- / lat ab lo Senyor Don J[ose]hp de Queralto, ha aparegut / [Fol. 119v.:] que podria ferse la Pro[curaduri]a a favor de Don Jaume / de Gomar y de Dalmases ab facultat de substituhir / a fi que dir Senyor se valga per instar la notificacio del Pro[curado]r / que sia de sa confiansa, lo que si mereix sa aprobacio podra servirse manar que entre lo nº ¶ y testimonial que se / troban fora del Chor pera pendrer la paraula de V.S. / per dit poder. Domi que entre: Quo ingreso jurat ab los / ter<sup>s</sup> se otorga per sa Sen<sup>a</sup> lo poder del modo se havia / proposat donant facultat als Senyors Sindichs pera firmarla.”

[ 58 ] Fol. 119v.: «D. 17 Set<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Memorial dels Sus- / tentors Garcia y / Vila ab que dema- / nan un certificat”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit. Que hi ha un Memorial per V.S. / dels Sustentors Mossen Ambros Garcia y Sever Vila de- / manant un Certificat en forma de haversels continuat / lo Salari anual de 140£ desde lo dia de la pos[ess]io de sa / Comensalia fins a la ultima paga segons resulta del Qua- / dern de la Obreria. Qual memorial etc nº 75 Quo lecto: Domi Detterminarunt / que sels ~~entregue~~ done lo Certificat que



demanan ab insercio de / la nota continuada en lo Quadern de la Administracio de la / obra de 1774 despres del pago de 47£19s feta a / [Fol. 120r.:] Gaspar Salvat y de la continuada en dit mateix Quadern / en fol 34 N<sup>o</sup> despres dels pagos fets a Francisco Barcelo / y ab insercio de la resolucio Capitular de 30 de Maig 1774, sobre / la aplicacio de las quantitats aplicadas destinadas en lo nou plan als / R<sup>ts</sup> Comensals y Ben[efici]ats per la verificacio de la vacant / de la Sagristia major; Y finalment continuant en dita Certificacio / Copia del Memorial que los dits dos Comensals Sustentors / junt ab Gaspar Salvat ab data de 8 de Juriol del 1774 / presentaren a V.S. junt ab copia de la que en dit Memorial / insertaren del presentat per ells y lo Mestre de Capella / al Yllustrissim Senyor Lario, y decret per est posat a sa conti- / nuacio.”

[ 59 ] Fol. 121r.: «D. 21 7<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Sobre la ins- / tancia contra / lo musich Pi”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit. Que se troba ab Carta de Don Jaume / de Gomar expresant que despres de haver substituhit los poders / per a instar la notificacio de la lletras a J[ose]hp Pi Pbre, li apare- / gue ser una attencio deguda a la confiança, que te ab alguns / dels Senyors Canonges de aquella Santa Iglia, ~~ab qui tracta ab bastanta~~ / ~~preg~~ lo comunicarlos antes de la notificacio lo assumpto sobre / que recau la Instancia de esta Iglia V.S. Y que en efecte / ne parla entre altres ab los Senyors magistral y Doctoral / als quals aparegue fer-ho p[rese]nt en Capitol de cuya resulta / li entrega lo Senyor Doctoral lo paper que inclou. Qual carta / y paper y leg<sup>r</sup> n<sup>o</sup> Quibus lectis: Dmi Detterminarunt Que sa Merce / escriga a dit Don Jaume de Gomar que remetent una certi- / cacio authentica de haver estat la intencio de aquell Capitol de obligarse / en qualsevol evento a la Congrua de J[ose]ph Pi deixant exone- / rat est Capitol de la obligacio per ell contreta se desistira de la / instancia.”. [Margen: “Sobre lo as- / sumpto de / Arnet”] “Dominus Canonicus Plana proposuit. Que Salvador Marraco ha rebut / altra Carta de la Sa germana de en que diu / [Fol. 121v.:] conve que se done al Hostale la Mesada que alcansava son / Germa y que se venga tot menos la viola, entregant tot lo / que se produira al mateix Hostaler a compte de son credit. So- / bre qual proposicio añadi lo Senyor Ruiz que lo Hostaler parla / ab sa Merce que havia escrit a dita germana

de Arnet / que donas providencia pera satisfacerlo enteram<sup>t</sup> y que no exe- / cutantho luego, pasaria ell a acudir a la justicia per la venda / de la viola y demes tractes, y que esperaba sa resposta. / Qual noticia comunica a V.S. porque ab ella se servesca / resoldrer lo convenient. Et Domi detterminarunt Que se espere la / resulta de dita carta.”

[ 60 ] Fol. 123r.: «D. 1 8<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Sobre altre deu- / te de Arnet”] “Dominus Dominus Ruiz Administrador opere proposuit. Que en virtud de haverse / allanat la Germana de Arnet a que se vengan totas / las alajas que tenia lo Hostaler, compresa la viola, ha pasat a ajustarli i satisfacerli son credit, recullint / las alajas, que son dos caixas tancadas, y la viola tambe / tancada tenint la clau de una cosa, y altra lo expresat / Arnet tot lo que [Margen: “compresa la / Mesada, que V.S. / determina que se / li satisfes ”] a poca diferencia alcanza lo deute / que tenia ab lo Hostaler, pues la Germana de Arnet / conve en que se venga la viola per 24£: Juntament / fa p[rese]nt a V.S. que se troba ab un Memorial pr V.S. de / Ignasi Bertran Apotacari incloent un Debitori de / Arnet en que li promet 15£ en paga de las medicinas / a fi que V.S. se servesca Determinar sobre est deute lo conve- / nient. Et Domi[ni] detterminarunt que [Margen: “se fasse saber a / Ignasi Bertran / que”] lo Capitol no te altres bens de Arnet / sino lo que ha pres en paga de lo que ha satisfet al Hostaler / per los aliments de Arnet; pero que si dit Bertran vol retornar / a V.S. lo que ha satisfet per lo valor preu de dit estas alajas / que son una 26£ se entregaran a ell pera satisfacerse en / cas que [Margen: “las estime”] ~~puga~~ ~~beneficiarlas~~ de major valor, a compte de son credit.”. [...] [Margen: “Que lo Mestre / de Capella / inste en junta / los cobros Dels / [fruits] de las / tabbas des- / tinats a ell”] Y Canonicus Ruiz proposuit. Que lo Mestre de Capella ha fet p[rese]nt / a sa Merce que fins ara no ha pogut exir de la / Cobranza de algunas Mesuras de Blat posadas en diferents / Arrendaments de V.S. a favor de dit Mestre. Per lo que demana a / sa Merce si volia anticiparli lo valor de dit Blat com / se ha fet otras vegadas, cobrantlo despues sa Merce / dels Arrendors lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa detterminacio. Et D[omi]ni / detterminarunt que respecte de que diferents Arrendadors estan / encara devent de las tandas de son Arrendaments / [Fol.

123v.:] y que per est motiu se considera mes assequible lo cobro de las / reservas, si lo Mestre separadament de las Instancias dels Senyors / Administradors insta tambe lo cobro de aquellas. Detterminarunt que ell fara / sa Instancia Judicial pagant los Administradors los gastos que / se ofrescan.”

[ 61 ] Fol. 124r.: «D. 8 8<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Sobre re- / servas de / blat en las / tabbas”] “Dominus Dominus Plana Sindus proposuit: Que en consecuencia de la resolucio de / V.S. en lo Capitol de 1 dels Corrents sobre la proposicio relativa a las / reservas de Blat posadas en diferents Arrendaments a favor del Mestre de / Capella, havia est pensat en fer Pro[curadori]a a Salvador Mar- / raco pera instar lo cobro del Blat que se li esta divent, / pero se ha trobat lo reparo, que en los actes de Arrendament no / se expresa que las reservas de Blat sian cedidas a favor / de dit Mestre y per consecuencia no podria en virtud de dits Ar- / rendaments justificar la sua intencio: Lo que fa pnt a V.S. / a fi de que se servesca pendrer la detterminacio convenient, / o ne instant las cobranzas en nom de V.S. o be donant / al Mestre un Testimoni de que ditas reservas estan cedidas / a son favor a fi que en virtud de est puga ell eficazment instar / lo cobro. Et Domi detterminarunt Que se li done lo Certificat com / se proposa, ab expresio dels arrendaments que tenen [Margen: “reserva de blat / a favor de dit Mes- / tre de Capella que / son lo del redelme de Riu- / doms lo del costo de Vilallonga / lo del redelme de / la Pineda / lo del redelme de Vilabella / y / lo de Alcover lo del redelme de Valls / lo del redelme de la Selva / lo del redelme de Cons- / tantí y Centellas / y lo del redelme de / Cambrils, y Vila- / fortun”].”

[ 62 ] Fol. 127r.: «D. 20 8<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Sobre la / cobranza / de blat del / Mestre de / Capella”] Dominus Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit. Que ab motiu de / haver V.S. resolt que se donas certificat al Mestre de Capella / de tenir cedidas a son favor las reservas de Blat posadas / en diferents Arrendaments de la obra, ha acudit a sa Merce lo / Cerer de V.S. ab una nota del que se esta divent de las / reservas de Cera y oli posadas en dits y altres Arrendaments / peraque se li donas igual certificat a efectes de compellirlos; / Pero en la realitat no concorre igual raho, que ab lo Mestre / de Capella, pues las reservas de Cera y oli ya

se / troban expresament destinadas en los actes de arrendament a / favor del Senyor Administrador de la Cereria: en vista del que / pot instar la cobranza dit Senyor Administrador; y no lo Cerer en / son nom, lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa determinacio. / Et Domi Detterminarunt Que lo Senyor Administrador de la Cereria / otorgue poder al mateix Pro[curado]r, que haura constituhit / lo Mestre de Capella, pera que a un temps puga instar / una y altra Cobranza.”

[ 63 ] Fol. 128v.: «D. 30 8<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Sobre lo Mu- / sich Mossen Pi”] “Dominus Dominus Plana Syndicus Proposuit Que J[ose]ph Py Pbre per / ausencia de Mossen Jaume Gomar de Lleida ha escrit a / sa Merce, embiant un nou Nombrament de Mussich / de aquella Igl[esi]a, ab lo qual apar li que alli assegurada / la congrua; Qual document si V.S. / gusta se llegira: Domi leg<sup>r</sup> Quo lecto: Domi detterminarunt / Que respecte de haverse fet p[rese]nt a su Ylustrissima lo / primer nombrament que embia dit Py, se comuniqui / est al Senyor Pro<sup>or</sup> Albear, recomanatli, que se ser- / vesca ferlo p[rese]nt a S.Y per sa aprobacio, excusant / ab est medi lo cansar a S.Y. ab un ofici, y re- / tornat que se inserte n<sup>o</sup> 87.”

[ 64 ] Fol. 130v.: «D. 19 Nov<sup>e</sup> 81»: [Margen: “Sobre lo Mu- / sich Pi”] Dictus Dominus Canonicus Plana Syndicus Proposuit, que en / virtut del resolt per V.S. en lo Capítol de 30 de / octubre se conferi sa merce ab lo Senyor Albear entregar- / li lo nou nombrament que ha fet lo Capítol / de Lleida de Mossen J[ose]ph Pi per violi de aquella / Igl[esi]a, a fi que servis ferlo veurer a S. Ilustrissima / per si seria de sa aprobacio; añadint que V.S. es- / cusava passar ab est motiu ofici al Ilustrissim per / no molestar sa atencio; lo que oferi practicar dit / Sor Albear, y en efecte li ha tornat lo titol de dit nombrament, dient estava a tota satisfac- / cio del Ilustrissim; y V.S. deura servirse resoldrerli dit / document se insertara en las actas capitulars / Et Dni Inseratur Invenies de n<sup>o</sup> 87.”

[ 65 ] Fol. 133v.: «Dia 3. de Des<sup>bre</sup> 1781»: [Margen: “Sobre Benefi- / cis que han de / proveirse”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus Proposuit Que la reduccio dels / Beneficis de esta Ygl[esi]a [Margen: “que deu ferse en / virtut del nou plan”] se troba en estat que sols ~~deuen~~ / faltan a ~~seel~~ suprimir dos Beneficis de libre Colacio, / o, de Patronat Ecclesiastic y 5 de patronat Laical; pero que / actualment se

troban ausents 3 que obtenen Benefici de / Patronat Ecclesiastich, y alguns de Laical; demanera que ~~actu- / alment~~ no se troban en la Ygla los 40 Beneficiats residents / que preve lo nou Plan, sobre lo qual apar se podria / fer alguna reflexio, pues si los 3 Beneficis de Patronat Ecclesiastich cuyos obtentors son ausents per mort, o, en altra ma- / nera vacaven, entraria V.S. desde luego a comensar / a provehir los 8 Beneficis que se han de donar a / Mussichs: tot lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa determinacio / Et Domi[ni] detterminarunt que se consulte est assumpto ab los / Advocats de V.S. junt ab lo Senyor Doctoral, y se obre ab son dictamen. [...] [Fol. 134r.:] “Dominus Canonicus Palomar Administrador opere proposuit. Que en / virtut de lo resolt per V.S. se han p[rese]ntat a Sa Mercé / los documents de vita et natalibus del nou Escola de / cant J[osep]ht Vall. Lo que fa p[rese]nt a V.S. p<sup>r</sup> sa Inteligencia / Et Domi detterminarunt Que se inserten. Sunt nº 92.”

[ 66 ] Fol. 135v.: «D. 10 Des<sup>e</sup> 1781»: [Margen: “Sobre falta / de la musica”] “Y Dominus Ferrer proposuit Que en las vespres del dia de Sant / Nicolau devia cantarse lo primer Psalm, y lo Magnificat / ab musica; Y havent faltat la musica en lo primer / Psalm, dona Sa Merce ordre al Boser que retingues / la mitat de la distribucio señalada per la Musica: En vista / del qual pasa lo Mestre de Capella, a conferirse ab Sa Merce dient que regoneixia ser justa la privacio de la mitat de / la distribucio y que lo no haver assistit la musica al primer / Psalm de vespres havia estat un descuit, que procuraria en / avant esmenarlo; y encarrega a Sa Merce que fes / p[rese]nt a V.S. esta satisfaccio, com ho executava esperant / que sera de sa aprobacio. Et Domi dixit placet./ [...] [Margen: “Sobre provisio / de violi y viola”] Dictus Dominus Canonicus Ruiz administrador opere proposuit que / han de provehir las plassas de primer violi y / [Fol. 136r.:] viola de la Capella, sobre lo qual V.S. deu servirse / prevenir lo convenient; Et Dni detterminarunt Que lo ma- / teix Senyor obrer y los Senyors<sup>s</sup> Sindichs fassan, / correr la veu de que estan per provehirse duas plas- / sas, a fi que siga noticia del que poden esser pretentors de ellas.

[Marge: “Que se procu- / ria un te- / nor que hi ha / en Huesca”] Dominus Dominus Canonicus Ruiz proposuit Que en ~~la Iglesia cathedra~~ / Huesca se troba una

veu de thenor que esta ser- / vint de substitut de Sochantre de la Sta Iglia de dita / Ciutat, lo qual, si be que no es musich de professio si- / no theolech y moralista, pero te una veu clara y / entonada, y ab alguna prevencio desempeña lo cant / pla perfectament, y es mosso de bon costum y con- / ducta y que ha manifestat que proporcionantse- / li alguna conveniencia en esta Ciutat vindria / gustos a servir de Sochantre; lo que fa p[rese]nt a V.S. per / si será de sa aprobacio elegirlo per la substitucio / que ocupava Vaqueria. Et D[omi]ni detterminarunt Que dit Senyor Ruiz / se servesca pendrer la pena de escriarli donantli no- / ticia dels utils que produeix aquesta substitucio, / y de las obligacions a ella annexal.”

### **Año 1782**

[ 67 ] Fol. 144v.: «D. 19 January 1782»: [Margen: “Sobre com- / pellirse a la re- / sidencia als Be- / neficiats ausents”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit Que se te noticia de / haver vingut rebut S.Ylustrissima Carta de la Superioritat en que se / li encarrega lo compellir los Ben[efici]ats que tingan titol con- / gruó a residir en sas Ygl[esi]as, o, altrament passe a declarar vacants sos / Beneficis; Y respecte que en esta Ygl[esi]a hi ha deu Ben[efici]ats / ~~vaccants~~ ausents 5 dels quals son de Patronat Ecclesiastich de / qual [?] sols faltan a suprimirse dos Beneficis / demanera que si los 5 Beneficis que no son residits se declaraven vaccants, tindria desde luego V.S. que / provehir tres Beneficis per Mussichs, apar, que seria / del cas lo solicitar de S.Y. alguna providencia sobre aso / o, altrament fer alguna diligencia ab S.Y. a fi de aclarar esta especie / pera promouer a son temps dita sollicitud. Et Domi detterminarunt / que respecte que lo encarrech se suposa haverse fet al / Ylustrissim sens constar per ara degudament a V.S. las particularitats / que conte, podra qualsevol Individuo de V.S. que se li proporcione ocasio ferne conversacio particular ab [Fol. 145r.:] S.Y. y ferlo despres p[rese]nt a V.S. a fi de poder en sa resulta / pendrer la resolucio convenient.”.

[ 68 ] Fol. 150v.: «D. 9 february 1782»: [Margen: “Sobre provisio / de dos plassas / de musichs”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit, que en virtud de ~~resolucio~~ commissio / de V.S. en lo ultim Capitol tingueren los Sindichs de V.S una

con- / ferencia ab lo Senyor<sup>r</sup> obrer, y ab concurrencia tambe del Senyor / Doctoral  
 pera tractar el arrendament de la Carniceria, y / tambe de las dos plassas vacants de  
 Mussichs, y en orde / al primer assumpto considerent la necessitat que hi ha / de  
 portarse la carniceria per arrendament y que es menes- / ter tot lo temps de aqui a  
 Pasqua pera poder ferse / las prevencions, acordaren, que lo Senyor Obrer se servis  
 veu- / rer si trobara arrendador, encaraque sia ab un modic / preu; y en quant al  
 assumpto de musichs respecte que / lo Musich de Reus que preten la Plassa de  
 Viola es bas- / tantament habil en est instrument y en lo de / contra baix, y no  
 podentse al p[rese]nt esperarse, que vul- / ga ningun foraster servir esta Plassa ab  
 lo salari / que tenia Arnet, aparegue no ser excessiu lo de 150£ / que ell demana, que  
 es lo mateix que diu ell li oferei- / xen en Lleyda; pero considerant, que tal vegada  
 [Fol. 151r.:] li acomodara mes Tarragona que Lleyda per raho / de tenir algun  
 Patrimoni en Reus, de que li sera mes / facil cuidar posat en esta ciutat, tal vegada  
 se / adherira a servir la Plassa ab lo Salari de 140, o de / 145£; Y en quant a la Plassa  
 de Violi essent tres los que pretenen; a saber un que serveix de Organis- / ta en  
 Sitgas, altre que sona lo violi en la Capella / del Palau de Bar[celo]na, y lo altre que  
 fou competidor / ab Pi quant se dona la plassa a est; a fi de que V.S. ab / mes  
 coneixement de la habilitat puga fer la eleccio / acordarent essent de la aprobacio  
 de V.S que ~~los dos que resideixen en Sitges y Barna~~ se envien a bus- / car señalantlos  
 son dia determinat pera esser exa- / minats; ~~pues en quant al de Reus ja ho ha dit~~  
~~V.S en / diferents ocasions y als dos sobredits primers~~ sels podria / donar una  
 gratificacio per lo gasto del viatge, insi- / nuantlos lo salari que se donara al que  
 quede elegit, / que si es del agrado se V.S. podria esser lo mateix que / se donava a  
 Pi, o fins a 150£ segons fos la habilitat, / devent fer p[rese]nt a V.S. que de un y altre  
 dels dos / primers pretensors se tenen plens informes de sa conducta y / habilitat.  
 Lo que fa p[rese]nt a V.S per sa detterminacio. Et D[omi]ni / detterminarunt  
 aprobant lo acordat per los Senyors comisionats / en ordre a la Administracio de la  
 Carniceria; y admeteren / a Hernandes de Reus per la plassa de Violó / deixant a la  
 direccio del Senyor Obrer lo acordar ab ell / lo salari procurant lo ahorro que sia

possible, y així / mateix aprobarent lo acordat per dits comisionats en ordre a la provisió de la plassa de Violi.”

[ 69 ] Fol. 152r.: «D. 18 Feb 1782»: [Margen: “Comissio / per exa- / mens de / Violi”] “Dictus Dominus Plana proposuit, Que en consecuencia de la resolucio de / V.S en lo ultim capitol deu fer p[rese]nt a V.S. per ausencia del / Senyor Ruiz que queda arreglat lo Salari del Violo ad- / mes per V.S. en 140£ annuals, y en ordre als exa- / mens, que dehuen ferse per la plasa de Violi se / ha donat avis als 3 pretensors peraque vingan a ser / examinats, señalant per est acte lo dimecres proxim / vinent, que es lo 20 del corrent Mes; per lo que [Fol. 152v.:] deura V.S servirse elegir Examinadors per dit examen. / Et Domi anomenaren al Mestre de Capella, a Mossen / Ordeig y als dos Organistas, y detterminarunt que los examens / se tingueren en la Sala Capitular despres de Completas / del expresat dia 20.”

[ 70 ] Fol. 153r.: «D. 21 February 1782»: [Margen: “Sobre / eleccio / de violi”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit, Que ahir a la tarde / se feren los examens de Violi en los dos opositors / que concorregueren, que foren Anton Rafols Organista / [Fol. 153v.:] de Sitges y J[ose]ph Hernandes Musich de Reus, / pues no comparegue [Margen: “lo altre Pretensor / Junyer que es- / ta empleat de”] Junyer lo q<sup>e</sup> sona lo Violi en la Capella / del Palau de Barcelona y per est correu se troba sa / Merce ab Carta avisantli que dit Musich Sunyer desisteix / de sa pretensió; Per lo que apar, que se deuria pasar / a la eleccio; pero est mati lo susttentor Magi Danis / ha entregat a Sa Merce un Memorial pr V.S. demanat plasa / pera poder venir un Germa seu a ser examinat per / dita plasa de Violi, y juntament pera servir la Sust- / tentoria, que obte Mossen Ambros Garcia. Qual Memorial etc / nº 7 Quo lecto: Dom detterminarunt; que se pase a la eleccio / de un dels dos examinats presehint la relacio dels exa- / minadors, la qual bastaria que sia de paraula; y en / quant al Memorial de Danis; que se li diga pot fer / venir a Son Germa pera ser examinat de veu / y violi, y que trobantse de satisfacio se li proporcio- / nara un acomodo.”

[ 71 ] Fol. 154r.: «D. 25 February 1782»: [Margen: “Se anome- / na a Anton / Rafols per / violi”] Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit Que los



examinadors / dels pretensor a la Plasa de Violi han fet relacio / de paraula a sa Merce, que los dos eran sufici- / entment habils, y a poca diferencia iguals: / Que Anton Rafols per ser mes Jove, y no / [Fol. 154v.:] haver tingut exercici de Capella pot esperarse, q<sup>e</sup> / se perfeccionara mes ab est exercici, y lo Mestre de Capella y lo Organista Rodriguez añadiren a la / relacio referida, que [Margen: “cosideravan / que”] J[ose]hp Hernandez tenia / un poch mes de forsa de Arch, y que Rafols lo a- / delantaba en lo finor y bon so de violi; en vista / del que deura V.S. servirse de fer la eleccio: Et Dni / determinarunt y elegiren a Anton Rafols, ab la obligacio de / suplir, en cas convinga, per lo Organista, y de servir / a la Capella sia en lo Cant, [Margen: “y altre dels / carrechs y obli- / gacions anne- / xos a dit ofici”] o, en altra mane- / ra [Margen: “y enseñar de vio- / li als escolans de / cant, y demes que”] a disposicio de los Senyors Sindichs.”

[ 72 ] Fol. 156r.: «D. 4 Mary 1782»: [Margen: “Per mort / del tenor / Rabassa se / elegeix a Pe- / re Manubens”] “Dominus Canonicus ~~Pla~~ Llorens Sindicus proposuit Que per mort de Joan / Rabasa tenor de la Capella de esta Igl'a esta plaza / y per ella hi ha un Memorial de Pere Manubens Sem- / manmer que si V.S. gusta etc leg<sup>r</sup> nº 11 Quo lecto: Domini / dettermionarunt y elegiren a dit Pere Manubens per lo Ofici de / tenor continuant en lo de Semmaner; y per lo nou em- / pleo li Senalaren 20£ de Salari y la part de la / Capella.”

[ 73 ] Fol. 158r.: «Die 11 de Mars 1782»: [Margen: “Que los Sustentors/ durant lo cor / no vagen a / funcions de cape- / lla”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit que no obstant de tenir re- / solt V.S. que los Sustentors no vagen durant lo cor a fun- / cions de Capella, sens demanar llicencia als / Sindichs de V.S., lo Sustentor Danis sen ana lo die / de Sant Thomas a la funcio de misa cantada dels Dominicos, ~~en~~ antes / de conclourerse lo cor, y aventse Sa Merce parlat ab / lo Mestre de Capella, ha donat interinament la providencia / de que als Sustentors, o altres off<sup>s</sup>, que serveixen en / lo cor, si se ausentan sens llicencia per funcio / de capella fora la Igl'a durant en ella los divinos ofi- / cis, no sels fara part en la capella; lo que fa p[rese]nt / a V.S. per si sera de sa aprobacio; y a fi que se serves- / ca pendrer sobre aso la providencia convenient. / Et Dni dettermingarunt que lo Senyor

Obrer examine lo arregla- / ment de la Capella, sobre las parts que deuen re- / partirse en sos individuos, y se fassa p[rese]nt pera / pendrer resolucio, y que entretant subsistesca / la providencia donada per lo Senyor Llorens.”

[ 74 ] Fol. 159v.: «D. 18 Mary 1782»: [Margen: “Sobre ex- / cessos de un / Monjo”] “Dominus Canonicus Ruiz proposuit Que en attencio de haver tingut noticia / de alguns excessos comesos per lo Monjo Rafel Daroca / com ~~poden~~ son lo haver donat una bofetada al ~~Eseo~~ un dels / Escolanets y altres que explica en dita Junta Capitular ho feya / p[rese]nt a V.S. per si gustava pendrer alguna providencia. / Et Dom dixit: Que se asseguria de la realitat dels refe- / rits excessos ~~y q~~<sup>e</sup> lo Senyor obrer, y que ohida sa relacio se / seterminara lo convenient.”

[ 75 ] Fol. 160v.: «D. 20 Mars 1782»: [Margen: “Sobre lo Sustentor/ Sever Vila”] “Dominus Canonicus Vilallonga proposuit Que en satisfacio de lo disposat per V.S. pera resoldrer sobre lo Memorial que / presenta lo Susttentor Sever Vila en lo Capitol proxim / passat se han examinat los Llibres ahont estan recopiladas / las Resoluciones Capitulars del any 1765 [Margen: “Y relatiu a ell / unicament”] en una de ellas feta en la / Junta lo dia 9 de Setembre a proposicio del Senyor Canonge Foguet / disposa V.S. que lo susttentor Sever Vila vingues a servir lo / mes prest que li fos dable; Y com en altre Llibre ahont / estan recopilats los Quaderns de la obra, y entre ells lo del any 1766, se trobia puntualment notat que Sever Vila / Sustentor Segon entra per servir dit ofici lo dia 15 de / Mars, desde lo qual dia en avant cobra son salari a / de 11£13s4 mensuals: En vista de esta noticia podra V.S. / resoldrer lo que aparega convenient. Et Domi dixit Que lo / Not[ari] podra entregarli Certificacio authentica de tot lo referit / si li acomoda, pero no separadament, ni li entregara copia / de las demes Certificacions que solicita sens que fasia constar / antes que judicialment li son necessarias, com suposa. [Margen: “Sobre pago al contralt / novament nomenat / per mort, no ra- / tificada del / contralt anterior”] Dominus Canonicus Ruiz proposuit Que havent adquirit noticia / de ser viu Joan Rabasa Contralt Jubilat de la / [Fol. 161r.:] Capella, que lo suposaren mort dias atras quant V.S. ano- / mena per propietari de dit empleo a Pere Manubens, / ho fa p[rese]nt a V.S. a fi de que determinia com se deura gover- / nar pera pagar son salari a un y

altre. Et Domi dixit / que aixi mateix, com antes de anomenar a dit Pere Ma- / nubens.”

[ 76 ] Fol. 161v.: «Die 27 Mars 1782»: [Marge: “Que se facia apela- / cio per la casa / dels Sustentors”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit Que havent publicat / lo V.G. la Sentencia de la causa que V.S. seguia ab / los sustentors Don Ambrosio Garcia y Sever Vila / sen ha fet traurer una copia, que si V.S. gusta y leg<sup>r</sup> nº 20 Qua lecta: Que se fase / treballar per lo Adv[oca]t la apellacio corresponent y que se / presentia. [Margen: “Sobre obligar / a ordenarse los / Sustentors Vila y Danis”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit Que en virtut de la / Comisio feta per V.S. a sa Merce y demes Canonges de / ofici, havent tractat y conferenciat lo assumpto sobre / obligar a ordenarse als Susttentors Vila y Danis, / los aparegue que en virtut del decret de S.M podra / sens nota, ni violencia ~~instarse~~ manifestarse a S.Y. / que los dos referits son altres dels que obtenen Beneficis / congruo en esta Cathedral sens pendrer ordres sagrats / sobre lo que deura V.S. determinar lo que li aparega convenient. Et Domi dixit que los Senyors Canonges Plana, y / Vila, que parlaren al Senyor Archebisbe sobre est assumpto, y / los dignifica que comunicaria al Capitol lo decret de S.M. / concernent a ell procurian buscar occasio oportuna / pera fer memoria a S.Y. de que seria molt util a la / Iglia de tenir noticia en breu del referit decret, / y si te lloch lo tocarli la especie del perjudici que / ocasiona a la Ygla esser titol perpetuo las Sochantrias / ho executian a fi de explorar lo animo de S.Y. / en esta materia.”.

[ 77 ] Fol. 162r.: «D. 10 Abril 1782»: “Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opera proposuit Que / [Fol. 162v.:] la Vidua del difunt organista Joachim Vizente li ha entregat / un memorial pera que se servis ferlo p[rese]nt a V.S. lo qual si / gusta se llegira: Dni leg<sup>r</sup> est de nº 21 Quo lecto: Dni / Detterminarunt que en attencio de ser cosa grave lo que demana la / expresada Vidua en dit Memorial se suspenga lo pendrer / determinacio sobre la peticio fins a altre Capitol en que / concorrian major numero de Individuos de sa Senyoria.”

[ 78 ] Fol. 163r.: «Die 22 Ap<sup>l</sup> 1782»: [Margen: “Que se donian / 30€ a la / viuda del orga- / nista”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit que

aventse llegit / en lo Capitol antecedent un Memorial que p[rese]nta a V.S la Viu- / da del difunt organista Joaquim Vicente, en que dema- / na una subvencio mensual [Margen: “de aquell salari que / V.S. donara a son / marit,”] a mes de alguna quantitat / que puga sufragar per los gastos de la malaltia y / enterro de dit Vicente V.S determina diferir lo pe / ndrer resolucio fins a altra Capitol per motiu de esser poch / los individuos que componian aquell, y per tant podra / ara V.S. acordar si gusta que retorna a llegir dit / Memorial, a fi de pendrer resolucio. Et Doni Dixe<sup>t</sup> leg<sup>f</sup> y / Quo lecto detterminarunt que no encontrant arbitre pera socorrer / a la dita Viuda en la subvencio mensual, que dema- / na se li donen 30£ de la Administracio de la obra, per subven- / cio del gasto ocorregut per la enfermetat y enterro de / son difunt marit.”

[ 79 ] Fol. 165r.: «D. 29 Abril 1782»: [Margen: “Sobre reparto / de las parts de / la Capella”] “Dominus Canonicus Ruiz Administrador opera proposuit Que lo Mestre / de Capella ha entregat a Sa Merce un estat del re- / partiment de las parts de Capella, en las funcions de esta / la qual fa p[rese]nt a V.S. en cumpliment de la Comisio que se / servi ferli en un dels Capitols pasats: Lo qual estat apar / que no declara bastanment las dificultats que motivaren / lo solicitarlo; lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa determinacio [Margen: “y si gusta se / llegira: Domini leg<sup>f</sup> y / est in fine de nº / 26 Quo lecto”]. Et / Domini Capitular Detterminarunt Que lo Senyor Plana se informe ab lo / Mestre de Capella per la explicacio y deguda claredat de / dit estat e igualment se informe dels Mussichs que pujan / tenir alguna queixa sobre lo repartiment y fase p[rese]nt a / son temps lo que resulte de estas diligencias.”

[ 80 ] Fol. 167v.: «D. 11 May 1782»: [Margen: “Que no man- / xian donas / al orga”] “Dominus Canonicus Llorens Sindicus proposuit Que se ha advertit que / alguna vegada han pujat donas al Orga pera manchar / y que aso se ha reparat desde lo Chor, lo que apar de / alguna indecencia, y ho fa p[rese]nt a V.S. a fi de que se / servesca determinar lo convenient. Et Domi detterminarunt Que / no se permetia se emplee ninguna dona a manchar / y que se previnga al Manxador, que en cas de no poder / cumplir per si se valga de algun altre home. [...] [Marge: “Que los Semmaners / suplescan per / los Sustentors en / ausencias”] D<sup>s</sup> Dominus

Canonicus Llorens proposuit Que lo dia de ahir ~~se~~ se / troba en las matinas un sol Susttentor, y repara Sa Merce / que lo Semmaner Pere Manubens, trobantse en lo Chor no cuida de suplir per un dels Susttentors ausents; / Per lo que sa Merca li feu Carrech de no haverse / posat devant del Faristol a acompanyar en la entonacio / al Susttentor, a que respingua que los Susttentors no / volen acompanyarse ab los Semmaners per la entonacio / lo que fa p[rese]nt a V.S. per sa determinacio. Et Domini / detterminarunt que se diga al Semmaner manubens que / sempre que advertesca, que no hi ha mes que un / [Fol. 168r.:] Susttentor en lo Chor se pose ell al puesto que correspon / per suplir per lo ausent, y en cas de queixa dels susttentors / ne done part als Sindichs de V.S.”

[ 81 ] Fol. 170v.: «Dia 17 Marii 1782»: [Margen: “Sobre presencia / o llicencia al Susttentor / Vila per ausentar- / se”] “Dominus Canonicus Plana proposuit que lo Comen- / sal Salvado Vila ha presentat Memorial demanant / permis pera ausentarse en ~~seguiment~~ continuacio de la / Causa que en quan de apellacio deu seguir / V.S. en lo tribunal de la Nunciatura sobre / Salari de son ofici de Susttentor [Margen: “offerint deixar / ~~encarrech~~ de / suplir sa au- / sencia los sus- / tentors Mirosa / y Danis”] qual Memorial / se llegira, si apar be a V.S. domini legatur [Margen: “est in fine / sig de Num 33 quo / lecto”] / quo lectus Domini dixerunt: differatur que se prorro- / gua per altre Capitol sa deliberacio, pera / posar un decret reflexionat perque es na- / tural, que Memorial y dret lo presentia de dit Se- / ver a la Superioritat: tenint present que / dit Comensal Sever no segueix Causa de son / Benefici sino personal; y que si la Iglesia / necessita quatre Susttentors per sa servitud / que al ser solament dos, no podra dita Igle- / sia quedar servida, majorment podent en- / fermar los dos, o lo altra de alli, ni tenir / tampoch seguritat si los dits sustentors / Mirosa y Danis acceptaran dit encarrech / de suplir las faltas y ausencias de dit Se- / ver, ab cuyas reflexions y altras que podran / tenirse present se acordara sobre la pre- / tencio de dit Sever.”

[ 82 ] Fol. 175r.: «Dia 25 Marii 1782»: [Margen: “Se donan 20E / de gratificacio/ annual al man- / xador Tombas”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit haverhi / un Memorial de Ambros Tombas Manxador del / Orga de esta

Santa Iglesia referint sos atxa- / ques, edat avansada, impossibilitat de treballar / ~~tenint~~, haver seixanta un Any, que serveix a / V.S. que anualment no te mes per son sustento / que lo Salari Annual de 50£, que V.S. li dona / concloyent tinga a be V.S. augmentarli son sala- / ri, i subtenirlo en la manera sia del agrado / [Fol. 175v.:] de V.S. pera que no arribia al axtrem de men- / digar en ramey da sas necessitats, qual Me- / morial si apar be a a V.S. se llegira. Domini / legarunt. Est in fine sig da Num 39 quo lecto / Domini determinarunt: que atesos lo servey de / tants Anys de dit Ambros Tombas en son offic / se li donia durant sa vida y mentres sa / Señoria no prenga altra determinacio [Margen: “a mes de son / Salari de tal / Manxador”] vint / lliuras Barcelonesas Annuals per gratificacio en subvencio / y alivio de sa edat e impossibilitacio de no / poder treballar sens que donia res en augment / de Salari; porque ja may ~~ses~~ Sue los Succes- / sors nombradors en aquell offic pugan / pretendrer, ni exposar que lo Salari / manxador es mes que 50£ Annuals; y / que en la llibreta de la Administracio de la obra / de ahont se paga aquell Salari, se posia se- / paradament lo Salari y las ditas 20£ de gratificacio: y que igualment prenga lo Senyor / Administrador recibo separat del Salari y de dita gratificaio.”

[ 83 ] Fol. 180v.: «Dia 11 juni 1782»: [Margen: “Sobre pago de / personal als Mu- / sicks”] “Idem Canonicus Ruiz proposuit que lo / Señor Regidor qual li parla si V.S. continua- / ria en pagar lo Personal dels Mussicks / com en estos Anys anteriors, sobre lo que / podra V.S. acordar lo de son agrado. Do- / mini determinarunt que si be en estos / Anys anteriors havia est Molt Illustre Capi- / tol pagat lo Personal de dits Mussicks per / commiseracio respecte al poch salari gosa / van empero, que havent ara augmentat / lo salari a dits Mussicks, que es molt com- / petent deuran estos pagarse de si Personal / o compondrer ab los señors Regidors en cas / de que pretengan lograr algunas exempcions. [...] [Fol. 181r.:] [Margen: “Que per haverse / ausentat Se- / ver Vila sens / llicencia se / multa ab 3£6ş / diaris”] Dominus Canonicus Llorens proposuit que lo Commensal Sever Vila / se ha ausentat sens permis de V.S. ~~ab~~ y que lo tant / es de dictament se multia ab 3£9ş diaris, y que esta / multa se li facia a saber per Salvador Marraco / Of[icia]l de la Secretaria de V.S. Domini dixerunt: / Placet.”

[ 84 ] Fol. 183v.: «Dia 20 Juni 1782»: [Margen: “Per un olvit del Senyor Sin- / dich en expressar/ certa circumstancia / se suspen la multa / al Sustentor Vila”] “Idem Canonicus Plana Sindicus proposuit que atenent de / que en lo Capitol de 11 de Juny corrent delibera V.S mul- / tar al Comensal Sever Vila per suposarse haverse / anat sens degut permis; cuya multa se li notifica / per Salvador Marraco per orde de V.S ana / donde luego dit Comensal Vila a encontrar / [Fol. 184r.:] a sa Merce; y li acorda que al temps de / demanarli lo Certificat de la deliberacio presa / per V.S en son Memorial, ab que suplicava poder / ausentarse a Madrid pera seguir la Causa / te contra V.S en la Nunciatura, li digue / que hauria de ausentarse uns quants dias / y si be es veritat que en dit Capitol dit Señor / Plana no ho tingue present; empero enterat / de la conversa per dit Comensal Vila, li apar que fou aixi mateix: y ab [?] ha suspes el / que se exigisca dita multa, si apar be a / V.S. Et Domini dixerunt Placet. [Margen: “No se paga lo / pers. a un/ Mu- / sich”] “Dominus Canonicus Ruiz proposuit que lo Baxonista Joan Hernandez se li ha suplicat / fes present a V.S. se servis pagarli lo correspo- / nent a son Personal, ates a que antes ho presen- / tava y los Anys ha serveix a V.S. Et Domini di- / xerunt se vinga a deliberar en lo Capitol an- / tecendent de onse del Corrent Any.”

[ 85 ] Fol. 185v.: «Dia 25 Juni 1782»: [Margen: “Sobre un insinuar / al organer per / recompondrer / lo orga”] “Dominus Canonicus Ruiz proposuit que lo Comensal Ro- / driguez li ha exposat que necessitan de recom- / posicio algunas de las manxas del orga, y tem- / plarse alguns registres; y peraque no tinga sempre que gastar V.S. ab partidas incertas per / recomposicions de dit orga, si apar a V.S. se / podra fer un compost fixo ab Casas de Reus / Factor de orgas peraque vingues dos o mes / vegadas lo Any pera recompondrer y lim- / piar dit orga en tot lo necessari ab aquella / quantitat fixa que puga convenirsa. Et do- / mini determinarunt: que cuydia lo señor / Obrer de que vinga dit Casas a recompondrer / ditas manxas y templar los registres necessa- / ris, pagantli ara son just treball y que lo / mateix Senyor obrer ~~quina ab de~~ tantegia ab / dit Casas la partida fixa voldria dit Casas / de venir annualment dos o mes vegadas pera / recompondrer dit orga, essent a son carrech / lo tot de la recomposicio y sa limpiesa.”

[ 86 ] Fol. 196r.: «Dia 15 Juli 1782»: [Margen: “Que se offe- / rescen al / organer 25£/ annuals per / cuydar del / orga”] “Dominus Canonicus Ruiz operarius proposuit que / inseguint la determinacio presa per V.S. en lo Capitol del dia 25 de Juny propassat so- / bre lo tantejar ab Casas de Reus Factor de / orgas lo quantum voldria annualment pera / venir dos o mes vegadas lo Any a netejar / y recompondrer manxas i registres del orga / de V.S. o en aquellas vegadas que sia necessa- / ri per a recomposicio: en efecte emprengue [Fol. 196v.:] a dit Casas per dit efecte y may ha volgut / explicar son animo, sino que gustos se / offeria servir a V.S. Sa Merce ha inqui- / rit que lo Factor de orgas en Bar[celo]na per lo mante- / niment del orga de la Cathedral en / los termes mateixos ho preten V.S. li / donava [Margen: “lo Molt Illustre / Capitol de aque- / lla ciutat”] a 20£ y algunas franquesas / que antes be se li computava a una 70£ / que despres se li llevaren ditas fran- / quesas y li queda lo sol salari de ditas 20£: sobre tot lo que resoldra V.S. lo que sia de son agrado. Et Domini / dixerunt que continuavan dita Comissio / al Señor obrer; que vegia que dit Casas / ab la referida obligacio, expliquia son / animo; y que no volentlo explicar, offesresca / alguna partida dit Señor obrer que lo / consideria prudent y bastant per lo treball / se tinga, encara que sia arribant fins / a 25£ Annuals.”

[ 87 ] Fol. 201v.: «Dia 22 Juli 1782»: [Margen: “Sobre lo Memorial / presentat per / Sever Vila a Sa / Illustrissima sobre llicen- / cia per ausencia”] “Dominus Canonicus Ruiz proposuit: que ab motiu de / haver passat a visitar a S. Illustrissima en lo Lorito, Li / encarrega un Memorial del Comensal Server Vila / en que, despres de que ab ell pondera lo agra- / viat se troba de haverli V.S. negat lo permis / pera passar a Madrid per la prosecucio de / la Causa de Apellacio deu seguir contra / V.S. en lo tribunal de la Nunciatura, suplica / dit permis per dos Mesos a sa Illustrissima qual / Memorial si apar be a V.S. se llegira. Domini / legatur quo lecto: determinarunt Domini ~~quod pronatur copia in altri~~ que el efecte / de informar a S. Illustrissima sobre los motius tin- / gue sa Señoria pera negar dit permis y / demes sia necessari fer present a S. Illustrissima / se comissionava, com comissiona Sa Senoria / als Señors Canongas Sectoral y Doctoral.”



[ 88 ] Fol. 203r.: «Dia 27 Juli 1782»: [Margen: “Carta de S.Y. / ab lo memorial de Se- / ver Vila: que / se informe”] “Dominus Canonicus Plana Sindicus ha fet present / una carta de sa Ilustrissima de data del dia 25 / dels corrents, ab que acompanya lo Memorial / del Comensal Sever Vila Sustentor [Margen: “sobre lo per- / mis solicita pe- / ra passar a / Madrid”] peraque / enterat V.S. de son contingut, se servesca in- / formar lo que aparega a V.S. qual carta / si apar be a V.S. se llegira. domini legarunt / Est in fine sig. de Num 85 qua lecta. deter- / minarunt Domini que los Señors Comissionats / Lectoral i Doctoral per lo efecte formian lo / Informe, ab las reflexions degudas de tots los / extrems conte dit memorial deixant ultimament / a la disposicio de S. Ilustrissima lo concedir, o no / [Fol. 203v.:] lo permis solicita dit Sustentor Vila. [Margen: “Se canta lo Te / Deum per lo part / feliz de la prince- / sa”] “Idem Dominus Canonicus Plana fa present a V.S / que en cumpliment de sa comissio sobre / participar a s. Ilustrissima lo cantarse lo te deum / lo diumenge proxim, en accio de de gracias per lo / felis part de la Serenissima Señora Infanta: / en efecte passa a S. Ilustrissima fentli present / la deliberacio de V.S; y manifestantse agrahit / a la atencio de V.S digue apareixerli molt / be lo cantarse lo te deum lo diumenge pro- / xim despres de Nona. En vista del que / dixerunt domini: que se cantia lo tedeum / en dit diumenge post Nonam fentse lo de /estyl en semblants funcions, y avisantho / al M. Illustre Ajuntament de esta ciutat, per / sa inteligencia.”

[ 89 ] Fol. 206r.: «Dia 5 Augusti 1782»: [Margen: “Sobre lo Sus- / tentor Se- / ver Vila”] “Memoraris Dominus Canonicus Plana proposuit: que / en atencio de que lo Capitol celebrat per V.S. en lo dia 22 Juliol proxim passat, se feu pre- / sent lo memorial que lo sustentor Sever Vila / presenta a S. Ilustrissima per lo permis pera pas- / sar a Madrid, qual entrega S. Ilustrissima de con- / fianza al Señor Canonge Ruiz pera ferlo / present a V.S. haventse en aquell Capitol acor- / dat que se anomenarian com se anomeraran / Comissionats pera fer present a Sa Ilustrissima lo / que convingúes sobre lo que contenia dit / Memorial lo qual passa a V.S. despres S. Ilustrissima / ab offici, de que consta en lo Capitol del dia / 27 del dit Juliol y se consagra al mateix / Señor Ilustrissim ab Causa de 31 de mateix ~~dit Juliol~~

no / havent entonces quedat en actas Copia de / dit Memorial, apar del cas, que ara si posia / pues que se disposa que lo Secretari de V.S. / ne prengues Copia, pera que constes en lo es- / devenidor. Quibus auditis determinarunt do- / [Fol. 206v.:] mini: Inseratur. Est in fine sig. de Num. 91.". [...] Antedia[co]nus Canonicus Plana proposuit lo Co- / mensal Ramon Mirosa Sustentor ~~hi ha demanat / permis~~ ~~pera~~ solicita lo permis de V.S. pera passar oposicions a la Sustentoria de la / Santa Iglesia de Murcia; que igualment / sera intelligencia que lo sustentor Magi / Danis desitjaria passar a oposicio a / Segobia: y que estant pendent lo permis que / lo altra Sustentor Vila ha demanat ulti- / mament a S. Ilustrissima pera passar a Madrid, / queda la Iglesia totalment inservida, ma- / jorment no essent facil trobar Substituts per / dits Sustentors, sobre lo que determinara / V.S. lo de son agrado. Et Domini determi- / narunt: que se passia un offici a S. Ilustrissima / relatiu al sobra proposat per dit Señor Sin- / dich pera que en us de ditas noticias provi / dencii lo mes convenient pera concedir, o ne- / gar la llicencia solicita dit Sustentor Vila / majorment havent exposat en son Memorial que / [Fol. 207r.:] quedavan encarregats de las suas Semmanas / de torn los dits Mirosa y Danis."

[ 90 ] Fol. 209v.: «Dia 12 Augusti 1782»: [Margen: "Sobre eleccio de un / que te veu de baix / per Sustentor"] "Memoraris Dominus Canonicus Plana proposuit, que / lo Comensal Mirosa li ha donat intelligencia de / que a Montserrat hi ha un que ha servit de / Escolanet de aquell Monastir, de veu sufficient / per baix, y que com es ara solament de uns / setse Anys, podra encara tenir millor veu / [Fol. 210r.:] que desitjaria venir a servir per Substitut de / Sustentor en esta Santa Iglesia; be que no po- / dria venir en prompte fins despres de la verge / de Setembre. Determinarunt Domini: que per / lo mateix Conducto se facia saber a dit Escola- / net lo salari que sa Señoria dona per semblant officii: y en cas se li adaptia que / vinga luego de passada la festivitad de N[ost]ra / Señora de Setembre, y que trobantse habil, se / admetra, de manera que ja puga servir per / la festa de Santa Thecla.". [Marge: "Sobre Causa / de Sever Vi- / la"] Dominus Canonicus Ricci proposuit; que en seguida / de la comissio li feu V.S. en lo Capitol del dia / sinch del corrent Agost sobre consultar [Margen: "ab lo Señor / Don Fausto Cal- / bet,

Advocat / de V.S. en esta / ciutat”] los ex- / tremos contra lo Dictamen dels Señors Advocats de / Bar[celo]na, sobre la Causa del Sustentor Sever / Vila: que en effecte, haventho executat, no es / de dictamen dit Señor Don Calbet la citació / al Clero, que preve aquell vot, per las ma- / las consecuencias podrian seguirse de sem- / blant citacio que haurian de tocarse pre[se]nts / que tal vegada causarian trastorn a V.S. que / li apar be a dit Don Calbet se prestia lo Jura- / ment per los Señors capitulars assisteren / a la formacio de edictes, com se prova en / dit Dictamen, y usar de aquest en la manera / que aparega be a V.S., en cas no tingan reparo / en prestar dit Jurament los referits señors / Capitulars; y que los demes extrems prove dit / Dictamen li apareixen molt be, y al señor de / ells podra formarse la instruccio pera remeterse / a Madrid, pera proseguir la Causa en la Nun- / [Fol. 210v.:] ciatura, ab lo demes que aparega be a V.S. / instruir. Et Domini determinarunt se escriga / al parer de dit Señor Don Calbet.”

[ 91 ] Fol. 211v.: «Die 19 Aug<sup>ti</sup> 1782»: [Margen: “Llicencia al Sustentor / Mirosa per anar a / a oposicions”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit: Que lo Comensal Miro- / sa Sustentor de la p[rese]nt Santa Igl[esi]a, li ha entregat un Memorial / per V.S. en que suplica li concedesca permis per anar / a oposarse a una Succentoria vacant en la Cathedral de / Murcia; Y aixi mateix lo favorezca en un Testimonial / del temps que serveix en dita p[rese]nt Santa Igl[esi]a a satisfaccio / de V.S. qual Memorial si V.S. gusta se llegirá. Dni / legatur. Invenies [Margen: “eam in fine / sig. de Num. 96”] Quo lecto determinarunt: que se li do- / [Fol. 212r.:] nia lo testimonial que demana, y lo permis per pasar / a ditas oposicions. [Margen: “Sobre preten- / cio del Mussich / Barcelo”] D<sup>s</sup> Dominus Plana proposuit: Que lo Senyor V.G. Foguet li ha entre- / gat un Memorial a ell p[rese]ntat per Francisco Barcelo per- / raque lo fes p[rese]nt a V.S. en lo qual solicita que lo P[rese]nt Valenti, Mestre de Orga de la vila / de la Selva, li paguia sa manutencio per los dias / que estigue en sa Casa per disposicio de V.S. quant / vingue per examinador en las ultimas oposicions / de Organista de la p[rese]nt Santa Igl[esi]a; Y com en dit re- / curs allega que havent acudit a V.S. per la satisfaccio / de aquell gasto, se li hauria denegat, ab motiu de / que se concidera suficient la gratificació de 16 duros / que se entregaren

a dit Barcelo per lo treball, y / manutencio del dit Examinador, desitja saber lo que haja ocorregut en est particular, pera poder / providenciar lo que miria per convenient. Per / lo que servesca V.S. resoldrer lo que deura respon- / drer a dit Senyor V. G[ene]ral Foguet. Et D[o]mi[ni] deter[minarun]t: Que lo / mateix Senyor Canonge Plana se servesca donar gra<sup>s</sup> a dit Senyor informantlo de tot lo que ocorre- / gue en la estada que feu dit Mestre de Orga, / y que considerant mes que suficient la referida / gratificacio, se fasse entendre a Francisco Barcelo / altre dels Musichs de la Capella de sa S[eño]ria que / no desistint de sa infundada demanda, pendra Sa / S[eño]ria altra providencia.”. [Margen: “Memorial del / Sustentor Garcia / sobre preten- / cio de un de- / posit”] D<sup>s</sup> Dominus Plana proposuit: Que lo mateix Senyor V.G. Foguet, li / ha entregat altre Memorial que li p[rese]nta lo Sustentor / Don Ambros Garcia, peraque lo fes p[rese]nt igualment a / V.S en que li suplica la providencia oportuna pera- / que se li entreguia lo import de la Comuna distri- / bucio, que suposa estaria en deposit desde que esta va- / cant son Substitut, y que en avant se li concideria / [Fol. 212v.:] alguna subvencio competent per satisfacer a sos Acre- / hedors, y poder mantenirse ab la decencia que li cor- / respon, qual memorial si V.S. se llegira. D[omi]ni / legatur, et lecto determinarunt: Que dit Senyor Can[on]ge Plana, repetesca las gra<sup>s</sup> al sobredit Senyor Foguet, per sa aten- / cio, demanantli que si a dit Senyor li apar posar en / dit Memorial un Decret, perque informe a S. S[eño]ria, se in- / formara en escrits lo convenient, en lo qual cas / se fara lo Informe explicant las partidas que li que- / dan per sa manutencio, y que la renuncia que feu / a las Comisions, Distribucions, mesadas, y subvencio de la obra, / no era encara bastant per la manutencio de un / Substitut, havent suplert S. S[eño]ria per dit efecte lo / que faltava fins a una competent dotacio.”

[ 92 ] Fol. 214v.: «Die 20 Augusti 1782»: [Margen: “Informe / a un memo- / rial”] “D<sup>s</sup> Dominus Canonicus Plana proposuit: que ha- / vent parlat ab lo Señor Canonge Foguet sobre / si tindria reparo en posar al memorial del / Succentor Garcia, del qual se tracta en lo capi- / tol antecedent del dia dinou del corrent Agost / son decret, peraque informia V.S. li respongue, / que li apareixia que esto seria ja formar / un expedient Governatiu, que podria trans- / cendir a otras resultas; y que

considerava que respecte de que las distribucions vensu- / das no han tingut destino especial, y, de altra / part prescindint de pactar en contrari pertañian / a dit Sustentor, tal vegada se aquietaria la / instancia, concedintli V.S lo vensut de ellas / pero no lo esdevenidor, especialment verificantse / com digue sa Merce a dit Señor que se es- / perava de proxim lo posar un Substitut en lloch de dit Garcia; lo que fa present a V.S. / per sa determinacio. Et Domini determinarunt / que se donen las distribucions, y diners bons / vensuts a dit Garcia, pero no las que discor- / reran en lo Successiu.”

[ 93 ] Fol. 219r.: «Dia 5 Se[ptem]bris 1782»: [Margen: “Lo que se ha de / hacer en la fies- / ta de Sta. Tecla”] “Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit / si en la festa de Santa Thecla en lo present Any / se innovara cosa, o se fara com los demes Anys / y respecte de trobarse ab la falta de Sustentors, es- / cialment essent a oposicions lo Sustentor Mi- / rosa, si cuydara lo Mestre de Capella de fer / venir un Sustentor per dita festa. Determi- / narunt Domini: que se facia la festa de Santa Thecla ab la musica dels demes Anys; / que se averigüe si vindra o no antes de Santa / Thecla lo Substitut de Sustentor de Montserrat / que havia significat voler venir a servir esta / Santa Iglesia, y en cas de no venir, que cuydia / dit Mestre de Capella de fer venir un Sustentor [Fol. 219v.:] per dita Festa, deixantho tot a la disposicia / de dit Señor Administrador.”

[ 94 ] Fol. 224v.: «Die 16 Se[ptem]bris 1782»: [Margen: “Sobre pago de 140 / libras de salario / de los Suscentores”] “Praefatus Dominus Canonicus Plana proposuit: que no obstant de que quant / se feren los edictes de oposicio de las Sus- / tentorias que obtenen [Margen: “los Sustentors / Ambros Garcia / pbre, y Sever Vi- / la Clergue, fou / lo animo del Senyor / Illustrissim y de V.S. y de tots / los Senyors Capitulars que / se trobaren en / Capitol”] de que / lo salari de (140£s) sels continuas a subministrar / de la Administracio de la Obreria y no de altre ram / y aço fins y a tant que dits Salaris per disposicio / del Plan deguessen aplicarse a altre destino, / qual intencio queda ben manifestada ja ab lo de- / cret que posa S. Illma en 5 de Juliol de 1774 / al primer Memorial que li presentaren dits Sustentors, ja tambe / ab lo acte de haver V.S. suspes dit pago y apli- / carlo al Clero inferior desde

que S. Ill[ustrissi]ma, verifica- / da la vacant de la Sacritia major, determina / que se practicas aixi; ab tot, a ulterior / cauthela, y a fi de que constia mes expressament / lo animo de V.S. deura V.S. servirse fer una de- / claracio de haver esta estat la intencio del Capitol. Et / Domini Capitulas determinarunt que sobre aço podran / explicarse los Señors Capitulars presents est Ca- / pitol, que eran ja Cononges en lo temps de formar / aquells Edictes, y consecutivament tots los dits Senyors / [Fol. 225r.:] Capitulars uniformes afirmaren haver estat sa intencio / en los mateixos termes en que se ha proposat; y / que esta fou la intencio del Capitol al temps de / aprobar los mencionats edictes.”

[ 95 ] Fol. 225v.: «Die 19 Sep[tem]bris 1782»: [Margen: “Pleyto del Suscen- / tor Vila con el Ca- / bildo”] “Praefatus Dominus Canonicus Plana proposuit: que ates de / que lo Sustentor Vila en la Causa aporta contra / V.S sobre la Casa que han acostumat habitarse los Sus- / tentors fa merit de sa antiguitat en lo nombra- / ment de Sustentor nutual, qual titol de nutual per sa naturalesa [Fol. 226r.:] ja queda revocat ipso facto de que fou anomenat / Sustentor titular: ab tot apareixeria del cas, que / peraque ja may puga [Marge: “aprofitarli pera / fundar sa pretesa / antiguitat, lo / dit”] / nombrament de Susten- / tor nutual, se servesca V.S. explicar son animo de / que en lo acte de nominacio de Sustentor titular / del dit Vila, ja entengue revocat lo de nutual; / y en quant menester sia que de nou lo revoca / sobre lo que se serviria V.S pendrer la determina- / cio que sia de son agrado. Quibus auditis deter- / minarunt Domini; que en effecte per dit nombra- / ment titular, quedá ja revocat lo Nutual; empero / que a ulterior cauthela y en quant mes en dret / haga lloch, y per major expressio novament revo- / ca Sa Señoria aquell nombrament nutual, que / se feu de Sustentor al dit Sever Vila.”

[ 96 ] Fol. 232r.: «Die 15 8<sup>bris</sup> 1782»: [Margen: “Presenta el / Suscentor Vila / licencia del / Ass[um]pte per a / ausentarse”] “D<sup>s</sup> Dominus Canonicus Plana proposuit haverhi / un memorial del Sustentor Sever Vila que vuy esta / matinada li ha presentat per Acte en poder de Francisco Caprero not[ari], en que fa merit del permis / li ha concedit Sa Illma pera ausentarse a / Madrid (que segons apar a Sa Merce, al temps / de que ha fet ocular ostencio de dit permis / es est per dos mesos

precisos, deixant Substitut a satisfacio de sa Ill[ustriss]ma) pera continuar per / si mateix la Causa aporta contra V.S. suplicant / que durant sa ausencia se li acudia en aque- / llas distribucions ques troban baix la Adminis- / tració de V.S. qual Memorial si apar be V.S. se lle- / gira. Domini: legarunt quo lecto. Dixerunt Domini: Si dit Sever Vila o lo Not[ari] que havia presentat / dit Memorial havia o no deixat Copia de la lli- / cencia de S. Ill[ustriss]ma de que fa mencio dit Me- / morial y havent sa Merce dit Señor Canonge / Sindich respost, que no havia deixat tal Copia. / Domini determinarunt: que per lo decretal de / sa Señoria se digués al dit Not[ari] Caprero en / actas del qual se havia presentat dit Mem<sup>l</sup> / que entregás copia concordada de la llicencia [Fol. 232v.:] de que tracta dit Memorial, y que no haventla y / entregada dit Sever vila, que las demanas / pera concordarlas y entregarlas; y que no en- / tregantla entengues dit Comensal Vila que / sa Señoria no pendria determinacio sobre / lo que suplicava en dit memorial.”

[ 97 ] Fol. 235v.: «Die 21 ocbris 1782»: [Margen: “Memorial de / Vila Suscentor / para ausentarse”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit que en / atencio de que en lo Capitol del dia 13 del corrent / octubre se differi lo decretat per V.S. / lo Memorial que presenta per Acte lo Sustentor / Sever Vila, fins a fer constar de una Copia con- / cordada de la llicencia li dona S. Illma pera / passar a Madrid, de la qual feu ostencio [Margen: “lo Not[ari] / Capre- / ro”] en / lo temps de presentar dit Memorial que en efecte / dit Caprero Not[ari] ha entregat ja al Secretari de / V.S. Copia concordada de dita llicencia, qual si apar be a V.S. se llegira. Domini legarunt / Est in fine sig. de Num 117 qua lecta. Deter- / minarunt Domini: que del tenor de dita llicencia / [Margen: “que fa relacio / als motius que / avia exposat Se- / ver Vila a Sa Ill[ustriss]ma / dels quals motius / no te noticias”] pot tornar a dubtarse, si S. Ill[ustriss]ma, al temps de con- / cedirla tingue o no intencio de que fos dit Sus- / tentor Vila present en las distribucions que son / [Margen: “a carrech] de sa Señoria; y que per aquest efecte / [Fol. 236r.:] comissionava Sa Señoria als Señors Plana y Ba- / llester, peraque los dos se conferescan ab S. Ill[ustriss]ma / si al temps de concedir dita llicencia, tingue o / no intencio de que

dit Sustentor Vila fos o no / present en ditas distribucions; y sabuda esta / intencio, determinara sa Señoria decretar dit me- / morial.”

[ 98 ] Fol. 237r.: «Die 24 8<sup>bris</sup> 1782»: [Margen: “Ausencia del / suscentor Vila”] “Relatus Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit ~~haverhi~~ / que inseguint lo deliberar per V.S. en lo Capitol pro- / xim antecedent, sa merce, ab lo Senyor Canonge Ba- / llarar se conferiren ab S. Ill[ustrissi]ma fentli present de / haver lo Sustentor Vila demanat a V.S. la presen- / cia a las distribucions de la Iglesia, que estan / a son carrech, en lo temps de la ausencia, que dit / Vila pensava fer pera passar a Madrid, en vir- / tut de la llicencia de sa Illma, de que se feu obtencio a V.S. en dit Capitol proxim antecedent, me- / dient Copia concordada de ella; y que respecte [Fol. 237v.:] que en lo despaig de sa Illma se fa relacio als / motius que dit Sustentor Vila havia exposat a / S. Illma, dels quals no tenia moticias V.S., y per lo / tant ignorava si son tals, que S. Illma los estima / justos pera poder lograr las distribucions, no / se atrevi V.S. a determinar sobre concedir o / negar ditas distribucions; pues encara que / lo fi de la ausencia que se insinuava en lo / decret de S. Ill[ustrissi]ma que era lo seguiment del / Plet de Apellacio pendent en la Nunciatura / entre V. S. y los Sustentors Sever Vila y Ambros / Garcia Pbre, no era de si sola sufficient; pero / com podia S. Ill[ustrissi]ma haver tingut altres motius / que lo expressas: perdo suplicaren a S. Ill[ustrissi]ma / que se servis insinuarlos, si sa intencio en con- / cedir dita llicencia fou justament de que / durant la ausencia lucrás las distribucions / de la Iglesia: al que se servi respondrer / S. Ill[ustrissi]ma que son animo solament fou de con- / cedirli lo permis de passar a Madrid ab mo- / tiu del plet que ell junt ab Ambros Garcia / Prê estan seguint en lo tribunal de la Nun- / ciatura, ab la condicio de deixar Substitut / a la sua satisfacio, y de retornarsen dins dos / Mesos sens determinar lo punt de si devia re- / putarse per present, deventse assó regular / per la discrecio de V.S. atesas las reglas Ca- / nonicas que decideixen est assumpto: En vis- / ta de la qual resposta de S. Ill[ustrissi]ma deura V.S. servirse resoldrer lo convenient. Et Domini de- / terminarunt: que en atencio de que la pretencio / que los dos Sutentors Sever Vila i Ambros Gar- / cia Pbre segueixen en lo tribunal de la Nun- / [Fol. 238r.:] ciatura no



redunda en utilitzar de la Iglesia / ni dels titols de las Comensalias, que ells obtenen, / si solament si deu continuarse a dits Sustentors / la subevencio interina de 140£s, que sels pro- / mete en lo Edicte de oposicio que se publi- / ca per la Provisio de ditas Comensalias; o be / si ha vingut ja lo cas de cessar dita subven- / cio interina; del que resulta que tota sa / prevencio se redueix a un interes propi y par- / ticular de dits dos Sustentors, que no te ningun- / na relacio ni tracte successiu per lo titol de / sas Comensalias, que no regoneixia sa Señoria / causa sufficient, segons reglas de dret canonich / pera poder concedir a dit Sustentor Vila la / percepcio de las distribucions que solicita, du- / rant sa ausencia, que deixant en actas Capi- / tulas Copia concordada del Memorial de dit Vila, se li de- / cretia: que per los motius contenguts en la / present determinacio, de la qual se li ofereix / Copia, no te lloch la preten- / cio del Sustentor en orde a la presencia a las / distribucions que solicita. Dit Memorial queda [?] [Margen: “et est in fine / sig. de Num. 123”].

[ 99 ] Fol. 241v.: «Die 12 Nobris 1782»: [Margen: “Causa del Sus- / centor Vila so- / bre casa”] “Dominus Canonicus Ricci Doctorali proposuit que pera / provehir en la Causa del Sustentor Vila que / segueix contra V.S. sobre la Casa del estret de Sant / Pau, ha anomenat a S. Ill[ustrissi]ma al Mestre en lleys Joan Andreu cler- / gue qual tambe anomena en la Causa segueixen / los parroquials sobre Cocas contra V.S. quan Nom- / brament se troba ja acceptat y notificat; y com sap / V.S. la poca satisfacio pot tenirse a de dit / Mestre Andreu, per no ser Persona de las mes acreditadas / en sa facultat havent ja manifestat un / inconsequent modo de procehir en ditas causas / de las Cocas que se li demana ab Pediment antas / del dia dels morts, pera continuar la possessio con- / sequent a la providencia que en lo Any passat do- / na lo Senyor V. General Albear, perque apareixia que lite / pendiente et donec alirem Fuisset provissiam devian / manarse executar los actes possessoris obrats fins / el dia; y haventhi altrás Personas a las quals / apareixia podia confiarse lo coneixement de dita / [Fol. 242r.:] Causa: sa Merce ho fa present a V.S. peraque se servesca / pendrer la determinacio que sia de son major / agrado. quibus auditis determinarunt domini: que / dit Señor Canonge Doctoral se servesca [Margen: “consultarho / ab lo Don Calbet / peraque los / dos acordaren / la

determina / cio podria / pendrerse en / aquest parti / cular, y re / portantse des /  
pres en Capitol / puga Sa Seño / ria pendrer / la determina / cio que apa / rega  
mes / convenient”] [Margen: “consultarho / ab lo Don Fausto / Calbet, y los dos /  
acordian lo mo- / do com puga / ferse present a / S. Illustrissima pera que / dit  
Mossen Andreu / no continue en / provehir en di- / tas causas, ex- / posantli dits /  
motius y demes / compregan ra- / honant per lo / effecte”]. [...] [Margen:  
“organo”] “Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit que / en  
cumpliment de la Comissio se servi ferli V.S. so- / bre compondrer en lo estat  
present el orga per / lo Factor Don J[ose]ph Casas, y venir annualment a /  
recompondrerlo ab lo que podra convenirse ab dit Factor: Sa Merce ha fet ja  
recompondrer dit orga / havent estat 18 dias en sa recomposicio [Margen: “y ha  
acor- / dat ab dit Casas / que”] / en los Anys subsecutis dega (~~dit casas~~) venir dos /  
vegadas al Any per dita recomposicio, y sempre que / V.S. ho consideria necessari,  
donantli Annualment / 25£s, si aixi apar be a V.S. Et Domini dixerunt [Fol. 242v.:]  
Placet, y que dita partida se podra en lo es- / devenidor per partida de carrega en lo  
quadern / de la Obra.”

[ 100 ] Fol. 244r.: «Die 25 Nobris 1782»: [Margen: “Pleyto de co- / cas, y casa  
de / Vila”] “Dominus Canonicus Plana Syndicus proposuit haverhi una / Carta de S.  
Illustrissima de data del 21 de corrent / Novembre relativa a la poca / confiansa que  
V.S manifesta tenia / de Mossen Joan Andreu [Margen: “comissionat / per”] las dos  
Causas / que contra V.S segueixen, la una / los Parroquials, y la altra / lo Sustentor  
Sever Vila / [Fol. 244v.:] qual Causa, si apar be a V.S / se llegira. Domini legatur. Est  
in fine sig. de / Num. 134. Qua lecta. Dni determinarunt que / se donian gracies a S.  
Ill[ustrissi]ma per las ex- / pressions que manifesta a sa Señoia en sa Carta, y / li  
diga desitjant cumplir a la confian- / za que S.S li fa de solicitar que V.S li indique  
algun eccl[esiasti]ch / habil e imparcial [Margen: “li fasse present que lo / Doctor  
Thomas Ca- / nals es lo unich / eclesiastic de Tarragona / que no pot excep- /  
sionarse en quant / a la del sustentor / Vila; y que lo Doctor / Miquel Capdevila /  
Rector de la Es- / pluga, pot ser Co- / missionat, sens temor de excep- / cio, per una

y / altre; pero que / V.S quedara sa- / tisfet de qualse- / vol de estos o / altre que S.Y tinga / a be comissionar”] pera coneixer en ditas Causas.”

**Año 1783**

[ 101 ] Fol. 262r.: «Die 15 January 1783»: [Margen: “Substituto / de suscentor”] “Idem Dominus Canonicus Vilallonga proposuit: que / se observa que lo sustentor Garcia al / qual per impossibilitat de exercir son offici / de Sustentor fou precis a V.S anomenarli / Substitut, ara substitueix per alguns dels / actuals Sustentors, causant quasi irrisio al / entonar, y apar que V.S deura pendrer de- / terminacio de manarli que no se atrevis en- / tonar ni substituir per altre Sustentor. Et / Domini dixerunt: differatur.”

[ 102 ] Fol. 6v.: «Die 3 Februari 1783»: [Margen: “Sustentor Dionisio”] “Idem Dominus Canonicus Vilallonga ha fet pre- / sent un Memorial del Sustentor Danis, ab / que suplica a V.S se li donia Certificat / del desempeño ha donat a sas obligacions / en lo temps ha servit a esta Iglesia, ab mo- / tiu de que desitja passar a oposicio a / [Fol. 7r.:] una Sustentoria vacant de Segovia, qual / Memorial si apar be a V.S se llegirá. Domini / Legatur. Et in fine sig. de Num. 4 Quo / lecto. Domini determinarunt, que aras de / que dit Sustentor Danis ab dit memorial no / demana lo permis que deu demanar a V.S / y lo inservida esta vuy la Iglesia; que no se li donia lo certificat demanat; y aras de / que segons lo modo com esta concebut dit / Memorial se pot ben presumir que dit Danis / esta ab animo de no demanar permis a / V.S pera ausentarse, com ja ho ha execu- / tat altrás vegadas, sans permis de V.S y / que se tindra alguna noticia de si voldria marxar de vuy a dema a Cervera / ab alguns altres musicchs presumintse est / son fi mas principal de ausentarse y no / lo de las oposicions: y a mes tambe de que / dit Danis offeri a S. Ill[ustrissi]ma suplir per lo / Sustentor Vila quant sen aná a Madrid, / y quedar las Iglesias ab un sol Sustentor, que / si enferma en poca cosa queda la Iglesia / sens poderse cantar, que sans perdua de / temps los Señors Sindichs se conferescan / ab S. Illma exposantlis los dits y altrás mo- / tius que no ignoran dels procediments de / dit Danis, peraque S. Ill[ustrissi]ma sa servesca / donar prompta providencia peraque se / detinga dit

Sustentor; pues pondera mas / en el dia la necessitat de la Iglesia, que / lo Dret comparaix a dit Danis de anar a opo- / siciones, dubtantse encara si aquest es lo fi [Fol. 7v.:] principal de la ausencia que procura.”

[ 103 ] Fol. 8v.: «Die 4 Februari 1783»: [Margen: “Licencia del Sus- / centor Dionisio / para ir a opo- / siciones”] Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus propo- / suit que en seguida de la Comissio que V.S / se servi fer a sa Merce y al Señor Ricci / com a Sindichs [Margen: “en lo Capitol / proxim an- / tecedent”] pera anterar a S. Ill[ustrissi]ma / sobre la ~~licencia~~ de lo memorial represen- / tat lo Sustentor Danis ab motiu de voler / anar a oposicions a Segovia, executaron / sas Merces dita Comissio y exposaran a / S. Ill[ustrissi]ma tot lo que aparegue convenient en / lo assumpto, y que se tracta en dit Capitol / y offeri S. Ill[ustrissi]ma enviar a buscar a dit Danis / pera veurer de contenirlo: y haventho exe- / cutat Ill[ustrissi]ma ha passat vuy una esquela a / sas Merces, en que diu que havent fet totas / las [?] al dit Danis peraque sa con- / tingues de la anada, que havia respost que / [Fol. 9r.:] anira a oposicions encara que li costas ha- / ver de renunciar la Comensalia; pues que / tenia avisar a Cervera a Casa de sos Pares / y ho tenia tot previngut per sa anada. Y / vuy tambe dit ~~Comensal~~ Sustentor Danis ha / presentat nou Memorial en que diu li pre- / cisa anar a Cervera, y que se servesca V.S / concedirli lo permis [Margen: “per sis dias”] qual Memorial si apar be / a V.S se llegira. Domini legarunt [Margen: “Cir in fine / sig. Da Num 5”] quo facto. / Domini concediran dit permis per sis dias / precisos.”. [...] [Margen: “Ausencia de / un Suscentor / y contestacion / con Ill[ustrissi]ma en / punto a Sus- / centore”] Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus proposuit / que en lo Rollo del dia 4 del corrent febrer / feu present a V.S la una part del que sa Merce / ab lo Señor Ricci parlaran a S. Illustrissima en assumpto / [Fol. 9v.:] del Sustentor Danis que es lo que entonces / urgia per lo perill en las tardansas; y / fou la segona part, que S. Ill[ustrissi]ma / hague dat consideració als transtorns, que te / V.S en orde als Sustentors, mediant los quals / queda la Iglesia quasi normalment inservida / que podria molt be V.S pensar un me- / di com representar a la Real Camara pera / ferse nutuials ditas Sustentorias; y així que- / daria la Iglesia servida, y no se cansarian / las atencions de S. Illustrissima ab tants

recursos / y que essent molt natural que la representa- / cio de V.S a la Real Camara, passas a informe a S. Illustrissima podria V.S esperar un felis exit / en lo assumpto. Et Domini determinarunt que / essent lo assumpto de molta gravetat, y per a / discorrer los medis pera ferse ditas Susten- / torias mutuais, essent ab sufficient congrua pera trobarse qui las apetesca, y per tot lo / demes que sia necessari discorrerse per la / importancia de la materia, comissionava / sa Señoria als Señors Sindichs, al Señor Pe- / nitencier y Señor Doctoral, pera que facian aquell / apuntament que sa discrecio comprega pera / ferse la representació com se ha proposat, / qual despres se faran present a sa Señoria / y oferintlos / despres presents a S.Illustrissima, essent de son agra- / do y aprobacio, podra ferse dita representacio / a la Real Camara.”

[ 104 ] Fol. 13r.: «Die 17 Februari 1783»: [Margen: “Suscentores”] Dominus Canonicus Vilallonga Syndicus proposuit / que inseguint la Comisio donada pera V.S / als Señors Sindichs y als señors Penitencier y / Doctoral [Margen: “en lo Capitol / del dia 10 / del corrent / Febrer”] sobre pensar en retornarse / las Sustentorias en nutual y demes que tracta / dita deliberacio, en efecte, sas Marces y dits / Señor Comissionats han tractat la mateixa y / troban lo punt molt arduo porque hauria / de tocarse lo nou Plan de la Iglesia, y apar / se seguirian gravissims inconvenients, y se / pensa que si obtenint los mateixos Sus- / tentors las Comensalias, com queda dis- / posat en dit Plan, podrian posar alguns / carrechs en las acurrents vacants que causavan la subordinacio a V.S y cumplint / de son offici per que al efecte se encarrega / dit Señor Penitencier fan alguns apuntaments / que essent aprobats per V.S se passaran / despres a S. Illustrissima pera veurer si seran o / no de son agrado. Et Domini dixerunt: Placet.”. [...] [Margen: “Faltan los / Parroquiales / a cantar las / letanias”] Idem Dominus Canonicus Vilallonga Syndicus proposuit que / lo Parroquial Amill en las rogativas que se / estan fent per la pluja, falta a cantar las lletanias, ~~com de sa obligació~~, ni altre / dels Parroquials ho predita per ell com / dehurer per ser de son carrech. Et Domini / determinarunt que se multia sit Parroquial / Amill com en altrás ocasions, y que se exe- / cutia dita multa tantas vegadas quantas faltaran dits Parroquials a la predita obligacio.”

[ 105 ] Fol. 19r.: «Die 25 Februari 1783»: [Margen: “Provision de un / Beneficio de musica”] Idem Dominus Canonicus Ricci proposuit que ab la mort / de Mossen. J[ose]ph Pastor esta vacant un dels Beneficis de / esta Iglesia y que segons lo nou Plan de ella / pot aplicarse a un dels de Musica; y en atencio als / escarments que V.S ha tingut y te dels Sustentors / una vegada que han tingut las Comensalias apar / que se podria donar alguna insinuacio a S. Illustrissima / per lo modo ab que deurian formarse los Edictes / per a prevenir lo que se puga per lo cumpliment / y subordinació dels Subjectes a qui se presentaran / dits Beneficis. Et Domini determinarunt que en / atencio de que lo Señor Canonge Penitencier passa / a visitar a sa Illustrissima que sa Señoria lo comissio- / na per a consultarli lo dit assumpto.”

[ 106 ] Fol. 34v.: «Die 31 Marti 1783»: [Margen: “Se tiene la / viola por cre- / dito contra Ar- / net”] Dominus Canonicus Ricci Administrador opere proposuit que / sa Marce te encara a sa disposicio la viola / de Arnet que se retingue per lo que V.S tin- / gue que pugui per dit Arnet dels aliments / que adeudava quant se feu retirar de esta / ciutat; y que Hernandes violo de V.S ha de / manar si se li volia vendre, que vist son / valor, si apar be a V.S podria executarse. Et Domini determinarunt que se deixava / tot a disposicio del Senyor Plana.”

[ 107 ] Fol. 41r.: «Die 14 Aprilis 1783»: [Margen: “Faltas de los Pa- / rroquials a las leta- / nias”] Mem<sup>s</sup> Dominus Canonicus Vilallonga proposuit / que en esta Semmana los Parroquials feren / faltas dos vegadas a cantar la lletanias, y / en lo un dels dos dias avisaren de que no / podian assistir per estar ocupats los tres en la comunio de niños y miñones, no empero en lo altre dia , que era lo Dimecres. Et Do- / mini determinarunt que se multian per / lo un dia de Dimecres, que no assistiren ni / avisaren, quedant esta multa de 3£9ş a quiscun al carrech del / Señor Administrador de la Sacristia y que en avant se / multia sempre que faltian sens avisar ab 3£9ş a decisio dels senyors sindichs.”

[ 108 ] Fol. 44v.: «Die 28 Aprilis 1783»: [Margen: “Sentencia de la / Nunciatura en / la causa del Sus- / tentor Vila”] Domunis Canonicus Plana proposuit / que lo Agent Boixa- / da de Madrid li ha enviat copia simple de la Sen- / tencia

proferida per lo tribunal de la Nunciatura / en Madrid en las causas [?] a instancias dels / Sustentors Vila y Garcia qual si apar be a V.S se / llegira. Domini legarunt. Et in fine sig. de Nun 42 / qua lecta [Margen: “Domini dixerunt / inseratur”].”

[ 109 ] Fol. 51r.: «Die 12 Maii 1783»: [Margen: “Suplica de Vila / a la Nunciatura / pidiendo presen- / cia”] Dominus Canonicus Plana proposuit que en lo Capitol de / 28 de Abril proxim passat en que feu sa / Merce present a V.S la sentencia de la causa que / en lo tribunal de la Nunciatura seguiran los / Sustentors Vila y Garcia contra V.S olvidá fer / present a V.S que lo Agent de V.S te escrit que / dit Comensal Vila que ana a Madrid per lo / seguiment de dita causa dona suplica a la Nun- / ciatura pera que se li concedis la presencia / y que en effecte est superior tribunal li hauria / concedida, havent afegit un mes de prorro- / ga per sa vinguda en esta, comensant lo dia / 7 del corrent mes de Maig; lo que se fa pre- / sent a V.S per sa intelligencia. Et Domini dixe- / runt: Propositum.”

[ 110 ] Fol. 52r.: «Die 24 Mari 1783»: [Margen: “Contestacion / del Arz[obis]po”] Dictus Dominus Canonicus Vilallonga proposuit ha- / verhi una carta del Señor Arquebisbe del dia / 23 del corrent Mes, ab la que retorna firmar / lo Edicte per las oposicions dels dos Beneficis va- / cants per que deher provehirse a Musichs de / tenor o contralt; y contesta igualment al que V.S / li escrigue en orde a regimen de Iglesia y Chor / y en assumpto de nombrament de [?] per la / causa sobre cocas del dia de Diffunts. Qual si / apar be a V.S se llegira. Domini legarunt. Et / in fine sig. de Num 49 qua lecto. Domini di- / xerunt: lectum. I que se insertia en actas lo / edicte. Et in fine sub dicto Num 49.”

[ 111 ] Fol. 59v.: «Die 5 Juli 1783»: [Margen: “Examen de musicos”] Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus proposuit / que en atencio de que V.S determina de que se / practicasen los examens dels opositors dels dos / Beneficis que dehen provehirse a Musichs / de veu, mediant concurs en efecte se feren dits / examens en dit dia per los Examinadors de mane- / ra que V.S tenia determinat. Y dits Examina- / dors han presentat lo paper de relacio de Examens / que si apar be a V.S se llegira. Domini legatur. / Ests in fine sig. de Num 59 quo lecto: Domini de- / terminarunt inseratur. Et etiam determinarunt / que se inseria en Actes lo paper de

Obligacions / que deuran firmar y farar los que se provehi- / ran a dits Beneficis. Ests in fine sig de / Num 60.”. [Margen: “Elección de dos musicos”] Yd. Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus proposuit que / [Fol. 60r.:] ates de que entre los sis opositors a dits dos bene- / ficis los quatre son de tenor y los dos de Contralt; y / respecte de que la Ygla en el dia necessita mes de / tenor que de contralt, se servira V.S determinar / si se fara eleccio per dos tenors o per tenor y Con- / tralt; Y al mateix temps si se fara la eleccio per / escutrini, y si quedara elegit el que tindra mes / Vots. Et domini determinarunt que sia la eleccio / per dos tenors: que esta se facia per Escutrini; Y que / sia elegit lo que tinga mes vots, y en cas de empa- / tar que sia la decisio del Senyor President [Margen: “devent empero / los elegits y pro- / vehits antes de / collarsels los / dits Beneficis / jurar y firmar / los pactes y obligacions que / sels llegiran antes / de la oposicio”] Et / [?] haventse votat per Escutrini la eleccio, y / provisio a un dels oposats als dits dos Beneficis, y / per lo Benefici baix la invocacio de Santa Magdalena [Margen: “fundat en lo / Altar de Sant / Sebastia de la / santa Iglesia / de la Present / ciutat ”] vacant per mort del Reverent J[ose]ph Pastor, y que es un / dels Compresos en lo Edicte de oposicions a / dits dos Beneficis destinats a Musichs de veu segons / la nova planta de dita Santa Iglesia, ha que- / dat elegit y provehit lo Reverent Anton Terres Pbre natural / de la vila de Reus, vuy habitant en la ciutat de / Tortosa. No menos en continent se ha votat tambe / per escutrini la eleccio y provisio del altre de / dits dos Beneficis [Margen: “destinats igual- / ment a musichs / de veu, segons / dita nova plan- / ta ”] y per lo Benefici baix invoca- / cio de las onse mil verges fundat en lo Altar / de las verges de dita Santa Ygl[esi]a [Margen: “vacant per / renuncia del Reverent / Sebastia Munta- / ner son ultim / obtentor ”] y ha quedat / elegit y provehit Thomas Burgues Torsuras / Natural de la Ciutat de Barcelona y residint en la / de Lleyda. Prodictus Dominus Canonicus Vilallonga proposuit / que Pere Manubens, que antes era Semmaner y vuy es un dels oposats a dits dos Beneficis ha / [Fol. 60v.:] significat que en lo temps que servia a V.S que / obra [Margen: “alguns / desor- / des”] per ser de poca edat y malaconsellat, y que / [Margen: “pide un musico / una substitucion”] desitjaria emplearse en servir a V.S offerint portar- / se be de [a]qui al devant: y ab



motiu de la mala servi- / tut que te V.S del Sustentor Garcia apar se podria / elegir dit Manubens per substitut ab las matei- / xas obligacions y lucros que antes ho era Ysidre / Vaqueria. Et domini dixerunt Placet / que se insinui a dit Manubens que se exercite / y se facia habil en tocar la viola y que se aporte / be, y que fent ho aixi encaraque moria lo Sus- / tentor Garcia, Sa Señoria lo tindra p[rese]nt.”

[ 112 ] Fol. 65r.: «Die 7 Juli 1783»: [Margen: “Examen de musicos”] Dominus Canonicus Vilallonga proposuit que / ab motiu de que lo Reverent Anton Ferrer / [Fol. 65v.:] [Margen: “posesio de dos / musicos”] Beneficiat previst per V.S als Musichs de / veu ha significat que vuy els faria la / colacio de dits Beneficis y que V.S voldria / servirse [?] podria lucrar / los diners del Enterro del Senyor Archebisbe / se servira V.S determinar si se li entregaria / dita pcessio. Et domini determinarunt que / [?] de la bona expedicio de lletas solu- / tis solvendis, et servati se li /entregui la pcessio per los Senyors Sindichs / ~~e per lo~~ altre de ells, concedentlo et locum insignias.”

[ 113 ] Fol. 69v.: «Die 14 Juli 1783»: [Margen: “Salario a un Substituto”] Ante dictus Dominus Canonicus Vilallonga proposuit / que per satisfacer lo salari al Substitut da Susten- / tor Pere Manubens, se ha format un estat pel / Señor Obrer [?] de las resolucions presas per / V.S sobre la Substitut aquestas en virtud de la / Cessio que feu lo Sustentor Don Ambrosio Garcia / que constan en 6 de Agost y 27 de Se[tem]bre de 1777 / mediant la qual sabra dit Señor obrer lo que / deura recobrar y de quinas Personas qual esta / si apar be a V.S se entregara a dir Señor obrer / Et Domini dixerunt: Placet.”

[ 114 ] Fol. 74r.: «Die 5 Augusti 1783»: [Margen: “Conclusion del pleyto / de Vila”] Idem Dominus Canonicus Ricci proposuit haver / un Memorial dels Sustentors Garcia y Vila ab lo / qual acompanyan los Executorials de la Senten- / cia proferida per lo tribunal de la Nunciatura / en la causa sobre salaris, y justament presen- / tan lo compte de sa propera liquidacio y del / que suposan acreditar contra V.S al efecte de / tractarse armoniosament lo assumpto ab lo de- / mes con[t]ra dit Memorial que si apar be a V.S se / llegira. Domini legatur quo lecto determina- /

runt Domini que se consultian los papers y / pretencions dels Sustentors ab lo Advocat Don / Calbet y despres de sa relacio se pendra reso- / lucio.”

[ 115 ] Fol. 79r.: «Die 17 Augusti 1783»: [Margen: “Conclusion del pleyto / de Vila”] Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus propo- / suit que en seguida de la deliberacio de / V.S del dia 5 del corrent mes de Agost, se passa- / ren los documents dels Sustentors Vila y Garcia / al Advocat de V.S lo Doctor Fausto Calbet, que ha [Fol. 79v.:] informat al Senyor Canonge doctoral lo qual explicara a V.S lo dictamen de dit Advocat / en cuya consecuencia Dominus canonicus Ricci / Doctoralis dixit, que lo dit Don Calbet se conferi ab sa Merce, li digue havia mi- / rat los Executorials de la Sentencia en / la Nunciatura promulgada en la Causa / de dits Sustentors y V.S lo memorial pre- / sentat per dits Sustentors, y los papers de / sas pretencions; y que en qualsevol mane- / ra regoneixia que procehia del garbo / de V.S lo tractar lo assumpto de liquidacio ab armonia, com suplican dits Sutentors / ab son Memorial en cuya vista y que apar / que lo señor de la Sentencia no admet ter- / giversacio per lo que deu liquidarse, se / servira V.S resoldrer lo de son agrado. Et Domini determinarunt, que se tractia dit / assumpto de liquidacio ab armonia, donant / per est affecte comissio als Señors Sindichs. [...] [Margen: “Lo mismo”] Dictus Dominus Canonicus Vilallonga Sindicus pro- / posuit que dit Sustentor Vila, mediant allana- / ment de V.S impetra decretar del tribunal de la / Nunciatura pera que se fes present a comunas dis- / tribucions y diners / bons per lo temps estigue en Madrid y un mes / despres per son viatge, segons consta en la Certi- / ficacio que presenta; y havent re- / tardat a residir molt mes temps del que tenia / concedit se servira V.S resoldrer fins a quant / temps se fara present. Et domini determinarunt / [Fol. 80r.:] que solament sia dit Sustentor Vila present lo temps que li / concedi dit tribunal de la Nunciatura.”

[ 116 ] Fol. 87r.: «Die 2 Sepbris 1783»: [Margen: “Liquidacion / con Garcia y/ Vila Suscen- / tores”] Praefatus Domimus Canonicus Plana proposuit que / queda examinat lo plan format sobre lo rateo del que deu donarse als Sustentors Gar- / cia y Vila, segons lo tenor de las Sentencia / qual esta queda vist y reconegut per los / Señors Sindichs y sa merce; y si apar a V.S se [Fol. 87v.:] llegira. Domini legatur quo

lecto. Lo Senyor / Baldrich ha fet algun reparo sobre alguns / dels partits del rateo que deu pagarse a / dits Sustentors. Et Domini determinarunt que / no essent de consideracio lo reparo de / dit Señor Baldrich que se paguia la parti- /da liquida de dit rateo als presents Susten- /tors. [Margen: “Lo mismo”] Et incontinenti idem Dominus canonicus Plana / proposuit que da ahont se pagaria. Et Do- / minus Canonicus Ferrer vovit, que si be la / paga que alcansan dits Sustentors proceheix / de la promesa que se feu en lo Edicte de las 140£ cuyo edicte fou format de bona fe / y que acudint a la equestat no hauria de estarse a aquellas promesas empero perque / aixi queda judicat y la culpa apar deu / refundir en los Senyors Capitulars, que era al / temps se forma dit Edicte es de sentir / que lo exces que deuen cobrar dits Susten- / tors judicat en dita Sentencia fins al cum- / pliment de las 140£ que se paguia de di- / ners propis de sa Merce en que inquia / quo voto [?] Domini Capitulars deter- / minarunt que per ara se adelantia dita / partida liquida que deu pagarse a dits / Sustentors Vila y Garcia dels diners [Margen: “de la Administracio / de la Obra y / en cas de que / los Senyor Administrador no / tinga diners / que se paguia / dels”] que te dita Administracio de la obra depositats en lo / Thecari que se consultia si en rea- / litat haventne procehit de bona fe com / aixi se presum en la formacio del Edicte y / promesa que alli se feu quedan o no obli- / gats los Señors Capitulars que eran al temps se / firma dit Edicte, al resarciment del exces / que deu pagarse; y consultar dir assumpto [Fol. 88r.:] proponarunt irerunt in proximo capitulo avi- / santse per lo Secretari al Señors Capitulars ausents, ma- / jorment a tots los Señors capitulars que ho / eran al temps de la formacio de dits Edictes.”.

[ 117 ] Fol. 92v.: «Die 20 Septbris 1783»: [Margen: “Paga a los Suscen- / tores Vila y Garcia”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit / que en virtud de la determinació de V.S del dia / 2 del corrent Set[em]bre, ha pagat sa Merce com a / Administrador de la obra als Sustentors Garcia y Vila / la quantitat liquida de 676£ 6s8, segons lo pa- / [Fol. 93r.:] per de liquidacio firmat ab fecha de 15 / del corrent Mes, firmat per part de V.S y dels / dits dos Sustentors: haventse fet dit pago / ab apoca en poder del Secretari de V.S del / dia 18 del mateix Mes, ab relacio a dit Paper / de liquidacio, qual paper di apar be a V.S y / peraque constia de

la convinguda liquidacio / se podria insertar en actas. quibus auditis / Domini dixerunt. Inserirer. Et in fine sig / de Num 101.”

[ 118 ] Fol. 94v.: «Die 1 8<sup>bris</sup> 1783»: [Margen: “Admision de un musico”] Relatus Dominus Canonicus Vilalonga Sindicus / proposuit haverhi altra memorial de Mossen An- / ton Tarres suplicant que V.S tinga a be de / admeterlo a la Capella de Musica; y en cas / de destinarlo per a tocar el violi, que se li guar- / dian los honors que meresquen de la Santa Igle- / sia de Tortosa, ab lo demes que es conta dit / Memorial que si apar be a V.S se llegira. Domi- / ni legatur. Et in fine sig de Num 106. Quo / lecto Domini determinarunt que se admetia / dit Mossen Tarres a la Capella; y que per lo / que mira al destino de tocar lo violi, que per / [Fol. 95r.:] lo Secretari se li diga que dega tocar al / destino, que li donian los Señors Sindichs no / podentlosy donar sino despres de Anton Ra- / fols primer segon violi; y que igualment se / li diga que no presentia mes Memorials / a sa Señoria ab semblants pretencions.”

[ 119 ] Fol. 104r.: «Die 21 octobris 1783»: [Margen: “Fundicion de / campana”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit / que te escrit repetidas Cartas al Mestre Campaner / de Granollers sobre la construccio de la Campana / de esta Iglesia, havent esperansat vindra en est / mes per sa construccio, y que cuydaria de la com- / pra del metall pera que se procehis ab tota segu- / retat; y finalment escriu ara que no pot venir / fins tot lo Novembre, y que no vol entendre en / encarregarse de la compra del metall. quibus / auditis Domini determinarunt que se li escriga / que se esperara lo Novembre: empero ab la con- / dicio que dega encarregarse de la compra del / metall, altrament que se buscara altra Persona / per dita construccio.”

[ 120 ] Fol. 122r.: «Die 21 octobris 1783»: [Margen: “Provision en Lerida / de un Sochantre / de esta sin dar cuenta / y se le reclama”] D. Dominus Canonicus Palomar proposuit: que / es notori a V.S que de esta part de un mes y mig se / troba ausent de esta Igle lo Sustentor Danis y Figue- / ras y se te entes que resideix per trobarse provist / en la Catedral de Lleyda sens haver fet renuncia / de la Comensalia que obte en esta; y com a mes de / ser una desantencio y agravi a V.S,

resulta en un So- / bre Carrech dels altres Sustentors, apar que V.S / deuria pendrer alguna seria providencia pera fer / presentar a dit Figueras, o be obligar a la corres- / ponent renuncia de sa comensalia. Et domini deter- / minarunt que desde luego se acudia al Senyor V.General / demanant las Lletras necessarias penals pera preci- / sar a dit Figueras a sa residencia, o a practicar la / referida renuncia. D. Dominus Palomar: que lo Senyor Canonge Ruiz obrer ab motiu / de trobarse desganat li ha demanat fer pnt a V.S una / carta resposta del campaner de Granullers sobre la / Fabrica de la Campana, en la que manifesta no vol / entendre en la compra de materials ans be que sia / aquella a carrech de V.S que si gusta se llegira [Margen: "Domini legatur"] Qua / lecta. Domini determinarunt que dit Senyor obrer facia / las diligencias necessarias ab ells i altres campaners pera / procurar la fabrica de dita campana deixant ho tot / a sa direccio."

[ 121 ] Fol. 128r.: «Die 9 Debris 1783»: [Margen: "Edicto para un / Beneficio de voz"] Dictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus pro- / posuit que que Mossen Manuel Rubinat obtentor / que era del Benefici baix invocacio de Santa / Isabel fundat en esta S[an]ta Iglesia ha renun- / ciat dit Benefici, y com es de libre collacio / deura servir per un dels destinats pera musichs de veu / y si apar a V.S podrian expedirse Edictes / per Concursos a dits Beneficis. Quibus auditis / Domini determinarunt: que se expedescan / Edictes formantse a disposicio dels Señors Sindichs y Lectoral, y precaucionant en ells tot lo que aparega mes convenient. Relatus Dominus Canonicus Ricci Syndicus propo- / suit que en la vigilia de la festa de accio de / gracias previngue sa merce a Mossen Andreu / peraque previngues als campaners per lo toch / [Fol. 128v.:] [Margen: "Piden gratificacion / los campaneros y se niega"] de Campanas grossas segons estava determi- / nat per V.S y antes de tocar quatre dels / que eren de Campanas se conferiren / ab sa Merce significant que volian alguna / gratificacio de son treball com a festa extra- / ordinaria y se servira V.S resoldrer si sels / deura abonar o no res de gratificacio. Et / Domini determinarunt que no sels donia cosa / perque tots serveixen gratis en semblants / funciones."

[ 122 ] Fol. 129v.: «Die 15 Debris 1783»: Idem Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit que / en lo Capitol antecedent se servi V.S comisionar als / Senyors Sindichs y al Senyor Canonge Lectoral pera formar / los Edictes ~~per~~ Benefici per los Concursos al be- / nefici vacant per renuncia de Mossen Manuel Ruvinat / destinats a Musichs de veu, y que deguesen precau- / sionar quant tinguesen per convenient en dits Edic- / tes: En virtud de cuya comisio reformaren dits Edictes / que se feren imprimir, se fixaren en lo trascor / [Fol. 130r.:] de esta Santa Iglesia y se remeteren a las Cathedrals / y Collegiats de estil. Lo que posaen noticia de V.S / per sa intelligencia y en cumpliment de dita comisio. / Et domini Capitulares productus auditis, donaren / gracias a dits Senyors Sindichs y Canonge Lectoral, et / determinarunt que un exemplar de dits Edictes se / posia original en Actes com se executa baix / lo Señal de Nº 142. [...] [Margen: “Pretencion al oficio / de bajonista”] Praedictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit / haverhi un Memorial de Thomas Granada ab lo qual Suplica / a V.S la Plasa de Fogot y Violi que obtenia lo difunt Joan Armandes ab lo demes que conte dit Memorial que / si es del agrado de V.S de llegira. Domini legatur / Est in fine Sig de Nº 149 Quo lecto determinarunt / domini que se esperia sa determinacio fins a des- / pues de las oposicions del Benefici vacant de Santa Isabel.”

[ 123 ] Fol. 133v.: «Die 29 Debris 1783»: [Margen: “Granada pide / la Semaneria”] Memoratus Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit haverhi / un Memorial de Thomas Granada solfista, que suplica a V.S / la plasa de Semmaner que acaba de vacar per la [?]- / gia provista a Anton Porta qual si apar be a V.S se llegira / Determinarunt Domini que anomenavan com anomena / sa Señoria en dit offici de Semmaner al referit Tho- / mas Granada, ab la obligacio de tocar interinamemt / aquells Instruments de musica que sapia tocar dit Gra- / nada, y que li ordenara sa Señoria.”

#### **Año 1784**

[ 124 ] Fol. 136v.: «Die 5 Januari 1784»: [Margen: “Exámenes para músicos”] Predictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus pro- / posuit que com lo dia 11 del

corrent Mes aca- / ba lo termini dels Edictes per les oposicions de / musichs de veu per lo Benefici vacant, y no / havenhi altre Capitol ordinari que fins al dia / 12, si apar be a V.S se podria vuy acordar la dis- / posicio per los examens, examinadors y demes / que dega prevenirse per no molestar a V.S. en / altra Capitol: y aixi mateix podria per vuy / determinarse que lo capitol de compres esta- / blert en lo dia 15 lunar fos en lo dia 14, per / venir lo dia despres lo curs per las oposici- / ons del Canonicat Penitencier. Et Domini de- / terminarunt [Margen: “que lo Capitol / de compres se / celebra en dit / dia 14, avisantse / de esta determi- / nacio als Señors / Capitulars ausents / de est Capitol y”] que en quant a presidir los / Examens y nominacio de Examinadors sia / tot com en las ultimas oposicions dels ultims / Beneficis que se provehiren, deixant a la / disposicio dels Señors Sindichs lo demes que acorda, relatiu y connexo a ditas oposi- / cions, y que dits Señors Sindichs procurian que / en lo Capitol de dit dia 14 se presentia la relacio / dels Examinadors.”

[ 125 ] Fol. 138v.: «Die 6 Januari 178[4]: Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit que ab / motiu de acabarse dema lo temps per los Edictes / [Fol. 139r.:] [Margen: “Prorrogarse / Edictos”] per lo concurs del Benefici de Santa Isabel per / Musichs de veu y no havenhi ara opositor / algun firmat; y podrian lo temps de tantas ay- / guas haver impedit lo venir opositors si apar / a V.S se podria prorrogar lo termini. Et / Domini Dixerunt que prorrogavan fins el dia / 14 del corrent Mes.”

[ 126 ] Fol. 143r.: «Die 17 Januari 1784»: [Margen: “Nombramento de / un Beneficiado / Musico”] Dictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus pro- / posuit que haventse tingut antes de ahir / lo Concurs per las oposicions de musichs / de veu per lo Benefici vacant de Santa / Isabel, han fet los Señors Examinadors sa / relacio en escrit que si apar a V.S se llegira. / Domini legatur: Est in fine, sig de Num. 160 qua lecta. Domini dixerunt: lectum. Et in- / continenti dictus Dominus Canonicus Ricci proposuit / que ab motiu de ser los Edictes per los Con- / cursos de ditas vacants per tenor o Contralt / se servira V.S determinar si refara dita / eleccio per tenor o Contralt. Et Domini de- / terminarunt que se facia la eleccio per Con- / tralt. Et hac deliberationem Facta. Domini Ruiz / botines, Soler, Font et Arostegui dixerunt

que ad / pro hac vice renunciabant jus vo- / [Fol. 143v.:] vendi in dicta electionem. Et sequenter ha- / ventse votat per escrutini la eleccio y provissio / a un dels oposats al dit Benefici baix la invo- / cacio de Santa Isabel fundat en lo Altar de / Santa Isabel de la present Santa Iglesia vacant / per renuncia del Reverent Manuel Rubinat son ultim / obtentor y que es lo compres en lo Edicte de opo- / siciones de dit Benefici, destinat a Musichs de veu / segons la nova Planta de dita Santa Iglesia ha / quedat elegit y provehit Vicent Hernandes ton- / surat, natural de la present Ciutat, divent est an- / tes de sa possessio firmar y jurar que cumplira / los pactes y obligaciones que son en actas y se ha / llegit a tots los opositors antes de sos examens. [Margen: “examens de los documens / de los opositores”] Prefatur Dominus Canonicus Ricci Syndicus pro- / posuit que sa Merce y demes Señors Comissionats / per los examens de Titols y Graus dels Señors con- / currentes y firmats a las oposicions del Canonicat / Penitencier vacant, han examinat los Titols y / Graus de cada un dels opositors a excepció de al- / gun que faltan encara los titols per sa intelligen- / cia que encara compareixera algun altre oposi- / tor pera firmarse a Dits Señors Comissionats y a sa / Merce los apar confortar los Titols y Graus / pera poderse admeterse a las oposicions tots / los firmats y opositats fins en el dia, ab tot V.S resol- / dra lo de son agrado. Quibus auditits Doomini de- / terminarunt que aprobaran lo disposat per los / Señors Comissionats y que sels continua la Comissio / pera examinar los Titols y Graus dels que faltian / o que de no [?] las oposicions donant per / aprobat lo que aprobaran dits Señors Comissionats / sens report algun; y que per ara se llegiran los / noms edat y Graus que obraren los opositors. / Et eis lecto dixerunt: lectum: y que en lo Capitol an- / tes de la eleccio degan llegirse los titols y merits / de cada un dels oposats.”

[ 127 ] Fol. 147r.: «Die 3 Februari 1784»: [Margen: “Sobre preceden- / cia de un Semma- / ner ordenat ab / un beneficiat / que no ho es”] Dictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit que / se ha observat vuy que lo beneficiat Vicens / Hernandes solament tonsurat ha pretes la / precedencia en lo Chor al Semmaner Mossen An- / ton Rovira ordenat in Sacris que es official / de V.S ab lo sol motiu de que aquell te titol de / Benefici y no est: y com la practica ha estat / sempre de que



lo official de V.S ordenat ha precehit a qualsevol Beneficiat no ordenat / se servira V.S resoldrer qui dels dos deura / tenir la preferencia. Et dictis auditis domini / determinarunt que lo Semmaner Rovira or- / denat tinga la precedencia al Beneficiat / Hernandes solament tonsurat, guardantse / en este la observancia fins vuy vista en / esta Iglesia. [Fol. 147v.:] [Margen: "Sobre fer pagar / lo blat de las re- / servas al Mestre / de Capella"] Relatus Dominus Canonicus Ricci Syndicus / proposuit que lo Mestre de capella li ha sig- / nificat que los Arrendataris de la obra que / per pacte de las tabbas corresponen blat, / que si be en las tabbas no expressa que / dega servir per dit Mestre de Capella empero / lo te V.S cedit a est, no volen cumplirlo en pa- / garli dit blat en las qualitats o preus que / prevenen ditas tabbas, demanera que ha fet / ja totas las diligencias posibles per sa con- / secucio, que no ha lograt; y com donats estos / passos no te dit Mestre de Capella accio pera com- / pelhir en judici als [?] se servira V.S / pendrer la determinacio que sia de son / agrado. Quibus auditis determinarunt Domi- / ni: que en los Arrendaments en que lo Señor / obrer no haura cobrat las tandas, en la que / vensa la obligacio predita de pagar dit blat, que sit / Mestre de capella espera cobrar al plasso que haura / donat dit Señor obrer; en los altres empero Arrendaments / en que ja sera cobrada dita tanda, que se donia orde / al Pro[curado]r de sa Señoria per lo cobro de dit blat en la / manera que queda previngut en las tabbas de dits / Arrendaments. [Fol. 149r.:] [Margen: "Se concedeix la / futura de escolanet- / a Generos Borrás"] Dominus Canonicus Ricci Administrador opere proposuit: que / lo Mestre de Capella mes de un Any que rete y enseña / un Miño de bona veu que se diu Generos Borrás / de la Selva [Margen: "ab la esperansa / de entrar a servir a V.S en fal- / tar algun Infan- / tillo"] sa Merce se ha informat que es / fill de Pares honrats y li ha dit lo Mestre de Capella / que de Lleyda pretendrian portarselne: y si V.S gus- / ta de concedirli la futura de la primera vacant / esta fora esperant peraque V.S lo oyga. Et Domini / que entre, y havent entrar y cantat more solito. Domi- / ni determinarunt que concedian la futura al dit / Generos Borrás per Escolanet de la Capella."

[ 128 ] Fol. 152v.: «Die 16 Februari 1784»: [Margen: “Se posa en Actas / lo Edicte de una / de las Sustento- / rias, y anome- / nan Examina- / dors”] Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit / que en virtut de la Comissio de V.S pera / formarse y experdirse los Edictes per la / Comensalia destinada a Sustentors, segons / lo nou Plan de la Iglesia, que renuncia / Magi Danis y Figueras vuy habitant en Lley- / da, executaran los Señors Comissionats la / formacio, impressio y expidicio de dits / Edictes ~~que ens~~ ab data de 26 del prop- / passat Mes de Janer, que no feren enton- / ces presents a V.S per la ocupació dels Con- / cursos al Canonicat Penitencier que acaba / de provehirse; y apar que podra V.S / servirse determinar si se tindran los Con- / cursos luego de espirar los los trenta dias / y lo demes annexo a ells. Quibus au- / ditis determinarunt Domini, que dits Edic- / tes se insertian en actas peraque cons- / tia en lo venider; que pera presenciar / los examens de dits concursos, señalar / dias y demes que dega prevenirse se / comissionar als Señors Sindichs: y que sian / Examinadors lo Mestre de Capella, organis- / ta Mossen Ordeig y lo Sustentor Mirosa. Los / dits Edictes sunt in fine de Num. 9. [Fol. 153r.:] [Margen: “Sobre la possessio / del Beneficiat / Hernandes”] Idem Domominus Canonicus Ricci proposuit, que / igualment ab motiu de la ocupacio en que V.S / se trobava en dits Concursos del Canonicat Pe- / nitencier, en cuyo intermedi se colla al Mu- / sich Vicens Hernandes lo Benefici de Santa / Isabel al que V.S anomena de resulta dels Concursos per dits Beneficis, se li doná possessió / per un dels Sindichs de V.S havent apare- / gut no haverhi difficultat tota vegada que / la nominació era feta per V.S y de que se / asseguraren los Señors Sindichs que fos dita / possessio more solito et solutis solvendis / esperant que V.S se servira aprobarho. Et / Domini dixerunt: Placet. Juramentum et / Cautionem dicti Beneficiari invenias in libro pos- / sessionum; et eriam in exhibitis Anni 1783 / inveniuntur obligationes similium Benefi- / ciatorum, et in apro continuatione juramen- / tum praestitum de eis servandis.

[ 129 ] Fol. 154v.: «Die 26 Februari 1784»: [Margen: “Memorial del Contralt / Hernandes sobre / Capella”] Dominus Canonicus Palomar Syndicus proposuit / haverhi un Memorial de Vicens Hernandes Con- / tralt, ab lo qual suplica a V.S se

servezca dispo- / sar que en las funciones en que entrevinga la / Capella, que sia considerat com a primer Con- / tralt, y se li asseñali la porcio que com a tal / li compereix, entenent preferent a J[ose]ph Mata / per ser mes antich ab lo demes que con[s]ta dit / Memorial que si apar be a V.S de llegira: Domini: / legatur. Et in fine, sig de Num. 13 quo lecto: / Domini determinarunt: que ates de que en los / Edictes de las oposicions per las quals fou ano- / menat dit Hernandes se preve que se adme- / tia a la Capella de Musica, si sa Señoria ho / mira convenient, que per ara servezca Mata / lo offici de Contralt en dita Capella; y si lo Mes- / tre de Capella judica necessari lo esser dos, / entonces sa Señoria resoldra si deura, o no / admeterse a dita capella al dit Hernandes.”

[ 130 ] Fol. 155v.: «Dia 7 Marti 1784»: [Margen: “Relacio dels Exa- / minadors dels Con- / cursos de la Comen- / salia de Sochantres / y eleccio de Pere / Manubens”] Dictus Dom<sup>s</sup> Canonicus Ricci Syndicus propo- / suit que haventse terminat los concursos de las oposicions a la vacant de la Comensalia [Margen: “Baix invoca- / cio de Santa / Maria fundada / en la present San- / ta Iglesia”] des- / tinada per una de las quatre Sustentorias de / ~~esta~~ dita Santa Iglesia, segons lo nou Plan de la Igle- / sia, que vaca per renuncia de Magi Danis / son ultim possessor, han presentat los Examina- / dors anomenats per V.S lo paper / de graduacio dels sinch oposats, que si apar / a V.S se llegira. Domini: legatur. Est in fine / sig. De Num. 15. Quo lecto. Domini dixerunt: lectum. Et incontinenti determinarunt, que / se passia a fer eleccio [Margen: “y nominacio a / la dita Comensa- / lia”] per escrutini de un dels / sinch habilitats per dits Examinadors y que / dita eleccio se facia per escrutini y que quedia / elegit lo que tinga mes vots [Margen: “respecte dels / que ne tindran / menor”] Et traditis [?] / nominum dictorum oppositorum, y havent lo / Señor Canonge antiquior regonegut aquellas / trahentlas de un gerro de plata dorat, y por- / [Fol. 156r.:] tantlas en una fuente de plata, se han torbat / Setse Sedulas, que componian a altrs tantas vo- / cals, totes las quals Setse Sedulas deyan lo nom / de Pere Manubens, en virtud del que ha que- / dat elegit dit Pere Manubens ab tots los vots / per la dita Comensalia, destinada per una / de ditas quatre Sochantrias, devent antes de / sa possessio firmar lo paper de obligacions / formada per lo que

deuhen observar los Sus- / tentors. Et dicta electiona facta, dictus Dominus / Canonicus Ricci Syndicus proposuit, que en aten- / cio de ser dit Manubens molt pobre, y havent / de pendrer la tonsura necessitara per la / Collacio de dita Comensalia, y haver de viat- / jar per dit affecte, per torbarse Sede vacant, / si apar a V.S se li podria donar alguna / limosna pera suportar lo viatge, y si es / necessaria alguna Carta de recomanacio per / lo Señor Bisbe mes immediat, que se tinga no- / ticia, que pugui tonsurarlo. / quibus auditis determinarunt Domini: que / se donia alguna limosna al dit Manubens / per dit viatge a disposicio dels Señors Sin- / dichs, y del Thecari de gastos comuns; y que / se facia dita Carta de recomendacio, si se / compren necessaria. [Margen: “se elegeix Francisco / Vidal per Substi- / tut del Sustentor / Garcia”] Predictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus / proposuit haverhi dos memorials un del Mossen / Anton Rovira Semmaner de esta Santa Iglesia / y altra de Francisco Vidal, un del que se opo- / sitaren a dita Comensalia provista a Pere Ma- / nubens ab los que suplican a V.S que en lo / cas de elegir y anomenar V.S al dit Pere Ma- / nubens per dita Comensalia, se servesca ano- / menarlos per la Substitució que est deixarà / de la Sochantreria del Comensal Don Ambros Garcia, / ab lo Salari y obligacions, que tenia dit Ma- / nubens, com veura V.S. ab los dos Memorials, que [Fol. 156v.:] si es de son agrado se llegiran. Domini: le- / gantur. Sunt in fine, signat de Num. 16 et 17. / quibus lectis: Domini determinarunt, que ano- / menavan, com anomenaran al dit Francisco Vi- / dal per Substitut de dit Don Ambros Garcia / ab lo Salari y obligacions que gosava y tenia / lo dit Pere Manubens. [Margen: “Sobre vacant del / Benefici per Mu- / sich de veu sobre / assistir tals bene[fici]ats / al faristol, y sobre / llums del cor”] [?] Dominus canonicus Ricci Syndicus / proposuit, que en la Capitol celebrat per V.S / en lo dia 3 del proppassat Mes de Febrer / se servi V.S prorrogar per la formació y ex- / pidició de Edictes per lo benefici vacant, baix / invocacio de Sant Salvador, que obtenia Mossen / Thomas Pedrol. Et Domini dixerunt: differarunt / y que entretant se donaria al Mestre de Cape- / lla un plan de aquells Instruments mes necessa- / ris per la Capella, peraque salvant en los Edic- / tes lo nom de musichs de veu, comprava lo / nou plan de la Iglesia, se proveescan los / restants Beneficis per veu

dels mes habils / de tals Instruments, evitant molts Salaris que / paga la obra, com ja apar que aixi ho in- / dica lo mateix plan de la Iglesia. Et inter / loquendum se ha fet present, que los bene- / ficiats provistos en los nous Beneficis de veu / no estan al faristol, deixant est sol carrech / als Sustentors, y causant avegadas desanto- / nacio, quant se troba lo cor ple, porque ð / no poden sustentarlo los sols Sustentors y / ajudarian sempre la asistencia de dit / Beneficiats: et in his, determinarunt Domini, / que se miria da mes proposit est punt, et / proponatur iterum in Capitulo proximo. Et / etiam interloquendum se feu present, que ha / tingut poca observancia la determinacio de / V.S del dia sinch de Janer del corrent Any / sobre, que haventse aumentat los llums del Cor / ancara alguns Residents, se portan llum; et Do- / [Fol. 157r.:] mini super iis detereminarunt, que se observia / dita deliberació de 5 Janer; y que se passia re- / cado als Comensals y Bene[fici]ats que no portian / llums al cor, y que lo Señor President invigi- / lia en que se cumplia dita deliberacio.”

[ 131 ] Fol. 158r.: «Die 8 Martii 1784»: [Margen: “que de la Administracio / de la obra se / adelantian a Pere / Manubens los gas- / tos de la possessio / ab calitat de rein- / tegro”] Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit que / havent V.S tingui la bondat de fer donar algu- / na charitat al sustentor novament provist / Pere Manubens per los gastos del viatge para / tonsurarse, per la notoria pobresa / seguintse ara los gastos de la possessio, si apar / a V.S se li podrian adelantar de la Adminis- / tracio de la obra, en calitat de reintegro dels / reddits de sa Comensalia un poch cada Any / [Margen: “a disposicio del / [?] obrer / [?] y tambe, venint / tonsurat, apar se / li podra entregar / la possessio una ve- / gada que es pro- / vist per V.S”] Et Domini dixerunt: Placet. Idem Dominus Canonicus Ricci Syndicus propo- / [Fol. 158v.:] [Margen: “que los Bene[fici]ats / de veu assistescan / al Faristol en tots / los dias de reso / propi”] suit, que en lo Capitol precedent se servi / deliberar V.S que per lo Capitol de vuy se / trata sobre providenciar que los Bene[fici]ats / provistos de Benefici de veu assistescan al / Faristol ab los Sustentors per la major ento- / nacio en lo Chor; y havent sa Merce mirat / lo paper de sas obligacions, apar, que re- / sulta, que por V.S precisar lo a dit y otras carrechs, com, si apar a V.S se

llegira. Domini / legatur. et eo lecto, determinarunt Domini / que se diga a dits nous Bene[fici]ats, que assis- / tescan al Faristol en tots los dias de reso / propi.”

[ 132 ] Fol. 162v.: «Die 29 Martii 1784»: [Margen: “que se donian / 15£s a Francisco / Vidal per habits”] Dictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus propo- / suit haverhi un Memorial de Francisco Vidal / Substitut de Sustentor per Don Ambrosio Garcia / ab que suplica a V.S alguna limosna / pera comprarse habits de cor, atesa sa pobresa / y de sos Pares, que no poden suffragarlo, qual / Memorial si apar a V.S se llegira. Domini legatur: / Est in fine, sig de Num. 22 quo lecto, Domini de- / terminarunt, que ates de que está determinat / per sa Señoria ab deliberacio de 19 Se[tem]bre de / de / 1782 que als ajudants de Sustentors dels pagas / de la obra 160£s, no haventse per ara verificat / mes, que la paga de 140£ que per lo tant se / donia de la mateixa obra 15£s per habits / pro hac vice tantum al dit Vidal, a la dispo- / sicio del Senyor Obrer. [...] [Fol. 163r.:] [Margen: “Sobre lo suple- / ment dels Susten- / tors Garcia i Vila”] Predictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus / proposuit, que per part dels Sustentors Vila / y Garcia sels ha donat lo estat del que V.S / los deu satisfer de la obra [Margen: “per los vuits / mesos proxims / finits”] al tenor del sen / tenciar per la Nunciatura fins a la extincio / dels beneficis de que tracta la Sentencia. / Et Domini determinarunt, que lo Señor / obrer examinia dit estat, y [Margen: “examinats / que sia”] que paguia / a dits Sustentors lo que justament los toquia / per dits vuit mesos.”

[ 133 ] Fol. 166r.: «Die 14 Aprilis 1784»: [Margen: “Memorial del Semma- / ner Granada so- / bre apendrer lo / Fogot”] Relatus Dominus Canonicus Ricci Syndicus propo- / suit haverhi un Memorial del Semmaner Thomas Gra[nada]. / [Fol. 166v.:] ab lo qual sup<sup>ca</sup> a V.S lo permis pera passar a / Lleyda pera eleccionarse en lo exercici del fogot / ab lo Professor Boffill, y suplica al mateix temps / algun auxili pera mantenirse en aquella ciu- / tat, per sa notoria pobresa, ab lo demes que / conte dit Memorial, que si es del agrado de V.S / se llegira. Domini: legatur. Est in fine sig. / de Num. 29 quo lecto. Domini determinarunt / que se permetia a dit Granada passar a Lleyda / per lo effecte que conte sa Suplica, ab la su- / posicio de volerlo enseñar dit Boffill; y que se / subvinga y acudia en lo que se comprega /

necessari per sos aliments, durant son estudi, / que podra ser un temps competent de quatre / a sis mesos, deixantho a la direccio dels Senyors Sindichs y obrer, peraque lo mateix Bofill lo / prenga a sa Casa, o com millor pugan dis- / posarho [Margen: “per medi de / algun Individuo / dels de la Iglesia / que coneguian / a dit Bofill”] y cauthelant si dit Granada posat en / Lleyda, procura lo effecte de perfeccionarse en / dit Instrument; pues en lo contrari, li manian / retirarse, y se li lleva la subvencio.”.

[ 134 ] Fol. 168v.: «Die 19 Aprilis 1784»: Dominus Canonicus Ibañes inseguint igualment / dit Capitol de reforma, proposuit que ha observat / que en temps de tempestats se tocan las Campanas / en esta Iglesia; y ates de que lo metall atrau / llams y en estos dias se experimenta que tocant / las campanas entra un llam en lo Campanar, que / assombra als Campaners, apar, que V.S podra dis- / posar, que en temps de semblants tempestats / que no se toquian las Campanas. Et Domini determi- / narunt, que ates de que en esta Santa Iglesia / ja may se tocan campanas per tempestats, sino / unicament la vedada, que es campana petita / y que lo Poble te semblant toch per molt necessa- / ri pera evitar las tempestats, y especial preser- / vatiu per las pedregadas; y que dita petita / Campana se toca desde baix de la Iglesia que / per ara no se innova cosa ens est particular, / continuantse a tocar com fins vuy, y las demes / Campanas en los tochs de officis y vespres. [...] [Fol. 169r.:] [Margen: “Se dona als Cam- / paners 10£s de / gratificacio pro- / una vice tantum”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit ha- / ver-hi un Memorial dels Campaners en que suplican / a V.S augment de salari, atesos los motius que ex- / posan en son Memorial que si es de son agrado se / llegira. Domini legatur. Et in fine, sig de Num. 32 / quo lecto, Domini determinarunt que pro hac vice / tantum se donia deu lliuras de gratificacio a / cada un dels dos campaners Suplicants. [Margen: “Sobre Drets de / Campaners”] Idem Dominus Canonicus Ruiz proposuit, que lo / Monjo Mossen Ripoll ha pagat a sa Merce lo per- / tañent a la obra per Dret de toch de campanas / per los dos Anys antecedents, havent donat lo que / be li ha aparegut, sens haver sabut [Margen: “o no volgut”] donar raho / del que toca a la obra per dits Drets. Sa Merce / ha demanat si en lo arxiu se trobava disposi- / cio

fixa de dits Drets, y no se ha trobat lo esta- / bliment fixo, unicament contra per lo Llibre de / Mongias, que dels drets de Campanas deuen ferse / quatre parts, y la quarta part deu ser per la obra / segons practica y estil; y esto mateix ha advertit / a sa Merce Mossen Pere Joan Ubia, que ha estat / Campaner molts Anys [Margen: “be que ab / alguna diffe- / rencia en lo co- / bro, com en la / quinta part”] baix cuya regla, y tenint / tambe sa Merce una nota dels Taulers de la / Confraria de Pr[ad]es del que han entregat a Mossen / Ripoll per drets de Campanas, no dona est encara / a la obra la mitat del que li correspon per dits / dos Anys, sobre lo que V.S se servira resoldrer / lo de son agrado. Quibus auditis, Domini ~~determi-~~ / [Fol. 169v.:] dixerunt: Differatur pro palio Capitulo.”

[ 135 ] Fol. 169v.: «Die 26 Aprilis 1784»: [Margen: “que lo tauler / cobria los drets / de Campanas, de- / vent la obra co- / brar la quarta / part”] Dominus Canonicus Vila proposuit, que apar que / V.S podria servirse pendrer determinacio sobre / lo que se proposa per lo Senyor obrer, en orde a / exigir y cobrar la obra los Drets de Campanas / Et Domini determinarunt ~~(que lo Monjo que [Fol. 170r.:] es interess en part als Drets de campaner que / es ara Mossen Ripoll, que)~~ de aqui en avant cobria / dits Drets de Campanas lo Reverent tauler de la Confra- / ria de Pr[ad]es, aixi com cobra lo demes funeral , re- / tenintse los vint diners per lliura, que per la / seguretat se li concedeix per dita Confraria: / que lo Monjo que te interes en dit Dret de Cam- / panas en quiscun Mes cobria tots los drets de / Campanas, [Margen: “ab llista in- / dividuada que / deura pendrer / de dit tauler”] y los entreguia al Señor Obrer, pagant / i distribuint est lo que toquia al Monjo y a cada / un dels Campaners, retenintse lo Senyor obrer la quarta part que toca a la obra (segons lo llibre / de Mongias, y practica de la Iglesia, con se / llegeix en dit llibre): y ates de que lo Monjo Mossen / Ripoll, qui ha cobrat de molts Anys los drets de / Campanas, no ha donat a la obra dita quarta / part, ni la quinta, sino lo que be li ha aparegut; / que se averigui lo que hage faltat a satisfer / a la obra dir Mossen Ripoll, en lo que puga ave- / riguar, y se reintegria, com millor se puga / a la obra: comissionant sa Señoria per est / efecte als Señors Canonges Soler y Font.”



[ 136 ] Fol. 171v.: «Die 4 Mari 1784»: [Margen: “Sobre la preten- / cio de la Confraria / de Pres, en orde a / pago dels reddits / dels Beneficis va- / cants”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere pro- / posuit, que al voler sa Merce pagar als Comen- / sals y Bene[fici]ats lo que los toca per sos Drets dels / Beneficis aplicats a musichs, segons lo nou Plan / de la Iglesia, pagantlos y comprantlos sos Drets / a die possessionis dels tals Beneficis per dits / Musichs, com fins ara se havia practicat, per / que desde aquell dia solament reb la obra lo / benefici de no pagar als musichs, que apar es / lo objecte de dit Plan, no volgueren acceptar / la partida, sino que sels paga a die vacatio- / nis, segons lo que V.S determinará lo se son / agrado. Et Domini determinarunt, que lo Señor / Doctoral consultia lo punt ab los Advocats de / sa Señoria pera en sa vista pendrerse la mes / acortada deliberacio. [Fol. 172r.:] [Margen: “Sobre Drets de / Campanas”] Dominus Cannonicus Font proposuit, que en se- / guida de la Comissio que V.S se servi donar al / Señor canonge Soler y a sa Merce, en lo Capitol / del dia vint y sis de Abril prop passat , en orde / a averiguar lo que hauria cobrat lo Monjo Mossen / Ripoll en orde a Campanas, y averiguar en lo que / quedaria defraudada la Administracio de la obra / per raho de aquells Drets, que en realitat sas / Merces han averiguat, que a la obra no se li / hauria donat la quinta, ni sexta part de dits / Drets; empero tampoch se ha pogut trauer en / limpio de dit Mossen Ripoll, ni de altres Monjos / que han estat Campaners, lo com han cobrat y pagat / ni quanta part han donat a la obra, demanera / que no sols no se trau en limpio, sino que de / cada vegada se trau mes confusio de sas res- / postas, sobre lo que V.S determinara lo de son / agrado. quibus auditis determinarunt Domini / que dit Señors Soler y Font continuen sa comi- / sio, y miren si res mes podran trauer en lim- / pio. et proponatur iterum.”

[ 137 ] Fol. 172v.: «Die 10 Mari 1784»: [Margen: “que los reddits / dels Beneficis va- / cants destinats / a musichs de / veu no se pa- / guian a La Con- / fraria de Pre<sup>s</sup> / sino a die pos- / sessioni”] Dominus Canonicus Ricci proposuit: Que en lo Capitol / proxim antecedent se servi V.S Comisionar a sa / Merce peraque Consultas ab los Advocats de V.S si / lo pago als Comensals y Bene[fici]ats de esta Santa / Ygla dels reddits quels devian ferse per la Administracio de la Obra / per

raho dels Beneficis vacants que se provehei- / xen a Musichs de veu inseguint lo nou Plan de la / Iglesia, si sels deuria fer a die possessionis Be- / nefici, o be a die vacationis; en realitat sa Mer- / ce practica dita Consulta ab dits Advocats, quals mi- / rarien lo dispositiu de dit nou Plan que tracta so- / bre la aplicacio de dits reddits; los officis que mediasen / de la mateixa Confraria de Pbres; la practica fins / vuy observancia per la mateixa Confraria, qui / ha percibit solament dits redits a die possessionis, ab / lo demás que aparegue convenient atendrese / y resolgueren dits advocats que los apareixia que no / devia V.S apartarse per ningun motiu de pagarse / dits drets a die possessionis, et non a die vacationis; / no obstant V.S resoldra lo de son agrado. Quibus / auditis. Domini determinarunt, que se seguesca / lo dictamen dels Advocats, y que la Administracio de la Obra no / paguia aquells redits sino a die possessionis; y que lo [Margen: “Señor obrer / ates de que en / estos dias acudiren / a sa Merce los / Comissionats de la /Confraria de Prês / pera saber la reso- / lucio de sa Señoria, / que se servesca do- / nar lorla, sempre que / instian saberla ”] / [Margen: “que se expedescan / Edictes per lo Bene- / fici vacant de Sant / Salvador”] Y en sa seguida D. D Canonicus Ricci proposuit, que si es / del agrado de V. S se podrian expedir los Edictes per / lo Benefici vacant que Obtenia Mossen Padrol desti- / [Fol. 173r.:] nat a Musichs de veu. Et Domini determinarunt / que ates la major utilitat en los Carrechs de la / Administracio de la Obra que apar en lo objecte del nou Plan / de la Iglia; y haventse tractat antecedentment ab sa Seño- / ria de tenirse present dit objecte, y que ab est be- / nefici se pot fer provisio a Musich de veu / per raho del qual ahorraria la Ad- / ministracio de la Obra algun Salari, que se / expedescan dits Edictes per qualsevol veu fiantse solament / en la p[rese]nt Santa Ygl[esi]a, prefigint un breu termini per sa provisio, posantse en Actas lo Edicte, com hi queda [Margen: “baix la lletra / UI.”] [...] [Fol. 174r.:] Dominus Canonicus Ricci Sindicus proposuit: Que [Fol. 174v.:] [Margen: “que se envia Tho- / mas Granada a / Tortosa / pera apen- / drer lo Fogot”] en lo Capítol del dia 14 de Abril anterior se ser- / vi V.S disposar que se envias a Lleyda al Sem- / maner Thomas Granada pera perfeccionarse / en lo Fogot ab los termes que V.S disposa en aque- / lla deliberacio Capitular; y com no ha tingut / efecte lo poder

pasar a Lleyda dit Semmaner / Granada ab motiu de haverse excusat Bofill de / enseñarlo, apar que se te proporcio pera lograrse / lo mateix benefici en la ciutat de Tortosa; y si / es del agrado de V.S se enviara en aquesta ciu- / tat, practicantse en quant a Contribució lo / mateix que V.S te determinat en la deliberacio / de dit dia Catorse de abril. Et Domini dixerunt: / Placet.”

[ 138 ] Fol. 176v.: «Die 23 Mari 1784»: [Margen: “que los Examina- / dors de musichs / no formian Terna / en la relacio, sino / explicant lo judici / que formian dels / examinadors,”] Dictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus pro- / posuit, que dema fineixen los dias del Edicte / per la Provisio del Benefici vacant de Sant / Salvador, destinat a musichs de veu, y si apar / a V.S podrian anomenarse Examinadors, y co- / missionar los Individuos que sian del agrado / de V.S pera presenciar las oposicions. Et do- / mini determinarunt, que comissionavan als / Señors Sindichs pera presenciar ditas oposicions / y per las demes diligencias concernescas a ellas; / que sian Examinadors lo mestre de Capella, / Mossen Ordeig, y lo Comensal Mirosa, en lloch del / organista per trobarse ausent; y que lo Secretari / diga a dits Examinadors, que no deuen formar / sa relacio com a Terna, com ho feren en la / ultima relacio sobre la vacant de la Comensa- / lia pera Sustentor, sino que ho facian com an- / tes, explicant lo judici, que dits examinadors / formian de cada un dels oposats. [Margen: “que lo Mestre de / Capella disposia / que Mossen Tarres / toque lo violi, y / que no sia present / a la Capella en / missas de ora / sino en las Sabba- / tinas”] Predictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus / proposuit, que lo Mestre de Capella li ha sig- / nificat, que Mossen Anton Tarres altre dels Mu- / sics de veu celebra algunas vegadas las / Missas Sabbatinas, que es un dels pactes a / que está obligat; e igualment no ha reparat / en dias de Capella, o musica de pendrer Missa / de ora, y apar que en estos casos no pot / lucrar la part de la Capella, ni deu perme- / terseli, que en dias de capella prenga Missa de ora [Margen: “Sa Merce di- / gue a dit Mestre / de Capella”] ~~quibus auditis, Domini Capitulares~~ / determinarunt, que en la celebracio de Missas / Sabbatinas sia present a la Capella dit Mossen / Tarres; empero que no ho sia en las Missas / que prenga de ora en dias de capella; y / ~~que (lo Mestre de capella li diga)~~ que se abs- / tingues

de pendrer Missa de ora en semblants / dias, y que si las pren, li lleva la part de Cape- / lla de aquell dia, y no haventhi part ~~en lo de~~ de / [Fol. 177r.:] capella en lo tal dia, que haura pres missa / de ora, essent dia de musica, que se li lleva / la part en lo dia de Capella seguent [Margen: “quibus auditis / domini determina- / runt, que aproba- / [?] la disposicio / [?] dita donada / a dit Señor Sin- / dich”]; y que al / mateix temps, disposia dit Mestre de Capella, que / dit Mossen Tarres toquia lo violi en dias de Mu- / sica al puesto que li destinia dit Mestre de Capella, / com sia despres de Mossen Rafols, com queda deter- / minat ab deliberació de 8<sup>bre</sup> de 1783; pues se / veu que en molts dias de Capella son mes los / baixos que los violins, y que [Marge: “ajustia al paper / de obligacions dels que / se provehiran per dits / Beneficis: que en dias / de Capella, no pugan / pendre Missas de / ora ab raho de haver / [?] estas ja esta la in- / teligencia de sa / Señoria ~~en los pactes / [?] per los Pro- / [?] sses en dits Bene- / ficis~~ de haverho / vogut tenir per / continuar en dit / [?] per de obliga- / cions”].”

[ 139 ] Fol. 178r.: «Die 28 Mari 1784»: [Margen: “Se anomena An- / ton Rafols per / sustentor del bene- / fici de sant Salva- / dor”] Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit, que / haventse tingut antes de ahir los Concursos per / las oposicions de Musichs de veu per lo Bene- / fici vacant de Sant Salvador, per mort del Reverent / Thomas Pedrol [Margen: “havent estat / [?] los Concurrents / [?] son Anton / Rafols, J[ose]ph Her- / nandes y Benet / Baxench”] han fet los Examinadors ano- / menats per V.S sa relació en escrit, que si / apar a V.S se llegira. Domini legatur. Est / in fine, sig. De Num 40. quo lecto Domini di- / xerunt: lectum. Et sequenter dictus Dominus / Canonicus Ricci proposuit, que si es del agrado / de V.S se passara a fer la eleccio y presentacio / de dit Benefici a un de dits tres oposats. Et / Domini determinarunt, que se facia dita eleccio / y presentacio per escrutini. Et incontinenti ha- / ventse votat per escrutini, ha quedat provist, / y elegit per sa Señoria per a obtenir dit bene- / fici lo expressat Anton Rafols [Margen: “ab pluralitat / de vots”] havent tingut / dos vots lo referit Benet Baxench divent dit / Rafols antes de sa possessio del citat Benefici firmar y / jurar que cumplira los

pactes / formats al efecte, segons prevenen los Edictes per / dits Concursos. Dits pactes sunt in fine de Num. / 41.”

[ 140 ] Fol. 182v.: «Die 21 Junii 1784»: [Margen: “~~Sob~~ Se condo- / nan a Mossen Ri- / poll Monjo al- / guns Drets, que / havia cobrat / de campanas / pertaïents a / la obra”] Dominus Canonicus Soler proposuit, que inseguint / la Comissio que V.S dona al Senyor Canonge Font y / a sa Merce en lo Capitol de 26 Abril anteri- / or sobre averiguar lo que havia percibit Mossen / Andreu Ripoll per lo Dret de Campanas, y de / quant quedaria defraudada la obra, [?] / de que degues percibir la quarta part dita / obra: que en realitat sas Merces han fet dita / averiguacio liquida, de la que resulta, que / ni encara dit Mossen Ripoll ha donat la mitat / de dita quarta part a la obra; y havent pre- / guntat a dit Mossen Ripoll, si se li havian llegit / las obligacions de sa Mongia, y de haver / de donar dita quarta part de Dret de cam- / panas a la obra, respongue que a ell res se / li havia llegit, y que en lo pago de aquells Drets / ho havia executat com sos antecessors, tant en / lo pago als Campaners, com per la Obra y per [?] / tambe sas Merces se informaren dels Capellans / que antes cobraren aquell Dret de Campanas, y / si be afirman que no donavan la quarta part / a la obra, empero diuhen, que entregavan mes / porció de la que ha entregat dit Mossen Ripoll [?] / tot determinara lo de son agrado. quibus / auditis Domini determinarunt, que ates lo difficil / de la materia, y no poderse fer constar de la obli- / [Fol. 183r.:] gacio certa y determinada que devia tenir dit Mossen / Ripoll en lo pago de Drets á la obra, ni poderse / fer constar si dit Mossen Ripoll ha seguit, o deixat / de seguir la practica de sos Antecessors, antes / be se ha tingut un tacit consentiment a la dis- / tribucio que ell ha fet en aquell pago en los / molts Anys que lo executa, sens haverli may / reprobat fins vuy; y ates de que fora faculta- / tiu a sa Señoria señalar a la obra dita / quarta part, o menor part de aquells Drets; que / per estor motius y altres reservats al animo de / sa Señoria condona a dit Mossen Ripoll lo que / forte hage (~~defraudat~~) deixat de pagar a la obra de aquells / Drets; y que de aqui al devant se observia la / deliberacio de dit dia vint y sis de Abril / proxim passat. [Margen: “que pro hac / vice lo Senyor Administrador / de la obra pa- / gua lo que pen- / san y de cap sou / als que tenen

Cor- / das de Campanas”] Dictus Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit, que ab motiu del enterro general de Capitol que / hi ha hagut del Señor Conde Brias, han acudit a / sa Merce los que tenen Cordas de Campanas, y / han dit, que en virtud de la deliberacio presa / per V.S de cobrar lo Tauler los Drets de campanas / y est retenirse lo capsou, que ells quedan per ju- / dicar, en aquella part de Capsou, porque antes / ells se cobravan sos Drets, y practicarian ara lo / mateix, y ab esto no quedarian perjudicats; sobre / lo que determinara V.S lo de son agrado. Et do- / mini determinarunt que pro hac vice tantum lo Senyor / Administrador de la obra refacia als que tingan Cordas de / Campanas aquella porcio ab que quedan perjudicats / per raho de dit capsou, y que en avant se ratifica sa / Señoria a la deiberació de vint y sis de Abril.”

[ 141 ] Fol. 185v.: «Die 5 Julii 1784»: [Margen: “que se entregue / la Possessio de / son benefici de / Sant Salvador a / Anton Rafols”] Dominus Canonicus Palomar Syndicus proposuit, / que Anton Rafols tonsurat y Musich de la Capella / de V.S previst y anomenat per V.S per lo benefici / baix invocacio de S. Salvador, altre dels destinats / a Musichs de veu, ha presentat la collacio a ell / feta de dit Benefici per lo Senyor V. General Fuguet, supli- / cant a V.S se servesca donarli possessió de dit / Benefici, y concedirli lloch a insignias, sobre lo / que V.S determinara lo de son agrado. Et Domi- / ni determinarunt, que, constant de bona dictarum / literarum expeditione, solutis solvendis et serva- / tis servandis mudatur possessio dien Benefici / relato Antonio Rafols, ~~concedendo~~ per Dominos / Syndicos Annales, et seu per eorum altrum, con- / cedendo ei locum et insignias more solito. [...] [Fol. 186r.:] Dicto die 5 Julii 1784 Tar[ragon]a [Margen: “Juramentum”] Antonius Rafols tonsuratus naturalis villa de Vila- / nova y Geltru Dig Bar<sup>s</sup>; provisus da beneficio sub / invocatione Sancti Salvatori, vocar Beneficio primo / Santi Salvatori in Altari Purificationis B.V.M pre- / sentis Sancta Ecclesia instincto, et fundaro prastitir / Juramentum in mana, et posse Yllr<sup>s</sup> D.D<sup>ris</sup> Don Francisco / Gil de Palomar Pbre et Canonici dicto Sancto Ecclesio / alterino ex Yll<sup>bus</sup> Domini Syndicis Annabilis dicti / Yll<sup>mi</sup> Capituli de servandis Auturis, et consuetudini- / bus dicto Sancto Tarraconen [?] Ecclesia factis, et / de ser- / vandis ordinationibus, constitutionibus, et consue- /

tudinibus dicto Sancto Ecclesia de quibus [?] / Actum [?]. Tarres sunt Reverendus Antonius Rovira Por, et / Antonius Porta Acolytus, ambo Tar[ragon]a degentes / Dicto die 5 Julii 1784 Tar[ragon]a / [Margen: "cautio"] Profatus Antonius Rafols tonsuratus provisus de sup[er]to Beneficis Sancti Salvatoris prestitis Cau- / tionem, et promisit dicto Yllm<sup>o</sup> Capitulo et Dominis / Canonicis prasennis Sancto Tarraconensis Ecclesia licat / abrannibus, et pro est presanni adm<sup>m</sup> Yll<sup>mi</sup> D.D. Francisco Gil / de Palomar oberir ex Yll<sup>bus</sup> Domini Sindicis Anna- / libus dicti Yll<sup>mi</sup> Capituli, ac inihi dicto et in [?] / [Fol. 186v.:] [?] prosentis et itipulanti de solvendis omni- / bus servitutibus, ac coterum, quod similes Bene- / ciciati prosentis Sancta Ecclesia solvera solant / de pura et consuetudine prosenni Sancta Ecle- / sia. Et pro prodicnis complendis obligavit ex- / pressa jura, et reddibus ipsius Benefici, et ge- / neraliten omnia bona sua mobilia es immobilia [?] / Renuntia omni et cuicumque legi in hic e juran- / ti ac foro propio [?] Submittans cuicumque altrari / foro Ecclesiatico [?] Firmavit larga [?] Acum [?] Pre- / sente me Antonio Moy [?] Secretario et Scri- / ba dieti Yllm<sup>i</sup> capituli: ac prosentibus pro- / testibus Reverendo Antonio Rovira Obre et Anto- / nio Porta Acolyto [?] degentibus ad hoc / vocatis specialiten et assumptis, de quibus, et quod cognosco [?] Rafols fidei-facio. / Apud me / Antonium Moy No Secre / et Scribam dicti Yll<sup>mi</sup> Capitulis / Instrum possessionis invenies in libro Possessio- / num, ac in Libro Determinarum invenies / Instrum promittendi pacta conventa, juxta / seriem Edictorum (~~sub Libro B~~) signat sub / Num. 41."

[ 142 ] Fol. 188r.: «Die 12 Julii 1784»: [Margen: "Memorial dels / Sustentors, so- / bre alleugerar / los llibres del / chor"] ~~Dictus~~ Dominus Canonicus Palomar Sindicus / proposuit, ~~que~~ haverhi un Memorial dels tres Sus- / tentors Miroso, Vila y Manubens, ab lo qual / suplican a V.S que se servesca alleugerar las / cubertas dels llibres del Cor, que las tingan / pesadas, llevantse los ferros y claus, per los / motius que indica dit Memorial que si apar a / V.S se llegira. Domini legatur. Est in fine / sig. Da Num 53. quo lecto. Domini, en atencio, / que dit Memorial se compren, que se ha presentat / pera colorar lo atentat, que pochos dias ha come- / te lo Comensal Sever Vila, de haver ab ora causa / [Fol. 188v.:] tret los claus y ferros de alguns de dits llibres / y otras absolutas que executan dits Susten- / tors en menyspreu de la

autoritat de sa / Señoria, determinarunt, que comissionavan / com comissiona sa Señoria als Señors Sindichs / y obra, pera que prengan serias providencias / contra lo atentat de dit Vila, y demes Sus- / tentors; pues que los tres se manifiestan raos / en virtud de la narrativa de son Memorial; y / aixi mateix obrian lo que convinga en los / demes assumptos en que dits Señors Comissio- / nats comprega la falta de atenció y obli- / gacio de dits Sustentors.”

[ 143 ] Fol. 189r.: «Die 19 Julii 1784»: [Margen: “que los tres Sus- / tentors recompon- / gan los llibres / del chor ab mul- / ta de 3£9s per / quiscun, per ca- / da dia que se / retardara”] Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit: que en / atencio a la Comissio que V.S se servi donar als Senyors / Sindichs, y al Señor obrer en lo capitol antecedent del / dia dotse del corrent, sobre lo Memorial dels tres Sustentors Vila, Mirosa, y Manubens, en lo qual los / tres, al pas, que suplican a V.S que sels allegerin las / cubiertas dels llibres del chor, que las tingan pesadas / llevantse los ferros y claus per los motius que propo- / san en son Memorial, confessan, que ajudaran a arran- / car alguns de dits claus, que suposan estaban / ja moguts: y ~~havent~~ trobantse los tres Señors Comissionats ben / informats, que algun de dits claus se mogue de dits / llibres ab molta forsa, y [Margen: “ruido”], com que practica trau- / rerlos ab violencia lo Sustentor Vila en ora causa [Fol. 189v.:] de propia autoritat, y sens permis, ni consenti- / ment de V.S ni del Señor obrer; lo que dits Senyors / Comissionats han judicat ser en notable menyspreu / de la autoritat de V.S que per esta raho, y per / un modo de correccio, judicaran los referits Señors / Comissionats, que podria providenciarse, que dits / tres Sustentors que junts se confessan complices / en dit Memorial retornian a sas costas los / claus en dits llibres, imposantlos alguna leve / multa per lo atreviment se tingue en extraurer / claus y ferros dels expressats llibres, sobre lo que / V.S determinara lo de son agrado, quibus au- / ditis Domini determinarunt: que dits tres Sustentors / Vila, Mirosa, y Manubens recompongan a sas / costas dits llibres, retornanthi los ferros y claus, que / sen tragueren per tot lo dia de dema, deventho / executar a presencia y satisfacio del Señor obrer / deventlo los mateixos Sustentors, o lo altre de ells / avisar en ora comoda per dita assitencia y / presencia en dita recomposicio; y que



no execu- / tantho per tot dema [Margen: “que contaran / vint del corrent / Juliol”]  
 com va dir, los multa sa / Señoria ab tres sous y nou diners a cada un de / dits tres  
 Sustentors per cada dia, que de des- / pres de dema retardaran a executar dita re- /  
 composicio dels expressats llibres [Margen: “reservantse lo / obrer, que li  
 competesca / de ferlos purgar de- / gudament lo dit a- / tentat”]; y que lo Se- /  
 cretari los ho facia saber, y ne donia fee a conti- / nuacio de las deliberacions del  
 present Capitol. [...] [Fol. 190v.:] [Margen: “Notificacio als / Sustentors de la  
 deliberacio de ha- / ver de recom- / pondrer los llibres del / Chor./ en 20 de dits a la  
 ma- / tinada lo Sustentor Vi- / la en son [?] y del / Sustentor Mirosa de / que a mi dit  
 Secret que / no obstant que ahir dia / 19 los dos Sustentors / havian demanat Copia  
 / de aquella determinacio / als Sindichs Palomar, pero / que la demanavan  
 novament / al Senyor Sindich Ricci; y havent / donat lo recado lo Senyor / Sindich  
 Ricci digue que / se entrega la Copia / valem. / Not. dita resolucio lo / dia 30 al  
 Sustentor / Manubens”] Et jo lo No[tari] y Secre[tari] avall escrit, dono fe que lo ma- /  
 / teix dia 19 Juliol 1784 notifiqia y facia saber / als Sustentors Vila, Mirosa y  
 Manubens la antecedent determinacio relativa a la recomposicio dels / llibres que  
 alli se tracta y multa alli expressada / ab los mateixos termes que quedan  
 determinats, me- / dient lectura o relació de dita determinacio, que / de alla fins al  
 dit Comensal Sever Vila, lo qual re- / pongue: molt be esta. Dono fee. / Anton Aloy  
 Not[ari] y Secret[ari].”

[ 144 ] Fol. 197r.: «Die 16 Augusti 1784»: [Margen: “Sobre Susten- / tors”]  
 Antedictus Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit: Que no / obstant la  
 determinacio de V.S del dia 19 del Mes / de Juliol prop pasat de que los Sustentors  
 degueren / repartir a sas costas las claus dels Llibres del / Cor que arrencaren,  
 segons confesaren en son / Memorial y que no executantho, se multavan en 3£9 /  
 Dineros diaris per cada dia que retardarian, se ex- / perimenta que fins vuy no han fet  
 dita recomposi- / cio. Quibus auditis domini determinarunt: Que se / estiga al  
 determinat, y que continui dita multa / per cada dia que retardin a la dita reparacia  
 [Margen: “retenintse lo Senyor / obrer sos salaris / fins a haver cum- / plert los  
 Sustentors / en la determinacio / de sa Señoria”].”

[ 145 ] Fol. 198v.: «Die 30 Augusti 1784»: [Margen: “que Mossen Tarres / y Mossen Rafols alter- / nian per Mesos / lo tocar primer / violi”] Idem Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit / que en seguida de la Comissio que V.S se servi / confiar als Señors Sindichs en lo Capitol del dia / 16 del corrent Mes sobre la precedencia en la / Capella entre Mossen Anton Tarres y Anton Rafols / en seguida del Memorial que est presenta de V.S y / haverse dit Tarres preferit en la funcio de Santa / Clara sens permis de V.S en realitat sa Merce / li feu est carrech y reconegue que havia obrat / mal, submetentse a qualsevol disposicio de V.S / per cuyo atentat disposa sa Merce, que en lo / dia immediat en la funcio de Sant Magi lo pre- / cehis Rafols, per aquell dia, tocant despres dit / Tarres primer en los altres dias, y disposa tam- / be sa Merce [Margen: “que la mul- / ta que V.S ha- / via disposat ~~que / quedas~~ en dita / deliberacio, que / quedas”] ~~privarlo per dos dias del lucro / de la capella, qual partida queda encara, en-~~ poder del Recaudador de la Capella, cuya pro- / videncia significa sa Merce a dit Rafols y / Tarres, que era per entonces, y fins haverho pro- / posat a V.S per sa aprobacio. quibus auditis / Domini determinarunt que ates de que dita dis- / posicio del Señors Sindichs, fou interina, que de / aqui al davant tingan dit Tarras y Rafols la / preferencia un Mes quiscun; comensant en / lo primer Mes de Setembre Mossen Tarres y en / lo Mes seguent Mossen Rafols, y aixi despres alter- / nativament un Mes quiscun, percibint entera- / ment cada un los reddits, quals toquian y lu- / cian en son respectiu Mes, y que lo Secre[tari] los / ho facia a saber. Y que a dit Tarres ~~la multa sobredita / se entreguia entera a dit Tarres, vista sa / humilitat~~ no se exigisca dita multa.”

[ 146 ] Fol. 202r.: «Die 20 Sebris 1784»: [Margen: “Sobre Campanas”] Dominus Canonicus ~~Casanova~~ Ruiz Administrador Opere pro- / posuit que en un Enterro que hi hague en dias pas- / sats, ab motiu de que los Campaners no tocaren los / tochs acostumats en lo dia antes del enterro y en lo / endema, be que los verificaran en lo dia seguent, no / volgue pagar lo Dret de Campanas lo Dueño de la Casa / del Diffunt, que es tal Serafi Sasma, y havent acudit [Fol. 202v.:] al Senyor V. General disposa que no se pagaran dits Drets / en realitat los Campaners no tenian culpa, porque no / feren avisar en lo dia antes del enterro: Mossen Ripoll, / qui solia

avisarlos, qui per est affecte percibeix son / Dret de Campanas, digue que lo Tauler no lo havia / avisat, y lo Tauler digue que no es de sa obligacio / de avisarlo, sobre lo que V.S determinara lo de son / agrado, perque no esdevinga altre semblant lance. / Et Domini pro nunc nihil determinarunt.”

[ 147 ] Fol. 203r.: «Die 1 Ocbris 1784»: [Margen: “Sobre Campanas”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opere proposuit, que / recorda a V.S lo assumpto dels Campaners de que se tracta / en las deliberacions del ultim Capitol per que instan son / recobro los Campaners del ~~ente~~ toch de Campanas del / enterro de que alli se tracta. Et Domini determinarunt / que, una vagada que lo Senyor V. General disposa que no devian / percibir aquells tochs, que acudian los Campaners a dit Senyor / V. General pera usar de son Dret; y per lo esdevenidor que se / arreglia qui deu avisar als Campaners per los tochs de las / [Fol. 203v.:] Campanas.”

[ 148 ] Fol. 204v.: «Die 4 Ocbris 1784»: [Margen: “Sobre privacio del / Musich Mossen Tarres”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opere proposuit, / que no obstant las deliberacio presa per V.S sobre / que Mossen Tarres y Anton Rafols alternasen un Mes / cada un en lo tocar lo violi en las funcions de Cape- / lla, comensant lo Mes primer que era lo Setembre / passa Mossen Tarres, haventse verificat la delibe- / racio de V.S per part de Rafols, no ha volgut obtem- / perarse per part de Tarres, no obstant de haverli / notificat, segons consta en actas, per lo Secretari de / V.S pues ahir en la funcio de Capella que hi ha- / gue en la Iglesia del Convent de Sant Francesch no per- / mete dit Tarres que tocas dit rafols en lo lloch / de primer violi, havent tret los papers que havia / posat dit rafols, no obstant que est li evidencia la / deliberacio de V-S [Margen: “com sa Merce / queda plenament / informat de tot / lo referit”] y com semblant actes son en to- / tal menyspreu de las acordadas deliberacions de / V.S se servira ara pendrer lo que sia de son / agrado. quibus auditis, Domini determinarunt, que / se multia dit Tarres ab la porcio de Capella que / [Fol. 205r.:] li tocava de la funcio de ahir, prevenint al Depo- / sitari de dita Capella, que se retinga la porcio de / dit Tarres; y que se privia per un Any de totes / las funcions de Capella de fora de esta San- / ta Iglesia [Margen: “y

considerant / lo molt que fatigan / a sa Señoria los / recursos del poch / compliment dels / Musichs, que en / altre capitol se / acordian las dis- / posiciones que pu- / gan pendrerse so- / bre est particular / tenintse present / la deliberacio de / 26 de Juny de 1745 ”] y en sa seguida y atenen-se lo poch que / compleixen a sa obligacio los Sustentors, y ates de / que lo ajudant de Sustentor Vidal fa moltes faltas, / determinarunt Domini, que 4£ / part del salari que / lucra Annualment dit ajudant de Sustentor, se / li asseñalian ab distribucio a saber 1£6ş a matines / y laudes; 1£ á oras y officii y 1£6ş a vespres Comple- / tas, y Nocturnos de quaresma / deixant del Senyor Obrer, en cas de no ser moltes / indulgenciant las que sia de son agrado y / podentse multar en faltas notables y graves del / demes de son Salari (~~deixantse per altre Cap<sup>l</sup> lo / acordat sobre las obligacions de la capella~~). [Margen: “Se assenyala dis- / tribucio de part / de son Salari al / Ajudant de Sus- / tentor”].

[ 149 ] Fol. 206r.: «Die 11 Ocbris 1784»: [Margen: “Se ratifica la pri- / vacio y multa del / Musich Tarres, y se / anomena Director / de la capella al Senyor Obrer, ab am- / plias facultats”] Idem Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit, que / també V.S acorda en lo capitol antecedent, que ates lo / que cansan las alteracions, y recursos dels Musichs a / V.S que se esperas en altre Capitol lo pendrer determina- / cio sobre aquest particular: en cuya consecuencia Do- / minus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit, que no / obstant de que V.S en lo Capitol antecedent, ates lo aten- / tat de Mossen Tarres en lo dia de Sant Francesch inobedient / [Fol. 206v.:] a las deliberacions de V.S que li foren formalment noti- / ficadas, acorda V.S privarlo del Lucro de Capella de / aquell dia, y un Any enter de las demes funcions de / Capella, havent disposat, que aquella deliberacio se fes / a saber al mestre de capella, peraque com a cap de / ella, disposas que se cumplis dita deliberacio, y que / en realitat fou notificada a dit Mestre de Capella / per lo Secretari de V.S com constavan las actas y que / se li deixa Copia, ab tot se experimenta, que ahir en / la funcio de Capella en la Iglesia dels Pares des- / calsos assií Mossen Tarres a tocar en dita Capella: ve- / ientse lo menyspreu de V.S; pues, encaraque / lo Mestre de Capella no hagues fet a saber la de- / liberacio sobre calendada a dit Tarres, te est no- / tificat que lo tocar lo violi en la Capella es per

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

alter- / nativa entre Rafols y Tarres, y que en est mes toca / a Rafols, y no a Tarres, per mes que se vulla colorar / ab lo Titol de que ahir feren assistir los musichs a Mossen Ordeig, y feren que dit Tarras tocas la violata / unicament peraque se verifcas que no degues tocar / Rafols. quibus auditis, Domini determinarunt, que / novament ratifican la dita deliberació del dia / sinch de octubre, entenentse dit Tarres privat per / un Any enter de que no sols no dega percibir los / Lucros de capella de las funcions de fora de esta / Santa Iglesia, pero que per dit Any enter no en- / trevinga en tocar ningun instrument, ni tenir inte- / ressenia en ninguna funció de capella de fora / de esta Santa Iglesia: y que igualment se privia / del lucro que ahir pogue tocarli de la part de / Capella (~~fentse a saber a son Depositari percibir / dit Rafols com y la del dia de devant Francesch~~) fentse / a saber aquesta deliberacio coram Secretario et tes- / tibus al Mestre de Capella a Mossen Tarres y a Ma- / nuel Vilar Depositari de dita Capella. Y venint sa / Señoria a determinar lo dispositiu per dita Capella / pera evitar recusos, y no fatigar ab ells a sa Señoria, / mandarunt Domini, que se llegis la Determinacio del / dia 26 de Juny de 1745; et ea lecta, en atencio de que / [Fol. 207r.:] en aquella consta que sa Señoria anomena per Direc- / tor de dita Capella al Señor obrer, tenint una suma / dispotigues en los Musichs, a coneguda del qual, sens / report al Yllustrissim capitol, pugues traurer a qualsevols Mu- / sichs, posarne de nous; donant al Mestre de Capella / los ordes a dit Director ben vistos; asseñalarlos los dias / de assistir tots a la capella, y manas repartirse entre / si los Lucros, ab lo demes que conte dita deliberacio / Domini determinarunt, no sols que ratificavan dita de- / liberacio del dia 26 de juny de 1745, limitantla sola- / ment de que en lo cas que vingues de haverse de / traurer algun Musich de dita Capella, tinga a be lo / Señor obrer de reportarho primer a sa Señoria; pero / encara, puga dir Señor Obrer que es y sera com a Director ano- / menat de dita Capella, disposar dels Musichs en / las funcions de Capella; asseñantlos Lloch, e Instru- / ment, si li apareixerce convenient, multar als inobe- / dients, aplicant las multas als obedients, y fer tot lo / demes annexo, connexo, dependent y mergent al bon / regimen de dita Capella [Margen: “y chor, compre- / nent los Sustentors / tant per Llicencias / per ausen- / cias de Musichs: Sus- /

tentors y Semmaners, / com per lo”] demes convenient al estat / que te sa Señoria format per dita Capella y demes / prevencions, en orde a Musichs, que te sa Señoria / fetas, y llegidas als nous Bene[fici]ats y Sustentors antes de / sa possessio en sos Beneficis y Comensalias; y sobretot, pera que facia / observar la deliberacio que acaba de pendrerse en / orde a Mossen Tarres Musich.”

[ 150 ] Fol. 209v.: «Die 25 octobris 1784»: [Margen: “Sobre los exa- / mens als opositors / per lo benefici va- / cant”] Predictus Dominus Canonicus Palomar Sindicus propo- / suit, que ab motiu der que lo dia 4 de mes proxim Novem- / bre finira lo termini dels Edictes pera ferse las oposi- / cions al Benefici vacant, y trobarse antonces lo Nove- / nari de animas en la Iglesia de Sant Miquel, ahont concorre tota la musica, qual circunstancia no se tin- / gue present al temps que se formaren dits Edictes , / y no deixa de ser embaras pera ferse ditas oposicions / en las tardes, per lo poch lloch que queda, per entrarse / a dos quarts de quatre en dita funcio de Sant Mi- / quel, y al mati, mediar lo altre embaras de las missas / de ora, a mes de que es bastant tart, quant se acaban / los officis y oras [Margen: “no apareixent / poderse differir / per causa de que / hi haura alguns / opositors forasters / que sentirian lo / gusto haurian de / fer per sa detenció”] se servira V.S resoldrer / en quinas oras se faran ditas oposicions. Et Domini / determinarunt, que los Señors Sindichs, ab lo Señor obrer / acordian loas oras per ditas oposicions en la millor / manera que pujan. [Margen: “Renuncia de Mossen / Francisco Marti del / Benefici de Sant / Pere”] Idem Dominus Canonicus Palomar Sindicus proposuit, / que lo Señor Canonge Foguet V. Geneneral ha passat noticia / que vuy lo Reverent Francisco Marti Pre[bere], obtentor del Benefici / de Sant Pere, renunciava dit Benefici; y com es de libra / collacio, y per consegvent dels destinats a musichs de veu / segons lo nou Plan de esta Iglesia, se servira V.S / acordar lo que sia de son agrado. Et Domini dixerunt / Differatur pro alio Capitulo.”

[ 151 ] Fol. 211r.: «Die 4 Nobris 1784»: [Margen: “que per enfermedat / del Señor Ricci Sindich / presidesca los Examens / de Musichs lo Senyor obrer”] Dominus Canonicus Palomar Sindicus proposuit, que / ab motiu de haverse de executar los examens del opo- / sitors al Benefici vacant, y haverhi dos Forasters,

que / no permet dilaci lo despatxarlos, si apar be a V.S ab / motiu de trobarse malalt lo Señor Ricci Sindich, podria / servirse anomenar altre Individuo de V.S pera presi- / dir dits Examens. Et Domini nominarunt Dominum / Don Yphum Ruiz operarium (~~quia an Dominum Sindich / Palomar~~) pera que junt ab lo Señor Palomar presidesca dits Examens.”

[ 152 ] Fol. 212r.: «Die 8 Novembris 1784»: [Margen: “Paper dels Exami- / nadors sobre los / oposats al Benefici / de veu”] Prodictus Dominus Canonicus Palomar Sindicus proposuit: Que ab / motiu de haverse acabat los examens dels opositors al / Benefici vacant que obtenia Mossen J[ose]ph Molas, los Exa- / minadors han presentat lo paper del Concepte que han / format dels oposats, segons sos examens, qual si apar a V.S / se llegira. Domini legatur. Est in fine de Numº 89. Quo / lecto. Determinarunt Domini: que la eleccio, y nominacio de persona pera obtenir dit Benefici se differesca per lo / proxim Capitol.”

[ 153 ] Fol. 213r.: «Die 16 Nobris 1784»: [Margen: “Se differeix per / lo Capitol proxim pro- / vehir lo Benefici / vacant”] Dominus Canonicus Ricci Sindicus proposuit, que en atencio / a haverse determinat per V.S en lo Capitol antecedent ano- / menarse Persona en lo Capitol de vuy per lo Benefici vacant, / se servira V.S pendrer la determinacio que sia de son agra- / do. Et Domini dixerunt, que per las moltas ocurrencias del / present Capitol, se differesca ab Capitol extraordinari per lo / dia de dema.”

[ 154 ] Fol. 214r.: «Die 17 Nobris 1784»: [Margen: “Se elegeix a / Bofill per lo Bene- / fici vacant del Sant / Joan Baptista”] Dominus Canonicus Ricci Sindicus proposuit, que en / atencio de que V.S se servi deliberar en lo Capitol de / ahir, que se esperas al de avuy a fer la eleccio de / Persona per lo Benefici vacant de Sant Joan Baptista, a un [Fol. 214v.:] dels oposats a dit Benefici, se servira V.S deliberar si se / fara dita eleccio; y respecte, que per lo Senyor obrer se feu / present haverhi un Plan format per lo Mestre de Capella / en que explica la necessitat dels Instruments que sa / necessitan en la capella, si apar a V.S podria llegirse / dit Plan. (~~quo lecto~~) Domini legatur. quo lecto, Domini / dixerunt: lectum. Et determinarunt, que se passas a / la elecció de Persona a dit Benefici vacant per escruti- / ni, y que quedas

elegit qui tingues mes vots, y que en / cas de empatas se tornas a votar. Et ante votationem / Dominus Canonicus Arostegui proposuit, si en la elec- / cio devia ceñirse unicament a votar per veu, o per / habilitat de Instrument; et Domini dixerunt, que se / votas per cada Individu, com se tingues gust, y que / podria mirarse la major utilitat de la Iglesia per Ins- / truments, tota vegada, que ab la presencia del Senyor Arquebis- / be Santian en las primeras vacants de Benefici, se acor- / da y posa en los Edictes, que seria preferit el que tingues / alguna habilitat de Instrument. Et dixit dictus Dominus / Arostegui, que renunciava jus / vovendi: Et incontinenti, haventse votat per escrutini / ha quedat provist y elegit per sa Señoria pera obtenir / dit Benefici Manuel Boffill, ab vuit vots, havent tingut / tres vots Felip Cascante, y dos Thomas Granada; fent / sa Señoria dita eleccio, devant dit Boffill firmar y pa- / rar [Margen: “antes de la pos- / sessio de dit Be- / nefici”] las obligacions, que preve lo Edicte, ab paper / separat. Cuyas obligacions sunt in fine sig. De / Num. 95. [Margen: “Sobre pasar per / devant del Chor, / lo viatich y extre- / mauncio quant se / canta en ell”] Idem Dominus Canonicus Ricci Syndicus proposuit, / que lo Diumenge a completas passa per devant del / chor lo viatich, mentres se cantavan las Divinas ala- / bansas, y com sa merce esta informat de que no era / molta la urgencia, perque se toca molt temps las Campanas, / y de altra part ser lo Parroquial Amill qui ministrava / dit viatich ~~que per sol ser ridicul en sas cosas~~, apar, que / podria pendrer alguna providencia pera evitar sem- / blant abus de passar per devant del Chor quant se canta [Fol. 215r.:] las divinas alabansas y al ministrar la extrema- / uncio, que tambe se ha notat algunas vegadas. quibus / auditis Domini determinarunt que per lo Señor Sindich / se facia present al Señor V. General pera que corregesca / aquells abusos als Parroquials, a menos que las Necessi- / tat ho demania.”

[ 155 ] Fol. 222v.: «Die 30 Decembris 1784»: [Margen: “Sobre reintegrar / a Mossen Tarres en / la Capella”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit: que / [Fol. 223r.:] Mossen Anton Tarres suplica a sa Merce, que ab motiu / de haverse apartat de fer part en los assumptos dels / altres Musichs, y haver donat Memorial de allanament / al Señor V.G y offerirse en ell a obehir ciegament



las / disposicions de V.S y ordinacions que refirmadas, / qual allanament consta en lo Expedient que pendeix / devant dit Senyor V. General resultat de la multa que sa / Merce imposa al Sustentor Manubens, Mossen Tarres / y Thomas Burgues per haversen anat a una festa / major, sens llicencia, fos reintegrat en la Capella, al- / santli la privacio que V.S li te feta per un / Any de dita Capella. quibus auditis, Dominus determi- / narunt: que se esperia la decisio de dit Senyor V. General / sobre dit Expedient; y despres que presentia Memorial / dit Mossen Tarres ab lo mateix allanament, y sa Señoria / pendra la determinacio de son agrado. Et Dominus / Canonicus casanovas ajusta a dit vot, que bo sera / per escarment dels demes musichs, que després de / haver dit Mossen Tarres presentat dit Memorial no se li / alsia del tot dita privativa, porque aixi aprengan / los musichs a tenir la subordinacio deguda al Molt Illustre Capitol.”

**Año 1785**

[ 156 ] Fol. 225r.: «Die 3 Januarii 1785»: [Margen: “Memorial del mestre / de Capella sobre / gratificacio del / gasto de un In- / fantillo”] Dominus Canonicus Ruiz Administrador opere proposuit, que / per lo Mestre de Capella se li ha presentat un Memorial / relatiu a rescampensarli lo gasto que ha tingut en lo temps / de tenir a sa Casa a dos Infantillos, mentres se prepara- / van per sa admissio, ~~Et Domi~~ que si apar a V.S se lle- / gira. Domini, legatur. Et in fine sig de Num. 116 quo / lecto Domini determinarunt, que los Señors Sindichs, ab / lo Señor obrer compongan la pretencio de dit Mestre de / Capella, resarcintli lo que compregan segons sa prudencia, / y que ~~comprengan~~ sia just esmenarli.”

[ 157 ] Fol. 225r.: «Die 10 Januarii 1785»: [Margen: “Se suspen la gra- / tificacio del Mestre / de Capella”] Dominus Canonicus Botines proposuit, que no trobantse / present per previa ocupacio, en lo Capitol antecedent, ha / ohit, que acaba de llegirse la determinacio, que pren- / gue V.S en dit Capitol antecedent, a saber, de que ates / son Memorial se li refes de la Administracio der la obra lo que / se compregues just per raho dels Infantillos que ha / tingut en sa Casa, preparantlos pera veurerse si son, o / no admisibles despres per la Capella; y a part,

que aquella / pretencio se compren no pot tenir lloch perque aquell temps / [Fol. 225v.:] de preparacio apar que deu cuydarse la Casa de ahont / es lo pretendent, que pot tenirlo, o deixarlo de tenir / despesari en Casa del mateix mestre de Capella, pues / may por ser carrech de V.S mantenirlo, sino quant sia / admes en exercici y no en funcio, a menos que fos / per precisa y especial deliberacio de V.S se seguiria que en / avant posaria V.S un exemplar de mantenir sempre / un, o mes Infantillos suprenumeraris, ab motiu de pre- / paració, y també apar que es contra altrás delibera- / cions presas per V.S y obligacions del mateix Mestre de / Capella. quibus auditis, Domini, atesa la proposició de / dit Señor Botines, determinarunt, que se suspenga la / determinacio del Capitol antecedent, y que se mirian las / que mediaren en las admissions dels Infantillos que / cita dit Mestre de Capella en son Memorial y dames al / cas y las obligacions tambe de dit Mestre de Capella.”

[ 158 ] Fol. 229v.: «Die 17 Januarii 1785»: [Margen: “Posesion de / un Beneficio”] Dominus Canticus Ricci Syndicus proposuit, que / per part de Manuel Boffill Musich provist per V.S / del Benefici baix invocacio de Sant Joan Baptista vacant / per mort del Reverent J[oseph] Molas, se han presentat / las Lletres a Collacio, despatxadas del Senyor V. General, su- / plicant que V.S li concedesca la possessio de dit Be- / nefici, y classes de estyl. Et Domini, en atencio de ser / presentat a sa Señoria, y no haverhi difficultat en / son Titol, determinarunt: quod mandatur possessio so- / [Fol. 230r.:] lutis solvendis, et servatis servandis, ab comissió / als Señors Sindichs, y al altre de ells. / D.D / [Margen: “Jurament et Cautio”] Emmanuel Boffill tonsuratus provistus de bene- / ficio Invocatione Sancti Joannis Baptistae, praes- / titit Cautionem, et promisit ad<sup>m</sup> Ill<sup>bus</sup>. Domini Canoni- / cis, et Capitulo Sanctae Tarraconen[sis] Ecclesiae licet ab- / sentibus, et pro illis adm<sup>r</sup> Ill<sup>ri</sup> D.D. jacobo Ballester / Pbro et Canonico dictae Sanctae Ecclesiae, alter ex dig<sup>s</sup>. / Ill<sup>bus</sup> Dominis Sindicis Annalibus, ac No[tari] Infr[ascript]o / eis presenti, accipienti et stipulanti de solvendis om- / nibus servitutibus, ac caeterum, quod similes Be- / neficiati soliti fuerunt solvere ratione dicti Be- / neficii, ad de servandis Statutis, et constitutioni- / bus dictae Sanctae Ecclesiae factis, et faciendis per / dictum ad<sup>m</sup> Ill<sup>re</sup> Capitulum. Et pro [?] prae- / dictorum dedit in [?], et principales so / lutores

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

Reverendum. Antonium Terrés P[re]s[b]i[te]rum, et Thoman / Burgués clericum  
Beneficiatos dictae Sanctae / Ecclesiae presentes, et unus Fidapressionis  
acceptantes [?] / qui simul cum dicte Principali, et insolidum promise- / runt  
praedictae complere [?]. Et omnes Pr[incip]alis et Fi- / depressores obligarunt ea  
bona simul, et insolidum / mobilia et immobilias [?] renuntiantes beneficio nova- /  
rum Constitutionum [?] ad pro propio [?] Submittentes / se et sua bona [?] que fora  
[?]. Et ut praedictae [?] / [?] [?] / Terres Reverendus Franciscus Gavalda Pbre et Em-  
/ manuel Gonzales scriptor Tar[ragon]a degentes. / Inst[ruct]um promissionis [?]  
pactae et obli- / gationes est in libro Capitulari hujus Anni sub / signo de Numº 95.”

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

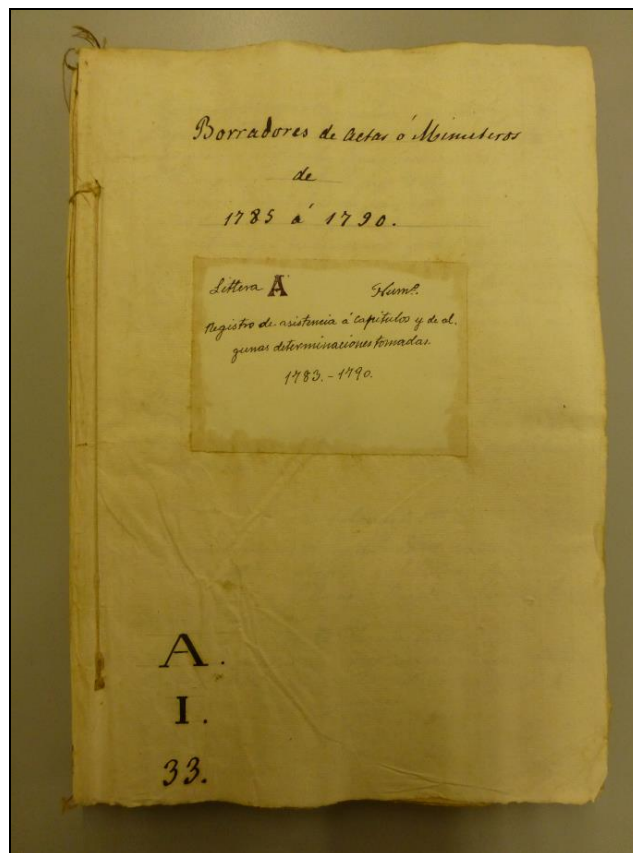
Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

## LIBRO III

**“Borradores de Actas o Ministerios / de / 1785 a  
1790 / Registro de asistencia a capitulo y de al- /  
gunas determinaciones tomadas”**



**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---

**Borrador de los años 22-01-1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 03-08-1789<sup>4</sup>**

**Año 1784**

[ 1 ] «Die 22 Januari 1784»: “Minutero de 1784 / [...] Adm<sup>r</sup> opere et fabrica – Ruiz”

[ 2 ] «Die 16 Febrer 1784»: “Edictes de la Comensalia de Danis Inseratur y como / als S<sup>r</sup> Sindichs y exam<sup>s</sup> los tres y Mirosa.  
Sobre el Benefici del Musich Hernandes apro- / ba.”

[ 3 ] «Die 1 Marti 1784»: “Idem sobre relació de Musich Exam<sup>s</sup> sobre / la Comensalia que passia a la eleccio al que tinga mes vots [Margen: “ Pere Manubens III · III · III · III · III · I / Geroni [Cunerñas?] / Anton Roger / Fran<sup>co</sup> Vidal / Joaquim Costany”].

Elegit Manubens amb tots los vots / que per anar a la tonsura se li donia alguna / limosna a discrecio dels S<sup>rs</sup> Sindichs, y que se escriga [?] y del Thecasi de gastos comuns.

Idem sobre lo Benefici de M<sup>n</sup> Pedrol = que se / prorrogua y que los S<sup>rs</sup> Sindichs se informian / del M<sup>e</sup> de Capella [?] y en quant a estar al fa- / ristol [?] que se miria per lo Cap<sup>l</sup> proxim.”

[ 4 ] «Dia 8 Martii 1784»: “Ricci sobre los gastos de la por<sup>o</sup> per Manubens / que se adelante de la obra ab calitat de reinte - / gro dels reddits de sa Comensalia.  
Idem sobre estar al Faristol los Bene<sup>ats</sup> de veu = que / assistescan en torns los mesos propers.”

[ 5 ] «Dia 29 Martii 1784»: “Idem: estat dels Sochantres = que lo examinia lo S<sup>r</sup> obrer y examinat, que se pagua.”

---

<sup>4</sup> Libro manuscrito de 310 x 220 mm, encuadernado cosido, con tapas de papel; en el lomo se puede leer: «33»; en la cubierta se anota «Borradores de actas o ministerios / de 1785 a 1790.» y presenta una etiqueta manuscrita, de otra mano, en la que se apunta: «Lettera A Num<sup>o</sup> / Registro de asistencia a capitulo y de al- / gunas determinaciones tomadas / 1783. – 1790.»; en la cubierta, bajo la etiqueta también se puede leer: «A. I. 33.». Este libro borrador se anota con tinta negra de diversas manos y presenta diversos folios en blanco, sin numerar: un total de trece, distribuidos en tres zonas del libro, en donde aparecen 4 folios seguidos en una primera ocasión, otros 7 seguidos una segunda vez, y por último, otros 2 seguidos. La encuadernación, hecha a partir de cuadernillos, no deja hojas en blanco al principio o final de los mismos.

[ 6 ] «Dia 28 Marii 1784»: “Relacio dels Exams sobre las oposicions del / Benefici vacant de Sant Salvador = Legatur. qua / lecta. que se presentia lo benefici per Escrutini.

Elegit Rafols ab dos vots Baxench.”

[ 7 ] «Dia 19 Julii 1784»: “Ricci sobre Sustentors = que reposian los claus a sas costas / per tot dema, avisant a ora comoda al S<sup>r</sup> obrer pera pre- / senciario lo S<sup>r</sup> obrer, altram<sup>t</sup> incorreran en la multa de 3£9s per cada dia que retardaran.”

[ 8 ] «Dia 5 octobris 1784»: “Ruiz sobre musica = que Tarres sia multat del Lucro / de ahir, y privat de las funciones de la Capella de fora de la Iglesia per un any.”

[ 9 ] «Dia 11 8<sup>bris</sup> 1784»: “Sobre Musichs = que se estiga al deliberar [margen: “y se entenga en / Lucro y asistencia”] que sol facia sub [?] / coram notario. et testibus al Mestre a M<sup>n</sup> Tarres, y al deposi- / tari y que tambe sia privat dit Tarres del lucro de ahir essent / est y del dia de S<sup>t</sup> Fran<sup>ch</sup> per Rafols.”

[ 10 ] «Dia 17 Nobris 1784»: “Ricci sobre lo nombram<sup>t</sup> fent present la relacio del Mestre de / Capella. quo lecta. Dominio que se passia a la eleccio ab / la condicio de firmar lo elegit las obligacions, y que se votia / per escrutini y en cas de empatar, que se tornia a votar.

Arostegui si deura votar sobre veu o Instrum<sup>t</sup> = que se votia / per cada un Individuo com dictia sa consciencia. Et Arostegui / dixit que renunciava al votar por aora. Elegit Bofill ab vuit / vots. Cascante tres y Granada dos [Margen: “Bofill ~~III~~ / ~~III~~ / ~~II~~ / Cascante III / Baixench / Granada II”].

### **Año 1785**

[ 11 ] «Dia 22 Januarii 1785»: “Minutero de 1785 / [...] Adm<sup>f</sup> opere et fabrica – Ruiz”

[ 12 ] «Dia 1 Februari 1785»: “Sobre lo que se donara al M<sup>e</sup> de Capella = que se li / paguia unicament las despesas per un mes, que es lo de / obligacio, pagantli 6s diaris per un mes.”



[ 13 ] «Dia 10 Febrery 1785»: “que se expedescan los Edictes del Benefici, ab lo carrech que / te de servitud y que privadam<sup>t</sup> se miria si se trobava un / primer violi, y trobantse, se li [?] lo que se comprega / de las obras. Et interloquendum la servitud del Com<sup>l</sup> [?] / que luy diga lo [?] y de sa resposta se pendra determi- / nacio.”

[ 14 ] «Dia 14 Februarii 1785»: “Idem sobre lo Mag.<sup>t</sup> del Dissapte de Pasqua = que los S<sup>rs</sup> Sindichs veigian amb lo M<sup>e</sup> de Capella si podra variarse.”

[ 15 ] «Dia 30 Marti 1785»: “Memorial del M<sup>e</sup> de Capella y altra del Musich Junca que posia qui vulla sa / ausencia, com ha fet en altrás vegadas, com lo que posia a / sas costas sia a satisfaccio dels S<sup>rs</sup> Sindichs; e inserim pensara [Margen: “sa S<sup>ria</sup> per un / Substitut, como par- / que lo cas ho dema- / na”].

Mem<sup>l</sup> de Melchor Junca = leg

Mem<sup>l</sup> de Manubens = a disp<sup>o</sup> dels Señors Sindichs / y obrer quant los claus sigan reposats, com esta de- / terminat per lo Cap<sup>l</sup> y las multas de ausencia que se / retornian a dispo del S<sup>r</sup> obrer.

Relacio dels examinadors. Lecta, que se passia / a la eleccio y que sia a pluralitat de vots, y / en cas de empatar, que se pro hac vice, sens perjudici dels / Drets, y que lo President decidesca y et dissensiarunt [?] / et [?] [Margen: “Manubens / Baixench / Junca / Granada III-III-III-+ / Esplugues III-+”].

Elect = Granada y per semmaner Benet, havent / de presentar Mem<sup>l</sup>.

Sobre los concursos = que se donian punts al dilluns = / que se entria a vespres a las 3, e immediatam<sup>t</sup> que / se digan Matinas = que se entria a Prima a un quart de / nou = Examinadors dels titols y donar punts. Los / S<sup>rs</sup> Sindichs y D<sup>s</sup> ab Como als S<sup>rs</sup> Sindichs per ser lo que se offeresca / relatiu a ditas oposicions que lo entrar a prima sia / solament los dias de Concursos; empero las Matinas / durant lo temps de las oposicions.”

[ 16 ] «Dia 20 Aprilis 1785»: “que se entregue las pos<sup>o</sup> a Granada more solito / solutis solvendis, et servantis servandis.”

[ 17 ] «Dia 13 Mari 1785»: “Vila = que lo Mestre de Capella esta fora pera pre- / sentar a un miñonet nomenat Jaume Queralt per Esco- / lanet de la Capella

de V.S. y si apar a V.S. entrara pera / provarse com es de estil. Et Domini, que entre. et ingresio / y haventse probat. Domini determinarunt: que se admetia.

Mem<sup>l</sup> de Baixench = que se li paguan a disposició del / S<sup>r</sup> obrer.

Sobre la despesa del Escolanet Queralt y Butllas = que / se paguan las Butllas y se li donia alguna Gratifica- / cio per lo Mes a disp<sup>o</sup> del S<sup>r</sup> obrer.”

[ 18 ] «Dia 20 Juni 1785»: “Ruiz sobre M<sup>e</sup> de Capella. Com<sup>o</sup> als S<sup>r</sup> Sindich y obrer; y / per ausencia de est al S<sup>r</sup> Botines.

[ 19 ] «Dia 14 Nobris 1785»: “Primer Benefici de tenor de les Dotze mil verges / que obtenia Burgues / Manuel Domingo ~~III-III-III-III-†~~ / Esplugas I.

Benefici baix invocacio de n[ost]ra S<sup>ra</sup> de Pra<sup>s</sup> / R<sup>nt</sup> J[ose]ph Legura ~~III-III-III-†~~ / Miquel Esplugas † / Ramon Baixeras † / Benet Baixench †.

Benefici baix invocacio de Sant Joan Baptista / Benet Baixench III / Miquel Esplugas ~~III-III-III-†~~ / Ramon Baixeras †.”

[ 20 ] «Dia 28 Nobris 1785»: “Idem sobre lo escola de la Concepcio, que se li donia lo / salari com los demes Escolans.”

### **Año 1786**

[ 21 ] «Dia 23 Mensis Januarii 1786»: “Minutero de 1786 / [...] Adm<sup>r</sup> opere – Ruiz.”

[ 22 ] «Folio a parte, sin fecha»: “Arreglament de Campaner / Lo comensal Sever demana un Certificat de com lo feu present / en las Com<sup>s</sup> Distrib<sup>s</sup> q<sup>t</sup> passa a Madrid per la causa que tenia sobre / los cent reals de vuit en lo Tribunal de Nunciatura.”

[ 23 ] «Dia 18 Martii 1786»: “Mem<sup>l</sup> del Campaner = Com<sup>o</sup> als S<sup>rs</sup> Sindichs y obrer / en presencia del Mem<sup>l</sup> dels de las cordas de las / Campanas peraque mirian lo que sia convenient y / si sera util deixar un sol Campaner y lo Salari y obligacions que puguen posarsels y demes seguretats / que mirian convenientes.”

[ 24 ] «Dia 3 Aprilis 1786»: “Vila = Sobre Campaners = se aproba lo Plan y las / multas y carrechs a disposicio els S<sup>rs</sup> Sindichs.”

[ 25 ] «Dia 21 Augusti 1786»: “Ruiz sobre la festa de S<sup>ta</sup> Thecla = more solito / y que se escriga a Benet Baixench que vinga per / S<sup>ta</sup> Thecla pera que se veigia si se perfecciona en / lo violi, deixant a disposicio del S<sup>r</sup> obrer lo gasto / que se oferesca per lo viatge.”

[ 26 ] «Dia 9 Oc[tu]bris 1786»: “Ricci: sobre las lletras dels Sustentors notificadas als / Señors Sindichs lo Dijous = que se escriga al Agent / y que se continue la Causa.”

### **Año 1787**

[ 27 ] «Dia 7 Maii 1787»: “Idem sobre Manubens, que se informia ab ho- / nor de la deliberacio [?].”

[ 28 ] «Dia 21 Maii 1787»: “Mem<sup>l</sup> de Mirosa = que se li concedesca [?] deixant / subs [?] cant y persuadintli, que atesa la necessitat / procura deixar un substitut que sia bo y no / tres.”

[ 29 ] «Dia 30 Maii 1787»: “Ricci sobre Baixench = Approban [?] / et inseratur / cartificani.”

[ 30 ] «Dia 14 Augusti 1787»: “Casanova sobre lo Infantillo per ser de edat de 11 Anys / y 11 mesos y curs de solfa = que no se admetia.”

[ 31 ] «Dia 22 8<sup>bris</sup> 1787»: “Mem<sup>l</sup> del Sustentor Garcia.”

### **Año 1788**

[ 32 ] «Dia 15 Sep[tem]bris 1788»: “Sobre el Procem<sup>t</sup> dels Sochantres = Como que lo Adv<sup>t</sup> / responga, no sols en lo Dret [?] pero en vindicacio dels / honor del Cap<sup>l</sup> y del V. Gen<sup>l</sup> y que antes se llegesca / la resposta en Cap<sup>l</sup> y que las expresions que / miran al S<sup>f</sup> Infermer que fou jutge en aquella / causa, se li facian a saber [?].”

[ 33 ] «Dia 19 Sep[tem]bris 1788»: “Vila fa present lo Pedim<sup>t</sup> treballat per / lo Adv<sup>t</sup> en orde a la resposta dels Sochantres.”

[ 34 ] «Dia 24 No[vem]bris 1788»: “Meml de J[ose]ph Granada – Se anomena durante / beneplacito, advertintli que se adelantia en lo es- / tudi de la f[laut]a.”  
Sobre escolans [?] a disposició del S<sup>r</sup> Obrer / un solament per ara [?] y que despres entria / a cantar en Cap<sup>l</sup> more solito.”

### **Año 1789**

[ 35 ] «Dia 22 Januarii 1789»: “Minutero de 1789 / [...] Adm<sup>r</sup> opere – Casanovas”

[ 36 ] «Dia 23 Marii 1789»: “Idem sobre la mort del Mestre de Capella = que se expedescan los edictes promptament = / que se acceptia la oferta de M<sup>n</sup> Segura, y que est passia a viurer en la Casa, cuydant tam- / be la dona dels miñons = que los Srs Comissio- / nats cuydian de la formacio de edictes / formacio de pactes = y manutencio dels [?] el paper [?] / y que lo S<sup>r</sup> Obrer cuydia del Inventari dels pa- / pers.”

[ 37 ] «Dia 22 Aprilis 1789»: “D<sup>s</sup> Vila [?]. Sobre la renuncia de la testamentaria de Baixench / Ques feu un enterro decent = Que se li done als Marmesors lo vensut / del salari de dit Baixench.

D<sup>s</sup> Vila [?]. Lo paper de obligacions de M<sup>e</sup> de Capella / que se proposian a S.Y. ditas Ordins supli- / c<sup>t</sup> a S.Y. se servesca aprobarlas.

D<sup>s</sup> Vila [?]. Sobre examinadors: Vila – Org<sup>a</sup> – Mirosa – y un foraster / Ricci – Sindichs y Obrer / Ruiz – Orga – Mn J[ose]ph Domingo – y en caso despues se envien / otros los papeles / donarlos / ag<sup>a</sup> gratificació / Sans – Org<sup>a</sup>.

Resolt: Orga, Mirosa y Dom<sup>o</sup> los tres y escusantse un los dos restants.”

[ 38 ] «Dia 4 May 1789»: “Convocatio / Dominus Can<sup>s</sup> Vila Sin<sup>s</sup> proposuit: que lo S<sup>or</sup> Arqueb<sup>e</sup> ha aprobat lo paper de obligacions / del M<sup>e</sup> de Capella, qual aprobacio ha posat en escrit / q<sup>e</sup> si V.S. gusta se insertara en actes.”

[ 39 ] «Dia 27 Marii 1789»: “Id. al cap<sup>l</sup> de Lleida [?] S<sup>r</sup>s Ques passe a la eleccio de M<sup>e</sup> de Capella / la elecció ques fasse abuy – escrutini – / III el que tinga mes vots [?] que non tinga la meitat / IIIIIII, I a la p<sup>a</sup> veg<sup>a</sup> a 7. al mes antic / IIIII es mes / En el

1.<sup>r</sup> escrut<sup>o</sup>...6. / Il S<sup>r</sup> Soler se oposa / Ques' vote per escrutini quedant lo de / mes vots / Que si en lo 1.<sup>r</sup> escrutini ixen 7 a 7 lo de / major edat / Si de sis a sis se votara sols / entra els dos. Quede exclos de / un en un.

Rt J[ose]ph Domingo IIII / Melchor Juncá IIIIIII II / Queda elegit en Mestre de Capella de esta S<sup>a</sup> Igl<sup>a</sup> Melchor Juncá ab nou vots, / havent tingut 5 vots lo R<sup>t</sup> J[ose]ph Domingo Pbre.”

[ 40 ] «Dia 29 Marii 1789»: “Vila: Posesio del Mestre d C = Cuidado de Escolans – fins al dime- / cres, com antes, y dimecres en Capitol.”

[ 41 ] «Dia 3 Junii 1789»: “Vila [?] Ques determine lo punt del Mestre / IIII Baldrich – Ques continue la manutencio dels Escolans com fins ara / fins quel mestre vinga. / Casanovas no vota / III Ricci. Als Sindichs y Obrer / IIII Botines prorateig de gastos y costas els escolans de vuy en avant de carrech / del mestre / Arostegui que se note / Baldrich IIII / Arostegui que se note son vot / IIIIIII Vila. Que no percebesca los fruits q<sup>e</sup> [?] des del dia en / q<sup>e</sup> sen encarregara. Que la manutencio dels escolans com ara fins / que vinga lo mestre, y que els corresponsions que se / li donan se li prorategen des del dia.”

[ 42 ] «Dia 22 Junii 1789»: “Mestre de Capella – mobles de Infantillos – Proposa que se li entre- / guian per lo S<sup>r</sup> Obrer ab inventari.

Ruiz: ques fassen tovallons y tovalles, Llum o candelero – Llum i taula – mes preus e indispensable per los Escolans / y no lo que via parat la casa / Obrer que se li donia nota.”

[ 43 ] «Dia 30 Juli del 1789»: “D<sup>s</sup> Canon<sup>s</sup> proposuit: que l'escola Badia ja no pot servir, y si se admetra Ferrer – Que s'admetia, sens oirlo y a Badia lo vestit.”

[ 44 ] «Dia 3 Aug. 1789»: “Quel mestre de Capella se troba instat de las herevas del / difunt per retornar los mobles de ellas, entre las quals hi ha vidrieras, algun banch. / Que no se done res a las herevas – Quel [?] liquidia / lo deure del difunt – Y quel Obrer impedesca que las he- / revas no sen porten res que sia de la Obra; y que si / hi ha alguna cosa dels hereus q<sup>e</sup> sia util a la Obra, que ho prenga en pago del deute.”

[ 45 ] «Dia 14 Dec<sup>s</sup> 1789»: “Mem<sup>l</sup> de Manxador Damia Tombes, asenent que al difunt / se li daban lo [?] per sa edat; y dant a Damia lo salari antich.”

### **Año 1790**

[ 46 ] «Dia 22 Januarii 1790»: “Minutero de 1790 / [...] Adm<sup>r</sup> opere – Casanovas”

[ 47 ] «Dia 22 Feb. 1790»: “Mem<sup>l</sup> de Compte pretensor del ofici de Trompa. Mem<sup>l</sup> de V<sup>a</sup> Jorda Viuda, demana limosna / que se li donia algun socorro de la [?]”

[ 48 ] «Dia 1 Martyii 1790»: “D<sup>s</sup> Casanovas oper<sup>s</sup> = lo pretenent de trompa es home de fe y / habil: Quel Capitol vinent, sino compareix altre, se li escriga / que vinga al examen = Quel S<sup>r</sup> Obrer lo avisia pera que / sia examinat, y lo fassia examinar que lo S<sup>r</sup> Obrer a sa dispo [?]”

[ 49 ] «Dia 8 Martii 1790»: “Id. Sobre escola de Montserrat pretenent de trompa; y ab esta ocasio / lo S<sup>r</sup> Obrer fa p[rese]nt que lo pretenent de Reus se ha examinat per lo Mestre / de Cap<sup>a</sup> y ha resultat inabil.

Que per ara se suspenga o no se admetia lo de Montserrat; y que [?] qui ha parlat per ell [?] sas cir- / cunstancias y pretensions, y lo poch salari que te lo trompa.

Que si vol venir per lo poch salari que te.

Id. Sobre assistencia al Faristol, y lo succehit ahit nit en matinas; y semblants desordes en lo Cor.

Comissio als S<sup>rs</sup> Sindichs pera que lo partian ab S.Y. del modo que judiquia / los abusos, y falta de cumplim<sup>t</sup> de las oblig<sup>s</sup> en sustentors y Benef<sup>s</sup> de los / Doctoral y Obrer.”

[ 50 ] «Dia 15 Martyii 1790»: “Mem<sup>l</sup> de Roig de Corn<sup>lla</sup> pretenent de trompa. Que se suspenga la / resol<sup>o</sup> esperant lo que dira lo de Montserrat.”

[ 51 ] «Dia 22 Martyii 1790»: “Vila – Mem<sup>l</sup> de Fran<sup>co</sup> Armengol escola de Montserrat / añadit de paraula que se contentaria ab lo ques daba a Rafols.

#### Que si vol venir vinga; pero examinant los demes, y despres resuelve / Que se li donen sols 80 [?].

## Que si correspon la habilitat, no te reparo que sel admetia donant / de salari 130 [?] que participant ab la capella seria prou. No / convenint per ara en que se li donia assistencia a Com<sup>s</sup> / Distrib<sup>s</sup> y Aniv<sup>s</sup>; pero si després mort M<sup>n</sup> Ordeig ab titol / de Baixonista: posantseli la obligacio de assitir a / las funcions de faristol.”

[ 52 ] «Dia 8 Aprilis 1790»: “Escola de Montserrat.

V – Poden darse 120 [?] essent de ellas 20 [?] de distr<sup>s</sup> Com<sup>s</sup>.

R – Que primer se oiga al de Cornudella.

Que V.S. se satisfaga del examen: que se avisara lo de Cornudella y vingut o no vingut despres se pendra resolucio [?].

Lo examen de Cornudella a disp<sup>o</sup> dels S<sup>rs</sup> Sindichs y Obrer [?].”

[ 53 ] «Dia 19 Aprilis 1790»: “Id. De Judici dels pretenents de trompa.

Vila – Lo organista: sobre acompanyament a vespres: y set de [?].

- Ques mirian les func<sup>s</sup>.

- Que se li diga al M<sup>ro</sup> de Capella que deu cantarse tot avui en vespres segons la fund<sup>o</sup> / de S<sup>t</sup> Franco [?] y que se li fassa saber en las [?] / Al organista que deu acompanyar / Sobre Ques diga al Mre de Capella que en la festa de V. / Fran<sup>co</sup> Offici y Vespres 1<sup>s</sup> y 2<sup>s</sup> deu ser a 8 segons la fundacio; y que en las demes fundacions en que se expressia que al musica sia a 8, ho executia / puntualm<sup>t</sup>.”

[ 54 ] «Dia 26 April 1790»: “Se acomodia la proposicio del Organista.

Armengol accepta lo nom<sup>t</sup>.”

[ 55 ] «Dia 17 Marii 1790»: “Escolanet presentat per lo mestre de Capella: Jph Anton Gener/ Que se admetia aquest; y a Anton que se li donia lo acostumat.

[ 56 ] «Dia 14 Jun 1790»: “Obrer – Que l’Infermer desitja ca[p]brebar la casa del mestre / de Capella – Que ca[p]brebe lo Obrer.”

[ 57 ] «Dia 20 debre 1790»: “Sobre la ausencia de Manubens = que se escriga al Capitol / de Orihuela, peraque se servesca enviar testimoni de la / Poss<sup>o</sup> de sa [plaça?].

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

**Montserrat Canela Grau**

---



## Índice Onomástico<sup>5</sup>

### A

ARMET; [*vid.* ARNET, Jacintho; violón].

ARMENGOL, Francisco; escolanet; 152.

ARMANDES, Joan; fagot y violín; 112.

ARNET, Jacintho; violón; 7, 10, 32, 70-72, 74-76, 81, 104.

ARNIT; arpista; 13.

### B

BAIXENCH, Benet; músico de voz; 37, 146-150.

BAIXERAS, Ramon; músico; 148.

BADIA; escolanet; 151.

BARCELO, Francisco; trompa y clarín; 10-11, 14, 50, 67, 75, 93-94.

BAQUERIA, Ysidro; [*vid.* VAGUERIA, Isidro; sustentor].

BASOLS, Miquel; organista; 38.

BOFFILL, Manuel; músico de voz; 138, 140.

BOFFILL; profesor de fagot de Lleida; 120.

BORRAS, Tomás; escolanet; 115.

BURGUES, Tomás; músico de voz; 106, 139, 148.

### C

CASCANTE, Felip; músico; 138, 146.

CASAS, Joseph; organero; 50-52, 56, 89-90, 100.

---

<sup>5</sup> A continuación enumero, en orden alfabético, los nombres de los músicos que aparecen en las actas capitulares transcritas según los siguientes criterios: 1) A continuación del nombre del músico se anota el primer oficio por el cual se nombra a dicho músico o por el que habitualmente se identifica y a continuación las páginas en las que aparece en este vaciado de actas capitulares. 2) No se han regularizado los nombres y apellidos, que son citados tal como aparecen en la fuente. En este sentido, se ha regularizado el uso de mayúsculas-minúsculas para los nombres propios, y se ha prescindido de tildes, dado que la fuente normalmente no las trae. 3) Cuando un mismo músico aparece con diferentes grafías, se indican las variantes con referencias cruzadas. 4) Se han regularizado los nombres de instrumentos y oficios (del catalán al español), con excepción de las palabras *sustentor* (por la que hay que entender sochantre) y *escolanet* (por la que hay que entender monaguillo). También se ha respetado la terminología “infantillo” y “monacillo”. 6) Las páginas correlativas se enumeran entre guiones.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

COSTANY, Joaquim; músico; 145.

CASTELLO, Miquel; organista; 38.

CU[NERÑAS?], Geroni; músico; 145.

### D

DANIS Y FIGUERES, Magi; sustentor; 39, 47, 52-54, 56-60, 63, 68-72, 82-83, 85, 87, 92, 101-102, 110, 116-117, 145.

DOMINGO, Joseph; músico; 151.

### E

ERNADEZ, Francisco; [*vid.* HERNANDEZ, Francisco; músico].

ESPLUGUES; músico; 147-148.

ESPLUGAS, Miquel; [*vid.* ESPLUGUES, Miquel; músico].

### F

FERRER, Anton; músico de voz; 107.

FERRER, Jaume; sustentor; 17.

FERRER; escolanet; 151.

FOLCH, Joan; infantilillo; 45.

### G

GARCIA, Joseph; sustentor; 18, 22, 23, 26, 27, 28, 30, 34, 35, 36, 39.

GARCIA DE LOS DOS, Ambros; sustentor; 15-16, 19-24, 26-31, 46-47, 55, 57-60, 62-63, 74, 82, 85, 94-95, 98, 105, 107-109, 118, 120, 149.

GARCIA DE LOS DOS, Ambrosio; [*vid.* GARCIA DE LOS DOS, Ambrós; sustentor].

GASSOL, Anton; sustentor primero; 5, 7, 31.

GENER, Joseph Anton; escolanet; 153.

GRANADA, Joseph (flautista?); 150.

GRANADA, Thomas; escolanet; 35, 65, 112, 120, 121, 124, 125, 138, 146, 147.

GUASCH, Joseph; trompa y clarín; 10, 11.

### H

HERNANDES, Joan; bajonista; 67, 89.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

HERNANDES, Joseph; violín; 82, 83.

HERNANDES, Vicent; músico de voz; 116, 145.

HERNANDES, [?]; violón; Libro II: 81, 104.

HERNANDEZ, Francisco; músico; 7, 65.

HERNENDES, Francico; [*vid.* HERNANDEZ, Francisco; músico].

HERNANDEZ Y SERRA, Francisco; infantillo; 65.

### J

JORDA, Pau; trompa primera; 21, 50, 65, 67, 152.

JUNCA, Benet; organista; 38.

JUNCA, Mechor; músico; 147.

JUNYER, [?]; violinista; Libro I: 82.

### L

LEGURA, Joseph; músico; 149.

LOPEZ, Miquel; organista; 38.

### M

MANUBENS, Pere; infantillo; 37, 50, 53, 55, 58, 72, 83-84, 87, 106-107, 117-119, 129-131, 139, 145, 147, 149, 153.

MATA, Joseph; alto; 117.

MIROSA, Ramon; sustentor; 18, 22-24, 27, 58, 62, 68, 71, 87, 92, 116, 125, 129-131, 145, 149, 150.

MONTAÑA, Anton; violín primero y segundo; 6.

### N

N., Mathias; músico; 9.

### O

OLIVER, Joseph; escolanet; 6.

ORDEIG, Joan; bajón; 11, 36, 50, 67, 71, 82, 116, 125, 135, 153.

ORDEIX, [?]; sustentor; 10.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

### P

PI, Joseph; violín primero y segundo; 32, 43, 45, 66, 74, 78.

PY, Joseph; [*vid.* PI, Joseph; violín primero y segundo].

### Q

QUERALT, Jaume; escolanet; 147.

### R

RABASSA, Joan; tenor; 83.

RABASA, Joan; alto [*vid.* RABASSA, Joan; tenor].

RAFOLS, Anton; violinista [llega como organista de Sitges]; 82-83, 126, 128-129, 132-133, 135, 146, 152.

ROIG; trompa; 152.

RODRIGUES, Francisco; organista; 38, 50, 55.

RODRIGUEZ; [*vid.* RODRIGUES, Francisco; organista].

ROGER, Anton; músico; 145.

### S

SALVAT, Gaspar; sustentor; 22-24, 28, 66, 72, 75.

SOLANELLAS, Joseph; escolanet; 6.

SUNYER; [*vid.* JUNYER].

### T

TERRES, Joan; sustentor; 39.

TERRES, Anton; músico de voz; 106, 141.

TARRES, Anton; violín; 110, 125-126, 129, 132-136, 138-139, 146.

### V

VAGUERIA, Isidro; [*vid.* VAQUERIA, Isidro].

VALENTÍ [?]; organista de la Selva del Camp; 93.

VAQUERIA, Isidro (Isidre); sustentor; 28, 39, 45, 46, 57, 80, 107.

VIDAL, FRANCISCO; substituto de sustentor; 118, 120, 134, 145.

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

VILA, Sever; sustentor; 24, 27, 30, 58, 60, 66, 68, 74, 84-85, 87, 88-93, 95-98, 100, 129, 148.

VILA, Silverio; sustentor; 10.

VILAR, Manel; segundo violín; 67, 135.

VIZENTE, Alberto; sustentor; 39.

VIZENTE, Joaquim; organista; 37, 73, 85, 86.

VICENTE, Joaquim; organista [*vid.* VIZENTE, Joaquim; organista].

## Índice de materias<sup>6</sup>

ARPISTA; 12-13.

BAIX; 16, 92.

BAIXÓ; 36.

BAIXOS; 126.

BAIXONISTA / Bajonista; 67, 112, 153.

CANT FIGURAT; 8, 9, 14-15.

CANT PLA; 7, 9, 14-15.

CANTOR; 56.

CAPELLA; 6-10, 12-16, 21, 24, 27, 29-33, 35, 37-38, 43, 50, 53-56, 58, 62, 65, 67-72, 75-79, 81-84, 86, 94-95, 110, 115-118, 125-126, 128, 132-140, 145-148, 150-151, 153.

CLARÍ; 10.

CONTRABAIX; 81.

CONTRALT; 84, 105-106, 113, 116-117.

COR / Cor; 11, 15, 44, 47, 52-53, 61-62, 65, 83, 119-120, 129, 131, 152.

ESCOLANET / Infantillo / Monacillo / Monecillo; 5, 6, 8, 13, 35, 37, 45, 49-50, 65-66, 69-70, 84, 92, 115, 139-140, 148-149, 151, 153.

FAGOT / Fogot / Fogotot; 11, 36, 112, 120, 124.

FLAUTA; 150.

FARISTOL; 13, 20, 46-48, 87, 118-120, 145, 153.

INSTRUMENTS; 43, 112, 118, 119, 137.

MESTRE DE CAPELLA; 6, 8, 12, 14, 50, 54, 58, 62, 65, 69-72, 75-79, 82-83, 86, 95, 115-116, 125-126, 134-135, 137, 139-140, 147, 150-151, 153.

MUSICS DEL REGIMENT; 71.

MUSICS DE VEU; 43, 105-107, 111-114, 118, 123-126, 128, 136.

---

<sup>6</sup> El siguiente listado se anota con las palabras normalizadas al catalán. En el caso de términos citados en plural, se ha optado por su versión en singular. En el caso de los niños de coro, citados en distintas variantes (escolans, escolans de cant, infantillos, etc.) se han unificado bajo el término "escolanet".

## ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

ORGANISTA; 6, 13, 20, 35-38, 51, 55-56, 73, 82-83, 85-86, 93, 125, 153.

ORGANER; 50-52, 56, 89-90.

ORGUE /orga; 6, 45, 50-52, 56, 86-87, 89-90, 93-94, 100, 150.

PRESIDENT DEL COR; 47, 53.

SOTXANTRE [=SOCHANTRE]; 46, 80, 110, 117, 145, 149.

SOTXANTRERIAS [=SOCHANTRÍAS]; 85, 117.

SOLFISTA; 112.

SUSTENTOR / Susttentor / Succentor; 5, 7-12, 15-21, 24, 35-38, 44-47, 49, 52, 54-63,  
68-72, 74-75, 83-87, 89, 91-105, 107-111, 116-120, 125-126, 129-131, 134-136,  
139, 146, 149, 152.

SUSTENTORIA / Susttentoria / Succentoria; 9, 14-15, 17, 36-38, 58, 92, 101-103, 117.

TENOR / Tenor: 15, 83, 97, 105-106, 108, 113, 120, 148.

TROMPA; 10, 21, 50, 152-153.

VIOLA / Violata; 76, 79, 81, 104, 107, 135.

VIOLÍ; 31, 48, 71, 78-79, 81-83, 110, 112, 125-126, 133-134, 149.

VIOLÍ PRIMER; 66-67, 71, 79, 132-133, 147.

VIOLÍ SEGON; 30, 67, 110.

VIOLÍ PRIMER-SEGON; 6, 30, 32.

VIOLINISTA; 30, 43, 45.

VIOLÓ; 81.

XANTRE [=CHANTRE]; 12, 66.

**ANTONI MILÀ: TRES DÉCADAS DE PAISAJE SONORO DEVOCIONAL**

Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del siglo XVIII

Montserrat Canela Grau

---

