

MARÍA PILAR ALÉN

**LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA
CATEDRAL DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA**

**Renovación y apogeo de una etapa
privilegiada (1770-1808)**





EDICIÓS DO CASTRO

Sada - A Coruña

Cuberta: C. Silvar

ISBN: 84-7492-735-8

Depósito Legal: C - 82 - 1995

Gráficas do Castro/Moret.

O Castro. Sada. A Coruña. 1995

EDICIÓS DO CASTRO
MÚSICA

Han sido muchas las personas que han seguido más o menos de cerca el trabajo que aquí presentamos. Pretender incluir sus nombres en breves líneas es un reto al que no me someto pues, aún sin pretenderlo, siempre omitiría a alguno. Por ello me limito a citar únicamente a aquellas personas que, de un modo más cercano, han hecho posible la realización de este estudio.

Agradezco, en primer lugar, las facilidades dadas por el Cabildo de la Catedral de Santiago y, en particular, el incondicional apoyo, la disponibilidad y el interés que, en todo momento, he recibido de D. José María Díaz Fernández, Canónigo Archivero de dicho templo. Gracias a él, y a la ayuda de su asiduo colaborador, D. Javier Rey Souto, he podido trabajar con intensidad y a buen ritmo en el archivo catedralicio durante un considerable espacio de tiempo.

Mención aparte merece la ayuda de Luis J. Fernández Plata, al que debo la fatigosa labor de informatizar y enmaquetar un buen número de partituras, de las cuales aquí solo incluimos una mínima parte por cuestiones de espacio.

Asimismo, no puedo omitir mi más sincera gratitud al «Comune» de Salò (Brescia) y, en especial a su Vicesecretario, Dr. Renato Cobelli, por el impresionante despliegue de medios, humanos y materiales, que ha puesto a mi disposición para acceder a todos los archivos, conservatorios y bibliotecas del norte de Italia, que he considerado de interés para este estudio.

Gracias también a los profesores Dr. José López-Calo, Dr. Carlos Villanueva, Dra. Rosario Alvarez Martínez y Dra. M^a Antonia Virgili, por haberme introducido en el apasionante mundo de la investigación y a J. Trillo por sus valiosas orientaciones y revisión de la música que aquí presento.

Por último, mi agradecimiento al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago y, como es lógico, a Ediciós do Castro, por haberse brindado a publicar este trabajo, fruto de muchas horas de dedicación y estudio, que gustosamente he empleado, convencida de que todo lo que se refiere a la Catedral de Santiago merece ser tratado con verdadero esmero y entrañable respeto.

M.^a P. A. G.

INDICE

	<u>Página</u>
PROLOGO, por José López-Calo, S. J.	1
INTRODUCCION	3
I. LA CAPILLA DE MUSICA (1760-1808)	
1. Aspectos formales	9
1.1. Las «Constituciones»	9
1.2. Configuración de la capilla de música	10
2. Aspectos económicos	12
2.1. Situación económica de la capilla de música	12
2.2. Los salarios de los músicos	13
3. Aspectos sociológicos	16
3.1. La «colonia» de italianos	16
3.2. Posición social de los músicos de la catedral	17
II. EL MAGISTERIO DE BUONO CHIODI (1770-1783). Etapa de renovación y apogeo	
1. Datos biográficos	23
1.1. Buono Chiodi en Italia (1728-1770)	23
1.2. Buono Chiodi en Santiago de Compostela (1770-1783)	27
2. Su labor como maestro de capilla en Santiago	32
2.1. Remodelación del coro y la orquesta de la catedral	32
2.2. Su obra y su estilo musical	35
2.2.1. Voces e instrumentos	36
2.2.2. Melodía, armonía, ritmo	38
III. EL MAGISTERIO DE MELCHOR LOPEZ (1784-1808). Etapa de continuidad y progresiva decadencia	
1. Datos biográficos	43
2. Situación de la capilla de música	46
3. Características de su estilo musical	47

	<u>Página</u>
FUENTES DOCUMENTALES	51
APENDICE DOCUMENTAL	57
CATALOGO MUSICAL DE BUONO CHIODI	67
BIBLIOGRAFIA	87
INDICE ONOMASTICO	95
INDICE TOPOGRAFICO	99
CRITERIOS DE TRANSCRIPCION Y NOTAS CRITICAS	103
Criterios de transcripción	105
Notas críticas	106

TRANSCRIPCIONES

Lamentación «Quomodo sedet sola» (1781)	113
Marchia para el aprir la Puerta Santa (1779)	184
Motetto «Contra vos» (s. f.)	187
«Veni Creator a 4» (s. f.)	208

ABREVIATURAS GENERALES

AC.	Actas Capitulares de la catedral de...
ACS.	Actas Capitulares de la catedral de Santiago
Arch.	Archivo
Arch. Cap.	Archivo Capitular
Arch. CS.	Archivo Capitular de la catedral de Santiago
Ap. doc.	Apéndice documental
AHD	Archivo Histórico Diocesano de Santiago
AMS.	Archivo Municipal de Santiago
Cab.	Cabildo
DOC.	Documento

ABREVIATURAS DE REVISTAS

AnM	Anuario Musical
IEM	Instituto Español de Musicología
NASS	Nassarre. Rev. Aragonesa de musicología
RE	Reçerca Musicologica
RI	Ritmo
RMS	Revista de Musicología de la SEM (Socieda Española de Musicología)
TSM	Tesoro Sacro Musical

PROLOGO

La milenaria historia de la música en la catedral de Santiago —es decir, de su vida misma, pues la catedral no tenía otra razón de ser que la de cantar las alabanzas divinas y rendir culto solemne a Dios y a su apóstol Santiago— tuvo tres momentos de extraordinario esplendor: el primero en la segunda mitad del siglo XII, cuando, como culminación del impulso dado por el arzobispo don Diego Gelmírez a su catedral, ésta se convirtió en uno de los centros creadores e interpretadores de música más avanzados de toda Europa, quedándonos como restos representativos de aquel esplendor esas dos joyas que son el Códice Calixtino, con la primera polifonía artística que jamás se haya creado, y el Pórtico de la Gloria, con la más rica, completa y perfecta representación de instrumentos musicales de toda la Europa del siglo XII.

El segundo tuvo lugar en el último cuarto del siglo XVII, con fray José de Vaquedano como maestro de capilla, cuando la exuberante estética barroca produjo en nuestra catedral maravillosas obras de arte musical, no inferiores a las arquitectónicas y que van desde el refinado *belcanto* de las lamentaciones solísticas del gran maestro compostelano hasta sus espectaculares villancicos policorales a doce y más voces en tres o más «coros» —y tiene uno a 16 voces en cinco coros—, colocándose cada uno de esos «coros» en un lugar distinto de la catedral, logrando, con la conjunción de todas aquellas masas corales, que se respondían unas a otras, de extremo a extremo del templo, una «estereofonía natural» que por fuerza tenía que resultar impresionante.

El tercero tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, con los dos grandes maestros Buono Chiodi y Melchor López, con composiciones escritas para las más variadas formaciones corales e instrumentales, pero siempre de una belleza y calidad exquisitas. En este período la orquesta alcanzó su mayor desarrollo histórico y los cantores, venidos, no solamente de todas las regiones de España, sino incluso con una importante colonia de extraordinarios cantores italianos, alcanzaron alturas profesionales y artísticas pocas veces vistas en una catedral española.

Este es el período que aquí estudia la Prof. Alén. Se puede considerar este libro como una primera visión de conjunto de un tema concreto que ella hasta ahora había estudiado seccionalmente, y como la culminación u obra de síntesis de un conjunto de estudios monográficos que sobre temas más concretos y más detallados había ido publicando en varias revistas, actas de congresos, etc.

En más de un sentido este libro se puede considerar como paradigmático de la joven escuela musicológica española, que sabe enfocar temas histórico-musicales desde una perspectiva en muchos aspectos nueva, que hasta ahora no había sido estudiados por los musicólogos de otras generaciones. Destacan, en este contexto, los aspectos sociales de los componentes de la capilla de cantores y la orquesta de la catedral, así como los análisis que la Dra. Alén hace de la música de los dos grandes maestros que rigieron la música en la catedral de Santiago en los años por ella estudiados.

Hay un aspecto de este libro que merece un comentario más particular: el acierto que la autora ha tenido de incluir en él varias composiciones de uno de esos dos maestros compostelanos, Buono Chiodi. Y lo considero un acierto particular porque siempre será verdad que todo estudio en torno a nuestra música del pasado debe desembocar en la música misma, en la partitura, que es, en definitiva, lo que más interesa y a lo que debe tender cualquier esfuerzo musicológico que se haga: recuperar la música, darla a conocer, tanto en partitura como, si fuera posible, en ejecuciones prácticas o, más idealmente todavía, por lo que supone de mayor difusión, en buenas grabaciones discográficas.

Porque del otro maestro estudiado en este libro, Melchor López, ya conocíamos su música, gracias a una publicación de Juan Trillo y Carlos Villanueva, en esta misma Editorial y en esta

misma colección en que hoy aparece el libro de la Dra. Alén. Es verdad que aquella publicación se refería a una forma concreta de las obras de Melchor López, y quizá ni siquiera la más representativa, los villancicos en gallego; pero con todo, la extraordinaria belleza de aquellas pocas composiciones descubrieron un músico de gran finura espiritual y artística, de sólida formación técnica y de notable inspiración. Buono Chiodi, en cambio, era desconocido hasta ahora. Pues aunque su biografía había sido publicada hace años por quien esto escribe, junto con el catálogo de sus obras, su música había continuado hasta ahora oculta en los legajos del archivo de música de la catedral de Santiago. Ahora, en cambio, con estas cuatro composiciones suyas que la Profesora Alén publica, podremos comenzar a conocerlo un poco. No mucho, pues se trata, en verdad, de una representación mínima de una producción tan enorme que tiene algo de milagroso. Pero al menos comenzaremos a conocerlo.

Para quien esto escribe es un placer presentar esta obra de la Dra. Alén: el Premio Nobel de Medicina, Dr. Severo Ochoa, dijo en una ocasión que el mayor premio a que podía aspirar un profesor universitario era formar alumnos que le superasen. Esto creo que está sucediendo en el caso presente: pues este libro es uno de los que yo hubiera querido publicar, sin haber sido capaz nunca de lograrlo. Y lo que no ha logrado el profesor lo ha conseguido ahora esta insigne alumna suya, que hoy se presenta al mundo científico con este libro que espero sirva para conocer mejor a estos dos grandes maestros compostelanos, Buono Chiodi y Melchor López, la música que compusieron y el ambiente musical en que se movieron.

Santiago de Compostela, 20 de octubre de 1994
José López-Caló, S. J.
Catedrático Emérito de Historia de la Música
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCION

La música del siglo XVIII en España, como cualquier otra manifestación artística, siguió los derroteros de la cultura de su época, por lo que su evolución y aspectos particulares deben ser estudiados dentro del contexto histórico de la España del siglo XVIII. El proceso de desarrollo del movimiento ilustrado —eje sobre el que giraron las diversas parcelas del saber— no pasó desapercibido en el ámbito musical. Es difícil todavía determinar en qué medida quedó reflejado ese espíritu ilustrado; pero algunos estudios demuestran que, de un modo u otro, el pensamiento del Siglo de las Luces quedó plasmado, al menos, en unos cuantos compositores de la época¹.

En las últimas décadas, en España ha avanzado considerablemente el conocimiento de la música del siglo XVIII gracias al examen particularizado de obras y autores que hasta hace poco tiempo eran total o parcialmente ignorados. Uno de los mayores logros de este avance ha sido el haber desterrado de la mente de muchos musicólogos la nefasta idea que se tenía sobre la música dieciochesca española a comienzos de siglo. Hoy día no cabe comenzar un estudio sobre la música del XVIII encabezándolo con las palabras que hace más de cuarenta años escribía Menéndez Pelayo: *...el lastimoso estado al que habían llegado en España la teoría y la práctica de la música del siglo XVIII ...*².

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

En la actualidad es preciso rectificar aquella sentencia de Menéndez Pelayo. Si bien es cierto que no llegaremos a encontrar en España músicos de la valía de un Mozart o un Haydn, propulsores de un nuevo estilo, sí podemos afirmar que el estado de la música española del XVIII no era tan *lastimoso* como se creía. Sin embargo, no está todavía definido el nivel de calidad o consideración que le corresponde a la música española de la segunda mitad del XVIII dentro de la Historia general de la Música de ese período. La historiografía musical se ha centrado en España, durante décadas, en lo puramente biográfico, en el dato historicista, e incluso en lo simplemente anecdótico. Y, hasta el momento presente, son muy pocas las publicaciones, estudios y transcripciones sobre los miles de partituras de música —arrinconadas en múltiples archivos— que son las que pueden establecer la calidad artística de una composición y dar una visión real de la música de una época.

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

¹ Rodríguez Suso, C: *Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)*. RMS. Vol. 1 y 2, 1983, 457-490. - Bagüés, J: *La Música en la R.S.B.A.P.*, I Vol. de la «Ilustración musical en el País Vasco» (Rentería: Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, 1991).

² Menéndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Tomo III. 1940, p. 603.

ser valoradas las investigaciones musicológicas realizadas por figuras tan destacadas como J. Teixidor, H. Eslava, Soriano Fuertes, F. Pedrell, B. Saldoni, Parada y Barreto, o F. A. Barbieri. Todos trabajaron con unas miras y una metodología diferentes entre sí, y obtuvieron, por tanto, resultados dispares.

La generación siguiente, de la que formaron parte Anglés, Subirá y Salazar, continuó la labor de sus predecesores. Conscientes de las dificultades que indudablemente acarrea el abarcar temas excesivamente amplios —como lo habían hecho los historiógrafos del siglo pasado— tendieron a especializarse en la música de épocas concretas; fue entonces cuando curiosamente descendió el interés por la música religiosa del XVIII, a favor de la música medieval (en el caso de Anglés), de la música de cámara (por lo que se refiere a Subirá) o bien de la Historia de la Música europea (tal y como enfocó su labor Salazar).

A partir de la década de 1940 —después de haber finalizado la guerra civil española, durante la cual se paralizaron los estudios musicológicos— comenzó una nueva etapa en la historiografía musical española. Desde entonces se han publicado los catálogos de grandes y pequeños centros de producción musical (de las catedrales, colegiatas, iglesias, y demás archivos privados pertenecientes a la aristocracia y nobleza del país). Con este material se realizaron —con más intensidad, ya en la década de 1950— los primeros estudios sobre la música española en general, y también de la música religiosa del XVIII, en particular. Apenas se trabajaba entonces con fuentes de primera mano —la música misma, las partituras— y sólo parecía interesar la parte histórica o biográfica de nuestros músicos.

En los años 60-70 las publicaciones relativas a la música del XVIII proliferaron de modo inaudito. En ese momento, la música española no sólo interesó a los musicólogos del país, sino también a los alemanes, franceses, hispano y norteamericanos e ingleses. Baste citar algunos nombres de investigadores extranjeros atraídos por la historia de la música hispana del siglo XVIII: G. Chase, A. Livermore, G. O. Talamon, A. Howell, R. Baselga Esteve, G. Bourlignieux, G. Doderer, L. Jambou y S. Kastner, entre otros muchos. Ese interés por el estudio de la música española por parte de los musicólogos extranjeros se puso de manifiesto, una vez más, en el Congreso Internacional «España en la Música de Occidente», celebrado en Salamanca en 1985. En ese mismo año, se publicó una historia de la música española dedicada exclusivamente al siglo XVIII³. Su autor, Antonio Martín Moreno, además de proporcionar datos de gran valor, ha hecho posible que tengamos una visión global de la situación de la música en España del XVIII. Es una obra de referencia básica para cuántos quieran investigar sobre cualquier aspecto de la vida musical española del XVIII. Otra obra de miras semejantes es la publicada por Antonio Gallego en 1988, bajo el título *La música en tiempos de Carlos III*⁴. Si a la obra de Martín Moreno se le puede achacar el que intenta abarcar demasiada materia en poco espacio, a ésta quizás haya que criticarla por reducirse a una etapa muy concreta (aproximadamente los años comprendidos entre 1759 y 1789) y por detenerse a analizar aspectos que, si bien influyeron en el ámbito musical, no aportan gran cosa al conocimiento directo de la música española del XVIII.

Podemos pues concluir que todavía hay mucho trecho que andar para conocer en profundidad la música del Siglo de las Luces en España. Sobre todo, es preciso enfrentarse con gran cantidad de partituras, que todavía no han visto la luz desde que fueron compuestas e interpretadas por primera vez. Sin duda, el camino recorrido hasta el momento parece avanzar en buen sentido, y se puede preveer un buen futuro en tanto que los estudios emprendidos en los últimos años se están realizando con un alto grado de objetividad y rigor científico.

Pretendemos que nuestro trabajo, basado fundamentalmente en los acontecimientos más significativos de la historia de la capilla de música de la catedral de Santiago a lo largo de casi medio siglo (1760-1808), contribuya a ampliar los estudios de la música del XVIII en España y

³ Martín Moreno, A: *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*. (Madrid: Alianza Música, 1985).

⁴ Gallego, A: *La música en tiempos de Carlos III* (Madrid: Alianza Música, 1988).

que, junto con otros comenzados recientemente en otras universidades españolas, pueda ser un paso más para definir con claridad qué fue lo que ocurrió en el ámbito musical de España durante el citado siglo. Consideramos que sólo realizando estudios monográficos o particulares de este tipo se puede llegar a unas conclusiones generales válidas e inamovibles.

La elaboración de este trabajo ha sido larga y laboriosa, pese a las muchas facilidades que hemos recibido, tanto en Santiago como en las ciudades italianas en las que hemos investigado. Larga porque abarca un período de tiempo bastante amplio, lleno de acontecimientos y de controversias; y laboriosa, dado que no siempre hemos podido conseguir la información que buscábamos y hemos tenido que recorrer muchos y muy variados archivos y bibliotecas, especialmente por lo que se refiere a la investigación sobre el compositor italiano Buono Chiodi.

Hemos comenzado la labor consultando toda la documentación del Archivo Capitular de la catedral de Santiago correspondiente a la época en que nos centramos (Libros de Actas Capitulares, Libros de Cuentas de las Rentas del Depósito, cartas varias de los músicos, etc.), con el fin de llegar a conocer la situación de la capilla de música a partir de la segunda mitad del S. XVIII.

En una segunda fase abordamos el estudio de la vida y la obra del maestro Buono Chiodi, principal protagonista de este período. Para llegar a profundizar en su biografía hemos tenido que realizar varios viajes a Italia e Inglaterra; algunos de ellos fueron prácticamente infructuosos, puesto que han desaparecido numerosos documentos, que serían de gran interés para nuestro trabajo. Asumimos asimismo, la tarea de revisar, catalogar, transcribir y analizar la producción musical de Chiodi, para llegar así a conocer las características principales de su estilo musical.

En tercer lugar, nos centramos en la figura de Melchor López —sucesor de Buono Chiodi— abordando sólo el estudio de sus primeros años de labor como maestro de capilla de Santiago. Junto a los datos biográficos de este músico, presentamos también la situación de su capilla de música y las peculiaridades de su producción y estilo musical, con el fin de ver la continuidad entre la etapa del magisterio de Buono Chiodi y la de Melchor López antes de comenzar los desastres de la Guerra de la Independencia; desde entonces cambió radicalmente el estado de la capilla de música compostelana, como el de otras muchas de España; su estudio requeriría un trabajo específico.

Abarcamos, pues, una de las épocas de mayor esplendor de la capilla de música de la catedral de Santiago; casi medio siglo de constante apogeo, durante el cual se puede afirmar que la capilla de música compostelana fue una de las más florecientes de España, e incluso de Europa.

CAPITULO I

LA CAPILLA DE MUSICA (1760-1808)

1. ASPECTOS FORMALES

1.1. Las «Constituciones»

En el siglo XVIII las normas que regulaban el funcionamiento de cualquier capilla de música estaban recogidas en los «Estatutos» o «Constituciones» de las respectivas catedrales. Eran muy similares entre sí, y sus orígenes se remontan a los siglos XV y XVI. En la catedral de Oviedo, por ejemplo, en el siglo XVIII seguían vigentes las Constituciones de D. Diego de Quiñones, de 1588¹; en la de Burgos, las del Illmo. Cardenal D. Francisco Pacheco de Toledo, de 1576². Esto demuestra la tradición y, en cierto modo, el inmovilismo en el que estaba anclado el sistema de funcionamiento de las capillas de música de nuestras catedrales. Santiago no fue una excepción en este aspecto. En 1781 fueron impresas nuevamente las Constituciones promulgadas en 1578. Se trata de las *Constituciones establecidas por el Illmo. Reverendísimo Sr. D. Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago, juntamente con los Illmos. Señores Deán, Cabildo de la dicha Santa Iglesia; con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, así en lo que toca al servicio del Altar y Coro, y Oficios de los Prebendados, otros Ministros, como al Cabildo, y conservación de la Hacienda de la Mesa Capitular. Impreso en Santiago en 1578. Reimpreso el año de 1781 (según el método y estilo en que se halla la impresión antigua) por Ignacio Aguayo, impresor de la Santa Iglesia por nombramiento del Illmo. Cabildo*³.

En estas Constituciones estaba indicado el modo de celebrarse el Oficio Divino y las Misas, así como las obligaciones de todos los que formaban parte de la catedral, desde el Deán hasta el último de los acólitos. Y estas disposiciones generales del Cabildo, salvo rarísimas excepciones, no eran modificadas en ningún momento.

El Cabildo de Santiago, en la segunda mitad del XVIII era toda una Institución, de gran influencia en el gobierno y en la economía de la ciudad. Se componía de un Deán, las dignidades ordinarias (Chantre, Tesorero y Secretario, Arcedianos y Maestrescuela), cuatro canongías (Magistral, Lectoral, Penitenciario y Doctoral), los racioneros y los medios racioneros, los capellanes y, por último, los músicos y demás ministros subalternos (misarios, acólitos, etc.). Los acuerdos tomados por este órgano eclesiástico, junto con los del arzobispo, eran los que regían gran parte de la vida ciudadana de Santiago.

La capilla de música dependía directamente del Cabildo de la catedral aunque era frecuente que en asuntos señalados se tuviese también presente la opinión del arzobispo. Al frente de esta capilla de música estaba un maestro, encargado de la instrucción y dirección de los cantores, instrumentistas y niños de coro. En la época que nos ocupa, el maestro y los «seises»⁴ vivían en el «Seminario de Confesores» juntamente con los acólitos y misarios de la catedral, y doce Confesores, o más. El arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada, bajo cuyo impulso se construyó este edificio, pretendía que fuese el lugar óptimo para instruir a los *ministros inferiores del Templo*, para acrecentar *aquella gravedad que tanto contribuyen al esplendor y a la majestad del Culto*⁵.

¹ Casares Rodicio, E: *La música en la catedral de Oviedo* (Oviedo: Colección Etnos - Música 1, 1980), p. 83.

² Arch. Cap. de la catedral de Burgos, *Compendio de los Estatutos de esta Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, hecha el año mil quinientos y seis, por el Ilustrísimo y Reverendísimo Cardenal D. Francisco Pacheco de Toledo, primer arzobispo de ese Arzobispado y por el muy ilustre Deán Y Cabildo de ella y sus disputas*.

³ Este folleto impreso se puede consultar en el Arch. CS. y también en la Biblioteca del Instituto P. Sarmiento de Santiago de Compostela.

⁴ Eran los niños de coro que, previa selección del maestro de capilla y aprobación del Cabildo, pasaban a formar parte de la capilla de música, dependiendo enteramente del clero catedralicio y, más concretamente, del maestro de capilla.

⁵ López Ferreiro, A: *Historia de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago*, Vol. X (Santiago de Compostela, 1909), pp. 120-121.

Quizás el término que mejor defina a los músicos de la catedral, en general, sea el de *dependientes* o *subalternos*, sometidos en todo a la voluntad del Cabildo. Por el contrato que los vinculaba a la catedral, ningún músico podía disponer libremente de su tiempo. Estaban obligados a dar cuenta al clero catedralicio de todo lo que constituía una modificación de su vida cotidiana: licencia para casarse, para ordenarse como clérigos, para realizar algún viaje, para ausentarse de la ciudad por enfermedad o por cualquier otra causa, etc.

El principal deber de estos músicos era, como es obvio, solemnizar los cultos religiosos de la catedral. Sin embargo, estaba previsto que *toda* la capilla, en pleno, con la autorización del Cabildo podía desplazarse a otras iglesias de la ciudad, e incluso a otras provincias. En esas funciones «extraordinarias» los músicos cobraban una parte proporcional de los beneficios obtenidos, llevándose el maestro de capilla la mayor parte. Estos músicos también actuaban a veces por cuenta propia; el Cabildo no se lo prohibía, siempre y cuando no faltasen por ello a sus obligaciones con la catedral; no admitía, sin embargo, que tocasen en los teatros o en las representaciones de ópera. Pese a ello, los músicos solían contravenir estas disposiciones, actuando a espaldas del clero catedralicio. Si éste llegaba a enterarse, además de ser reprendidos seriamente, en la mayoría de los casos eran multados con un descuento en su salario. Con todo, parece ser que en esas actuaciones clandestinas, obtenían lo suficiente para compensar la multa que se les imponía y quedarse todavía con algún beneficio.

1.2. Configuración de la capilla de música

La plaza de maestro de capilla era provista en Santiago, generalmente, por un clérigo que, además, solía ser canónigo de la catedral. De este modo, una misma persona cubría dos plazas y el Cabildo solo tenía que pagar un sueldo. En caso de ser canónigo, el maestro de capilla pasaba a tener las mismas obligaciones que sus iguales en cuanto a residencia en las Horas y Oficios Divinos de la catedral:

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

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

Para salario del maestro de capilla está supreso un canonicato. Pertenece la Provisión al Arzobispo y Deán y Cabildo, conforme a la Bula de supresión. Háse de proveer ad mutum amovible. Y para la provisión se pondrán edictos, y si pareciese al Arzobispo y Deán y Cabildo que conviene sin edictos, podrán llamar a alguna persona de quien se tenga buena satisfacción (Constituciones.... Constitución catorce, párrafo 1).

El maestro de capilla estaba obligado a mantener en su casa a los «seises»; su conducta debía ser irreprochable⁶, y además habría de tener la independencia suficiente para poder educar humana, cultural y musicalmente a esos niños de coro. En Santiago las Constituciones

⁶ En palabras recogidas en la *Constitución del Real Colegio de Cantores de la Real Capilla*, el maestro de música debía ser *persona de aventajados portes y virtud; enseñará a los niños con el ejemplo de su vida y el trabajo de su ministerio para que salgan diestros cantores* (Subirá, J: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos*, AnM. XIV, 1959, 227-230).

de la catedral estipulaban explícitamente que el maestro de capilla *los ha de tener en su casa* (a los niños de coro), *y darles de comer y vestir, y calzar decentemente, y ropas coloradas, y sobrepellices, y procuren que anden limpios, y bien aseados, que sean humildes y obedientes, y bien criados, que no jueguen, ni juren, y que sepan la Doctrina Cristiana, y les tome cuenta de ella algún día de la semana, y que se confiesen para las fiestas principales. Háles de hacer leer, y escribir, y enseñarles a cantar canto llano, de órgano, contrapunto, porque va mucho que estos se críen y enseñen bien*⁷.

Además de cuidar a los seises, el maestro de capilla tenía el deber de dirigir la capilla de música en todos sus ensayos y funciones:

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

También tenía el deber de indicar a los cantores, mozos de coro, Ministros lo que cada uno *hubiere de cantar y tañer, así al facistol, como a los órganos*⁸. Y como es obvio, estaba obligado a componer obras para las principales fiestas litúrgicas del año y para todas las ocasiones que le encomendase el Cabildo. Para poder cumplir cabalmente con todas sus obligaciones —*como debe*— estaba estipulado que *no entrará en Cabildo, ni tendrá voto en él, ni podrá tomar, ni tener tenencia, ni tomar más recreación de cuarenta días continuos o interpolados, con que no los pueda tomar en Cuaresma, ni en fiestas solemnes de seis capas, ni en sus Vísperas, ni cuando hubiere necesidad de música*⁹.

Sobre los cantores e instrumentistas recaían también serias obligaciones. Las Constituciones recalcan —señal cierta de que, normalmente, no se cumplía— que asistiesen a las funciones de la catedral, y que su presencia y comportamiento fuesen adecuados a las circunstancias, vistiendo decentemente, mostrándose reverentes, etc. También se les exigía una dedicación completa a su trabajo, tanto por lo que se refiere a su asistencia al coro, como a los ensayos que tenían con el maestro de capilla:

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

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

Los cantores que sean Beneficiados no pueden tomar recreación a las fiestas, ni en sus vísperas cuando hay canto de órgano (Constituciones... Constitución catorce. Párrafos 10-12).

A los instrumentistas se les advertía además que estuviesen *con todo silencio en el lugar donde tañen. No tañan canciones profanas, y cuando tañesen y cuando fuesen en procesión tendrán los gorros quitados*. Además, estaban obligados a asistir a todos los ensayos de la capilla de música *para que estén diestros en su oficio*; tenían ensayos todos los martes y viernes (no

⁷ Constituciones... Constitución catorce. Párrafo 3.

⁸ Ibid. Párrafo 9.

⁹ Ibid. Párrafo 5.

siendo festivos) a las ocho de la mañana en invierno y a las nueve en verano; en caso de no presentarse o de llegar tarde se les imponía la correspondiente multa¹⁰. Había también instrumentistas que no formaban parte de la plantilla regular de la capilla de música de la catedral; eran músicos llamados «supernumerarios», que actuaban sólo en contadas ocasiones, cuando así lo requería la solemnidad de una determinada fiesta.

2. ASPECTOS ECONOMICOS

2.1. Situación económica de la capilla de música

El *Depósito de la capilla de música* de la catedral compostelana era similar a una subadministración de su Depósito general, dependía directamente de él y su función era costear los gastos del ceremonial. De esos gastos, los más importantes eran los de la capilla de música¹¹.

El esplendor de la catedral llegó a su cima en este período. La etapa precedente —principios del XVIII— todavía se resarcía económicamente de la grave crisis de finales del XVII, una crisis que no afectó tanto a la calidad de la música, como al número y a la economía de los músicos. Entre 1760 y 1769 se produjo un aumento casi continuo de las rentas del Cabildo; sólo se registraron dos pequeños retrocesos: uno en 1766, debido a la crisis agrícola que afectó a todo el país; y otro en 1769, motivado por malas condiciones climáticas. La crisis de 1766 fue general en toda España y se reflejó en todas las iglesias del país¹². Pero Santiago padeció además, de modo especial, la crisis surgida después de las malas cosechas de 1768, dañadas por los efectos de las tormentas y las lluvias torrenciales. Fue necesario hacer acopio de alimentos en otras regiones. En esta empresa invirtieron sus caudales el Arzobispo Rajoy y Losada y el Cabildo catedralicio; por mutuo acuerdo decidieron enviar un comisionado a Francia con el encargo de emplear 8.000 doblones de oro que —a partes iguales— habían prestado para efectuar el citado acopio. Además, el Cabildo hizo llegar desde Santander mercancías para atender la penuria de las personas de más elevada condición¹³.

Después de las citadas crisis dio comienzo un período de nuevo ascenso de las rentas de la catedral, en la década de 1770-1780. A partir de 1770, pese a que la economía de la catedral no recobró el nivel de rentas de años anteriores, la capilla de música continuó percibiendo una considerable cantidad de dinero. Es una muestra palpable del interés del Cabildo por mantener a toda costa el nivel alcanzado en los últimos años por sus músicos. Sin embargo, ese dinero resultó ser escaso dado que el número de éstos había ido aumentando; a ello se sumó la subida de los precios de todos los artículos de uso ordinario. Los músicos, en las cartas dirigidas al Cabildo en demanda de un aumento salarial o de una ayuda económica, recurren siempre a este argumento, expresado más o menos en los términos siguientes: *teniendo en cuenta la carestía de los víveres y la elevada renta de los alquileres...* Además, empezaron a percibirse las consecuencias de las medidas económicas adoptadas por el gobierno de Carlos III. Todos los beneficios obtenidos en los últimos años para la mejora de las condiciones de la catedral fueron absorbidos instantáneamente por la corona. Por ejemplo, en 1779, el Cabildo compostelano puso a disposición del monarca *todos sus haberes y facultades*. Carlos III respondió mostrando

¹⁰ Ibid. Párrafo 13.

¹¹ Alén, M^a P: Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820). *RMS*. Vol. X. n^o 1, 1987, 221-239.

¹² Cf. por ejemplo, Palop, J.M: *Hambre y lucha antifeudal. Las crisis de subsistencia en Valencia (Siglo XVIII)* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1977). - Monteserín, M.J: *Los motines de subsistencia de la primavera de 1766*, Revista «Cuenca», vol. 2, 1977, 110ss.

¹³ López Ferreiro, op. cit., pp. 128ss.

su agradecimiento por esta solidaria ayuda, comunicando a la vez que reservaría la oferta para *cuando la necesidad lo exija*¹⁴. Poco tiempo después el monarca reclamó ese apoyo y el Cabildo, acuciado por la insistencia del Arzobispo Bocanegra, no tuvo más opción que entregar lo prometido¹⁵.

En la etapa que abarca los años de 1781-1788, se produjo otro descenso de las rentas del Cabildo. La subida de las mismas en 1784 y 1787 tuvo relativa importancia; sólo contribuyó a elevar temporalmente el salario de todos los músicos de la catedral. Puede considerarse ésta una etapa de decadencia en la economía de la catedral, pero aún esplendorosa para la capilla de música; el Cabildo continuó contratando a nuevos músicos, gravando cada vez más su ya precaria economía, e impidiendo que los músicos ya establecidos con anterioridad pudiesen optar a algún aumento salarial. Entre los años de 1789-1796 decayeron, una vez más, las rentas del Cabildo; en ello influyó el cambio de gobierno en España y la Revolución Francesa. De hecho en 1794 el Cabildo volvió a cooperar con la corona con motivo de la guerra con Francia; poco después, comenzaron los primeros síntomas de una creciente desamortización de los bienes de la Iglesia; Godoy logró imponer a ésta un subsidio obligatorio y variable según las diversas circunstancias de las catedrales e iglesias del país; a la catedral de Santiago se le impuso la entrega de siete millones de reales anuales, además de un desembolso inmediato de treinta y seis millones en 1795¹⁶. Finalmente, entre 1797 y 1808, la economía de la catedral volvió a sufrir un descenso ya irrevocable; a causa de la guerra con Inglaterra se le exigió una contribución temporal de más de cuatro millones y medio de reales, que le correspondía del reparto de los trescientos millones que requirió la corona en el año 1800. También en ese mismo año, el Cabildo de Santiago tuvo que donar otros trescientos mil reales para impedir que la escuadra inglesa avanzase por la ría de Ferrol. Al año siguiente, debido a un impuesto general que afectó a todas las iglesias españolas, tuvo que anticipar otros tres millones y medio de reales... y así sucesivamente, hasta el comienzo de la Guerra contra los franceses.

Los datos que poseemos de los años de la contienda no nos permiten hacer un estudio detallado de la situación de la capilla de música. En los libros de cuentas sólo aparecen registrados los salarios de 1808, 1809 y parte de 1810. Otras fuentes documentales de la catedral no ofrecen tampoco demasiada información. Es posible que, debido a la guerra, se hayan extraviado cantidad de documentos, aunque tampoco tenemos seguridad alguna de que se llevase cuenta puntual en los registros de la misma. De lo que sí estamos seguros es que, después de terminar la Guerra, la capilla de la catedral compostelana, como las del resto de España, comenzó una etapa de progresivo declive que ocasionó, en algunos casos, su desaparición pocos años más tarde¹⁷.

2.2. Los salarios de los músicos

Gracias a las cuidadosas anotaciones que se hacían en la catedral compostelana de todo el movimiento económico de la misma, es posible conocer hoy día con precisión los sueldos de los músicos que figuraban en la plantilla de la catedral. Existen dos fuentes de información, ya que el recuento se hacía por partida doble: en los *Libros del Depósito* y en los *Libros de Cuentas de las rentas del Depósito de la Música*. Ambas fuentes se complementan; y gracias a ellas

¹⁴ López Ferreiro, op. cit., Tomo XI, pp. 19-20.

¹⁵ Ibid. pp. 23-29.

¹⁶ Ibid. pp. 82-83.

¹⁷ Alén, M^o P: *Datos para una Historia Social de la Música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago*, RMS, vol. XIV, nº 1 y 2, 1991, 501-509. Las Cortes de Cádiz decretaron la abolición del «Voto de Santiago», que era una de las principales fuentes de recursos de la catedral compostelana (Rey Castelao, O: *La crisis de las rentas eclesiásticas en España. El ejemplo del Voto de Santiago*, Compostellanum, XXXI, nº 3-4, 1986, 365-409).

podemos constatar la escasa movilidad de los salarios nominales de todos los músicos de la catedral, que se explica por la razón de que el Cabildo sólo autorizaba un aumento salarial cada cuatro años. Así estaba establecido en las *Constituciones*; pero como las necesidades a veces apremiaban de modo inmediato, la mayoría de los músicos no dudaban en apelar a la *generosidad* y *magnanimidad* del clero de la catedral mediante escritos en los que pedían la concesión de alguna ayuda, limosna o préstamo bajo fianza. En el archivo capitular de la catedral existen abundantes referencias relativas a estas peticiones; tomamos una como representativa de otras muchas:

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Señor

D. Eugenio Francisco Badía, violín de esta Santa Apostólica y Metropolitana Iglesia, con toda la veneración y respeto, hace presente a V.S. Illma. encontrarse el suplicante requerido por la renta de la casa en términos que no tiene ni encuentra otros recursos que la grandeza de V.S.I. se sirva dispensarle, dejando igualmente a su consideración cómo podrá pasarlo con ocho bocas que mantener, sin otros auxilios que los que le franquea la generosidad del caritativo corazón de V.S.I., por lo que

Suplica a V.S.I. se digne agradecerle y mandar al Mayordomo Capitular, le ajuste las tercias devengadas que tiene el suplicante, para que con el corto ingreso que sea, pueda cubrir alguna cosa su miseria, y en caso que el suplicante deba de sufrir algún descuento, que este se verifique en lo sucesivo del corto sueldo que la generosidad de V.S.I. se ha dignado dejarle.

*Favor que el suplicante espera del magnánimo corazón de V.S.I.*¹⁸.

También se puede constatar, a través de diversas fuentes documentales, que el salario variaba de unos músicos a otros. Como norma general —tanto en la catedral de Santiago como en cualquier otra— el maestro de capilla era el que tenía mejor sueldo; le seguían los organistas, y luego los instrumentistas y cantores. Entre estos últimos, los italianos eran los mejor remunerados, llegando a cobrar incluso el doble de los nacionales. A modo de ejemplo, véanse los salarios nominales de los músicos de la catedral compostelana, en tres fechas diferentes¹⁹:

	1760	1780	1808
Maestro de capilla	8.800	13.000	16.660
Tiple	5.500	8.400	6.416
Tiple	4.000	8.400	5.500
Tiple	_____	_____	3.333
Tiple	_____	2.190	1.825
Contralto	4.400	6.720	5.000
Contralto	3.300	6.000	5.000
Contralto	2.450	4.710	3.366
Contralto	_____	4.400	_____

¹⁸ Arch. CS. Papel suelto, sin catalogar.

¹⁹ Arch. CS. Legs. 598, 599, 600, 601, 609 y 610. Tomamos estas tres fechas para tener una referencia de la situación al comienzo, en medio y al final del período que tratamos. Las cifras están expresadas en reales/año.

(continuación)

	1760	1780	1808
Tenor	5.500	5.500	16.660
Tenor	4.000	3.285	10.000
Tenor	_____	2.927	5.000
Tenor	_____	_____	3.416
Bajo («bajete»)	_____	_____	6.416
Bajo («medio Bajo»)	_____	_____	2.750
Clarín	3.600	_____	_____
Clarín	3.600	_____	_____
Clarín	1.981	_____	_____
Oboe	4.100	3.300	6.416
Oboe	3.500	2.190	5.833
Chirimía	_____	_____	6.416
Fagot y chirimía	_____	_____	5.500
Trompa	1.981	4.000	5.500
Trompa	1.981	4.000	3.333
Violín	4.400	6.000	9.166
Violín	3.300	5.500	7.333
Violín	2.945	4.000	5.500
Violín	739	3.300	5.041
Violín	_____	3.285	4.583
Violín	_____	2.555	3.650
Violón	4.000	4.000	6.416
Violón	2.275	3.845	_____
Violón	_____	_____	_____
Contrabajo	_____	_____	6.416
Contrabajo	_____	_____	3.230
Bajón	3.300	3.285	5.000
Bajón	1.460	2.920	5.000
Bajón	_____	_____	4.583
Organista	7.100	8.800	7.333
Organista	7.000	6.600	_____
Organista	5.500	_____	_____

Se puede observar cómo, en general, los sueldos aumentaron de modo considerable a lo largo de la etapa cronológica que abordamos. Esto hizo posible sostener la capilla de música en un estado estable, e incluso floreciente. Las condiciones eran óptimas para emprender las más variadas iniciativas (contratar nuevos músicos, comprar instrumentos, mejorar la formación de los niños de coro, etc.).

3. ASPECTOS SOCIOLOGICOS

3.1. La «colonia» de italianos

Uno de los hechos más llamativos de la capilla de música de Santiago en la segunda mitad del siglo XVIII es la masiva presencia de músicos italianos que formaban parte de su plantilla. Desde tiempo secular, la catedral compostelana fue centro de atención para todos los músicos, no sólo nacionales, sino extranjeros (portugueses, franceses, y sobre todo, italianos). Un ejemplo claro de ello es la breve estancia en Santiago del bergamasco Pedro Cerone, a comienzos del siglo XVII²⁰, aunque el primer músico italiano verdaderamente establecido en Compostela fue el veneciano Gabriel Agatea; en 1610 fue admitido como violinista en la catedral con la misión específica además de que formase a otros cuatro músicos a tañer la «vihuela de arco»²¹. Este hecho no fue exclusivo de la catedral compostelana; pero en Santiago, el fenómeno de la afluencia tan temprana de músicos italianos adquirió mayor relieve que en ninguna otra de España; solamente cabe excluir la Capilla Real de Madrid, por ser la Corte un excelente punto de encuentro para todos ellos²². Lejos de disminuir con el tiempo, la llegada de italianos a Santiago fue incrementándose paulatinamente. Tanto es así que se puede hablar de la existencia de una verdadera «colonia» de músicos foráneos en torno a la catedral, a mediados del siglo XVIII.

Los músicos llegados de Italia —en su mayoría, cantores— eran, con diferencia, los más sobresalientes de la catedral, tanto por su formación como por su elevada calidad artística; por ello gozaron siempre de gran estima y fueron los mejor pagados por el Cabildo. Precisamente, por esto, y por el prestigio que les proporcionaba el pertenecer a una basílica de renombre como la de Santiago, se vieron más motivados a instalarse definitivamente en Compostela. Ellos mismos iban procurando los puestos en la capilla de música a sus familiares y conocidos, tanto a los que habían quedado en Italia, como a los que ya se habían trasladado a Santiago; era frecuente, por ejemplo, que los hijos heredasen el oficio de los padres, de modo que la cadena se mantenía siempre unida²³.

La frecuente contratación de músicos italianos en Santiago es un caso, en cierto modo, excepcional. La riqueza de la catedral por sí sola no es razón suficiente para la interpretación de este fenómeno; la catedral de Sevilla, por ejemplo, era una de las que poseían mayor riqueza en España; pero, no hallamos en el elenco de sus músicos apenas alguno italiano²⁴. Se ha apuntado como hipótesis de este hecho el que Santiago —como centro de peregrinación— atraía a extranjeros de todo el occidente europeo; los italianos al encontrarse con un entorno favorable para el desarrollo de sus cualidades artísticas —principalmente, la música— se habrían ido quedando en la ciudad, hasta llegar a formar esa «colonia». Esto, ciertamente, es real; sin embargo, creemos que la razón apuntada no es la única, ni la más importante. En nuestras investigaciones por el Norte de Italia hallamos varios documentos que nos dan pie para exponer otro argumento: se trata de las actas notariales correspondientes a los contratos hechos

²⁰ Baselga Esteve, R: *Pedro Cerone de Bèrgamo. Estudio biobibliográfico*, TSM, 54, 1971, 8ss.

²¹ López-Calo, J.: *La música en Galicia*, «Galicia Eterna», vol. 4. Barcelona, 1981. Cf. pp. 896-899.

²² Cf. por ejemplo, Subirá, J.: *La Música de Cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX*, Temas musicales madrileños, 1971, 25-41.

²³ López-Calo, J.: *Musica e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)*, Memoria e contributi alla musica del Medioevo all' Etá Moderna offerti a Federico Ghisi, Quadrivium, XII, Bolonia, 1971, 355-366.

²⁴ Como excepción podemos señalar la presencia de un músico oboe y violín italiano —Giovanni Giobanelli— contratado por el Cabildo sevillano en la tardía fecha de 1785 (Arch. Cap. de la catedral de Sevilla, *Libro de salarios de los músicos*, nº 538, fol. 89). Desde el 29 de enero comenzó cobrando 300 ducados; al año siguiente se le aumentó hasta 400; y todavía en 1797 continuaba en la catedral hispalense, con el salario de 500 ducados. Falleció el 19 de agosto de 1812.

por el Cabildo compostelano con dos músicos italianos: el tiple Felice Pergamo, de Lodi²⁵, y el contralto Giovanni Brunelli, de Bergamo²⁶. Estos dos músicos fueron recomendados por el conde Luigi Silva al Cabildo de Santiago.

Parece ser que este noble italiano, descendiente de una distinguida familia española de antiguo y rico abolengo, estaba en contacto directo con el Cabildo de Compostela, de modo que, cuando éste necesitaba buenos músicos para su catedral, recurría de inmediato al noble italiano y éste, sin mucha demora, se los proporcionaba sin problema alguno.

Hemos intentado conocer más datos del conde Silva para poder dar una explicación a este peculiar servicio que ofrecía —al parecer— desinteresadamente al Cabildo compostelano. En el *Archivio di Stato* de Milán hay una abundante documentación sobre él y todos los miembros de su familia; igualmente, en el *Archivio Storico* de Lodi, de Cremona, de Parma, y de otras ciudades del Norte de Italia, hay noticias referentes a esta ilustre familia. Hemos podido comprobar que Luigi Silva residió en Lodi, en donde poseía varias casas y terrenos; se casó con una dama de la nobleza bresciana —Teodora Calini— y murió, a edad muy avanzada —casi centenario— a finales del siglo XVIII (ca. 1785), sin dejar descendencia alguna. Nada sabemos, sin embargo, sobre su afición a la música; ni en los documentos del archivo particular de los Silva, ni en los manuscritos de la Biblioteca Laudense, ni en la bibliografía sobre Lodi, hemos hallado referencia alguna al respecto. El único dato que nos consta es el de su mediación *come procuratore dell' Illustrissimo e Reverendissimo Insigne Capitolo della Chiesa Metropolitana di S. Giacomo di Compostella*. Luigi Silva, de acuerdo con los intereses del Cabildo de Santiago, establecía las cláusulas de los contratos de estos músicos italianos con el clero catedralicio. Esos contratos se realizaban por un mínimo de 25 años. Los músicos sólo podían retornar a su país en caso de enfermedad; al cabo de los 25 años podían continuar al servicio de la catedral de Santiago, si así lo deseaban, cobrando el sueldo que se le asignase, o bien regresar a Italia, cobrando entonces solamente la mitad de lo que se les estaba pagando. En caso de no querer continuar el interesado en su plaza, podía abandonarla, perdiendo entonces todos sus derechos.

Después de la muerte del conde Luigi Silva, el trasvase de músicos italianos a Santiago fue disminuyendo. El Cabildo no volvió a contratar más músicos en Italia hasta 1792; y, en esa fecha, al no contar con un «procurador» afincado en Italia —como Luigi Silva— fue necesario que desde Santiago partiese un delegado del Cabildo para hacer las gestiones oportunas. Ese delegado del Cabildo fue otro músico italiano —el violinista Caetano Piccini— que ya formaba parte de la capilla de la catedral compostelana. Después de diversas tentativas, logró finalmente contratar a un tiple, dos contraltos y un tenor; todo ello está perfectamente documentado en las Actas Capitulares de la catedral de Santiago²⁷. Desde entonces, y conforme nos aproximamos al siglo XIX, el interés por los músicos italianos fue decayendo paulatinamente. La muerte del maestro de capilla Buono Chiodi, en 1783, junto con los cambios estéticos de la música a fines del siglo XVIII, unido a toda la problemática política y social que afectó a nuestro país en esas fechas, aceleró el total decaimiento del secular fenómeno al que nos hemos referido.

3.2. Posición social de los músicos de la catedral

Santiago, desde mediados del siglo XVIII, vivió su etapa de tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen²⁸. Al mismo tiempo, fue cambiando paulatinamente su peculiar fisonomía de ciudad

²⁵ Archivio Storico di Lodi, *Notaio Alessandro Astori*, enero 1767. Cf. Ap. doc. 1.

²⁶ Ibid. *Notaio Giovanni Cipelli*, abril 1767. Cf. Ap. doc. 2.

²⁷ ACS, vol. 62, Cab. 7-11-1791, fol. 14. -Ibid. Cab. 27-3-1792, fol. 36. -Ibid. Cab. 11-10-1792, fol. 77. -Ibid. Cab. 16-11-1792, fol. 81.

²⁸ Eiras Roel, A: *Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII. Documentación Notarial y la Historia*. Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. Universidad de Santiago de Compostela, 1984, 117-139. - Alén, M^º P: *Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX*, Compostellanum, vol. XXXII, nº 3-4, 1987, 561-573.

medieval, hasta transformarse en un centro urbano típicamente barroco. Además, como ciudad que venía siendo considerada como «capital de la renta», «universo de artesanos» y «ciudad levítica»²⁹, comenzó a experimentar una seria transformación y se fue alejando de estas etiquetas. Fue entonces también cuando apareció una clase social de tipo medio, compuesta por pequeños burócratas, comerciantes, bajo clero, pequeños rentistas, profesionales liberales y alto artesanado. Poco a poco, y conforme fue avanzando la centuria, Compostela —al igual que el resto de las ciudades gallegas— se fue abriendo a las luces de la Ilustración³⁰.

Por lo que se refiere a la catedral y a su capilla de música, también se produjo una transformación que se fue operando lentamente y sin fisuras de ningún tipo. Los Estatutos que la regían seguían siendo los mismos de hacía casi dos siglos, pero los miembros que constituían la capilla de música vivían todos los cambios que se generaban en su entorno. Como ya señaló Zepedano y Carnero en 1890, el Cabildo compostelano siempre mostró gran interés por el estado y buen funcionamiento de su capilla de música³¹. Esta actitud del Cabildo fue decisiva para el feliz desenvolvimiento de las funciones religiosas, y contribuyó a la mejora de la calidad de vida de los músicos de la catedral.

Durante la etapa del magisterio de Buono Chiodi (1770-1783), la capilla de música, como ya se ha dicho, vivió una de las mejores épocas de toda su historia. Consecuentemente, el nivel de vida de los músicos fue, en relación con el de otros años, medianamente desahogado. Es verdad que eran mayoría los músicos que cobraban salarios bajos (unos veintitrés músicos) y minoría los que tenían salarios más elevados (los siete restantes). Esto podría dar lugar a considerar que existía una polaridad entre un pequeño sector de músicos privilegiados (podríamos decir, una especie de élite) y una gran masa de músicos que obtenían escasos recursos por su trabajo en la catedral. Pero, afortunadamente contamos con otras fuentes que hacen variar esta primera apreciación. Hay que tener presentes otros parámetros, como, por ejemplo, el hecho de que estos músicos —especialmente los instrumentistas— obtenían ingresos por otros medios. Unos tenían algún tipo de negocio o pequeña industria; los casos del tiple Felice Pergamo, del tenor Giovanni Brunelli, del trompa Giuseppe Servida y del violín Pedro Iturralde se hallan bien documentados³². Otros daban clases particulares de música, bien a niños de coro de la catedral (por lo cual no cobraban un sueldo fijo, pero sí obtenían algunas «gratificaciones» del Cabildo), bien a personas ajenas a la misma³³. Los que eran clérigos obtenían la renta suficiente para mantenerse en un nivel de vida medio, salvo raras excepciones³⁴.

²⁹ Cf. *Santiago de Compostela* en la Gran Enciclopedia Gallega. Tomo 28 (Gijón: ed. Silverio Cañada, 1974), 14-56.

³⁰ Cf. por ejemplo Dopico, F: *Sociedad e Ilustración en Galicia* (Vigo: ed. Grial). - *Ibid.*, *A Ilustración e a sociedade galega. A visión de Galicia dos economistas ilustrados* (Vigo: ed. Galaxia, 1978). - González López, E: *Bajo las luces de la Ilustración. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV* (La Coruña: ed. Castro, 1977). - *Ibid.*, *Historia de Galicia* (La Coruña: La voz de Galicia, 1988).

³¹ Zepedano y Carnero, J.M: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana* (Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1890), pp. 110-112.

³² En el AMS en un libro de «*Repartimientos de la real Unica Contribución*» correspondiente a los vecinos de Santiago, en julio de 1770, hallamos la siguiente información:

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

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

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

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

³³ Felice Pergamo fue profesor de música de la hija del conde de Ribadavia (ACS. vol. 61, Cab. del 19-6-1789, fol. 169v).

³⁴ Como caso excepcional señalamos el del bajón Pedro Theo. Son escasas las noticias que han quedado reflejadas en la catedral acerca de su vida. Pero los datos que tenemos ponen en evidencia que, además de cobrar un salario bajo, se veía constantemente en la necesidad de acudir al Cabildo, en petición de ayudas o limosnas para poder sobrevivir.

También se ha de tener en cuenta el estado civil de cada uno. Los casados, solteros y clérigos que tenían a su cargo a algunos familiares, eran los que, en principio, necesitaban más ingresos. Como contrapartida, los que no tenían ese tipo de obligaciones, podían vivir con cierto desahogo cobrando menos. Según hemos podido deducir, una minoría eran clérigos; otra pequeña minoría, solteros y no supeditados al cuidado de parientes cercanos; y, el grupo más numeroso lo formaban los casados, responsables de sacar adelante a sus familias. Teniendo pues, presentes todas estas consideraciones, podríamos encuadrar a la mayoría de los músicos de la catedral en el grupo de la *clase media*, si bien es cierto que casi todos procedían de familias humildes; basta observar la siguiente *Lista de los pretendientes a niños de coro* entregada al Cabildo por el maestro Melchor López para informar de las condiciones de los niños aspirantes a ingresar en el coro de la catedral:

- 1º.—Vicente de Castro, hijo de un Bonetero. Su edad de 9 años cumplidos (...)
- 2º.—Joaquín Torrado, Hijo de D. Silvestre Torrado, músico de esta Santa Iglesia. Tiene 8 años (...)
- 3º.—Juan Estévez, hijo de un sastre. Tiene 9 años.(...)
- 4º.—Fernando González, hijo de una viuda; tiene 8 años (...)
- 5º.—Manuel Garabal, hijo de un sastre. Tiene 8 años (...)³⁵.

Al ser admitidos, se les iba formando en todos los aspectos (humana, intelectual y musicalmente). De ahí que, a la larga, su condición social era bastante diferente a la de muchos otros ciudadanos del mismo nivel económico. A través de las múltiples cartas dirigidas por estos músicos al Cabildo se deduce, por ejemplo, que tenían una conciencia de «clase» que los diferenciaba de otros ciudadanos. Frases como (...) *no poder mantenerse con la decencia que corresponde a su empleo; (...) para poder mantenerse con la correspondiente decencia; (...) aviarse con la decencia que corresponde a criado de S. Illmo.*, etc., son muestra de ese interés por manifestar su condición de profesionales, quizás con menos medios económicos que otros, pero que trabajaban para la más grande institución de Santiago: el Cabildo de la catedral.

³⁵ Arch. CS. Leg. 291, s.f. Los números se refieren al orden de preferencia según las cualidades de sus voces. Vicente Castro y Joaquín Torrado fueron admitidos el 30 de abril de 1802 (ACS, vol. 53, fol. 276). Juan Estévez continuó estudiando música gracias a que su padre, sastre, gozaba de una buena posición económica. La profesión de 'sastre' era una de las más comunes en la ciudad y, según afirma E. Martínez Rodríguez, como clase social se caracterizaba por la modestia, la heterogeneidad y un estilo de vida mediocre (Cf. Martínez Rodríguez, E: *El artesanado urbano de una ciudad tradicional. Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII*. Actas del II Coloquio de metodología Histórica Aplicada. Universidad de Santiago, 1984, vol. I, 142-163).

CAPITULO II

EL MAGISTERIO DE BUONO CHIODI (1770-1783)

Etapa de renovación y apogeo

1. DATOS BIOGRAFICOS

1.1. Buono Chiodi en Italia (1728-1770)

Hasta hace apenas unos años no se había llevado a cabo una investigación exhaustiva sobre la vida de Buono Chiodi. Lo poco que de él se sabía era lo publicado por José López-Calo en el *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*¹, y lo que posteriormente publicamos en nuestro trabajo *Un síntoma de la decadencia del italianismo musical en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)*². Con todo, Chiodi seguía siendo un músico prácticamente desconocido en España y, como pudimos comprobar al inicio de nuestra investigación, más aún en Italia, su país de origen.

Pese a todo, su nombre aparece en los principales libros de la historia y de la cultura de Brescia. En una de las más antiguas publicaciones se le califica como *valente organista nella cattedrale di Compostella in Spagna*³. En un diccionario dedicado a la música bresciana, titulado *I musicisti bresciani e il Teatro Grande*, escrito por A. Valentini, y publicado en Brescia en 1894, aparece ya más información:

*CHIODI BONO (Giovanni) di Salò, sacerdote, suonatore de organo e maestro di musica. Compose in patria varie cantata, su parole de questi nostri poeti, in occasione di feste e spettacoli. Passò quindi a Bergamo come maestro compositore e da ultimo per concorso ottenne il posto de maestro di Cappella nella Chiesa di S. Jago in Compostella in Spagna, ove ricco ed onorato morì il 7 di novembre 1783, lasciando fama di facile compositore e di esperto musicista. Dal suo testamento si apprende come musicasse molti pezzi, cioè Messe, e Salmi che donò alla Fabbriceria della Chiesa di S. Cristina Murcelle nell' archivescovado di Compostella, e parecchi motivi, che lasciò a D. Felice Pergamo musicista in S. Jago*⁴.

El dato de que fue *maestro compositore* de Bergamo, como veremos más adelante, no parece ser cierto. Pero lo que más nos sorprendió al leer esta reseña biográfica fue la noticia de que Chiodi había donado toda su obra a la fábrica de la Iglesia de *S. Cristina Murcelle*. No era habitual en la época el que los maestros de capilla pudiesen disponer a su antojo de las obras que habían compuesto para la catedral; esas obras pasaban a ser propiedad del Cabildo. Chiodi no fue una excepción en este sentido; es verdad que, en su testamento, dispuso que se le cediesen a Felice Pergamo (excelente cantor de la catedral y discípulo directo de Chiodi) algunas obras que no estaban destinadas al culto de la catedral (arias, cantatas...); pero aún así, este hecho no justifica la noticia que nos proporciona Valentini. De todos modos verificamos si era cierto o no este curioso dato, desplazándonos a Santa Cristina de Marcelle, pero allí no existe ninguna información al respecto.

La *Enciclopedia bresciana*, editada por «La voce del popolo» Brescia (1977), proporciona también noticias peculiares. En la voz *Chiodi*, señala lo siguiente:

CHIODI. Bono Giovanni —(Salò - Compostella (Spagna) 7 novembre 1783)— Sacerdote, organista e maestro di musica. Fu a Bergamo ed infine a Compostella in Spagna maestro dei cappella della Chiesa di S. Jago. Fu compositore di Messe, Salmi ecc. che donò alla fabbriceria della chiesa di S. Cristina Murcelle di Compostella.

¹ López-Calo, J., op. cit. (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972), pp. 83-84.

² Alén M^a P. op. cit. RE. V (Barcelona, 1985), 45-83.

³ Brunati, G: *Dizionario degli uomini illustri della Rivera di Salò* (Milán, 1837).

⁴ Valentini, A. op. cit. p. 119

*La scuola da lui diretta ebbe fama, secondo alcuni, pari alla cappella Sistina in S. Pietro a Roma e di S. Marco a Venezia. Fu inoltre Maestro di corte alla Corte d'Inghilterra*⁵.

Dos nuevos datos sorprendentes: la fama de su «escuela» y su estancia en Inglaterra. Con respecto a la primera noticia basta decir que en toda Italia —al menos en la actualidad— Chiodi es un perfecto desconocido; su nombre pertenece al pasado y nadie tiene noticia alguna, ni de su vida ni de su obra. Difícilmente podemos creer, por tanto, que haya conseguido crear «escuela» y, si lo hizo, no debió ser muy sólida. La comparación de esa supuesta «escuela» con la de la Capilla Sixtina, o con la de S. Marcos de Venecia, es pues, una apreciación sin apenas fundamento alguno. Por lo que respecta al segundo dato —su estancia en la Corte de Inglaterra— pudimos constatar personalmente que en ese país no consta tampoco en ninguna fuente el nombre de nuestro músico⁶.

Por último, en la *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, editada por la «Fondazione Civiltà Bresciana» en 1985, hallamos reproducidos los mismos datos, con la salvedad de que se nos proporciona también la fecha aproximada de su nacimiento y una ligera idea de su labor como compositor en Italia:

*CHIODI BONO GIOVANNI. Nato a Salò verso il 1710 e morto a Compostella il 7 novembre 1783; sacerdote, suonatore d'organo e maestro de musica. Compose varie cantate, su parole di nostri poeti, in occasione di feste e spettacoli. Passò quindi in Bergamo come maestro compositore e da ultimo per concorso ottenne il posto di maestro di Cappella nella Chiesa di S. Jago in Compostella in Spagna, ove ricco ed onorato morì lasciando fama di facile compositore e di esperto musicista. Dal suo testamento si apprende come musicasse molti pezzi, cioè Messe e Salmi che donò alla Fabriceria della Chiesa di S. Cristina Murcelle nell'arcivescovado di Compostela, e parecchie musiche che lasciò a D. Felice Pergamo musicista in S. Jago*⁷.

Para elaborar, pues, la biografía de Chiodi tuvimos que dirigirnos a las fuentes originales, dejando aparte cualquier dato publicado. Por desgracia esas fuentes son escasísimas, sobre todo por lo que se refiere a la documentación italiana. En consecuencia, después de una laboriosa investigación, solamente podemos ofrecer una referencia mínima sobre sus primeros años de su vida y su formación.

Buono Chiodi nació en Salò, pequeña localidad de la provincia italiana de Brescia. Fue bautizado con el nombre de *Buono Giuseppe*, el 20 de enero de 1728, en el Duomo de dicho lugar⁸. Sus padres, Lorenzo Chiodi y Ursula Usmerini tuvieron también otra hija, Elizabetta, bautizada un año más tarde en la misma iglesia⁹.

El nombre de su abuelo, Buon Chiodo, aparece en el catastro de Salò como propietario de dos casas (una en Valseniga, y otra en Negriano, en los alrededores de Salò), y de varias extensiones de terreno (también en Valseniga, Negriano y Deza)¹⁰. Estos datos, hallados en el *Archivio della Magnifica Patria di Salò*¹¹, fueron completados con otros semejantes conservados en el *Archivio di Stato* de Brescia¹². De los documentos consultados deducimos que el abuelo

⁵ Op. cit. (Brescia, 1977), p. 211

⁶ Rimbault, E. F.: *The Old Cheque-Book or Book of Remembrance of the Chapel Royal from 1561 to 1744, edited from the original Ms. preserved among the muniments of the Chapel Royal, St. James's Palace*, printed for the Camden Society. 1872. - Baldwin, D.: *The Chapel Royal ancient and modern* (Duckworth, 1990). Cf. Fuentes documentales.

⁷ Op. cit. (Brescia, 1985), p. 85

⁸ Arch. Duomo Salò, *Libri di Baptisimum IX (1701-1749)*, fol. 114.

⁹ Ibid. fol. 120.

¹⁰ Arch. Magnifica Patria (Salò), *Catastico di Salò (1720)*, nº 639, fols. 27 y 118.

¹¹ En realidad se trata del Archivo del «Comune» de Salò, que por ser propiedad de la República de Venecia, durante buena parte del S. XVIII, recibe ese nombre.

¹² Arch. Stato di Brescia: *Catasto Napoleónico*. Nº 2656. - *Catasto Antico*. Nº 2052. Vol. I. - *Catastico* - (1720). Vol. II. - *Indice Istromenti e Testamenti del Notaio Sr. Antonio Amadei di Salò. 1753-1800* (Notarile Salò, nº 2034).

de Chiodi compró, en los primeros años del siglo XVIII, una gran extensión de terreno, con campos de cultivo y bosques, en una zona situada a unos dos Km. de Salò, en la ladera de una montaña; desde allí se divisa gran parte del *Lago di Garda* y la villa de Salò. Esta finca conservó siempre el nombre de *Bonchiodo*, y aun actualmente se conoce este lugar como el *paese di Bonchiodi*. En este lugar debió nacer nuestro músico. La casa principal fue reformada a comienzos del presente siglo y se ha perdido toda su documentación.

Las posesiones de Buon Chiodo fueron heredadas por Lorenzo Chiodi, el padre de Buono, quien, a su vez, las amplió, según refleja el catastro de Salò de 1778¹³. El 19 de septiembre de 1752 su hermana Elizabetta contrajo matrimonio en Salò con Stefano Vitalini¹⁴. Poco después, en 1753, Lorenzo Chiodi y el *Reverendo Buono Chiodi* hicieron testamento en favor del matrimonio Vitalini-Chiodi¹⁵. Pero no nos fue posible averiguar dónde y cuándo se ordenó sacerdote. Después de realizar las investigaciones oportunas llegamos a la conclusión de que este dato difícilmente se podrá constatar dado que se han extraviado los documentos en los que podría figurar¹⁶.

Por lo que se refiere a la formación de Chiodi sólo podemos señalar algunas hipótesis, bastante verosímiles, pero hipótesis al fin. Tanto en este aspecto, como por lo que respecta a su actividad musical realizada antes de llegar a Santiago de Compostela, nos movemos siempre en el campo de los supuestos, dada la carencia de los documentos necesarios para testificar esas hipótesis.

En Salò se fundaron en el siglo XVI dos instituciones de carácter educativo: una de tipo benéfico, dirigida por los PP. Somaschi, en la que estudiaban los nativos del lugar¹⁷, y otra denominada *Accademia de S. Benedetto*, en la que se formaban jóvenes, sin distinción de clase alguna. Al fusionarse ambas instituciones a fines del mismo siglo (1595), la nueva escuela adoptó el nombre de *Accademia di S. Benedetto*, aunque siempre estuvo regida por los PP. Somaschi. La fundación de esta escuela pretendía ser una respuesta práctica al espíritu de la Contrarreforma pues se hacía cargo, no sólo de la educación de los huérfanos, sino también de la instrucción del clero y de la clase noble. Es posible que Chiodi haya frecuentado esta *Accademia*, y que su vocación sacerdotal haya surgido a raíz de ese contacto con los PP. Somaschi.

También cabe la posibilidad de que Chiodi se haya trasladado a la ciudad de Brescia (situada a muy poca distancia de Salò) para comenzar ahí sus primeros estudios, bien en la escuela del Duomo —como niño de coro— bien en el Seminario. Teniendo en cuenta la buena posición económica de su familia, no sería extraño que así hubiese sucedido. Era frecuente en aquella época; el caso de Ferdinando Bertoni, natural también de Salò y contemporáneo de Chiodi, es un claro ejemplo; este prestigioso músico salodiano, antes de haber cumplido veinte años de edad, ya había estado formándose en Brescia, e incluso en Bolonia, junto a G.B. Martini; a los veintidós, fue nombrado primer organista de S. Marcos de Venecia.

Era obligado constatar si Chiodi había trabajado en Bérgamo, desde cuándo, por qué y para quién. Esta noticia, además de estar recogida en los diccionarios e enciclopedias de la cultura

¹³ Arch. Magnifica Patria (Salò), Catastico di Salò (1778), nº 641, fols. 25 y 119.

¹⁴ Arch. Duomo Salò, Matrimonium (1752-1804), fol. 6.

¹⁵ Arch. Stato di Brescia, Notarile Salò nº 2034 y 2036. *Istromenti e testamenti del Notaio Sr. Antonio Amadei di Salò (1753-1780)*, fol. 11.

¹⁶ En el Archivo del Duomo di Salò los *Libri di Ordinatione* que se conservan son posteriores a 1758. - En el Arch. Vescovile de Brescia sólo existen dos *Registri di Ordinatione*, el nº 11 y el nº 13; falta el nº 12, que es el que necesitaríamos consultar. También se conservan algunos *Titoli di Patrimonio (1719-20, 1734, 1787-88)*, pero no corresponden a los años en los que Chiodi pudo ser ordenado sacerdote.

¹⁷ Lonati, G: *L'opera benéfica del Conde Sebastiano Paride Lodrone nelle Riviera di Salò*, Comentari dell' Ateneo di Brescia per il 1932. Brescia. 1933.- Rossi, F: *Riforma e scuola cristiana in Salò attraverso l'opera dei Padri Somaschi (1587-1670)*. Tesis inédita. Università degli Studi di Parma. Facoltà di Magisterio. Curso 1973-74.

de Brescia, anteriormente mencionadas, también aparece en un Acta Capitular de la catedral de Santiago, como veremos. Pero comprobamos que la bibliografía existente sobre la actividad musical de Bergamo durante el XVIII no menciona en ningún momento a Buono Chiodi. Asimismo autores como J. Roche, A. G. Roncalli y A. Geddo —buenos conocedores de la música de Bergamo— tampoco lo citan en ninguna de sus publicaciones sobre la música y la cultura bergamasca. Ni hay referencia alguna al músico salodiano en ningún documento manuscrito de la catedral de Bergamo, ni en la capilla de Sta. Maria Maggiore —principal centro musical de la ciudad— ni en ninguna otra iglesia de este lugar¹⁸. Así pues, de momento, y mientras no aparezcan nuevas fuentes documentales, el dato de que Chiodi fue *maestro de la catedral de Bergamo* carece de fundamento.

Lo que sí nos consta como cierto es que Buono Chiodi comenzó a componer a temprana edad. Se conserva una obra fechada en el año 1750¹⁹, y es posible que realizase otras con anterioridad, tanto de carácter profano —como parece deducirse de las referencias que nos proporcionan las enciclopedias y diccionarios ya mencionados— como religiosas. De hecho, pocos años antes de ser contratado por el Cabildo de Santiago, en la portada de una de sus obras aparece una significativa anotación al respecto: *Miserere del celebre abate D. Buono Chiodi, maestro insigne di musica. 1766*²⁰.

En Salò, y en general en toda la ribera del Lago di Garda, existía una predisposición especial para el cultivo de las artes, de la literatura y también de la música. En esto coinciden todos los historiadores, y realmente existen datos que lo testifican: en Salò nació Gasparo, *inventore del violino*; en Manerba poseía una grandiosa villa Carlo Pallavicini, maestro de capilla en Dresde, al servicio del elector de Sajonia, Jorge II; en Salò nació también el gran compositor Ferdinando Bertoni, organista de S. Marcos de Venecia, y sucesor de Baldassare Galuppi en la misma; igualmente era natural de Salò Gian Maria Rubinelli, gran virtuoso del canto. Chiodi tuvo, pues, la oportunidad de formarse musicalmente en un ambiente propicio, si es que realmente pasó su niñez y juventud en Salò o cerca de este lugar. Sin embargo, en el archivo musical del Duomo salodiano, catalogado primero por Giovanni Livi, objeto de estudio más tarde por parte de Paolo Guerrini, y revisado posteriormente por Claudio Sartori, no existe la documentación adecuada que pueda servirnos para saber si Chiodi tuvo o no alguna relación con la música de dicho lugar. El Duomo era el principal centro musical de la villa; existía también una academia, llamada *Accademia degli Unanimi* en donde la música ocupaba un lugar importante, pero no se conservan apenas noticias de la misma. En el supuesto de que Chiodi se hubiese trasladado tempranamente a la ciudad de Brescia pudo disponer también de todo lo necesario para desarrollar su vocación musical. Eran varias las iglesias de esa ciudad que disponían de una buena capilla de música; el Duomo, Santa María della Pace y SS. Nazario y Celso eran las más importantes²¹.

Nuevas hipótesis de trabajo nos llevaron a seguir investigando en Cremona, Desenzano, Lodi, Milán, Novara, Turín, Venecia y Vercelli²², sin apenas conseguir información alguna de interés para nuestro trabajo.

¹⁸ Cf. Fuentes documentales.

¹⁹ Se conserva un «Credo a concerto», que corresponde a la composición nº 96 de nuestro catálogo (Cf. p. 75).

²⁰ Corresponde a la composición nº 197 de nuestro catálogo (Cf. p. 77).

²¹ V.V.: *La musica a Brescia nel settecento* (Brescia: Grafo edizioni, 1981).

²² La elección de estas ciudades obedece a las siguientes causas: en Cremona sabíamos que existía abundante documentación sobre la familia Silva; en Desenzano murió el maestro salodiano Ferdinando Bertoni, contemporáneo de Chiodi; en Lodi residió el conde Luigi Silva, y varios músicos que se incorporaron a la capilla de música de Santiago, entre 1760-70; Milán tiene un importante *Archivio di Stato*, con amplia información de todas las cuestiones referidas a su jurisdicción; entre Novara y Vercelli se hallaba el antiguo Condado de Biandrate, propiedad de los Silva; en Turín trabajó Giuseppe Ferrari, alumno de Chiodi, y también el maestro Quirino Gasparini, del cual se conservan cinco obras en la catedral de Santiago; y en Venecia residieron también varios músicos de los que igualmente existen obras en la catedral compostelana (Alberti, Anfossi, Bertoni, Galuppi, Sacchini...), por lo que suponemos que, de un modo u otro, Chiodi pudo estar relacionado con esos músicos, al igual que con Quirino Gasparini (Cf. Fuentes documentales).

1.2. Buono Chiodi en Santiago de Compostela (1770-1783)

Obtener la plaza de maestro de capilla de la catedral de Santiago era una de las metas más codiciadas por cualquier músico, tanto nacional como extranjero. Ello se debía, fundamentalmente, a las buenas condiciones salariales que ofrecía el Cabildo compostelano, y a la importancia histórica y cultural de esta ciudad. Consideramos oportuno, pues, exponer, aunque sea brevemente, el estado de la cultura y de la sociedad que rodeó la vida de Chiodi desde su llegada a nuestra ciudad.

Santiago de Compostela fue, desde la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII, la principal ciudad de Galicia. En la sociedad de la época existía una jerarquía de clases encabezada por una «élite de composición heterogénea», compuesta por los regidores y altos oficiales públicos; los nobles, caballeros e hidalgos; el alto clero de canónigos, racioneros y prebendados; los altos dignatarios de la curia y una minoría de comerciantes (apenas una docena). En medio de todo esto, llamaba la atención el crecido número de clérigos y religiosos; Santiago era, en esos momentos, la ciudad que contaba con la más numerosa población «clerical o «levítica» de toda Galicia²³. Este hecho sorprendía a los visitantes y peregrinos que acudían a Compostela. El viajero inglés William Dalrymple, así lo reflejó en su diario, después de visitar Santiago en septiembre de 1774: (...) *la ciudad estaba rebosante de curas que, por disfrutar de grandes ingresos, vivían con lujo y toda clase de relajaciones*²⁴.

Por otra parte, pertenecían a la clase media pequeños rentistas, personas de profesiones liberales y pequeños burócratas (abogados, escribanos, notarios, ministros de la justicia y de la administración...), comerciantes, empresarios del transporte, las clases superiores del artesanado y el bajo clero. Todos llevaban una vida *confortable y decorosa*. Algunos incluso disfrutaban de elevados ingresos y de cierta estima social, y recibían el tratamiento de «don». Vivían, por lo general en casas arrendadas, aunque, como contrapartida, eran los que más invertían en la adquisición de bienes raíces²⁵.

El aspecto externo de la ciudad parece ser que dejaba mucho que desear. Otro ilustre viajero, Alexander Jardine, ha reflejado la triste impresión que le produjo Santiago, en especial por el estado de los principales edificios de la ciudad: (...) *están construidos en un estilo primitivo, y se encuentran sucios y medio arruinados*. Sólo destaca, en medio de todo el conjunto urbano, (...) *algún gótico de calidad en un hospital, y algo de dórico puro y atrevido en San Martín*. Ni siquiera la catedral compostelana le merece aprecio alguno a Jardine; al contrario, le parece que *con toda su riqueza y ornamentación, no es más que un lóbrego calabozo*²⁶. No debió exagerar mucho A. Jardine en su relato, ya que también el canónigo compostelano López Ferreiro ha dejado testimonio de que Santiago, a mediados del XVIII, inspiraba al visitante *cierta repugnancia (...), en todo tiempo y especialmente en los años de Jubileo, la ciudad de Santiago fue objeto de continua romería, en la cual no era escaso el contingente de pobres imposibilitados conducidos en carretas que se atravesaban en las calles y con sus voces plañideras, y a veces importunas (sic) molestaban a los devotos y peregrinos*²⁷.

En efecto, Santiago era el centro de reunión y el punto de llegada de un gran número de mendigos y de gente desvalida y enferma, que acudía a la ciudad en busca de la ayuda económica de los peregrinos que pasaban por ella. Esta situación comenzó desde el mismo momento del inicio de las peregrinaciones. A mediados del siglo XVIII, cuando la preocupación por el urbanismo y las mejoras de las condiciones higiénicas de las ciudades españolas fue

²³ Cf. «Santiago de Compostela» en *Gran Enciclopedia gallega*. Tomo 28 (Gijón: Silverio Cañada, 1974), p. 41.

²⁴ Robertson, Ian: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855* (CSIC, Serbal, 1988), p. 94.

²⁵ Cf. «Santiago de Compostela», *Gran Enciclopedia Gallega*, pp. 40 ss.

²⁶ Robertson, op. cit., p. 122.

²⁷ López Ferreiro, op. cit., Vol. X, 123 ss.

objeto de estudio por el Gobierno central y por las autoridades civiles de cada región, comenzó un proceso de lenta transformación de los núcleos urbanos más destacados del país; en Santiago, esta labor de reforma social fue emprendida por el arzobispado y secundada por el gobierno civil de la ciudad. La tarea no fue fácil dado que las dos clases sociales de mayor peso en Santiago (los eclesiásticos y los hidalgos) vivían anclados en un sistema de signo claramente conservador. La Ilustración —con todo lo que el término lleva consigo— no llegó a penetrar totalmente en la sociedad compostelana hasta fecha más tardía. Pese a todo, tanto el arzobispo Rajoy como su sucesor, Francisco A. Bocanegra, promovieron proyectos de reformas en todos los aspectos. Rajoy, por ejemplo, deseaba embellecer Santiago construyendo nuevos edificios o reformando los ya existentes. Entre 1766 y 1772 promovió, entre otras iniciativas, la edificación del llamado «Seminario de Confesores»; consiguió también que se nombrase un Corregidor *que tuviese bastante autoridad para imponer el orden, contener a los díscolos y hacer guardar los reglamentos que entonces se observaban en cualquier ciudad que se preciase de culta*²⁸. Su sucesor, el arzobispo Bocanegra, apenas tuvo la posibilidad de emprender proyectos semejantes a los de Rajoy. En parte se debió a que desde 1773, año en que hizo su entrada pública en Santiago, comenzaron a surgir dificultades nada favorables para el desarrollo de grandes obras arquitectónicas o urbanísticas, ni en Santiago ni en el resto del país. Este prelado, centró todo su interés en apoyar moral y económicamente las empresas bélicas del monarca, Carlos III²⁹.

Este fue el contexto en el que vivió nuestro músico, Buono Chiodi, desde su ubicación en Santiago de Compostela. Por fortuna, en el campo de la música la situación no era la misma. En contraposición con el entorno histórico que hemos descrito, la capilla de música gozaba de uno de los mejores momentos de toda su historia; la etapa inmediatamente precedente al magisterio de Chiodi fue, en general, brillante; sólo declinó un poco en los últimos años de vida del maestro de capilla Pedro Cifuentes, por su falta de capacidad para dirigirla adecuadamente, a causa de sus muchos años y enfermedades.

El nivel de calidad de la música y de los músicos de la catedral, no pasó desapercibido para los visitantes de la ciudad. Es bien elocuente el comentario, anotado en el diario personal de Alexander Jardine, tras haber permanecido breve tiempo en Santiago hacia 1778; después de describir el semblante de una ciudad nada atractiva, Jardine señala: (...) *pero lo mejor aquí es la música religiosa, en muchos casos de primera calidad, tanto partitura como interpretación, contando con buenas voces e intérpretes instrumentales*³⁰. El ilustre viajero no se detuvo a indagar a qué o a quiénes se debía esa buena música; no obstante, no hay duda, Jardine estaba encomiando las composiciones de Buono Chiodi y la capilla de música que él fue reformando desde el comienzo mismo de su magisterio en Santiago. Veamos, pues, los trámites que se efectuaron hasta su definitiva llegada a España y la labor que efectuó este músico italiano en la catedral compostelana.

La decisión de elegir a Buono Chiodi como maestro de capilla de nuestra catedral estuvo precedida de múltiples cavilaciones por parte del Cabildo. Y, aun después de haberse decidido a contratarlo, transcurrieron más de dos años hasta su definitivo establecimiento en Santiago. En agosto de 1767 el maestro Cifuentes solicitó al Cabildo que se le diese licencia para presentarse en la catedral sólo cuando se lo permitiese su salud³¹. Su petición fue aceptada, y, durante medio año, pudo sostenerse esta situación. En marzo de 1768, en una reunión capitular, se propuso que era necesario tomar una decisión inmediata, basándose en que (...) *el señor maestro de capilla (Pedro Cifuentes) se halla imposibilitado de trabajar, y tener noticia de que en Italia había uno excelente que intentaba venir*³².

²⁸ Ibid. p. 121

²⁹ Ibid. Vol. XI, 18 ss.

³⁰ Robertson, op. cit., p. 122.

³¹ ACS, vol. 57, Cab. 25-8-1767, fol. 151v.

³² Ibid. Cab. 3-3-1768, fol. 169.

Ese maestro italiano que *intentaba venir*, era Buono Chiodi, que conocía la situación de la capilla de música de Santiago de Compostela gracias a la información que, con toda probabilidad, le enviaba su alumno Giuseppe Ferrari³³ y también a las referencias que él mismo pudo escuchar directamente de los hermanos Baldassare y Giuseppe Servida, músicos trompa de la catedral de Santiago, que realizaron un primer viaje a Italia (concretamente a Lodi, de donde eran oriundos) en 1765, y otro en 1767³⁴.

En mayo de 1768 el Cabildo de Santiago acordó, por fin, realizar los trámites oportunos para contratar al maestro que sustituyese a Cifuentes. Se nombró una comisión entre los miembros del Cabildo, dándole facultades para elegir al nuevo maestro de capilla *con la futura del magisterio después de la muerte del actual, que sea clérigo español, si se encontrare con todas las calidades necesarias, y con el competente salario, sin poner edictos, eligiéndole sólo en virtud de los informes que se tomasen de España, hallándole, o si no del reino o provincia donde mejor lo hubiese*³⁵. Dicha comisión sólo consideró adecuado para ese cargo a Francisco Javier García, conocido como «El Españolito», maestro de capilla en Zaragoza. Intentaron, pues, que viniese a Santiago pero, según se lee en las Actas Capitulares, el citado maestro *no quería venir*³⁶. Parece ser que, debido a la avanzada edad de su madre, desestimó éste y otros ofrecimientos que se le hicieron también para hacerse cargo del magisterio de capilla de Avila³⁷ y Cuenca³⁸. No hallando ningún otro candidato válido, el Cabildo decidió contratar al maestro italiano, del que ya tenía buenas referencias.

Mientras se realizaban estos trámites, al menos dos músicos aspiraron obtener la codiciada plaza de maestro de capilla de Santiago: Pedro Aranaz y Vides y Cayetano Echevarría. Ambos maestros tenían ya un reconocido prestigio cuando escribieron al Cabildo de Santiago. Aranaz en la misma carta en la cual expresa su deseo de realizar la oposición en Compostela, señala también su intención de concursar al magisterio de capilla de la catedral de Valencia³⁹. No consiguió ninguna de las dos; hasta que, finalmente, en octubre de 1769 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Cuenca⁴⁰. La carta de Cayetano Echevarría, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza, sin fechar, debió ser enviada también antes de 1770⁴¹. Es probable que El Cabildo compostelano no haya tenido en cuenta su ofrecimiento por tener ya determinado contratar a Chiodi.

Resulta muy significativo el hecho de que tanto Aranaz como Echevarría decidiesen opositar a la plaza de maestro de capilla en Santiago. Ambos músicos habían sido alumnos de Francisco Javier García, «El Españolito». Es probable que, al negarse este maestro a dejar la plaza que ocupaba en la catedral de Zaragoza, sus dos discípulos —conociendo las intenciones y los gustos del Cabildo de Santiago— creyeron estar en buenas condiciones para pretender la plaza en Compostela. Pero ambas ofertas no fueron tenidas en cuenta por el Cabildo; ni siquiera consta ninguna de las dos pretensiones en las Actas Capitulares de la catedral. Vemos en este gesto

³³ Ap. doc. 4.

³⁴ Oldrini, G: *Storia musicale di Lodi* (Lodi: Tip. Quirino e Cagmani, 1881), pp. 118-119. La noticia de Oldrini se confirma por la existencia de varias cartas enviadas al Cabildo de Santiago por los dos hermanos desde diversos lugares por donde pasaron en sus viajes a Lodi: desde Montpellier (1765), y desde León y Madrid (1767) (Arch. CS. Sin catalogar).

³⁵ ACS, vol. 57, Cab. 13-5-1768, fol. 175.

³⁶ ACS, vol. 57, Cab. 17-11-1769, fol. 235.

³⁷ Carreras López, J. J: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. Francisco Javier García (1730-1809)* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1981).

³⁸ Cabañas Alamán, F. J: *Cayetano Echevarría*, Diccionario de Música Española e Hispano-americana, SGAE, en imprenta.

³⁹ Cf. Ap. doc. 5.

⁴⁰ Martínez Millán, M: *Don Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), maestro de capilla de la catedral de Cuenca*, TSM, nº 627, 1974. 3-12. - Ibid. *Historia Musical de la Catedral de Cuenca* (Cuenca: Diputación Provincial, 1988), pp. 396-410.

⁴¹ Cf. Ap. doc. 6.

del Cabildo de Santiago una actitud que denota, de nuevo, su admiración por la música de «estilo italiano»; pero, ante la alternativa de elegir entre dos músicos españoles, «italianizados» en el aspecto musical, y otro nacido en Italia, prefirió correr el riesgo de contratar a un músico que, por el simple hecho de haber nacido y haberse formado en ese país, le inspiraba mayor seguridad y confianza⁴². Esta reacción del Cabildo no es extraña, pues en esa época los músicos italianos eran los más cotizados de toda Europa, y se hallaban presentes en los principales centros de música del momento.

A comienzos del mes de abril de 1770, por encargo del Cabildo de la catedral de Santiago, el canónigo Joaquín Pardo se desplazó a Italia para realizar el contrato definitivo con Chiodi. El traslado a España del maestro italiano —que trajo consigo a dos discípulos— debió realizarse hacia mediados de junio del mismo año⁴³. En el Archivo Capitular de la catedral compostelana aparece este breve apunte:

Yo sottoscritto, canonico de la santa Chiesa Metropolitana di Compostella, dichiaro haber ricevuto del Signore Ambrosio Verga cento cinquanta zechini florentini di giusto pesi, quali hanno servito per uso del Iglesia Dn. Buono Chiodo, maestro di capella della sudera chiesa, quali mi obbligo per me a nome del mio capitolo a la città di Milano, del termine di qui quatro mesi prosimi a venire questo di 8 Aprile 1770.

*Sono 150 zinquini come sopra.
Giochino Pardo⁴⁴.*

En el mismo archivo, en los *Libros de Cuentas*, también hallamos la siguiente anotación:

Chiodi. Debe 6.916 rs. vn. que importaron los 150 cequines florentinos y más gastos, que le entregó el Sr. Cardenal D. Joaquín Pardo en Lodi el día 8 de Abril de 1770, para sus menesteres, cuya cantidad ha satisfecho a dicho Cardenal⁴⁵.

Una pequeña, pero importante, reseña que figura en ese primer documento, da pie para suponer que Chiodi se hallaba entonces en la ciudad de Milán: *per me del mio capitolo a la città di Milano....* Sin embargo, el otro apunte del Libro de Cuentas, parece indicar que el contrato se efectuó en Lodi. La confrontación de estos dos documentos nos plantea una duda: ¿dónde se encontraba realmente Chiodi en el momento de ser contratado: en Milán, en Lodi, o en otra ciudad italiana...? Nos inclinamos a pensar que estaría en Lodi, por la razón de que la persona que actuó de intermediario entre el representante del Cabildo y el conde Luigi Silva —*il Sgr. Ambrosio Verga*— vivía en Lodi y trabajaba al servicio de dicho noble, el cual, como ya indicamos también, residía en esa ciudad. Además, hemos podido comprobar —después de revisar el largo elenco de maestros de capilla y organistas que hacia 1769-1770 trabajaban en Milán— que Chiodi no figura en ese elenco, ni como maestro de capilla, ni como organista, ni tampoco como sacerdote. Ni siquiera parece haber tenido relación alguna con la Real Colegiata de Santa María de la Scala, templo que todavía estaba bajo la jurisdicción de la corona española, y en el cual la música siempre tuvo un lugar destacado.

En Lodi, a mediados del XVIII, el principal centro de música no era el Duomo sino una iglesia aneja al mismo: el *Santuario della Incoronata*; su imponente órgano es fiel reflejo de la música interpretada allí en siglos pasados. Con no poco esfuerzo, dado que no están catalogados ninguno de sus documentos, logramos escrutar —al menos— los libros de Actas Capitulares,

⁴² Alén, M^a P: *El Cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos «italianizados» o músicos italianos? (1767-1770)*, NASS, IX, 1, (1993) 9-32.

⁴³ El 26 de junio de 1770 el Cabildo acordó abonar los gastos del viaje de Chiodi a Santiago, y dos días más tarde, se acordó admitir en la capilla de música a los dos muchachos que viajaron con él (ACS. vol. 57, fols. 252 y 252v).

⁴⁴ Arch. CS. Papel suelto, sin catalogar.

⁴⁵ Arch. CS. Leg. 598.

correspondientes a la segunda mitad del XVIII⁴⁶; y obtuvimos un interesante dato para nuestro trabajo: entre los músicos que formaron parte de la capilla de música de la Incononata está un tiple llamado *Giuseppe Ferrari*, natural de Lodi, y que, según se puede leer en la única historia de música de esta ciudad, fue asalariado en la Corte de Turín a la edad de trece años⁴⁷; este tiple estuvo en la Incononata desde 1760 a 1765⁴⁸; y, en 1767 fue contratado por el Cabildo compostelano a instancias del conde Luigi Silva, como ya indicamos. El dato es importante porque, según consta en las Actas Capitulares de la catedral de Santiago, Ferrari fue alumno de Chiodi; por consiguiente, es posible que se hayan conocido en Lodi, o quizás, en Turín. En todo caso, pese a que falten los documentos necesarios para confirmarlo, puede afirmarse que Chiodi mantuvo con Lodi algún tipo de vinculación⁴⁹.

Buono Chiodi no se convirtió en maestro de capilla, con todos los derechos y obligaciones de su cargo, hasta después de la muerte de Cifuentes, en septiembre de 1771⁵⁰. Desde entonces se le concedieron las mismas prerrogativas que había disfrutado el maestro Cifuentes, salvo aquéllas que eran exclusivas para los canónigos de la catedral⁵¹. Sus funciones fueron las propias de todo maestro de capilla: educar y mantener a los seises, dirigir los ensayos y las funciones de música, y componer lo que el Cabildo le señalase. Pero hay motivos para pensar que incluso realizó tareas que no eran propias de su cargo. Esto es lo que parece deducirse del Acta que recoge la noticia de su muerte: el Cabildo acordó dar una cantidad de dinero para costear su funeral (...) *atendiendo (...) el amor y fidelidad con que dicho maestro desempeñó su empleo y otros encargos que se han puesto a su cuidado (...)*⁵².

La vida de Chiodi en Santiago transcurrió con total normalidad y sencillez. Lo único relevante fue que viajó a Italia durante todo un año, entre 1777 y 1778, con la absoluta complacencia del Cabildo⁵³. Es de suponer que habría dejado compuesto el repertorio musical necesario para interpretar durante su ausencia; pero aun así no deja de ser un caso insólito en la vida de un maestro de capilla el conseguir una licencia de este tipo, y sobre todo, por un tiempo tan prolongado.

Ese momento fue aprovechado por el arzobispo de la Diócesis, Francisco Alejandro Bocanegra, para notificar por escrito al Cabildo de la catedral que consideraba que la música que se le ponía a los oficios litúrgicos *no es propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su aire es profano, y raramente se oye un golpe que mueva a devoción*. Proponía, por tanto, que se destituyese a Chiodi y que en su lugar se pusiese a algún otro músico del país⁵⁴. La intención de Bocanegra puede que no fuese tanto una crítica a la música de Chiodi, como tratar de recomendar al Cabildo a algún protegido. Nadie se inmutó ante esta protesta y Chiodi conservó la misma reputación en Santiago como hasta entonces y continuó componiendo hasta el final de su vida con el estilo propio que le caracterizaba⁵⁵.

⁴⁶ Archivio Storico di Lodi, *Libri Provisionsi*.

⁴⁷ Oldrini, op. cit., p. 118.

⁴⁸ Arch. Storico di Lodi. *Actas Capitulares de la Incononata (Libri Provisionsi)*.

⁴⁹ En esta ciudad revisamos también los fondos musicales de la catedral, sin hallar ninguna partitura que se le pueda atribuir a Chiodi. Encontramos en cambio otro dato de interés: ahí fueron bautizados los hermanos Giuseppe y Baldassare Servida (Archivio della cattedrale di Lodi, *Libri Baptismi*, 1732-1767, fols. 8 y 20v).

⁵⁰ ACS. vol. 57, Cab. 1-9-1771, fol. 290v.

⁵¹ Ibid. Cab. 19-10-1771, fol. 294.

⁵² Ibid. vol. 60, Cab. 12-11-1783, fol. 144v.

⁵³ Ibid. Cab. 23-4-1777, fol. 235v. En las Actas no figura el motivo por el cual realizó Chiodi este viaje; pero es posible que haya sido por cuestiones relacionadas con su familia; creemos incluso que se debió al fallecimiento de su padre, pues desde 1778 no vuelve a figurar su nombre en los documentos que consultamos en Saló.

⁵⁴ Arch. CS. Cartas de Bocanegra. Leg. 364. - ACS, vol. 59, Cab. 27-4-1778, fol. 16v. Cf. Ap. doc. 7.

⁵⁵ Arch. CS. Leg. 364. - Cf. también Alén, M^a P.: *Un síntoma de la crisis del italianismo...*

El 6 de noviembre de 1783, el Cabildo recibió la noticia de que Chiodi estaba *gravemente enfermo*⁵⁶. Murió al día siguiente, y fue sepultado, según su deseo, en el convento de Carmelitas Descalzas de Santiago⁵⁷. En las Actas Capitulares consta que, al parecer, no dejó nada para costear ni siquiera su funeral⁵⁸; sin embargo, el testamento efectuado por Chiodi ocho días antes de su muerte, refleja que había destinado suficiente dinero para los gastos de su entierro y funerales, así como para las misas que quería que por él se celebrasen en los meses y años posteriores a su fallecimiento, tanto en Santiago como en su ciudad natal, y también lo que debería ser donado para algunas obras benéficas de la ciudad de Compostela⁵⁹. En ese documento, que hemos podido localizar también recientemente en el archivo capitular de la catedral de Santiago, se hallan valiosos datos sobre su vida, su obra, su carácter y el trato que tuvo con quienes le rodearon. Se halla en perfecto estado de conservación y su lectura resulta fácil, dada la cuidada grafía del notario (Pedro Barcala). En él se atestigua el lugar de nacimiento de Chiodi, los vínculos que mantuvo con su familia de Salò —con su hermana, casada y con varios hijos— y también su estado sacerdotal. Además, como es obvio, da cuenta de los bienes que poseía (más de los que hasta ahora se le atribuían) y las últimas disposiciones para después de su muerte.

Una copia de este testamento fue enviada a Italia, y todo parece indicar que su conocimiento no sólo se redujo al ámbito de sus familiares, sino que llegó a un círculo más amplio de personalidades de su país; de otro modo no se explica cómo se cita la existencia de este documento en los diccionarios y enciclopedias de Brescia, ni la importancia que se le ha dado en estas publicaciones. Sus compatriotas reconocieron el mérito de Chiodi hasta el punto de incluirlo entre sus más ilustres personajes históricos; el olvido posterior de su persona se debió a la falta de interés de historiadores y musicólogos, tanto españoles como italianos, que, lejos de investigar en las verdaderas fuentes, se limitaron a refundir datos no comprobados, confusos e incluso, a veces, falsos.

2. SU LABOR COMO MAESTRO DE CAPILLA EN SANTIAGO

2.1. Remodelación del coro y la orquesta de la catedral

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la música alcanzó gran desarrollo en todas las catedrales españolas. En la de Santiago la intensa y esmerada labor realizada por Buono Chiodi hizo posible que, en breve tiempo, la capilla de música de la catedral compostelana alcanzase un estado óptimo, comparable al de la Capilla Real. Pocas veces a lo largo de la historia de la música de la catedral de Santiago se llegó a tan alto grado de perfección y calidad artística.

Las «innovaciones», o aportaciones, de este maestro no fueron en ningún momento clamorosas. Apenas contó con más medios —ni humanos ni materiales— que sus predecesores y sucesores en el cargo. Pero supo poner toda su capacidad de organización y directiva al servicio de la mejora de la cantidad y calidad de los músicos de la catedral. Veamos, en primer lugar, los cambios que introdujo en la capilla de música.

En la producción musical de Chiodi encontramos obras para solistas, para dos, tres, cuatro, cinco, ocho e incluso nueve voces; sin embargo, la mayoría son para «4 y 8 voces» con dos coros

⁵⁶ Ibid. Cab. 6-11-1783, fol. 142.

⁵⁷ AHD, *Libro de Sacramentales*, nº 10. *Diffuntos 1723-1838*. Cf. también *Libro de Enterramientos* (Arch. del Convento de Carmelitas Descalzas de Santiago de Compostela).

⁵⁸ Cf. Ap. doc. 7.

⁵⁹ Cf. Ap. doc. 8.

(«principal», o primero y «di ripieno», o segundo); ese coro «di ripieno» no era más que una duplicación del coro «principal». Así pues, Chiodi puso fin al policoralismo que aún con tanta maestría había sido tratado por José de Vaquedano, y también por los maestros de capilla que trabajaron en la catedral de Santiago durante la primera mitad del siglo XVIII (Antonio de Yanguas, Diego de las Muelas, Pedro Rodrigo y Pedro Cifuentes).

Cuando Chiodi tomó posesión de su cargo existían en plantilla sólo 21 músicos: tres tiples, tres contraltos, un tenor, dos trompas, un músico para clarín y violín, cuatro violines, un músico para violín y oboe, dos violones, dos bajones y dos organistas. En 1785, apenas dos años después de su muerte, la capilla de música contaba con casi diez músicos más: tres tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, dos oboes, dos trompas, seis violines, dos violones, tres bajones y dos organistas. Otra de las «innovaciones» de Chiodi fue, por tanto, aumentar el número de cantores e instrumentistas.

Conociendo perfectamente las posibilidades de las voces de los cantores italianos, los convirtió en los protagonistas de su música. Compuso «pensando en» o «para» ellos. Son significativas, por ejemplo, algunas anotaciones que aparecen en sus partituras: «Ferrari e Brunelli a due», «Servirá para Ferrari e Brunelli», «Pr^o nocturno 1772 Ferrari solo», «Aria para el señor Brunelli», «Para don Feliz Pergamo».

Chiodi además estaba familiarizado con el uso del cuarteto de voces. Y aquí está otra de sus «innovaciones». En las catedrales españolas, la voz del «bajo» era asignada a los sochantres, cuando no se sustituía por un instrumento (especialmente los bajos del 2^o coro)⁶⁰. Chiodi hizo uso de esta técnica, pero fue más allá y recurrió a otros dos sistemas. En ocasiones, un músico de voz cantaba como «bajo vocal» la misma melodía interpretada por los bajos instrumentales⁶¹. En otras, encomendaba el papel de «bajo vocal» a dos tenores, con una tesitura de voz dilatada; esto puede apreciarse en algunas partituras y particellas —en donde está escrito el nombre de estos tenores— y se confirma por el texto de una carta dirigida al Cabildo por uno de ellos, en la que solicita un aumento de salario por *habérsele aumentado nuevamente el extraordinario trabajo de hacer los bajos que no eran de su obligación*⁶².

En cuanto a la configuración de la orquesta, cabe resaltar también varias «innovaciones» o novedades de gran importancia para la música de la catedral. Buono Chiodi fue el artífice de una orquesta «clásica», configurada por oboes, trompas, violines, viola, violoncello, contrabajo y bajo continuo.

Introdujo por primera vez en la catedral el uso de la viola. La incorporación fue paulatina, hasta que acabó usándola en todas sus obras tardías; e incluso la fue añadiendo a obras compuestas en principio para ser interpretadas sin este instrumento. En relación con el resto de las capillas de música españolas, este uso de la viola resultaba novedoso. López-Calo señala que fue en Plasencia donde apareció en 1759 por primera vez una viola en la catedral y que entonces ese instrumento era conocido como «viola de contralto» y «viola de amor»⁶³. Sin embargo, todos los

⁶⁰ Este tema ha sido abordado recientemente por López-Calo, pero todavía no está del todo aclarado (López-Calo, J: *Obras musicales de Fray José de Vaquedano*, Cuadernos de «Música en Compostela», 1990). De todos modos, en el caso de la música compuesta por Chiodi, hallamos las dos posibilidades; unas veces el bajo de 2^o coro es instrumental, y otras, vocal. Es frecuente que aparezca además como bajo cantante —especialmente en los villancicos— el «Sig. Gayón», sochantre de la catedral; otras veces, hallamos como bajo a «el Portugués»; suponemos que se trata del músico lusitano Antonio Araujo, ya que, según consta en las Actas Capitulares, desde 1786 fue admitido como «medio bajo», dejando la plaza de salmista que había tenido hasta entonces (seguía en funciones, como bajo 1^o, el sochantre José Gayón) (ACS. vol. 62, Cab. 15-9-1786, fol. 360v). Años más tarde, hacia 1795 pasó a ocupar en propiedad la plaza de bajo 2^o (Arch. CS. Leg. 603).

⁶¹ Se conserva incluso una significativa anotación realizada por Chiodi al respecto: en la particella del bajo del villancico *Por Dios que me dejen (s.f.)* escribió: «bajo con los bajones»; en la particella aparece una música de carácter instrumental, pero con letra para un bajo cantante.

⁶² Arch. CS. Papel suelto, sin catalogar.

⁶³ López-Calo, J: *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*, Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente», Vol. II (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), 3-29.

estudios de organología coinciden en señalar que los instrumentos citados pertenecen a familias diferentes, y por tanto, no cabe usar una misma denominación para ambos. La «viola de contralto» pertenece a la familia del violín; es un poco más grande que éste, y tiene una forma y una estructura idéntica a la del violín; tiene fondo curvado, cuatro cuerdas de tripa y dos oídos en forma de «F», que le confieren una sonoridad *expresiva, suave y melancólica*⁶⁴. La «viola de amor» es un instrumento híbrido, emparentado con las vielas medievales; se diferencia de la «viola contralto» o viola, en que tiene el fondo plano, siete cuerdas metálicas de tripa y, generalmente, siete cuerdas simpáticas de latón o de acero; en la tapa, con dos oídos en forma de «C», llevaba un rosetón, y su sonoridad era muy *clara y diáfana*⁶⁵.

El tipo de viola que introdujo Chiodi en la orquesta de la catedral se identifica con la «viola contralto» o viola actual. Pero durante su magisterio no existieron en plantilla músicos especializados en tocar este instrumento; eran los músicos de cuerda quienes se hacían cargo de él. Sólo ellos estaban familiarizados con la forma externa y el sistema de afinación propio de estos instrumentos.

Otra innovación fue el empleo frecuente del violón y del violoncello. Chiodi señalaba claramente en las partituras cuando debía sonar uno u otro, o ambos. Sin embargo no existía tal diferencia dentro de la plantilla de músicos; es decir, no existía un músico para «violón» y otro para «violoncello», dado que, tratándose de instrumentos similares, podían ser tocados por cualquier músico que dominase los instrumentos de cuerda. Posiblemente el violoncello que utilizó Chiodi no fuese más que un instrumento semejante al violón, tratado de un modo diverso⁶⁶. Quizás fuese un derivado del bajo de viola, con unas dimensiones mayores, mástil más fuerte y cuerdas más gruesas. El violón era un instrumento intermedio entre el violoncello y el contrabajo. Poseía cinco cuerdas y sus dimensiones eran un poco inferiores a las del violoncello (el violón medía 1,25 cm. y el violoncello 1,30 cm.). Este instrumento fue reemplazado a lo largo del siglo XIX por el contrabajo⁶⁷.

Este instrumento —el contrabajo— aparece también con frecuencia en las obras de Chiodi. La denominación con la que se le conoció fue ambigua durante décadas, tanto en Santiago como en el resto de España. Los maestros de capilla que precedieron a Chiodi en la catedral de Santiago —Antonio de Yanguas y Diego de las Muelas— lo llamaban *violón de contrabajo*; Pedro Rodrigo, poco antes de la mitad del XVIII, utilizaba los nombres de *contrabajo* y de *bajo de violón* para referirse a un mismo instrumento; y el maestro de capilla, inmediato predecesor de Chiodi, Pedro Cifuentes, lo denominaba ya con la palabra *contrabajo*⁶⁸. El número de obras en las que Chiodi especificó el uso de ese instrumento es bastante reducido. Era menos adecuado que los violones y bajones para la realización del continuo; pero se usaba porque reforzaba la sonoridad

⁶⁴ Fue un instrumento rehabilitado en el siglo XIX, sobre todo por Beethoven, Berlioz y el gran virtuoso del violín, Paganini. Cf. Tranchefort, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo* (Madrid: Alianza Música, 1985), pp. 159-162.

⁶⁵ Alcanzó su apogeo en el siglo XVIII. Aparece en algunas cantatas y en la *Pasión según S. Juan* de J.S.Bach, y también en obras de C. Stamitz (Cf. *Ibid.* p. 166).

⁶⁶ En muchas obras de Chiodi la particella del violón aparece cifrada. No así la del violoncello. Sin embargo, parece ser que se trataba de un instrumento similar. Prueba de ello son las palabras que el maestro Aranaz y Vides escribía en 1807 sobre el « violonchelo», caracterizándolo como el instrumento *que hoy es el violón: es un instrumento útil y agradable, pues además de que siempre hace el bajo en octava alta del contrabajo, se hacen varias composiciones de violonchelo obligado, que son sumamente gratas y hay profesores que tienen en él ejecución admirable* (Aranaz y Vides, P. y Olibares, F.: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la Música, y principalmente en las catedrales de España. Dispuesto en Salamanca por los profesores D. Pedro Aranaz y Vides, Presbítero, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, y D. Francisco Olibares, Presbítero Prebendado organista, y Rector del Colegio de niños de coro de Salamanca. Año 1807*, fol. 181).

⁶⁷ Sachs, C: *The History of Musical Instruments* (New York: ed. Norton, 1940/68), p. 346.

⁶⁸ Cf. López-Calo, J.: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*; Antonio de Yanguas: composición nº 224; Diego de Muelas: composición nº 225; Pedro Rodrigo: composición nº 238 y 242; Pedro Cifuentes: composición nº 286.

de las voces y era muy útil para «rellenar» la armonía de las composiciones. Chiodi había sugerido el aprendizaje concreto de este instrumento a un niño de coro porque, según afirmaba, era *indispensable para el uso de la capilla*⁶⁹. La melodía de este instrumento en las obras de Chiodi es la misma que la del violón o la del bajón, por lo que es de suponer que no siempre debió ser anotado su uso específico en las partituras originales; entraría muchas veces en el concepto genérico de «bajo» o «acompañamiento»⁷⁰.

Junto al empleo de nuevos instrumentos hay que señalar, como contrapartida, la desaparición de otros.

El arpa ya no se usaba en la catedral mucho antes de la llegada de Chiodi; el último compositor que la incluyó en sus obras fue Pedro Rodrigo, maestro de capilla en Compostela entre 1723 y 1744. Los clarines dejaron de sonar en la catedral compostelana en esta época; Chiodi sólo los usó en unas nueve obras; al desaparecer el instrumentista, en 1778⁷¹, desapareció también el instrumento, posiblemente porque estaba en desuso desde hacía tiempo.

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

Pero, a diferencia de lo ocurrido en otras catedrales españolas, las chirimías no desaparecieron en la catedral de Santiago. Su uso se mantuvo aunque, con el cambio de época y del estilo musical, su papel en la catedral quedó relegado a una mínima intervención. Lejos quedaba ya la existencia de un *coro de chirimías*, usado por José de Vaquedano en alguna de sus composiciones⁷².

2.2. Su obra y su estilo musical

Las únicas composiciones de Buono Chiodi conocidas hasta el momento se conservan en el Archivo Musical de la catedral de Santiago de Compostela. Tanto las partituras como la gran mayoría de las particellas de estas obras son autógrafas, y muestran la habilidad y facilidad compositiva de Chiodi; su grafía es ágil, fluida, como si obrase siempre con prisa, o bajo los imperativos de su inspiración. Las particellas que no son autógrafas fueron copiadas, bien por italianos, bien por un tal Estévez, o por algún otro copista de Santiago. Algunas son copias realizadas posteriormente; quizás, por la frecuencia con que se empleaban, sufrieron un desgaste y fue preciso renovarlas; si es así, estas copias señalan, de modo indirecto, qué obras tuvieron más o menos aceptación en el público de la época, y en años sucesivos.

Se observan diferencias de carácter formal entre las partituras realizadas en Italia y las realizadas en España. Por una parte, el papel y la tinta empleados son distintos; las que trajo de Italia presentan generalmente un formato apaisado. Las partituras compuestas en Santiago, realizadas en papeles de tamaño mayor que las italianas, están escritas en sentido vertical (las partituras) y horizontal (las particellas). También se observa cómo la grafía de Chiodi fue evolucionando a través de los años; en los comienzos de su producción tenía una escritura cuidada y más bien con caracteres redondeados; poco a poco esa escritura fue adquiriendo formas más estilizadas y ágiles, y fue perdiendo también la claridad y la pulcritud que se observa en sus primeras obras. Esa destreza en la grafía que le caracteriza es también causa, junto con los factores que a continuación señalamos, de no pocos problemas para reconocer y transcribir hoy día sus obras.

⁶⁹ Arch. CS. Papel suelto, sin catalogar.

⁷⁰ Es significativo encontrar varias particellas de las obras de Chiodi con la siguiente indicación: «para el contrabajo y violón».

⁷¹ Ese instrumentista era Bernardo Gerrer, natural de Bohemia, que murió el 6 de septiembre de 1778 (AHD. *Libro de Sacramentales*, nº 10. Difuntos 1723-1838).

⁷² López-Calo, *La Música en la Catedral de Santiago...* p. 47 (composición nº 148).

Existen muchas partituras que se nos presentan llenas de enmiendas, con folios total o parcialmente tachados; otras partituras están incompletas (sólo aparece indicada la voz cantante y algún instrumento de acompañamiento, o únicamente éstos, sin saber a que voz está destinada la obra, etc.). A veces también es difícil entender el texto literario, sobre todo cuando es autógrafo y está en castellano. Sin embargo, esto que constituye hoy día un problema para nosotros, no debió presentar dificultad alguna para los músicos de su época, quienes, con seguridad, entenderían perfectamente sus partituras y particellas. Otra peculiaridad de la obra de Chiodi es el aparente —y a veces no tan aparente— desorden que presentan los papeles por él escritos. A veces utilizaba el anverso del papel de otras composiciones desechadas, de modo que resulta difícil seguirlas, e incluso en ocasiones es imposible reconstruirlas, a no ser que, por fortuna, se haya conservado la totalidad de esos papeles sueltos; son muy pocos los casos en que hallamos esos papeles cosidos con gruesos hilos, formando cuadernillos. Chiodi, por otra parte, solía realizar una composición, y años más tarde —en ningún caso hemos hallado especificada la fecha— la reformaba ligeramente, de modo que la música apenas sufría alteración alguna pero sí la letra, que era tomada de otro texto litúrgico. Las minúsculas variaciones musicales consistían en acomodar una palabra concreta a una melodía predefinida. En ningún caso volvía a hacer una partitura distinta para la nueva obra; todo lo hacía y rehacía sobre la partitura original, con tinta de otro color (generalmente más oscura). Con todo, esas obras «parodia» no son fruto de una improvisación de último momento; todo está meticulosamente calculado. Otro problema que presenta la producción musical de Chiodi es que nunca firmaba sus obras; sólo en contados casos hallamos indicado su nombre en las particellas copiadas. Así, nos hallamos ante algunas partituras que, no siendo autógrafas, ni portadoras de ningún tipo de referencia a su autor, es difícil saber si se le pueden atribuir al maestro italiano. También es un rasgo característico de Chiodi el doble uso de términos italianos y españoles; para los nombres de las voces generalmente emplea los términos «canto», «alto», «tenore» y «basso»; sin embargo, para la voz más aguda, también utiliza la palabra castellana «tiple»; para los instrumentos usa indistintamente términos en italiano (violino primo, violino secundo, violone, flauto, corno...) y en castellano (violín, violón, flauta, trompa...); otro tipo de indicaciones están escritas en un castellano incorrecto, pero son perfectamente inteligibles. Por último, cabe señalar que con frecuencia el número de particellas es superior al de las voces e instrumentos que aparecen en la partitura original; Chiodi solía aumentar cuatro voces que formaban un «segundo coro»; y lo mismo hacía con algunos instrumentos; en concreto, la particella de la viola casi siempre ha sido añadida posteriormente por el mismo Chiodi a una composición ya completa; lo mismo ocurre con la particella del oboe en un elevado número de villancicos.

2.2.1. Voces e instrumentos

Para las obras en castellano, Chiodi usa preferentemente cuatro y ocho voces, en dos coros: el de solistas (formado por uno, dos, tres o cuatro voces) y el segundo (SATB o SATy bajón).

Entre el repertorio de composiciones para menos de ocho voces, destaca —con diferencia— el grupo de las obras a solo, y más concretamente a solo de tiple. En cuanto al género, se observa que la mayor parte de estas obras para voz solista están destinadas al culto eucarístico: Himnos (Pange Lingua, Tantum Ergo) y villancicos de Corpus y «Cuatros» al Santísimo. Estas composiciones están concebidas a modo de cantatas, con pasajes virtuosísticos, dado que fueron compuestas para las mejores voces de la capilla de música. Casi siempre aparece indicado en la partitura y/o en la particella el nombre del solista: los tiples Ferrari y Pergamo, los contraltos Brunelli y Mauro, los tenores Francisco Martínez y Sebastián Mercado y el bajo (sochantre) Sr. Gayón.

Le siguen en orden de importancia las obras para tres voces, en general, para composiciones de poca extensión (introtitos, letanías, partes sueltas de la Misa), y raramente para salmos (Confitebor, Dixit Dominus, Laudate Dominum, Miserere) y secuencias (Dies irae, Stabat Mater).

La mayor parte de estas obras a tres voces son para SAT ó para TTB; las menos son para SST, SAB y ATB. A muchas de estas obras Chiodi le añadió posteriormente el coro «di ripieno».

Las composiciones para dúo de voces son minoría en la producción de Chiodi; no suman una veintena, entre obras de pequeñas dimensiones y obras de mayor extensión (dos Lamentaciones, tres Tantum ergo, tres Salmos, un Dies irae, y varios villancicos). Salvo raras excepciones, la agrupación habitual es la de SA; son escasas las obras para SS, y sólo aisladamente se hallan composiciones para TB y ST.

En las composiciones para cuatro y ocho voces predominan los intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas. En ocasiones, se presentan pasajes que se asemejan mucho a un recitativo acompañado, sobre todo, cuando esas ocho voces cantan en perfecta homofonía. Es decir, en estas obras, la melodía de cada voz se mueve por grados conjuntos y abarca una tesitura de escasa amplitud.

En las composiciones para voz solista o para dúo, la tesitura de las voces, aunque es amplia, no resulta excesivamente dilatada; puede alcanzar un ámbito de undécima. Raramente se encuentran pasajes en donde las voces se muevan por grados conjuntos. En cambio, son abundantes los intervalos de séptimas y octavas, ascendentes o descendentes, y extensas coloraturas, siguiendo el estilo virtuosístico italiano.

No cabe duda de que Chiodi tenía un profundo conocimiento de los instrumentos, y pudo así sacarles el máximo partido. No hay que olvidar que se formó en un país donde la práctica de la música instrumental estaba ya muy avanzada. Es más, nació en la misma ciudad donde vivió y trabajó el célebre Gasparo di Salò, «inventore del violino» como afirman los habitantes del lugar. Otro valioso dato, que puede dar idea del conocimiento de la técnica instrumental de nuestro músico se deduce del hecho de que, al trasladarse a España, trajo consigo diversas obras de músicos italianos coetáneos; entre ellas, se encuentran las particellas de «violino primo» y «violino secondo» de un «Dueto a 3» del «Sig. de Giardini», que suponemos corresponde a una obra del virtuoso del violín, Felice di Giardini, y la copia completa de una «Fuga a cuatro soggetti del Sig. Giuseppe Heidin» (sic), para dos violines y viola⁷³. Además Chiodi debió ser un excelente organista; en Santiago no ha quedado recogida ninguna noticia referente a ello, pero en Italia, se le conocía como *valente organista*⁷⁴ o *gran suonatore di organo*⁷⁵. Por otra parte, al llegar a Santiago, Chiodi pudo disponer de excelentes instrumentistas; los más importantes eran extranjeros: B. Gerrer (de Bohemia) tocaba el clarín y el violín; P. Marinaro (napolitano), la flauta travesa y el oboe; D. Cangiani (napolitano) y J. J. Perrault (francés), el oboe, el violín y el bajón; Reinaldi (italiano) el oboe; los hermanos Servida (italianos) la trompa; y A. Palomino, y C. Piccini (italianos), junto con Santiago Leicdeq (francés) fueron los principales violinistas de la catedral en este período.

Tomando en su totalidad la producción musical de Chiodi se puede expresar, en porcentajes, el uso que hizo de los diversos instrumentos en sus composiciones: violines, 99 %; trompas, 90 %; oboes, 25 %; un órgano, 25 %; viola, 2 %; violoncello, 10 %; dos órganos, 8 %; violón, 6 %; contrabajo, 4 %; flauta, 2 %.

La función de estos instrumentos está perfectamente definida en las obras de Chiodi. Los violines realizan melodías de cierta envergadura, especialmente en los pasajes instrumentales, al comienzo, al final o en medio de una obra. Actúan, bien conjuntamente, a distancia de terceras, bien por separado, realizando cada uno distinta melodía. En ocasiones también dialogan entre sí, intercambiándose los materiales y, su técnica de trabajo, deriva de las «sonatas a trío» del estilo italiano. En esta época los violines se habían convertido en instrumentos imprescindibles

⁷³ Arch. CS. Obras sin catalogar.

⁷⁴ Brunati, op. cit.

⁷⁵ Valentini, op. cit., p. 119.

en las iglesias; era uno de los mejor considerados; su carácter expansivo de amplias dimensiones, su capacidad de sostener largas sonoridades, y su riqueza tímbrica —opaca y pastosa en los graves y brillante en el agudo— lo hacían ser el instrumento idóneo, tanto para los pasajes solistas como para arropamiento de las voces. Con respecto a las trompas, Chiodi las hace intervenir sobre todo en pasajes orquestales, y poco más; por lo general, se limitan a completar la armonía. El uso de los oboes es limitado; cuando aparecen, si actúan en pareja, suelen realizar una misma melodía, doblando normalmente a la de los violines; otras veces, se limitan a rellenar la armonía; en los villancicos suele intervenir un único oboe; no tiene desarrollo melódico, y ha sido añadido por Chiodi después de la composición de la obra. El oboe, en algunas ocasiones, se suplía por la flauta, o viceversa; Chiodi utilizó la flauta travesa, concediéndole además un gran protagonismo en algunas de sus obras. El órgano suele hacer de mero acompañante, sobre todo cuando interviene en solitario; cuando participan los dos, su papel adquiere mayor protagonismo; en ocasiones doblan las mismas melodías, pero lo más frecuente es que cada uno tenga su propio papel; en otras ocasiones el material sonoro va pasando de uno a otro; asimismo es habitual que alternen pasajes de «bajo alberti» con otros más melódicos. La viola, en la mayor parte de las obras en las que aparece, fue añadida posteriormente, como ya se ha dicho; en España este instrumento apenas se usaba en la música religiosa de la época; Chiodi, sin embargo, hizo un uso bastante frecuente de ella, seguramente debido a su formación italiana, y a su familiaridad con los instrumentos de cuerda; a veces actúa con independencia respecto a los otros instrumentos, pero lo habitual es que doble el bajo continuo y, con menos frecuencia a los violines, o simplemente interviene como un instrumento de relleno; es significativa la indicación de Chiodi en una *particella* de violoncello: *violoncello obbligato, siue (sic) per viola*⁷⁶. Por lo que respecta al violón y al violoncello, instrumentos similares pero no iguales, Chiodi los trata de distinto modo; la parte del violón aparece cifrada y la del violoncello no; además, no hace uso de ellos en todas las obras; aparentemente, no se explica el porqué aparecen en una obra o, en otra; ni tampoco el porqué de la selección de uno de los dos para intervenir en una obra concreta; y son escasas las ocasiones en las que aparecen juntos en una misma pieza musical; como norma general se puede señalar que Chiodi hace uso del violoncello casi exclusivamente en los *Tantum ergo* y otras composiciones de corta extensión en latín; nunca en los villancicos. En cuanto al contrabajo, es usado también en las composiciones en latín; sólo aparece en un par de villancicos. Sobre el uso de los bajones hay puntos poco claros; como instrumento realizador del bajo continuo, es de suponer que era usado en gran número de composiciones; sin embargo, en escasas ocasiones aparece especificado con ese nombre («bajón»); lo más frecuente es que haya en cada composición varias *particellas* para «basso», «bajo», o «acompañamiento»; es de suponer que uno de esos papeles sea para el bajón.

2.2.2. Melodía, armonía, ritmo

La melodía en la obra de Chiodi está supeditada a los imperativos propios de la época, es decir, al uso de una serie de recursos procedentes del lenguaje hablado (las figuras retóricomusicales). En este sentido, Chiodi participa enteramente de la estética del Barroco musical; en cada obra, frase o palabra aplica los principios de la Retórica, de modo que consigue crear el efecto deseado en cada momento. No hace distinción entre obras en latín y obras en castellano; en todas emplea los mismos recursos.

En cuanto a la armonía, se observa que el modo de realizar las modulaciones y cambios de tonalidades nunca es brusco; Chiodi modula hacia tonos y modos cercanos, y siempre actúa con una lógica: todo el sistema armónico de la composición ha sido premeditado y las tonalidades y cambios de modo se suceden de manera coherente siguiendo ese plan previo; a veces se van

⁷⁶ Se trata del salmo *Dixit Dominus*, nº 153 de nuestro catálogo.

encadenando los tonos siguiendo un orden de quintas sucesivas, o bien se alternan la tonalidad en modo mayor, con su correlativo modo menor; en otras ocasiones, el contraste más acusado de tonalidades sirve para contraponer entre sí dos partes de una pieza musical, creando así el efecto del estilo «concertato».

Chiodi hizo un uso limitado de las tonalidades; en su producción musical predominan los modos mayores y las tonalidades vivas, brillantes (ReM, DoM, FaM, SolM); por el contrario, recurre en muy pocas ocasiones a modos menores o a tonalidades más sombrías (MibM, dom, lam, mim).

El ritmo, en las partes orquestales («oberturas», «codas»), por lo general, es más fluido, más ágil, con figuraciones más breves. En cuanto comienzan a cantar las voces, el tempo musical se hace más lento, a veces más solemne, o simplemente más reposado, con figuraciones de mayor duración, tanto en las partes correspondientes a los instrumentos como a las partes vocales. Esto redundaba en una mayor comprensión del texto, una de las condiciones más requeridas para la música del templo. Además, es frecuente hallar diversos motivos rítmicos —presentados en sentido ascendente o descendente— que se suceden reiterada y rápidamente, sobre todo en los pasajes melismáticos de las voces, reforzando el ritmo solemne o majestuoso de determinados pasajes. Otros motivos rítmicos semejantes, que aparecen con relativa frecuencia en las partes instrumentales de algunas obras de Chiodi son como pequeñas células que dan brillantez a un pasaje, ya que, por lo general, son de difícil ejecución; se trata de grupetos de tresillos encadenados, un ritmo lombardo en una figuración de valores breves (generalmente, en grupos de semicorcheas), combinación de dos fusas y una semicorchea repetidas, etc. El acento prosódico suele coincidir con el acento métrico, de modo que las sílabas acentuadas se corresponden con una parte fuerte de compás, y las no acentuadas, con la parte débil. Puede ocurrir, sin embargo, que el compositor juegue con una determinada palabra —para destacarla más— haciendo variar su acento gramatical con respecto al acento musical (unas veces, esa palabra comienza en parte fuerte de compás, y otras, en parte débil). Por lo general, las pausas gramaticales (comas, puntos, y otros signos de puntuación...) se expresan en música por medio de silencios, más o menos breves. Esto provoca la aparición de numerosas cadencias en la melodía de las voces cantantes, mientras que en el acompañamiento orquestal, el discurso rítmico no se interrumpe. Sólo en casos extremos se produce un silencio de todas las voces e instrumentos en medio de una composición. Sucede, por ejemplo, cuando se quiere expresar una ruptura, o un fuerte contraste entre alguna parte notable de la obra.

Por último, en la obra de Chiodi se aprecia la presencia de toda la serie de recursos de la música italiana con respecto al ritmo. En sus composiciones hay abundantes pasajes en los que aparece el ritmo lombardo y las síncopas, habitual en la producción musical de los italianos, sobre todo en aquéllos que han destacado especialmente en el ámbito de la música instrumental. El uso del ritmo lombardo produce un efecto de solemnidad o gravedad. La síncopas generalmente se hallan en las partes en donde se quiere mostrar una tensión o una emoción especial. Aparecen con más frecuencia en las partes instrumentales que en las vocales. Así, textos que por sí mismos son portadores de una cierta vibración, enriquecen su significado al ser acompañados por un acompañamiento instrumental agitado. Cuando aparece en las voces, generalmente, coincide con un prolongado melisma.

En cuanto a la métrica, Chiodi hace uso los compases más usuales de la época: 4/4, 2/2, 3/4, 2/4, 3/2, 3/8, 6/8; sólo en una de sus obras (un motete) recurrió al compás de 9/8 y en otra (un villancico) al de 12/8.

Buono Chiodi consiguió un perfecto equilibrio entre voces e instrumentos; tanto unos como otros están tratados con una técnica muy cuidada, de modo que, ambas partes cumplen una función específica y se complementan; la técnica vocal y la técnica instrumental se conjugan

armónicamente, sin perder su carácter: las voces son tratadas como voces y los instrumentos como instrumentos, no como imitadores de las voces.

En su producción musical no hay formas musicales predeterminadas. En general es más fiel a los criterios de su época cuando aborda la composición de obras en latín: cada composición está constituida por un conjunto de secciones independientes entre sí; esa independencia es la que hace posible que todas reciban un tratamiento como piezas cerradas, perfectamente acabadas. En este sentido, Chiodi participa plenamente del espíritu de la música del barroco pleno; la composición de Misas, por ejemplo, al modo de grandes «sinfonías corales» o en «estilo sinfónico» comienza a observarse en fecha tardía, en las últimas Misas de F. J. Haydn, casi veinte años después de la muerte de Buono Chiodi.

En definitiva, la producción musical de Chiodi se halla encuadrada en uno de los períodos de la Historia de la Música más difíciles de definir: la etapa de transición del Barroco al Clasicismo, en donde se une lo antiguo con lo moderno, creando no poca confusión en la determinación de estilos. Este período, que recibe distintos nombres según el carácter peculiar del país en que nos situemos (Estilo Galante, Rococó, *Empfindsamer Stil*, Preclasicismo...) se define mejor por sus características propias que por los términos que se le aplican. En el caso concreto de Chiodi debemos considerar que es un músico del barroco tardío, o de un barroco, en cierto modo, «decadente», con no pocos rasgos de un nuevo estilo. No posee todas las características del Barroco, pero tampoco todas las del estilo Clásico; junto a la homofonía (claridad, sencillez y medida) del estilo Clásico, hallamos una técnica contrapuntística muy cuidada y otros rasgos de la música anterior a este período. Si se comparan sus composiciones con las de otros maestros de capilla de España, la diferencia resulta notoria; les aventaja especialmente en la riqueza de las melodías y en el modo de tratar los instrumentos; si esta comparación se hace con otros compositores italianos observamos que su estilo no difiere apenas del de sus compatriotas coetáneos.

CAPITULO III

**EL MAGISTERIO DE MELCHOR LOPEZ
(1784 a 1808)**

Etapa de continuidad y progresiva decadencia

1. DATOS BIOGRAFICOS

La biografía de Melchor López ha sido abordada por López-Calo, J. Trillo y C. Villanueva¹. Nosotros también hemos consultado las fuentes de primera mano para trazar su perfil biográfico cuando realizamos el trabajo sobre *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago en la transición del Barroco al Clasicismo*².

Melchor López Jiménez, según consta en su partida de bautismo, nació el 19 de enero de 1759, en la villa de Hueva (partido judicial de Pastrana, en la provincia de Guadalajara). Diez días después de su nacimiento estuvo a punto de perder la vida. Este problema —su precaria salud— fue una constante durante toda su existencia y, como es de suponer, debió ser consecuencia de los males que sufrió nada más nacer.

Sus padres —Gregorio López y María Teresa Jiménez— que habían nacido en el mismo lugar de Hueva, poseían una situación económica desahogada; incluso tenían gente a su servicio. Este dato se deduce de la respuesta dada por uno de los testigos que declaró ante el párroco de Hueva, a efectos de probar la Limpieza de Sangre de Melchor López, en un largo informe que se conserva en el Archivo Capitular de la catedral de Santiago³.

A la edad de ocho o nueve años pasó a residir en Madrid, en casa de un tío carnal, D. Melchor López Merchante, que era presbítero de la parroquia de S. Nicolás de Bari de la citada ciudad. Desde entonces vivió en la capital española, hasta su establecimiento en Santiago; sólo realizó algún viaje —esporádico y de breve duración— para visitar a su familia que residió siempre en Hueva. En Madrid tuvo la fortuna de poder ingresar en el Real Colegio de Niños Cantores de Su Majestad. Aquí recibió todos sus conocimientos musicales, de la mano de los más destacados maestros de la Corte y, en especial, del famoso maestro y organista, José Lidón⁴.

Recientemente hemos podido saber que este prestigioso músico pretendió ocupar una plaza vacante de organista en la catedral de Santiago, en 1767⁵; este hecho reafirma el nivel alcanzado por la capilla de música compostelana poco antes de comenzar la década de 1770; de otro modo no se explica la pretensión de Lidón, pues su reputación y situación económica en la Corte siempre fue excelente.

Aunque las normas que regían el Real Colegio de Cantores de S.M. a mediados del XVIII eran las mismas que se habían establecido el 3 de octubre de 1672, la formación que ahí se impartía era la más «actualizada» de España, con respecto a las corrientes musicales europeas de la época. José Lidón, además de ocupar el cargo de organista y el de Vicemaestro de Música, era también «Maestro de estilo de Música»⁶ o, como figura en otros documentos, maestro de «estilo italiano» de dicho Real Colegio. Melchor López, además de conocer este estilo, comenzó a

¹ López-Calo, J: *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 135-136. - Trillo, J.- Villanueva, C: *Vilancicos galegos da catedral de Santiago* (La Coruña: ed. Castro, 1980). Trillo, J: *Grandeza y decadencia de la capilla de música. Melchor López (1759-1822)*, RI, nº 527. Noviembre 1982, 20-24. - López-Calo, J.- Trillo, J: *Melchor López. Misa de Requiem*, transcrip., intr. y notas de — (Santiago de Compostela: Cuadernos de «Música en Compostela», 1987, 7-12). - Trillo, J: *Notas al programa del concierto A Música na Catedral de Santiago de Compostela no Século XVIII* (Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, julio 1993), 16-27.

² Alén, M^a P., op. cit. Tesina de licenciatura. Universidad de Santiago de Compostela, 1984.

³ Arch. CS. *Informaciones de Limpieza de Sangre*. Tomo XVII, expediente nº 5, sin foliar: *Hueva, Año 1784 / Pruebas de Limpieza y legitimidad de D. Melchor López Jiménez, natural de esta villa por D. Juan González, cura párroco en ella, en virtud de comisión del Illmo. Señor Deán, Dignidad y Canónigo de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago, Patricio de España, por haber sido electo maestro de capilla en ella dicho D. Melchor / Practicadas ante Andrés José Pérez, escribano de Reinos y notario Apostólico con aprobación ordinaria, vecino de la villa de Pastrana de Melchor López, cuando le fue requerida al ser nombrado maestro de capilla de la catedral de Santiago.*

⁴ Rubio, S: *José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real*, TSM, 2, 1973, 53-55.

⁵ Cf. Ap. doc. 4.

⁶ Subirá, J: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos. Apuntes históricos*, AnM. XIV. 1979, 207-230.

familiarizarse, en sus primeros años de infancia y juventud, con una nueva estética que empezaba a introducirse en la Corte: el «Clasicismo musical». Precisamente, en los años de su formación (aproximadamente entre 1768 y 1782) ejercieron especial influencia en la Capilla Real Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti. Boccherini comenzó a trabajar en la Corte como violinista; su mayor aportación a la música española fue dar a conocer y resaltar el valor de los instrumentos en una orquesta que, en poco tiempo, se convirtió en el prototipo de orquesta de la música del período clásico (dos oboes, dos trompas, cuatro violines, viola, contrabajo y bajo continuo). Brunetti llegó a España hacia 1768, para ejercer como intérprete y compositor de la música de cámara de la Corte; la importancia de su estancia en nuestro país radica en que llegó a conocer y a transmitir la nueva corriente musical —el estilo Clásico— que circulaba ya por casi toda Europa.

El período de formación de Melchor López, en sentido estricto, fue relativamente corto. Sus obras se interpretaron ya en la Capilla Real cuando apenas contaba 20 años de edad; así lo atestiguan varios documentos, de los cuales extraemos algunos párrafos:

(...) que ha seguido la carrera de maestro con lucido aprovechamiento, como lo acreditan las obras que ha compuesto en la Capilla de Su Majestad con aceptación de todos los maestros de esta Corte (Carta de Melchor López al Cabildo de Santiago, fechada en Madrid, el 25 de febrero de 1784).

(...) las producciones de este facultativo, llamado don Melchor López, discípulo del célebre organista don José Lidón, son cada día más admiradas de los profesores más dignos de esta Corte, tanto que ha merecido se canten algunas obras suyas en la Real Capilla de S.M. (...) (Carta de recomendación al Cabildo de Santiago, fechada en Madrid, el 13 de marzo de 1784)⁷.

Con sólo 23 años, pretendió el magisterio de capilla de la catedral de Plasencia (una de las más importantes de España)⁸ y, poco después, el de la catedral de Avila (recomendado por el Duque de Alba)⁹; no logró ninguna de las dos plazas, por lo que un año después opositó, en la catedral de Burgo de Osma, a una plaza de organista, con resultado igualmente negativo¹⁰. Finalmente, en febrero de 1784 solicitó la plaza de maestro de capilla de la catedral de Santiago. Su petición fue avalada por tres influyentes personalidades: el Arcediano de Nendos y Patriarca de Indias, el Arcediano de Trastámara, y el propio Deán de la catedral compostelana —D. Policarpo Mendoza— que en esas fechas se hallaba en Madrid¹¹. Estas cartas fueron decisivas, porque, gracias a ellas, Melchor López se convirtió, sin más dilaciones, en maestro de capilla de la basílica compostelana:

*En este cabildo se han visto cartas de recomendación de el Excmo. Sr. Arcediano de Nendos, Patriarca de las Indias, y de el Sr. Arcediano de Trastámara a favor de don Melchor López, para que se le nombre por maestro de capilla de esta Santa Iglesia. Y en atención a las poderosas recomendaciones de dichos señores, desde luego el Cabildo nombra y elige al citado Melchor López para dicho magisterio de capilla, con los mismos honores y sueldo que se ha dado y admitido al maestro de capilla don Pedro Cifuentes*¹².

⁷ Estas cartas se conservan en el Arch. CS, Leg. 188.

⁸ López-Calo, J.: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, p. 352.

⁹ AC. de la catedral de Avila, vol. 180, Cab. 10-5-1782. - Cf. López-Calo, J.: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Avila* (Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978), pp. 234 y 277.

¹⁰ Trillo, J.: *A Música...*, p. 19.

¹¹ Cf. López-Calo: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 351-353.

¹² ACS. vol. 60, Cab. 23-3-1784, fol. 174. Cf. Ambas cartas se conservan en el Arch. CS., Leg. 188 y han sido publicadas por López-Calo en su *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 351-353. Buono Chiodi, al no ser canónigo de la catedral, no tuvo los privilegios propios de éstos.

Después de haber sido presentadas las Pruebas de Limpieza de Sangre, indispensables para todos los que pasaban a ser canónigos de la catedral, Melchor López fue admitido con todos los derechos para desempeñar su nuevo cargo (...) *con el salario de ochocientos ducados al año y con condición de ser amovible y ad mutum (...), con honores de capa de coro (...)*¹³.

La decisión del Cabildo de contratar a Melchor López tan rápidamente merece ser resaltada. Apenas habían transcurrido catorce años desde que los mismos miembros del clero catedralicio habían optado por nombrar como maestro de capilla a un músico italiano —Buono Chiodi— precisamente por sus dotes musicales en el llamado «estilo italiano». Durante su magisterio, Chiodi fue objeto de admiración por parte de quienes le habían elegido, señal cierta de que su música era del agrado de todos. Pero, poco después de su muerte, se produjo un cambio muy significativo: el Cabildo compostelano rechazó sistemáticamente la admisión de otro italiano, recomendado también por el conde Luigi Silva¹⁴. Por el contrario, nada más tener noticias del joven músico educado en la Corte (Melchor López) optó por contratarlo inmediatamente.

Estos dos sucesos —el rechazo del pretendiente italiano y el rápido contrato de Melchor López— son muestra evidente del cambio que se estaba produciendo en la estética de la música religiosa de la época. El Cabildo de Santiago —como tantos otros mecenas de la música— se sintió atraído por el llamado «italianismo musical», estilo caracterizado por una mayor intervención de la orquesta, por sus bellas melodías, su carácter casi profano, etc. Pero, en cuanto se impuso otro estilo —el Clasicismo— que huía de las dificultades contrapuntísticas y de los recursos tan reiterados de la música Barroca y del italianismo musical, quiso ponerse al día siguiendo las nuevas tendencias. Buono Chiodi había iniciado la senda y, su sucesor, prometía avanzar por el mismo camino.

En la vida de Melchor López, rutinaria y sin apenas relevancia alguna, no hay que resaltar hechos notables, pero sí una actitud de fondo que merece especial mención: su asombrosa capacidad de trabajo, su dedicación plena a la capilla de música y el haber sobrellevado con entereza el peso de las profundas crisis que se produjeron durante su magisterio (la etapa correspondiente a los años de la Guerra de la Independencia y la del llamado «Trienio Liberal»).

Como todo maestro de capilla, tuvo como obligaciones primordiales la educación de los niños de coro, la dirección de los ensayos y funciones de la capilla de música, y el deber de componer las obras que el Cabildo solicitase. Estas tres facetas fueron asumidas por Melchor López con total esmero, sin dar pie a ninguna queja seria del Cabildo. Lo que sí perturbó su vida constantemente fue su delicada salud; en las Actas Capitulares consta que en diversas ocasiones solicitó al Cabildo licencias para ausentarse de la catedral por enfermedad, o para recuperarse de sus continuos achaques. Estas peticiones aumentaron en los últimos años de su vida¹⁵; el último asunto que tramitó con el Cabildo corresponde al 22 de mayo de 1822¹⁶. Murió tres meses después, el 19 de agosto de 1822, dejando el recuerdo de una ejemplar y meritoria labor¹⁷; fue sepultado al día siguiente en el claustro de la catedral de Santiago, donde posteriormente se colocó una lápida de mármol, a instancias del canónigo López Ferreiro.

¹³ ACS, vol. 60, Cab. 18-6-1784, fol. 190.

¹⁴ Arch. CS, Leg. 188. Cf. Ap. doc. 10.

¹⁵ Entre otras, citamos las licencias que se le concedieron en las siguientes fechas : 26 -8-1788 (ACS. vol. 61, fol. 125); 14-2-1807 (Ibid. vol. 64, fol. 137v); 18-8-1814 (Ibid. vol. 65, fol. 350); 6-12-1816 (Ibid. vol.66, fol. 331); 25-8-1818 (Ibid. vol. 67, fol. 112v) y 5-9-1820 (Ibid. vol. 68, fol. 71).

¹⁶ ACS. vol. 68, fol. 213v.

¹⁷ Ibid. Cab. 19-8-1822, fol. 226v.

2. SITUACION DE LA CAPILLA DE MUSICA (1784-1808)

Nos detendremos en analizar los hechos y la labor realizada por Melchor López sólo desde su elección como maestro de capilla de Santiago (1784) hasta el estallido de la Guerra de la Independencia; es decir, la etapa de continuidad del magisterio de Chiodi.

Melchor López disfrutó en sus primeros años de trabajo en la catedral de los logros alcanzados en breve tiempo por el maestro italiano. Entre los cantores, eran los italianos los que seguían teniendo un papel más relevante, pese a que, después de quince o veinte años de trabajo continuado en la catedral, ya no estaban en iguales condiciones físicas. Además, algunos —como Giuseppe Ferrari, que regresó a Italia— desaparecieron de la catedral en esos años. En la década de 1790 quedó definitivamente establecido el cuarteto de voces; ya Chiodi había hecho uso de él, de modo casi sistemático; sin embargo, en la capilla de música no existió la plaza de «bajo de coro» como tal, hasta, aproximadamente, 1795¹⁸. Desde entonces, uno de los salmistas de la catedral, Antonio Araujo, comenzó a figurar en los documentos de la capilla de música como «2º bajo», «medio bajo» o «bajete»¹⁹. El número de tiples y contraltos italianos fue disminuyendo paulatinamente; en 1791, Felice Pergamo era el único tiple italiano de la catedral; desaparecieron también tres contraltos italianos: Carlos Mauro, por motivos desconocidos, y Giovanni Brunelli y Domenico Luciani por defunción²⁰. El Cabildo intentó subsanar esta crisis recurriendo al sistema que, durante varias décadas, había sido el modo más eficaz para nutrir la capilla de música: contratar de nuevo músicos directamente en Italia.

Esta decisión del Cabildo también resulta significativa. Había elegido a un maestro de capilla —Melchor López— educado en el nuevo estilo musical que estaba arraigando en la Corte, supuestamente alejado ya del italianismo; sin embargo, en momentos críticos, no dudó en valerse de los italianos para mejorar el estado de decadencia de la capilla de música. Seguramente la buena reputación que tenían estos en Santiago y la falta de una alternativa más convincente llevaron al Cabildo a actuar de este modo; además, no era fácil encontrar en España unas voces con una calidad comparable a la de los cantores italianos.

Estos nuevos músicos (un tiple, dos contraltos y un tenor)²¹, poco después de instalarse en Santiago, observaron que se movían en un ambiente que no les era propicio. La música compuesta por Melchor López no era la más adecuada para el lucimiento de sus voces; y, además, en esa época comenzaron a representarse óperas y comedias italianas en Santiago, a las cuales no podían asistir los músicos de la catedral, por rigurosa prohibición del Cabildo. Es probable que, precisamente debido a esta inamovible decisión del clero catedralicio, los músicos italianos se vieran impulsados a abandonar definitivamente la catedral para introducirse en un ámbito musical que era más afín a su formación e intereses. De ahí la fuga de Roque Ghirolami (uno de los dos contraltos) y José Durelli (tenor) a Portugal; ahí hallaron el lugar idóneo para ejercer como cantantes de ópera. El texto de una de las Actas Capitulares que recoge parte de este suceso, es el siguiente:

En este cabildo dio cuenta el Sr. Presidente que habiéndose contado de enfermo el músico D. Sebastián Siquert, el 17 de éste, y que se había ausentado con la mujer del músico tenor D. Joseph Durelli, conduciéndola a Portugal, según se ha dicho, a la compañía de su marido que anteriormente con el músico contralto D. Roque Ghirolami habían fugado para dicho reino de Portugal, y desamparado el servicio de la iglesia, sin cumplimiento de las contratas obligatorias que tienen celebrado, y que dicho músico

¹⁸ Arch. CS. Libros del Depósito, Leg. 603.

¹⁹ Ibid. Leg. 603, 604, 606 y 610.

²⁰ AHD, *Libro de Sacramentales*, nº 10. *Difuntos 1723-1838*, fols. 59-60 (Acta de Defunción de Brunelli, 4 de abril de 1791; Acta de Defunción de Luciani, 9 de mayo de 1791).

²¹ Cf. Nota 27, Capítulo I.

*Siquert, (...) ha sido el que ha contribuido a dicha fuga, solicitando pasaportes, embalando los muebles de aquéllos y buscando carreteros que los condujeran (...)*²².

La plantilla de instrumentistas apenas sufrió cambio alguno con respecto a la etapa precedente; Chiodi ya había establecido su configuración definitiva; Melchor López no hizo más que aumentar el número de instrumentistas, tanto de cuerda como de viento, mientras la economía de la catedral lo permitió. Durante sus primeros años de magisterio no tuvo serios problemas para mantener una orquesta bien nutrida y de elevado nivel. Los contratiempos comenzaron a sentirse después del año 1808, e incluso ya un poco antes, a principios del siglo XIX²³.

Durante el reinado de Carlos IV —con la Revolución Francesa como telón de fondo— nuestra nación se vio involucrada en las luchas internas del país vecino (1793-1795). Poco después fue arrastrada a las guerras contra Inglaterra (1797-1801 y 1804-1808), de lo que sólo obtuvo resultados catastróficos (la pérdida de la escuadra en Trafalgar, la agresión napoleónica, la emancipación de Hispanoamérica...). Todo ello, indudablemente contribuyó al decaimiento del estado general de la Iglesia en España, de las catedrales en particular y, consecuentemente, de las capillas de música.

Según los libros de recuentos salariales de la catedral, el número de músicos se mantuvo más o menos estable durante el período de 1785 a 1808; concretamente figuraban en plantilla treinta músicos en 1785, y treinta y cuatro en 1808. Esta misma estabilidad se reflejó también en el funcionamiento interno de la capilla de música, e incluso durante la ocupación de los franceses se mantuvo una cierta inmutabilidad —más aparente que real— en los oficios religiosos de la catedral; los dirigentes de las tropas enemigas, nada más instalarse en Santiago, tuvieron la precaución de advertir al Cabildo que no disminuyese de ningún modo el culto habitual de la catedral (...) *porque esto podría ocasionar alguna turbación e inquietud en el pueblo, de la que vosotros seríais responsables*²⁴. De todos modos, difícilmente se pudo mantener una situación mínimamente estable; en parte porque algunos músicos de la catedral fueron reclutados para las milicias, y también debido a que los caudales del Cabildo iban mermando cada vez más.

3. CARACTERÍSTICAS DE SU ESTILO MUSICAL

Una prueba evidente de la gran capacidad de trabajo de Melchor López es la cantidad y calidad de la abundante producción musical que ha dejado compuesta: se conserva un total de casi 560 obras, realizadas a lo largo de casi cuarenta años de su vida como compositor. Es, sin duda, una cifra muy elevada, pero si la comparamos con la de la producción musical de Buono Chiodi, resulta bastante inferior: el maestro italiano realizó también unas 560 obras, de las cuales, la inmensa mayoría, fueron compuestas durante sus trece años de magisterio en la catedral de Santiago²⁵. Si observamos las composiciones de Melchor López y tenemos en cuenta la fecha de composición de cada una —aunque no todas están datadas— podemos ver cómo su producción musical fue decayendo conforme avanzaban los años, y más especialmente durante y después de la Guerra de 1808. Esto pudo ser debido a que no era necesario renovar constantemente algún tipo de composiciones como Misas, Salmos, Motetes y Lamentaciones; bastaba con las ya compuestas por él y por su predecesor, Buono Chiodi, de quien fue un gran admirador; no sólo hizo interpretar muchas de sus obras, sino que también llegó a hacer algunos

²² ACS. vol. 62, Cab. 28-5-1793, fol. 100.

²³ ACS. vol. 67, Cab. 17-12-1817, fol. 22v.

²⁴ ACS. vol. 64, Cab. 8-3-1809, fols. 303v y 304. Cf. Alén, M^a P: *Datos para una Historia social...*

²⁵ López-Calo, J: *La Música en la Catedral de Santiago...*, pp. 67-273.

arreglos en las mismas, para adaptarlas a las nuevas tendencias musicales y a la actual configuración de la capilla de música.

Cabe resaltar, como rasgo externo peculiar de la obra de Melchor López, su bella caligrafía y cuidadosa presentación; él mismo copiaba en limpio sus propios borradores. Este espíritu meticoloso contrasta claramente con el de Chiodi, quien componía como con prisa y sin detenerse en detalles. Por otra parte, la capacidad de trabajo que caracteriza a Melchor López sufrió diversas bajas dado su débil estado de salud. Aquellos males que padeció en sus primeros días de vida dejaron en él profunda huella; incluso le produjeron alguna deformación física; él mismo parece insinuarlo en una de sus cartas al Cabildo cuando se disculpa por su retraso en llegar a Santiago, una vez que fue elegido maestro de capilla: (...) *las frecuentes desgracias de los caminos que cada día se oyen, y mi genio y espíritu, no el más determinado, me han impedido hasta aquí la resolución de la marcha y el cumplimiento de este deseo*²⁶. Uno de sus valedores se expresa en términos más claros, cuando intenta justificar los relativos fracasos de Melchor López en las oposiciones de Plasencia y de Avila: (...) *este sujeto tiene acreditada su suficiencia y destreza en distintas oposiciones a estos magisterios, en que por la inculpable desgracia de ser indotado de una representación elegante, han sido pospuestas sus otras recomendables circunstancias*²⁷. Recientemente J. Trillo incluso ha llegado a concluir que (...) *ciertas melodías (...) responden a una psicología de una persona tímida, introvertida y nostálgica*²⁸.

Melchor López comenzó a componer ya en 1773, siendo alumno del Real Colegio de Música de S.M. Las obras que se conservan de ese período son de tipo escolástico, aunque muestran ya una técnica muy desarrollada; cabe destacar su «Libro de Organó», realizado en esta primera etapa de su producción musical²⁹. Cuando llegó a Santiago, en 1784, se hizo cargo de la necesidad de adaptarse a las nuevas tendencias de la época. Parte de las novedades de esas nuevas tendencias, como ya se dijo, fueron adelantadas por Chiodi; pero de nada hubiese servido la labor del maestro italiano si no le sucediese un músico capaz de desarrollar plenamente los rasgos peculiares de un nuevo estilo. Melchor López supo hacerlo de modo cabal. En algunos momentos no resultó tarea fácil, ya que tuvo que enfrentarse con problemas que no existieron durante el magisterio de Chiodi. Uno de los más graves fue la falta de voces en el coro, más acusada desde 1807. Esto afectó en especial a los contraltos, tenores y bajos, ya que los típles podían ser sustituidos por los niños de coro. En las Actas Capitulares hallamos referencias a esta problemática:

*En este cabildo se ha tratado otra vez sobre la necesidad que hay en el coro de voces. Y se tuvo presente haberse comisionado a los señores Deán y Oliva para que procurasen cubrir el hueco que falta, solicitando personas capaces para ello. Y se acordó que los mismos señores activen y redupliquen sus diligencias buscando sochantres, capellanes mayores y salmistas que tengan mérito, ofreciéndoles lo que les parezca proporcionado según la instrucción de cada uno, tanto de sueldo cuanto de ayuda de costa para venir a ser oídos, intentando todos los medios posibles para que el coro esté bien nutrido y servido, concediéndoles iguales facultades por lo que respecta a las voces para la capilla de música, que también experimenta falta*³⁰.

A finales de 1807 se solucionó el problema sólo en parte; fueron admitidos en la capilla de música dos nuevos tenores; sin embargo, todavía eran necesarios más músicos, por lo que se acordó (...) *que el primer coro de músicos esté simple, cuidando el maestro de hacer pasar al*

²⁶ Arch. CS. Leg. 188. Carta autógrafa, fechada en Madrid, el 8 de mayo de 1784.

²⁷ Ibid. Carta autógrafa del Patriarca de Indias, fechada en El Pardo, el 6 de marzo de 1784.

²⁸ Trillo, J., op. cit. 21-22.

²⁹ López-Calo, J.: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 183-184.

³⁰ ACS, vol. 64. Cab. 13-5-1807, fol. 157.

*segundo los que no tengan papel en el primero*³¹. Poco después, en enero de 1808, fue admitido un nuevo contrato, quedando así bastante bien provisto el coro por el momento³².

El estudio de las obras de Melchor López pone de manifiesto que el fenómeno del italianismo musical no concluyó de modo definitivo con el compositor Buono Chiodi. El italianismo en el música religiosa perduró durante las primeras décadas del siglo XIX por el auge que entonces tomaron las óperas italianas en España. Esto hacía que los gustos musicales de la mayoría continuasen tendiendo hacia ese estilo. De todos modos, el italianismo de esta época no era igual al de la etapa anterior. La música religiosa de comienzos del XIX era más fría, más estructurada y poseía mayor acento profano. Esto se observa perfectamente en la obra de Melchor López. La influencia de la música profana es clara y notoria, especialmente en su abundante producción de villancicos y en sus arias profanas.

Melchor López compuso villancicos hasta 1796, fecha en que, por acuerdo capitular, volvieron a interpretarse en su lugar los antiguos *Responsorios* en latín³³. Esta decisión fue compartida por otros cabildos y maestros de capilla de diversas catedrales españolas; se había llegado a un grado de degradación tan acentuado, que la interpretación de los tradicionales villancicos era motivo de continuas polémicas, tanto a nivel teórico como práctico, en toda España; finalmente, se optó por suprimirlos³⁴. Los villancicos de Melchor López, compuestos en fecha anterior a la citada, se caracterizan por los rasgos propios de la época, en concreto, por adoptar la forma básica de la ópera (recitativo-aria), con alternancia de coros, preludios-interludios instrumentales, etc. Este era el modelo generalizado en todas las catedrales españolas. El único rasgo distintivo de los villancicos de Melchor López es el uso que hace de la lengua gallega en algunos de ellos, y las semejanzas que presentan con algunas melodías de la música popular gallega³⁵.

Los recitativos y arias profanas constituyen también una parte muy importante dentro de su producción musical. Todavía no han sido suficientemente estudiadas estas melodías, pero se puede considerar que, en general, son composiciones muy próximas a las que entonces existían en el canto profano. Las brillantes arias, rondós y cavatinas no están muy lejos del lenguaje del «bel canto» de la época. Unas fueron compuestas para ciertas celebraciones religiosas y su texto se adecúa a los temas de cada ciclo del Año Litúrgico; otras, escritas casi todas en italiano, tienen letra y música totalmente profana y se desconoce la finalidad exacta para la que fueron compuestas. Quizás estuviesen destinadas a interludios de las óperas u obras teatrales que se representaban en la ciudad, o también para fiestas en casas particulares. En estas arias observamos que, pese a estar escritas en italiano, su estilo musical ya no es propiamente el del italianismo de la época precedente. Se trata de un lenguaje diferente, más cercano a la estética del Clasicismo musical que a la estética del Barroco.

Es evidente que Buono Chiodi y Melchor López pertenecen a dos generaciones distintas; Chiodi está más cercano al Barroco, Melchor López, al Clasicismo. Pero ni uno ni otro se identifican plenamente con estos estilos.

La labor de Chiodi en Santiago fue decisiva para la música de la catedral. Fue él quien hizo posible la evolución de la música religiosa de nuestra catedral hacia un nuevo estilo que, en el ámbito de la música instrumental y dramática se le denomina como «Clasicismo musical». La etapa cronológica en que se desarrolla este estilo ha sido objeto de continuas polémicas; recientemente, algunos musicólogos sostienen que no se puede hablar de fechas fijas para la

³¹ Ibid. Cab. 23-12-1807, fol. 213v.

³² Ibid. Cab. 26-1-1808, fol. 222v.

³³ ACS. vol. 62, Cab. 12-11-1796, fol. 292.- Ibid. Cab. 16-11-1796, fol. 292v.

³⁴ Alén, M^a P: *La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del S. XVIII al S. XIX*, De Música Hispana et Aliis, vol. II (1990), 7-25.

³⁵ Trillo, J.- Villanueva, C: *Villancicos galegos da catedral de Santiago ...*

música de todas las zonas de Europa; cada país tiene sus propias características; por tanto, en cada zona hay que establecer unos límites cronológicos específicos, adaptándose a su evolución histórica³⁶.

Por lo que se refiere a España, el Clasicismo musical penetró más tarde que en otros países, salvo en la Corte, centro cultural más vinculado con el exterior; aún así, el peso de la música barroca perduró especialmente en la música religiosa, es decir, en la música de todas las catedrales del país, incluida la de Santiago.

En la obra de Melchor López cabe hablar, por tanto, de la presencia del estilo de transición del Barroco al Clasicismo, y también de un Clasicismo, en nuestra opinión, un tanto peculiar. J. Trillo, sin embargo, afirma que (...) *el estilo de Melchor López es plenamente clásico. Su autor más admirado, según él mismo nos dice, es Haydn (...). En 1796 llega a componer una lamentación 'sacada del Stabat Mater del Sr. Hiuseppe Hydn y añadida'*. Con todo, el largo contacto con la música de nuestro autor me lleva a ser prudente en exagerar la influencia de Haydn en su estilo, pues a mi modo de ver la influencia del clasicismo italiano es igualmente o todavía más fuerte; por otra parte, señala también que, a partir de 1796 —cuando deja de componer villancicos y, por tanto, puede dedicar más tiempo a las composiciones en latín— cambia de estilo, no por un intencionado acercamiento al estilo Clásico, sino porque desde entonces se dedicó a componer géneros y formas diferentes, que en sí son más austeros, más próximos a la música polifónica tradicional de la Iglesia (Misas, Salmos y otras obras en latín)³⁷.

La denominación de un «clasicismo italiano» puede inducir a cierta confusión; parece más adecuado definir el estilo de Melchor López por los rasgos que presenta, sin tratar de encuadrarlo tampoco dentro de un único término («Italianismo», «Clasicismo italiano», «Preclasicismo», «Clasicismo»...); en la medida en que tuvo que adaptarse a una nueva estética musical, evitó todo lo que pudiera parecer arcaico, y se inclinó a buscar más la semejanza con el Clasicismo musical plenamente desarrollado en la música profana de su época.

³⁶ Cf. *The Classical Era, from the 1740s to the end of the 18th century* (London: ed. por Neal Zaslaw, Macmillan, 1989). - Downs, P.H: *Classical Music to the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York-London: A Norton Introduction to Music History, 1992).

³⁷ Trillo, J.: *A Música...*, 22-23.

FUENTES DOCUMENTALES

A.—FUENTES CONSULTADAS EN ITALIA

Bergamo

Arch. Capitolare della cattedrale: Actas Capitulares (S. XVIII).
Biblioteca Civica: «Consiglio» de la MIA (Misericordia Maggiore).
Curia Vescovile: «Libri dei Patrimoni». - «Registri dei Prete di Bergamo come proprietari» (1568-1793).
Arch.Cap. S. Alessandro in Colonna: Actas Capitulares (S.XVIII).
Chiesa S. Leonardo: «Documenti dei PP Somaschi».
Conservatorio de Música: Fondos impresos y manuscritos.

Brescia

Arch Duomo: «Acta Mensae Canonialis et Communis». - «Libro de la Massena Canonialis» (S.XVIII)
Arch. Vescovile: «Registri di Ordinationi», nº 11 y 13 (falta el 12). - «Titoli di Patrimonio». 1719-20, 1734, 1787-88.
Arch. di Stato: «Catasto Napoleónico». Nº 2656. - «Catasto Antico». Nº 2052. Vol. I. - «Catástico» (1720). Vol. II.- «Indice Istromenti e Testamenti del Notario Sr. Antonio Amadei di Salò». 1753-1800 (Notarile Salò, nº 2034).
Conservatorio de Música: Fondos impresos y manuscritos.
Fondos musicales del Seminario.
«Fondazione Civiltà Bresciana»: Fondos impresos y manuscritos.
Biblioteca «Queriniana»: Fondos impresos y manuscritos.
Chiesa Sta. Maria delle Grazie: Fondos impresos y manuscritos. S. XVIII.
Chiesa di SS. Nazzaro e Celso: Fondos impresos y manuscritos. S. XVIII.
Chiesa della Pace (S. Felipe Neri): Fondos impresos y manuscritos. S. XVIII.

Cremona

Scuola di Paleografia musicale: Fondos impresos y manuscritos.
Arch. di Stato: Doc. «Famiglia Silva».

Desenzano del Garda

Arch. Comunale: Documentos varios.
Arch. Duomo: Fondos impresos y manuscritos.

Lodi

Arch. Storico: Actas Capitulares de «Sta. Maria della Incoronata», (1752-60,1761-1770). - «Messe celebrate in S. Stefano» (1745-60, 1761-75).
Arch. cattedrale: Documentos varios.
Curia Vescovile: «Registro ordenationem» (1750-65).
Arch. Castello S' Angelo Bolognini: Fondos del archivo privado.
Biblioteca Laudense: «Testi musicali anteriori al 1800». - «Catálogo dei manuscritti». - «Alber Generale della famiglia nobile di Lodi (S.XVIII)». - «Libro di memoria spettanti Lodi e altro città».- «Genealogie di Famiglie Lodigniana. 1888». - «Catalogo dei predicatori e sacerdoti secolare e regolare e clerici della città di Lodi».

Milán

Arch. di Stato: «Fondi di Religione». - «Culto. Parte Antica». - «Amministrazione dei fondi religione». - «Registri Catástico di Lodi (1758)». - «Araldica Parte Antica (Famiglia Silva, Calini)». - «Indici Lombardi (Famiglia Silva)».
Curia Vescovile: «Cancilleria. Ordinationi», 1745-53. - «Colletiones beneficiorum» (1759-1778)
Conservatorio de Música: Fondos impresos y manuscritos del siglo XVIII. - *Fondo Nosseda*, y Catálogo de todos los fondos musicales antiguos de música italiana.
Biblioteca PP.Carmelitani: Biblioteca privada.

Biblioteca «Braidense»: Fondos impresos y manuscritos del S. XVIII.
Università Cattolica del Sacro Cuore: Fondos impresos.

Novara

Arch. di Stato: Doc. sobre «Famiglia Silva».

Salò

Arch. Duomo: «Libri Baptismum». - «Libri Ordinationi» (desde 1758). - Legs. de «Fabbrica» y «Documenti vari».

Arch. della Magnifica Patria di Venezia (Archivo del «Comune»): «Catástico» de Salò. - Documentos varios sobre la familia de Chioldi.

Arch. PP. Capuccini: Biblioteca privada.

Arch. Parroquiale di Campoverde (Salò): Documentos varios, sin catalogar.

Turín

Arch. di Stato: Doc. Real Casa. «Conti categórico» (1750-1780). - Doc. Real Casa. «Patenti relative al personale» (1737-1748, 1753-1763, 1766-1774). - «Conti Tesorería della Casa di S.M.», (1757-58-59).

Curia Metropolitana: Documentos del Duomo (Actas Capitulares, obras musicales, catálogos antiguos, etc.). «Biblioteca Reale»: Fondos impresos y manuscritos.

Conservatorio de Música: Fondos impresos y manuscritos.

Venecia

Arch. di Stato: «Alfabetti de Catastico di RRCC. delle Congregazione di S. Felippe Neri» (1753 y 1787). - Registri cassa (Chiesa della Fava) (1749-50, 1757-74).

Curia Patriarcale: «Ordinatione». Arch. antico.(1741-57, 1742-58). - «Prete Forastieri». - «Clero Celebrat. S. XVIII» (1758-60, 1762-88).

Chiesa de Sta. Maria della Consolazione o «della Fava»: Fondos musicales del S. XVIII.

Biblioteca «Fondazione Cini»: Fondos impresos y manuscritos.

Biblioteca «Marciana»: Fondos impresos y manuscritos.

Biblioteca «Querini Stampalia»: Fondos impresos y manuscritos.

Vercelli

Biblioteca del «Comune»: Manuscritos sobre las familias nobles de Vercelli.

Arch. del Duomo: Documentos varios.

B.—FUENTES CONSULTADAS EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Arch. de la Catedral

Archivo capitular: Actas Capitulares (vols. 57 al 67). - Libros de Cuentas de las rentas del Depósito de la Música. Legs. 609-610. - Libros del Depósito de la Música. Legs. 598 al 607. - Memoriales varios. Legs. 290 al 293. Sin catalogar. - Leg. de «Maestros de capilla». Sin catalogar. - Leg. de «Instrumentistas». Sin catalogar. - Leg. de «Cantores». Sin catalogar. - Manuscrito del inventario de música de Santiago Tafall (1892). Sin catalogar. - Documento que contiene el testamento de Buono Chioldi. Sin catalogar.

Archivo musical: Legs. 9 al 50.

Arch. Histórico Diocesano

Libros Sacramentales, nº 10 (Difuntos 1723-1838), Parroquia de la Corticela
Registro de licencias para celebración de Misas y Confesiones (1770-1782)

Biblioteca P. Sarmiento

«CONSTITUCIONES establecidas por el Illmo. i Reverendísimo Señor D. Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago i juntamente con los Ilmos. Sres. Deán i Cabildo de la dicha Santa Iglesia, i con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, así en lo que toca al servicio del Altar i Coro, i oficios de los Prebendados, i otros Ministros, como al Cabildo, i conservación de la Hacienda de la Mesa Capitular. Impreso en Santiago en 1578. Reimpreso el año de 1781 (según el método i estilo en que se halla la impresión antigua) por Ignacio Aguayo, impresor de la Santa Iglesia por nombramiento de el Illmo. Cabildo».

Arch. Convento de Carmelitas Descalzas

Registro de enterramientos

Arch. Histórico Universitario

Libros de Protocolos entre 1767 y 1784.

Arch. Municipal de Santiago

Repartimientos de la Real Unica Contribución. 1770.

C.—FUENTES CONSULTADAS EN LONDRES

The British Library

Fuentes impresas y «Manuscript Collections»

Public Record Office

Fondos Manuscritos

APENDICE DOCUMENTAL

DOC. 1

José Ferrari. - Acta notarial del contrato con el Cabildo de Santiago. Enero 1767. Arch. Storico di Lodi, Notaio Alexandro Astori.

Desiderando l' Illustrissimo Capitolo della Chiesa Metropolitana di S. Giacomo di Compostella in Galizia di condurre per servizio della detta Chiesa un Musico Soprano o Contralto ed essendo pronto a prestarsi per tale servizio il signor Giuseppe Ferrari Prefessore di Musica in qualità di soprano e contralto, resta tra il detto illustrissimo e Reverendissimo Metropolitanò Capitolo, per una parte ed il detto signor Giuseppe Ferrari per l' altra concordato e convenuto come siegue

1º Che il detto signor Giuseppe Ferrari nella prossima primavera, somministrandoli il detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo tutte le spese del viaggio a Compostella per ivi servirlo nella professione della Musica, come esso vorrà in qualità di Soprano, e di Contralto, ed il detto Illustrissimo e reverendissimo Capitolo lo accetterà al di lui servizio per anni venti con mutua oblligazione di mantenere per detto tempo il Contratto.

2º L' Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo darà per salario al detto signor Ferrari Zechini Giliati duecento all' anno, de quali vivendo il di lui padre, farà pagare al medesimo e al lui commodo Filippi cinquanta all' anno costituenti Reali mille all' anno in Genova nelle mani del signor Nicolò Maria de Filippi nel negozio Grondona.

3º Passato il termine degli' anni venti, se il detto signor Ferrari vorrà continuare il detto servizio gli sarà continuato il detto salario ancorché innabile, e se vorrà partire, quantunque non presti ulteriore servizio, gli sarà continuata la metà di detto salario vita natural durante.

4º Qual' ora il detto signor Ferrari si ritirasse durante il termine d' anni venti dall' assunto servizio, sarà tenuto di reintegrare l' Illustrissimo e Reverendissimo capitolo di tutta la spesa del viaggio dal medesimo somministrata, e sarà obbligato avvisare due anni prima di partire.

5º Somministrerà l' Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo in conto di anticipato salario al detto signor Ferrari due mille reali prima della sua partenza.

6º Non potrà il detto signor Ferrari addetto, che sia al detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo senza il di lui permesso cantare in alcun altro luogo fuori che nella Chiesa per la quale é obbligato di cantare il Soprano, o Contralto, a piacere sempre di detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo.

E tanto promettono vicendevolmente le dette parti di attendere, ed operare sotto obbligo e rimossa ogni eccezione.

A continuación, con distinta grafía:

Nos el Deán y Canónigo, Contadores de Azienda de la Santa Apostólica y Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela en nombre del Cabildo de ella, y en virtud de las facultades que por el nos están concedidas en asunto de lo contenido en el manifiesto retrospecto, damos poder y facultad al Illustrísimo señor D. Luis de Silva de Lodi para que en nombre de dicho Cabildo pueda celebrar y otorgar con el Músico don Joseph Ferrari el instrumento de contrato y convenio correspondiente para el debido efecto, cumplimiento y observancia de los capítulos insertos en dicho manifiesto, conformándose con ellos, como Nos lo haremos, excepto que el servicio de dicho don Joseph Ferrari ha de ser y entenderse por espacio de veinte y cinco años continuos en lugar de los veinte que se señala. Y en esta conformidad, obligarse mutua y recíprocamente de una y otra parte, que el Cabildo pasará por la (...) que hiciere, contratar e capitulare dicho señor don Luis de Silva, como si por si mismo lo hiciera estando presente; y el mismo poder y facultad le damos y concedemos para que en cuanto el segundo Músico que cita en carta dirigida al señor don Juan Francisco de Prado con fecha de quatro de diciembre del año próximo pasado, pueda tratar, obrar y proceder a su arbitrio para entrar al servicio de esta Santa Iglesia bajo los pactos y obligaciones que se han de estipular con dicho don Joseph Ferrari, y con el mismo salario arreglado y proporcionado a lo que insinúa en dicha carta. Y (?) otorgar el instrumento conveniente, el cual se nos ha de entregar originalmente firmado y autorizado, dejando copia a los interesados para el resguardo de ambas partes. Y este poder damos firmado de nuestros nombres y del notario pública infrascripto con el sello de dicha Santa iglesia: en la Ciudad de Santiago de Compostela, a diez de enero de mil setecientos sesenta y siete.

D. Juan Francisco y Ulloa

D. Joseph Ramón Hernández

Pedro Antonio Valdomar, Notario público.

Ibid. Marzo 1767. Arch. Storico di Lodi, Notaio Alexandro Astori.

Conventiones inter Illustrissimus dominus don Aloysius Silvas Procuratorem Illustrissimi et Reverendissimi Capituli Sancti Jacobi Compostelle et dominus Joseph Ferrarius.

21 Martij

Rogatus fuit per me ... Alexandrus Astorius notarius et cancellarius Laude. In nomine Domini, anno nativitatis eiusdem millesimo septingentesimo sexagesimo septimo, indictione decima quinta, die, sabbathi, vigesima prima mensis Martij. L' Illustrissimo signor don Luigi Silva figlio del fu illustrissimo signor capitano don Giovanni Pietro abitante in Lodi nella vicinanza di San Michele in questa parte a nome e come procuratore dell' Illustrissimo e Reverendissimo insigne Capitolo della Chiesa Metropolitana di San Giacomo di Compostella nella Galizia monarchia di Spagna specialmente costituito per venire alle infrascritte et altre convencione nella carta di speciale mandato del die 10 Genaro prossimo passato unita a Capitoli della infrascritta convencione la cual carta e mandato é del tenore seguente cioè Si ponga ... il signor Carlo Ferrario figlio del fu Giuseppe abitante in Lodi nella vicinanza di San Lorenzo, e con esso il signor Giuseppe Ferrario di lui fligio Professore di musica che canta il soprano e il contrato che fa le cose infrasquite con consenso volontà e licenza di detto suo Padre presente che gli presta ogni opportuno consenso volontà e licenza in ogni miglior modo Tutti presenti volontariamente intesi gli Capitoli di sopra inserti per me letti di parola in parola come in essi giace e si contiene a mutua stipulazione ed accettazione anno quelli approvato e acetato come gli approvano ed acetano, à riserva che l' accordo ivi esposto come duraturo per anni venticinque a tenore del mandato di sopra inserto, e come a basso. E quando faccia bisogno il detto Illustrissimo signor don Luigi Silva a nome e come procuratore come sopra per una parte, et il detto signor Giuseppe Ferrari con il consenso di detto Carlo suo padre, et l' altra, sempre a mutua stipulazione et accettazione anno di novo convenuto e convengono e si sono obbligati et obbligano il detto signor Giuseppe Ferrario di servire et il detto signor ... Luigi Silva a nome come sopra di ricevere et accettare come sino dal giorno d' oggi in avanti s' intende addetto et accettato il detto signor Giuseppe Ferrario per musico che canti in qualità di Soprano e di Contralto e che serva per il primo nella detta Chiesa Metropolitana di San Giacomo di Compostella alli ordini del detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo per anno venticinque oggi incominciati, e così per anni cinque di più dell' espresso in detti Capitoli con l' annua pensione, et obbligazione, e sotto gli miglior modo. promittentes dicte partes ... dicta omnia et singula respective et debite referendo prout (?) supera attendere et observare etiam sub refectione de et pro quibus remoris generaliter obligando videlicet dominus don Aloysius Silva Procurator ut supra bona et iura dicti Illustrissimi et Reverendissimi Capituli citraque, et dicti pater et filius de Ferrariis sese et bona propria renunciando cum pactis executivis et iurant ... Et de predictis Actum in sala inferiori respiciente versus curtium domus habitationis (?) dicti domini Aloysii Silve sicut ut supre presentibus Carolo Antonio Gerono filio Josephi vicule Sanctorum Naboris, et Joseph Massafferro filio quondam Angeli ... Vicule Sacti Blasii, omnibus tribus habitatoribus Laude, testibusque notis et idoneis et Pronotariis consentientibus dominis Felice Cevanni, et Ludovico Maddio ambobus pronotariis Laudensibus.

DOC. 2

Juan Brunelli. - Acta notarial del contrato con el Cabildo de Santiago. Lodi, Abril 1767. Arch. Storico di Lodi, Notaio Giovanni Cipelli.

1767 aprilis 8

Locatio personalis facta per Johannem Brunellam favore Illustrissimi et Reverendissimi Capituli Ecclesiae metropolitanae Compostellae.

Rogatum per me Johannem Cipellum notarium constitutum

In nomine Domini anno nativitatis eiusdem millesimo septuagentesimo sexagesimo septimo Indictione decima quinta die Mercurj octavo mensis Aprilis L' Illustrissimo signor don Luigi Silva figlio del fu Illustrissimo signor Capitano don Giovanni Pietro abitante in Lodi nella via di San Michele in questa parte Procuratore dell' Illustrissimo e Reverendissimo Insigne Capitolo della Chiesa Metropolitana di San Giacomo di Compostella nella Galizia Monarchia di Spagna specialmente costituita poter accordare un altro Professore di musica al di più di quello di cui parla la infrascritta carta di procura sotto gli patti, e convenzioni a Lui

benevise come dalla detta Carta di procura dal di 10 Genaro prossimo passato, la di cui copia concertata é del tenore seguente cioè

Si ponga che il signor Giovanni Brunelli nativo della Città di Bergamo Stato veneto figlio del fù altro Giovanni abitante nella Città di Novara dominio sardo sotto la Parrochia Maggiore, e che di presente fa dimora per fare le cose infrascritte in questa Città di Lodi nella vicinanza di Santi Nabore e Felice professore di Musica che canta il contralto

Tutti presenti volontariamente a mutua stipulazione, et accettazione anno convenuto, e convengono como segue, cioè

1º Che il detto signor Brunelli debba obbligarsi come sin d' adesso si oblige verso il detto Illustrissimo signor don Luigi Silva Procuratore come sopra di servire nella detta Chiesa Metropolitana il detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo e perciò di portarsi ad ogni suo ordine nella entrante primavera somministrandoli il medesimo tutte le spese del viaggio a Compostella per ivi servirlo nella professione della Musica in qualità di Contralto; et il detto Illustrissimo Signor don Luigi Silva come procuratore come sopra si oblige di accettare, come sin a' adesso accetta il detto signor Giovanni Brunelli al servizio di detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo in qualità di Professore della Musica come sopra per anni venticinque oggi incominciati con mutua obbligazione di mantenere per detto tempo il Contratto, salvo come abbasso.

2º Il detto don Luigi Silva come Procuratore come sopra promete di dare dal giorno d' oggi in avanti per salario al detto signor Giovanni Brunelli Zechini Gigliati cento sessenta all' anno.

3º passato il termine delli anni venticinque, se il detto signor Brunelli vorrà continuare il detto servizio, gli sarà continuato il detto salario ancorche innabile, e se vorrà partire quantunque non presti ulteriore servizio gli sarà continuata la metà di detto salario vita naturale durante.

4º Che sia e debba essere lecito a detto signor Giovanni Brunelli non ostante il suddetto prefisso termine d' anni venticinque il ritirarsi dal convenuto suo servizio da otto, in otto anni coll' oblige però di avisare l' Illustrissimo e reverendissimo Capitolo per un anno avanti la sua partenza, ed in tal caso non sarà tenuto ad alcuna benche minima reintegrazione di quanto sarà stato speso a causa del suo viaggio qual' ora poi si ritirasse durante il primo ottennio, ed esso passato durante il terzo per fermarsi in Spagna avrà l' oblige di reintegrare la succennata spesa al suddetto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo, perche cosi

5º Somministrerà l' Illustrissimo e Reverendissimo capitolo in conto di anticipato salario al detto signor Giovanni Brunelli Zechini Gigliati numero trenta, quali confessa d' avergli avuti, e ricevuti alla nostra presenza.

6º Non potrà il detto signor Brunelli come già addetto al detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo senza il di lui permesso cantare in alcun altro luogo fuori che nella Chiesa per la quale é obbligato di cantare il contralto a piacere sempre del detto Illustrissimo e reverendissimo Capitolo.

Promitentes dicte partes predicta omnia et singula respicione, et debita referendo ut supra attendere et observare et etiam sub refectione de et pro quibus et remotis generaliter dominus Aloysius Silva bona, et iura dicti Illustrissimi et Reverendissimi Capituli, et dictus Actum ut supra Laude nemque in quadam sala inferiori respiciente per fenestram versus curtim domus habitatorie prefati Illustrissimi domini don Aloysij Silva in dicta via Sancti Michaelis Laude, presentibus domino Bassiano Morgnono filio domini Hyeronimi Via Sancti Laurentij, domino Francisca Crippa filio Stephani dicta via Sancti Michaelis, et Joseph Blasij omnibus tribus habitantibus Laude testibusque notis, et idoneis et pronotariis consentientibus domino Felice Creveno, et Joseph Bellono ambobus Pronotariis laudensibus.

DOC. 3

José Lidón pretende plaza de organista de la catedral de Santiago. Noviembre 1767.

Illmo. Señor

D. José Lidón, Colegial de S.M. en su Colegio de Música de esta Corte: (...) dice, ha llegado a su noticia hallarse vacante en esa Santa Iglesia, una plaza de organista, cuyo ejercicio es el del suplicante, por lo que

Suplica a V.S. Illma. le admita por pretendiente ya sea para ser oído o para cerciorarse de su pericia, informándose de los Maestros o inteligentes que fueren del mayor agrado de V.S. Illma.

Nuestro Señor prospere a V.S.Illma. guarde su vida los muchos años a que puede y ha menester.
Madrid, 11 de Noviembre de 1767.

Besa la mano de V.S.Illma.
su más afectuoso y rendido servidor
Joseph Lidón
(Arch. CS. sin catalogar)

DOC. 4

Resolución del Cabildo: se acuerda contratar a Buono Chiodi. Noviembre, 1769.

... habiéndose tratado del nombramiento de maestro de capilla, informando los Sres. Doctoral, Cotón y Barrenechea, que tenían la comisión del Cabildo para buscarle, no haber encontrado cosa sobresaliente mas que uno llamado vulgarmente «El Españolito» que lo es de la Santa Iglesia de Zaragoza, pero estaban desengañados no quería venir, mediante lo cual y los buenos informes que se habían dado al Cabildo de la habilidad y excelencia en esta profesión de italiano D. Bono Kiodi (sic), maestro que ha sido del tiple D. José Ferrari y de capilla de la catedral de Bérgamo, se dio comisión al Sr. Arcediano de Cornado para que precediendo la licencia y consentimiento del Illmo. Sr. Arzobispo, nuestro prelado, le haga venir por maestro de capilla de esta Santa Iglesia, sin capa de coro y con el salario de ochocientos ducados anuales, pero con todas las obligaciones anejas al oficio, y que se le pagaran todos los gastos del viaje, y desde que lo emprenda se le abone dicho salario. Y en atención a que el Sr. Fondevila tiene que pasar a Lestrove, se le dio comisión para que facilite la expresada licencia.

(ACS. vol. 57, Cab. 17-11-1769., fol. 235).

DOC. 5

Pedro Aranaz pretende magisterio de capilla de la catedral de Santiago. 1768.

Muy Señor mío

Con la ocasión de haber venido a esta ciudad a hacer oposición a la Capa de Coro del Magisterio de capilla, he llegado a entender que al actual de esa Iglesia parece ser que ese Illmo. Cabildo quiere darle un sustituto y que a este fin se busquen sujetos dignos de obtener ese Magisterio, lo que me estimula a tomar la pluma para que V.M. se sirva poner en la consideración de su Illmo. Cabildo, que si se digna querer oír sus obras, no tendré dificultad en presentarme en esa catedral y trabajar todas las que se me mandasen en la clase de fundamento y gusto, ya en la latinidad, como en el romance, y porque ese Illmo. Cabildo no dude en admitir esta mi reverente súplica porque carezca de noticias positivas de mi suficiencia, anticipo las que pueden serle de móvil en la suposición de que yo he estudiado la composición en Zaragoza a fundamento con el insigne maestro Serra y después fui discípulo en el gusto y estilo del actual maestro de aquella Metropolitana, el Españolito, y habiendo ejercitado en la oposición a los magisterios de capilla de las santas iglesias del Pilar de Zaragoza y Santo Domingo de la Calzada, merece de ambos Illmos. Cabildos la graduación en primer lugar con particular aprobación como justifican los testimonios que tengo presentados para abono de los ejercicios que hago en esta oposición y ofrezco presentar a ese Illmo. Cabildo, si lo tuviere por conveniente. Y por último me (?) a lo que suenen y acrediten mis obras y no a lo que mis expresiones prometen; esperando se servirá V.M. avisarme la determinación de ese Illmo. Cabildo, a cuya disposición ofrezco mi albedrío con toda voluntad.

Dios guarde a V.M. muchos años. Zamora 24 de Mayo de 1768.

B.S.M. de V.M. su rendido servidor

Pedro Aranaz

P.D.

Después de escrita ésta, sabemos aquí que ha vacado el magisterio de Valencia y por tanto deseo saber de V.M. lo que resuelve ese Illmo. Cabildo para en su defecto volver las ideas a hacer oposición a aquella Metropolitana.

(Arch. CS. sin catalogar).

DOC. 6

Cayetano Echevarría pretende magisterio de capilla de la catedral de Santiago. 1768-1770.

Illmo. Sr.
Sr.

Cayetano Echevarría, maestro de capilla en el Santo Angélico Apostólico y Metropolitano templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, puesto a los pies de V.S.I. con su mayor respeto expone a V.S.I. que por haber llegado a su noticia no estar proveído el magisterio de esa Santa Iglesia suplica a V.S.I. se sirva admitirlo por uno de sus pretendientes: ya sea a oposición, ya por informes o enviando obras. Para esto hace presente a V.S.I. cómo después de haber estudiado la composición, volvió a repasar los fundamentos de ella con su antecesor el maestro D. Luis Serra, en el espacio de dos años que fue su copiante; y para aprender el estilo italiano, o el buen gusto de la música, estuvo en casa del maestro de la Seo D. Francisco Javier García, por espacio de siete años, en cuyo tiempo copió sus obras, y le ayudó a componer. Ultimamente estuvo dos años en la Corte, a fin de adelantar en el estilo aprovechándose de las obras de D. Antonio Ripa, maestro de Sevilla, y entonces de las Descalzas Reales, y también de las obras de D. Fabián García y Pacheco, maestro de capilla en la Soledad de Madrid, de quienes podrá pedir informe V.S.I. Asimismo hace presente a V.S.I. que para obtener el magisterio que hoy día posee, le fue preciso oponerse entre cuatro opositores y por el informe de los examinadores le fue dada la plaza referida.

Cuyo favor espera de la gran caridad de V.S.I. cuya vida guarde Dios en su mayor grandeza.

Besa la mano de V.S.I.

Cayetano Echevarría

Maestro de capilla del Pilar

(Arch. CS. sin catalogar)

DOC. 7

Carta del arzobispo Bocanegra al Cabildo protestando por la música interpretada en la catedral en Semana Santa. Abril, 1778.

Illmo. Señor

Al ver los cantos de N.S.J. por el culto de Dios y el sumo celo con que lo promueve, sin perdonar medio alguno de cuantos puedan conducir a este santo fin, tengo la satisfacción de hacer a V.S.I. presente un reparo bien sustancial, y que podrá ser muy oportuno para el logro de sus intenciones.

Desde que empecé a asistir a las funciones sagradas de nuestra Santa Iglesia, admiré una cosa y compadecí otra. Admiré el esmero imponderable de V.S.I. en mantener a toda costa un coro de música tan excelente, que puede competir no sólo con los de la más famosa catedral, sino con los de la misma capilla del Rey; pero de esto mismo se me originó una gran compasión, pues advertí al oírlos que lo que cantan no es lo que corresponde a la seriedad de los oficios Divinos, y mucho menos en una Iglesia de tanto renombre como la nuestra. La Música que se les pone no es la propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su aire es profano, y rara vez se oye un golpe que mueva a devoción. Esta es la que únicamente se debe procurar en aquél sitio, cuyos primeros asistentes son Dios y sus Angeles, de cuya compañía nos distraemos insensiblemente, si los ecos sonoros que percibe el oído nos acuerdan y representan objetos muy distantes del Santuario. Confieso que por este motivo ha sido mucha mi mortificación particularmente en estos días Santísimos y Sacratísimos en que se hace a los Católicos una tierna memoria de la Pasión de Nuestro Redentor. El maestro de capilla no dudo será tan bueno en su habilidad como lo es en el nombre, pero, o por no dársele el genio, o por no haberse criado en esta especie de composiciones sagradas, yo veo que le falta para ellas el acierto y el gusto. Ya que se halla en Italia, podría V.S.I. se detuviese por allá (aunque fuera con la carga de alguna pensión, o a lo menos, no negarle su retiro, en caso de que lo pretenda) con algún pretexto, y elegir en su lugar algún sujeto del país que hiciese las composiciones más propias para el culto de Dios. En España hay grandes habilidades y, si no desagrada a V.S.I. este proyecto, tendrá mucho en qué escoger. Cualquiera que se elija será mejor que el que logramos de presente, y para poseer así su renta, como sus honores, debe tener, por razón de patricio, mucho mayor

derecho que un extranjero. Si V.S.I. no se conforma con este dictámen, yo no formaré duelo alguno por este motivo; pero siempre esperaré de su gran religiosidad, dispondrá las cosas de suerte que en lo sucesivo no tenga yo más que sentir, oyendo composiciones que ciertamente son impropios del Divino Culto, tan pretendido y solicitado por el gran celo de V.S.I.

A quién repito el cordial afecto con que deseo contribuir a sus obsequios y que Nuestro Señor guarde a V.S.I. de los muchos años que le ruego.

Santiago, y abril 22 de 1778.

(Arch. CS. Carta dirigida al Cabildo por el arzobispo F.A. Bocanegra. Leg. 364).

DOC. 8

Octubre, 30 de 1783.

Testamento que otorgó D. Joseph Buono Chiodi, Presbítero Maestro de la Capilla Música en la Santa Basílica catedral de Santiago.

En el nombre de Dios Todopoderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres Personas distintas y un solo Dios Verdadero, y de la Virgen Santa María, su Benditísima Madre: Sea notorio a todos los que el presente testamento y última disposición vieren, como yo, dn. Joseph. Buono Chiodi, Presbítero Maestro de la Capilla Música, en la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia del Señor Santiago, único y singular Patrón de las Españas; y hallándome enfermo de enfermedad natural, que Dios Nuestro Señor fue servido darme, aunque por su Divina Misericordia, en mi sano juicio y entendimiento natural, el mismo que se ha dignado darme: creyendo como firmemente creo, y confieso los Misterios Sagrados de la Santísima Trinidad y todo lo que cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica Romana, bajo cuya fe y creencia siempre he vivido, y profeso vivir y morir como fiel cristiano, hijo suyo, tomando, como tomo por mis intercesores y Abogados, a la Serenísima Virgen y Reina de los Angeles Madre de Dios y Señora Nuestra, al Santo Angel de mi Guarda, el de mi nombre; a los Bienaventurados Apóstoles San Pedro, San Pablo, Santiago, y a todos los demás Santos y Santas de la Corte Celestial, a todos los que pido, y con el mayor encarecimiento ruego intercedan con su Divina Majestad, no entre en mi Anima (en estrecha y rigurosa cuenta, y se digne por los méritos de su Preciosísima Sangre, Pasión y Muerte, perdonarme mis muchos pecados, y llevarme a su santa Gloria; y recelándome de la muerte, que es cosa natural a toda criatura viviente, aunque incierta su hora, para que en ella me halle desahogado y libre de las cosas del mundo, y queden bien dispuestas, hago y ordeno este mi manda (sic), testamento y última voluntad, en la manera siguiente: Primeramente encomiendo mi Alma al mismo Dios que la crió y redimió en el santo árbol de la Verdadera Cruz, y el Cuerpo dejo a la tierra, de que fue formado, el cual sea amortajado en hábito de nuestra Señora del Carmen, y por encima, las Sagradas Vestiduras Sacerdotales de San Pedro y San Pablo, y sepultado en la Iglesia del Convento de religiosas Carmelitas Descalzas de esta ciudad de Santiago, y sepultura que pareciere a mis cumplidores; para dicho entierro y honras de séptimo día, y cabo de año, se llamen el clero y comunidades que los mismos tengan por conveniente, los que en los citados días hagan decir y celebrar por mi Anima, y las de quien son obligación las Misas que cómodamente se pudieren. - Item mando, y es mi voluntad, que en el Altar de Nuestra Señora de la Soledad de dicha Santa Apostólica Iglesia, se digan por mi intención y una vez seiscientas Misas rezadas por la limosna de tres reales vellón cada una: y otras seiscientas también rezadas, por la misma limosna en el Altar donde regularmente se da la Sagrada Comunión, en dicha Santa Iglesia. - Item asimismo es mi voluntad que a las cuatro Comunidades que hay en esta ciudad, se distribuyan por iguales partes otras seiscientas cincuenta Misas, también rezadas y por la propia limosna de tres reales cada una. - Igualmente es mi voluntad dejar, como dejo y dono para siempre jamás, a don Félix Pergamo, músico de dicha Santa Iglesia, por su buena correspondencia y buen porte para conmigo, un bastón con puño de oro, un anillo y una caja de lo mismo con todos los cubiertos y candeleros de plata que tengo, y todo (lo) mio propio. - Item asimismo, dejo a don Carlos Mauro, también músico, una muestra de oro. - Item dejo a la fábrica de la Iglesia Parroquial de Santa Cristina de Murcelle, en este arzobispado, doscientos reales vellón por una vez. - Item declaro tener en mi compañía al don Félix Pégamo, y respecto se halla con algunos bienes suyos propios, mando que nadie se le embarace con los

que por su verdad señalaré por tales.- Item mando que todos los papeles de música solemne que hay escritos y copiados de mi mano, como son Misas, Salmos y otros cualesquiera de esta clase, queden para la Fábrica de dicha Santa Iglesia, y los demás papeles, como arias y otras tales, se le entreguen al don Félix Pergamo.- Item deixo a mi hermana dña. Isabel Chiodi, mujer de don Esteban Vitalini, vecina de la villa de Salò, en el Estado y Reino de Venecia, Provincia de Brescia, todos los bienes, así muebles como raíces, que en cualquiera manera me correspondan y puedan pertenecer en Italia, y muerta la sobredicha, pasen a sus hijos y más legítimos descendientes, con la obligación, y no sin ella, de que por espacio de los primeros doce años siguientes a mi fallecimiento se haga decir por mi intención una Misa rezada mensualmente en dicha villa de Salò por la limosna que allí se acostumbra, sobre cuyo cumplimiento le encargo gravemente la conciencia a dicha hermana y descendientes.- Item digo que el importe (que) de él sobre de los más mis bienes y efectos que tengo en esta ciudad, después de pagado mi entierro, funerales, y legatos aquí dispuestos, se distribuyan, la mitad en Misas por las Benditas Animas del Purgatorio, y limosna que pareciere a mis cumplidores, y la otra mitad, en socorro de pobres, y particularmente para doncellas pobres, huérfanas de padre y madre, a elección y disposición de dichos cumplidores, quienes también entreguen a la Santa Cruzada y Redención de Cautivos, lo acostumbrado, con que les apporto de mis bienes: y por tales cumplidores nombro y elijo a don Fernando Calderón, cura de Santa María de la Corticela de esta ciudad, a don Francisco Martínez, músico, y al don Félix Pérpago, y, al que primero lo aceptare, y a falta de todos los que nombro, a los señores don Tomás Moreira Montenegro, y don Manuel Reguero Feijóo, canónigos en dicha Santa Iglesia, y a cada uno de ellos: con lo cual y las facultades bastantes para que entren en mis bienes, vendiéndoles en almoneda, o fuera de ella, como les parezca, para que les prorrogó el tiempo necesario aunque sea pasado el año y día del albacenazgo, doy por concluso y fenecido este mi testamento y última voluntad, rebocando por él otro cualquiera que así por escrito como de palabra haya hecho y otorgado, y lo firmo de mi nombre a presencia de los testigos, abajo escritos, por mí llamados y rogados que los son don Melchor Ricoy, don Juan Brunelli, don Agustín de Montes, Jorge Caamaño y Juan Vázquez, vecinos de esta ciudad de Santiago, donde es hecho y otorgado a treinta días del mes de octubre, año de mil setecientos ochenta y tres, ante el presente notario de S.M. que de todo ello, y conocimiento del otorgante doy fe: Y la misma fe que por el conocimiento que de mi y de dichos testigos tiene como por la disposición que hizo de este testamento, mandas y legados en él contenidos, y palabras concertadas, para uno y otro se halla en su cabal juicio y entendimiento natural, sin cosa en contrario: Ut supra:

D. Buono Chiodi maestro de capilla de la Santa Iglesia de Santiago

Ante mí, Pedro Barcala.

(Arch. CS. sin catalogar).

DOC. 9

Petición de ayuda al Cabildo para sufragar los gastos del entierro de Buono Chiodi. Noviembre, 1783.

... se ha visto memorial del músico D. Félix Pergamo, testamentario de D. Buono Chiodi, pidiendo que para subvenir a los gastos de su entierro y funerales se sirviere el Cabildo, por un efecto de caridad, darle la gratificación que fuese de su agrado. Y atendiendo el Cabildo al amor y fidelidad con que dicho maestro desempeñó su empleo y otros encargos que se han puesto a su cuidado, acordó se le den mil doscientos reales de los efectos de donde gozó salario, y encargó el cuidado de los niños de coro a dicho Pergamo, bajo la dirección del Sr. Administrador del Seminario, D. Tomás Moreira.

(ACS. Vol. 60. Cab. 12-11-1783. Fol. 144v).

Luigi Silva recomienda otro músico italiano al Cabildo de Santiago. Lodi, Enero 1784. Arch. CS. Sin catalogar.

Illmo. Sr.

Señor,

La noticia que he tenido de la muerte de Dn. Bono Chiodi, me induce otra vez a escribir y proponer a ese Illmo. y Reverendísimo Cabildo un sujeto para maestro de capilla.

Los progresos que ha hecho en este Arte en las partes que ha estudiado, es, a saber, en Bolonia y Nápoles, y además de esto sus cualidades de juicioso buen cristiano, buenas costumbres y humildad, son el motivo que le hacen acreedor a mi recomendación y afecto.

Es cierto que en el día tiene ya la futura del magisterio de esta catedral a la muerte del presente maestro, hombre bastante viejo pero aún robusto y fuerte, por lo que tiene mi recomendado que suplir a éste bien que todavía sin sueldo.

Y condescendiendo a mi insinuación, se declaró que tendría por señalada fortuna el honor de ser nombrado maestro de capilla en ésa, por lo que me tomo la libertad de hacérselo presente, y recomendarle respetuosamente a ese Eminentísimo y Reverendísimo Cabildo, y estoy seguro que V.S.I. se digne hacer algunas preces por mí al Santo Apóstol, para que interponga su valimiento con Dios, para que me de su gracia y bendiga mi edad de 96 años. Si V.S.I. se dignare honrarme con la respuesta, estimaré entregaré la carta al tiple Pergamo Martinazzi, que éste tomará el cuidado de enviármela y dirigírmela.

Tenga la gloria de prestarme con respetuosísimo obsequio y veneración a ese Illmo. y Reverendísimo Cabildo.

Lodi, 10 de Enero de 1784.

Devotísimo, obligadísimo, servidor

El Conde Dn. Luis Silva.

(Traducción al castellano de la carta escrita en italiano por el Conde Luigi Silva).

CATALOGO MUSICAL DE
Buono Chiodi

INTRODUCCION

A finales del siglo pasado, el canónigo de la catedral compostelana, Santiago Tafall, realizó el primer inventario de todas las obras de música del archivo de dicha catedral; no llegó a hacer una verdadera labor de catalogación, puesto que no señaló de ningún modo cada una de las piezas; su labor fue más bien de «organización» del archivo musical; fruto de su labor es un manuscrito en el que se hallan ordenadas todas las obras de los maestros de capilla que trabajaron en la catedral, y las obras de otros compositores nacionales y extranjeros que, por diversas circunstancias, se hallan en el archivo de la catedral de Santiago. En ese manuscrito Tafall atribuye a Buono Chiodi algo más de quinientas composiciones, distribuidas del siguiente modo¹:

- 14 Misas completas a toda orquesta.
- 38 Misas incompletas
- 68 Oficios y villancicos de Navidad
- 110 Oficios y villancicos de Corpus
- 34 Oficios y villancicos de Corpus (otra serie)
- 28 Oficios y villancicos de Reyes
- 17 Villancicos de la Purísima Concepción
- 1 Villancico a la Virgen del Carmen
- 22 Villancicos al Santo Apóstol
- 36 Motetes varios
- 7 Lamentaciones
- 14 Misereres y Benedictus
- 26 Salmos
- 23 Salmos (otra serie)
- 15 Salmos (otra serie)
- 2 Salmos (otra serie)
- 3 Juegos de Completas de una Nona
- 6 Magnificats
- 6 Letanías y Salves
- 1 Te Deum
- 4 Himnos
- 3 Introitos
- 13 Secuencias varias
- 19 Tantum ergo

En 1972 se publicó lo que, en realidad, se puede considerar como el primer catálogo de las obras de música de la catedral compostelana. Su autor, López-Calo, ha seguido el criterio de una ordenación cronológica y por autores. El número de obras atribuidas a Buono Chiodi en este catálogo es superior al señalado por Tafall (unas quinientas cuarenta composiciones)². La catalogación realizada por López-Calo, se configura de la siguiente manera³:

¹ Tafall, S: *Catálogo de las obras que se conservan en el Archivo Musical de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago y breve noticia de sus autores*. Mss. Sin catalogar del Arch. CS., 1892.

² López-Calo, J: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (Cuenca: Diputación Provincial, 1972), pp. 83-129.

³ En este catálogo, la numeración correspondiente a la producción musical de Chiodi abarca desde el número 319 al 861. Esto se debe a que, como ya se ha apuntado, el catálogo de López-Calo contiene además las obras de otros maestros de capilla de la catedral compostelana que han precedido a Buono Chiodi. Recientemente el mismo autor ha publicado este catálogo, revisado y ampliado, pero siguiendo los criterios fijados en su catalogación anterior (Cf. *La Música en la Catedral de Santiago. I. Catálogo del Archivo de Música. I*. La Coruña: Diputación Provincial, 1992), pp. 67-273.

1. Misas: núms. 319-377
 - a) Misas solemnes: núms.319...
 - b) Otras misas (completas): núms.325...
 - c) Partes sueltas de misas (Kyries...): 333...
 - d) Misas de difuntos: núms.362...
 - e) Secuencias: núms.365...
2. Salmos: núms.378-465
 - a) Beatus vir: núms.376...
 - b) Confitebor: núms.381...
 - c) Dixit Dominus: núms.389...
 - d) Laudate pueri Dominum: núms. 411...
 - e) Miserere: núms. 419...
 - f) Otros salmos: núms. 432...
 - g) Grupos de salmos por Horas completas, compuestos como un *unum*: núms.445...
 - h) Magnificat: núms.450...
3. Motetes: núms. 466-492.
4. Lamentaciones: núms. 493-498.
5. Tantum ergo: núms. 499-519.
6. Miscelánea en latín: núms.520-535.
 - a) Letanías: núms.520...
 - b) Otros cánticos marianos: núms.524...
 - c) Composiciones varias: núms. 529...
7. Villancicos de Navidad: núms.536-704
 - a) De vísperas: núms.536...
 - b) De maitines: núms.550...
 - c) De calenda: núms.659...
 - d) De Reyes: núms.673...
 - e) Sin connotación específica: núms.702...
8. Villancicos del Corpus: núms.705-821.
9. Villancicos a la Virgen: núms.822-843.
 - a) A la Inmaculada: núms.822...
 - b) A otras invocaciones o misterios»: núms.841...
10. Villancicos al Apóstol Santiago: núms.844-860.
11. Villancico para la entrada de un Arzobispo: núm.861.
12. Obras incompletas y papeles sueltos: núm.862.

Pese a la existencia de la citada relación de Santiago Tafall y del catálogo de López-Calo, revisado en 1992, hemos considerado oportuno elaborar una nueva clasificación de las obras de Buono Chiodi. Las razones son varias; por una parte, teniendo en cuenta la cantidad de composiciones de este maestro de capilla, estimamos que toda su producción musical merece ser tratada como un corpus único, sin estar incluido en el elenco de las obras de otros maestros de capilla que pasaron por la catedral de Santiago. Buono Chiodi —junto con José de Vaquedano y Melchor López— ha dejado tan profunda huella en la música de la catedral y ha aportado a la misma tan abundante cantidad de obras, que su producción musical —como la de Vaquedano y la de Melchor López— puede y debe ser objeto de diversos estudios monográficos. López-Calo, en 1972, apuntó ya la necesidad de dedicarle una especial atención⁴. Esta sugerencia

⁴ Existen, además de las obras catalogadas aquí, numerosos fragmentos de partituras y guiones de obras que van desde sencillos motetes hasta complejas óperas y oratorios; existen también gran número de particellas sueltas. Todos estos fragmentos son distintos de los elencados en el nº 375. Un paciente trabajo de separación y clasificación permitiría, sin duda, reunir varias obras enteras y encontrar el lugar apropiado, entre las que hemos catalogado, para no pocas

fue uno de los alicientes que motivaron nuestro trabajo de catalogación e investigación sobre este compositor italiano.

Cuando nos enfrentamos directamente con las obras de Chiodi comprendimos la ardua tarea que nos esperaba y, al mismo tiempo, también nos percatamos más de cerca de la necesidad de elaborar un catálogo dedicado únicamente a su producción musical. Ardua tarea ya que, como ya señaló López-Calo en 1972, en los legajos que contienen la música de Chiodi (numerados por el citado autor del 9 al 51) hallamos múltiples «papeles sueltos», no sólo en los que ya se citan en el catálogo de López-Calo, sino en todos y cada uno de los legajos. Esos papeles son —como pudimos comprobar— partes extraviadas de obras de Chiodi, que debían pasar a su lugar correspondiente para completar el elenco de obras ya catalogadas. Comprobamos también que entre esos «papeles sueltos» se hallaban obras completas o semi-completas, de las que nadie hasta entonces había dado razón de su existencia.

El criterio que hemos seguido para la elaboración de nuestro catálogo es el que, en cierta medida, nos ha ido dictando la experiencia del contacto directo con las obras de Buono Chiodi. Hubiese sido deseable, por ejemplo, haber podido realizar un catálogo guiándonos de un criterio cronológico; o hacer una reelaboración, tomando como base el catálogo de López-Calo, haciendo las correcciones y añadiduras oportunas. Pero ninguna de las dos soluciones nos pareció válida. Nos hallamos, por una parte, con la dificultad de que gran parte de la producción de Chiodi no está fechada. Por tanto, el criterio cronológico resultaba inadecuado o insuficiente. Además encontramos también obstáculos insalvables al querer hacer enmiendas al catálogo de López-Calo, pues resultaba difícil incluir nuevas obras, halladas durante nuestro trabajo de catalogación, respetando la numeración preexistente.

Por todo ello decidimos realizar un nuevo catálogo, siguiendo los criterios que ya son de uso general en este tipo de trabajos (la utilización de siglas para indicar las voces y los instrumentos, la ordenación de las obras por géneros musicales, la incorporación de los incipit⁵, etc.). Las aportaciones de este nuevo trabajo de catalogación, además de las cuestiones de tipo formal, son principalmente, las siguientes:

- Hemos incluido una docena de obras —no catalogadas anteriormente— que, sin duda, se pueden atribuir a Chiodi.
- Completamos un buen número de obras, cuyas particellas o partituras se hallaban fuera de lugar, o en medio de los legajos de «papeles sueltos» a los que hemos hecho alusión. Hemos podido también comprobar que algunas obras catalogadas como pertenecientes a un determinado género musical, no se corresponden con dicho género, por lo que las hemos incluido en el lugar que le corresponde.
- Observamos la existencia de diversas partituras que contienen dos composiciones musicales, con distinto texto, pero igual melodía. Y las hemos clasificado por ambos conceptos, según el género musical al que pertenece cada texto.

CRITERIOS DE ELABORACION

1. Optamos por la clasificación de las composiciones según los diversos **géneros musicales**, ordenándolos alfabéticamente:

- a) Obras en latín (litúrgicas): antífonas, cánticos, himnos, invocaciones, introitos, lamentaciones, letanías, misas, motetes, salmos, secuencias, versos.
- b) Obras en castellano: motetes, villancicos.
- c) Obras vocales (no litúrgicas): óperas y oratorios.
- d) Obras instrumentales.

particellas. Pero como un tal trabajo sería más propio de un estudio monográfico sobre Chiodi que de un catálogo general, nos hemos contentado con reunir las en cuatro legajos que llevan los números 48, 49, 50 y 51 de nuestra ordenación del archivo (López-Calo, Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago, p. 129).

⁵ Estos «incipits» están recogidos en nuestro trabajo *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela* (tesis doctoral publicada en microficha por la Universidad de La Laguna, 1992).

2. Dentro de cada uno de los géneros hemos considerado prioritaria la **ordenación cronológica** de las obras. Así, figuran en primer lugar las composiciones que han sido fechadas por Chiodi y, a continuación, todas las demás, ordenadas por tonalidades. Sin embargo, en los motetes y villancicos, puesto que tienen un título específico, hemos optado por seguir un criterio **alfabético**.

3. La **numeración** de las obras es **correlativa**, es decir, aunque hemos hecho una división según los diversos géneros musicales, la numeración es continua, sin cortes ni divisiones. Y hemos excluido de este catálogo todas las obras sobre las que no hay certeza absoluta de que hayan sido realizadas por Chiodi. Enumeramos estas obras «**dudosas**» en un apéndice aparte.

4. Para la denominación de las voces e instrumentos se utilizan los nombres actualmente en uso. Sin embargo, hemos de advertir que Chiodi en sus obras no emplea algunos de esos términos. Al soprano lo llama «tiple» o «canto»; al tenor, «tenore»; al bajo, «basso»; a las trompas «corni, a la flauta «flauto», etc.

5. En la mayoría de las obras de Chiodi aparecen palabras o expresiones en italiano (por ejemplo, «violino», «obbligato», «di concerto», «di ripieno»...). Por ser tan abundantes estas citas, hemos optado por hacer referencia de ellas sólo cuando es absolutamente necesario para identificar una determinada obra.

6. En todas las obras en las que aparece una voz, un instrumento o un segundo coro entre paréntesis, debe entenderse que se trata de partes añadidas por Chiodi al revisar o al realizar versiones diferentes sobre una obra ya elaborada.

7. Omitimos todo tipo de referencia a observaciones o anotaciones que aparecen en numerosas partituras y particellas de las composiciones de Chiodi, pues, aunque serían necesarias en un catálogo más exhaustivo, entorpecerían la simplicidad del que ahora presentamos.

8. En el apartado de «Salmos» incluimos cuatro «juegos de Salmos» que no enumeramos, ya que cada uno de los salmos e himnos que los constituyen están insertos en el catálogo general. La configuración de esos «juegos de Salmos» es la siguiente:

Salmos breves (1770):

Dixit Dominus	nº 157
Confitebor tibi	nº 140
Beatus vir	nº 131
Laudate Dominum	nº 178
Laudate pueri	nº 183
Laetatus sum	nº 171
Nisi Dominus	nº 209
Lauda Ierusalem	nº 174
Credidi	nº 147
Beati omnes	nº 129
Memento Domine	nº 192
In exitu	nº 170

Salmi di Nona per l'Assensione (1771):

Mirabilia testimonia tua	nº 194
Clamavi	nº 138
Principes persecuti sunt	nº 214

Completas solemnes (1772):

Cum invocarem	nº 150
Qui habitat	nº 215
Te lucis ante terminum	nº 35

Vísperas de los Dolores de Nuestra Señora (s.f.):

Credidi	nº 149
Eripe me	nº 169
Voce mea	nº 216

ABREVIATURAS

A	Alto o contralto
ac	acompañamiento
B	Bajo vocal
b	bajo instrumental
bn	bajón
cb	contrabajo
cl	clarín
clv	clave, clavicémbalo
fl	flauta
ob	oboe
obl.	obligado
órg	órgano
S	soprano o tiple
T	Tenor
tp	trompa
vc	violoncello
vin	violón
vla	viola
vn	violín

Antifonas marianas

- 1 Regina caeli, DoM, A oblig., 2tp, 2vn, b. órg.
- 2 Regina caeli, ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac.
- 3 Regina caeli, FaM, SATB(SATB), b.
- 4 Salve Regina a due voci, solm, (A)TB, 2vn, vc, órg.

Cánticos evangélicos

- 5 Benedictus para la «Settimana Santa», solm, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1778.
- 6 Magnificat a 4, MibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vc, cb. 18 mayo 1764.
- 7 Magnificat, SibM, SATB(SATB), 2vn. Incompleto. 1770.
- 8 Magnificat, SolM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1773.
- 9 Magnificat, DoM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla, vin, 2órg. Incompleto. 1779.
- 10 Magnificat, DoM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, 2órg. 1780.
- 11 Magnificat, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg. 1780.

Himnos

- 12 Ave maris stella, rem, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, 2órg. 1770.
- 13 Ave maris stella, tono de re, SATB(SATB), 2vn, vin, órg. 1778.
- 14 Iste confessor, ReM, S(A)TB, (2tp), 2vn, b, vin, órg.
- 15 Genitori «a Piero», ReM, SATB, 2tp, 2vn, b, cb, vc, órg.
- 16 Pange lingua, ReM, SATB, 2tp, 2vn, b, órg.
- 17 Pange lingua, ReM, SATB, 2tp, 2vn, b.
- 18 Tantum ergo, ReM, SATB, 2tp, 2vn, b, 2órg. 1771.
- 19 Tantum ergo, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, órg. 1772.
- 20 Tantum ergo, ReM, S(ATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, vc. obl., órg.

- 21 Tantum ergo «a canto obbligato», ReM, S(ATB), 2ob, 2tp, 2vn, vc, cb, órg.
 22 Tantum ergo «a 4», ReM, SATB(SATB), 2vn, bn, órg. Incompleto.
 23 Tantum ergo, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, órg.
 24 Tantum ergo «a canto solo», MibM, S (ATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, vc. obl., órg.
 25 Tantum ergo, MibM, S, 2ob, 2vn, b, vc. obl., órg.
 26 Tantum ergo, FaM, S, ob. obl, 2tp, 2vn, b, órg.
 27 Tantum ergo, FaM, T, 2tp, 2vn, b, vc, órg.
 28 Tantum ergo «con oboe obbligato», FaM, S(TB), ob, 2tp, b, órg.
 29 Tantum ergo, FaM, SS, 2fl, 2tp, 2vn, b, órg.
 30 Tantum ergo «a due», SolM, SA(TB), 2tp, 2vn, b, órg.
 31 Tantum ergo «tre», solm, SAB, 2tp, 2vn, b, vin, vc, órg.
 32 Tantum ergo, solm, SATB(SATB), a cappella.
 33 Tantum ergo, LaM, SA(SATB), ob. obl, 2vn, b, vn, vc, cb, órg.
 34 Te Deum «a 4 voci», ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 15 febrero 1766.
 35 Te lucis ante terminum, FaM, SATB(SATB), 2vn, (vla), b, órg. 15 enero 1772.
 36 Veni Creator, SolM, SATB(SATB), 2vn. vla, b, órg. 1773.
 37 Veni Creator a 4, DoM, SATB, a cappella.
 38 Vexilla Regis a 4, ReM, SATB, 2vn, ac.

Introitos

- 39 Dispersit dedit pauperibus, FaM, STB, vc, cb. Incompleto.
 40 Salus autem, rem, SATB, 2vn, órg.

Invocaciones

- 41 Domine ad adiuvandam, ReM, (SATT)B, (2tp), 2vn, (vla), b, vc, órg.
 42 Domine ad adiuvandam, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, ac.
 43 Domine ad adiuvandam, FaM, SATB, fl. obl. 2ob, 2tp, 2vn, vin, vc, órg.
 44 Domine ad adiuvandam, SolM, SATB, 2tp, 2vn, vc, órg.
 45 Domine ad adiuvandam, SolM, SSTB, ob. añad, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg.
 46 Domine ad adiuvandam, SibM, SATB(SATB), vc.obl. Incompleto.

Lamentaciones

- 47 Et egressus est, DoM, SA, 2vn, (vla), b. 1771.
 48 Matribus suis dixerunt, SolM, SA, 2ob, 2vn, vla, b. 1771.
 49 Cogitavit Dominus, dom, SATB(SATB), 2ob, 2vn, vla, b, «cembalo». 1772
 50 Quomodo sedet sola, mim, SATB(SATB), 2vn, vla, clv. 1774.
 51 Cogitavit Dominus, rem, SATB(SATB), bn. 1776.
 52 Manum suam, MibM, A, fl. obl, 2tp, 2vn, vla, vn. 10 marzo 1779.
 53 Quomodo sedet, solm, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, vn, clv. 1781.

Letanías

- 54 Letanía a la Beata Virgine Maria, ReM, SSB, ac.
 55 Letania della Beata Virgine Maria, ReM, ST(T)B, (2tp), 2vn, b, vin, órg.
 56 Letania della Beata Virgine Maria a «4 voci», ReM, (SAT)B, (2tp), 2vn, b, órg.
 57 Letania della Beata Virgine Maria, solm, (S)TTB, 2vn, vin, vc, órg.

Misas

- 58 Misa «a 8 con trompas», FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1770.
- 59 Misa solemne, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, (vla), órg. 1771.
- 60 Misa solemne, LaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg. 1773.
- 61 Misa a 8, lam, SATB(SATB), 2vn, b. 1773.
- 62 Misa solemne, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg. 1775.
- 63 Misa solemne, SibM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1775.
- 64 Misa solemne a 8v, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg. 1780.
- 65 Misa a facistol, ReM, SATB(SATB). 1782.
- 66 Misa a 8v, ReM, SATB(SATB), ob, 2vn, vla, b. órg. 1782.
- 67 Misa solemne, ReM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, (vla), vin, cb, 2órg.
- 68 Misa a 8v, ReM, SATB(SATB), ob, 2vn, b, órg.
- 69 Misa a 8v, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, bn, órg.
- 70 Misa solemne, SolM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, vin, 2órg.
- 71 Misa a 8v, solm, SATB(SATB), 2vn, órg, b.
- 72 Misa de Difuntos (introito), FaM, S(S)ATB, 2tp, 2vn, b, órg.
- 73 Misa de Difuntos (introito), FaM, ST(T)B, (2ob), (2tp), 2vn, vin, vc.
- 74 Misa de Difuntos (ofertorio), ReM, STB, 2tp, 2vn, b, órg.

Partes de la Misa

- 75 Kyrie a 4, SolM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, ac. órg. 1763. Incompleto.
- 76 Kyrie a 4 en SolM, (S)SATB, 2ob, (2tp), 2vn, (vla), vc, órg. 16 junio 1766. Incompleto.
- 77 Kyrie a 4v, SibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, vc. obl., cb. 1769.
- 78 Kyrie y Gloria «a 8», SolM, SATB(SATB), ob, 2vn, ac. 1783.
- 79 Kyrie a 4v, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, vc, órg. Incompleto.
- 80 Kyrie, Sanctus y Agnus Dei «a 3», rem, SAT(SATB), a cappella.
- 81 Kyrie a 4v, FaM, S(S)ATB, 2ob, 2tp, 2vn, b, vc. obl., órg.
- 82 Kyrie, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, (vla), b, vc, órg. Incompleto.
- 83 Kyrie, SolM, SATB, fl, 2ob, 2tp, 2vn, ac. órg.
- 84 P^o Kyrie, último Kyrie, y Cum Sancto, SolM, SSAT(SATB), ac.
- 85 Kyrie, SolM, Incompleto.
- 86 Christe «con violines, obue e violoncello obbligati», LaM, SS, b, órg. Incompleto.
- 87 Gloria a 4, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, vc, órg. 21 junio 1766.
- 88 Gloria a 4, ReM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, ac. vc. 7 septiembre 1764.
- 89 Gloria a 4, ReM, SATB, 2tp, 2vn, vc. obl, órg. 1769. Incompleto.
- 90 Gloria, DoM, SATB(SATB), a cappella.
- 91 Gloria a 4v con più stromenti obbl.,ReM,SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vc. obl., órg.
- 92 Gloria «con violoncello obbligato», SolM, ob, obl, 2vn, b. vc.
- 93 Gloria en SolM, SATB(SATB), fl. obl, ob. obl, 2tp, 2vn, b, vc, órg.
- 94 Gloria a 4 con più stromenti obbl.,SibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn,v c. obl., cb, órg.
- 95 Gloria a 4v. con più stromenti obbl., LaM,SATB, 2ob, 2tp, 2vn, vc, vin. Incompleto.
- 96 Credo «a concerto a 4 voci», LaM, SATB(SATB), 2vn, b, órg. 1750.
- 97 Credo, ReM, AT (?). Incompleto.
- 98 Credo «a 3 con orquesta», FaM, TTB(SATB), 2tp, 2vn, ac, órg.
- 99 Credo a 8 en Sol, SATB(SATB), 2ob, 2vn, ac.
- 100 Agnus Dei, SolM, SATB(SATB), ob, 2vn, ac.

Motetes

- 101 Accipite Spiritum Sanctum, lam, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 102 Assumpsit Iesus, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 103 Assumpta est Maria, LaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 104 Contra vos, o monstra horrenda, DoM, S, 2tp, 2vn, b.
- 105 Domus mea, solm, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla, b, 2órg.
- 106 Duo Seraphim, FaM, SAT(SATB), 2vn, b.
- 107 Haec dies quam fecit Domine, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 108 In Bethlehem, MibM, SATB(SATB), 2ob, 2vn, b, 2órg.
- 109 Ioseph, Fili David, FaM, SATB(SATB), FaM, 2tp, 2vn, b.
- 110 Iubilare Deo, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. Incompleto.
- 111 Longe cerno falanges armatas, DoM, S, 2tp, 2vn, b, vin. 15 febrero 1769.
- 112 Lux perpetua, DoM, SATB(SATB), 2vn, b. Incompleto.
- 113 Nativitas tuas, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 114 Non turbetur cor vestrum, dom, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. Incompleto.
- 115 O Crux, splendor cunctis astris, rem, SATB(SATB), 2ob, 2vn, b. 1780.
- 116 Omnes gentes, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. ac.
- 117 O Sacramentum pietatis, SolM, SSTB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla, b. órg.
- 118 Petite et accipietis, solm, SATB(SATB), 2vn, vla, b.
- 119 Quis, o quis a caelesti empirea via, SibM, S, 2ob, 2vn, b. Incompleto.
- 120 Quo vado, quis me ducit, ReM, S, 2tp, 2vn, ac, vc. 1776. Incompleto.
- 121 Sancte Michaël Archangele, DoM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 122 Sanctificamini hodie, DoM, SSAT bajete(SATB), 2ob, 2vn, b, órg.
- 123 Simile est regnum, mim, SSATB(SATB), ob, 2vn, b. 1780.
- 124 Ubi sum, qualis vox, SibM, S, 2tp, 2vn, b.
- 125 Videntes stellam Magi, ReM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, b. Incompleto.
- 126 Viri galilei, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1776.
- 127 Vocabis nomen eius Iesum, mim, SATB(SATB), ob, 2vn, vla, b, ac.

Salmos

- 128 Beati immaculati in via, SolM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vin, 2órg. 1770.
- 129 Beati omnes qui timent Dominum, rem, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 130 Beatus vir, ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 15 febrero 1766.
- 131 Beatus vir, SolM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 132 Beatus vir, FaM, SA, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 23 agosto 1780.
- 133 Beatus vir, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla, b, órg.
- 134 Beatus vir, FaM, TTB(SATB), 2tp, 2vn, vin, vc, cb, órg. 1772.
- 135 Beatus vir, FaM, SATB(SATB), 2fl, 2ob, 2vn, vin, vc, órg.
- 136 Beatus vir, LaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg.
- 137 Beatus vir, LaM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla, vc, b, 2órg.
- 138 Clamavi, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla añad, b, 2órg. 1771.
- 139 Confitebor «a cinque voci», DoM, SSATB, 2ob, 2tp, 2vn, b, vc, órg. 1759.
- 140 Confitebor, SibM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 141 Confitebor, FaM, SSAB(SATB), 2tp, 2vn, vla, b, 2órg. 1774.
- 142 Confitebor «a 3 voci», LaM, SAB, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. obl. 1774.
- 143 Confitebor «corriente», SolM, SATB(SATB), ob, 2vn, vla, ac. 22 julio 1778.
- 144 Confitebor «a 2v. Anno Santo 1779», FaM, SA, 2ob, 2tp, 2vn, vla, vin, órg. 1779.
- 145 Confitebor «a 3 voci», DoM, SAB, 2ob, 2tp, 2vn, vla, vin, vc, órg.

- 146 Confitebor a 5 voces duplicadas, ReM, SSATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, (vla), b, órg.
- 147 Credidi, SolM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 148 Credidi «a due voci», SibM, SA, ¿a cappella?.
- 149 Credidi, mim, SATB(SATB), 2vn, ac, órg. Incompleto.
- 150 Cum invocarem, ReM, SATB(SATB), 2vn, (vla), b, órg. 1772.
- 151 De profundis clamavi, solm, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, (vla), b, vc, órg. 1778.
- 152 Dixit Dominus «a concerto», ReM, STB(SATB), 2vn, b, vin, órg. 1754.
- 153 Dixit Dominus, «Salmo a concerto», ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla obl., 2órg. 1756.
- 154 Dixit Dominus, FaM, SATB, 2fl, ob, 2tp, 2vn, ac. 17 septiembre 1759.
- 155 Dixit Dominus, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac, vc. obl. 1764.
- 156 Dixit Dominus, ReM, SATB(SATB), ¿a cappella?. 30 abril 1765.
- 157 Dixit Dominus, SibM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 158 Dixit Dominus a 8v, FaM, SATB(SATB), 2vn, («violetta»), b, órg. 1770.
- 159 Dixit Dominus, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg. 1772-1773.
- 160 Dixit Dominus, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. órg. 1779.
- 161 Dixit Dominus, ReM, SATB, 2tp, 2vn, vla, b. 1781.
- 162 Dixit Dominus, ReM, TTB, 2tp, 2vn, vin, órg.
- 163 Dixit Dominus, FaM, ATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. órg.
- 164 Dixit Dominus «a tre voci», SolM, TTB, órg.
- 165 Dixit Dominus, SolM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla. b, (vin), 2órg.
- 166 Dixit Dominus, SolM, SATB(SATB), 2fl, 2vn, vc, órg. obl. ¿Incompleto?.
- 167 Dixit Dominus a «4 voci», SibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, (vla), vin, vc, 2órg.
- 168 Dixit Dominus, SibM, ¿SATB?, 2ob, 2vn, ac. Incompleto.
- 169 Eripe me, mim, SATB(SATB), 2vn, órg. 1778.
- 170 In exitu, lam, SATB(SATB), 1770. Incompleto.
- 171 Laetatus sum, FaM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 172 Laetatus sum, LaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. Agosto 1780.
- 173 Laetatus sum «a 4 concertato», SibM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, vin, vc. obl., cb, órg. 1770.
- 174 Lauda Ierusalem, lam, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 175 Lauda Ierusalem, SibM, SSATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1778.
- 176 Lauda Ierusalem «a 3», ReM, S(A)TB(SATB), 2tp, 2vn, (vla), b, vin, órg.
- 177 Lauda Ierusalem, ¿tonalidad?, S, 2tp, 2vn, ac. Incompleto.
- 178 Laudate Dominum, SolM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 179 Laudate Dominum, SolM, SSAT(SATB), (ob), 2tp, 2vn, vla, b, 2órg.
- 180 Laudate Dominum, SolM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg.
- 181 Laudate Dominum a 3 con violines y bajo, LaM, STB, 2vn, b, vc, órg.
- 182 Laudate pueri «a due bassi», SolM, (SAT)B, 2ob, 2tp, 2vn, vin, vc, cb, órg. 1756.
- 183 Laudate pueri, DoM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 184 Laudate pueri, MibM, SSTB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1773.
- 185 Laudate pueri «a 8 breve», LaM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1774. Incompleto.
- 186 Laudate pueri «a 4 con los llenos», LaM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 187 Laudate pueri, SibM, SSATB(SATbn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 22 julio 1778.
- 188 Laudate pueri «a concerto», SibM, 2ob, 2tp, 2vn, vin, vc, órg. obl. 1778.
- 189 Laudate pueri, ReM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg.
- 190 Laudate pueri a 5voci, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. Incompleto.
- 191 Laudate pueri, S. Incompleto.
- 192 Memento Domine, SolM, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
- 193 Memento Domine, SolM, SATB(SATB), 2vn, ac.
- 194 Mirabilia testimonia, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, (vla), 2órg. 1771.
- 195 Miserere a 4 concertato, MibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vin, vc. obl.órg. Enero 1764.
- 196 Miserere «concertato a 4», MibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, vc, órg. 27 octubre 1764.

- 197 Miserere «a 3», solm, ATB(¿SATB?), fl. trver, 2vn, b. 1766. Incompleto.
 198 Miserere «a 4», dom, SATB, 2tp, 2vn, vin, vc, órg. 18 octubre 1769.
 199 Miserere, DoM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, clv. 1771.
 200 Miserere para el Viernes Santo, DoM, SATB, 2vn, b. 1771.
 201 Miserere, dom, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, clv. 1772.
 202 Miserere, dom, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, «cémbalo». 1773.
 203 Miserere, DoM, SATB(SATB), 2fl, 2tp, 2vn, vla, ac. Marzo 1779.
 204 Miserere, DoM, SATB, órg.
 205 Miserere «a 4 con sinfonia», DoM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, vc, órg.
 206 Miserere «a 4», DoM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b.
 207 Miserere, MibM, ¿a cappella?.
 208 Miserere, solm. ¿Incompleto?.
 209 Nisi Dominus, rem, SATB(SATB). 1770. Incompleto.
 210 Nisi Dominus SA obl.,FaM,SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn,vla, b, 2órg.1781. Incompleto.
 211 Nisi Dominus, DoM, SATB(SATB), 2vn, vla, b, órg.
 212 Nisi Dominus «a 4», ReM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, vla, vc, órg.
 213 Nisi Dominus, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, ac.
 214 Principes persecuti sunt me, ReM, 2tp, 2vn, (vla), 2órg. 1771.
 215 Qui habitat, rem, SATB(SATB), 2vn, (vla), b, órg. 1772.
 216 Voce mea, SolM, SATB(SATB), 2vn, b, órg. Incompleto.

Secuencias

- 217 Dies irae, ReM, SATB, 2tp, 2vn, vla, b. 1781.
 218 Dies irae «a 4», ReM, ST(TB), 2ob, 2tp, 2vn, ac.
 219 Dies irae «a 4 con sinfonia», ReM, SATB(SATB), fl. obl, 2tp, 2vn, b, vc, órg.
 220 Dies irae «a 4 con sinfonía», FaM, SATB(SATB), fl.traver. obl., 2tp, 2vn, b, órg. Incompleto.
 221 Dies irae, FaM, ¿voces?, 2vn, vin, b, vc, órg.
 222 Lauda Sion Salvatorem, SolM, SAB, 2vn, b, órg. 15 mayo ¿?
 223 Stabat Mater «a 4 concertato», dom, fl, 2ob, 2tp, 2vn, b, vc, órg. 6 febrero 1765.
 224 Stabat Mater, dom, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1772.
 225 Stabat Mater, dom, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vc. obl., cb, órg.
 226 Stabat Mater, ReM, Incompleta.
 227 Stabat Mater «a 4 concertato», MibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vin, vc, órg.
 228 Stabat Mater, a 3 v. (sin especificar), 2ob, 2vn, ac. Incompleto.
 229 Victimae paschali laudes, LaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2órg.

Versos

- 230 In manus tuas, SibM, SATB(SATB), 2vn, (vla), b, órg. 1772.

Motetes en castellano

- 231 Oh, admirable Sacramento, FaM, SA, 2tp, 2vn, vla, b.
 232 Oh, admirable Sacramento, MibM, SA, 2tp, 2vn, ac.
 233 Oh, admirable Sacramento, solm, SATB, 2tp, 2vn, vla, b.

Villancicos

- 234 A alumbrar la misma luz, LaM, SATB(SATB bn), 2tp, 2vn, b.
 235 A Belén caballeros hoy vengán, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. Incompleto.

- 236 A dónde pastorcillos, FaM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1775.
- 237 A entretener al Dios Niño, FaM, SSTB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b. 1774.
- 238 A esa mesa llegad arrepentidos, MiM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1777.
- 239 A ese manjar si llego, ReM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1783.
- 240 A esta mesa venid, ReM, A, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1778.
- 241 A la caja venid, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 242 A la lucha, al combate, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 243 A la siega, segadores, ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1782.
- 244 A moler a un molino, LaM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 245 A picar los pedreros, DoM, SATB(SAT bn), 2vn, ac. 1774.
- 246 A tierra la nave, LaM, SSAT(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1771.
- 247 A un jardín de portentos, SolM, A, 2tp, 2vn, ac.
- 248 Ah de la selva y áspera montaña, FaM, SAT(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1772.
- 249 Al arma, al combate, al triunfo, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, ac. 22 octubre 1778.
- 250 Al arma, cristianos, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1771.
- 251 Al convite en que el Amor, LaM, SATB, 2tp, 2vn, bn, b. 1782.
- 252 Al día mayor que los siglos vieron, SolM, SATB, 2tp, 2vn, órg. 1775.
- 253 Al gran teatro del mundo, MibM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, órg. 15 octubre 1770.
- 254 Al invicto campeón, SibM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac.
- 255 Al más franco y riquísimo banquete, ReM, STB, 2ob, 2tp, 2vn, vin.
- 256 Al portal viene una zagala, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 257 Al ruido apacible, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1774.
- 258 Al soberano alcázar, ReM, SATB (SAT bn), ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1780.
- 259 Al sotillo, al paseo, DoM, SATB(SAT bn), ob. añad, 2tp, 2vn, b. 1774.
- 260 Alábeta, Señor, MiM, S, ob, 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 261 Albricias, mortales, LaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2örg. 1783.
- 262 Albricias pastores, FaM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1780.
- 263 Alegre, gozosa España, DoM, SATB (SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1776.
- 264 Alerta clarines, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg.
- 265 Allá va, señores, pastoril tonada, SolM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, ac.
- 266 ¡Alto, a la batalla, no tengan miedo!, SolM, STB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 267 Alto, zagales míos, FaM, SATB(SATB), ob, 2tp, vn, b.
- 268 Amantes corazones, SibM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 269 Amantes deidades, LaM, SATB(SATbn), 2tp, 2vn, ac. 1780.
- 270 Amor hizo que Dios hombre se hiciera, SibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 271 Angustiada familia, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, 2örg. 1782.
- 272 Antón, no te detengas, FaM, SAT(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 273 Año Santo, ya los instrumentos, FaM, SATB(SATbn), ac. órg.
- 274 Apacible el viento, LaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b. 1775.
- 275 Aplaudan a Francisco, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 276 Aplaudid, aclamad, LaM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1778.
- 277 Aquel volcán, SibM, (ob), 2tp, 2vn, b.
- 278 Aquella pastorcilla, DoM, S, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1778.
- 279 Avisados de una estrella, SibM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1773.
- 280 ¡Ay, celestial cordero!, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 281 Ay de mí, rem, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1781.
- 282 Ay, Dios, qué alegría, solm, T, 2ob, 2tp, 2vn, ac.
- 283 Ay, Jesús, qué horror, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. 1771.
- 284 Batalló en Dios su amor, MibM, S, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1777.
- 285 Baten del hondo mar, ReM, T, 2ob, 2tp, vn, vla, b. 1779.

- 286 Bato, ¿dónde estás, que no vienes...?, ReM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, b.
- 287 Bien es, Señor, que por fresca herida, rem, T, ob, 2tp, 2vn, ac. 1773
- 288 Bien quisiera mi temor, LaM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 16 abril 1776.
- 289 Bienvenido, Francisco Carrasco, FaM, SSAT (SATB), (ob), (2tp), 2vn,ac.
- 290 Bola va, bola viene, ReM, SATB (SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773
- 291 Breve, cándida forma, DoM, T, ob, 2tp, 2vn, ac. 1777.
- 292 Bulla, bulla, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla, b. órg. 1772.
- 293 Camino de la vida, SolM, S, 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 294 Canta con voz suave, DoM, T, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1778.
- 295 Canta la gloria el cielo, MibM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1779.
- 296 Cantemos quedito, solm, SATB(SAT bn), 2vn, b.
- 297 Clamando a vos el hombre, FaM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 298 Clarines del día, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac. 1781.
- 299 Cómo acercándose van, rem, SAT(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 300 Como el Niño es mercader, DoM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, b.
- 301 Como es de ángeles el pan, ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1778.
- 302 Componer, calderas y potes, DoM, AAT(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 303 Con afecto y con temor, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. 1783.
- 304 Con ecos repetidos, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, órg.
- 305 Con mucha gracia esta noche, LaM, SAATB(SATB), 2ob, 2tp, b.
- 306 Con que ansia el pastor enamorado, ReM, S, 2ob, 2tp, vla, ac. 1782.
- 307 Con tiernas dulzuras, LaM, SATT(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 308 Con voces sonoras, DoM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 309 Conmuévase el orbe, ReM, SATB(SAT bn), 1779.
- 310 Corónese tu frente, SolM, SS, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1778.
- 311 Cristo al nacer, SibM, S, 2tp, 2vn, b. 1773.
- 312 Cruja el aire, suene el viento, LaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, órg.
- 313 Cuando nace a ser el Niño, LaM, SATB (SATB), 2ob, 2tp, b.
- 314 Cual hijo del trueno fulminando, DoM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1774.
- 315 Cuatro mozos de mulas, DoM, AATB, 2tp, 2vn, b. 1773.
- 316 Cúmplanse las profecías, DoM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, 2órg. 1770.
- 317 De Belén las zagalas, LaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b. 1779.
- 318 De la cruel Babilonia, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, órg. 1776.
- 319 De las cuatro religiones, LaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 320 De las islas del buen gusto, DoM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 321 De músicos una tropa, LaM, SSAT(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1770.
- 322 De nuestro católico rey Carlos III, SolM, S, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1782.
- 323 Del bélico acento, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1780.
- 324 Del centro de la tierra, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1777.
- 325 Del gran Rey de Israel, SibM, T, 2vn, ac.
- 326 Del Oriente hasta Belén, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b, vin, 2órg. 1770.
- 327 Del Perú, señores, vengo hasta el Ferrol, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 328 Deo gratias. ¿Quién llama?, ReM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 329 Desde el alcázar del empíreo cielo, rem, B, (ob), 2tp, 2vn, b.
- 330 Desde la oscura mansión, rem, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1780.
- 331 Destierren pesares, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b. 21 septiembre 1772.
- 332 Detengan a esa Virgen, ReM, SATB(SATB), 2vn, b. 1771.
- 333 Detente, aguarda, mira, DoM, T, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1781.
- 334 Dichoso el hombre, colmada su ventura, MiM, S, 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 335 Digan las humildes voces, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 6 octubre 1773.

- 336 Dios Niño y humanado, ReM, A, (ob), 2tp, 2vn, b. 1779.
- 337 Disfrazado el amor en blanco velo, DoM, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1782.
- 338 Divinas luces bellas de la esfera, SibM, A, 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 339 Don Turleque me llaman, SibM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 340 Dos hombres, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 341 Dos italianos llegan al portal, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 342 Dos pastores se nos vienen, DoM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 343 El alma que comulga dignamente, MibM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1783.
- 344 El alma que dispuesta, SolM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 345 El amante más fino, MiM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 346 El amor disfrazado en cándida hostia, FaM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac.
- 347 El aurora de la vida, MibM, A, (ob.), 2tp, 2vn, vla, ac. 1779.
- 348 El cielo oscuro, terrible la tormenta, solm, 2tp, 2vn, b.
- 349 El farol mesinense, presumido, DoM, T, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1780.
- 350 El furor del mar airado, ReM, SATB(SATB), 2cl, 2ob, 2vn, b, vin, (órg). 1773.
- 351 El hombre, insaciable en la codicia, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1772.
- 352 El incienso, oro y mirra, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, vla, ac. 1783.
- 353 El invicto rey Carlos Tercero, solm, S, 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 354 El prodigio, el milagro y el portentoso, SibM, A, 2cl, 2vn, ac. 1773.
- 355 El que el mundo en incendios se abraza, DoM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 356 El que una vez se llega, SibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1780.
- 357 El raudal que hasta el prado, FaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 358 El siempre feliz día, SibM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1772.
- 359 El Verbo eterno, ReM, SAT, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1772.
- 360 Empiece la tonada, SolM, SATB(SATB), 2vn, b.
- 361 ¿En dónde encuentra el alma su contento?, ReM, SS, ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1783.
- 362 En el jardín de la gracia, SibM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 363 En el mar de este mundo, DoM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 364 En golfo de vicios, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1780.
- 365 En la ciudad de Santiago, SolM, SSAT, 2tp, 2vn, b.
- 366 En la iglesia catedral casa del Patrón Santiago, DoM, SAAT(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 367 En la iglesia de Santiago, ReM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 368 En la mar de delicias surca el afecto, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 369 En la Noche que el Verbo vino al mundo, lam, S, (ob), 2tp, 2vn, b. 1775.
- 370 En la tierra que es mar sin puerto, SolM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1779.
- 371 En las aras del amor, MiM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 372 En lo blanco de un jazmín, LaM, SATB(SAT bn), LaM, 2tp, 2vn, ac. 1782.
- 373 En obsequio del día solemne, MiM, SATB, 2t, 2vn, ac.
- 374 En perfectos coros, ReM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b, órg. 1775.
- 375 En ti espero, no sea confundido ReM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 376 En tinieblas de errores, FaM, S, 2ob, 2tp, b.
- 377 En una oscura prisión, FaM, SA, 2tp, 2vn, ac.
- 378 Entre deliquios suaves, DoM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1779.
- 379 Entre ondas de pecados, MibM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, órg. 1773.
- 380 Eres más que de bronce, MibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1782.
- 381 Esa hostia divina, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1781.
- 382 Ese volcán amable, MibM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 383 Esta noche en el portal, DoM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 384 Esta noche tonada ha de haber, ReM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 385 Este misterio, este portentoso, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773.

- 386 Felices mortales, LaM, SATB(SAT bn), 2vn, ac. 1776.
- 387 Felices pastores, DoM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 388 Fiero sarraceno, impío mahometano, FaM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1778.
- 389 Funesta sombra, noche oscurecida, MibM, S, 2tp, 2vn, b. 1773.
- 390 Funestas sombras, aterradas nieblas, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1776.
- 391 Gil, Antón y Bato a hablar hoy se acercan, SolM, SAT, 2tp, 2vn, ac.
- 392 Gloria in excelsis Deo, DoM, SATB(SAT bn), 1776.
- 393 Grande será el día, FaM, SATB (SAT bn), 2tp, 2vn, ac. 1771.
- 394 Guerra, arma; cuartel nunca espere, ReM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1779.
- 395 ¿Hacia dónde vas, ingrato pecador? DoM, S, ob, 2tp, 2vn, ac. 1778.
- 396 Hasta cuándo gran David, DoM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1783.
- 397 Hasta el portal de Belén, SolM, SSAT, 2tp, 2vn, b, cb.
- 398 Hecho juez de residencia, FaM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 399 Hola pastores, hola zagales, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 400 Hola, zagales, digo, caballeros, LaM, SATB(SAT bn), ob, 2tp, 2vn, b.
- 401 Huyamos que viene Antón, LaM, SATB (SAT bn), ob, 2tp, 2vn, b.
- 402 Inefable misterio, sagrado enigma, ReM, SATB(SAT bn), 1779.
- 403 Inmenso Dios y poderoso, SibM, A, 2tp, 2vn, b. 1775.
- 404 Jesús, qué gracioso, MiM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 405 Jesús, qué noche fría, ReM, SSAT(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 406 Jesús, y qué hermoso Niño, SolM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, b. 1776.
- 407 La culpa que a los mortales, DoM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1780.
- 408 La gracia con la culpa hoy sale, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 7 enero 1777.
- 409 La hermosa estrella que allí aparece, FaM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1776.
- 410 La tropa de volatines, SibM, SAAB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 411 Las aves, las fuentes, las flores del prado, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 412 Las fieles, cristianas ansias, LaM, STB(SATB), 2ob (1 añad.), 2tp, 2vn, b. 1777.
- 413 Las furias infernales, MibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1772.
- 414 Las velas se recojan, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1772.
- 415 Los ángeles digan, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1770.
- 416 Los hombres, las plantas, LaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, órg. 1774.
- 417 Los niños de coro, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. 1773.
- 418 Los pastores de Belén, SolM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b. 1781.
- 419 Los pastores por el monte, LaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 420 Los pobres que, hambrientos, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 421 Los ruiseñores alegres, LaM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, órg. 1781.
- 422 Los zagales que en Belén, FaM, SAAT(SAT bn), ob, 2tp, 2vn, cb.
- 423 Luchando con mi poco entendimiento, DoM, SS, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 424 LLegad, felices, al viril, DoM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1777.
- 425 LLegan los doctos, los menos llegan, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac.
- 426 LLegue en buen hora, mim, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b, órg. 1773.
- 427 LLeguen los elementos, DoM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b, órg. 1778.
- 428 María, de divina fortaleza, MiM, 2tp, 2vn, ac.
- 429 Mas, ay de mí, que de la culpa mía, SolM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac.
- 430 Mas diera al hombre Dios, DoM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1783.
- 431 Mas, oh delicia que mi bien alcanza, DoM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1779.
- 432 Menga, ¿para cuándo es tu habilidad?, SolM, SATB(SAT bn), ob, 2tp, 2vn, b.
- 433 Monarca poderoso, FaM, S, 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 434 Mortales, al puerto, a la raya, DoM, TB(SATbn), fl, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1778.
- 435 Mortales, corred, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b, (órg), 1771.

- 436 Mortales, hijos de Adán, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1772.
- 437 Muera, muera, deshecho y desarmado, DoM, B, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1778.
- 438 Ninguno me chiste, que traigo tonada, ReM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 439 Niño del Alma, esposo mío, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 440 ¿No hay Pascual esta noche...?, ReM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 441 No hay que temer, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, (2órg). 1779.
- 442 No hay que temer tormenta, MibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1779.
- 443 No temas, feliz España, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b.
- 444 Obra es del poder, LaM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, bn. 1779.
- 445 Oh, Cordero Pascual, MibM, T, 2ob. 2tp, 2vn, ac. 1777.
- 446 Oh, cuánto tarda el día, SolM, SATB(SAT bn), ob, 2tp, 2vn, vla, 2órg. 1782.
- 447 Oh, Dios hombre, a quien tienen escondido, ReM, B, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1778.
- 448 Oh gran Dios, SolM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, (2órg). 1782.
- 449 Oh, gran misericordia, DoM, SSB, 2ob, 2tp, 2vn, ac.
- 450 Oh, Monarca feliz, SolM, S, 2tp, 2vn, ac.
- 451 Oh, mortal corazón, SolM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 452 Oh, singular bondad, SolM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1783.
- 453 Oigan a los zagalejos, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 454 Oscuros del sol, LaM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1778.
- 455 Para colación, gustosa tonadilla, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 456 Para recreo de justos, LaM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1783.
- 457 Para ver al Niño Dios, SibM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1778.
- 458 Pastorcillos de placer, SibM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 459 Pastores, no dormid, no, SolM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b. 1779.
- 460 Pastores, zagales, al monte, ReM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 461 Patrono de España, LaM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, ac. 1771.
- 462 Pelicano sagrado, ReM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1779.
- 463 Peregrinos los hombres a su tierra, ReM, SATB(SATB), 2cl, 2vn, órg. 1773.
- 464 Pero ¿quién a un establo...?, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 465 Plácido vientecillo, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 466 Por Dios, que me dejen, SibM, SSST(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 467 Por divertir a los Reyes, DoM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 468 Por la gloria de España, por la santa libertad, DoM, SATB(SATB), ob, 2tp, 2vn, vla, b.
- 469 Por qué lloras, DoM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b. 1777.
- 470 Porque no hay villancico sin pastorela, SolM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1772.
- 471 Presurosos los Reyes, ReM, SATB(SATB), 2cl, 2vn, b.
- 472 Prodigios a miles, LaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1773.
- 473 Pues banquete tan grande, MibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1777.
- 474 Pues sois el nuestro consuelo, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac. 1783.
- 475 Pues ya se han cumplido, DoM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1775.
- 476 Que baja Dios esta noche, dom, SATB(SAT bn), 2fl, (ob), 2vn, b, órg.1774.
- 477 Que de la tierra de trigo un grano muerto, FaM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 478 Qué dádiva, mi Dios, DoM, A, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 479 Qué dicha, pastores, solm, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 480 Qué estruendo horrisonante, SolM, SATB, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1772.
- 481 Quien dignamente podrá alabar, SolM, S, 2ob, 2tp, 2vn «con sordina», ac. 1777.
- 482 Quién dirá que el monarca poderoso, FaM, S, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1772.
- 483 ¿Quién es esta que ilustra...?, SolM, SS, 2tp, 2vn, vla, b. 1780.
- 484 Rebelde entendimiento, SolM, SA, (ob), 2tp, 2vn, b. 1774.
- 485 Restaurados mortales, LaM, Sa, 2ob, 2tp, 2vn, b. 1772.

- 486 Rey hermoso, pobrecito, ReM, SATB, 2tp, 2vn, b. 1776.
- 487 Rompe espíritus la esfera, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, vla, b. 1779.
- 488 Sancta Maria, ora pro nobis, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 489 Señal de vencimiento será sagrado, DoM, A, 2tp, 2vn, ac.
- 490 Señor, romped esta cadena, MibM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1780
- 491 Señor Sacramentado, DoM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 492 Si del misterio mayor, ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1783.
- 493 Si el ave, la fiera, y aún la planta, FaM, S, 2tp, 2vn, b. 1782.
- 494 Si el oro, incienso y mirra traen de Oriente, SolM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1779.
- 495 Si el Príncipe que ha nacido, ReM, SATB(SAT bn), 1778.
- 496 Si el Rey prometido, LaM, SATB(SAT bn), ob, 2tp, 2vn, vla, b. 1781.
- 497 Si es fineza que el Verbo se humanara, SolM, T, ob, 2tp, 2vn, ac. 1774.
- 498 Si ha de haber en la noche de Reyes, SolM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 409 Si un jardín fue el teatro, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. 1772.
- 500 Siendo estrago esta luz, FaM, B, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1781.
- 501 Silencio, cuidado, atención, ReM, SATB(SATB), 2cl, 2ob, 2vn, b, órg. 1772-73.
- 502 Silencio, quedito, pasito, ReM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1777.
- 503 Soberano Señor, supremo Numen, SibM, T, 2tp, 2vn, ac. 1775.
- 504 Sobre la riza espuma, ReM, A, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1780.
- 505 Sol de gracia, madre de justicia, MibM, S, 2ob, 2tp, 2vn, vla, ac. 1782.
- 506 Solpe rabiosamente conjurado, SolM, S, 2tp, 2vn, b. 1775.
- 507 Sube María, triunfante, ReM, A, 2ob, 2vn, ac.
- 508 Tiemble el mundo, ReM, SATB(SATB), fl, 2cl, 2ob, 2vn, b, (órg). 1773.
- 509 Todos los que en Adán habéis nacido, MibM, S, 2tp, 2vn, b. 1771.
- 510 Todos puros a la flor de las flores, FaM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1782.
- 511 Tropa arreglada, si la paz tranquila, SolM, SATB, 2tp, 2vn, ac. 1783.
- 512 Tu morada, niño hermoso, SolM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b.
- 513 Un Dios guerrero, ReM, B, 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 514 Un estudiante gorrón, LaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 515 Un loco al portal se acerca, FaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 516 Un pecho, gran Santiago, agradecido, SibM, S, 2ob, 2tp, ac. 1776.
- 517 Un raudal cristalino, ReM, A, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1781.
- 518 Un sabio y un ignorante, SibM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 519 Un santero, un ventero, un bandolero, SibM, SAT, 2tp, 2vn, b.
- 520 Una cándida nube, DoM, A, 2tp, 2vn, ac. 1772.
- 521 Una peregrina hermosa, ReM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 522 Usando nuestro Dueño, FaM, T, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1776.
- 523 Vaya de bulla, vaya de zambra, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
- 524 Vaya de pastorela, pero cuidado, DoM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, ac.
- 525 Vaya pastores, vaya zagales, SolM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
- 526 Vaya, zagala hermosa, la tonadilla, LaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 527 Ven, mortal, al festín más sagrado, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac.
- 528 Vengan a ver los pastores el milagro, ReM, SATB(SAT bn), 2tp, 2vn, b. 1775.
- 529 Vengan albricias, SolM, SAT(SAT bn), 2tp, 2vn, b, órg. 1775.
- 530 Vengan del año los cuatro vientos, LaM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b. 1774.
- 531 Vengan, señores, zagales y pastores, FaM, SATB(SATB), 2ob, 2tp, 2vn, b.
- 532 Venid, almas justas, SolM, SATB (SAT bn), bn.
- 533 Venid criaturas, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b. 1772.
- 534 Venid ovejuelas, DoM, SATB(SATB), fl, 2cl, 2ob, 2vn, ac. 1772.
- 535 Venid peregrinos, FaM, SSAT, 2vn, ac. 1771.

- 536 Venid presurosos, ReM, SATB(SAT bn), ob, 2tp, 2vn, b. 1776.
 537 Venid, venid al triunfo, SibM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, órg. 1778.
 538 Viendo al Niño en un pesebre, SolM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, ac.
 539 Viva, sí, alegres aves, SolM, SATB, 2tp, 2vn «con sordina», ac.
 540 Vivientes, que racionales, DoM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, b, vin. 1777.
 541 Vos, Señor, que cual Pelicano amante, LaM, S, ob, 2tp, 2vn, ac. 1777.
 542 Vos sois el sol, FaM, S, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1772.
 543 Vuelen, corran; qué hay, quéw sucede, FaM, SATB(SATB), 2tp, 2vn, b.
 544 Vuestra casa, gran Patrón, ReM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, vla, b, (2örg). 1782.
 545 Ya amoroso, Señor cuya existencia está patente, FaM, T, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1778.
 546 Ya dichosa, feliz, naturaleza, ReM, B, ob. añad, 2tp, 2vn, b.
 547 Ya el hombre, señor decir no puede, ReM, T, 2ob, 2tp, 2vn, ac. 1772.
 548 Ya ha venido Antón, zagales, MiM, STTB, (ob), 2tp, 2vn, ac.
 549 Yo soy un pastorcillo, SibM, B, ob, 2tp, 2vn, b. 1776.
 550 Zagales del prado, SolM, SATB(SAT bn), 2ob, 2tp, 2vn, (vla), b.
 551 Zagalas festivas, SolM, SATB(SATB), (ob), 2tp, 2vn, b.
 552 Zagalejos que habitáis estos valles, DoM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.
 553 Zagales ¿os rinde el sueño?, SolM, SATB(SAT bn), (ob), 2tp, 2vn, b.

Opera

- 554 La Birba. 1774. Incompleta.

Oratorios

- 555 Oratorio a tre (...), SSB, 2ob, 2tp, 2vn, cb, vc.
 556 Oratorio «a 3 della Madre dei Macabei», SAT, 2ob, 2tp, 2vn, vc.
 557 «Oratorio General Beato Miano, Beata Vergine», SSB. Incompleto.

Música instrumental

- 558 «Marchia para el abrir la Puerta Santa», ReM, ob, 2tp, 2vn, bn. 1779.
 559 ¿Sinfonía concertante?, DoM, 2ob, 2tp, 2vn, vla obl., vc, ac.
 560 Toccata 1ª, 2ª, 3ª (de «Marchia»). Incompletas.

Obras dudosas

- Ah scelerata, perche finora fingere...? Aria, SibM, SS, 2vn, ac.
 Dixit Dominus «a 4 voci con sinfonia» FaM, SATB, 2vn, ac.
 Dixit Dominus, primer tono, SSTB (SAT bn), 2vn, vla, órg.
 Dixit Dominus a 8, primer tono, SSAT(SATB), ob, 2vn, vla, vin, bn, órg.
 Dixit Dominus, cuarto tono, SATB(SATB), 2vn, órg.
 Dixit Dominus, Octavo tono, SSAT(SAT bn), 2vn, vla, órg.
 Gratias agimus con violino obbligati, Re, S ó A, ob, 2tp, 2vn, ac.
 Intermezzo, ¿aria?, ReM, S, Incompleto.
 Magnificat, SolM, SATB(SATB), 2tp, vn, vin, vc, ac.
 Magnificat, LaM, SSAT(SATB), 2vn, vla, b, órg.
 Magnificat, ReM, SSAT(SATB), 2vn, bn, órg.
 Miserere «largo», DoM, SATB(SATB), ac.
 Tu mi disprezzi ingrato, ¿aria?, ReM, S. Incompleto.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

- AGNELLI, G: *Lodi e il suo territorio* (Milán: ed. Pierre, 1964).
- ALONSO ALVAREZ, L: *Industrialización y conflictos sociales en la Galicia del Antiguo Régimen (1750-1830)* (Madrid: Akal Editor, 1976).
- ARRESE, J. L. de: *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980).
- BATLLORI, M. y otros: *La época de la Ilustración: I. El Estado y la cultura (1759-1808)*, *Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por José María Jover Zamora*, XXXI (Madrid: Espasa Calpe, 1987).
- BETTONI, F: *Storia delle Riviera di Salò* (Brescia: Malaguzzi, 1880).
- CALLAHAN, W: *Church, politic and society in Spain, 1750-1874* (Harvard Historical Monographs, 1984).
- CASSIRER, E: *La filosofía de la Ilustración* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981).
- DOPICO, F: *A Ilustración e a sociedade galega. A visión de Galicia dos economistas ilustrados* (Vigo: ed. Galaxia, 1978).
- DOPICO, F: *Sociedade e Ilustración en Galicia* (Vigo: ed. Grial, 1977).
- EIRAS ROEL, A: *Los precios del trigo en Santiago de Compostela y Mondoñedo*. «Las fuentes y los métodos». 15 trabajos de Historia Cuantitativa Social de Galicia. Departamento de Historia Moderna (Universidad de Santiago, 1977).
- GONZALEZ LOPEZ, E: *Bajo las Luces de la Ilustración. Galicia en el reinado de Carlos III y Carlos IV* (La Coruña: ed. Castro, 1977).
- GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA. Ed. Silverio Cañada. Gijón. 1974.
- HERR, R: *España y la Revolución del siglo XVIII* (Madrid: ed. Aguilar, Cultura e Historia, 1964).
- LONATI, G: *L' opera benéfica del Conde Sebastiano Paride Lodrone, nella Riviera di Salò*. «Commentari dell' Ateneo di Brescia» (Brescia, 1933).
- LOPEZ FERREIRO, A: *Historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago*. Vols. X y XI (Santiago de Compostela, 1909).
- LUCAS LABRADA, J: *Descripción económica del Reino de Galicia* (Ferrol, 1804. Reed. Vigo: ed. Galaxia, 1971).
- MARTINEZ RODRIGUEZ, E: *El artesanado urbano de una ciudad tradicional. Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII*. I (Universidad de Santiago de Compostela: Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada, 1984).
- MENENDEZ PELAYO, M: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Tomo III (Santander: edición revisada y compulsada por D. Enrique Sánchez Reyes, 1940).
- MENENDEZ PELAYO, M: *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Tomo V (Santander: edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, 1947).
- MONTESERIN, M.J: *Los motines de subsistencia de la primavera de 1766*, Revista 'Cuenca', vol. 2, 1977, 110ss.
- MUCCHI, A.M: *Il Duomo di Salò* (Bologna, 1932).
- OTERO PEDRAYO, R: *Guía de Galicia* (Vigo, 1954).
- PALOP, J.M: *Hambre y lucha antifeudal. Las crisis en Valencia (Siglo XVIII)* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., 1977).
- REY CASTELAO, O.: *La crisis de las rentas eclesiásticas en España. El ejemplo del Voto de Santiago*, Compostellanum, vol. XXXI, nº 304, 1986, 365-409.
- REY CASTELAO, O.: *El Voto de Santiago. Claves de un conflicto* (Santiago, 1993).
- ROBERTSON, I: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855* (CSIC, Serbal, 1988).
- ROSSI, F: *Riforma e scuola cristiana in Salò attraverso l' opera dei Padri Somaschi (1587-1670)*. Tesis inédita. Università degli Studi di Parma. Facultad de Magisterio. Curso 1973-74.
- SARRAILH, J: *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1957).
- ZEPEDANO Y CARNERO, J.M: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana* (Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1890).

MUSICA (DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS)

- BASSO, A: *Dizionario della musica e dei musicisti* (Turín: Union Tipografica Editrice Torinese, 1989).
- BLUME, F: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allegemeine Enziklopoedie der Musik*. 17 vols (Kassel, Baerenreiter, Munich: Deustscher Taschenbuch Verleg, reed. 1989).
- CANDE, R. de: *Dizionario dei Musicisti*. V (Milán: Bompiani - Varese, 1969).
- DELLA CORTE, A.- GATTI, G.M: *Dizionario di Musica* (Turín, 1952).
- DIZIONARIO RICORDI DELLA MUSICA* (Milán: ed. Ricordi. Milán, 1959).
- EITNER, F: *Quellen Lexicon* (Lipsia, 1900-1904).
- ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA*, a cargo de Claudio Sartorio. 4 vols (Milán: ed. Ricordi, 1963-64).
- ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA*. 6 vols. (Milán: ed. Rizzoli-Ricordi, 1972-74).
- FENAROLI, S: *Dizionario degli artisti bresciani* (Brescia, 1877).
- FETIS F.J: *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 10 vols (Paris: Firmin-Didot, 1835-44).
- MAYR: *Biografie dei Musicisti*. Manuscrito, Biblioteca Civica Bergamo.
- SARTORI, Cl: *Dizionari Universale dei Musicisti* (Ricordi, 1887).
- THE NEW GROVE. Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie, 1980).

MUSICA (OBRAS GENERALES)

- ABBIATI, F: *Storia della Musica* (Garzanti, 1966).
- ARAIZ MARTINEZ, A: *La música religiosa en España* (Barcelona: ed. Labor, 1942).
- ARANAZ Y VIDES, P - OLIBARES, F: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la Música, y principalmente en las catedrales de España. Dispuesto en Salamanca por los profesores D. Pedro Aranaz y Vides, Presbítero, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, y D. Francisco Olibares, Presbítero Prebendado organista, y Rector del Colegio de niños de Coro de Salamanca. Año de 1807.*
- BAGÜES, J: *La Música en la R.S.B.A.P.* Ilustración musical en el País Vasco. I Volumen. Editado por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, 1991.
- BALDWIN, D: *The Chapel Royal ancient and modern* (London: Duckworth, 1990).
- BARBIERI, F.A: *Biografías y documentos sobre música y músicos española* (Madrid: edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Fundación Banco Exterior, 1986).
- BASSO, A: *La época de Bach y Haendel* (Madrid: ediciones Turner Música, S.A. 1986).
- BIGNAMI,,: *Storia delle musica in Brescia*. 4 Vols. Inédito. Biblioteca Fondazione Civiltà Bresciana.
- BOUQUET, M^a T: *Musique et musiciens à Turin de 1648 é 1775* (Turín y París, 1968-69).
- BOURLIGUEUX, G: *La música en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVIII. Apuntes bibliográficos* (Kassel: Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz, 1988).
- BRUNATI, G: *Dizionario degli uomini illustri della Rivera di Salò* (Milán, 1837).
- BUKOFZER, M.F: *La Musica en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. (Madrid: Alianza Música, 1986).
- BURNEY, Ch: *The present state of Music in France and Italy* (London: Becket, 1771).
- BUSTICO, G: *Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel secolo XVIII* (Toscolano: Giovanelli, 1932).
- CAFFI, F: *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. 2vols. (Venecia: Antonelli, 1854-55).
- CARRERAS, J.J: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. Francisco Javier García (1730-1809)* (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico, 1983).
- CARSE, A: *The Orchestra in the Eighteenth Century* (New York: Broude, 1969).
- CASARES RODICIO, E: *La música en el Barroco*, a cargo de— (Universidad de Oviedo, 1977).
- DOWNS, P.G: *Classical Music. The era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York-London: A Norton Introduction to Music History, 1992).
- FUBINI, E: *Musica e cultura nel settecento europeo* (Turín: EDT, 1986).
- GALLEGO, A: *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado* (Madrid: Alianza Música, 1988).
- GEDDO, A: *Bergamo e la musica* (Bérgamo, 1958).

- GUERRINI, P: *La cappella musicale del Duomo di Salò* (Brescia, 1921).
- GUERRINI, P: *Note d' Archivio per la storia delle Musica a Brescia* (Roma, 1934).
- LOPEZ-CALO, J: *La Música en Galicia*. Galicia Eterna. Vol. IV. (Barcelona: ediciones Nauta, S.A, 1981).
- MAHLING, C.H: *The origin and social status of the Court Orchestal Musician in the 18th and early 19th century in Germany The social status of the professional musician from de middle ages of the 19th century»* (New-York: Walter Salmen, General editor, 1983).
- MARTIN MORENO, A: *Historia de la música española. Siglo XVIII* (Madrid: Alianza Música, 4, 1985).
- MARTINEZ MILLAN, M: *Historia musical de la catedral de Cuenca*. Prólogo, revisión y notas críticas de D. Jesús María Muneta Martínez (Cuenca: Diputación Provincial, 1988).
- OLDRINI, G: *Storia musicale di Lodi* (Lodi: Tip. Quirico e Cagmani, 1881).
- PAULY, R.G: *La Música en el período clásico* (Buenos Aires: ed. Victor Leru, S.A., 1980).
- PESTELLI, G: *La época de Mozart y Beethoven* (Madrid: ed. Turner Música, 1986).
- QUEROL, M: *Música Barroca Española* (Barcelona: Instituto Español de Musicología. CSIC, 1970).
- RATNER, L. G: *Clasic Music. Expression, Form and Style* (London: Schirmer Books, 1980).
- RAYNOR, H: *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven* (Madrid: Siglo XXI de España Editores. S.A., 1986).
- RIMBAULT, E. F: *The Old Cheque-Book or Book of Remembrance of the Chapel Royal from 1561 to 1744, edited from the original Ms. preserved among the monuments of the Chapel Royal, St. Jame's Palace* (London: The Camden Society, 1872).
- ROCHE, J, MAYR y VAERINI, B: *Biografie di scrittori e artisti musicali bergamaschi* (Bérgamo, 1875).
- RONCALLI, A.G: *La Misericordia Maggiore di Bergamo*. S. Alessandro (Bérgamo, 1912).
- ROSEN, Ch: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven* (Madrid: Alianza Música, 1986).
- SACHS, C: *The History of Musical instruments* (New-York, London: ed. Norton, 1942).
- SALAZAR, A: *La música en la sociedad europea*. 2Vols. (Madrid: Alianza Música, 1983).
- SUBIRA, J: *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953).
- SUBIRA, J: *La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX*. Temas musicales madrileños (Madrid: CSIC, 1971).
- V.V: *La musica a Brescia nel Settecento* (Brescia: Grafo edizioni, 1981).
- VALENTINI, A: *I musicisti bresciani e il Teatro Grande* (Brescia, 1894).
- ZANETTI, R: *La musica italiana nel Settecento*. 3 vols. (Bramante, 1978).
- ZANETTI, R: *Un secolo di musica a Brescia* (Milán, 1970).
- ZASLAW, N: *The Classical Era, from the 1740's to the end of the 18th century* (London: Granada Group and the Macmillan Press Ltd, 1991).

ARTICULOS ESPECIALIZADOS (MUSICA)

- ALEN, M^a P: *Buono Chiodi*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie. Vol. I. (MacMillan, 1992), p. 847.
- ALEN, M^a P: *Datos para una Historia social de la música. - La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de musica de la catedral de Santiago*. RMS, vol. XIV, nº 1-2, 1991, 501-509.
- ALEN, M^a P: *El Cabildo de Santiago ante dos alternativas ¿músicos «italinizados» o músicos italiano? (1767-1770)*, NASS, IX, 1, 1993, 9-32.
- ALEN, M^a P: *Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX*. Compostellanum, XXII, nº 3-4, 1987, 561-573.
- ALEN, M^a P: *La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del S. XVIII al S. XIX*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II, 1990, 7-25.
- ALEN, M^a P: *Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII*. Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente». Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, 39-49.
- ALEN, M^a P: *Musicisti Lodigiani alla cattedrale di Santiago di Compostella nella secunda metà del '700*, en *Archivio Storico Lodigiano*. Lodi, 1991, 85-92.
- ALEN, M^a P: *Musicisti Lodigiani alla cattedrale di Santiago di Compostella nella seconda metà del '700: Nuovi contributi*, *Archivio Storico Lodigiano*. Lodi, 1993, 181-209.
- ALEN, M^a P: *Músicos italianos en la catedral de Santiago durante el magisterio de Melchor López (1784-*

- 1822). Iubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Alvarez y D. Angel Rodríguez González, Santiago de Compostela, 1987, 751-757.
- ALEN, M^a P: *Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)*. RMS. Vol. X, nº 1, 1987, 221-239.
- ALEN, M^a P: *Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)*. RE, nº V, 1985, 45-83.
- ARTERO, J: *Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII*. AnM. II, 1947, 191-202.
- BARBLAN, G: *El término «Barroco» e la música*. Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés. Tomo I. IEM. Barcelona, 1958-61, 93-110.
- CAPDEPON, P: *La música religiosa en Madrid durante los siglos XVII y XVIII*. RI, nº 565, mayo 1986.
- GONZALEZ VALLE, J.V: *Aspectos de la estructura musical del Barroco*. ICNM. Instituto. «Fernando el Católico», 1981, 19-28.
- GONZALEZ VALLE, V: *Música y retórica. Una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y la 'Musica Práctica' a comienzos del Barroco*, RMS, Vol. IX, 1987.
- LEON TELLO, F.J: *Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII*. RMS. Vol. IV., nº 1, 1981, 113-128.
- LOPEZ-CALO, J: *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*. Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente» Vol. II. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, 3-29.
- LOPEZ-CALO, J: *El italianismo operístico en España en el siglo XIX*, La ópera en España. Universidad de Oviedo, 1984, 83-92.
- LOPEZ-CALO, J: *Musica e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)* Memoria e contributi alla musica de medioevo all' età moderna offeriti a federico Ghisi, «Quadrivium, XII». Bolonia, 1971.
- MILLÁN, M. M: *D. Pedro Aranz y Vides (1740-1820) maestro de capilla de la catedral de Cuenca*. TSM. 1. 1974, 3-12.
- ROCHE, J: *Musica a Sta. Maria Maggiore. Bergamo. 1814-1843*. Music and Letters. XLII, 1966.
- RODRIGUEZ SUSO, C: *Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)*. RMS. Vol. VI, nº 1 y 2, 1983, 457-490.
- RUBIO, S: *José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real*. TSM. 2. 1973, 53-55.
- SARTORI, Cl: *La capella musicale del Duomo di Salò*, «Il Lago di Garda. Storia de una comunità lacuale.- Atti del Congresso Internazionale promosso dall'Ateneo di Salò» (Ateneo di Salò, 1^o ed. 1969, 2^o ed. 1973), 171-182.
- SIEMENS, L: *Valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega sobre los músicos de su época*. RMS. Vol. VIII, nº 1, 1985, 135-138.
- SUBIRA J: *Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panoramas y esclarecimientos)*, Revista de Ideas Estéticas, nº 95. XXIV, 1966, 199-220.
- SUBIRA, J: *La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX*. AnM. I.1946, 181-194.
- SUBIRA, J: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos. Apuntes históricos*. AnM. XIV, 1959, 207-230.
- TAFALL, S: *La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas*. Discurso de recepción como académico en la Academia Gallega de la Lengua. Boletín de la Academia Gallega, nº 229-234. Enero-septiembre, 1931.
- TRILLO, J: *Grandeza y decadencia de la capilla de música. Melchor López (1759-1822)*. La música en la catedral de Santiago, RI. nº 527, 1982, 20-24.
- VILLANUEVA, C: *La capilla de la catedral de Santiago en tiempos de José de Vaquedano (1680-1711)*, RMS. Vol. II-1979, nº 2, 257-276.
- VIRGILI, M^a A: *Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII*, NASS. III, 2, 1987, 95-105.

FONDOS, CATALOGOS Y ESTUDIO DE PARTITURAS

CATALOGHI DI FONDO MUSICALI ITALIANI. (Turín: EDT/Musica: 1984).

CIMBRA, A. - GENTILI: *Catalogo delle opere manoscritte della Biblioteca nazionale di Torino* (Parma, 1928).

- CISILINO, S: *Biblioteca Nazionale Marciana Venezia. Depositi manuscritti musicale «Fondo S. María Formosa»* (Venecia, 1966).
- LOPEZ-CALO, J: *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (Cuenca: Diputación Provincial, 1972).
- LOPEZ-CALO, J: *Catálogo musical de la catedral de Avila* (Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978).
- LOPEZ-CALO, J: *La Música en la catedral de Santiago. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música (I)* (La Coruña: Diputación Provincial, 1992).
- LOPEZ-CALO, J.- TRILLO, J: *Melchor López. Misa de Requiem. «El requiem en la música española»*, transcrip., introd. y notas por— (Santiago de Compostela: Cuadernos de «Música en Compostela», 1, 1987).
- MAESTRI DI CAPPELLA del Duomo di Vercelli (S. XVI-XVIII). *Manuscritti musicali inediti della cappella eusebiana*, ed. a cargo del Kotaraet Club de Vercelli, 1983.
- NAVARRO GONZALO, R: *Polifonía de la Santa Iglesia catedral Basílica de Cuenca. Pedro Aranaz* (Cuenca: Diputación. Provincial, 1974).
- PANCINO, P: *S. María della Consolazione detta «della Fava».* *Catalogo del Fondo musicale, Biblioteca Musicale, Collana di cataloghi e bibliografie*, a cargo de Claudio Sartori. 6 vols. (Milán: Istituto Editoriale It., 1969).
- REPertoire INTERNATIONAL des Sources Musicales, *Einzeldrucke vor 1800*. Band II, aumentada y corregida (Kassel Basel London: Bärenreiter, 1986).
- ROSSI, F: *La opere musicali della fondazione «Quirini-Stampalia» di Venezia.*
- SARTORI, Cl: *La Cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musica delle Archivio* (Milán: Istituto Editoriale It., 1957).
- SOGLIAN, P.M: *Fondo musicali poco noti nelle Biblioteca Civica «A. Mai».* Fasc. I - II. (Bérgamo, 1979).
- THE CATALOGUE OF PRINTED IN THE BRITISH LIBRARY TO 1980. 62 Vols (London: K.G. Saur, 1985).
- TRILLO, J.-VILLANUEVA, C: *Polifonía Sacra Galega* (La Coruña: edicións do Castro, 1982).
- TRILLO, J: *Los villancicos gallegos de Melchor López.* Villancicos gallegos de la catedral de Santiago. Melchor López (La Coruña: Edicións do Castro, 1980).
- WIEL, T: *I codici musicali contarimani nella Reale Biblioteca di S. Marco in Venezia* (Venecia, 1800).

INDICE ONOMASTICO

- Agatea, G., 16.
 Aguayo, I., 9, 55.
 Alba, Duque de, 44.
 Alberti, D., 26.
 Alén, M. P., 12, 17, 23, 30, 31, 43, 47, 49.
 Algarotti, F., 3.
 Amadei, A., 24, 25.
 Anfossi, P., 26.
 Anglés, H., 4.
 Aranaz y Vides, P., 29, 34, 62.
 Araujo, A., 33, 46.
 Astori, A., 17, 59, 60.
- Bach, J. S., 34.
 Badía, J., 14.
 Bagüés, J., 3.
 Baldwin, D., 24.
 Barbieri, F. A., 4.
 Barcala, P., 32, 65.
 Baselga Esteve, R., 4, 16.
 Beethoven, L. van, 34.
 Berlioz, H., 34.
 Bertoni, F., 25, 26.
 Blanco, F., 9.
 Bocanegra, F. A., 13, 23, 28, 31, 63.
 Boccherini, L., 44.
 Bourligueux, G., 4.
 Brunati, G., 23, 37.
 Brunelli, G., 17, 18, 33, 36, 46, 60, 61, 65.
 Brunetti, G., 44.
- Cabañas Alamán, F. J., 29.
 Calini, T., 17.
 Cangiani, D., 37.
 Carlos III, 4, 12, 18, 27.
 Carlos IV, 18, 47.
 Carreras, J. J., 29.
 Casares Rodicio, E., 9.
 Castro V. de, 19.
 Cerone, P., 16.
 Cifuentes, P., 28, 29, 31, 33, 34, 44.
 Cipelli, 17, 60.
- Chase, G., 4.
 Chiodi, Buon, 24.
 Chiodi, E., 24, 25, 65.
 Chiodi, L., 24, 25.
- Dalrymple, W., 27.
 Doderer, G., 4.
 Dopico, F., 18.
 Downs, P. H., 50.
 Durelli, G., 46.
- Echevarría, C., 29, 63.
 Eiras Roel, A., 17.
 Eslava, H., 4.
 Estévez, 35.
 Estévez, J., 19.
- Ferrari, G., 26, 28, 31, 33, 36, 46, 59, 60, 62.
 Fondevila, 62.
- Galuppi, B., 3, 26.
 Gallego, A., 4.
- Garabal, M., 19.
 García y Pacheco, F., 63.
 García, F. J., «El Españolito», 29, 62, 63.
 Gasparini, Q., 26.
 Gasparo de Saló, 26, 27.
 Gayón, J., 33, 36.
 Geddo, A., 26.
 Gerrer, B., 35, 37.
 Ghirolami, R., 46.
 Ghisi, F., 16.
 Giardini, F., 37.
 Giobanelli, G., 16.
 Godoy, P. Munñiz de, 13.
 González López, E., 18.
 González, F., 19.
 González, J., 43.
 Guerrini, P., 26.
- Haydn, J., 3, 36, 40, 50.
 Hernández, J. R., 59.
 Howell, A., 4.
- Iturralde, P., 18.
- Jambou, L., 4.
 Jardine, A., 27, 28.
 Jiménez, T., 43.
 Jommelli, N., 3.
 Jorge II, 26.
- Kastner, S., 4.
- Labrada Romero, L., 18.
 Leidecq, S., 37.
 Lidón, J., 43, 44, 61, 62.
 Livermore, A., 4.
 Livi, G., 26.
 Lonati, G., 25.
 López Ferreiro, A., 9, 13, 27, 45.
 López Merchante, M., 43.
 López, G., 43.
 López-Calo, J., 16, 23, 33, 34, 35, 43, 44, 47, 48, 69, 70, 71.
 Luciani, D., 46.
- Marinaro, P., 37.
 Martín Moreno, A., 4.
 Martínez Rodríguez, E., 19.
 Martínez, F., 36, 65.
 Martínez Millán, M., 29.
 Martini, G. B.,
 Mauro, C., 36, 46, 64.
 Mendoza, P., 44.
 Menéndez Pelayo, 3.
 Mercado, S., 36.
 Montes, A., 65.
 Monteserín, M. J., 12.
 Moreira Montenegro, T., 65.
 Mozart, W. A., 3.
 Muelas, Diego de las, 33, 34.
- Oldrini, G., 29.
 Olibares, F., 34.

Pacheco de Toledo, F., 9.
 Paganini, N. 34.
 Paisiello, G.,
 Palomino, A., 37.
 Palop, J. M., 12.
 Pallavicini, C., 26.
 Parada y Barreto, 4.
 Pardo, J., 30.
 Paride Lodrone, 5, 25.
 Pedrell, F., 4.
 Pérez, A. J., 43.
 Pergamo, F., 17, 18, 23, 24, 33, 36, 46, 64, 65, 66.
 Perrault, J. J., 37.
 Piccini, C., 18, 37.
 Prado, J. F. de, 59.

 Quiñones, Diego de, 9.

 Rajoy y Losada, B., 9, 12, 28.
 Reguero Feijoo, M., 65.
 Reinaldi, M., 37.
 Rey Castelao, O., 13.
 Ribadavia, Conde de, 18.
 Rimbault, E. F., 24.
 Ripa, A., 63.
 Robertson, I., 27.
 Roche, J., 26.
 Rodrigo, P., 33, 34, 35.
 Rodríguez Suso, C., 3.
 Roncalli, A. G., 26.
 Rossi, F., 25.
 Rubinelli, G. M., 26.
 Rubio, S., 43.
 Ruttini, G. M., 3.

 Sacchini, A., 26.
 Sachs, C., 34.

 Salazar, A., 4.
 Saldoni, B., 4.
 Sanmartini, G. B., 3, 25.
 Sartori, C., 26.
 Serra, L., 62.
 Servida G., 18, 29, 37.
 Servida, B., 29, 31, 37.
 Silva, L., 17, 26, 30, 31, 45, 59, 60, 61, 66.
 Siquert, S., 46.
 Soriano Fuertes, M., 4.
 Stamitz, C., 34.
 Subirá, J., 4, 10, 16, 43.

 Tafall, S., 69, 70.
 Talomon, G. O., 4.
 Teixidor, J., 4.
 Theo, P., 18.
 Torrado, J., 19.
 Torrado, S., 19.
 Traetta, T., 3.
 Tranchefort, F-R., 34.
 Trillo, J., 43, 44, 48, 49, 50.

 Ulloa, J. F., 59.
 Usmerini, U., 24.

 Valdomar, P. A., 59.
 Valentini, A., 23.
 Vaquedano, J. de, 33, 35, 70.
 Verga, A., 30.
 Villanueva, C., 43, 49.
 Vitalini, S., 25, 65.

 Yanguas, A. de, 33, 34.

 Zaslav, N., 50.
 Zepedano y Carnero, J. M., 18.

INDICE TOPOGRAFICO

Avila, 29, 44, 48.
 Bergamo, 16, 17, 26, 53, 61.
 Biandrate, 26.
 Bohemia, 35, 37.
 Bolonia, 16, 25.
 Brescia, 23, 24, 25, 26, 32, 53, 65.
 Buergo de Osma, 44.
 Burgos, 9.
 Cremona, 17, 26, 53.
 Cuenca, 29.
 Desenzano, 26, 53.
 Deza, 24.
 Dresde, 26.
 Garda, Lago di,
 Guadalajara,
 Hueva,
 Inglaterra, Corte de, 24.
 León, 29.
 Lestrove, 62.
 Lodi, 17, 26, 30, 53, 59, 60, 66.
 Madrid, Corte de, 10, 16, 29, 32, 43, 44, 45, 48, 61, 63.
 Manerba, 26.
 Marcelle, Sta. Cristina de, 23, 64.
 Milán, 17, 26, 30, 53.
 Montpellier,
 Nápoles, 37.
 Negriano, 24.
 Novara, 26, 53.
 Oviedo, 9.
 Parma, 17, 25.
 Pastrana, 43.
 Plasencia, 33, 44, 48.
 Roma, 24.
 Sajonia, 26.
 Salamanca,
 Salò, 23, 24, 25, 32, 65.
 Santander, 12.
 Santiago,
 Biblioteca P. Sarmiento, 9, 53.
 Capilla de la Soledad (catedral), 64.
 Carmelitas Descalzas, 32, 53, 64.
 Seminario de Confesores, 9.
 Santo Domingo de la Calzada, 62.
 Sevilla, 16, 63.
 Turín, 26, 31, 53.
 Valencia, 12, 29, 65.
 Valseniga, 24.
 Venecia, 24, 25, 26, 53.
 Vercelli, 26, 53.
 Zamora,
 Zaragoza, 29, 62, 63.

CRITERIOS DE TRANSCRIPCION

Y

NOTAS CRITICAS

CRITERIOS DE TRANSCRIPCION

1. En las partituras originales, la distribución de las voces e instrumentos es la siguiente:

Violines

Oboes / Flautas

Trompas

Viola

Voces

Instrumentos de bajo continuo

Organo .

Hemos preferido una distribución conforme a la concepción de la música de mediados de siglo XVIII, en la que primaba la idea de la existencia de diversos «coros»: uno o dos de voces y otro de instrumentos (viento, cuerda y acompañamiento):

Voces

Oboes / Flautas

Trompas

Violines

Viola

Instrumentos de bajo continuo

Organo

2. Las trompas están afinadas, por lo general, en otras tonalidades. Se ha respetado la **escritura original**, sin hacer ningún tipo de transporte.

3. Chiodi solía escribir sólo lo estrictamente necesario en cada partitura; por ello, hemos tenido que **rellenar compases** que en los papeles originales aparecen en blanco. Esto ocurre con mucha frecuencia en las partes de los violines y de los oboes: si ambos van parejos, Chiodi sólo escribe la melodía de uno de ellos. Además, suele indicar únicamente el texto en una de las voces, aunque la composición sea para más.

4. Se ha actualizado el nombre de las voces e instrumentos, porque en las obras de Chiodi hay una mezcla constante de términos en italiano y castellano.

5. Cuando Chiodi utiliza términos en español, suele cometer errores de escritura; por ello, hemos optado por corregir esos términos, empleando el nombre que reciben en la actualidad (por ejemplo: «segundo» en lugar de «secundo»).

6. Chiodi señala las indicaciones o términos de **matiz** y las **ligaduras de expresión** con trazos ágiles e imprecisos; como consecuencia, resultan bastante confusas. En el caso de las particellas se puede apreciar con mayor claridad a que notas corresponden dichos signos de dinámica, aunque no siempre resultan del todo claros; caben, pues, diversas interpretaciones.

7. Debido a que trabajamos con «Professional Composer», nos hallamos con una serie de diferencias y dificultades, insalvables en dicho Programa. Omitimos la relación de las mismas pues, en su mayoría, son evidentes y no requieren comentario alguno.

NOTAS CRITICAS

«Lamentación Primera a 8 voces» (1781)

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas, también autógrafas: «tiple primer coro», «alto primer coro», «tenor primer coro», «bajo primer coro» (repetido), «tiple 2º coro», «bajo 2º coro», «oboe 1º», «oboe 2º», «trompa 1º», «trompa 2º», «violín 1º» (repetido), «violín 2º» (repetido), «viola», «acompañamiento para el clave» y «bajo acompañamiento» (igual al anterior). En la portada de la partitura aparece señalado: «Lamentación de capilla para la tarde del Miércoles Sto. anno 1781», y en el primer folio, encabezando la obra: «Lamentación para la tarde del Miércoles Sto. 1781».

Está en perfecto estado de conservación, aunque su lectura no resulta del todo clara por las muchas enmiendas y tachaduras que presenta.

Es una obra para 4 y 8 voces: SATB(SATB), cuatro reales, y otras cuatro que refuerzan el primer coro o coro de solistas. La orquesta está constituida por dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento.

La estructura es la siguiente:

Despacio	solm	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 1-38	Incipit y Aleph
Andantino	SibM	SA	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	3/4	cc. 39-57	Beth
Despacio	SibM	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	3/4	cc. 58-78	Plorans..
Andante	rem	B	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	2/4	cc. 79-95	Ghimel
Despacio	rem	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 96-118	Migravit
Vivo	SoIM	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	2/2	cc. 119-199	Daleph
Despacio	MibM	B / 8v.	2vn. vla. ac.	4/4	cc. 200-224	Viae Sion
Allegro	dom	SA	2vn. vla. ac.	4/4	cc. 224-259	He
Despacio	dom	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 260-285	Facti sunt...
Despacio	solm	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 286-295	Jerusalem...

Al transcribir esta obra nos hallamos con el problema de que, en diversas ocasiones, las notas musicales, signos de dinámica, valores rítmicos, etc. de las particellas no se corresponden exactamente con la partitura. Hemos optado por tomar las partes que mejor se adecúan —por similitud con otras— al carácter general de la obra.

En todas las particellas Chiodi ha tachado la parte que corresponde a los cc. 119 - 199. Sin embargo, no lo ha hecho en la partitura. Ocurre lo mismo entre los cc. 225 - 259.

Marcha para abrir la Puerta Sta. (1779)

Se conserva la partitura autógrafa y las copias de las particellas del «oboe 2º», «trompa 1º» y «bajón». Intervienen dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento.

Se trata de una marcha solemne, muy acorde con la ceremonia para la que fue compuesta: la apertura de la Puerta Santa de la catedral compostelana de 1779. Este rito se repite al comienzo de cada año Jacobeo; se celebra la tarde del 31 de diciembre, y es presidido por el Arzobispo de la ciudad.

La composición de Chiodi consta de dos secciones, de carácter diverso, pero de la misma extensión; cada una se repite dos veces, siguiendo el esquema bipartito AABB. Se puede sintetizar esta estructura como sigue:

AA	BB
ReM-LaM	ReM
I-V	I
cc. 1-10	cc. 11-21

Motetto «Contra vos, oh monstra horrenda» (s. f.)

Se conserva sólo la partitura; los dos primeros folios y los dos últimos no son autógrafos, pero sí el resto de la obra. Sólo podemos precisar que, por su formato externo y las características que presenta, es muy probable que haya sido compuesto por Chiodi en Italia, aunque ignoramos cuál sería su finalidad y en qué ocasiones pudo ser interpretado.

Básicamente se trata de una cantata italiana, con texto de libre composición y forma tripartita:

A. - Allegro	Tiple	2tp, 2vn, ac.
B. - ¿tempo?	Tiple	2vn, ac.
C. -. Allegro	Tiple	2tp, 2vn, ac.

El texto, en latín, un tanto peculiar y de difícil traducción es el siguiente:

A

Contra vos, o monstra horrenda,
caeci averni tenebrosi,
fortis venio in campo armata,
implacabilis, irata;
(bis)
Strages volo, mortem quero

B

Venite, eia, venite;
nil me terret, o cor resiste,
in ardua pugna vince, de bella, expugna.

C

Alleluia!

- En el c. 101 no está especificado el 'tempo'.
- Chiodi utiliza solamente en una ocasión la expresión 'col primo', en el c. 144 de este motete, en la parte de los violines. Cabe la posibilidad de que dicho compás sea igual a los dos compases que le preceden (142 y 143).
- En el c. 150, en los dos violines, Chiodi ha tachado la escritura original. En su lugar aparece la indicación 'col basso'; hemos respetado la escritura original, puesto que, aunque está tachada, se entiende perfectamente.

«Veni Creator» (s. f.)

Se trata de una obra para cuatro voces «a cappella». Sólo se conservan las cuatro particellas autógrafas: «tiple», «alto», «tenor» y «bajo».

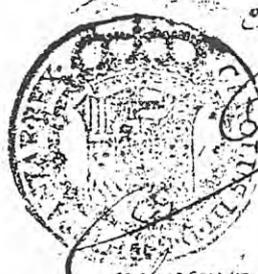
Aparece el 'cantus firmus' del cantoral gregoriano en tres ocasiones: en los tres compases iniciales (en la voz del bajo); desde el c. 8 al 10 (en la voz del bajo), y en los cc. 12 al 18 (en la voz del tiple).

La obra se presenta como un todo, sin secciones ni divisiones. Sólo existe una pequeña fisura entre el comienzo del himno, con las tres palabras de imprecación «Veni Creator Spiritus» y el resto del texto. Esa fisura musicalmente se expresa por un silencio en las cuatro voces (cc. 10-11).

La melodía, que se articula en frases prolongadas, sigue el fraseo del texto. Por otra parte, la figuración de notas largas imprime a la obra un carácter solemne, reposado.

Es, pues, una composición de acentuado carácter religioso; una obra compuesta siguiendo los principios del estilo de contrapunto palestriniano, muy apreciado por la mayoría de los compositores de la segunda mitad del S. XVIII, especialmente para obras del culto religioso.

Viene de 1790. Instrumento que otorgó don Joseph Buono Chiodi Pío, hijo de la Capilla Musica en la Santa Iglesia de Santa Maria de la Cattedral de San Esteban.



SELLO QVARTO, VEINTE MARAVEDIS, AÑO DE MIL SEISCIENTOS Y OCHENTA Y TRES.

En el nombre de Dios todo poderoso, Padre, Hijo, y Espiritus Santo, tres personas distintas, y un solo Dios verdadero, y de la Virgen Santa Madre su benditissima Madre: Sea notorio a todos lo que el presente Testamento y última disposicion biexen, como yo don Joseph Buono Chiodi, Pío, Maestro de la Capilla Musica, en la Santa Iglesia de Santa Maria de la Cattedral de San Esteban, único y singular sacre de las Españas; hallandome en ferma de edad natural, que Dios misericordioso me ha concedido, aunque por su Divina Misericordia en mi año de nacimiento, y en tenencia natural, el mismo me quereha dignado darme: Creciendo conochirre mente ciego, y confieso los misterios Sagrados de la Santissima Trinitad, y todo lo que cree, y confiesa nuestra Santa Iglesia Catholica, Apostolica Romana, bajo su fe, y creencia siempre hevi sido, y protesto bibi, y meax conofiel Christiano, y Josuio. Comandado, como como permito ynterceder, y Abogado, ala Serenissima Virgen, y Reyna de los Angeles Madre de Dios y Señora Nuestra. al Santo Angel de mi Guarda, el de mi nombre; ala bien aventurada de los Apóstoles San Pedro, San Pablo, San Diego, y a todos los Santos y Santas de la Corte Celestial, a todos lo que pido, y con el mayor encarecimiento luego intercedan con su Divina Magestad, no entre con mi alma en estrecha, y ligera cuenta, y redigne por los meritos de su benditissima sangre, sacre y muerte, perdenax me mi muchos peccados, y lleuaxme a su Santa Gloria; y Melandome, de la muerte que es una natural a toda Criatura vierte, aunque incierta su era, para que en ella me alden ha pasado, y libre de las penas de el mundo, y queden bien dispuestas, haga, y ordeno esta mi manda, Testamto y última voluntad, en la manera siguiente = Primera mte. en comiengo mi Alma al mismo Dios, que la Crió, y Redimio enebando axel de la Verdadera Cruz, y el Cuerpo de Joalaferrax, a que fue formado, el qual sea Amantado en Avito de Nuestra Señora de el Carmen, y por encima, las Sagradas Bendixas sacerdotales, de un Padre, y un Abuelo, y sepultado en la Iglesia de el Convento de Religiosas Carmelitas, de la Santa Ciudad de Santiago, y Sepul

Amembacion para de capilla para el Misorales para Ziple pro coro

Adem: *6 solos*

incipit amen fa - - ho incipit incipit *6 solos* incipit amen

ho incipit amen facio i ieremie pro hebe a -

- ieremie a - - ceph *6 solos* Quomodo se -

Est sola ciuitas sola ciuitas me - - na pena pro - pu

10 *6 solos* princeps pro - in ciarum fa - - cha est fa

- cha est facta est sub mi bu - - ho *6 solos* se - -

- - - - - th se - - - - - th *6 solos* zipe

TRANSCRIPCIONES

QUOMODO SEDET SOLA
Lamentación 1ª de capilla para la tarde del Miércoles Sto.

Buono Chiodi
1781

Despacio

The musical score is arranged in systems. The first system contains the vocal parts: Tiple I, Alto I, Tenor I, and Bajo I. The second system contains the vocal parts: Tiple II, Alto II, Tenor II, and Bajo II. The third system contains the Oboes. The fourth system contains the Trompas. The fifth system contains the Violines. The sixth system contains the Viola. The seventh system contains the Accomp. The tempo is marked 'Despacio'. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *p*, *sfz*, and *f*. The key signature is one flat (B-flat).

Musical staff system 1, consisting of four staves (two treble clefs and two bass clefs). All staves contain rests, indicating a silent section.

Musical staff system 2, consisting of four staves (two treble clefs and two bass clefs). All staves contain rests, indicating a silent section.

Musical staff system 3, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *p* and *f*. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Musical staff system 4, consisting of four staves. The upper two staves are in treble clef and the lower two in bass clef. Dynamics include *p* and *f*. The notation includes sixteenth-note runs, eighth notes, and quarter notes.

Musical staff system 5, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *p* and *f*. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. A finger number '5' is visible above a note in the lower staff.

Solos

First system of musical notation. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "In-ci-pit la-men-ta - - ti-o in-ci-pit in-ci-pit". The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a 6/8 time signature. The key signature has two flats. The vocal line has a fermata over the word "ti-o".

Second system of musical notation, consisting of four empty staves (two treble clef and two bass clef).

Third system of musical notation, consisting of four empty staves (two treble clef and two bass clef).

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment. It includes two treble clef staves and one bass clef staff. The music is marked with a piano dynamic (*p*). The key signature has two flats and the time signature is 6/8.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment. It includes one treble clef staff and one bass clef staff. The music is marked with a piano dynamic (*p*). The key signature has two flats and the time signature is 6/8. A fermata is present over the first two notes of the bass line.

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- tio

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- tio Je- re- mi- e

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- tio

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- tio Je- re- mi- e

in- ci- pit a- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- cio

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- cio

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- cio

in- ci- pit la- men- ta- tio in- ci- pit la- men- ta- cio

Instrumental accompaniment for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Instrumental accompaniment for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Instrumental accompaniment for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Todos

15 Solos

Je- re- mi- e pro- phe- ta

Je- re- mi e pro- phe - ta

Je- re- mi- e pro- phe- ta

Je- re- mi- e pro- phe- ta

A-

A-

Je- re- mi e pro- phe - ta

Je- re- mi e pro- phe - ta

Je- re- mi- e pro- phe- ta

Je- re- mi- e pro- phe- ta

Je- re- mi e pro- phe - ta

Je- re- mi- e pro- phe- ta

f

f

f

p

p

f

7/5

5

5/4

#3

Todos

det so- la ci- vi- tas so- la
se - det so- la ci- vi- tas so- la
Quo mo- do se- det so- la ci- vi- tas so- la
Quo mo- do se- det so- la ci- vi- tas so- la

f *mf* *mf* *mf* *mf*
f
f

p *f* *f* *f* *f*
5 5 5 5 5

Splis

ci- vi- tas ple - - na ple na po - pu - lo

ci- vi- tas ple- - na ple na po - pu - lo

ci- vi- tas ple- na po - pu - lo

ci- vi- tas ple- na po - pu - lo

p *f* 3

p *f*3

Solo

Fa-cta est qua-si vi-du-a est qua-si vi-du-a Do-mi na

This system contains the vocal line and piano accompaniment for the first three measures. The vocal line is in a bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "Fa-cta est qua-si vi-du-a est qua-si vi-du-a Do-mi na". The piano accompaniment consists of a single bass line with a steady eighth-note rhythm.

This system contains the piano accompaniment for the second and third measures. It features a single bass line with a steady eighth-note rhythm, continuing from the first system.

This system contains the piano accompaniment for the fourth and fifth measures. It features a single bass line with a steady eighth-note rhythm, continuing from the previous systems.

p *f*

p *f p* *f*

p *f p* *f*

This system contains the piano accompaniment for the sixth, seventh, and eighth measures. It features a single bass line with a steady eighth-note rhythm. Dynamic markings are present: *p* (piano) at the start of the first measure, *f* (forte) at the start of the second measure, and *f p* (forte piano) at the start of the third measure. The lyrics "Fa-cta est qua-si vi-du-a est qua-si vi-du-a Do-mi na" are repeated below the notes.

Solos

prin- ceps pro- vin cia - rum fa - cta est fa -
prin- ceps pro- vin cia- rum fa- cta est
8 prin- ceps pro- vin cia- rum fa- cta est
gen- tium

p
p
p
p

fa-cta est fa-cta est sub-tri-bu-

fa-cta est fa-cta est sub-tri-bu-

fa-cta est Solo fa-cta est sub-tri-bu- Solo

fa-cta est fa-cta est sub-tri-bu- Be

fa-cta est fa-cta est sub-tri-bu-

f

f

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p*

p

Be -

th Be -

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics "Be -" and the second staff has lyrics "th Be -". The music consists of quarter and eighth notes in a melodic line.

This system contains two staves of music, both of which are empty, indicating a section of the score that has been redacted or is otherwise blank.

This system contains two staves of music, both of which are empty, indicating a section of the score that has been redacted or is otherwise blank.

This system contains a single bass staff of music, which is empty, indicating a section of the score that has been redacted or is otherwise blank.

This system contains three staves of music. The top two staves are vocal lines with lyrics "Be -" and "th Be -". The bottom staff is a bass line with a complex rhythmic pattern of eighth notes.

This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics "Be -" and the bottom staff is a bass line with a complex rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score system 1, measures 1-5. The system includes a vocal line with lyrics "th" and "Be", and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "th Be".

Musical score system 2, measures 6-10. This system contains five measures of music with no lyrics. The piano accompaniment continues with melodic and bass lines.

Musical score system 3, measures 11-15. This system contains five measures of music with no lyrics. The piano accompaniment continues with melodic and bass lines.

Musical score system 4, measures 16-20. This system contains five measures of music with no lyrics. The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score system 5, measures 21-25. This system contains five measures of music with no lyrics. The piano accompaniment continues with melodic and bass lines.

The musical score on page 55 consists of five systems of staves. The first three systems are mostly empty, with only a few notes in the first two staves of the first system. The fourth system contains more active notation, including dynamics like *f* and *p*, and articulation marks. The fifth system shows further development of the musical ideas, with dynamics like *f* and *p* and articulation marks. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Despacio

60

Solo

Plo- rans plo- ra- vit in no- cte plo- rans plo- ra- vit in

Plo - rans plo- ra- vit in no- cte plo- rans plo- ra- vit in

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third staff is a piano accompaniment line. The fourth and fifth staves are empty. The tempo is marked 'Despacio' and the measure number is '60'. The lyrics are 'Solo Plo- rans plo- ra- vit in no- cte plo- rans plo- ra- vit in' and 'Plo - rans plo- ra- vit in no- cte plo- rans plo- ra- vit in'.

The second system of the musical score consists of five staves, all of which are empty.

The third system of the musical score consists of five staves, all of which are empty.

p

The fourth system of the musical score consists of five staves. The top two staves contain piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The bottom three staves are empty.

Todos

no - cte et la - cry - mae et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
no - cte et la - cry - mae e - ius et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius

et la cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius

et la cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius
et la - cry - mae e - ius in ma - xi - llis e - ius

f
f
f
p *f* *h³* $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$ *5*

non non est qui con- so- le- tur e- am ex
 non non non non est qui con- so- le- tur e- am
 non non non est qui con- so- le- tur e- am
 non non est qui con- so- le- tur e- am

p *f* *p*
p *f*
p *f*
 3 7/5 5 6/4 6
f

o- mni- bus cha- ris e- is ex - ca -ris e ius
 ex o- mni- bus ca- ris e - - ius
 ex o- mni- bus ca- ris e - - ius
 ex o- mni- bus ca- ris e - - ius

p
p
p

6 5 5 6 5 7 6

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

o- mnes a- mi- ci e- ius spre- ve runt e-

f

p *f*

f

6 4

6 9 5

9 5 9 6 5

Andante

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

am et fa- ci sunt ei i- ni- mi- ci.

Empty musical staves for piano accompaniment.

Musical staves for piano accompaniment, featuring arpeggiated chords.

Musical staves for piano accompaniment, featuring a *p* dynamic marking.

Musical staves for piano accompaniment, including fingering numbers: #6, 6, 7, 5, 5, 7, #3, 5, 6, #3, 5.

Musical score for measures 80-85. The system includes five staves. The bottom staff is a bass line with lyrics: Ghi - mel Ghi - mel Ghi mel. The upper staves are mostly empty, indicating rests for other instruments or voices.

Musical score for measures 80-85, featuring five empty staves, likely representing rests for other instruments or voices.

Musical score for measures 80-85, featuring five empty staves, likely representing rests for other instruments or voices.

Musical score for measures 80-85. This system contains detailed musical notation for piano and forte dynamics. It includes piano (*p*) and forte (*f*) markings, slurs, and various rhythmic patterns across five staves.

System 1: Four staves. The top three staves (treble clef) are empty. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The word "Ghi- mel" is written below the staff.

System 2: Four staves, all empty.

System 3: Two staves, all empty.

System 4: One staff, empty.

System 5: Four staves with piano accompaniment. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics include *f*, *p*, and *f p*. The bottom staff includes fingering numbers 7 and 3.

Solos

Mi- gra- vit lu- das mi- gra
 Mi- gra- vit lu- das mi- gra
 Ghi- mel Mi- gra- vit lu - das mi-

f p *f p* *p*

f p *p*

vit pro-pter a-ffli-ctio-
vit Solo pro-pter a-ffli-ctio-
Iu-das mi-gra vit pro-pter a-ffli-ctio -
gra - vit pro-pter a-ffli-

Todos

pro-pter a-ffli-
pro-pter a-ffli-
pro-pter a-ffli-
pro-pter a-ffli-

Empty musical staves for piano accompaniment.

Empty musical staves for piano accompaniment.

f
f
f

6 #6 7
5 #6 6 6

nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis
 nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis
 nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis
 ctio-nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis

ctio-nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis
 ctio-nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis
 ctio-nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis
 ctio-nem et mul-ti tu-di-nem et mul-ti tu-di-nem ser-vi- tu-tis

5 6 6 6 #6 #5

solos 110 Todos

ha-bi-ta-vit in-ter gen-tes nec in ve-nit re-qui-em o-mnes per-se-cu-

o-mnes per-se-cu-

Todos

o-mnes per-se-cu-

o-mnes per-se-cu-

o-mnes per-se-cu-

o-mnes per-se-cu-

P *f*

P *f*

P *f*

5 6 6

p

to-res e - ius ap-pre-hen - de-runt e - am in-

to-res e - ius ap-pre-hen - de-runt e - am

p

5 6 #3 #4 6 5 6 7 #3 *p* Tasto solo

ter an-gus ti-as in-ter an-

P
in-ter an-ter an-ter an-

P

gus- ti- as
gus- ti- as
gus- ti- as
gus- ti- as

Da

Da

Detailed description: This system contains the first four staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'gus- ti- as'. The second staff is a vocal line with lyrics 'gus- ti- as'. The third staff is a vocal line with lyrics 'gus- ti- as'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'gus- ti- as'. The fifth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Da' and 'Da'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Vivo' and the number '120' is present at the top.

gus- ti- as
gus- ti- as
gus- ti- as
gus- ti- as

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top three staves are vocal lines with lyrics 'gus- ti- as'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'gus- ti- as'. The fifth staff is a piano accompaniment line. The music continues in the same key and time signature.

Detailed description: This system contains two staves of the musical score. The top staff is a vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music continues in the same key and time signature.

Detailed description: This system contains two staves of the musical score. The top staff is a vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music continues in the same key and time signature.

p

p

Detailed description: This system contains two staves of the musical score. The top staff is a piano accompaniment line with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is a piano accompaniment line with a dynamic marking of *p*. The music continues in the same key and time signature.

Detailed description: This system contains two staves of the musical score. The top staff is a piano accompaniment line. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music continues in the same key and time signature.

Detailed description: This system contains two staves of the musical score. The top staff is a piano accompaniment line. The bottom staff is a piano accompaniment line. The music continues in the same key and time signature.

leth Da - - - - -
leth Da - - - - -
Da - - - - -

Da - - - - -
Da - - - - -
Da - - - - -
Da - - - - -

Da - - - - -

f *f* *f*

5 #2 6 7
f

leth Da

leth

leth Da

leth

leth

leth

p

p

p

4 2 6 7# 6

Da- - - - -
- - - - - leth Da- - - - -
- - - - - leth Da - - - - - leth
Da - - - - -

- - - - - leth Da- leth Da -
- - - - - Da - - - - -
- - - - - Da - - - - - leth
Da - - - - -

f

f

f

f

System 1: Vocal line with lyrics: - leth Da - leth Da - leth Da -

System 2: Vocal line with lyrics: leth Da - leth Da - leth leth leth leth

System 3: Instrumental accompaniment for the first system.

System 4: Instrumental accompaniment for the second system, marked with *p*.

System 5: Instrumental accompaniment for the second system, marked with *p*.

System 6: Instrumental accompaniment for the second system, marked with *p*. Includes fingerings: 3, 5, 4, 6, 5.

leth

leth Da-

This system contains the first six measures of a musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note with the lyric 'leth'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

leth Da

This system contains the next six measures. The vocal line continues with the lyrics 'leth Da' and includes a long note with a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

This system contains six measures of piano accompaniment. The vocal line is silent, indicated by a whole rest in the vocal staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

This system contains six measures of piano accompaniment. The vocal line is silent, indicated by a whole rest in the vocal staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

6 5 # 3 6

This system contains six measures of piano accompaniment. The vocal line is silent, indicated by a whole rest in the vocal staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Fingerings are indicated by numbers 6, 5, #, 3, and 6.

Da - - - - -
- - - - -
- - - - -
Da - - - - -
Da - - - - -
- - - - -
- - - - -
Da - - - - -

- - - - -
Da - - - - -
- - - - -
Da - - - - -
Da - - - - -
- - - - -
- - - - -
Da - - - - -

- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -

- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -

- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -
- - - - -

leth Da - - leth
 leth Da leth Da-
 leth Da - - leth

- - - leth Da -
 leth Da- - - leth
 leth Da - - - leth

Da - leth Da - leth Da -

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'Da' and a half note 'leth' in the first measure, followed by a half note 'Da' and a half note 'leth' in the second measure. The piano accompaniment consists of a right hand with quarter and eighth notes, and a left hand with a simple bass line.

This system contains the next four measures of the piece. The vocal line continues with a half note 'Da' and a half note 'leth' in the third measure, and a half note 'Da' and a half note 'leth' in the fourth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

This system contains the next four measures of the piece. The vocal line continues with a half note 'Da' and a half note 'leth' in the fifth measure, and a half note 'Da' and a half note 'leth' in the sixth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

This system contains the next four measures of the piece. The vocal line continues with a half note 'Da' and a half note 'leth' in the seventh measure, and a half note 'Da' and a half note 'leth' in the eighth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

This system contains the next four measures of the piece. The vocal line continues with a half note 'Da' and a half note 'leth' in the ninth measure, and a half note 'Da' and a half note 'leth' in the tenth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

This system contains the final four measures of the piece. The vocal line continues with a half note 'Da' and a half note 'leth' in the eleventh measure, and a half note 'Da' and a half note 'leth' in the twelfth measure. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for the first system, measures 1-6. It features a vocal line with lyrics "leth Da-" and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a whole note rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

Musical score for the second system, measures 7-12. The vocal line continues with lyrics "leth Da - - - leth Da". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal line has a long note in measure 8 and rests in measures 9 and 10.

Musical score for the third system, measures 13-18. This system shows the continuation of the piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with a few notes appearing in measure 18.

Musical score for the fourth system, measures 19-24. The piano accompaniment continues. The vocal line has a few notes in measure 19 and rests in the following measures.

Musical score for the fifth system, measures 25-30. This system shows the continuation of the piano accompaniment. The vocal line is mostly silent.

Musical score for the sixth system, measures 31-36. The piano accompaniment continues. The vocal line has a few notes in measure 31 and rests in the following measures.

leth Da- - leth Da- -
leth Da- - leth Da- -
leth Da- - leth Da - -
leth Da - -

leth Da - - leth Da- - -
leth Da - - leth
leth Da - - leth
leth Da - - leth

p
p

p
p

p

4 2 6 7 5

leth Da- leth Da- leth

leth Da

leth Da

Da - - - - -
Da - - - - -
- - - - - leth Da - - - - -
- - - - - - - - - - -

- - - - - leth Da- - - - - leth Da - - - - -
Da- - - - - - - - - - -
Da- - - - - leth Da- - - - - - - - - - -
Da- - - - - - - - - - -

f - - - - -
f - - - - -

- - - - -
- - - - -

f - - - - -
f - - - - -

- - - - -
- - - - -

- - - - -
- - - - -

System 1: Four staves (Treble, Treble, Treble, Bass). The first staff has a long slur over the first two measures. The second and third staves have quarter notes. The fourth staff has a half note. The key signature has one sharp (F#).

leth

leth

leth

leth

System 2: Four staves (Treble, Treble, Treble, Bass). The first staff has a long slur over the first two measures. The second and third staves have quarter notes. The fourth staff has a half note. The key signature has one sharp (F#).

leth

leth

leth

leth

System 3: Four staves (Treble, Treble, Bass). The first two staves have quarter notes with slurs. The third staff has a half note. The fourth staff has a half note with a slur. The key signature has one sharp (F#).

leth

leth

leth

System 4: Two staves (Treble, Treble). The first staff has quarter notes. The second staff has a half note with a slur. The key signature has one sharp (F#).

leth

System 5: One staff (Bass). A half note. The key signature has one sharp (F#).

leth

System 6: Two staves (Treble, Bass). The first staff is empty. The second staff has a half note. The key signature has one sharp (F#).

leth

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each starting with a whole rest. The fifth staff is the bass line, starting with a whole rest, followed by a solo section with the lyrics "Vi- ae Si- ón lu". The notes are: Vi- (quarter), ae (quarter), Si- (quarter), ón (quarter), lu (half). A slur covers the final two notes.

Musical score for the second system, consisting of five staves, all of which contain whole rests.

Musical score for the third system, consisting of five staves, all of which contain whole rests.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Dynamics include *f* and *p*. The music includes chords and melodic lines.

Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Dynamics include *p*. Fingering numbers 6 and 5 are indicated for the bass line.

gent eo quod non sint qui ve- ni- ant a

This system contains a vocal line and a bass line. The vocal line has lyrics: "gent eo quod non sint qui ve- ni- ant a". The bass line has a melodic line with a fermata over the final note.

This system contains a vocal line and a bass line. Both lines are mostly empty, with some rests and a few notes in the bass line.

This system contains a vocal line and a bass line. Both lines are mostly empty, with some rests and a few notes in the bass line.

This system contains a vocal line and a bass line. The vocal line has a melodic line with a fermata over the final note. The bass line has a melodic line with a fermata over the final note.

This system contains a vocal line and a bass line. The vocal line has a melodic line with a fermata over the final note. The bass line has a melodic line with a fermata over the final note.

so - lem-ni - ta - tem sa - cer - do - tes sa - cer

sfz *p* *f* *p*

sfz *f* *p*

p

p

do - tes e - ius Ge - men

p

Ge - men

7/8

tes

tes

tes

tes

Solo

vir- gi- nes vir- gi- nes

Detailed description: This system contains the first two measures of a musical score. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano staff. The vocal parts are mostly silent, with the word 'tes' written below the first three staves. The piano staff has a 'Solo' marking above the first measure and a melodic line starting in the second measure with the lyrics 'vir- gi- nes vir- gi- nes'.

tes

tes

tes

tes

tes

Detailed description: This system contains the next two measures of the musical score. It features the same four vocal staves and piano staff as the first system. The vocal parts continue to be silent, with the word 'tes' written below each staff. The piano staff continues its melodic line.

Detailed description: This system contains the next two measures of the musical score. It features the same four vocal staves and piano staff. All parts are silent in this system.

Detailed description: This system contains the next two measures of the musical score. It features two piano staves. The upper staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff has a simpler melodic line.

Detailed description: This system contains the next two measures of the musical score. It features one piano staff with a melodic line consisting of quarter notes and eighth notes.

5

\flat_2^4

\sharp_3

Detailed description: This system contains the final two measures of the musical score. It features two piano staves. The upper staff has a melodic line with some accidentals. The lower staff has a simple melodic line. There are some markings below the staves, including the number '5' and some symbols that look like \flat_2^4 and \sharp_3 .

vir- gi- nes e- ius squa- li-
s-qua- li-
s-qua- li-
s-qua- li-
squa- li-

squa- li-
squa- li-
squa- li-
squa- li-

6 5 5 # 3

de
de
de

Solo

et i- psa, et i- psa op- pres- sa, a-

p

de
de
de

p a-
p a-
p a-

de a-

\flat^5 \sharp^2 6 \sharp^5 \sharp^5

ma- ri- tu- di- ne. He

ma- ri- tu- di- ne.

ma- ri- tu- di- ne.

ma- ri- tu- di- ne.

This system contains four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ma- ri- tu- di- ne. He'. The second and third staves are vocal lines with lyrics 'ma- ri- tu- di- ne.'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'ma- ri- tu- di- ne.'. The music is in a minor key and features a melodic line in the vocal parts and a supporting bass line.

ma- ri- tu- di- ne.

This system contains four staves, similar to the first system. The top staff has lyrics 'ma- ri- tu- di- ne.'. The second and third staves have lyrics 'ma- ri- tu- di- ne.'. The bottom staff has lyrics 'ma- ri- tu- di- ne.'. The musical notation continues with the same melodic and bass lines.

This system contains four staves that are mostly empty, indicating a rest or a section where the instruments are silent. There are some faint markings on the staves, but no notes or lyrics are present.

This system contains four staves that are mostly empty, similar to the previous system, with no notes or lyrics.

This system contains four staves with rhythmic accompaniment. The top two staves are treble clef and the bottom two are bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, providing a steady accompaniment for the vocal parts.

This system contains four staves with rhythmic accompaniment, continuing the pattern from the previous system. The notation is consistent with the previous system.

This system contains four staves with rhythmic accompaniment. The bottom staff includes fingering numbers: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 7, 5, 5/4, 5. The music concludes with a final note and a fermata.

225 Allegro moderato

Musical score for the first system, measures 225-228. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (bass clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lyrics 'He-' are written under the first staff, and 'He' is written under the second staff.

Musical score for the second system, measures 229-232. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (bass clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

Musical score for the third system, measures 233-236. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (bass clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

Allegro moderato

Musical score for the fourth system, measures 237-240. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (bass clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The dynamic marking *p* is present in the first staff.

Musical score for the fifth system, measures 241-244. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (bass clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

Musical score for the sixth system, measures 245-248. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (treble clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (bass clef) contains the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The dynamic marking *p* is present in the first staff.

First system of musical notation. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first two staves contain active melodic lines with various note values and accidentals. The last two staves are empty.

Second system of musical notation, consisting of four empty staves (two treble, two bass).

Third system of musical notation, consisting of two empty staves (one treble, one bass).

Fourth system of musical notation, consisting of one empty bass staff.

Fifth system of musical notation. It consists of two treble clef staves and one bass clef staff. The top two staves contain active melodic lines with various note values and accidentals. The bottom staff contains a bass line with some rests.

Sixth system of musical notation, consisting of one bass clef staff with a bass line.

Seventh system of musical notation. It consists of one treble clef staff and one bass clef staff. Both staves contain musical notation, including rests and notes with accidentals.

He He He He

This system contains the first four measures of a musical score. It features a vocal line with lyrics 'He He He He' and a piano accompaniment. The piano part includes a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking and a bass clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

This system contains the next four measures of the musical score. The vocal line is silent, indicated by a horizontal line. The piano accompaniment continues with the same instrumental parts as in the first system.

This system contains the next four measures of the musical score. The vocal line is silent, indicated by a horizontal line. The piano accompaniment continues with the same instrumental parts as in the first system.

This system contains the final four measures of the musical score. It features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The piano part includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Musical score for the first system, measures 1-4. The vocal line begins with the lyrics "He-". The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Musical score for the second system, measures 5-8. This system contains only empty staves for the vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, measures 9-12. This system contains only empty staves for the vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The vocal line and piano accompaniment are present. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piano accompaniment includes a bass line with a triplet of eighth notes in measure 15 and a triplet of eighth notes in measure 16. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4.

He

He

First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, both starting with the word "He". The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The first staff has a melodic line with a slur over the second and third measures. The second staff has a more rhythmic line with eighth notes.

Second system of the musical score, consisting of four empty staves.

Third system of the musical score, consisting of four empty staves.

Fourth system of the musical score, consisting of one empty bass staff.

p

p

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The top staff has a melodic line with a slur over the last two measures. The bottom staff has a rhythmic line with eighth notes. Both staves start with a piano (*p*) dynamic marking.

p

Sixth system of the musical score, consisting of one bass staff with a piano (*p*) dynamic marking.

p

b3

b3 5

Seventh system of the musical score, consisting of one bass staff with a piano (*p*) dynamic marking and fingering instructions: *b3*, *b3*, and 5.

Musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with the lyrics "He" appearing under the notes. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first measure has a fermata over the vocal line.

Musical score for the second system, consisting of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. All staves contain rests, indicating that the vocalists are silent and the piano is playing during this section.

Musical score for the third system, consisting of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. All staves contain rests, indicating that the vocalists are silent and the piano is playing during this section.

Musical score for the fourth system, consisting of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. All staves contain rests, indicating that the vocalists are silent and the piano is playing during this section.

Musical score for the fifth system, consisting of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The piano part features various dynamics including *f* (forte) and *p* (piano), as well as articulation marks like accents and slurs. The bottom-left staff includes fingering numbers 7 and 3. The system concludes with a fermata over the final notes.

He He

He He

System 1: Two vocal staves with lyrics "He" and "He". The first staff has a melody starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter and eighth notes. Below are piano accompaniment staves for treble and bass clefs, mostly containing rests.

System 2: Empty musical staves for vocal and piano parts.

System 3: Empty musical staves for vocal and piano parts.

System 4: Musical score system with piano accompaniment. The piano part features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs. The vocal staves above contain rests.

p

System 5: Musical score system with piano accompaniment. The piano part features a melody with quarter and eighth notes. The vocal staves above contain rests.

System 6: Musical score system with piano accompaniment. The piano part features a melody with quarter and eighth notes. The vocal staves above contain rests.

p

h³

Musical score system 1, measures 1-4. It features two vocal staves with lyrics "He" and "He" in the second measure. The piano accompaniment consists of four staves (treble and bass clefs) which are mostly empty in this system.

Musical score system 2, measures 5-8. This system contains four empty staves for piano accompaniment.

Musical score system 3, measures 9-12. This system contains four empty staves for piano accompaniment.

Musical score system 4, measures 13-16. This system contains one empty bass clef staff.

Musical score system 5, measures 17-20. It features piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*. The piano part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of sixteenth notes in the second measure.

Musical score system 6, measures 21-24. It features piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*. The piano part includes a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of sixteenth notes in the second measure.

Musical score for the first system. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Despacio". The vocal line begins with a fermata over a whole note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with the vocal line singing "Solo Fa -" and the piano accompaniment playing "Fa- cti sunt hōs- tes".

Musical score for the second system, showing piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the right hand and bass line in the left hand.

Musical score for the third system, showing piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the right hand and bass line in the left hand.

Musical score for the fourth system, showing piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the right hand and bass line in the left hand.

Musical score for the fifth system. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The key signature is three flats and the time signature is common time. Dynamics are indicated: *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line has a fermata over a whole note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for the sixth system, showing piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the right hand and bass line in the left hand. Dynamics *f* and *p* are indicated. A 6-measure rest is marked in the bass line.

fa- cti fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te i- ni- mi- ci

- cti fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

fa- cti sunt hos- tes e- ius in ca- pi- te

f

f

f

p

f

p

i- ni- mi- ci e - ius lo cu- pli- ta- ti sunt qui a
 i- ni- mi- ci e- ius lo cu- pli- ta- ti sunt qui a
 qui- a Do-

qui a
 qui a
 qui a
 qui a

qui a

sfz p f p f p
sfz f p f p
sfz p f p f p
 7 5 6 7 3 3 4 3
sfz p f p f p

Do- mi- nus lo - cu- tus est su- per e- am pro-

Do- mi- nus lo- cu- tus est su- per e- am

Do- mi- nus lo - cu- tus est su- per e- am

mi- nus lo- cu- tus est su- per e- am

Do- mi- nus lo cu- tus est su- per e- am

Do- mi- nus lo cu- tus est su- per e - am

Do- mi- nus lo cu- tus est su- per e- am

Do- mi- nus lo- cu- tus est su- per e- am

f p sfz f

f p sfz f

f p f

6 7 5 6 5 6 7 6 # 3

sfz p f

pro- pter mul- ti- tu- di- nem i- ni- qui- ta-
i - ni- qui-
pro- pter mul ti tu - di- nem i- ni- qui- ta
pro- pter mul ti tu - di- nem i - ni- qui ta

i- ni- qui-
i - ni- qui-
i - ni- qui-
ni- qui-

p *f*
p *f*

p

p
7 7 7 7 7 7

ta-tem e-ius par-vu-li e-ius

ta-tem e-ius par-vu-li e-ius

tem e-ius par-vu-li e-ius

tem e-ius par-vu-li e-ius

ta-tem e-ius

ta-tem e-ius

ta-tem e-ius

ta-tem e-ius

p *f* *p*

f

p *p*

f

5 6 #3

b7 5

5 5 4 3

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

par- vu- li e- ius du- cti sunt in ca-

f *f* *f* *p* *f*

$\sharp 5$
3

5
4 $\flat 3$

$\flat 7$
5

5 5
4 3

f

ciem tri- bu- lan- tis

Despacio Je-

Je-

tri- bu- lan- tis

tri- bu- lan- tis

tri- bu- lan- tis

tri- bu- lan- tis

Despacio

p

p

5 # 3

5 # 3

p

ru- sa- lem con- ver- te- re Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad Do - mi- num

Je- ru- sa- lem con- ver- te- re Solo

Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad Do- mi- num

Je- ru- sa- lem con- ver- te- te

Je ru- sa- lem con- ver- te- re

Je ru- sa- lem con- ver- te- re

Je- ru- sa- lem con- ver- te- re

Je- ru- sa- lem con- ver- te- te

Instrumental accompaniment for the first system, including piano and bass staves.

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

Instrumental accompaniment for the second system, including piano and bass staves.

p

#6 5 9 7 5 5 3

p

Instrumental accompaniment for the third system, including piano and bass staves.

p

De- us tu - um *p* Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad
p Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad
De- us tu - um *p* Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad
Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad

p

p Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad
p Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad
p Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad
Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad

p

p

2 6 5
4 # 3

"MARCHIA PARA EL APRIR LA PUERTA STA."

Buono Chiodi
(1779)

Oboes

Trompas

Violines

Accomp.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for Oboes, the third for Trompas, and the fourth for Violines. The bottom staff is for the Accompaniment. The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The Oboe and Violin parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trompa part provides harmonic support with chords and moving lines. The Accompaniment part is in the bass clef, providing a steady rhythmic foundation.

5

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for Violines, the third for Trompas, and the fourth and fifth for the Accompaniment. The music continues from the first system. The Violin parts have a more active role with sixteenth-note patterns. The Trompa part continues with harmonic support. The Accompaniment part maintains the rhythmic foundation in the bass clef.

10

Musical score for measures 10-14. The score is written for five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A double bar line with repeat dots is present at the start of measure 11. The number '3' is written above the final measure of each system, indicating a triplet.

15

Musical score for measures 15-19. The score is written for five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with the complex rhythmic patterns from the previous section. A double bar line with repeat dots is present at the start of measure 16.

This musical score page, numbered 20, contains six systems of musical notation. The first five systems are arranged in two columns of three staves each. The top staff of each system is in a treble clef, and the bottom staff is in a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The sixth system at the bottom of the page consists of a single grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

"CONTRA VOS"
(Motetto)

Buono Chiodi
S.f.

Allegro

Tiple

Corni in Cesol.

Violines

Accomp.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the Tiple (Trumpet), showing a whole rest followed by a half note. The second staff is for the Corni in Cesol. (Horn in C), showing a whole note chord. The third and fourth staves are for the Violines (Violins), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the Accompaniment (Accomp.), showing a rhythmic pattern of eighth notes.

$\frac{4}{2}$

5

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is for the Tiple, showing a whole rest. The second staff is for the Corni in Cesol., showing a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for the Violines, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for the Accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the Accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the first system, measures 1-5. The score consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a whole rest in both parts. The second staff is a single treble clef staff with a whole rest in the first measure, followed by a half rest, then a half note G4 and a half note F4 beamed together and circled, with a *p* dynamic marking below. The third and fourth staves are a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is a single bass clef staff with a similar rhythmic pattern.

Musical score for the second system, measures 6-9. The score consists of five staves. The top staff is a grand staff with whole rests. The second staff is a single treble clef staff with a half note G4, a half rest, a half note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The third and fourth staves are a grand staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is a single bass clef staff with a similar rhythmic pattern. A *f* dynamic marking is present in the second measure of the second staff.

Musical score for measures 15-19. The score consists of five staves. The top staff is a vocal line with rests. The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are a pair of staves with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 20-24. The score consists of five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Con- tra vos, o". The second staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. The third and fourth staves are a pair of staves with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in the second, third, and fifth staves.

mon-stra hor-ren da o mon-stra hor-ren da

ce-ci a-ver-ni ce-cia-ver-ni te-ne-bro-si for-tis

p *f*

p *f*

f

ve- nio in cam- po ar- ma-ta im- pla- ca- bi- lis im- pla-

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

35

ca- bi- lis im- pla- ca- bi- lis i- ra-

p *f* *p*

p *f* *p*

vo- lo mor- tem quae

p *f p* *f p*

ro

f p f f

Musical score for measures 50-54. The score consists of five staves. The top staff is a vocal line with rests. The second staff is an alto line with rests. The third and fourth staves are piano parts with complex rhythmic patterns. The fifth staff is a bass line with a 4/2 time signature and a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 55-59. The score consists of five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics: "Con- tra vos o mon- stra hor-". The second staff is an alto line with rests. The third and fourth staves are piano parts with complex rhythmic patterns and dynamics markings (*p* and *f*). The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

This system contains the first three measures of a musical piece. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "ren- da o mon- stra hor- ren- da". The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff has a melody with dynamics *f*, *p*, and *f*; the lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamics *f*, *p*, and *f*. A bass line is also present at the bottom of the system, starting with a dynamic of *f*.

60

This system begins at measure 60 and contains the next three measures. The vocal line has lyrics: "ce- ci a- ver-ni". The piano accompaniment features a melody in the upper staff with dynamics *p* and *f*, and a rhythmic accompaniment in the lower staff with dynamics *p* and *f*. A bass line is also present at the bottom of the system with dynamics *p* and *f*.

te- -ne bro-si

p

f

p

Detailed description: This system contains the first three measures of a musical score. The vocal line (top staff) has lyrics 'te- -ne bro-si' with a fermata over the first measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

65

for-
p tis ve- nio in cam-po ar- ma- ta

p

p

Detailed description: This system contains measures 65-67. The vocal line (top staff) has lyrics 'for-
p tis ve- nio in cam-po ar- ma- ta' with a fermata over the first measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with eighth-note patterns. Dynamics include piano (*p*).

im-pla-ca-bi-lis i-ra-ta

f *p* *f* *p*

stra-ges stra-ges vo-lo

f *f* *p* *p*

Musical score for measures 75-79. The score consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "mor- tem mor- tem quae- ro". The second staff is a piano accompaniment with dynamics *f* and *p*. The third and fourth staves are piano accompaniment with dynamics *f* and *p*. The fifth staff is a piano accompaniment with dynamic *p*. The sixth staff is a piano accompaniment with dynamic *p*.

Musical score for measures 80-84. The score consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "mor-". The second staff is a piano accompaniment with dynamic *p* and a circled section. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a piano accompaniment. The sixth staff is a piano accompaniment.

tem quae-

f

85

ro stra- ges vo- lo mor- tem quae- ro mor- tem

p

quae-ro mor-tem

f *f* *f*

p *f*

ro mor-tem

f *f*

quae- ro

f *f*

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'quae-' and 'ro'. The second staff is a vocal line with lyrics 'quae-' and 'ro'. The third and fourth staves are piano accompaniment, with dynamic markings 'f' (forte) appearing in the second and third measures. The fifth staff is a bass line. The score spans from measure 95 to 100.

Tiple

Ve- ni- te e-ia ve- ni- te
nil me ter- ret

This system contains three staves. The top staff is for Tiple, the middle for Violines y Viola, and the bottom for Acomp. The music is in 4/4 time. The Tiple part has lyrics: "Ve- ni- te e-ia ve- ni- te" in the first measure and "nil me ter- ret" in the second measure. The Violines y Viola and Acomp. parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Violines y Viola

Acomp.

105

o cor re- sis te cor
in ar- du- a pu- gna
vin- ce de bel- la- ex-

This system contains three staves. The top staff has lyrics: "o cor re- sis te cor" in the first measure, "in ar- du- a pu- gna" in the second measure, and "vin- ce de bel- la- ex-" in the third measure. The Violines y Viola and Acomp. parts continue the musical accompaniment.

pu- gna

This system contains three staves. The top staff has the lyric "pu- gna" in the first measure. The Violines y Viola and Acomp. parts continue the musical accompaniment.

Allegro 110

Tiple

Corni

Violines

Accomp.

Al-

f p f p f p f p p

f p f p f p f p

f p f p f p f p

115

le- lu- ia.

f p f p f p f p

f p f p f p f p

f p f p f p f p

Musical score for page 120. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "Al-le-lu-ia." The piano accompaniment includes a right-hand part and a left-hand part. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for page 125. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "Al-le-lu-ia A-le-lu-ia Al-le-". The piano accompaniment includes a right-hand part and a left-hand part. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A fermata is present over the final measure of the vocal line.

Musical score for measures 130-134. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "lu- ia Al- le- lu- ia". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for a keyboard instrument, with dynamic markings *f* and *p*. The fifth staff is the bass line, with a dynamic marking *f* and a triplet of eighth notes marked with a *3* and a sharp sign.

Musical score for measures 135-139. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Al- le- lu- ia". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for a keyboard instrument, with dynamic markings *p* and *f*, and triplet markings with a *3*. The fifth staff is the bass line, with a dynamic marking *p*.

140

f

Al- 3 3 3 3 3 le- lu- ia

145

Al-

150

le- lu- ia Al- le-

Col basso

155

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 150 to 155. The vocal line (top staff) has lyrics 'le- lu- ia Al- le-' with a fermata over the final 'le-'. The piano accompaniment (middle staves) includes a section labeled 'Col basso' with a steady eighth-note pattern. The bass line (bottom staff) features figured bass notation: 3, 5, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3.

160

lu- ia Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia

f

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 160 to 165. The vocal line (top staff) has lyrics 'lu- ia Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia'. The piano accompaniment (middle staves) includes a section with a forte (*f*) dynamic. The bass line (bottom staff) continues the accompaniment.

Al-

p

165

le-lu-ia Al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia.

f

170

6/4 5/4 7/3

"VENI CREATOR a 4"

Buono Chiodi
S.f.

5

Tiple
Alto
Tenor
Bajo

Ve ni Cre a tor

Ve ni Cre a tor

10

15

Spi ri tus, men tes tu o rum tu

Spi ri tus, men tes tu o rum tu

Spi ri tus, men tes tu o rum tu

Spi ri tus, men tes tu o rum tu

20

25

vi si ta im ple su

o rum vi si ta im ple su

o rum vi si ta im ple su

o rum vi si ta im ple su

per- na gra- ti- a

per- na gra- ti- a

per- na gra- ti- a-

per- na gra- ti- a- quae

quae tu cre- a- sti

quae tu cre- a- sti

que tu cre- a- pec-

tu cre- a- sti

pec- cto- ra.

pec- cto- ra.

pec- cto- ra.

pe- cto- ra.

Se terminó de imprimir en los talleres de
GRAFICAS DO CASTRO/MORET
en el mes de Febrero de 1995

ANEXO I.- NOTA ACLARATORIA DE LA AUTORA

Este libro que ahora se pone a disposición de todo el público, mediante formato virtual, es fruto de la unión (resumida) de dos trabajos de investigación de mayor envergadura (una tesina y una tesis doctoral), efectuadas por la misma autora que lo firma, en diversos períodos de su trayectoria profesional.

Esos dos estudios son, por una parte, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela en la transición del Barroco al Clasicismo* (tesina de licenciatura presentada en la Universidad de Santiago de Compostela en octubre de 1984) y, por otra, el más amplio trabajo de investigación sobre *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela* (tesis doctoral presentada en la Universidad de La Laguna en julio de 1992).

En ambos trabajos, desde diferentes prismas y contando siempre con nuevas aportaciones, se ha querido poner de relieve una de las etapas más florecientes del panorama musical de la catedral compostelana, fruto de diversos factores circunstanciales (bonanza económica, estabilidad política, florecimiento de las artes...) pero, también, y de forma muy notoria, gracias a la labor realizada por dos de los grandes maestros de capilla que tuvo dicha catedral: Buono Chiodi y Melchor López.

El salodiano Buono Chiodi solo estuvo al frente del magisterio en Santiago durante trece años (entre 1770 y 1783). Pero, pese a todo, llegó a realizar una verdadera transformación de la capilla musical y, sin duda, puede considerarme como el músico bisagra entre dos grandes períodos: el Barroco y el Clasicismo. Su cuantiosa y valiosa producción musical (más de 600 piezas sacras y apenas unas cuantas profanas _incompletas y de difícil reconstrucción, a nivel musical_ conservadas en la catedral compostelana, dan idea de su laboriosidad y agilidad para componer, así como de su maestría para remodelar la decadente capilla de música que recibió en herencia, hasta transformarla en una de las mayores y mejores de España.

Melchor López, por su parte, sucesor de Chiodi, se mantuvo como maestro de capilla desde una edad muy temprana (1784) hasta su muerte, acaecida casi cuarenta años más tarde (1822). Su producción musical también es ingente _más de 900 piezas_ aunque, es de justicia decir que fue más prolongada en el tiempo y también más copiosa en sus primeros años, en relación con los últimos años de su vida. Toda ella se conserva asimismo en el Archivo de Música de la catedral de Santiago de Compostela, pudiendo encontrarse algunos ejemplares en las catedrales de Lugo y Tui. A él se debe el paso definitivo a una nueva etapa, con un estilo musical que, aunque bebe de las fuentes del barroco tardío y del italianismo (de hecho copió y utilizó varias piezas de Chiodi), se adentra en el incipiente mundo del Clasicismo.

Tanto la tesina de licenciatura, como la tesis doctoral a las que hacíamos mención anteriormente, tal y como fueron redactadas y presentadas para obtener los respectivos

grados académicos (Graduado y Doctorado), permanecen inéditas, por lo que su consulta no es accesible al público mayoritario. De ahí la decisión de fusionar ambos trabajos en un único trabajo, editado por Ediciós do Castro en 1995, bajo el título *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Como es comprensible, por razones de espacio, en este libro se han omitido partes considerables de los estudios antes mencionados. Como ejemplo sintomático, cabe señalar que, de las veinte obras transcritas e incluidas en la tesis doctoral sobre Buono Chiodi, solo aparecen recogidas cuatro en este volumen; y, de Melchor López, se ha optado por prescindir de partitura alguna, por ser un músico ya estudiado con más detalle por otros autores.

Con la exposición para el público en general de este libro, se pretenden varios objetivos. Por un lado, dar difusión a estudios reservados hasta ahora a eruditos o estudiosos muy especializados. Por otra, rescatar y preservar del olvido investigaciones llevadas a cabo con fuentes consultadas *in situ* de primera mano por la autora (tanto en Santiago de Compostela y en otras ciudades españolas, así como en otras muchas de Italia y diversos archivos y bibliotecas de Londres). Y, por último, pero no menos importante, agradecer de nuevo a todos los que han hecho posible la realización de ambos trabajos, elaborados entre 1983 y 1984 (en el caso de la tesina) y entre 1990 y 1992 (en el de la tesis), cuyos nombres aparecen ya citados en cada uno de ellos.

En años posteriores a la presentación de los trabajos citados, las figuras de Buono Chiodi y de Melchor López han seguido siendo objeto de estudio tanto por parte de la misma autora, como por la de otros estudiosos (en especial, en el caso de Melchor López). Lo mismo ha ocurrido con la difusión de la música de ambos, interpretada y grabada en diversas ocasiones por agrupaciones de diversa índole.

Pese a todo, en la actualidad, ambos compositores son todavía bastante desconocidos en el ámbito musicológico. En el caso de Buono Chiodi, su figura ha pasado prácticamente desapercibida de modo casi incomprensible, incluso en su país natal. Y, en el de Melchor López, a pesar de tener mayor difusión, merece todavía un serio estudio su música y estilo compositivo.

Esperamos que esta versión *online* pueda contribuir a reiniciar o retomar nuevos trabajos de investigación que pongan de relieve su faceta y su aportación a la música de un período de vital importancia para las catedrales españolas y para la historia de la música occidental.

M. Pilar Alén

Profesora de Historia de la Música de la Universidad de Santiago de Compostela

Santiago de Compostela, 2019.

M. PILAR ALÉN ha realizado estudios de Piano en Santiago de Compostela. Cursó la licenciatura de Geografía e Historia (sección: *Historia del Arte Moderno y Contemporáneo*) en la Universidad de Santiago de Compostela, graduándose en 1984 con la tesina *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela en la Transición del Barroco al Clasicismo*. En 1989 finalizó los estudios de Musicología en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, y se doctoró en 1992 en la Universidad de La Laguna con la tesis *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela*.

Desde 1985 se incorporó al Departamento de Historia del Arte (Área de Música) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, lugar en el que ha llevado a cabo toda su labor docente como Profesora de *Historia de la Música*.

En lo referente a su labor investigadora, ha realizado estudios en diversos campos de la musicología hispana y gallega, centrados fundamentalmente en la música en las catedrales españolas, las relaciones musicales hispano-italianas, la sociología de la música y la historia de la música gallega (siglos XVIII-XIX), siendo artífice de numerosos trabajos, presentados en congresos y eventos científicos nacionales e internacionales, y publicados en diversos libros y revistas especializadas.

Mención aparte, merece su dedicación a la programación, organización y dirección de cursos, seminarios y festivales de Música Antigua, realizados en Santiago de Compostela, patrocinados por diversas entidades e instituciones gallegas (Xerencia do Camiño de Santiago, Deputación Provincial da Coruña, Universidad de Santiago de Compostela...).

ANEXO II.- APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

Para no extendernos demasiado, solo mencionamos a continuación, algunos estudios publicados por la autora del libro, **M. Pilar Alén**, realizados -en su mayoría- en fechas posteriores a los de la presentación de la tesina y la tesis doctoral mencionadas en el Anexo I.

Algunos son de carácter recopilatorio y abarcan aspectos enmarcados en un espacio temporal más amplio, o abordan aspectos y nociones conceptuales dispares que ayudan a contextualizar mejor las vicisitudes de la música gallega y compostelana. Y, otros son trabajos de tipo más especializado, centrados en la capilla de música de la catedral de Santiago, en general, y, en Buono Chiodi y Melchor López y la música de su tiempo, en particular.

BIBLIOGRAFÍA

“Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)”, [*Reçerca musicològica*, N.º. 5, 1985](#), pp. 45-83.

“Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, Salamanca 1985, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, Vol. 2, pp. 39-50.

“Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”, [*Revista de Musicología*, Vol. 10, N.º 1, 1987](#), pp. 221-240.

“Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX”, [*Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, Vol. 33, N.º. 3-4 \(Julio-Diciembre\), 1987](#), pp. 561-573.

“Buono Chiodi: un illustre salodiano a Santiago de Compostela”, *Memoria del' Ateneo*. Salò (Brescia), 1991, pp. 27-64.

La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela en la transición del

Barroco al Clasicismo, tesina de licenciatura. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1984, I vol., 192pp.

“La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”, *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, Vol. II, Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, 1990, pp. 7-25.

“Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la Catedral de Santiago”, *Revista de Musicología*, Vol. 14, N° 1-2, 1991, pp. 501-510.

“Musicisti Lodigiani alla Cattedrale di Santiago de Compostela nella seconda metà del ‘700”, *Archivio Storico Lodigiano*, Lodi, 1991, pp. 85-92.

"Buono Chiodi", *The New Grove Dictionary of Opera*, London, MacMillan, 1992, T. I. p. 847.

El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela. Colección Tesis Doctorales en microfichas de trabajo, Tenerife: Universidad de La Laguna, 1992, 6 vols., 1093 pp. (N° de Título: 191338).

"Musicisti Lodigiani alla cattedrale di Santiago de Compostela nella seconda metà del século XVIII: nuovi contributi", *Archivio Storico Lodigiano*, Lodi, 1993, pp. 181-209.

“El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos "italianizados" o músicos italianos? (1767-1770)”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 9, N° 1, 1993, pp. 9-32.

“Datos para una historia social de la música: el Trienio Liberal y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago”, *Estudios sobre Historia del Arte: ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65° cumpleaños*, Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, 1993, pp. 17-26.

“O labor do ilustre Mestre de Música italiano Buono Chiodi na Catedral de Santiago de Compostela”, *A música na Catedral de Santiago de Compostela no século XVIII: Melchor López, Buono Chiodi, José de Nebra*. Santiago de Compostela: Consorcio da

Cidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 11-15.

"Músicos italianos en la catedral de Santiago de Compostela, (ca. 1760-1810). Apuntes biográficos", *Revista de Musicología*, Vol. 17, 1994, pp. 61-96.

"El tenor italiano Pietro Ricci en Santiago de Compostela", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N° 26, 1995, pp. 151-155.

"Panorama y reflexiones sobre un cuarto de siglo de historiografía y actividades musicales en Galicia (ca. 1972-1997)", *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Vol. 4, N° 2, 1997, pp. 5-69.

Historia da Música Galega. Cantos, cantigas e cánticos, Vigo: A Nosa Terra, 1997, 158 pp.

"O 'Clasicismo Musical' en Galicia", *O feito diferencial galego na música*, II. Santiago de Compostela. Museo do Pobo Galego, Vol. 2, 1998, pp. 179-226.

"Un evento singular, o feito diferencial galego na música", *Grial: revista galega de cultura*, N° 137, 1998, pp. 163-165.

"Las catedrales como centros generadores de un inestimable legado musical", Santiago de Compostela, "Nino" Ediciones Gráficas, 1998, pp. 31-60.

Música y Liturgia en la Edad de Oro de las Catedrales Españolas (edición a cargo de M. Pilar Alén), Santiago de Compostela. "Nino" Ediciones Gráficas, 150 pp.

"Chiodi, Buono Giuseppe", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3. Madrid: SGAE, 1999, pp. 652-658.

"López Jiménez, Melchor", *Enciclopedia Universal Gallega*, Vigo: ed. Ir Indo, 2001.

"Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 16, N° 2, 2000, pp. 33-58.

"Chiodi, Buono Giuseppe", *Dictionary of Music*, London. Oxford University Press, ed. Impresa, 2001.

"Giovanni Brunelli, musicista e impresario (17??-1791 ca.)", *Archivio Storico Lodigiano*, Lodi, 2001, pp. 5-14.

“Datos para una Historia Social de la Música: apuntes biográficos de los músicos de la Catedral de Santiago (1770-1820)”, *Homenaje del Departamento de Historia del Arte a la Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*. Xunta de Galicia, 2002, pp. 707-739.

“Controversias entorno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el siglo XVIII”, *Revista “Quintana”*, Vol. 1, 2002, pp. 143-150.

“Gaspar Schmid: maestro de capilla y organista de la Real Colegiata de La Coruña (1800-1806)”, *Memoria artis: studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, Vol. II. Xunta de Galicia, 2003, pp. 265-282.

Breve Historia da Música Galega, Vigo: A Nosa Terra, 2004, 62 pp.

“Reflexiones sobre un siglo de ‘música gallega’ (ca. 1808-1916)”, [*Revista de Musicología*, Vol. 30, N^o 1, 2007](#), pp. 49-102.

Historia da Música Galega: notas do século XIX. Santiago de Compostela: ed. Andavira, 2009, 100 pp.

“Música y músicos de la Catedral compostelana al servicio de las Comunidades Religiosas. Datos y reflexiones para un estudio necesario”. *Galicia Monástica. Estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións Universidade de Santiago, 2009, pp. 409-430.

“Música y músicos al servicio del culto (siglos XVI-XIX): normas de conducta y estima social”, *Actas del Congreso Imagen y Apariencia* (Cáceres, 2008). Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 940-963.

"De las venturas de España la de Galicia es mejor": poema sacro melo-dramático para el año santo compostelano de 1773”, [*Revista de Musicología*, Vol. 32, N^o 2, 2009](#), pp. 481-502.

“De Venecia a Compostela: cosí el mondo caminando diremo cantando che la birba e un bel mestier”, [*Semata: Ciencias sociais e humanidades*, N^o 21, 2009](#), pp. 287-311.

“El poema sacro Melo-dramático de Buono Chiodi (Santiago de Compostela, 1773)”, [*Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, N^o 64, 2009](#), pp. 215-236.

“Música y catedrales: las ‘operas’ de Buono Chiodi, un singular legado al margen del

culto religioso”, *Semata: Ciências sociais e humanidades*, N° 22, 2010, pp. 473-494.

“Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925)”, *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*, Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 2010. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, Vol. IV, 2012, pp. 2808-2819.

WEBGRAFÍA

“Chiodi, Buono Giuseppe (ópera)”. Oxford University Press. Grove Music Online

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008777>