



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

La cantada barroca

¿Qué visteis, pastores?

de Matías Navarro

Trabajo fin de grado

Alumna: Raquel Palencia García

Director del TFG: Carlos López Galarza

Especialidad: Canto

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El compositor Matías Navarro, autor de la cantada *¿Qué visteis, pastores?*, fue un músico destacado originario de Albacete que desde muy joven, se trasladó a Elche y posteriormente desempeñó el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Orihuela. Navarro es especialmente reconocido por sus aportaciones al repertorio musical sacro del Barroco español, en particular por sus villancicos y cantadas, siendo uno de los primeros compositores en emplear el término «cantada», en este contexto litúrgico. A partir del manuscrito original, se realizará una transcripción a escritura moderna, respetando las convenciones estilísticas de la época. Posteriormente, se presenta un análisis musical y estilístico que abarca aspectos formales, armónicos, fraseológicos y retóricos, los cuales permiten comprender mejor el lenguaje compositivo de Navarro. El estudio incluye también una contextualización histórica y una comparación con otras obras del repertorio sacro barroco, situando así la pieza dentro de un marco estético más amplio. Finalmente, el trabajo desemboca en un análisis interpretativo que contempla la práctica vocal de la época adaptada a los tiempos actuales. Se propone una visión personal basada en una interpretación informada históricamente, pero con decisiones estilísticas tomadas desde el criterio vocal de la autora, buscando equilibrio entre rigor musicólogo y expresividad artística.

Palabras clave: Matías Navarro, cantada, Catedral de Orihuela, figura retórica, interpretación vocal

ABSTRACT

The composer Matías Navarro, author of the cantada ¿Qué visteis, pastores? was a distinguished musician originally from Albacete who moved to Elche at a Young age and later served as chapel master at the Cathedral of Orihuela. Navarro is especially recognized for his contributions to the Spanish sacred repertoire, particularly through his villancicos and cantadas, being one of the first composers to use this term in Spanish liturgical music. Based on the original manuscript of this cantada, a transcription into modern notation has been carried out, respecting the stylistic conventions of the time. This process follows critical edition principles, balancing fidelity to the original with clarity and usability for contemporary performers. Subsequently the work presents a musical and stylistic analysis covering formal, harmonic, phraseological and rhetorical aspects, which offer a deeper understanding of Navarro's compositional language. The study also, includes a historical contextualization and a comparison with other Works of the Spanish Baroque sacred repertoire, framing the piece within a broader aesthetic context. Finally, the research culminates in an interpretative analysis that considers vocal practices of the time, while adapting them to modern performance standards and technical possibilities. A personal interpretative proposal is developed based on historically informed criterion but shaped by the author's own artistic judgment, aiming to balance musicological rigor with expressive freedom.

Keywords: *Matías Navarro, cantada, Orihuela Cathedral, rhetorical figure, vocal interpretation*

AGRADECIMIENTOS

Quiero aprovechar estas líneas para agradecer a todas las personas que han estado a mi lado durante estos años tan difíciles, y que de una u otra forma han hecho más llevadero el camino en esta carrera tan sacrificada.

En primer lugar, agradezco profundamente a Carlos López Galarza tutor de este Trabajo de Fin de Grado, por su orientación y apoyo constantes. Su dedicación y conocimientos han sido fundamentales para dar forma y profundidad a esta investigación.

Extiendo mi agradecimiento a Miguel Ripoll cuya guía ha sido de gran valor en el proceso de análisis. Su generosidad al compartir su experiencia y saberes ha sido un verdadero impulso para el desarrollo del trabajo.

A Rubén Pacheco, por facilitar la instrumentación necesaria para llevar a cabo la interpretación incluida en este trabajo.

A mi familia y amistades, quienes han sido mi sostén emocional y una fuente constante de motivación, les estaré siempre agradecida.

Asimismo, agradezco la colaboración de los archivos históricos y bibliotecas que han proporcionado el acceso a fuentes primarias y secundarias esenciales para este estudio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2 Estado de la cuestión.....	2
1.3 Objetivos	3
1.4 Metodología y estructura	4
1. CAPÍTULO I. MATÍAS NAVARRO: CONTEXTO HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO	11
1.1 La España del siglo XVII: Sociedad, música y contexto cultural en tiempos de Matías Navarro.....	11
1.2 La vida musical en las capillas españolas del siglo XVIII.....	12
1.3 La capilla de música de la Catedral de Orihuela: un modelo del barroco español	13
1.3.1 Organización de la capilla de la Catedral del Orihuela	16
1.3.2 El maestro de capilla.....	16
1.4 Trayectoria musical y compositiva de Matías Navarro	18
1.4.1 Vida y formación	18
1.4.2 Cargos musicales	19
1.4.3 Obra	20
2. CAPÍTULO II. LA CANTADA BARROCA Y SU EVOLUCIÓN.....	23
2.1 Origen y desarrollo del género	23
2.1.1 Definición y características de la cantata barroca	23
2.1.2 Contexto europeo: influencia de la cantata italiana	23
2.1.3 Adaptación al ámbito hispano: de la cantata a la cantada.....	25
2.2 Las figuras retóricas como recurso expresivo	26
2.2.1 Concepto, descripción general	26
2.2.2 Tipología	27
2.2.3 Diferencias en el repertorio español.....	32

3 CAPÍTULO III. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE <i>¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?</i>	35
3.1 Análisis formal y de las figuras retóricas	35
3.1.1 Aria 1	35
3.1.2 Recitativo 1	40
3.1.3 Aria 2	42
3.1.4 Recitativo 2	43
3.1.5 Seguidilla	44
4 CAPÍTULO IV. ESTUDIO INTERPRETATIVO	47
4.1 Criterios generales: color vocal, tipo de sonido , vibrato	47
4.2 N°1 Aria	47
4.2.1 Fraseo y estructura	47
4.3.3 Articulación, color y dinámicas	49
4.2.4 Ornamentación	50
4.3 N°2 Recitativo	50
4.3.1 Fraseo y estructura	50
4.3.2 Articulación, color y dinámicas	51
4.3.3 Ornamentación	52
4.4 N°3 Aria	53
4.4.1 Fraseo y estructura	53
4.4.2 Articulación, color y dinámicas	54
4.4.3 Ornamentación	56
4.5 N°4 Recitativo	58
4.5.1 Fraseo y estructura	58
4.5.2 Articulación, color y dinámicas	59
4.6 N°5 Seguidilla	60
4.6.1 Fraseo y estructura	60
4.6.2 Articulación, color y dinámica	61

4.7 Vuelta al N°1. Ornamentación final y cierre expresivo	63
5 CONCLUSIONES.....	65
6 BIBLIOGRAFÍA.....	69
7 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	71
8 APÉNDICE DOCUMENTAL	73

INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La elección de Matías Navarro como objeto de estudio para este Trabajo de Fin de Grado está motivada por la necesidad de rescatar y revalorizar la obra de un compositor cuya contribución al patrimonio musical español ha sido, hasta hace poco, escasamente explorada. Aunque su figura ha permanecido relativamente desconocida fuera de ámbitos especializados, su legado en la música sacra y, en particular, en los villancicos, ofrece una rica fuente de estudio tanto desde una perspectiva estilística como histórica. En este estudio, resulta relevante considerar el papel de Orihuela como un centro musical destacado de la época, en el que la forma «cantada» ocupaba un papel fundamental dentro del repertorio litúrgico de las capillas. Contextualizar la música de Matías Navarro en su entorno histórico y cultural permite una mejor comprensión de su obra dentro del marco de la música sacra del siglo XVIII en España. Este estudio pretende contribuir a la recuperación de una parte del patrimonio musical español que corre el riesgo de caer en el olvido.

La cantata barroca, originaria de Italia, fue una forma musical vocal-instrumental que se expandió por toda Europa. Al llegar a España, este género experimentó una transformación y adoptó el nombre de «cantada». En su adaptación española, la cantada incorporó ritmos de danzas y formas musicales propias del país, como giros rítmicos y melódicos de inspiración popular. Esto la diferencia de la cantata italiana, más lírica y narrativa. La cantada barroca española se convirtió en una forma musical clave en el repertorio sacro, con un carácter más dramático y enfocado en la expresión de la devoción religiosa mediante elementos del lenguaje popular.¹

La cantada que se analizará en este trabajo, *¿Qué visteis, pastores?*, representa una muestra significativa de la producción de Navarro y ofrece una oportunidad única para adentrarse en su lenguaje compositivo. A través de su transcripción y análisis no solo se pretende preservar esta obra en particular sino también contribuir a la recuperación del patrimonio musical español.

¹ ORQUESTA FILARMONÍA. *¿Qué es una cantata?* [en línea]. 3 de diciembre de 2024 [consulta: 18 de junio de 2025]. Disponible en: <https://orquestafilarmonia.com/curiosidades/que-es-una-cantata/>

Este estudio puede servir como base para futuras investigaciones en torno a la música sacra de esta época, destacando su relevancia tanto en el ámbito académico como en el artístico. A pesar de la riqueza del repertorio sacro barroco, muchas de estas obras han permanecido en el olvido por falta de estudios y ediciones críticas. El análisis de *¿Qué visteis, pastores?* permitirá profundizar en las prácticas compositivas de Navarro y contribuir a una mejor comprensión del lenguaje musical del Barroco español. La transcripción a notación moderna resulta fundamental para recuperar estas obras y facilitar su interpretación hoy. Muchas composiciones de los siglos XVII y XVIII se conservan en manuscritos con notación antigua, lo que dificulta su lectura y ejecución. Esta edición crítica garantiza su accesibilidad y permite un análisis más preciso de su estructura formal y armónica, a partir del cual se puede proponer una ornamentación coherente y establecer una propuesta de interpretación vocal basada tanto en criterios históricos como personales.

1.2 Estado de la cuestión

En el marco de conversación mantenida con la profesora Inmaculada Dolón, autora del trabajo de Fin de Máster sobre la *Missa Cum 19 voces en el contexto de la música policoral barroca Valenciana*², surgió la mención a un compositor apellidado «Navarro», que empleó el término «cantada» en la zona de Madrid. Aunque no se ha podido confirmar si se trata del mismo Matías Navarro objeto de este estudio, dicha observación resultó especialmente relevante y abrió la posibilidad de una futura línea de investigación para un TFM que profundice en esta cuestión. Lo que sí tenemos claro es que Matías Navarro fue uno de los compositores que más cantadas conservadas tiene en su haber. Sus obras son las que más emplean este término desde sus primeras portadas, consolidando su papel como uno de los compositores que formalizó y promovió este género en el repertorio sacro español³.

La música sacra de Matías Navarro ha sido objeto de estudio en varias investigaciones que han permitido comprender mejor su estudio, su contexto y su relevancia dentro del

² DOLÓN LLOR, Inmaculada. *Missa Cum 19 voces en el contexto de la música policoral barroca Valenciana*. Trabajo de Fin de Máster. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017.

³ PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

repertorio barroco español. Uno de los trabajos más relevantes es la tesis doctoral de Juan Pérez Berná, donde analiza su producción en lengua vernácula, un repertorio poco habitual en la música sacra de su tiempo. Esta investigación examina su estilo compositivo, el uso del romance dentro de la liturgia y su relación con la práctica musical catedralicia.

El contexto en el que Navarro desarrolló su actividad ha sido ampliamente documentado en la obra de José Climent⁴, donde se ofrece un inventario detallado del archivo musical de la catedral. Este estudio ha sido clave para entender la estructura y funcionamiento de la capilla musical en la que Navarro trabajó, así como la importancia de su legado dentro del patrimonio sacro valenciano. Investigaciones recientes han puesto en valor su aportación al repertorio sacro del siglo XVIII.

En las últimas décadas, se han llevado a cabo diversas transcripciones y estudios sobre sus obras con el objetivo de facilitar su interpretación y recuperación. Un ejemplo de ello es el ya citado Trabajo de Fin de Máster de Inmaculada Dolón Llor, que analiza la estructura y características estilísticas de la *Missa Cum 19 voces* dentro de la tradición policoral barroca española.

Pese a que existen pocas grabaciones dedicadas exclusivamente a la música de Navarro, algunas de sus obras han sido interpretadas en el marco de proyectos de recuperación del patrimonio musical español. Conjuntos especializados en música antigua, como la Capilla del Arte, han contribuido a la difusión de su repertorio a través de conciertos y registros fonográficos. Estas iniciativas han permitido una mayor comprensión de la práctica interpretativa de su música y han favorecido su puesta en valor dentro del repertorio sacro barroco.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado es realizar la transcripción, el análisis estilístico y retórico, y la propuesta de interpretación del villancico *¿Qué visteis, pastores?* de Matías Navarro. A partir de una contextualización de la vida y obra del

⁴ CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana*. IV Catedral de Orihuela. Valencia: Facultad de teología San Vicente Ferrer. 1986.

compositor, se plantea una edición crítica y una propuesta interpretativa que responde tanto a criterios históricos como a recursos vocales actuales.

Como objetivos específicos, se plantean los siguientes:

1. Investigar el contexto histórico, cultural y musical en el que se desarrolló la actividad de Matías Navarro, con especial atención a su papel de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela y su vínculo con la música sacra del Barroco español.
2. Transcribir y analizar la notación original de las obras seleccionadas del compositor, estableciendo una edición crítica fundamentada en fuentes manuscritas conservadas en archivos históricos.
3. Estudiar los elementos estilísticos, formales y retóricos de la cantada objeto de análisis, identificando los rasgos distintivos de la escritura de Navarro en comparación con otras cantadas del repertorio barroco.
4. Desarrollar una propuesta de interpretación vocal informada, basada en la práctica histórica y adaptada a criterios técnicos y expresivos contemporáneos, considerando aspectos como el color vocal, la articulación y la retórica del texto.
5. Reflexionar sobre el proceso interpretativo desde una perspectiva personal, justificando las decisiones tomadas a nivel vocal y musical, y valorando la relación entre la edición, el análisis y la práctica interpretativa.

1.4 Metodología y estructura

Para la fundamentación del presente estudio, se ha llevado a cabo una búsqueda bibliográfica exhaustiva. En ella se han incluido diferentes fuentes como la tesis doctoral de Juan Pérez Berná, que ha sido clave en la elección del tema, y el Trabajo de Fin de Máster de Inmaculada Dolón, que contiene la única transcripción localizada hasta el momento de una de las obras de Matías Navarro. También se han consultado estudios sobre la interpretación de música barroca, diccionarios de terminología musical, artículos, y otras fuentes de carácter musicológico e interpretativo.

Las fuentes primarias son principalmente manuscritos y ediciones antiguas de la obra seleccionada. Esta cantada se encuentra depositada actualmente en el Archivo Diocesano de Orihuela (ADO) y está catalogada por Climent bajo la signatura 102/15. A su vez, esta

obra fue fotografiada por José Luis López García, catedrático de Dirección Coral del Conservatorio Superior de Música (CSMM), y depositada en el archivo de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Murcia, de donde se ha extraído una reproducción.

Los criterios de búsqueda para estas fuentes primarias se han basado en la identificación de términos clave como Matías Navarro, villancico barroco, Capilla de Música de Orihuela y música sacra del siglo XVIII.

Las fuentes secundarias han comprendido estudios previos sobre el compositor, la cantada barroca y la música sacra española, incluyendo tesis doctorales, artículos académicos, libros de referencia y grabaciones. Para su localización, se han buscado en los catálogos de bibliotecas del Conservatorio Superior de Música de Valencia y de la Universidad de Alicante, donde se han encontrado los trabajos referidos en el Estado de la cuestión.

El procedimiento y las fases de trabajo han sido las siguientes:

1. Identificación de fuentes relevantes mediante la revisión de bibliografías y referencias cruzadas en estudios previos.
2. Consulta de catálogos archivísticos, aplicando filtros y criterios de búsqueda específicos.
3. Acceso a documentación y manuscritos, en formato digital.
4. Clasificación y análisis de la documentación, priorizando las fuentes más pertinentes para el estudio de la cantada.

En cuanto a los criterios de transcripción de la cantada a notación moderna, se ha llevado a cabo utilizando la aplicación MuseScore, siguiendo un criterio de edición crítica que busca equilibrar la fidelidad del manuscrito original con la claridad necesaria para su interpretación actual. La transcripción se ha basado en el análisis del documento original conservado en el archivo de la Catedral de Orihuela, respetando su estructura formal y sus indicaciones musicales, pero adaptando ciertos elementos para facilitar su lectura en el contexto moderno.

Para la modernización de la notación musical, se han seguido los siguientes pasos:

1. Las claves y distribución de pentagramas, a diferencia de otras ediciones modernas que optan por la conservación de claves antiguas, en esta transcripción

se han sustituido las claves antiguas por claves modernas con el objetivo de facilitar la lectura y adaptación a la práctica musical actual. Esta decisión responde a una elección personal, orientada a ofrecer una versión más accesible para intérpretes contemporáneos, manteniendo la estructura original pero con una notación actualizada que favorezca su comprensión sin perder el espíritu estilístico de la obra.

2. En cuanto a la figuración rítmica, se ha respetado la escritura del manuscrito, ajustando únicamente aquellas notaciones que pudieran generar ambigüedad en la lectura. En algunos pasajes, las ligaduras y duraciones reflejan la intención musical sin alterar la estructura métrica original.
3. El manuscrito original, las alteraciones se presentan de forma irregular y en ocasiones no se repiten en compases posteriores. En la transcripción se han añadido alteraciones accidentales en aquellos casos donde su uso es evidente por la lógica melódica y armónica, siguiendo el criterio interpretativo del repertorio barroco.

En cuanto a la organización formal y estructural, se ha procedido a:

1. Una ordenación de pentagramas y sistemas. La transcripción mantiene la disposición original de las partes instrumentales y vocales, asegurando una estructura clara y coherente. Se ha optado por separar los sistemas de manera que reflejen la jerarquía de las voces, identificando el tiple vocal de forma diferenciada respecto al acompañamiento.
2. En cuanto a la numeración de compases, en el manuscrito original no todos los compases están claramente delimitados. En la transcripción, se ha numerado cada compás desde el inicio para facilitar tanto el análisis como la interpretación.
3. Las indicaciones de tempo y dinámica en el manuscrito original no aparecen de forma explícita. Esta ausencia se ha mantenido en la transcripción, aunque en futuras ediciones interpretativas podrían añadirse referencias basadas en la práctica barroca.

En esta edición, el texto bajo la música ha sido ajustado con el objetivo de facilitar su lectura y su correcta adaptación a la métrica musical. Se han respetado las divisiones silábicas originales en la medida de lo posible, realizando únicamente las modificaciones

necesarias en aquellos casos donde la estructura original presentaba dificultades de legibilidad.

La transcripción se ha realizado utilizando MuseScore, una herramienta de edición de partituras que ha permitido adaptar la notación original a una edición moderna de alta legibilidad. La lectura del manuscrito original ha resultado bastante accesible gracias a su buen estado de conservación y a la claridad de su notación en casi su totalidad. Este proceso de transcripción sigue los criterios musicológicos rigurosos, similares a los empleados por editoriales especializadas en música antigua como *Bärenreiter* o *Armonia Universalis*, garantizando una adaptación que mantiene la esencia del manuscrito original mientras facilita su interpretación en el contexto actual.

El análisis de la cantada se ha abordado desde un enfoque cualitativo, combinando análisis formal, armónico, estilístico y retórico, con el objetivo de contextualizar la obra dentro del repertorio sacro del Barroco español y la práctica musical de la Catedral de Orihuela en el siglo XVIII. Para ello, se ha empleado un sistema de análisis mixto basado en los principios de la teoría del análisis musical del Barroco, siguiendo modelos como los expuestos en la musicología histórica y en estudios de referencia sobre la música policoral y las cantadas sacras.

El análisis se ha desarrollado en varias fases, siguiendo un orden lógico para el estudio de la obra:

1. Análisis formal y estructural :
 - a. Determinación de la forma global de la obra y su segmentación en secciones.
 - b. Identificación de repeticiones, simetrías y contrastes estructurales.
 - c. Relación de la estructura con otras cantadas sacras de la época.
2. Análisis armónico y contrapuntístico:
 - a. Estudio de la progresión armónica, funciones tonales y cadencias.
 - b. Análisis del uso de disonancias, modulaciones y cromatismos.
 - c. Relación del lenguaje armónico con la práctica barroca española.
3. Análisis estilístico y retórico
 - a. Identificación de recursos expresivos típicos de la cantada barroca (figuras retóricas).
 - b. Estudio de la ornamentación y su correspondencia con tratados de la época.

4. Articulación y fraseo

- a. Observación de las líneas melódicas y su construcción en relación con el texto.
- b. Identificación de elementos de declamación musical y su impacto en la interpretación.
- c. Relación con la tradición de la cantada en la Capilla de Orihuela.

5. Ornamentación

- a. Identificación de recursos ornamentales presentes en la obra y su función expresiva dentro del estilo barroco.
- b. Comparación con ornamentaciones recogidas en tratados históricos del siglo XVII y XVIII.
- c. Propuesta de ornamentación adaptada a criterios estilísticos y vocales contemporáneos, respetando la estética barroca.

Este análisis ha permitido no solo comprender la estructura interna de la cantada, sino también situarlo dentro del desarrollo de la música sacra española del siglo XVIII, aportando claves interpretativas para su ejecución en la actualidad.

La propuesta interpretativa de la cantada se ha basado en los hallazgos obtenidos en el análisis formal, armónico y estilístico, buscando una ejecución que respete las características del repertorio barroco español. Para ello, se han tenido en cuenta criterios de articulación, color vocal, ornamentación, dinámica y tempo, adaptándolos a las posibles vocales e instrumentales contemporáneas.

1. El color vocal está determinado por la práctica histórica del Barroco español, en la que predominaba una emisión clara, con poco vibrato y gran agilidad en la articulación. Se ha buscado un sonido más puro, evitando excesiva redondez y priorizando la precisión en la declamación del texto. Para ello, se ha adoptado una técnica de emisión ligera y natural en las partes agudas de la cantada, basada en modelos de la música antigua y atendiendo al contenido del texto poético. Se ha evitado un vibrato amplio y constante, favoreciendo una vibración controlada y expresiva en momentos específicos. Se ha trabajado la resonancia natural de la voz sin forzar la proyección, ya que la cantada está concebida para espacios con acústica reverberante como las catedrales.
2. El fraseo en el Barroco, se basa en la articulación clara y en la estructura rítmico-melódica de los elementos de cada frase, en lugar de en líneas melódicas amplias

y sostenidas. En esta interpretación se ha seguido un fraseo articulado según la estructura del texto y la métrica musical, enfatizando los acentos naturales de la palabra. Se emplean ligaduras expresivas en notas prolongadas y articulación separada en pasajes rápidos, siguiendo las prácticas documentadas en tratados de la época. También se aplican disminuciones y pequeñas cesuras clave para resaltar la retórica del texto, evitando un fraseo excesivamente ligado.

3. La ornamentación se ha aplicado de manera coherente con la función expresiva de la cantada. En las repeticiones de secciones se han incluido pequeñas variaciones melódicas, de acuerdo con la práctica de la época. Se han evitado adornos excesivos que alteren la claridad del discurso melódico, priorizando la expresividad sobre la exhibición técnica.
4. El tempo se ha establecido en función del carácter de la cantada y de su función litúrgica, optando por una pulsación fluida pero bien definida. Dado que en el manuscrito original no se indican dinámicas, se ha seguido el principio barroco de dinámicas escalonadas, evitando transiciones graduales y priorizando los contrastes entre secciones o frases.
5. Se ha respetado la instrumentación original en la partitura (violines, violón y acompañamiento armónico), aunque en el caso de interpretaciones modernas con medios reducidos, se ha adaptado el violón a un chelo y el acompañamiento al fagot junto con otro chelo. Esta propuesta interpretativa ha permitido que la obra mantenga su carácter original, adaptándose a las condiciones actuales sin perder la esencia estilística del Barroco español.

Este trabajo se organiza siguiendo un orden progresivo que facilita la comprensión integral de la cantada, desde su contexto hasta su interpretación. Comienza con una introducción que presenta los objetivos, la justificación y la metodología empleada. A continuación, se desarrolla un capítulo dedicado al contexto histórico y biográfico, necesariamente para entender la figura del compositor y el entorno en el que inscribe su obra. Después se aborda la transcripción y el análisis detallado del villancico, lo que permite estudiar sus aspectos musicales con rigor musicológico. A partir de este análisis, se plantea un estudio interpretativo que traduce los resultados anteriores en criterios aplicables a la práctica musical actual. Finalmente, las conclusiones recogen los principales aportes del trabajo. Este orden responde a la intención de construir el estudio

Raquel Palencia García

desde una base contextual e investigadora sólida hasta llegar a una propuesta interpretativa fundamentada.

1. CAPÍTULO I. MATÍAS NAVARRO: CONTEXTO HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO

1.1 La España del siglo XVII: Sociedad, música y contexto cultural en tiempos de Matías Navarro

El contraste político, social y económico entre los siglos XVI y XVII fue considerable. Hacía apenas un siglo que la corona española se había convertido en la potencia más grande y rica de Europa, tanto que a este periodo se lo denominó *el siglo dorado del Imperio español*. Sin embargo, fue durante el siglo XVII, cuando comenzó la decadencia española, marcada especialmente a partir de la crisis de 1640, cuando Felipe IV designó al Conde-Duque de Olivares para resolver las luchas internas del territorio. Asimismo, dado que España se encontraba en un contexto europeo en conflicto, se sumó la Guerra de los Treinta Años, entre otras guerras de predominancia europea, lo que condicionó de forma crucial los siglos posteriores en términos de desarrollo político y económico.

En cuanto a la situación demográfica y económica, este periodo estuvo marcado por una serie de epidemias de peste negra que no habían sido mitigadas hasta ese momento, además de una disminución en los ingresos procedentes de los metales y piedras preciosas provenientes de las colonias americanas. Las sucesivas derrotas en conflictos bélicos terminaron por acelerar la decadencia del Reino de España. El auge del sistema económico incipiente de Francia e Inglaterra, potenciado por sus propias estructuras internas, permitió que ambas potencias se desarrollaran económicamente de manera más sostenida. Por su parte, en España se daba un gasto excesivo, ya que las riquezas extraídas de las colonias no se destinaban al desarrollo industrial interno, sino a la financiación de las guerras en las que el país se encontraba involucrado.

A comienzos del siglo XVII se llevaron a cabo diversas campañas destinadas a la expulsión de la denominada población morisca, la cual representaba una parte significativa de la mano de obra agrícola. Como consecuencia, la corona dejó de recibir los ingresos agrícolas provenientes de esa zona. En Orihuela, este hecho derivó en un notable descenso demográfico y un impacto económico negativo.

El descenso fue contundente: la población pasó de contar entre unos 11.000 y 12.000 habitantes a tener tan solo 2.000 hacia la mitad del siglo XVII. La principal causa de este drástico descenso fue un brote de peste bubónica que, en el transcurso de apenas unos años, acabó con más de dos tercios de la población. A modo de contexto, cabe destacar la profunda desigualdad social existente en la población oriolana. La oligarquía municipal poseía amplias extensiones de tierra cultivable, mientras que el resto de la población, integrada por artesanos, campesinos y jornaleros, vivía en condiciones de pobreza extrema. Este desequilibrio social queda reflejado en que el 50% de la riqueza estaban concentrada en apenas el 4% de la población, entre ellos caballeros, oligarcas, juristas y miembros del alto clero.⁵

1.2 La vida musical en las capillas españolas del siglo XVIII

Las capillas musicales en la España del siglo XVIII constituían el epicentro de la actividad musical en iglesias y catedrales. Estas instituciones reunían a músicos profesionales, tanto cantores como instrumentistas, bajo la dirección de un maestro de capilla. La música sacra desempeñaba un papel fundamental, y las capillas se encargaban de interpretar repertorios polifónicos y nuevas composiciones adaptadas a los cambios estilísticos del Barroco tardío. La financiación de estas capillas provenía en gran medida de la iglesia y de donaciones privada, lo que permitía el sostenimiento de los músicos y la adquisición de instrumentos. Los maestros de capilla eran los encargados y eran responsables de componer música para ceremonias litúrgicas o si no era así la encargaban particularmente de la corte de Madrid.⁶ Esto daba la seguridad de poder conseguir música nueva y con una gran calidad, las capillas provinciales con esta música lo que conseguían era adquirir un estatus de distinción y modernidad. Muchas de las obras de los compositores de la corte han llegado a nosotros gracias a que las capillas han mantenido y conservado las partituras, de otra manera, nunca podríamos haber llegado a saber de ellas.

Las capillas musicales estaban estructuradas jerárquicamente. En la cúspide se encontraban el maestro de capilla, responsable de componer música para el calendario litúrgico, dirigir los ensayos y formar a los jóvenes músicos. A él le seguían los organistas, encargados del acompañamiento instrumental, y los cantores o ministriles, distribuidos

⁵ OJEDA, José. *La ciudad de Orihuela en la época de auge foral (siglos XVI-XVII)*. Orihuela: Ayuntamiento de Orihuela, 2007.

⁶ OVIEDO ARMENTIA, Ernesto. *Maestros de capilla: oficio o servidumbre*. Madrid: Filomúsica, 2004.

por tesitura: tiples, contraltos, tenores y bajos. Muchas capillas incluían también niños cantores que recibían formación musical dentro de la institución.⁷

Las funciones de la capilla eran tanto litúrgicas como educativas y administrativas. Además de amenizar las misas y festividades religiosas, las capillas intervenían en actos cívicos importantes (coronaciones, visitas reales, procesiones), contribuyendo así a la vida pública de la ciudad. En cuanto a sus obligaciones, los músicos estaban sujetos a un reglamento interno, debían asistir puntualmente a los oficios religiosos, mantener una conducta ejemplar y participar en los ensayos diarios. En muchos casos, estas normas recogidas en estatutos capitulares o documentos diocesanos, que regulaban también los pagos, licencias, ausencias y sanciones.⁸ Este sistema organizativo no solo garantizaba el funcionamiento musical de las catedrales, sino que consolidó a las capillas como espacios fundamentales para la creación, conservación y transmisión del repertorio sacro en la España barroca.

1.3 La capilla de música de la Catedral de Orihuela: un modelo del barroco español

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela desempeñó un papel central en la vida musical de la diócesis, contribuyéndose como un referente dentro del modelo de capilla catedralicia en la España barroca.⁹

El crecimiento y consolidación de la Capilla de Música de Orihuela estuvieron influenciados por el contexto eclesiástico y político de la diócesis. Tras su establecimiento en 1564, con la creación de la diócesis oriolana promovida por Felipe II, el catedral desarrolló una intensa actividad musical que reflejaba la importancia de la música en la liturgia barroca.¹⁰ Durante el siglo XVII y principios del XVIII, la capilla se convirtió en un centro de producción y difusión musical, donde se interpretaba repertorio sacro tanto de compositores locales como de autores de renombre en la península.¹¹

⁷ SUBIRÁ, José. *La música en la sociedad española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1941.

⁸ DURÁN, Miguel. *La música en las catedrales españolas del Antiguo Régimen*. Revista de musicología, 1995, vol. 18, n.º 1, pp. 27-45.

⁹ PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

¹⁰ REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Maestros de Capilla de Orihuela: de la grandeza a la decadencia*, 2025

¹¹ PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

El archivo musical de la catedral conserva numerosos manuscritos que documentan la actividad de la capilla, así como la presencia de figuras destacadas en su dirección, entre ellas Matías Navarro, quien ejerció como maestro de capilla en la primera mitad del siglo XVIII. Su labor dentro de la capilla no solo incluyó la composición de villancicos y obras sacras para festividades del calendario litúrgico, sino también la formación de músicos y cantores que garantizaban la continuidad de la tradición interpretativa en la Catedral. La estructura y funcionamiento de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela seguían el modelo organizativo habitual en las catedrales españolas del periodo barroco, aunque con particularidades propias derivadas de su contexto geográfico y de las influencias estilísticas presentes en su repertorio. En ella se perciben influencias tanto de la polifonía renacentista tardía como del emergente estilo barroco, reflejado en la incorporación de la monodia, el bajo continuo y una mayor expresividad textual en los villancicos y cantadas sacras. La importancia de la capilla de Música de Orihuela en la vida religiosa y cultural de la diócesis queda reflejada en la riqueza de su repertorio y en la relevancia que alcanzaron algunos de sus maestros, como Matías Navarro, quien tiene más de 300 composiciones conservadas y 21 en distintos libros de coro.¹² Este dato resulta muy notable en comparación con el catálogo de su predecesor y su sucesor en el cargo. Del primero de ellos, Jerónimo Comes, se conservan únicamente cuatro obras firmadas, mientras que, del segundo, Joseph Martínez la Foz, maestro de capilla durante 51 años, solo tres. Igualmente es curioso que, de Roque Monserrat, que ejerció el magisterio durante más de quince años y en calidad de sustituto durante la jubilación de Comes, se conservaran un número superior a la de este, 17 obras en legajo y 8 en el libro de coro.¹³ El hecho de que el legado compositivo de Navarro y el de Monserrat corrieran mejor suerte que los de Comes y Martínez, la Foz, está relacionado con un curioso episodio que tuvo lugar tras la muerte de Navarro, acaecida el 7 de marzo de 1727.¹⁴ Este episodio se encuentra documentado en los Libros de Actas y de Fábrica y estuvo protagonizado por el cabildo de la Catedral de Orihuela y Luis Navarro, hermano del difunto y bajón en la

¹² PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

¹³ Estos datos referentes a los fondos que aquí se citan están extraídos del catálogo musical del Archivo de la Catedral de Orihuela realizado por CLIMENT, J.: *Fondos musicales de la Comunidad Valenciana, IV Catedral de Orihuela*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1986. En esta obra los autores y sus respectivas composiciones tanto en legajo como en libro de coro, están ordenados alfabéticamente. Jerónimo Comes ejerció el magisterio durante 25 años, entre 1651 y 1676, fecha en la que fue jubilado; Joseph Martínez la Foz durante 51 años, entre 1729 y 1780, cuando falleció.

¹⁴ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA (ARCO). *Libro de entierros de 1727*, sign.187, fol. 41.

capilla de música de esta institución. Jerónimo Comes, activo entre 1651 y 1676, su magisterio marcó una etapa de consolidación musical en la catedral durante el siglo XVII. Su estudio no solo permite comprender el funcionamiento de una capilla catedralicia barroca de España, sino también analizar la evolución del repertorio sacro en el Levante español y su relación con la corrientes musicales europeas de la época. Joseph Martínez la Foz, ocupó el cargo desde 1729 hasta su fallecimiento. Su gestión estuvo marcada por conflictos con el cabildo y los músicos, pero también por una producción musical significativa, incluyendo misas y motetes.¹⁵

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, fue de suma importancia la influencia del rey Felipe II, ya que él fue uno de los principales promotores de la creación y formación de la diócesis oriolana; él le presentó el proyecto al papa Pío IV. Dicha presentación terminaría en un conflicto dado que el Papa se rechazaría dichas intenciones, generando así la creación de un obispo independiente cuyas funciones y labores estaban influenciadas con la realidad política de la época y subordinada a la Metropolitana de Valencia. Finalmente, este pleito histórico haría que el rey orden la construcción de la Catedral de Orihuela, la cual traería consigo nuevas fundaciones de tipo canonjía y capellanía financiadas y patronadas directamente por la corona española. Este suceso, marcaría un antes y un después para la figura de la capilla de música, ya que únicamente cinco de las doce capellanías que se crearon, tuvieron labores musicales (cuarteto vocal del primer coro y magisterio musical. En canto a la manera en la que se organiza la capilla de música, esta adopta una manera de tipo jerárquico y vertical, siendo el puesto más alto para la figura del cabildo seguía por un canónigo el cual se encargaba de la supervisión de la musical, este puesto recibía el nombre de «regidor o prefecto». Siguiendo con el orden de jerarquía, seguían los capellanes que se dividían en dos grupos: Residente, aquellos que contaban con el apoyo y beneficio de tipo eclesiástico, y los sacerdotes que no contaban con los beneficios y apoyos eclesiásticos. En el siguiente nivel de importancia pertenecía a los sacerdotes nombrados anteriormente y a los infantes del coro (este grupo estaba conformado por los niños que conformaban la escolanía de la capilla), y finalmente, en el nivel más bajo de jerarquía de la capilla de música, encontramos a los cantores y músicos contratados que no pertenecía directamente a la iglesia y que formaban parte de la ciudadanía del común. Ahora, existían dos figuras que no pertenecían dentro

¹⁵ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

de la escala jerárquica pero que si estaban bajo las órdenes directas del maestro de capilla: el organista y el sochantre.¹⁶

1.3.1 Organización de la capilla de la Catedral del Orihuela

La capilla de música de la Catedral de Orihuela estaba estructurada en distintos niveles jerárquicos, con un maestro de capilla a la cabeza, seguido por los infantillos, los músicos instrumentistas y los cantores. Los ensayos y actuaciones seguían un calendario riguroso, especialmente durante festividades religiosas, donde se interpretaban villancicos, motetes y otras formas de música sacra.

En el siglo XVII, las capillas de música tenían un papel importante en la cultura española y en la vida religiosa. Los maestros de capilla eran los encargados y eran responsables de componer música para ceremonias litúrgicas o si no era así la encargaban particularmente de la corte de Madrid.¹⁷ Esto daba la seguridad de poder conseguir música nueva y con una gran calidad, las capillas provinciales con esta música lo que conseguían era adquirir un estatus de distinción y modernidad. Muchas de las obras de los compositores de la corte han llegado a nosotros gracias a que las capillas han mantenido y conservado las partituras, de otra manera, nunca podríamos haber llegado a saber de ellas. En particular, la obra de Matías Navarro a día de hoy hemos podido rescatarla por la gran labor del cabildo catedralicio oriolano por adquirir la obra y conservarla. Esta difusión era vital conservar y proliferar la música barroca. La catedral de Orihuela, en muchas ocasiones recibía música de la corte madrileña, y esto hacía más rica la vida musical de la comunidad. Matías Navarro, tenía un papel importante en este proceso, ya que se encargaba de implementar y adaptar las obras a las necesidades litúrgicas locales. Los maestros de capilla no solo se encargaban de traer música de la corte, sino que también tenían que componer obras originales incorporando influencias de la música cortesana junto con las innovaciones metropolitanas.

1.3.2 El maestro de capilla

El maestro de capilla ejercía como director de coro, maestro de canto y órgano y básicamente era el principal responsable de la música de la catedral de Orihuela después

¹⁶ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

¹⁷ OVIEDO ARMENTIA, Ernesto. *Maestros de capilla: oficio o servidumbre*. Madrid: Filomúsica, 2004.

de la figura del cabildo. De acuerdo a los registros que existían, entre todas las figuras de capellanes, fue el Maestro de capilla quien cobró mayor relevancia histórica y figurativa.

Se estima que recibían un salario por sus servicios de 80 libras, apenas por su labor enteramente eclesiástica, sumando a 60 libras de manera complementaria. La manera en la que se admitían a los maestros era de la siguiente manera: el Cabildo publicaba una serie de decretos o edictos que se exponían en las puertas principales de los templos en Valencia, luego tenían que pasar un lapso de veinte días en los que los candidatos tenían que demostrar una serie de condiciones. Entre las condiciones que se le imponían al maestro de capilla encontramos: ser oriundo de Reino de Aragón, no ser cristiano nuevo ni pertenecer a cualquier otra religión como por ejemplo el judaísmo o el islam, además de no haber sido sometido al juicio del Santo Oficio de la Inquisición. Luego de pasar por esta serie de condiciones, el candidato debía demostrar sus cualidades propias para ejercer el oficio, por tanto, debía ser un maestro en la composición y dirección. Sin embargo, de acuerdo a los estudios y registros que se han hecho, es probable que, en las últimas, este tipo de cargo se designara mediante una recomendación ya sea Maestro de capilla antecesor o directamente del cabildo.¹⁸

Las funciones principales que tenía este cargo eran docencia y ensayos, quien ostentar este cargo tenía la obligación de ensayar con el coro de la catedral de forma diaria. Además de impartir clases llamadas «llisó y practiques», en las que instruía a los infantes en la música mensural, aunque también se permitía la entrada a cualquier integrante del coro, es de esta función que el maestro cobraba 60 libras. Segunda, composición, en esta labor existía la obligación de componer una serie de diferentes actuaciones las cuales en su mayoría eran encomendadas por la figura del cabildo. Entre las composiciones más recurrentes en la música coral o policoral que caracterizaban al Barroco Español estaban las de tipo navideño y las del Corpus Christi. Usualmente el maestro pedía un plazo de 60 días para la composición de estas piezas, y 15 de forma anual para la composición de los villancicos, motetes y demás peticiones. Mientras pasaban estos días, el maestro no poseía la obligación de asistir al coro, sin embargo, la labor de docencia y ensayos era totalmente obligatorias. Tercera, asistencia al oficio, ya que los maestros de capilla además de músicos eran principalmente sacerdotes, ellos tenían la obligación de cumplir

¹⁸ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

con sus labores de tipo rutinario, tales como las de función coral ordinarias, funciones extraordinarias, que no estaban contempladas dentro del calendario litúrgico ordinario, y funciones exteriores, que en su mayoría eran procesiones, minervas, el oficio de una misa en otra parroquia ajena a la diócesis. Entre las composiciones que hacia el maestro tenían que ver con el tipo de fiestas que se celebraban durante el año: las de «Seis capas o dobles de primera clase» eran las de mayor importancia porque pertenecían a un contexto litúrgico de tipo solemne (Cuaresma y Corpus Christi, el nacimiento de un santo importante), estas contaban con coros polifónicos de entre dos, tres o incluso más coros; las de «cuatro capas o dobles de segunda clase», las cuales formaban parte de las partes de la liturgia en las que la música no tenía una importancia mayor o relevante (cualquier evento de menor importancia en la vida de Jesús, María o cualquier Apóstol), finalmente las «doblas» o «celebraciones a cuatro capas», que sencillamente eran esas composiciones que no lograban entrar en ninguna de las categorías anteriores (cualquier conmemoración de un santo de menor importancia).¹⁹

1.4 Trayectoria musical y compositiva de Matías Navarro

1.4.1 Vida y formación

Matías Navarro nació en 1666²⁰ y un documento hallado en el archivo de la Basílica de Santa María de Elche indica que, en 1674, Navarro ya estaba cobrando como niño infante, lo que sugiere que tenía en ese momento ocho años de edad. Matías Navarro ingresó como infante en la capilla de Elche²¹, y posteriormente pasó a la capilla de Orihuela²², donde ingresó como «infantillo de morado»; es decir, como niño cantor adscrito al coro catedralicio, probablemente vestido con ropaje litúrgico de color morado, tal como era costumbre en algunas capillas durante ciertas festividades religiosas. El legado y la formación musical que recibió de su padre, Luis Navarro, fueron de vital importancia. Luis Navarro pertenecía a una familia con una marcada tradición musical; era cornetista

¹⁹ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

²⁰ DOLÓN LLOR, Inmaculada. *Missa Cum 19 voces en el contexto de la música policoral barroca Valenciana*. Trabajo de Fin de Máster. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017.

²¹ PACHECO MOZAS, Rubén. *La capilla de música de Santa María de Elche en el siglo XVII: una contribución a su estudio a través de los libros de fábrica conservados en el Archivo de la Basílica de Santa María*. Festa d'Elx, 2020, N.º 17, pp. 167-176.

²² PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

de la Basílica de Elche y también trabajaba como arpista en el siglo XVII. La familia Navarro procedía de Albacete, donde también existía una sólida tradición musical.

Debido a los registros e información conservada, a Matías Navarro se le adjudica el título de *Natural de la Villa de Elig*, lo que sugiere su vinculación con Elche. Su padre trabajó en varios empleos y desempeñó un papel significativo en la vida musical de la región, especialmente en Alicante, sin embargo, es importante mencionar que estos trabajos no coincidirían con la fecha de nacimiento de Matías ya que fue hasta 1678 que se instaló en Elche²³ En cuanto a la formación musical de Matías Navarro, gracias a su ingreso como infante en la Catedral de Orihuela, tuvo la oportunidad de ingresar a la capilla de música. Su formación estuvo guiada por Roque Montserrat hasta el año 1681. Posteriormente se mantuvo como cenetista de la Basílica durante cinco años más. En 1686 continuó su formación y, para ese mismo año, fue nombrado maestro de capilla en la Basílica de Santa María de Elche, desempeñando esta función mientras se preparaba para su ordenación sacerdotal en 1690. Entre las labores que realizó durante su estancia, se encuentra la dirección del *Misteri d'Elx*, un drama lírico religioso centrado en la recreación de la asunción de la Virgen María. Cabe mencionar que este es uno de los pocos dramas litúrgicos de origen medieval que aún se conservan y el único que ha sobrevivido hasta el día de hoy. Su legado en el Barroco español sigue siendo estudiado y apreciado.

1.4.2 Cargos musicales

Un año después de la partida de Roque Montserrat, en 1691, Matías Navarro fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Orihuela. Este nombramiento se realizó de manera unánime, ya que no se han encontrado registros de objeción. Su hermano Luis Navarro, quien ejercía de bajonista desde 1690, pudo haber representado una influencia en la elección de Matías Navarro para el cargo. Durante los próximos seis años, exactamente el 6 de julio de 1696, dejó su posición de interino para asumir la capellanía real.²⁴

Durante más de tres décadas, Navarro desempeñó un papel fundamental en la vida musical de la catedral, consolidando su prestigio como maestro de capilla. Su labor

²³ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

²⁴ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

incluyó la composición de obras sacras, la supervisión de la formación musical de los infantes y la dirección de la capilla de música, asegurando la calidad interpretativa y la continuidad de la tradición polifónica. Además, se encargó de la gestión de los músicos y del repertorio litúrgico, adaptándolo a las festividades religiosas y a las necesidades de la catedral.

Su legado musical, aunque no siempre bien documentado, deja entrever su influencia en la música sacra de su tiempo, especialmente en el ámbito del villancico y la cantada barroca, géneros en los que destacó. Finalmente, falleció mientras aun ejercía el cargo en la Catedral de Orihuela, dejando tras de sí un importante testimonio de la vida musical de finales del siglo XVII y principios del XVIII en la región. Su contribución a la música sacra, así como su papel en la formación de nuevas generaciones de músicos, lo convierten en una figura relevante dentro del panorama musical barroco español.

1.4.3 Obra

El archivo musical de la Catedral de Orihuela conserva hoy día 400 composiciones suyas, lo que representa la colección más numerosa en comparación con otros maestros de capilla que ocuparon el cargo.²⁵ Además, dos tercios de esta obra están escritas en castellano y, en su mayoría, están compuestas para una o dos voces solistas. Es importante recalcar que la obra de Matías Navarro permitió que la estética policoral desarrollada en Orihuela alcanzara su apogeo. Cuando se convirtió en maestro de capilla, llegó a componer obras para 21 voces (incluyendo el bajo continuo).²⁶ Matías Navarro fue el primer compositor que introdujo las “cantadas”, un género que deriva de los villancicos, escritos en un formato de canto o dueto acompañado por instrumentos. Aunque se sigan llamando villancicos, el término proviene de “villano” o “villa”, es decir, la música popular que se hacía en las villas con estructura de copla y estribillo). Este tipo de composición influyó en la música sacra y se comenzó a escribir en lengua castellana.

Tras su fallecimiento, el 7 de marzo de 1727²⁷, las actas capitulares recogen que el canónigo archivero salió rápidamente hacia la casa de Matías Navarro para negociar con

²⁵ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

²⁶ DOLÓN LLOR, Inmaculada. *Missa Cum 19 voces en el contexto de la música policoral barroca Valenciana*. Trabajo de Fin de Máster. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017.

²⁷ PÉREZ BERNÁ Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

su hermano la compra de todas sus cantatas. Gracias a esta acción inmediata, se han conservado sus cantatas, ya que las obras en romance pertenecían al compositor. Por otro lado, el archivo de Catedral solo conservaba el ordinario de la misa y otras partes de la liturgia en latín. Sin embargo, los villancicos y obras en romance a 12 o 13 voces se mantiene en su prioridad privada, y fueron adquiridos justo después de su muerte por la Catedral.

2.CAPÍTULO II. LA CANTADA BARROCA Y SU EVOLUCIÓN

2.1 Origen y desarrollo del género

2.1.1 Definición y características de la cantata barroca

La *cantata* es una composición vocal-instrumental de cierta extensión, escrita para una o varias voces solistas con acompañamiento instrumental. Se desarrolló en el periodo barroco y suele estar estructurada en una sucesión de movimientos que incluyen recitativos, arias y secciones instrumentales. Los textos tratados en las cantatas son muy diversos, abarcando desde temáticas amorosas y mitológicas hasta religiosas y pastoriles. El término *cantata*, surge en la Italia del siglo XVII como una pieza destinada a ser cantada, en contraposición a la *toccata* y la *sonata*, de carácter instrumental. En sus inicios se trataba de composiciones camerísticas monódicas para una voz solista, pero con el tiempo evolucionó hacia estructuras más complejas, con varias voces y un acompañamiento instrumental más desarrollado. Junto con la ópera y el oratorio, la cantata se convirtió en uno de los géneros vocales más relevantes del periodo barroco.²⁸

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la cantata se difundió por Europa y adoptó diferentes variantes. Existen dos tipos principales: la cantata profana, con mayor presencia en Italia y Francia durante los primeros años del género, y la cantata religiosa, que tuvo un fuerte arraigo en el luteranismo alemán del siglo XVIII.

2.1.2 Contexto europeo: influencia de la cantata italiana

El origen de la cantata barroca está ligado a Italia, donde comenzó como una forma de monodia acompañada en el contexto del estilo representativo del primer Barroco. Compositores como Giulio Caccini y Claudio Monteverdi fueron fundamentales en la exploración de este nuevo lenguaje musical.²⁹

El caso de Bach (nacido en 1685) pese a ser una generación algo posterior, presenta particularidades que lo diferencian dentro del panorama musical de su época. Su música

²⁸ ORQUESTA FILARMONÍA. *¿Qué es una cantata?* [en línea]. 3 de diciembre de 2024 [consulta: 18 de junio de 2025]. Disponible en: <https://orquestafilarmonia.com/curiosidades/que-es-una-cantata/>

²⁹ MELODY MIND. *La Revolución Ópera: Cómo la Aria Hizo Historia* [en línea]. 2025. [Consulta: 19 de junio de 2025]. Disponible en: <https://melody-mind.de/es/knowledge/opera/>

se caracteriza por una profunda carga teológica, influida por la tradición luterana, en la que la interpretación del texto tiene un papel central. En este contexto, Bach supo integrar los ideales de la Reforma protestante en su música, dotando sus obras de un profundo significado religioso y expresivo. Desde un punto de vista estilístico, su lenguaje musical muestra una combinación de elementos conservadores e innovadores. Su apego a las formas contrapuntísticas y su dominio del coral luterano evidencian una fuerte conexión con la tradición renacentista y barroca. Sin embargo, su tratamiento armónico, el uso expresivo del cromatismo y su capacidad para integrar influencias italianas y francesas en su obra le otorgan un carácter innovador, aunque no en el sentido rupturista que predominaba en su tiempo. Mientras otros compositores de su generación se orientaban hacia un estilo galante y preclásico, más ligero y con estructuras más simples, Bach profundizaba en la complejidad estructural y en la expresividad de su música.³⁰ Por tanto, aunque en vida no siempre fue comprendido ni valorado dentro de las corrientes musicales emergentes, su legado terminó por consolidarse como un pilar fundamental en la historia de la música occidental, influyendo en generaciones posteriores y demostrando que su aparente conservadurismo escondía en realidad una capacidad única para la renovación y la síntesis estilística.

El desarrollo del género se consolidó con Giacomo Carissimi, cuyas cantatas religiosas y profanas influyeron en la expansión del modelo por Europa. Alessandro Scarlatti, por su parte, estableció la estructura recitativo-aria que caracterizaría a la cantata barroca.³¹

En Alemania, el género adquirió un fuerte vínculo con la liturgia luterana. Heinrich Schütz fue pionero en la adaptación del estilo italiano a la música religiosa germana, y más tarde, Johann Sebastián Bach consolidó la cantata sacra con más de 200 composiciones. En Inglaterra, la influencia de Händel dio lugar a un repertorio de cantatas en inglés con una estructura cercana al oratorio.³²

En Francia, el género no alcanzó el mismo auge que en Italia o Alemania, pues el motete y la ópera dominaban el panorama musical. No obstante, compositores como Jean-

³⁰ WOLFF, Christoph. *Johann Sebastián Bach. The learned musician*. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

³¹ DOMÍNGUEZ, Juan Manuel. *Los Scarlatti y el barroco napolitano* [programa de concierto en línea]. Madrid: Fundación Juan March, 2016. [Consulta: 19 de junio de 2025]. Disponible en: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co100472.pdf>

³² MARTÍNEZ MIURA, Enrique. (2022, 4 de noviembre). *Una vida en el tiempo*. [consulta :19 de junio de 2025]. Disponible en: <https://musicaantigua.com/una-vida-en-el-tiempo/>

Baptiste Lully y Clérambault crearon algunas cantatas con características propias del estilo francés.³³

2.1.3 Adaptación al ámbito hispano: de la cantata a la cantada

En España, la *cantata* tardó en introducirse y lo hizo bajo el nombre de *cantada*. Aunque en algunos casos se usó el término italiano “cantata”, fue la versión hispana la que se consolidó. Su desarrollo se produjo a finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, especialmente en la primera mitad, coincidiendo con la llegada de la dinastía borbónica en 1700. La cantada en España adoptó dos vertientes principales: la profana y la eclesiástica. Sin embargo, la investigación musicológica sobre la cantada española enfrenta varios desafíos debido a la escasez de fuentes. En los archivos de catedrales e iglesias se han encontrado numerosas partituras de cantadas religiosas, mientras que el repertorio secular se conserva en menor medida y, por lo general, en antologías manuscritas. El contacto con Italia fue clave en la evolución del género en España. La casa de Borbón mantenía estrechas relaciones con territorios italianos, lo que facilitó la llegada del influjo italiano a la península. La estructura cíclica de la cantata italiana basada en la alternancia del recitativo y aria, fue asimilada por los compositores españoles. Sin embargo, la cantada también incorporó elementos propios de la tradición hispana, como la inclusión de coplas, estribillos y partes de zarzuela.³⁴

La real capilla de Madrid se convirtió en un centro fundamental para la creación de cantadas. Composiciones como Sebastián Durón, José de Torres y Antonio Literes dominaron el estilo italiano, pero introdujeron elementos españoles en sus obras. En regiones como Aragón, Cataluña y Valencia, el contacto con Nápoles y Roma favoreció la creación de una cantada con características propias. Figuras como Francesc Valls, José de Nebra, José Pradas y Pedro Rabassa fueron clave en la consolidación de este repertorio. Uno de los compositores más relevantes en el desarrollo de la cantada fue Juan Francés de Iribarren, maestro de capilla de la Catedral de Málaga, cuyas obras destacan por su originalidad y calidad. También es notable la labor de Joaquín García, maestro de capilla de la Catedral de Las Palmas, quien introdujo innovaciones como el uso del clarinete en

³³ GÓMEZ, Joan. (2022,27 de mayo). *La importancia de Lully en la música*. Revista digital del conservatorio. [Consulta: 19 de junio de 2025]. Disponible en: <https://revistadigitalconservatori.wordpress.com/2022/05/27/la-importancia-de-lully-en-la-música/>

³⁴ ORQUESTA FILARMONÍA. *¿Qué es una cantata?* [en línea]. 3 de diciembre de 2024 [consulta: 18 de junio de 2025]. Disponible en: <https://orquestafilarmonia.com/curiosidades/que-es-una-cantata/>

la instrumentación de sus cantadas. Pero cabe destacar que, en Orihuela, la actividad musical fue especialmente significativa, con un repertorio sacro influenciado tanto por la tradición española como por el estilo italiano. Matías Navarro, compositor ligado a esta catedral, jugó un papel clave en la evolución del género y en la consolidación del término “cantada” en España. Se cree que fue uno de los primeros en emplear esta denominación para diferenciar la adaptación hispana de la cantata italiana. Navarro no solo adoptó la estructura recitativo-aria típica de la cantata italiana, sino que incorporó elementos propios de la tradición española, como el uso de estribillos y coplas y en otros casos de seguidillas, otorgando a sus obras una identidad singular.³⁵

2.2 Las figuras retóricas como recurso expresivo

2.2.1 Concepto, descripción general

Las figuras retóricas en la música barroca constituyen herramientas expresivas que permiten reforzar el contenido semántico del texto a través de procedimientos melódicos, armónicos y rítmicos.³⁶ A diferencia del Renacimiento, donde la relación texto-música se manifiesta de manera más descriptiva, en el Barroco las figuras retóricas se sistematizan y se emplean como un medio estructural y expresivo dentro de la composición musical.

La cantada está influida por el estilo italiano de las cantatas que se forman con la alternancia de recitativos y arias, al mismo modo que sucedía en la ópera y por tanto está influida por la ópera. Tiene una influencia importante de la música escénica y por ello la música expresa también situaciones y afectos. Las figuras pueden servir no solo para expresar el sentido del texto, sino para que la música este construida de acuerdo al sentido del texto.³⁷

La obra de Matías Navarro que se ha transcrito y analizado, a pesar de ser un compositor de una generación anterior a Bach, podríamos considerarla moderna, ejemplo de la introducción del estilo italiano en España, aunque no exento de particularidades ibéricas.

³⁵ FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cantadas del Barroco español* [Programa de mano de concierto]. Fundación Juan March, 2005 [Consulta: 10 de junio de 2025]. Disponible en: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co100472.pdf>

³⁶ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 2000. [Consulta: 10 de enero de 2025]. Disponible en : <http://www.lopezcano.net>

³⁷ RIPOL, Miguel. *Comunicación personal*, 2024. [Mensaje recibo por correo electrónico].

Es de la generación de autores como José de Torres (compositor y maestro de capilla español del siglo XVIII) que componen en ese estilo italianizado.

Las figuras retóricas ya no están en la misma fase que en el barroco, como sucede con la obra de Joan Bautista Cabanilles, compositor y organista español del periodo barroco nacido en 1644. Es decir, las figuras retóricas están sistematizadas, se emplean como una tradición y siguen teniendo validez, pero no dejamos de ir entrando en una etapa en la que su uso es cada vez más cuestionado.

La partitura analizada, pese a que carece de contundentes figuras retóricas, contiene algunas que he podido señalar como importantes. Esta cantada, es en esencia musical de inspiración teatral, por tanto, posee una influencia marcada por la música escénica, lo que lleva a proponer que el análisis no solo se quede en un criterio puramente teórico-musical, sino también me parece pertinente añadirle un componente adicional de tipo más emocional y literario. En este contexto, la música desempeña una función hermenéutica al revelar significados que el texto no explicita directamente. En definitiva, el análisis que se hará, será bastante similar al que se podría hacer en el momento de analizar una obra de ópera o teatro musical (tomando en consideración el guión).

2.2.2 Tipología

Existen diversas figuras retóricas en la música barroca, entre las más utilizadas encontramos:

- Ecfonesis: Es una figura retórica que consiste en una exclamación o expresión de emoción, generalmente acompañada de una fuerte intensidad. Se usa para transmitir sorpresa, dolor, admiración, entre otros sentimientos. En la música, puede asociarse a momentos en los que se busca generar una reacción emocional inmediata, como en los gritos o pasajes que exigen una interpretación más expresiva. Un ejemplo destacado es el aria *Erbarme dich, mein Gott*, de la Pasión según san Mateo de Johann Sebastián Bach. En este aria, la línea melódica de la soprano, acompañar por el violín solista utiliza saltos melódicos y dinámicas expresivas que reflejan una súplica profunda y emotiva.

Figura 1. Ejemplo musical de Erbarme dich, mein Gott, compás 10.

- Lamento: es una forma musical o literaria caracterizada por la expresión de tristeza, dolor o queja. En música, el lamento puede tomar la forma de una melodía melancólica o un pasaje que utiliza ciertos recursos (como intervalos descendentes) para evocar esa sensación de desesperación o sufrimiento. El lamento puede ser considerado una figura retórica en la medida en que, más allá de su función musical o poética, representa un tema o motivo que se asocia convencionalmente con la expresión de sentimientos profundos de dolor, tristeza o nostalgia. En muchos contextos artísticos, el lamento se utiliza para provocar empatía o reflexión sobre la vulnerabilidad humana y suele aparecer en momentos de desesperación o conflicto. Además, en la música barroca, el lamento se convierte en un vehículo para transmitir el sufrimiento, y se utiliza con patrones melódicos y armónicos que acentúan esa carga emocional. Un claro ejemplo de esta figura retórica lo vemos en arias como el *Lamento de Dido* de Henry Purcell, en el que se observa claramente el uso de la línea melódica descendente característica de esta figura retórica.

The image shows a musical score for measure 14 of Henry Purcell's 'Dido's Lament'. The score is written for four parts: Voice, Violins I & II, Violas, and Basso continuo. The voice part has the lyrics: 'When I am laid, am laid in earth, may my wrongs create No'. The Basso continuo part is circled in green and includes figured bass notation: 6, 6 4, 7, 6, 6 2#, 7, 6, 6 5, 4, #. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Figura 2. Ejemplo musical del Lamento de Dido de Henry Purcell, compás 14.

- **Saltus duriusculus:** Es un término de la teoría musical que hace referencia a un salto (intervalo) entre dos notas que es particularmente disonante o poco armónico, creando una sensación de incomodidad o tensión. Un ejemplo claro de esta figura retórica se encuentra en la obra *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 de Johann Sebastián Bach. Lo encontramos en la línea vocal y en la armonía, especialmente en los movimientos corales. Bach utiliza intervallos disonantes y saltos melódicos bruscos para enfatizar la tensión emocional del texto, que habla sobre la muerte y la redención. Un momento específico donde se aprecia es en la frase “*Es war ein wunderlicher Krieg*” (“Fue una guerra asombrosa”), donde Bach introduce estos saltos disonantes para reflejar el conflicto entre la vida y la muerte.

Versus 4^{to}.

Soprano. $\text{da Todt und Le-ben run -}$

Alto.

Tenore. $\text{Es war ein wun-der - li - cher Krieg, ein wun - der - li - cher}$

Basso.

Continuo.

Figura 3. Ejemplo musical de Christ lag in Todesbanden BW4, versus 4to.

- Gradatio o clímax: Es una figura retórica que implica la progresión o aumento gradual de la intensidad en un discurso, ya sea en el texto o en la música. Aquí, puede referirse a una subida de tonalidad, de volumen, de tempo o de complejidad armónica. El clímax es el punto culminante de una pieza o sección, donde se alcanza la máxima expresión o emoción. El ejemplo podemos verlo en el *Cum dederit* del *Nisi Dominus* de Antonio Vivaldi. Aparece en la línea vocal, donde Vivaldi construyen una progresión melódica ascendente con frases repetidas que van aumentando en intensidad. En cuanto a la armonía podemos observar como la instrumentación y los acordes refuerzan esa progresión emocional. En la dinámica, usa un *crescendo* progresivo que intensifica la expresión del texto. Podríamos observarlo exactamente en el compás 25, donde la melodía asciende de manera gradual, construyendo tensión.



Figura 4. Ejemplo musical de Cum dederit, compás 25.

- Hypotyposis: es una figura retórica que busca describir algo de manera tan vivida que se presenta casi como una reproducción visual ante la mente del oyente o lector. En la música se puede asociar con pasajes que pintan una escena o evocan imágenes claras, como una melodía que imita el sonido de la naturaleza o de una emoción específica. En la obra del *Crucifixus* de la misa en Si menor, BWV 232 de Johann Sebastián Bach, podemos ver un claro ejemplo, ya que utiliza recursos musicales para pintar sonoramente la crucifixión de Cristo con movimientos descendentes cromáticos en los bajos, representando la caída y el sufrimiento de Cristo y una textura coral densa con disonancias reflejando el dolor y la angustia de la escena.

Figura 5. Ejemplo musical del Crucifixus de J.S. Bach

- Ritmo dactílico: este término es un patrón rítmico (largo-corto-corto) que puede utilizarse estratégicamente para evocar ciertos efectos emocionales o estilísticos

tanto en la música como en el texto En la poesía, el ritmo dactílico puede transmitir una sensación de solemnidad, urgencia o incluso de movimientos. De manera similar, en la música, su uso puede crear un impacto particular en el oyente, al marcar un ritmo que connota una cadencia determinada, ya sea para acentuar el drama, la elegancia o el ritmo mismo de la narración. Un ejemplo de esta figura retórica sería en el Kyrie de la Misa en Do menor, K. 427 de W. A. Mozart.

Andante moderato. *mf* *ppp*

The musical score shows the following parts and their initial measures:

- Oboi.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Fagotti.**: Rest in measures 1-4, then a half note G3 in measure 5.
- Corni in C.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Trombe in C.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Trombone I.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Trombone II.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Trombone III.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Trombone IV.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Timpani in C.G.**: Rest in measures 1-4, then a half note G4 in measure 5.
- Violino I.**: Continuous sixteenth-note pattern starting in measure 1.
- Violino II.**: Continuous sixteenth-note pattern starting in measure 1.
- Viola.**: Continuous sixteenth-note pattern starting in measure 1.
- Canto.**: Rest in measures 1-5.
- Alto.**: Rest in measures 1-5.
- Tenore.**: Rest in measures 1-5.
- Basso.**: Rest in measures 1-5.
- Organo e Bassi.**: Continuous sixteenth-note pattern starting in measure 1, marked 'SOLO' and 'piano solo'.

Figura 6. Ejemplo musical del Kyrie, de W.A Mozart, Órgano o Bassi, compás 1.

2.2.3 Diferencias en el repertorio español

En la música barroca española, la aplicación de figuras retóricas presenta características distintivas que reflejan su rica tradición teatral y escénica. Mientras que en países como Alemania y Francia la música barroca se centra en una profunda carga simbólica y

teológica, en España se observa una inclinación hacia una expresividad más dramática, influenciada por la zarzuela, el teatro áureo y la ópera italiana.³⁸

En el repertorio alemán, especialmente en compositores como Bach, las figuras retóricas se emplean de forma sistemática y con una finalidad simbólica estructurada, en muchos casos para reforzar contenidos teológicos dentro del contexto luterano. En Italia, por otro lado, el uso de retórico está muy ligado al virtuosismo vocal y al lenguaje expresivo de la ópera, con un alto grado de refinamiento estilístico.

En cambio, el repertorio español, según dice el maestro Miguel Ripol, muestra una aplicación más flexible y vinculada al discurso teatral y emocional, donde las figuras se utilizan principalmente para intensificar la acción dramática y establecer una conexión directa con el público. Una particularidad notable es la influencia italiana en compositores como Matías Navarro, que impulsa una mayor sistematización en el uso de figuras retóricas pero sin perder la expresividad característica de la música española.³⁹

Entre las figuras más representativas del repertorio español destaca la Ecfonesis, presente en recitativos y arias de carácter declamatorio, donde exclamaciones y expresiones emocionales se acentúan mediante cambios dinámicos marcados y una ornamentación vocal intensa. En obras de Matías Navarro o Sebastián Durón, este recurso enfatiza emociones como la súplica, la desesperación o la sorpresa, intensificando la conexión afectiva con el oyente.⁴⁰

Asimismo, la hypotyposis se emplea con libertad para ilustrar imágenes textuales de manera directa. En cantadas y villancicos sacros, esta figura representa elementos de la naturaleza, movimientos físicos o estados emocionales a través de líneas melódicas descriptivas y figuraciones instrumentales que refuerzan visual y auditivamente la escena descrita. Esta práctica responde al ideal barroco de provocar pasiones y representar afectos extremos.⁴¹

³⁸ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 2000. [Consulta: 10 de enero de 2025]. Disponible en : <http://www.lopezcano.net>

³⁹ MARÍN CORBÍ, Fernando. *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. NASS: Nueva Revista de Semiótica, 2005. 23, 11-52.

⁴⁰ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 2000. [Consulta: 10 de enero de 2025]. Disponible en : <http://www.lopezcano.net>

⁴¹ PÁEZ MARTÍNEZ, Martín. *Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical*. Universidad de Murcia, 2016, 6 (1), pp. 51-72. ISSN 0259-343X.

Una de ellas es la *anaphora*, entendida como la repetición deliberada de motivos musicales o textuales para generar énfasis retórico. En la música española, esta figura se emplea con frecuencia en cantadas y villancicos, donde la reiteración de frases musicales refuerza el carácter persuasivo del discurso, especialmente en pasajes de súplica o adoración.

También destaca la presencia del *clímax*, que consiste en la acumulación o gradación progresiva de intensidad musical para provocar una respuesta emocional en el oyente. En la música sacra española, esta figura se utiliza para subrayar momentos de exaltación espiritual o tensión dramática, reforzando la teatralidad del discurso. En algunos casos, esta técnica se combina con modulaciones inesperadas, silencios expresivos o contrastes tímbricos, elementos que intensifican su efecto retórico.

Otra figura significativa en el repertorio español es la *pathopoeia*, asociada a la expresión del dolor o la emoción intensa mediante disonancias, cromatismos o giros melódicos descendentes. En cantatas sacras esta figura se emplea para transmitir efectos de pena, compasión o recogimiento espiritual, muchas veces con un lenguaje armónico audaz que busca conmover al oyente.

Estas figuras muestran cómo el repertorio español adapta los principios de la retórica musical barroca a su propia sensibilidad estética: una sensibilidad que privilegia la inmediatez expresiva, el vínculo emocional con el público y la eficacia teatral, por encima de la especulación simbólica o el formalismo teológico.

3 CAPÍTULO III. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE *¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?*

3.1 Análisis formal y de las figuras retóricas

3.1.1 Aria 1

La primera parte de la cantada está compuesta en un formato de dos violines, viola, voz principal y un bajo continuo. Matías Navarro, a lo largo de toda la obra, utilizaba la escala de Re menor armónica (D-E-F-G-A-Bb-C#), todo esto siguiendo con los cánones armónicos propios de la época, es decir, para poder mantener el V grado de dominante sin importar que sea una escala menor. Esta primera sección está compuesta en compás de 3/4.

En los primero tres compases se establece el motivo principal de la obra, siguiendo una cadencia de I-V (véase figura 1). Para la construcción melódica se emplea una nota de paso (*do#*) que regresa a la tónica del primer tiempo del siguiente compás, produciéndose un desplazamiento descendente del arpeggio hacia la nota *fa*. En el tercer tiempo del segundo compás se utiliza una apoyatura (*sib*) que resuelve en la fundamental del quinto grado en primera inversión *la/do#* y posteriormente a Re menor.



Figura 7. Ejemplo musical de *¿Qué visteis, pastores?*, N°1 compás 1. Transcripción propia a partir del manuscrito

Además de ser el motivo principal, es la frase que abre la obra, *¿Qué visteis, pastores?*, según la intención expresiva de la melodía, puede interpretarse como el anuncio que realizan los pastores al recibir la noticia del nacimiento de Jesús. Una figura retórica conocida como *Ecfonesis*, que otorga fuerza expresiva al inicio de la obra, dando la importancia y el asombro que tenían los pastores en el nacimiento de Jesús.

A continuación, la sección instrumental presenta un acompañamiento a terceras (violín I y II), derivado de la primera parte del motivo principal (véase figura 8).

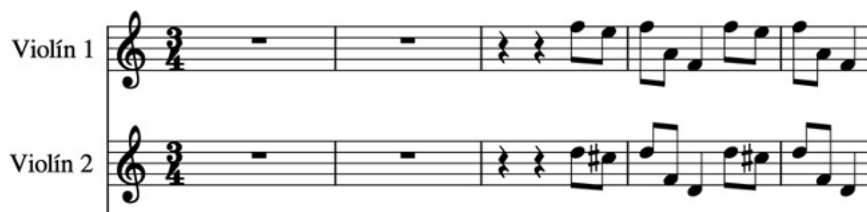


Figura 8. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 3. Transcripción propia a partir del manuscrito.

Aunque algunas fuentes no consideran ciertas fórmulas musicales como figuras retóricas en sentido estricto, otras sí reconocen su valor expresivo recurrente. Tal es el caso del *lamento* (tetracordo frigio descendente, también conocido como cadencia andaluza), que si bien no siempre se incluye entre las figuras retóricas convencionales, especialmente en contextos vinculados a Bach, ha sido tradicionalmente asociado con la expresión de nostalgia o dolor (véase figura 9).



Figura 9. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 8. Transcripción propia a partir del manuscrito.

La pieza continúa hasta el compás 17. En este punto, la melodía cambia, aunque sigue siendo una derivación del motivo principal. Se emplea un arpeggio de Re menor en la primera inversión, seguido de una progresión ascendente de cuatro notas en valores de semicorchea. Esta estructura se repite a lo largo de la frase, un arpeggio que comienza mediante un intervalo de segunda mayor o menor, seguido por cuatro semicorcheas (véase figura 10).



Figura 10. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 17. Transcripción propia a través del manuscrito.



Figura 13. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 28. Transcripción propia a través del manuscrito.

En el compás 29 se introduce una nueva frase. Armónicamente, esta va en ascenso, generando tensión (*la m-do-do#dim-re m*). Melódicamente, se emplean notas propias del acorde correspondiente, ascendiendo dentro de la tonalidad hasta alcanzar la segunda mitad, donde se utilizan dominantes secundarias (V/bVI y V/V) que finalizan resolviendo en una cadencia en Re menor (véase figura 14).



Figura 14. Ejemplo musical ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 29. Transcripción propia a través del manuscrito.

Resulta especialmente significativo observar que, cuando Matías Navarro menciona o hace referencia a la muerte, emplea notas que no pertenecen directamente a la tonalidad, con el objetivo de generar tensión y enfatizar la sílaba, aludiendo así al momento de la crucifixión de Jesucristo. A continuación, se mantiene la estructura de pregunta-respuesta, generando diálogos entre la melodía y la sección instrumental.

En el ascenso por grados observado previamente en la figura 15, puede identificarse la figura *Gradatio o Clímax*, una figura literaria que muestra un aumento progresivo con la intención de provocar un efecto de culminación o gran impacto en el oyente. Asimismo, dos compases después del clímax, se reconoce nuevamente la figura *Saltus duriusculus*, como ya se había señalado en la figura 14, esta vez presentada en la parte vocal, remarcando el dolor extremo.



Figura 15. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 28. Transcripción propia a través del manuscrito.

En el compás 40 reaparece la voz. En esta ocasión, a nivel armónico, se emplea una cadencia perfecta (V-I) como en los primeros compases. Posteriormente, se introduce una dominante secundaria del cuarto grado que resuelve en Sol menor. Desde el punto de vista melódico, se observa una estructura basada en saltos interválicos de *sexta menor* descendente, como se aprecia en la figura 16.



Figura 16. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 40. Transcripción propia a través del manuscrito.

Respecto a la lírica, nuevamente, al aludir al sufrimiento o la muerte, Matías Navarro recurre a acordes de tipo dominante para acentuar la carga dramática de la oración.

Se identifica la figura *Saltus duriusculus*, ya mencionada anteriormente. Esta figura, recurrente en la cantada, tiene una gran importancia expresiva: subraya el sufrimiento y la muerte al unísono con el texto, que en este caso incluye la palabra «muerte».

En el compás 48 reaparece el mismo movimiento melódico y armónico, que resuelve inicialmente en la tónica de Re menor y culmina en un acorde de Re mayor (véase figuras 17 y 18).



Figura 17. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 45. Transcripción propia a través del manuscrito.



Figura 18. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°1 compás 45. Transcripción propia a través del manuscrito.

Nuevamente, como ya se ha observado, las menciones al sufrimiento de Jesucristo se enfatizan mediante el uso de notas ajenas a la tonalidad. Sin embargo, en contraposición, el cierre en la palabra «amores» se resuelve con notas consonantes. Esta sección concluye en la relativa mayor de la tonalidad (Re mayor), un recurso compositivo característico de la estética del barroco.

3.1.2 Recitativo 1

En la ópera, y generalmente en la música teatral, los recitativos cumplen la función de separar las arias. Precisamente, la sección siguiente corresponde a un aria. Este primer recitativo mantiene la tonalidad de Re menor, al igual que la sección anterior. Es una sección breve en comparación con otras del mismo tipo, con una duración de tan solo 14 compases. En cuanto a su componente armónico, sigue una cadencia de Im-V-^bVI-IVm-V-Im. La pieza se abre con un arpeggio descendente de Re menor que recuerda al motivo principal del «Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo». Presenta una estructura melódica basada en la forma de antecedente-consecuente, claramente identificable en su desarrollo (véase figura 19). Este recurso retórico y musical refuerza la *Hipotyposis*, figura que consiste en ofrecer una descripción vívida o dramática de una escena, lo que contribuye a una mayor expresividad del texto musical, ya que permite imaginar, como en este caso, un anuncio o llamada. Incluso podría interpretarse como una imitación de trompetas.



Figura 19. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°2 compás 1. Transcripción propia a través del manuscrito.

Dado que se trata de un recitativo, el componente que más resalta en este tipo de secciones es el carácter lírico y expresivo. La primera frase se presenta a modo de anuncio, como si

un narrador en tercera persona relatara lo que vieron los pastores o lo que se les anunció sobre el nacimiento de Jesús «una común razón de la alegría nos convoca, pastores».

La frase siguiente (compás 7), que llama la atención sobre el momento de mencionar a los pecadores, utiliza una nota que no pertenece a la tonalidad (*sol#*), lo que intensifica el efecto expresivo y dramático de esta llamada (véase figura 20).



Figura 20. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°2 compás 7. Transcripción propia a través del manuscrito.

Seguido de esto, se llama al perdón de los pecadores que ya han sido mencionados gracias al nacimiento de Jesús (véase figura 20).

Finalmente, en la frase final, se menciona «la Palma llega y la corona, y el Niño Dios de su piedad blasona», la cual resuelve en el acorde de Fa mayor (véase la figura 21).

Es importante señalar el significado de la palabra *blasona* (acción de portar un escudo para defender una idea). Aquí, Matías Navarro nos indica que la aparición del Niño Dios trae consigo el reino de Dios encarnado en la tierra junto con el rey, pero no encarnado en un guerrero como se creía en ese entonces, sino bajo la misericordia e inocencia de un niño. La palma puede interpretarse como el anuncio de la intervención de Dios, ya que por fin, va a bajar a la tierra mediante su hijo.



Figura 21. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°2 compás 11 y 14. Transcripción propia a través del manuscrito.

3.1.3 Aria 2

Según la tradición musical, era habitual que un *recitativo* precedida al *aria*, como ocurre en esta nueva sección. Aquí la tonalidad cambia: pasa de Re menor a Sib Mayor. El *bajo continuo* establece la tonalidad iniciando con un arpeggio de Sib, mientras que la voz principal plantea una célula rítmica constante (una corchea y dos semicorcheas por pulso). Esta figura se repite a lo largo de toda la sección (véase figura 22).



Figura 22. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores? N°3 compás 1. Transcripción propia a través del manuscrito.

La figura señalada como *ritmo dactílico*, es empleada por Matías Navarro para generar un patrón rítmico específico, aportando fluidez al poema (véase figura 23).



Figura 23. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores? N°3 compás 1. Transcripción propia a través del manuscrito.

Seguido de esto, los instrumentos acompañantes responden tras la frase melódica, casi repitiendo la misma fórmula en una octava o una tercera superior. Este tipo de recurso

compositivo es prácticamente idéntico al utilizado en el «nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo». Asimismo, este *aria* mantiene la estructura característica de las *arias* barrocas, presentando una forma ternaria A-B-A, en la que se repite la primera parte del *aria* (aria da capo o da capo al fine). Al llegar al *fine*, la pieza finaliza en una cadencia que resuelve en un acorde de Fa mayor.

En cuanto al análisis lírico, la modulación a Sib mayor se emplea con el objetivo de aportar un color más brillante, característico de la cualidad de una tonalidad mayor. Se repite la frase «Oh misterio singular, oh sacramento admirable», como motivo principal a lo largo de toda el *aria*. Hacia el final de la obra se menciona un elemento esencial en las cantadas: la aparición del pesebre. Esta sección podría interpretarse como los ángeles hablando a los pastores y anunciándoles que encontrarán al hijo de Dios recién nacido, ubicado únicamente en un pesebre muy humilde «cuando de un pesebre visto, ser la eterna imagen Cristo y unas pajas el altar» (véase figura 24).



Figura 24. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°3 compás 25. Transcripción propia a través del manuscrito.

3.1.4 Recitativo 2

La siguiente sección es la más breve de toda la cantada, lo cual es coherente con la tradición compositiva del barroco, tras un *aria* solía seguir un segundo recitativo. En el *aria* anterior se finalizaba en un acorde de Fa con el propósito de dar paso a esta nueva sección.

Este segundo recitativo está compuesto en su primera parte en la tonalidad de Fa. A partir del tercer compás, modula a la tonalidad de Re menor (véase figura 25). En la segunda mitad, realiza una cadencia de V (La mayor con bajo en Do#) que resuelve en Re menor, aunque concluye en Fa mayor en el cuarto compás.



Figura 25. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°4 compás 1. Transcripción propia a través del manuscrito.

En la parte teatral de este fragmento, se puede interpretar como la respuesta de algunos de los pastores frente al aria, ya que se acepta la fe con la que los ángeles anuncian a los pastores el nacimiento de Jesucristo.

3.1.5 Seguidilla

En la tradición española, las *seguidillas* eran un tipo de canciones que iban acompañadas de una danza típica de la región. Dada su cualidad de danza, es normal que esta sección se encuentre en una métrica y ritmo ternario de 6/8. Además, continuando con la tonalidad, esta pasa a ser la relativa mayor de la sección anterior, es decir, Fa mayor.

Aquí, la sección instrumental abre la pieza con una derivación del motivo principal «El nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo» (véase figura 26).



Figura 26. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°5 compás 1. Transcripción propia a través del manuscrito.

El material melódico y armónico tiende a ser similar al de la primera sección, justamente al final se indica que se debe regresar a esta sección. El motivo principal de las *seguidillas* abre con un movimiento interválico de cuarta (véase figura 27). Por lo general, realiza una cadencia de I-V hasta el compás 11, en el que se introduce una cadencia distinta que remite al inicio de la pieza (^bVI-V).

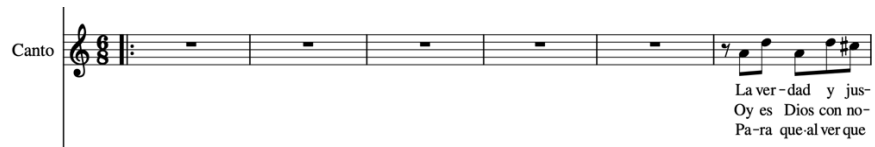


Figura 27. Ejemplo musical de ¿Qué visteis, pastores?, N°5 compás 6. Transcripción propia a través del manuscrito.

El hecho de tratarse de una *seguidilla* permite pensar que, en cuanto al análisis de la letra de la melodía, puede entenderse como una especie de baile y celebración en la que se enaltece el nombre de Dios «La verdad y justicia nacen del cielo». También las últimas terminan siendo una celebración de los ángeles y del reino de Dios, que cantan y bailan en su nombre por el nacimiento de su hijo.

4 CAPÍTULO IV. ESTUDIO INTERPRETATIVO

4.1 Criterios generales: color vocal, tipo de sonido , vibrato

El análisis interpretativo de la cantada barroca *¿Qué visteis, pastores?*, de Matías Navarro es esencial para comprender su riqueza expresiva y musical. En esta sección se abordarán aspectos generales y específicos que orientan la interpretación de la obra, considerando tanto el color vocal, tipo de sonido y uso de vibrato, como el fraseo y la estructura formal del primer *aria*. El objetivo es proporcionar una guía orientativa que permitirá a intérpretes acercarse con mayor profundidad a las intenciones retóricas y emocionales que subyacen en esta pieza, explorando cómo estos elementos se integran para generar un discurso musical coherente y evocador.

4.2 N°1 Aria

4.2.1 Fraseo y estructura

La obra comienza con una pregunta retórica que se convierte en el motivo principal, tanto a nivel textural como melódico, *¿Qué visteis, pastores?*, que es también el núcleo retórico y emocional de toda obra. Esta entrada tendrá una intención casi interrogativa, con una ligera inflexión ascendente en «¿Qué visteis?», y una caída enfática en «pastores», con un leve *crescendo*, respetando el impulso retórico. Esta frase aparece dos veces de forma idéntica en los compases del 13 al 15, intercalada por respuestas de violín que actúan como una especie de eco derivado del motivo melódico. La intención esta segunda vez debe ser diferente, aunque la melodía sea igual. En la primera entrada se marcará como una pregunta de asombro, en la segunda puede entenderse como insistencia o confirmación. Este cambio se verá reflejado en una ligera alteración dinámica o de color vocal, más cálido y con un pequeño *crescendo* emocional. Este eco no es solo un mero relleno instrumental, sino que se trata de una respuesta emocional o un reflejo resonante de lo proclamado por la voz. El fraseo refleja una estructura de pregunta-respuesta. Se mantiene una unidad respiratoria y expresiva entre voz e instrumentos. Los violines suenan justo después de la frase, por tanto, se ha marcado una continua conexión emocional sin bajar la energía entre los dos motivos, manteniendo una línea melódica intermitente que canta a través de los instrumentos, como si el eco prolongara mi propia voz.

Tras la sección inicial de los compases 1 al 17, donde se establece el diálogo entre voz y violines, la obra progresa con un discurso más melismático y emotivo en el texto «Al cielo nacido, vertiendo candores» (compás 18). A nivel de estructura melódica, esta frase comienza con un arpeggio ascendente, y se encadena con semicorcheas que ascienden por grados conjuntos. Estas semicorcheas aparecen en palabras clave como «nacido», «vertiendo» y «candores», y desde el punto de vista retórico y fraseológico dibujan un ascenso expresivo hacia lo celestial. Se interpreta esta figura con ligereza y dirección, haciendo sentir el impulso ascendente sin perder claridad en la dicción, subrayando la conexión entre sílabas mediante un *legato* claro, que no emborrone el sonido, siguiendo el patrón natural del texto. El fraseo se ha marcado en dos niveles:

- La microestructura interna, marcada por las semicorcheas, que crean pequeños grupos ascendentes que deben entenderse como mini frases dentro de una línea más grande.
- La macroestructura, que se desarrolla a lo largo de toda la frase « al cielo nacido, vertiendo candores», culminando con la palabra «candores» que debe cantarse con una cierta apertura expresiva, ya que es el cierre emocional de la frase.

Después de esta frase, hay un interludio instrumental (compases 25 al 29), que tiene carácter de transición. En este espacio, los violines repiten la idea melódica de la voz en terceras, reforzando la continuidad del afecto. En la parte vocal, aunque en silencio, se escuchará activamente este pasaje para mantener el mismo aliento fraseológico y entrar con el mismo carácter a la siguiente sección.

Esta nueva sección, a partir del compás 30, introduce un cambio importante en el fraseo. Se pasa de la energía luminosa del ascenso a un carácter más recogido, íntimo y contemplativo. El uso de figuras rítmicas más amplias (negras y corcheas) indican un cambio en el discurso, ahora se suspende el movimiento rápido para dar paso al lirismo. Cada segmento de esta frase «amante y herido», «muriese [sic] de amores» (compases 32-36) constituye una unidad expresiva completa, como si fueran tres exclamaciones retóricas. Deben articularse con claridad, buscando un fraseo más amplio, con apoyo en el *legato* vocal, y empleando un *rubato* natural al final de cada semifrase especialmente en «herido» y «amores», sin perder el pulso armónico ni perder la conexión con el continuo.

En este punto, la intensidad disminuye ligeramente, pero no desaparece, el afecto pasa a ser interno, doliente y afectivo, como si el sujeto lírico cantara desde una emoción más profunda. El retorno posterior de «amante y herido, muriese [sic] de amores», esta vez en un registro más grave (compás 40), refuerza la estructura ternaria de esta sección. Se interpretará como un eco-afectivo, una repetición que no es meramente literal, sino una intensificación emocional descendente, que debe articularse con peso, recogimiento y más conexión entre sílabas, como una despedida doliente.

La frase termina con un último «muriese [sic] de amores» (compás 54), que se entiende como el cierre de toda la sección. Aquí el fraseo pide una última expansión del *legato*, con una cierta cesura emocional, sin cortar abruptamente la línea melódica.

4.3.3 Articulación, color y dinámicas

Desde el primer compás de este primer número se hace evidente la intención retórica de la cantada. La frase inicial, que enuncia el título de la obra, será articulada con claridad y energía controlada, buscando un equilibrio entre lo declamativo y lo cantáble. Las consonantes han de estar bien proyectadas (sin ser explosivas), sobre todo en «¿Qué?» y «pastores» para asegurar una buena inteligibilidad y sostener el gesto retórico de la Ecfonesis (exclamación enfática). Esta frase, cargada de asombro y revelación, se ha marcado con una dicción y color vocal claros, con energía prosódica. En cuanto al color vocal, si en la primera entrada domina la sorpresa o el anuncio, en la segunda parte habrá mayor calidez o incluso una leve ternura reflexiva, sirviendo de respuesta a la primera. Por lo que se ha marcado una dinámica ligeramente más suave, pero manteniendo la fuerza de la primera, siendo una confirmación, manteniendo la presencia. Este matiz dinámico contribuye a la organicidad del discurso retórico, como si la repetición fuese no solo una insistencia, sino una reafirmación que invita a contemplar más profundamente lo que se acaba de preguntar.

En la sección como «al cielo nacido, vertiendo candores» (compases del 18 al 21) las figuras ascendentes marcadas en las semicorcheas se interpretan con una articulación precisa, pero sin rigidez, manteniendo un cierto carácter luminoso, para ello se ha colocado el acento expresivo en la dirección ascendente, reflejando retóricamente la elevación espiritual del texto, y lo acompañaremos con un leve crescendo, que refuerce la idea de ascenso hacia lo divino. En estos casos, la articulación será clara pero no seca, más bien vocal y fluida, con un *legato* liviano que conserve el impulso rítmico.

En la frase «amante y herido, muriese [sic] de amores» (compases del 40 al 45) que aparecen en registros más bajos y con valores más largos, el tratamiento vocal refleja dolor contenido y lirismo, por lo que se ha dinamizado el color vocal hacia un timbre más oscuro. Se ha aplicado un legato expresivo, cuidando la unión de las sílabas y notas y se controlan las dinámicas con pequeños matices internos (*mezzo-piano* a *piano*), que sugieren la vulnerabilidad del texto. Este contraste entre las secciones extáticas, (es decir, las más intensas, elevadas y enérgicas como en la parte que se canta, «¿Qué visteis, pastores?» con fuerza o cuando las semicorcheas ascienden con brillo y dirección en «nacido, vertiendo, candores con las secciones más contemplativas, las partes más íntimas, suaves o dolorosas, como en «amante y herido, muriese [sic] de amores» (compases del 40 al 45), donde el tempo es más tranquilo, el registro más grave y la dinámica es más recogida. La combinación entre ambas crea un contraste emocional, que es esencial en el estilo barroco.

4.2.4 Ornamentación

En la primera exposición del aria N°1, se ha optado por una interpretación fiel a la partitura original, sin introducir ornamentaciones adicionales, con el fin de preservar la claridad del discurso melódico y respetar la escritura del compositor. Esta decisión responde a un criterio tanto estilístico como narrativo, el inicio de la cantada plantea la pregunta fundamental, «¿Qué visteis, pastores», cargada de asombro y recogimiento, por lo que resulta más efectivo permitir que la expresividad emane directamente del motivo melódico del texto, sin añadidos. Será únicamente en la repetición final del aria, tras la seguidilla, cuando se aplique ornamentaciones vocales, en consonancia con la práctica barroca que permitía mayor libertad y adorno en las repeticiones.

4.3 N°2 Recitativo

4.3.1 Fraseo y estructura

Este recitativo se presenta como un espacio de transición entre secciones melódicas del aria, con una función claramente narrativa y reflexiva. Desde el punto de vista estructural, se ha organizado en una secuencia de frases breves y bien delimitadas, que responden a un esquema lógico de antecedente y consecuente, típico del discurso retórico. Cada fragmento del texto puede considerarse casi como una unidad de pensamiento o de imagen que debe expresarse de forma autónoma, respetando sus pausas naturales.

El fraseo, por tanto, seguirá el ritmo interno del texto y no el de un compás regular o métrico, ya que la libertad expresiva aquí es esencial. No se trata de cantar en tempo, sino de declamar con intención, permitiendo que cada frase tenga su propio aliento y cadencia. Frases como «una común razón de la alegría, nos convoca pastores» (compases del 1 al 3), o «alegraos pecadores que al perdón os combida [sic] el tierno infante» (compases del 7 al 9), se ha marcado una articulación con una curva expresiva clara, marcando el inicio, el punto de tensión y su resolución natural. Además, algunas frases piden ser destacadas por su contenido emocional o simbólico, como «la palma llega, y la corona» (compases del 11 al 12), que anticipa el anuncio de redención, o «y el Niño Dios de su piedad blasona» (compases del 12 al 14) que cierra el recitativo con un tono más contemplativo y recogido. Aquí, el fraseo ayuda a sostener esa progresión interna del discurso, avanzando desde una llamada más narrativa hacia una afirmación casi espiritual. El violonchelo, que acompaña la voz, sigue esta lógica fraseológica, acompañando los impulsos del texto sin rigidez métrica, con entradas que dialogan con la voz y cierran cadencias con naturalidad. La respiración en la parte vocal y el acompañamiento están coordinadas de modo que se genere un flujo discursivo común, como si ambos contaran la misma historia con un solo pulso interno.

4.3.2 Articulación, color y dinámicas

Dado el carácter narrativo de este recitativo, la articulación es natural y clara, como si estuviera contando una historia más que cantando una melodía. Las consonantes se han marcado con un buen apoyo, sin resultar duras ni mecánicas. Es importante, por ejemplo, marcar con claridad la «c» de «convoca» o la «p» de «Pastores», (compás 3) que tienen peso retórico dentro de la frase. También se cuida la articulación de frases como «gentilidad la vida está delante» (compás 9), donde la claridad del texto depende de una dicción ágil pero precisa. Las «eses» (como en «nos convoca» o «pecadores») (compás 3 y compás 7), deben sonar limpias y controladas sin silbar ni ensuciar el sonido global. En cuanto a las vocales, se abrirán con nitidez las «a» de «alegría» o «palma», o la «o» de «corona», (compases 2, 11 y 12) dándoles el espacio resonante necesario sin perder la naturalidad. Estos detalles nos ayudan a que el mensaje sea comprensible incluso en un contexto acústico amplio, como una iglesia, y a reforzar la intención declamatoria del recitativo. En este tipo de recitativos no es necesario ligar todas las notas entre sí, al contrario, la flexibilidad en la articulación permite resaltar los acentos del lenguaje hablado, enfatizando palabras clave como «alegría», «pecadores», «perdón» o «blasona».

En cuanto al color vocal, se ha adaptado al contenido semántico y emocional de cada frase. Al inicio, el color es más luminoso y abierto, casi con un tono de anuncio, especialmente en la frase como «una común razón de la alegría, nos convoca pastores» (compases del 1 al 3). A medida que el texto se adentra en temas más profundos y espirituales, como el perdón o la rendición «alegraos pecadores, que al perdón os combida [sic] el tierno infante» (compases del 7 al 9), el timbre se oscurece ligeramente, ganando en densidad y recogimiento. Esta evolución de color contribuye a mostrar el cambio de perspectiva que propone el texto, de la declamación al recogimiento devocional.

Desde el punto de vista dinámico, aunque el recitativo no exige contrastes extremos, se ha trabajado con sutiles inflexiones dinámicas internas para dar forma a cada frase. Una leve acentuación al inicio de la frase, seguida de un ligero decrescendo hacia el final, puede dar mayor naturalidad y expresividad al discurso. En frases conclusivas como «el Niño Dios de su piedad blasona» (compases del 12 al 14), se puede permitir una cierta suspensión del tempo y un pequeño retardando natural, que abra un espacio de resonancia compartida con el acompañamiento del violonchelo, antes del cierre en el acorde de Fa mayor. Es clave aquí escuchar atentamente al violonchelo, no como fondo, sino como interlocutor, debe compartir el mismo pulso respiratorio y la misma intención fraseológica que la voz. Aunque no articula el texto, el acompañamiento tiene también un discurso expresivo, que respira y se detiene justo a la voz. Esta complicidad entre la voz y el acompañamiento es esencial para lograr una interpretación orgánica y coherente del recitativo.

4.3.3 Ornamentación

Dado el carácter declamativo y expresivo del recitativo, no se ha considerado adecuado aplicar ornamentaciones añadidas en esta sección. El foco principal está en el texto y expresividad natural, por lo que cualquier adorno podría interferir en la claridad y la fuerza comunicativa del discurso. Además, la escritura del recitativo de Matías Navarro ya presenta suficientes inflexiones melódicas y armónicas que permiten expresar el afecto sin necesidad de interpolaciones.

La línea vocal debe fluir con libertad, respetando las pequeñas inflexiones propias del estilo recitativo barroco, como ligeros apoyos o énfasis en ciertos intervalos ascendentes o descendentes (por ejemplo, el arpeggio inicial de re menor o la resolución sobre «blasona») (compás 14), pero siempre desde la naturalidad y sin ornamentación añadida.

La única forma de embellecimiento en esta sección debe provenir del uso expresivo del texto.

4.4 N°3 Aria

4.4.1 Fraseo y estructura

El aria arranca con una estructura claramente ternaria ABA, establecida a partir de una célula rítmica regular y reiterativa que articula todo el discurso musical. Este patrón, basado en una figura dactílica, define el carácter de la primera sección y se convierte en una especie de *moto perpetuo* que debe ser cuidadosamente moldeado a través del fraseo. Desde el primer compás, la entrada de la voz con «O [sic] misterio singular, o sacramento admirable» debe interpretarse con una clara curva melódica, la insistencia retórica de la frase exige una línea vocal que combinen firmeza y asombro, sin dejar que la regularidad del ritmo se convierta en monotonía. Para ello, se han construido micro frases internas dentro de cada compás, articulando con intención el inicio de cada célula para proyectar el afecto correctamente. La respiración se integra orgánicamente con las frases, no interrumpiendo su lógica interna, sino funcionando como parte del impulso expresivo. La distribución silábica de la segunda parte «O [sic] sacramento admirable» (compás 2) debe cuidarse especialmente para respetar la métrica y el fraseo natural del texto, asegurando que cada sílaba se apoye adecuadamente en la célula rítmica correspondiente.



Figura 28. Ejemplo musical, frases y micro frases, compás 1.

El diálogo entre la voz y los instrumentos, donde los violines y violonchelo retoman el motivo melódico inmediatamente después del canto, se ha cuidado desde el punto de vista del fraseo compartido. La intención de cada línea instrumental ha de coincidir con la energía que propone la voz. La escucha activa de estos ecos instrumentales permite afianzar un fraseo conjunto, casi coral, aunque no coincidan simultáneamente. En el compás 9, cuando aparece por primera vez la palabra «hable», en ritmo de dos corcheas breves, es importante destacar el cambio de carácter. Aquí se abandona momentáneamente el patrón dactílico para introducir una figura retórica de exclamación

o exhortación. Estas pequeñas palabras deben articularse con energía, pero sin perder la calidad tímbrica ni romper la unidad del tempo general.

La frase «hable quién de ti merezca hablar» constituye uno de los núcleos expresivos del aria. Aquí el fraseo se estira sutilmente, buscando espacio para la intención del texto, con un ligero impulso ascendente que culmina en una breve suspensión antes de resolver. Estas pequeñas suspensiones o «apoyaturas expresivas» en el fraseo surgen naturalmente, sin forzar el tempo, dando tiempo a la palabra y al significado, en especial en los compases 11 y 12 y luego en la repetición posterior.

Hacia el final del aria, en la sección B (compases del 25 al 32), el texto «Cuando de un pesebre he visto ser la eterna imagen de Cristo», cambia de registro afectivo. El fraseo aquí se ha marcado más reposado y contemplativo, con mayor espacio entre las palabras y más atención a la declamación del texto. La melodía se vuelve más silábica, lo que permite cuidar cada palabra con claridad y ligereza, respetando la línea sin forzar el vibrato ni el peso vocal. En la repetición de la sección A, será clave renovar el fraseo para evitar la simple reiteración. Aquí se ha introducido una articulación más contrastante, mayor variedad en los apoyos.

4.4.2 Articulación, color y dinámicas

Este aria se caracteriza por una textura más ágil y brillante respecto a las secciones anteriores, lo que debe reflejarse también en la articulación y el color vocal. La escritura más rítmica, con patrones de corchea y dos semicorcheas, exige una dicción nítida y articulaciones claras para no emborronar el texto, especialmente en frases como «O [sic] misterio singular» o «sacramento admirable». Se ha pensado hacer una articulación viva pero ligera, que permita que la línea fluya sin perder claridad, similar a una articulación *spiccato* en cuerdas, pero adaptada al canto barroco. Las consonantes deben estar bien proyectadas, especialmente aquellas que coinciden con pulsos acentuados (la «t» de «sacramento» o la «d» de «admirable»), ya que ayudan a reforzar el ritmo dactílico característico de esta sección. Este recurso no solo enriquece la claridad textual, sino que también colabora con el carácter enérgico de la pieza.

En cuanto al color vocal, este tiende hacia una emisión más brillante y ágil, sin perder la redondez en el timbre. Hemos explorado una colocación más frontal para resaltar la

viveza y el carácter celebratorio del texto, especialmente en el inicio del aria en Sib mayor, tonalidad que ya de por sí aporta un brillo natural.

Aunque la partitura no contiene indicaciones dinámicas explícitas, el texto y la estructura musical de esta aria permiten una interpretación expresiva y contrastada que refuerce su carácter devocional y admirativo. La interpretación se ha construido desde una lógica dinámica interna, en función del discurso musical y poético. Al inicio del aria (compases del 1 al 5), conviene partir de un mezzoforte, suficiente para proyectar el contenido exclamativo del texto «O [sic] misterio singular, o sacramento admirable», sin perder la naturalidad del gesto inicial. La reiteración de estas expresiones permite, además, realizar una leve expansión dinámica que aporte énfasis emocional progresivo. A partir del compás 6 y hasta el 11, se ha pensado realizar un crescendo progresivo, que conduzca con intensidad creciente hasta el pasaje «hable quién de ti merezca hablar». Esta frase, repetida insistentemente, puede culminar con un forte breve y expresivo, simbolizando una especie de éxtasis retórico que eleva el mensaje proclamado. En la reexposición de la primera sección (compases del 13 al 22), mantendremos la misma lógica dinámica, teniendo en cuenta que se debe intensificar levemente las inflexiones, aportando mayor intención expresiva a la repetición, sin perder control del color ni de la afinación.

Finalmente, en la sección conclusiva del aria (compases del 23 al 32), se propone un descenso dinámico hacia un piano expresivo, acompañando el giro del texto hacia una imagen más íntima y recogida «cuando de un pesebre he visto ser la eterna imagen de Cristo y unas pajas en el altar». En este momento, la voz adopta un color más sereno, con un sonido más recogido y directo, casi como una contemplación interior. La cadencia final, en fa mayor, no se concibe como un cierre triunfal, sino como una conclusión reverente y contemplativa, que invite al recogimiento más que a la exaltación. La afinación en esta sección cobra una importancia especial, dado que estamos en una tonalidad nueva (Sib mayor), más luminosa y abierta que la anterior. Esto implica no solo una atención precisa al centro tonal, sino también una adecuación del color vocal que refleje este cambio afectivo. Mientras que la tonalidad de re menor del recitativo anterior demandaba un color más oscuro y recogido, aquí se requiere una voz más brillante, abierta y redonda.

Desde la primera frase «O [sic] misterio singular», se proyecta un color vocal que evoca admiración y asombro, con un timbre rico, pero sin excesiva presión. Es conveniente usar

una voz que tenga cuerpo en el registro medio, con brillo en la zona aguda, pero manteniendo siempre una emisión flexible que permita articular claramente las figuras rápidas (corcheas y semicorcheas). Evitar un color dramático o demasiado pesado, el carácter sigue siendo devocional, no teatral.

Especial atención merece el pasaje de «cuando de un pesebre he visto», que representa un punto de inflexión emocional. Aquí, se ha optado por un cambio de color consciente, pasar a un timbre más cálido, y recogido. Se puede incluso pensar en un «piano», es decir, una voz más contenida que parezca hablada más al interior que al exterior, casi como una confidencia. Esta diferencia en el color vocal ayuda a reforzar el contraste entre la exclamación exáltica del inicio y la contemplación humilde del final.

En cuanto a la afinación, la línea vocal exige atención especial en los pasajes en los que hay saltos de tercera y sexta, ya que aparecen ligados a palabras clave como «hablar» o «pesebre». Los intervalos deben afinarse con precisión para mantener la claridad armónica del conjunto y no generar tensión indebida con los instrumentos, especialmente en los momentos en que la voz canta sola con el continuo (como en el compás 25). Además, hay algunas notas largas sobre palabras como «Cristo» o «altar», que deben mantenerse estables en afinación hasta el final de la nota, sin decaimiento, pero evitando la rigidez. La afinación aquí debe nacer del apoyo respiratorio constante y de una escucha activa con el bajo continuo.

Por último, se ha hecho un trabajo de escucha de los violines, que a menudo repiten o desarrollan motivos de la voz para buscar que la afinación coincida y se funda con ellos generando momentos de verdadera unidad expresiva.

4.4.3 Ornamentación

En este aria, a diferencia de la primera sección de la obra, si se ha considerado adecuado la introducción de algunos recursos ornamentales, especialmente en su repetición, dada su forma ternaria ABA'. Esto no solo responde a la práctica interpretativa del Barroco español, sino también al carácter exaltado del texto y a la estructura melódica que ofrece espacios naturales para la inserción de ornamentos discretos pero expresivos.

Durante la primera exposición (A), la interpretación debe mantenerse fiel al diseño melódico original, sin alterar la línea escrita, para que la repetición posterior tenga un

verdadero sentido retórico y afectivo. En este primer paso, es más importante priorizar la claridad del texto, el fraseo natural y la construcción del afecto base.

En la repetición (A'), ya se ha introducido adornos breves, que nunca interfieran con la inteligibilidad del texto. Apoyaturas, notas de paso y algunas florituras se han incluido brevemente en esta sección, integrándolos con naturalidad al fraseo, sin alterar el pulso ni modificar la lógica del discurso con la finalidad de enriquecer la línea melódica y evitar una simple repetición de la sección inicial.



Figura 29. Adorno añadido. Elaboración propia, compás 1.

En la repetición del N°3, en concreto en el compás 1, se han incorporado dos semicorcheas ligadas a las ya existentes, conformando así un pequeño grupo de cuatro semicorcheas que actúan como notas de paso. Este tipo de intervención, común en la práctica interpretativa barroca, se conoce como diminución o división, y responde a la intención de embellecer sobre fórmulas cadenciales o momentos de tránsito melódico, aportando fluidez, expresividad y un carácter más personal a la interpretación.



Figura 30. Nota de paso añadida. Elaboración propia. Compás 3

En el compás 3 se ha introducido una nota de paso con función melódica. Este recurso permite suavizar el salto melódico descendente, aportando fluidez al discurso musical y un mayor carácter expresivo en coherencia con los criterios ornamentales propios del estilo barroco.



Figura 31. Apoyatura añadida. Elaboración propia. Compás 12

En el compás 12 se ha añadido una apoyatura ascendente sobre la nota principal. Esta apoyatura breve, ejecutada como una pequeña anticipación rítmica, intensifica la expresividad del cierre de la frase, aportando un matiz efectivo que resalta la palabra «hablar». Su uso se enmarca dentro de los recursos ornamentales habituales del barroco, donde las apoyaturas servían con frecuencia para subrayar acentos retóricos o reforzar la inflexión emocional del texto.

4.5 N°4 Recitativo

4.5.1 Fraseo y estructura

Este recitativo, a pesar de su brevedad (4 compases), encierra un cambio de afecto importante en la estructura de la cantada. Musicalmente, está articulado en una única gran frase dividida en dos semifrases y responde más a un discurso narrativo o reflexivo que a un momento de exaltación.



Figura 32. Ejemplo musical, división de semifrases, compases del 1 al 4

Estas dos partes pueden entenderse como una proposición inicial y una consecuencia o reflexión. Por tanto, la interpretación va a reflejar ese carácter discursivo, como si el pastor que toma la palabra estuviera reafirmando algo con convicción, casi como una sentencia.

En cuanto al fraseo, en el primer compás, la frase «y pues respeto» será un inicio contenidamente afirmativo, haciendo un pequeño crescendo hacia «devoción», palabra clave que merece énfasis por su peso afectivo y teológico. En el segundo compás, que

concluye con «publica», puede ser resuelto con una ligera caída de tensión, como si se preparara una conclusión argumentativa. En el tercer compás, aparece una modulación a re menor, por lo que se ha pensado marcar este giro armónico con una ligera intensificación del color vocal, sin alterar el carácter sereno. «Quién dice en lo que adora», será dicho con claridad y reverencia.

Finalmente, «lo que explicas», sobre el Fa mayor conclusivo, se interpretará con una afirmación suave pero firme, cerrando la frase con equilibrio y recogimiento.

4.5.2 Articulación, color y dinámicas

Este recitativo breve exige una interpretación contenida, sobria y profundamente textual, en la que el protagonismo recae en la palabra y no en el virtuosismo vocal. Al no contar con acompañamiento melódico (solo continuo), la voz asume el peso expresivo con una dicción clara, un color vocal controlado y una línea melódica muy conectada al sentido el texto.

La articulación será natural y declamada, huyendo del legato continuo. Frases como «respeto y devoción publica» deben articularse casi como si se hablaran, marcando bien las consonantes líquidas y dentales para conservar la inteligibilidad (ejemplo, la «d» de «devociones» o la «p» de «publica»). Las pausas internas se respetan para permitir la comprensión del discurso. No se trata de cantar una melodía como de dar vida a un mensaje teológico reflexivo.

El color vocal se ha marcado como cálido, oscuro y centrado especialmente en los momentos en que el texto invita a la introspección («respeto», «adora»). En el paso de re menor (compás 3), se ha enriquecido el timbre, dejando que la voz suene con. Mayor profundidad o densidad, como si se respondiera a la carga espiritual del contenido.

El recitativo se mantiene en una dinámica mezzopiano, con breves intensificaciones en palabras de contenido emocional. Se ha incorporado un crescendo suave hacia «devoción» (compás 1). Después, una pequeña caída en «publica» (compás 2), para luego subir de nuevo hacia «adora» (compás 3). Acabamos con una conclusión en piano sobre «lo que explicas» (compás 4), cerrando con recogimiento.

4.6 N°5 Seguidilla

4.6.1 Fraseo y estructura

El número cinco de la cantada corresponde a una *seguidilla* final estructurada en tres secciones con el mismo material musical, pero con diferentes textos, lo que era común en este tipo de danza vocal barroca. Cada estrofa se articula en torno a un patrón musical repetido que se divide claramente en dos partes vocales separadas por breves interludios instrumentales. Esta estructura repetitiva y su métrica ternaria (6/8) le otorgan un carácter rítmico, bailable y celebratorio que debe reflejarse con claridad en la interpretación. Cada una de las tres estrofas comienza con una introducción instrumental de cinco compases, en la que intervienen todos los instrumentos: violín I y II, voz y bajo continuo. Esta sección, de carácter vivo, prepara el ambiente festivo y marca el patrón rítmico de *seguidilla* que será recurrente a lo largo del número. La parte vocal entra en el compás 6, y cada texto se divide en dos partes, la primera ocupa dos compases («la verdad y justicia nacen del cielo, nacen del cielo»), seguida de un eco instrumental de dos compases, y finalmente una segunda parte del texto que también se duplica («lo que las disponen lo explica un verbo, lo explica un verbo»).

Desde el punto de vista del fraseo, esta división interna se ha reflejado en la interpretación mediante el uso consciente de microfrases. En la primera parte de cada estrofa, la frase «la verdad y justicia nacen del cielo» se divide en dos segmentos de compas y medio: primero, «la verdad y justicia», con un gesto de apertura firme, seguido por «nacen del cielo, nacen del cielo», que funciona como reafirmación. La repetición del texto permite realizar una leve variación de articulación o color vocal, enriqueciendo la expresión sin alterar la unidad del motivo. El mismo esquema se aplica a las dos estrofas siguientes, adaptando el fraseo al contenido emocional de cada nuevo texto.

La articulación en estas secciones es clara y rítmicamente precisa, respetando el carácter danzable del compás 6/8. Es importante mantener una ligereza rítmica, con ataques definidos, pero no forzados, especialmente en los incisos rítmicos repetidos. Las consonantes se proyectan con nitidez, pero sin rigidez, para que el texto se entienda con claridad dentro del contexto ágil de la seguidilla. Los interludios instrumentales, que funcionan como breves ecos o respuestas, pueden usarse como oportunidad para respirar sin perder continuidad.

En cuanto al color vocal, se mantiene un timbre brillante y ágil, pero con matices que permitan distinguir las tres estrofas. Aunque la música se repite, el contenido textual de cada una invita a una caracterización distinta. Por ejemplo, en la primera estrofa, la imagen de «la verdad y justicia nacen del cielo», se ha pensado con una actitud de proclamación alegre; la segunda «hoy es dios con nosotros justo y clemente», puede tener un tono más recogido y admirativo; y la tercera, «para que al ver que nace nuestro remedio», con un matiz más íntimo o esperanzador. Esta progresión expresiva nos ha permitido construir una curva emocional a lo largo de la sección.

En lo referente a dinámicas, aunque la notación original no indica contrastes explícitos, el estilo retórico de la época permite, que se incorporen contrastes dinámicos suaves al servicio del texto. Pude plantearse una dinámica general en forma de arco en cada estrofa: un inicio en *mezzoforte* que crece hacia un segundo verso, con una ligera subida hacia los finales de frase («nacen del cielo», «lo explica un verbo»), y una relajación dinámica en los interludios instrumentales. Al repetir las tres estrofas, se puede establecer un crecimiento progresivo entre ellas, comenzando con una energía más contenida en la primera, aumentando el brillo y la proyección en la segunda, y culminando con una expresión más expansiva.

Es importante recordar que esta *seguidilla* no solo cierra la cantada, sino que lo hace con un carácter de celebración final, tanto musical como teológica, en alabanza por el nacimiento de Cristo. En este sentido, la interpretación debe reflejar no solo la precisión, sino también una alegría contenida y elegante, que invite al oyente a participar de esa danza espiritual que combina música, texto y devoción barroca.

4.6.2 Articulación, color y dinámica

Esta *seguidilla* supone un cambio de carácter con respecto a los números anteriores. Se trata de una sección viva, danzable y alegre con una instrumentación más completa. Este carácter celebratorio debe guiar todas las decisiones interpretativas, especialmente en lo relativo a la articulación, color vocal y uso de dinámicas.

En cuanto a la articulación, la escritura rítmica solicita una interpretación ágil y fluida, con ataques nítidos, pero no duros. Se ha evitado ir hacia la tendencia de cantar esta sección de forma legato excesivo, ya que la textura y el ritmo invitan a una articulación más marcada y casi instrumental en algunos momentos. Los intervalos que abren el

motivo melódico, especialmente en el salto de cuarta ascendente, pueden acentuarse sutilmente, no como un acento brusco, sino como un gesto expresivo que favorezca el impulso rítmico. Las consonantes se proyectan con claridad, sin rigidez, especialmente en palabras clave como «verdad», «justicia», «remedio» o «verbo», que tienen un peso semántico importante.

En relación al color vocal, esta sección requiere un timbre brillante, flexible y natural. La línea vocal no presenta una gran exigencia de tesitura, pero sí pide agilidad, claridad de emisión y capacidad de variar la expresión según el texto. Al tratarse de tres estrofas diferentes con la misma música, es muy útil cambiar sutilmente el color para evitar la monotonía. En la primera estrofa, el color será más abierto y luminoso, reflejando el carácter proclamativo del texto. En la segunda, se puede buscar un color más cálido o redondeado, con cierta humildad, en relación a la imagen de un Dios «justo y clemente». En la tercera parte, puede usarse un color algo más suave y delicado, más interior, reflejando el anhelo espiritual que contiene la expresión «le pregunten las ansias a los deseos».

Respecto a las dinámicas, aunque no hay indicaciones explícitas en la partitura, se ha creado un discurso expresivo y variado. Se aplica una dinámica en forma de ligero *crescendo* hacia el final de cada frase textual, aprovechando la repetición («nacen del cielo, nacen del cielo»), y luego relajar durante la sección instrumental que sigue. A nivel general, se puede interpretar la primera estrofa con una dinámica de *mezzoforte*, crecer ligeramente en la segunda (por ejemplo, hacia un *forte* contenido), y reservar la mayor expansión dinámica para la tercera estrofa, sin perder nunca la elegancia del estilo. Esta progresión dinámica entre las tres secciones contribuye a crear una narrativa emocional coherente que refuerza la sensación de culminación de la obra.

El cierre de esta *seguidilla*, debe proyectar una sensación de celebración solemne, sin grandilocuencia, pero con clara energía musical. Las dinámicas deben ser empleadas como herramientas de dirección del discurso, no solo como contraste superficial. En este sentido, el uso sutil de articulación, el control del color vocal y una gradación dinámica eficaz permiten que esta seguidilla final actúe como una conclusión expresiva y coherente de la cantada.

4.7 Vuelta al N°1. Ornamentación final y cierre expresivo

Tras la *seguidilla*, se repite el N°1 como cierre de la cantada, en línea con la práctica habitual del barroco hispano de retornar al *aria* inicial para otorgar cohesión estructural al conjunto. En esta reexposición se mantiene todo lo que ya se ha detallado en el primer análisis: el fraseo cuidado, la claridad articulatoria y el tratamiento expresivo del texto. Sin embargo, en esta segunda interpretación, se introduce ornamentación vocal como recurso estilístico y expresivo. Los adornos se aplican de forma estratégica en los puntos cadenciales, en prolongaciones de notas significativas y en giros melódicos ascendentes, enriqueciendo el discurso sin comprometer la claridad del texto. Para esta repetición final, se han marcado una serie de adornos vocales concretos con el objetivo de embellecer la línea melódica y aportar variedad expresiva. Estas ornamentaciones han sido seleccionadas atendiendo tanto a criterios estilísticos del barroco español como a la lógica interna del fraseo y el texto.



Figura 33. Adorno musical, bordadura ascendente. Compás 15

En la sílaba «-res» de la palabra «pastores», se ha incorporado una bordadura ascendente que precede a la nota principal. Esta breve anticipación melódica subraya la palabra y le confiere un carácter más vivo, reforzando su papel dentro del fraseo musical. El adorno ayuda a dirigir la atención del oyente hacia el cierre de la frase, aportando fluidez y naturalidad al canto.



Figura 34. Adorno musical de semicorcheas. Compás 30

En el segundo pulso del compás 30, se ha añadido un grupo de cuatro semicorcheas ascendentes que conducen al *mi* final. Esta figura transforma la repetición melódica en

un gesto ascendente más articulado y expresivo, aportando agilidad y un sutil impulso hacia adelante. La elección de este ornamento sobre la palabra «encendido», refuerza su carga semántica, sugiriendo musicalmente una idea de elevación o activación, en consonancia con el significado del texto.



Figura 35. Adorno musical. Nota de paso. Compás 35

Se ha sustituido la corchea original por una nota de paso melódica ascendente. Este cambio introduce una ligera animación rítmica en el final de la frase, aportando un toque de vivacidad y refinamiento sin alterar la estructura métrica. El gesto ascendente contribuye a un cierre más expresivo, intensificando el carácter afectivo del pasaje y subrayando la palabra “amores” desde una perspectiva retórica. Este tipo de intervenciones ornamentaciones no son el resultado de una elección libre y consciente, realizada dentro de los márgenes estilísticos propios del repertorio barroco. La aplicación de, por ejemplo, apoyaturas o notas de paso responden tanto a una comprensión del lenguaje retórico de la época como a mi propia sensibilidad interpretativa. Se ha buscado que cada adorno sirva a la expresividad del texto, intensificando ciertos afectos sin alterar la integridad formal ni estilística de la obra. Desde esta perspectiva, interpretar no es únicamente reproducir lo escrito, sino dialogar con la partitura desde el conocimiento y también desde los propios gustos y criterios musicales. Esta libertad controlada, es lo que permite que una obra del siglo XVIII vuelva a cobrar vida en el presente. Así, *¿Qué visteis, pastores?* no solo ha sido objeto de estudio y análisis, sino también de una propuesta sonora personal, respetuosa y viva, en la que se ha intentado reactivar su potencial expresivo.

5 CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha llevado a cabo la recopilación, transcripción, análisis, estudio interpretativo e interpretación de una cantada inédita hallada en el archivo musical de la Catedral de Orihuela, compuesta por Matías Navarro. Esta composición representa una de las muchas obras que, por diversos factores históricos y sociales, han quedado relegadas al olvido. Gracias a los esfuerzos de investigación y al trabajo sistemático con fuentes primarias, ha sido posible rescatarla, permitiendo no solo su estudio musicológico sino también su potencial interpretación actual. La labor realizada se enmarca dentro de una línea de investigación fundamental para la recuperación del patrimonio musical español, particularmente en lo que concierne al repertorio sacro del siglo XVIII.

Desde el punto de vista musicológico, esta cantada aporta una muestra significativa del lenguaje compositivo de su autor, enmarcándose dentro de lo que algunos expertos han denominado *ópera sacra*: una forma musical de carácter religioso que incorpora elementos escénicos, dramáticos y estilísticos procedentes del teatro musical, pero con un fin litúrgico o devocional. El análisis estructural y estilístico de la obra ha permitido observar una combinación entre influencias europeas, como el uso de ritmos de danza y ciertas cadencias melódicas propias de la música italiana, y rasgos identitarios del repertorio hispano, como la relación con el texto sacro, la función litúrgica o el uso del castellano. Estas características no solo reflejan la estética de su tiempo, sino también la particular sensibilidad del compositor ante el contexto religioso-cultural de su entorno.

Para la investigación se plantearon algunos objetivos que guiaron el trabajo. En primer lugar, rescatar una obra inédita del archivo de la Catedral de Orihuela. En segundo lugar, realizar una transcripción moderna, fiel al manuscrito y accesible para su estudio e interpretación. En tercer lugar, contextualizar histórica y estilísticamente la obra. En cuarto lugar, valorar su potencial dentro del panorama musicológico y cultural actual. Todos estos objetivos han sido cumplidos de forma satisfactoria. El proceso de transcripción, llevado a cabo a partir de facsímiles digitales, se ha realizado con el máximo rigor, respetando las decisiones del compositor y adoptando criterios editoriales coherentes con las prácticas modernas. Esta labor ha requerido un trabajo minucioso y constante, en el que ha sido fundamental mantener una actitud crítica y consciente respecto al tratamiento del material original.

Uno de los aspectos más destacados del trabajo ha sido la edición moderna de la cantada. En esta edición, se ha optado por sustituir las claves originales por claves modernas para facilitar la lectura a músicos contemporáneos. Esta decisión, aunque implica una adaptación, ha sido tomada con pleno conocimiento musicológico y se considera una aportación significativa, ya que permite una mayor difusión y utilización de la obra en contextos educativos e interpretativos. Esta edición no solo es útil para su interpretación, sino que también constituye un documento que puede ser utilizado como punto de partida para futuras investigaciones.

La recuperación de esta cantada ofrece una contribución para aproximarse a la producción de Matías Navarro, un compositor aún poco estudiado, y pone de manifiesto la riqueza del patrimonio musical conservado en archivos eclesíásticos. La edición y transcripción de esta obra podría servir como modelo metodológico para el tratamiento de otras piezas similares que aún permanecen inéditas en los archivos catedralicios de nuestro país. Esta aportación refuerza el compromiso de la musicología actual con la recuperación del patrimonio y con la construcción de una narrativa musical más inclusiva y diversa.

Desde una perspectiva personal, esta investigación ha supuesto una experiencia profundamente enriquecedora. Me ha permitido adquirir competencias clave en investigación, análisis musicológico, lectura paleográfica, edición musical y reflexión histórica. Asimismo, ha reforzado mi compromiso con la preservación del patrimonio musical y con su difusión a través de proyectos de carácter académico y divulgativo. El estudio de Matías Navarro, hasta ahora escasamente tratado, ha despertado en mí el interés por seguir explorando su producción y la de otros compositores olvidados del Barroco español. A su vez, ha confirmado la importancia de una labor interdisciplinar, que combine la historia, la práctica musical, la archivística y la interpretación.

Este estudio busca no solo salvaguardar el legado musical de Matías Navarro sino también fomentar su difusión en el ámbito académico y en el repertorio interpretativo de la música barroca. La puesta en valor de estas composiciones puede abrir nuevas vías de investigación y ejecución, permitiendo que estas obras vuelvan a sonar o ser grabadas y a ser apreciadas tanto en el contexto musicológico como en la práctica musical actual. De este modo, se pretende contribuir a la construcción de un corpus musical que incluya también aquellas voces que, por distintas razones, han quedado fuera de los grandes relatos de la historia de la música.

De cara al futuro, este trabajo sienta las bases para que otros investigadores puedan continuar la labor aquí iniciada. La edición realizada podría servir para la programación de la obra en conciertos, grabaciones o estudios comparativos. También sería deseable llevar a cabo una investigación más amplia sobre la figura de Matías Navarro, sus contextos laborales, sus redes profesionales y su papel dentro de la música sacra valenciana del siglo XVIII. Este trabajo deja abierta la posibilidad de emprender nuevas ediciones críticas, estudios estilísticos o análisis de recepción. La obra queda, así, a disposición de otros intérpretes, investigadores y docentes, que podrán dar continuidad a esta línea de recuperación y difusión patrimonial.

En este sentido, la edición moderna presentada en este trabajo pretende ser una herramienta útil y versátil, concebida para el presente pero con profundo respeto por el pasado. A través de ella, no solo se ha procurado ofrecer una versión clara y fiel del manuscrito, sino también proporcionar indicaciones editoriales que faciliten una interpretación informada. Este tipo de ediciones tiene un enorme potencial educativo, ya que permite a los estudiantes adentrarse en el repertorio histórico con materiales adaptados a las exigencias actuales, sin perder el vínculo con la fuente original.

Finalmente, considero que esta investigación es una aportación significativa al campo de la musicología. A través de ella, se ha conseguido no solo rescatar una obra olvidada, sino también ofrecer una edición rigurosa y accesible. Este tipo de iniciativas son esenciales para garantizar que nuestro patrimonio musical continúe vivo, sea estudiado, interpretado y apreciado por las futuras generaciones. El presente trabajo, por tanto, no solo concluye con una obra recuperada, sino también con la esperanza de que esta investigación inspire a otros a continuar en esta misma línea.

Mi deseo es que esta edición sirva como punto de partida para futuras interpretaciones, estudios críticos y proyectos pedagógicos. Dejo abierta la puerta para que nuevos investigadores puedan profundizar en el análisis estilístico, la comparación con otras obras del periodo, o incluso la reconstrucción del contexto histórico completo en el que Matías Navarro desarrolló su actividad musical. Mi aportación concluye con esta edición, pero su historia puede continuar de muchas otras formas: en los atriles, en las aulas, en los estudios académicos. Y sobre todo, en la conciencia de que cada partitura rescatada es una pieza más del mosaico sonoro que conforma nuestra identidad cultural. Además, esta investigación puede ser de gran utilidad para centros educativos, conservatorios y

universidades que deseen acercarse al repertorio barroco español desde una perspectiva práctica y contextual. El trabajo de edición y análisis puede convertirse en una fuente didáctica valiosa, tanto para asignaturas de análisis musical e historia de la música, como para talleres de interpretación vocal o música antigua. Del mismo modo, puede despertar el interés de instituciones culturales o religiosas comprometidas con la difusión de su patrimonio musical, facilitando proyectos de recuperación, grabación o conciertos comentados que acerquen estas obras al público general. Esta dimensión pedagógica y cultural refuerza la relevancia de este tipo de estudios, que trascienden lo académico para insertarse en la vida cultural contemporánea.

Asimismo, este trabajo pone de manifiesto la necesidad de seguir fomentando políticas públicas y académicas que apoyen la recuperación del patrimonio musical, especialmente aquel que permanece oculto en archivos eclesiásticos o poco accesibles. La colaboración entre instituciones, como archivos, conservatorios, universidades y agrupaciones musicales, resulta fundamental para garantizar que este legado no solo sea rescatado, sino también compartido, reinterpretado y preservado para el futuro.

Además, la experiencia adquirida a lo largo de esta investigación subraya la importancia del desarrollo de competencias interdisciplinares en los estudios musicológicos, donde confluyen conocimientos paleográficos, editoriales, analíticos y culturales. Fomentar este tipo de enfoques no solo enriquece la investigación, sino que también proporciona al estudiante e investigador herramientas versátiles que amplían su proyección profesional.

La edición y contextualización de esta cantada de Matías Navarro puede también considerarse una invitación a repensar los criterios tradicionales del canon musical, y a incluir voces y obras que, por circunstancias históricas, no han tenido una presencia relevante en los repertorios ni en los estudios académicos. La inclusión de estos materiales no solo diversifica nuestra comprensión del pasado musical, sino que también promueve una visión más justa e inclusiva del patrimonio cultural.

Por último, cabe destacar que este trabajo no debe considerarse un punto final, sino un eslabón dentro de una cadena de esfuerzos orientados a revitalizar el repertorio sacro español. La recuperación de esta obra es un gesto de justicia histórica hacia un creador injustamente relegado, y un acto de compromiso con la memoria sonora de nuestro país.

6 BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA (ARCO). *Libro de entierros de 1727*, sig.187, fol. 41.

CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana*. IV Catedral de Orihuela. Valencia: Facultad de teología San Vicente Ferrer. 1986.

DOLÓN LLOR, Inmaculada. *Missa Cum 19 voces en el contexto de la música policoral barroca Valenciana*. Trabajo de Fin de Máster. Valencia: Universidad Internacional de Valencia, 2017.

DOMÍNGUEZ, Juan Manuel. Los Scarlatti y el barroco napolitano [programa de concierto en línea]. Madrid: Fundación Juan March, 2016. [Consulta: 19 de junio de 2025]. Disponible en:

<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co100472.pdf>

DURÁN, Miguel. *La música en las catedrales españolas del Antiguo Régimen*. Revista de musicología, 1995, vol. 18, n.º 1, pp. 27-45.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cantadas del Barroco español* [programa de mano]. Madrid: Fundación Juan March, 2005 [consulta: 21 de junio de 2025]. Disponible en: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co100472.pdf>

GÓMEZ, J. La importancia de Lully en la música. *Revista Digital Conservatori* [en línea]. 27 de mayo de 2022 [consulta: 21 de junio de 2025]. Disponible en: <https://revistadigitalconservatori.wordpress.com/2022/05/27/la-importancia-de-lully-en-la-musica/>

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 2000. [Consulta: 10 de enero de 2025]. Disponible en : <http://www.lopezcano.net>

MARÍN CORBÍ, Fernando. Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. NASS: Nueva Revista de Semiótica, 2005. 23, 11-52.

MARTÍNEZ MIURA, E. *Una vida en el tiempo* [en línea]. *MusicaAntigua.com*, 4 de noviembre de 2022 [consulta: 21 de junio de 2025]. Disponible en: <https://musicaantigua.com/una-vida-en-el-tiempo/>

MELODY MIND. *La Revolución Ópera: Cómo la Aria Hizo Historia* [en línea]. 2025 [consulta: 21 de enero de 2025]. Disponible en: <https://melody-mind.de/es/knowledge/opera/>

OJEDA, José. *La ciudad de Orihuela en la época de auge foral (siglos XVI–XVII)*. Orihuela: Ayuntamiento de Orihuela, 2007.

ORQUESTA FILARMONÍA. *¿Qué es una cantata?* [en línea]. 3 de diciembre de 2024 [consulta: 7 de enero de 2025]. Disponible en: <https://www.orquestafilarmonia.com/curiosidades/que-es-una-cantata/>

OVIEDO ARMENTIA, E. Maestros de capilla: ¿Oficio o servidumbre? *Filomúsica*, 2004.

PACHECO MOZAS, Rubén. La capilla de música de Santa María de Elche en el siglo XVII. En: *Festa d'Elx*. Elche: Festa d'Elx, 2020.

PÁEZ MARTÍNEZ, Martín. Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. Universidad de Murcia, 2016, 6 (1), pp. 51-72. ISSN 0259-343X.

PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Matías Navarro*. Tesis Doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Maestros de Capilla de la Catedral de Orihuela: De la grandeza a la decadencia*. 2025.

SUBIRÁ, José. La música en la sociedad española de los siglos XVII y XVIII. Madrid: CSIC, 1941.

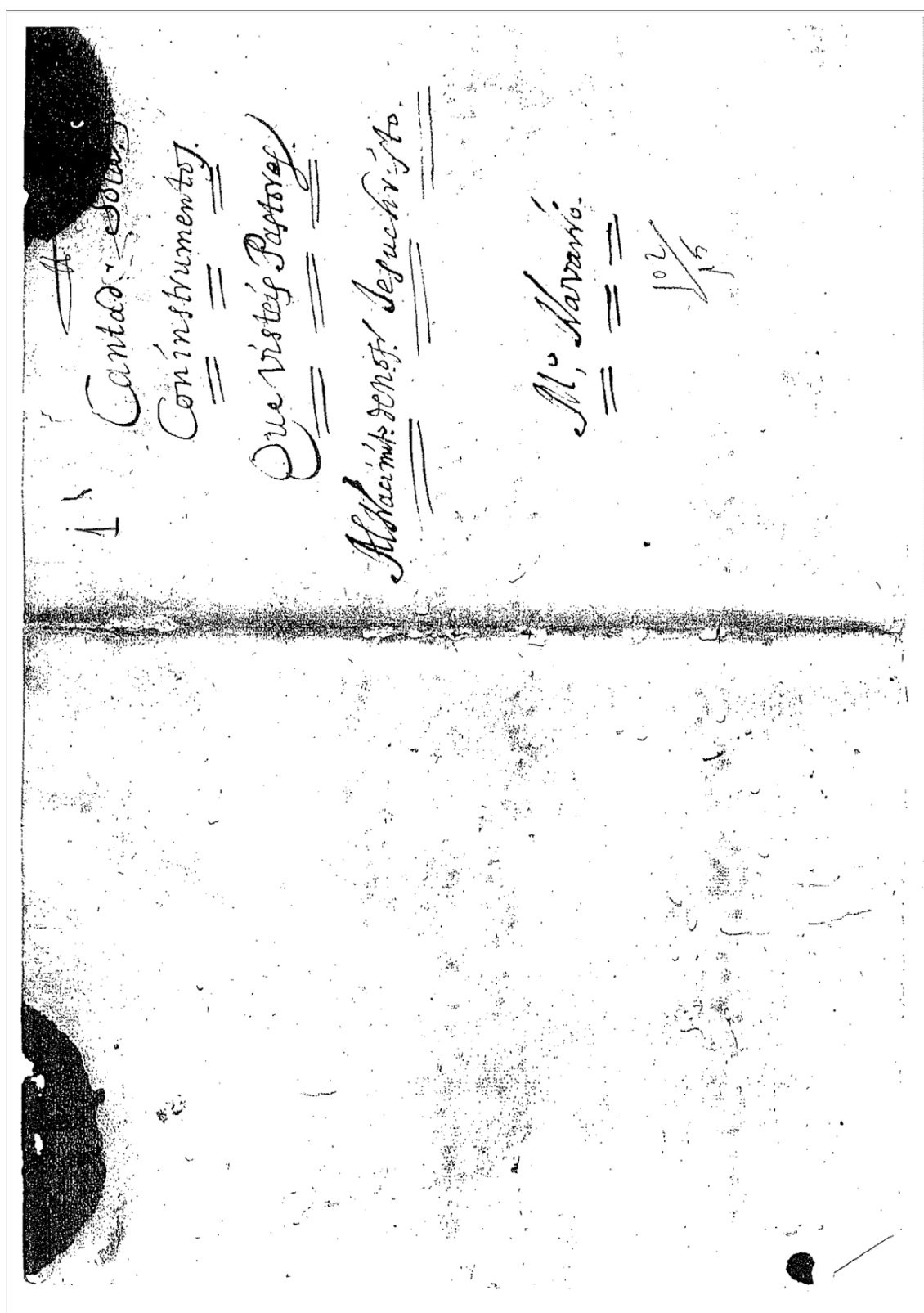
WOLFF, Christoph. *Johann Sebastián Bach. The learned musician*. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

7 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

FIGURA 1. EJEMPLO MUSICAL DE ERBARM DICH, MEIN GOTT, COMPÁS 10.	28
FIGURA 2. EJEMPLO MUSICAL DEL LAMENTO DE DIDO DE HENRY PURCELL, COMPÁS 14.	29
FIGURA 4. EJEMPLO MUSICAL DE CHRIST LAG IN TODESBANDEN BW4, VERSUS 4TO.	30
FIGURA 5. EJEMPLO MUSICAL DE CUM DEDERIT, COMPÁS 25.	31
FIGURA 6. EJEMPLO MUSICAL DEL CRUCIFIXUS DE J.S. BACH	31
FIGURA 7. EJEMPLO MUSICAL DEL KYRIE, DE W.A MOZART, ÓRGANO O BASSI, COMPÁS 1.	32
FIGURA 8. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 1. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A PARTIR DEL MANUSCRITO.	35
FIGURA 9. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 3. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A PARTIR DEL MANUSCRITO.	36
FIGURA 10. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 8. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A PARTIR DEL MANUSCRITO.	36
FIGURA 11. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 17. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	36
FIGURA 12. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 22. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	37
FIGURA 13. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 15. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	37
FIGURA 14. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 28. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	38
FIGURA 15. EJEMPLO MUSICAL ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 29. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	38
FIGURA 16. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 28. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	39
FIGURA 17. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 40. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	39
FIGURA 18. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 45. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	39
FIGURA 19. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº1 COMPÁS 45. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	40
FIGURA 20. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº2 COMPÁS 1. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	40
FIGURA 21. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº2 COMPÁS 7. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	41
FIGURA 22. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº2 COMPÁS 11 Y 14. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	42

FIGURA 23. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº3 COMPÁS 1. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	42
FIGURA 24. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº3 COMPÁS 1. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	42
FIGURA 25. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº3 COMPÁS 25. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	43
FIGURA 26. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº4 COMPÁS 1. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	44
FIGURA 27. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº5 COMPÁS 1. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	44
FIGURA 28. EJEMPLO MUSICAL DE ¿QUÉ VISTEIS, PASTORES?, Nº5 COMPÁS 6. TRANSCRIPCIÓN PROPIA A TRAVÉS DEL MANUSCRITO.	45
FIGURA 29. EJEMPLO MUSICAL, FRASES Y MICRO FRASES, COMPÁS 1.	53
FIGURA 30. ADORNO AÑADIDO. ELABORACIÓN PROPIA, COMPÁS 1.....	57
FIGURA 31. NOTA DE PASO AÑADIDA. ELABORACIÓN PROPIA. COMPÁS 3.....	57
FIGURA 32. APOYATURA AÑADIDA. ELABORACIÓN PROPIA. COMPÁS 12	58
FIGURA 33. EJEMPLO MUSICAL, DIVISIÓN DE SEMIFRASES, COMPASES DEL 1 AL 4	58
FIGURA 34. ADORNO MUSICAL, BORDADURA ASCENDENTE. COMPÁS 15.....	63
FIGURA 35. ADORNO MUSICAL DE SEMICORCHEAS. COMPÁS 30.....	63
FIGURA 36. ADORNO MUSICAL. NOTA DE PASO. COMPÁS 35	64

8 APÉNDICE DOCUMENTAL



Violín 1: *Viol. 1*

Violín 2: *Viol. 2*

Violón: *Violón*

Arle, cor: *Arle, cor*

Armonización: *Armonización*

Que
Vigilais Pas
tore

Que
Vigilais Pastores

al Cielo na caba, ventura Can
dore, - Ventu-

Violín 1: *Viol. 1*

Violín 2: *Viol. 2*

Violón: *Violón*

Arle, cor: *Arle, cor*

Armonización: *Armonización*

Que
Vigilais Pas
tore

Que
Vigilais Pastores

al Cielo na caba, ventura Can
dore, - Ventu-

3

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

O quién encendido, a mante y helado, mu-
do Cardenal
ríete, murice, de amor

4

de, muñeca de amor

mea, amiguita mía, en mi vida, amor y alegría, amor y alegría

Palmeles y la luna y el viento, y el viento y la luna

Recitado

Una canción, una canción, por la vida, por la vida, por la vida

que da, que da, que da, que da, que da, que da, que da, que da, que da, que da

Handwritten musical score for a piece titled "Luz, O Sacramento admirable". The score is written on ten staves, with the first five staves on the left and the last five on the right. The music is in a single system, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "Luz, O Sacramento admirable" are written below the staves, with the word "admirable" appearing twice. The score is a transcription of a handwritten manuscript, showing some signs of age and wear.

Handwritten musical score for a piece titled "Missa". The score is written on multiple staves, with lyrics in Portuguese. The lyrics include:

hale, quem deus merece habitar
 quando deus merece habitar
 quando deus merece habitar
 quando deus merece habitar

The score is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with various musical symbols and clefs. The lyrics are written in Portuguese, and the piece is identified as a "Missa" (Mass).

7

visto, ser la eterna Imagen chispa, y voy, Pa' Jago el Altar.

ser la eterna Imagen chispa, y voy, Pa' Jago el Altar.

Recitado.

Y puer, repódo, y es con púñón, quien

Y es con púñón, quien

La verdad y justicia, nacer del cielo,
 Oye Dios con nosotros, Justo y clemente
 Pan que al ver que nace, nuestro tiene Dios

y los celos, di y pon en, lo explica un verbo.
 pues los ingratos, pagas con bienes.
 Le que piden los celos, alos deselos:

Vuelve al principio = Que pastor Pastore:

Cantada Sola
Con Violines.
Que Visteis Pastores.
M. Navarro.

10

Que vis teig Pas tores Que vis teig Pas tores al Cielo na ci do, ven-
 tien do Can dore, Vertien do Can dore, ó quien encendido, amante y heri do, mu-
 riése muriése de amores a mante yíe ri do, muries se de amores a man te y,
 ri do, mu riése se, muriése de amores, muriése de amores. **Recido.** Una Comu n Va zón de la ale gría
 no, Comu n Pa tores, prome sa, cum plió el terro ría, amaneciendo a Co po y á hí go res, ale grías Pe ca do res, gal per do n o Com bi da el té
 fante, Gen ti li dad, la vi da es ta de lan te, San to, la Pa lma lle ga, y la Co ro na, yel Ni ño Dío, de rugie das bla na.

Avea. Ó mis te rio sin gu lar, Ó, Sa cra men to a di mi ra ble Ó mis te rio sin gu
 lar Ó, Sa cra men to a di mi ra ble Ó, Sa cra men to a di mi ra ble. *noble*

11

hable, quíendeti me rez ca ha-clar, quíendeti me rez ca ha-clar. O, misterio singular

O, sacramento admirable, hable, hable, quíendeti me rez ca ha-clar,

quíendeti me rez ca ha-clar: Quando de un Bebe, heoigo, ser la eterna Imagen chogto, y una Pa-clar el Al-

tar, y una Pa-clar el Altar, ser la eterna Imagen Chogto, y una Pa-clar el Altar. O, misterio

Re

Y pue respeto y devocion pública, quien dize en lo gado, lo re-explica.

Segunda

La verdad y hy ticia, na cen del cielo, na cen del cielo, na cen del cielo
oy es dion con nosotros, hy to y el mente, hy to, clemente
para que al ver guenace, nuestro temedia, nuestro temedia.

Y el la y dize ponon, lo explica un verbo, lo explica un verbo.
ingrati tu de... paga con bienes, paga con bienes.
quien en un fay, alor de feo. a los de feo.

Se vuelve al principio =
Que visteis Pastores.

12 *da sola.*

Que vistes Portia.

Recido: 32 III

Una Comen ragon

Area 32

ò misterio.

13

2 y quos.

Segu
si las

La verda.
oyes Dios.
Paraque

Se vuelve al principio =
Que visteis Pastores

14

Canta sa sola.

Que vivas Pastore.

Areage.

O misterio.

Recid. Gen.

Una comuñon

And.te

Segundo

La Voz de

Oyes Dios

Paraque

Se vuelve al principio =

¿Qué visteis Pastores?

Quiescente Partita

Recitativo

Aria

Una Comma Variazione

Omisterio

17

La cantada barroca ¿Qué visteis, pastores?

Matías Navarro

Seguillo

La Verdad.

ay Dios.

Baroque

Handwritten musical score for a Mass (Missa) by Joseph Haydn. The score is written on multiple staves, showing various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (p, f). The text "Missa" is written at the top left, and "Haydn" is written at the top right. The score includes sections for "Requiem", "Aria", and "Seguilla". The handwriting is in ink on aged, yellowed paper, with some visible staining and a large dark smudge on the left side.

Que visteis Pastores

Trans. Raquel Palencia

Al nacimiento de N. Sr. Jesucristo
Nº 1

Matias Navarro

Violín 1

Violín 2

Violonchelo

Canto

Continuo

Que vis-teis Pas-to-res

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

Que vis-teis Pas-

15

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

to-res al cie-lo na-ci-do ver-tien-do can-do-res ver-

Cnt.

22

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

tien-do can-do-res

Cnt.

28

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

O quien en cen - di - do a - man - te y - he - ri - do mu - rie - se mu - rie - se de - a -

36

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

mo - res a - man - te y - he - ri - do mu - rie - se de - a -

45

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

mo-res a - man-te y-he - ri - do mu - rie - se mu-rie - se de-a-

Cnt.

53

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

mo - res mu - rie - se de-a - mo - res

Cnt.

Que visteis Pastores

Trans: Raquel Palencia

2. Recitativo

Matias Navarro

Canto

U-na co-mún ra - zón de la-a le-gri-a nos con-vo-ca Pas-to-res pro - me-sa que cum-plio-el e-ter no

Continuo

5

C.

dí a a-ma-ne-cien-do a co-pos y-a ful-go-res a-le-gra os pe-ca-do-res que-al per-don os com-bi-da-el tier-no-in-

Vc.

9

C.

fan-te Gen-ti-li-dad la - vi-da-esta de-lan-te San-tos la Pal-ma lle-ga y la co-ro-na y-el

Vc.

13

C.

Ni - ño Dios de su pie - dad bla - so - na

Vc.

Que visteis Pastores

Trans. Raquel Palencia

3. Area

Matias Navarro

Violin 1

Violin 2

Violonchelo

Canto

Continuo

O mis-te-rio sin-gu - lar, O sa-cra-men-to-ad-mi-ra-ble

The first system of the musical score for 'Que visteis Pastores' features five staves. Violin 1 and Violin 2 are in treble clef, Violonchelo is in bass clef, and Continuo is in bass clef. The Canto staff is in treble clef. The music is in common time (C). The lyrics 'O mis-te-rio sin-gu - lar, O sa-cra-men-to-ad-mi-ra-ble' are written below the Canto staff.

Vln. 1

Vln. 2

Ve.

C.

Cnt

O Misterio sin-gu - lar O sa-cra-men-to-ad-mi-

The second system of the musical score continues the piece. It features five staves: Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Ve. (Viola), C. (Cello), and Cnt (Continuo). The lyrics 'O Misterio sin-gu - lar O sa-cra-men-to-ad-mi-' are written below the C. staff.

8

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

ra-ble O sa-cra-men-to-ad-mi-ra-ble Ha-ble ha-ble

Cnt

11

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

ha-ble quien-de ti me-rez-ca ha-blar x O mis-te-rio sin-gu-

Cnt

15

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

lar O, sa-cra-men-to-ad-mi-ra-ble ha-ble

Cnt.

19

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

ha - ble quien de ti me - rez - ca ha - blar ✕

Cnt.

21 Fine

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt.

quien de ti me-rez-ca-ha-blar

25

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt.

Quan-do de un pe-se-bre-he vis-to, ser la-e-ter na I ma gen Chris-to y-u nas pa-jas el al

Fine

21

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

quien de ti merezca ha-blar

25

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

Quan-do de un pe-se-bre he vis-to, ser la-e-ter na I ma gen Chris-to y-u nas pa-jas el al

28

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

tar y-u-nas pa-jas el Al - tar ser la-e-ter-na-i-magen Christo Y-u-nas pa-jas

Cnt

32

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

el Al - tar

Cnt

Que visteis pastores

Trans. Raquel Palencia

4 Recitativo

Matias Navarro

Soprano



Y puesres-pe-to-y de-vorcion pu-bli-ca quien dice-en loque-ado - ra loque-ex-pli-cas

Continuo

The image shows a musical score for Soprano and Continuo. The Soprano part is written on a treble clef staff with a common time signature (C). The Continuo part is written on a bass clef staff with a common time signature (C). The lyrics are written below the Soprano staff. The music consists of a single line of notes for each part, ending with a double bar line.

Que visteis Pastores

Trans. Raquel Palencia

5. Seguidillas

Matias Navarro

Violín 1

Violín 2

Violonchelo

Canto

Continuo

La ver-dad y jus-
Oy es Dios con no-
Pa-ra que-al ver que

The first system of the musical score for 'Que visteis Pastores' features five staves. Violín 1 and Violín 2 are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Violonchelo is in bass clef with a key signature of one sharp. Canto is in treble clef with a key signature of one sharp. Continuo is in bass clef with a key signature of one sharp. The music is in 8/8 time. The vocal line (Canto) has lyrics in Spanish: 'La ver-dad y jus- Oy es Dios con no- Pa-ra que-al ver que'.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

ti - cia na - cen - del cie - lo na - cen - del cie - lo y lo que - e - las dis - po - nen
so - tros jus - to - y cle - men - te Jus - to - y cle - men - te pues las in - gra - ti - tu - des
na - ce, nues - tro re - me - di onues - tro re - me - dio le pre - gun - ten las an - sias

The second system of the musical score continues the piece. It features five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vc., C., and Cnt. The vocal line (C.) has lyrics in Spanish: 'ti - cia na - cen - del cie - lo na - cen - del cie - lo y lo que - e - las dis - po - nen so - tros jus - to - y cle - men - te Jus - to - y cle - men - te pues las in - gra - ti - tu - des na - ce, nues - tro re - me - di onues - tro re - me - dio le pre - gun - ten las an - sias'.

12 [Buelve al principio = Que visteis Pastores]

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

C.

Cnt

lo-ex - pli - ca-un ver - bo, lo-ex - pli - ca-un Ver - bo
pa - ga con bie - nes, pa - ga con bie - nes.
a los de se - os, a los de se - os