



Estudio analítico de los motetes
a San Vicente Ferrer y a la
Purificación de José Gil Yuncar,
maestro de capilla de la Catedral
de Orihuela entre 1833 y 1843
Trabajo fin de grado

Alumno/a: Claudio Ibáñez Egio

Director/a del TFG: Elena Moya Juan

Especialidad: Musicología

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



RESUMEN

José Gil Yuncar Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela (Alicante) entre los años 1833 y 1843. Un periodo histórico oscuro decadente que afecta al esplendor acontecido en épocas anteriores de la capilla de musical y en la ciudad de Orihuela. Una etapa que enmarca la escasez de recursos que frenan el enriquecimiento musical y el económico tanto de la ciudad como de la diócesis.

Un autor desconocido y con pocos datos biográficos que pueden generar dudas desde la perspectiva de su vida personal y profesional publicadas en diferentes inventarios recogidos en publicaciones de dicha capilla y que han sido expuestas públicamente, entre ellas las dificultades para precisar el lugar de nacimiento, interrogantes en la cual se expone su patrimonio compositivo de la capilla musical y dudas en acontecimientos personales del autor.

El género compositivo motete, un recurso compositivo que es muy utilizado en las capillas musicales religiosas católicas con una potente evolución y desarrollo a través de los siglos siendo fuentes de composiciones de música sacra de los más diversos compositores que forman parte de la historia musical occidental y por la cual, exponemos dos motetes, uno a San Vicente Ferrer y a la Purificación, obras atribuidas a nuestro compositor.

Todo ello se expone una contextualización histórica, económica, política, religiosa y social, reflejada en la importancia de Orihuela en el Reino de Valencia como ciudad e independencia religiosa obteniendo su propia diócesis.

Palabras claves:

José Gil Yuncar, capilla de música, Orihuela, motete, San Vicente Ferrer, La Purificación, análisis musical, Archivo de música,

ABSTRACT

José Gil Yuncar, Chapel Master of the Cathedral of Orihuela (Alicante) between 1833 and 1843. A dark and decadent historical period that affected the splendour of the music chapel in the city of Orihuela in earlier times. A period marked by the scarcity of resources that hindered the musical and economic enrichment of both the city and the diocese.

An unknown composer with little biographical information, which may raise doubts from the perspective of his personal and professional life, documented in various inventories and chapel publications that have been publicly accessible, including the difficulties in specifying his place of birth, questions about his compositional legacy for the chapel, and doubts about the composer's personal life.

The motet compositional genre, a compositional resource widely used in catholic religious music chapels, with a powerful evolution and development over the centuries and became a major source of sacred music compositions by the most diverse composers who are part of Western musical history, and for which we present two motets, one dedicated to Saint Vincent Ferrer and another to the Purification, works attributed to our composer.

All of this is presented in a historical, economic, political, religious and social context, reflected in the importance of Orihuela in the Kingdom of Valencia as a city and in its religious independence, through the establishment of its own diocese.

Keywords:

José Gil Yuncar, music chapel, Orihuela, motet, San Vicente Ferrer, La Purificación, musical analysis, Music Archive.

AGRADECIMIENTOS

Inicialmente quisiera reconocer la dedicación en este proyecto de investigación a mi tutora y profesora del área de musicología del Conservatorio Superior de Música de Alicante, D^a. Elena Moya Juan.

También dejar constancia de mi gratitud a todas las profesoras y profesores que a lo largo de los años han compartido su docencia a través de la enseñanza en el área de musicología.

D^a. Marina Sáez Andreu, D^a. María López Tomas, D^o. Carlos Castillo González, D^o Carles Valls i Gregori, D^o. Manuel Añón, a todos, mi más sincero reconocimiento.

También agradecer a la profesora de dirección de coro D^a. Inmaculada Dolón Llor, por sus muestras de confianza hacia mi persona y facilitarme el acceso al archivo musical de la catedral de Orihuela.

Quisiera hacer una apreciación personal a favor de las profesoras y profesores que completan el sistema educativo. Siempre he pensado que los profesores son los que primeros detectan las cadencias y virtudes de la sociedad en que vivimos, ya que caminan entre ellos durante largos periodos de tiempo, desde la educación básica obligatoria, hasta la formación al cual quieran aspirar un estudiante, después de esta observación personal, quisiera dejar constancia del apoyo y respeto que se les debe a los profesores, por una educación digna y unas mejoras en las condiciones laborales e instalaciones actualizadas a los tiempos que les corresponden, con todo ello expreso todo mi apoyo hacia una educación pública siempre en continuo progreso y siendo pilar fundamental en la mejora de la sociedad.

Quisiera seguir los Agradecimientos a D^o. Mariano Cecilia Espinosa, director técnico del Museo de Arte Sacro de Orihuela a D^a. Gema Ruiz González, conservadora del Museo de Arte Sacro de Orihuela y junto al personal del archivo, por facilitarme el camino en esta ardua tarea en las numerosas visitas al archivo musical.

Por último, señalar mi gratitud, a mi familia. Mi madre Teresa que siempre me ha mostrado un apoyo incondicional a lo largo de esta vida y me ha enseñado valores educativos y de respeto hacia los demás, a mis hermanas María y Teresa de Jesús junto con mis sobrinas, que siempre me han apoyado y son sustento fundamental en mi vida. Mis Hijos, Álvaro y Miguel que por su corta edad y sin ser conscientes, han compartido conmigo este proyecto

Claudio Ibáñez Egio

dejándole un legado de constancia, perseverancia y esfuerzo siendo ejemplo para ellos, y por último a Lidia, mi esposa la que me animó a dar el paso a estudiar musicología, persona que quisiera agradecerle todo lo que ha hecho por mí, por nuestro hogar, por nuestros hijos, por la familia durante todos estos años, por todo el apoyo moral que me ha demostrado y siempre con una perspectiva positiva, muchas gracias de corazón.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

A: Alto (Voz)

ACO: Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela

ArCO: Archivo de la Catedral de Orihuela

B: Bajo (Voz)

bc: Bajo continuo

cb: Contrabajo

Cf.: *Confer* (Compara / Consúltese)

CSMA: Conservatorio Superior de Música de Alicante.

D.: Don

DOI: *Digital Object Identifier* (Identificador de Objeto Digital)

Ed.: Editor

F: Forte (Fuerza musical) / F.: Francisco (Nombre)

FF: Fortísimo

fg: Fagot

fl: Flautas

Fol.: Folio

G.: Gil

hs.: Hojas

Ibid.: *Ibidem* (En el mismo lugar)

ISBN: *International Standard Book Number* (Registro del libro)

J.: Jacques / José (Nombres)

J.A.: José Antonio

Nº: Número

ob: Oboe

Claudio Ibáñez Egio

órg: órgano

P: Piano (Intensidad musical) / P.: Página

PP: Pianísimo (Intensidad musical) / PP.: Páginas

S: Soprano (Voz) / S.: Siglo

S.l.: *Sine loco* (Sin lugar de impresión)

S.n.: Sin número

SAMeRC: Sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (Análisis de Jan LaRue)

SATB: Soprano, Alto, Tenor y Bajo

SS.: Santísimo / Sus Señorías (Cabildo catedralicio)

Sta.: Santa

T: Tenor

TFG: Trabajo Fin de Grado

tr: Trompetas

vl: Violines

Vol.: Volumen

Y: Yuncar.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	III
ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	V
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN	1
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	2
1.3. OBJETIVOS	5
1.4. METODOLOGÍA, ESTRUCTURA Y FUENTES.....	6
1.5. DIFICULTADES Y FACILIDADES	10
2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.	11
2.1. BREVE HISTORIA DE LA CIUDAD DE ORIHUELA	11
2.2. LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA DURANTE EL MAGISTERIO DE JOSÉ GIL YUNCAR.	18
3. JOSÉ GIL YUNCAR	26
3.1. BIOGRAFÍA Y MAGISTERIO DE JOSÉ GIL YUNCAR	26
3.2. INVENTARIO DE LAS OBRAS DE JOSÉ GIL YUNCAR DURANTE SU PERIODO EN LA CATEDRAL DE ORIHUELA	29
4. MOTETES A SAN VICENTE FERRER Y A LA PURIFICACION DE JOSÉ GIL YUNCAR.....	36
4.1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL MOTETE	36
4.2. ANÁLISIS DE LOS MOTES A SAN VICENTE FERRER Y A LA PURIFICACION DE JOSÉ GIL YUNCAR	40
<i>Criterios de transcripción</i>	<i>42</i>
4.2.1. <i>Motete a San Vicente Ferrer Vidi Angelum Habentem</i>	<i>43</i>
4.2.2. <i>Análisis musical, texto, origen e influencia en el motete a la Purificación.</i>	<i>67</i>
5. CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA.....	90
ÍNDICE DE TABLAS	96
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	97
ÍNDICE DE EJEMPLOS	98
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	99

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

Esta investigación nace de la inquietud personal y de la necesidad de rescatar obras olvidadas pertenecientes a nuestro patrimonio musical, contribuyendo de este modo a su difusión y evitando que el paso del tiempo provoque un deterioro irremediable y su consecuente pérdida definitiva.

El Archivo Diocesano de Música de la Catedral de Orihuela ofrece una valiosa fuente de información sobre estilos compositivos, instrumentación, prácticas musicales y autores, consolidándose como uno de los principales referentes musicales del ámbito autonómico y como base para diversos trabajos de investigación.

El presente trabajo se centra en la figura de un autor poco conocido, José Gil Yuncar, maestro de capilla de la Catedral de Orihuela durante la tercera década del siglo XIX, cuya producción musical no ha sido estudiada. En concreto, la investigación aborda dos motetes dedicados a San Vicente Ferrer y a la Purificación respectivamente. De este modo, el objetivo de este estudio es contribuir al conocimiento, difusión y puesta en valor del Archivo Diocesano de Música de la Catedral de Orihuela.

Otra de las inquietudes que han motivado la realización de este estudio es la falta de información, así como la presencia de errores tanto en los datos divulgados sobre el desempeño de su labor como maestro de capilla, como en la catalogación de su obra, errores detectados a partir de visitas personales al archivo musical. Esta situación plantea la necesidad de profundizar en el estudio del autor y de aportar datos fundamentados que contribuyan a una investigación rigurosa con el fin de contrastar, confirmar o refutar la información existente en las fuentes publicadas y consultadas para la elaboración de este trabajo, cuya fiabilidad resulta, en algunos casos, cuestionable.

1.2. Estado de la cuestión

En relación con la labor investigadora de José Gil Yuncar, no se tiene constancia de ninguna actividad que haya situado su figura como objeto central de estudio dentro de un ámbito específico de investigación musicológica. No obstante, su trayectoria como Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela sí ha permitido que su legado musical, junto con determinados datos biográficos, quede recogido en diversas fuentes primarias y secundarias consultadas para el presente trabajo.

La relevancia de Gil Yuncar como integrante del patrimonio musical conservado en el archivo de la Catedral de Orihuela justifica la existencia de referencias documentales vinculadas a este contexto. En este sentido, las principales fuentes localizadas se centran más en la institución catedralicia y en su actividad musical que en la figura del compositor de manera individual.

Como se ha señalado anteriormente, José Gil Yuncar no ha sido objeto de una atención investigadora comparable a la recibida por otros maestros de capilla cuya producción artística y trascendencia histórica han suscitado un mayor interés académico. Entre estos destaca Mathías Navarro, figura de especial relevancia dentro del panorama musical de la época, cuya obra ha dado lugar a diversos estudios especializados. Cabe mencionar, entre ellos, la tesis doctoral de Juan Pérez Berná,¹ desarrollada en la Universidad de Santiago de Compostela, que constituye una de las principales aportaciones al conocimiento de este compositor.

Centrándonos en la labor de este punto, el legado compositivo que se recoge de la música de la Catedral de Orihuela el cual es referencia también de otros, se presentan en diferentes fuentes como son las del Padre Climent en su libro *Fondos Musicales de la Región Valencia IV de la Catedral de Orihuela*,² el de Juan Flores Fuentes en el libro *La Música en la Catedral de Orihuela*³ y por último, considerándola la más importante por la fiabilidad recaudatoria de la información acometida y siendo el primer inventario que recopiló todas la obras del archivo de música de la Catedral de Orihuela, el maestro de Capilla de San

¹ PÉREZ BERNÁ, J. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro*. Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 2007

² CLIMENT BARBER, J. *Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986. ISBN 978-84-86067-13-7

³ FLORES FUENTES, J. *La música en la Catedral de Orihuela*. Orihuela: Juan Flores Fuentes, 2017

Nicolás Carlos Moreno quien, «Fue un eminente organista, pianista, compositor y director»,⁴ al cual su labor es considerada una fuente primaria que no es pública y que gracias a la consultoría y al personal del al archivo hemos podido tener acceso y recabar datos. Cabe destacar por una consulta propia a pie de campo, que este inventario esta realizado a mano, es decir con una escritura manual de la época plasmada en un cuaderno. Esta obra es referencia en la que se basan las otras fuentes secundarias nombradas y de ahí su importancia.

Acotando y centrando el apartado, hay referentes de estudio sobre la capilla de música como el de Iván Baeza, *La Música en la Catedral de Orihuela en el tercer cuarto del siglo XVII-El Magisterio de Jerónimo Comes (1651-1676)*⁵, siendo el autor referente de su estudio Jerónimo Comes, del que destaca en su labor algunas de las obras del autor junto la relevancia del estilo compositivo.

Otro de los trabajos TFG referentes que hablan de la capilla y se centra en el autor Mathias Navarro, es el de Emilio Jiménez García, *Estudio analítico de las Lamentaciones de Jeremías del compositor Mathias Navarro durante el Magisterio de la Catedral de Orihuela a principios del siglo XVIII*,⁶ en este trabajo se presenta una contextualización social-política junto al análisis y estilos compositivos de las obras escogidas, y reconstrucción de partituras.

En lo que respecta a nuestro autor, se ha encontrado un dato relevante en el artículo de la revista de *Archivo de arte valenciano*⁷ que habla de José Gil Yuncar. Los autores que firman este volumen son Rodrigo Madrid y Juan Flores y exponen biografías de diferentes maestros de capilla de la Catedral de Orihuela. De nuestro autor, dicen que «dejó el cargo en 1836 por sus ideales políticos»⁸, pero en nuestro trabajo de campo en la investigación paleográficos de los documentos de fuentes primarias *Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela*,⁹ no se ha encontrado documentación donde quede reflejada que José Gil Yuncar fuera apartado de su labor, es más aparecen actividades musicales donde es nombrado como Maestro de la capilla.

⁴ AGUILAR GÓMEZ, J. de D. *Historia de la música en la provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantino, 1983. ISBN 84-00-05602-7

⁵ BAEZA MURCIA, Iván, *La Música de la Catedral de Orihuela en el tercer cuarto del siglo XVII-El Magisterio de Jerónimo Comes (1651-1676)*, Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá de Alicante

⁶ JIMENEZ GARCÍA, Emilio, *Estudio analítico de las Lamentaciones de Jeremías del compositor Mathias Navarro durante el Magisterio de la Catedral de Orihuela a principios del siglo XVIII*, [s.l.]

⁷ MADRID, R., FLORES, J. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. En *Archivo de arte valenciano*. 2011, nº 92

⁸ ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

⁹ En estas actas que son documentos oficiales de la Catedral, se recogen toda la actividad de la misma.

El análisis de la bibliografía disponible pone de manifiesto la escasa atención que la figura de José Gil Yuncar ha recibido dentro de la investigación musicológica. Hasta el momento, no se han localizado estudios monográficos que aborden de manera específica su trayectoria personal, su producción musical o su contribución al ámbito compositivo de su tiempo. La información existente sobre el autor aparece de forma dispersa en fuentes primarias y secundarias relacionadas con la actividad musical de la Catedral de Orihuela, institución en la que desempeñó el cargo de Maestro de Capilla.

En consecuencia, las principales referencias documentales sobre Gil Yuncar proceden del propio archivo musical catedralicio y de trabajos centrados en la historia de la Catedral de Orihuela y su patrimonio musical. Estas fuentes permiten reconstruir determinados aspectos biográficos y profesionales del compositor, aunque no constituyen estudios específicos sobre su figura ni sobre el conjunto de su obra.

1.3. Objetivos

En nuestros objetivos lo primero es desarrollar la contextualización histórica para la comprensión de nuestro trabajo, se expone la puesta en escena desde el punto de vista político, social, económico y religioso que en la ciudad de Orihuela es expuesta en varios siglos para entender la importancia en que radica la Diócesis de Orihuela y la ciudad a lo largo de este tiempo.

Otros de nuestros propósitos es actualizar la biografía del autor. En este apartado y dada la escasez de información que genera ser un autor desconocido de la capilla musical y no habiendo sido objeto de investigación, se contempla una investigación ardua para recabar datos de la vida del autor.

Seguidamente, y una vez habiendo seleccionado sus obras, se expone una transcripción de las obras a notación actual generando una nueva edición más actual y regeneradora de las partituras originales y corregir posibles errores. También se hace un estudio analítico de las mismas para la formalización que genera sus composiciones del género compositivo utilizado pudiendo visualizar la técnica que se establecen en las obras.

Otros de nuestros objetivos, es la contrastación de algunos datos publicados del autor en con las fuentes oficiales, es decir verificar la información que exponen de Gil Yuncar en diversas publicaciones como también contrastar los datos de catalogación establecidos por diversos inventarios.

Por último, se hace una revisión de catalogación de las obras de Gil Yuncar que establecen José Climent, en el libro, *Fondos Musicales de la Región Valenciana IV* y Juan Flores Fuentes *La Música en la catedral de Orihuela*. Estos dos recogen en sus cometidos un inventario de catalogación del archivo musical. se pretende visualizar coincidencias o errores de las obras de nuestro autor.

Con todo ellos, los objetivos que servirán de guía para esta investigación y que servirán para estructurar las conclusiones, son los siguientes:

1. Contextualizar la época, la ciudad y la Catedral de Orihuela
2. Dilucidar aspectos sobre la vida de Gil Yuncar, tanto personal como profesional
3. Establecer el estilo compositivo del compositor José Gil Yuncar a través de dos de sus motetes.
4. Revisar las catalogaciones disponibles de la obra de Gil Yuncar

1.4. Metodología, estructura y fuentes

Desde una perspectiva cualitativa afrontamos la recopilación de datos para la obtención de la información que se presenta. El proyecto de investigación tiene carácter musicológico y analítico ya que consiste en el análisis de dos de las obras de José Gil, Yuncar en el periodo que permaneció como maestro de capilla de música de la Catedral de Orihuela.

Antes de comenzar, quisiera dejar claro que me decanté por un autor desconocido, un autor que no tenga papeles relevantes en trabajos de investigación expuestos.

Para llevar acabo nuestro cometido, se visita la Biblioteca Pública del Estado Fernando de Loazes para buscar el libro de catalogación del padre Climent¹⁰. Se indaga y se elige al autor por su largo periodo como maestro de capilla enmarcado en un contexto histórico convulso y con grandes dificultades económicas tanto en la ciudad como en la capilla de música. Se localizan sus obras y se opta por dos motetes, uno dedicado a San Vicente Ferrer y otro a la Purificación.

También resaltar que se hace búsqueda de información sobre el estilo compositivo de las obras expuesta, es decir del motete. Ya que es un género muy recurrente por los compositores de música sacra y tiene una relevancia notoria a través de los siglos como género compositivo, se expone en una perspectiva amplia de este género, desde sus orígenes y evolución hasta llegar al siglo XIX.

Una vez seleccionadas, se visita al Archivo de Música de la capilla de la Catedral de Orihuela localizado en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela¹¹ y se solicita acceso a los documentos físicos, se hace una valoración y se contempla el buen estado de los mismos. Seguidamente, se toman imágenes de las partichelas originales para hacer la transcripción musical en programa informático Finale¹². Posteriormente se recopilan las fuentes de información del autor publicadas, se obtienen referencias y se contrasta los datos expuestos de todas ellas, en esta se solicita acceso a las Actas Capitulares¹³ en busca de las verificaciones de la información publicada. Esta tarea es ejecutada en varias visitas al archivo y se formaliza a través de las transcripciones paleográficas de los documentos.

¹⁰ CLIMENT BARBER, Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela

¹¹ En este museo se encuentra las fuentes primarias al cual hemos accedido para obtener documentación del trabajo, es aquí donde se encuentra el archivo musical de la capilla.

¹² Programa musical informático que he utilizado para transcribir a notación actual.

¹³ Las actas Capitulares se encuentran en el Museo de Arte Sacro de Orihuela, y recogen escrita a mano toda la actividad a la que la catedral de Orihuela estaba expuesta.

Además, una vez obtenida información sobre el lugar de nacimiento del autor y siendo confusa, se busca referencias de partidas de nacimiento a través de la digitalización de los documentos parroquiales de la Diócesis de Orihuela–Alicante y en su visita al Museo Diocesano donde se nos da accesos a estas partidas de bautismo, se requiere la atención sobre las parroquias de la ciudad de Alicante, ya que hay una fuente que se atreve a decir ciudad de nacimiento. Una labor extensa y condicionada por la subjetividad de la fecha de nacimiento ya que no se especifica y también la subjetividad parroquial que tampoco se encuentran referencias, así que se optó por calcular fecha de nacimientos del autor y consultar las actas de bautismo de diferentes parroquias de la ciudad de Alicante sin tener éxito en lo investigado.

En cuanto a todo, se realizan visitas a la Biblioteca Fernando de Loazes y María Moliner de la ciudad de Orihuela para obtención de fuentes que contemplen información sobre el contexto histórico, social, político y económico de la ciudad de Orihuela en época del autor, pero también se buscan fuentes con la herramienta digital actual de internet que ofrece *google académico* en la búsqueda de fuentes publicadas para llevar acabo nuestro cometido. Puntualizar que no solo enmarcamos el contexto histórico en los años que estuvo como maestro de capilla, también se hace una matización a la historia progresiva de la ciudad de Orihuela desde su integración a la Corona de Aragón, por la que la ciudad asume un carácter influyente político, jurídico y religioso del Reino de Valencia y su posterior declive.

El proyecto se estructura en tres grandes secciones, Introducción, Desarrollo y Conclusiones, siendo la más extensa la del desarrollo por ser la que recoge toda la labor de investigación y análisis. Así pues, el trabajo queda organizado en cinco capítulos pretendiendo esclarecer los temas expuestos.

- Introducción

En esta parte se incluye todos los apartados correspondientes a la investigación relacionados con el objeto de estudio y la justificación, el estado de la cuestión, los objetivos y la metodología. Se pretende en este capítulo explicar el proceso de investigación a través de todas las vertientes ejecutoras, además de la introducción que expone el valor del tema y las fuentes primarias, secundarias sobrevenidas para formalizar la información del proyecto.

- Contextualización histórica

A lo largo de este capítulo se expone la evolución histórica tanto de la ciudad de Orihuela como la diócesis a la que pertenece y ha pertenecido históricamente su catedral. Asimismo,

se exponen también las circunstancias históricas contemporáneas a José Gil Yuncar que puedan aportar información útil para la comprensión de su labor.

- José Gil Yuncar

En este capítulo se tratará de arrojar luz a la figura del protagonista de la investigación, cuyos datos biográficos son escasos y confusos. También se dedicará un apartado al inventario de su obra, donde se compararán los diferentes catálogos publicados sobre la música de la Catedral de Orihuela.

- Motetes a San Vicente Ferrer y a La Purificación de José Gil Yuncar

A lo largo de este capítulo se aportará, en primer lugar, una breve contextualización del motete para, a continuación presentar los análisis de los dos motetes. Para esto último, se procederá a describir las fuentes y a transcribirlas.¹⁴

- Conclusiones

En este apartado se dará respuesta a los objetivos marcados en la introducción.

Fuentes generales

Las fuentes generales al cual hemos tenido acceso para la labor de este proyecto de investigación se establecen en fuentes primarias y secundarias. A continuación, se describirán algunas de las más útiles en el desarrollo de esta investigación.

Las fuentes primarias las señalamos como documentos oficiales y las secundarias las distinguimos en libros, trabajos TFG, Tesis, artículos y demás fuentes publicadas.

Para realizar la contextualización de la ciudad de Orihuela, una fuente de inestimable valor ha sido el libro *Historia de la Diócesis Orihuela-Alicante*¹⁵ por aportar datos, no sólo relacionados con la diócesis sino con la ciudad en general. En la misma línea que el anterior, encontramos la tesis doctoral de Gemma Ruiz Ángel¹⁶, quien aporta información importante sobre la época más cercana al autor objeto de estudio. No obstante, para complementar la información se han utilizado otras fuentes como el artículo «La enemistad capital entre las

¹⁴ Las transcripciones de los dos motetes se adjuntan en el apéndice documental.

¹⁵ CECILIA ESPINOSA, M. et al. *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*. Orihuela: [s.n.], 2014. ISBN 978-84-617-0511-5

¹⁶ RUIZ ÁNGEL, G. *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*.. Alicante: Universidad de Alicante

poblaciones de Orihuela y Murcia»¹⁷ de Antonio Carrasco o «Sociología urbana en Orihuela en el siglo XVI»¹⁸ de José Ojeda.

Para contextualizar musicalmente la época, se ha encontrado información muy valiosa relacionada con las desamortizaciones que tanto afectaron a la música religiosa y con los movimientos que trataban de recuperar la pureza del canto de la iglesia. Entre las fuentes que dan información sobre estos aspectos encontramos el artículo «Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante»¹⁹ o el de Paulino Capdepón «Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX»²⁰, útiles porque, además de dar una base sólida sobre los hechos acaecidos en relación con las desamortizaciones, los relaciona con la música religiosa de la época.

Para elaborar la biografía de Gil Yuncar se han consultado fuentes como la *Historia de la música en la provincia de Alicante*²¹ de Juan de Dios Aguilar López o el *Diccionario de la música valenciana*²² de Emilio Casares.

Para la contextualización del motete han sido consultados diversos manuales de música como *La música medieval*²³ de Richard Hoppin, *Teoría y estética de la música*²⁴ de León Tello o el *Diccionario Harvard de Música*²⁵ entre otros.

Para el análisis musical de los motetes se ha optado por el libro *Análisis del estilo musical*²⁶ de Jan LaRue por plantear un tipo de análisis claramente estructurado que va de lo más general a lo más particular, y que además es aplicable a las obras seleccionadas.

¹⁷ CARRASCO RODRÍGUEZ, A. La enemistad capital entre las poblaciones de Orihuela y Murcia dentro del marco del pleito del Obispado en los albores del siglo XVI. . 1997

¹⁸ OJEDA NIETO, J. Sociología urbana de Orihuela en el siglo XVI. En *Alquibla: Revista de investigación del Bajo Segura*. 1999, nº 5

¹⁹ OLCINA LAGOS, S. Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1835-1875). En ALBERO MUÑOZ, M. del M., PÉREZ SÁNCHEZ, M. eds. *En provecho de la ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español* [en línea]. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2023. DOI: 10.6018/editum.3042. ISBN 978-84-127819-4-6

²⁰ CAPDEPÓN VERDÚ, P. Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX. En *Hispania Sacra* [en línea]. 2019, vol. 71, nº 144. DOI: 10.3989/hs.2019.046, p. 642

²¹ AGUILAR GÓMEZ, Historia de la música en la provincia de Alicante

²² CASARES, E., LÓPEZ, V.G., GÓMEZ, R.D. *Diccionario de la música valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006. ISBN 978-84-8048-706-1

²³ HOPPIN, R.H. *La música medieval. TRAD. Pilar Ramos López*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. ISBN 84-7600-683-7

²⁴ LEÓN TELLO, F.J. *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus, 1988. ISBN 84-306-5801-7

²⁵ OWENS, J.A. Motete. En *Diccionario Harvard de Música*

²⁶ LARUE, J. *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004

A través de la consulta de todas las fuentes citadas en este apartado y de otras que también han aportado su grano de arena, se ha podido conformar un discurso bien argumentado en base a fuentes bibliográficas sólidas que validen la labor realizada.

1.5. Dificultades y facilidades

La mayor dificultad en el desarrollo de la investigación, ha sido la localización de fuentes que aportasen información sobre el compositor, ya que dada la época a la que pertenece y las circunstancias históricas convulsas que se dieron, es complicado obtener fácilmente información fiable.

En cuanto a las facilidades, gracias al convenio entre la Catedral de Orihuela y el Conservatorio Superior de Música de Alicante, se ha tenido libre acceso tanto al archivo musical de la Catedral como las actas capitulares, hecho que ha facilitado mucho el trabajo de campo.

2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.

A lo largo de este capítulo vamos a contextualizar las circunstancias históricas que hacen a Orihuela capital sur del Reino de Valencia, resaltando su proclamación como ciudad, la desvinculación del obispado de Cartagena y la consecuente consolidación de un obispado propio junto a la ordenación de catedral a la Parroquia del Salvador. Asimismo, se expondrán los sucesos que provocaron el declive, no sólo de la ciudad sino también de la institución eclesiástica objeto de esta investigación. En relación con la capilla musical, se dedicará un apartado a la propia capilla de la Catedral de Orihuela en el que de forma general se describirá la situación de las capillas musicales en España durante el siglo XIX para, ya de forma más concreta, esclarecer los motivos que provocaron un declive irremediable que afectó el magisterio de José Gil Yuncar, protagonista de este estudio.

2.1. Breve historia de la ciudad de Orihuela

La historia de Orihuela como capital sur del reino de Valencia se remonta al siglo XIII-XIV. En un primer momento que no duró mucho más de medio siglo, Orihuela fue incorporada al reino de Castilla tras la reconquista del sudeste peninsular en el año 1244. Esta incorporación fue formalizada con el *Tratado de Almizra*, pacto de paz firmado por Jaume I de Aragón (1208-1276) y por el infante en ese momento, Alfonso de Castilla, quien posteriormente se conocería como Alfonso X el Sabio (1221-1284), gracias al que se determinaron los límites fronterizos entre las dos coronas, aragonesa y castellana²⁷. Es en este periodo castellano cuando Orihuela queda adherida a la Diócesis de Cartagena y bajo los dominios de la Corona de Castilla²⁸.

Unos de los motivos por los que la villa de Orihuela es sometida y generará un antes y un después, son las revueltas musulmanas en sublevación que tuvieron lugar en poblaciones del Reino de Murcia y en la ciudad *Madinat Uryula* (Orihuela islámica). Para acabar con ellas acudió al rescate Jaume I, ayudando así a su hijo político Alfonso X el Sabio que parecía perder el control de su feudo. Durante este periodo, alrededor del año 1264, Jaume I instauró en Orihuela su cuartel general acabando con las revueltas. Ante esta situación, la ciudad

¹Cf. CASCALES, F. Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su reino por el licenciado Francisco Cascales. En [en línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/discursos-historicos-de-la-muy-noble-y-muy-leal-ciudad-de-murcia-y-su-reino-por-el-licenciado-francisco-cascales-1203442>

²⁸ CARRASCO RODRÍGUEZ, A, La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna., pp. 43-78.

alcanza gran notoriedad por la posición estratégica fronteriza que le caracterizaba en la época. Más tarde, tras la ocupación el Reino de Murcia y bajo mandato de Jaume II (1267-1327), se instituyen *las sentencias arbitrales de Torrellas y Elche* entre los años 1304 y 1305, siendo este el último paso decisivo y concluyente hacia la permanencia de Orihuela en la Corona de Aragón, en el Reino de Valencia²⁹. Poco a poco se aplicarán los marcos de órganos institucionales de la corona de Aragón a la ciudad. Poco después, en el año 1364, Orihuela se convierte en capital de un distrito gubernativo conocido como *Governacio della Sexona en ça* (territorio sur valenciano más allá de Xixona), afianzándose como uno de los centros clave de la diplomacia política que facilita el contacto entre el Reino de Valencia y la Corona de Aragón, siendo además, eje de intercambio comercial, situación que en consecuencia deparará una prosperidad económica a Orihuela³⁰.

Entre los siglos XIV y XV la ciudad cuenta con una población de unos 10.000 habitantes en su núcleo y gestiona gubernamentalmente un extenso territorio³¹. El término de ciudad empleado anteriormente para referirse a Orihuela no es del todo correcto, ya que se considera en esta época una villa, una villa amurallada y fortificada que establecía límites fronterizos entre la Corona de Aragón y otros reinos y que destacó por su gran número de habitantes, comparable a otras ciudades europeas importantes con amplios territorios y que forjaron su propia identidad. La formalización como ciudad en 1437 fue adquirida gracias a Alfonso V de Aragón (1396-1458), conocido como Alfonso el Magnánimo, quien otorgó a Orihuela la categoría de ciudad por la relevancia e importancia que tenía el municipio en este periodo. Otras de las características a destacar del municipio como ciudad importante es el reloj que se encontraba (y se encuentra actualmente) en la iglesia de las Santas Justa y Rufina³². A este respecto, Jacques Le Goff, historiador francés, apunta que la cotidianidad del día a día de la vida de las personas de las ciudades avanzadas de carácter medio en Europa en el siglo XIV, es regida por el reloj³³, lo cual refleja la modernidad y esplendor que la ciudad desprendía en esta época en la cual se postulaba como capital sur del Reino de Valencia.

²⁹ CECILIA ESPINOSA MARIANO, RUIZ ÁNGEL GEMMA, CECILIA ESPINOSA JAVIER, MARTÍNEZ GARCÍA JOSÉ ANTONIO. *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*. Orihuela: [s.n.], 2014. ISBN 978-84-617-0511-5

³⁰ CECILIA ESPINOSA Mariano, RUIZ ÁNGEL Gemma, CECILIA ESPINOSA Javier, MARTÍNEZ GARCÍA J. A. *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*. [s.l.]: [s.n.], 2014

³¹ BARRIOS BARRIOS J.A. *Los judíoconversos en la frontera sur del reino de valencia* (SS.XIV-XV). . 2006, n.º. 15

³² CECILIA ESPINOSA Mariano, RUIZ ÁNGEL Gemma, CECILIA ESPINOSA Javier, MARTÍNEZ GARCÍA J. A. *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*

³³ CF. LE GOLF, J. *El tiempo del trabajo en la crisis del siglo XIV: del tiempo medieval al tiempo moderno, en Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983

En el ámbito religioso y civil, se daba una singularidad relevante en Orihuela, ya que la administración religiosa de Orihuela pertenecía a la Diócesis de Cartagena, perteneciente al Reino de Murcia en la Corona de Castilla y, como ya hemos visto, el civil político se debía al Reino de Valencia perteneciente a la Corona de Aragón. Esta complejidad de su estatus provocaba grandes conflictos entre ambas administraciones.

Con todo ello, se fue forjando la *pretensión secular de Orihuela* y en el siglo XIV ya hubo intentos de independencia eclesiástica. El primero de ellos se produjo en 1383 instando a Pedro IV el *Ceremonioso* (1319-1387) sin obtener éxito. Años más tarde, en el 1413, con el Papa Luna (1342-1423) se le concede a la Parroquia del Salvador, principal parroquia de la ciudad, la potestad de colegial, lo que supone un primer avance en los intentos de convertirse en catedral y poder así crear su propio obispado. En 1510, el Rey de Aragón y consorte de Castilla Fernando el Católico (1452-1516), para dar respuesta a las peticiones del pueblo propone elevar el rango de la Iglesia del Salvador a Catedral antes de que tuviera Orihuela su propia diócesis. Este acontecimiento genera una situación un tanto peculiar ya que se convinieron tres sedes catedralicias, Murcia, Orihuela y Cartagena bajo el mandato del obispado de la diócesis de Cartagena³⁴.

Con la ascensión al trono de Carlos I (1500-1558) y ya en el año 1532 después de la Guerra de las Germanías, se paraliza el proyecto de segregación.

Es el arzobispo de Tarragona Fernando de Loazes (1497-1568), de origen oriolano, quien representó a la jurisprudencia eclesiástica orcelitana en las Cortes Generales del Reino de Aragón que se celebraron en Monzón el 18 de junio de 1563, exponiéndole al rey Felipe II (1527-1598) la situación y pidiéndole que retomara el proceso de segregación eclesiástica. Dicha solicitud fue presentada al Papa Pío IV (1499-1565), quien respondió positivamente a las voluntades del rey, llevándose a efecto el 14 de julio de 1564 y convirtiendo a Orihuela en sede del nuevo obispado³⁵.

En la siguiente tabla se reflejan las diferentes situaciones administrativas civil-política y religiosa, por las que pasó la ciudad de Orihuela entre los siglos XIII y XVI.

³⁴ CARRASCO RODRÍGUEZ, A. La enemistad capital entre las poblaciones de Orihuela y Murcia dentro del marco del pleito del Obispado en los albores del siglo XVI. . 1997

³⁵ CECILIA ESPINOSA MARIANO, RUIZ ÁNGEL GEMMA, CECILIA ESPINOSA JAVIER, MARTÍNEZ GARCÍA JOSÉ ANTONIO, Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante

Tabla 1. Situación administrativa de la ciudad de Orihuela entre los siglos XIII y XVI

ORIHUELA DURANTE LOS SIGLOS XIII-XVI		
Siglo	Administración política civil	Administración religiosa
XIII	Corona de Castilla (Pacto de Almisra)	Diócesis de Cartagena Corona de Castilla
XIV y XV	Corona de Aragón (Sentencias arbitrales de Torrellas y Elche)	Diócesis de Cartagena Corona de Castilla
XVI	Corona de Aragón	Diócesis de Orihuela (Felipe II y Pio IV) Corona de Aragón

Hubo varias razones por las que se le propuso al papa Pio IV la segregación, siendo las principales la cultura, la lengua y la jurisdicción política respecto a la diócesis de Cartagena. Había otras no menos importantes como la extensión de territorio, las numerosas iglesias y monasterios de la ciudad, la potestad como sede política del Reino de Valencia, el gran número de habitantes en la villa y sus alrededores o la necesidad de una mejora en la atención del proceso hacia la cristianización de los moriscos, ya que en la zona de Orihuela se daban gran número de ellos.³⁶

El nuevo obispado se constituyó con cuatro vicarías, la de Orihuela, la de Elche, la de Alicante y la de Ayora, siendo nombrado primer obispo Gregorio Gallo (1512-1579).

Desde su origen, la nueva sede episcopal cuenta con «tres medios patrimoniales en el proceso de organización [...]: los archivos parroquiales, el episcopal y el catedralicio, la música sacra y las ediciones impresas».³⁷ El Concilio de Trento trató, entre otros temas, el de la música sacra, instando a las diócesis a tratar con especial cuidado su formación y organización.

³⁶ ACO, Archivo de la Catedral de Orihuela, libro 1603, folios 18-19. [s.l.]

³⁷ CECILIA ESPINOSA et al., Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante, p. 88

Durante el siglo XVI la ciudad incrementa el número de habitantes y fuerza nuevas construcciones urbanísticas mejorando el casco urbano y creando nuevos edificios.³⁸

Entre los siglos XVI y XVII es cuando más congregaciones religiosas se constituyen, dándose importantes centros de ilustración. En el año 1569 el papa Pío V (1504-1572) eleva a Universidad Pontificia al Colegio Nuestra Señora del Socorro y de San José, actual colegio de Santo Domingo, y en el año 1655, Felipe IV (1605-1665) proporciona su aprobación real a la Universidad Pontificia,³⁹ convirtiéndose Orihuela en una ciudad donde poder prosperar a través de ilustración y la enseñanza establecida en el contexto histórico de la época.

Esta directriz hacia una prosperidad duradera se irá desvaneciendo y a mitad del siglo XVII, la ciudad se enfrenta a inundaciones y epidemias con un brote de peste bubónica que, junto a otras, implicarán una serie de condiciones negativas para la ciudad que afectan al ámbito social, económico, político y religioso. De este modo, tendrán lugar diferentes acontecimientos históricos que afectarán negativamente a la ciudad y que marcarán unas restricciones que perjudicarán a la economía, provocando, además, una significativa y gran pérdida de población. No obstante, de este deterioro sacarán partido otras urbes y surgirán un esplendor venidero.⁴⁰

Comienza el siglo XVIII con la desaparición de la Universidad Pontificia, como afirma Mario Martínez Gómiz, quizás por los hechos acontecidos durante el siglo anterior se produjera una aceleración de ello⁴¹. Durante este siglo y más concretamente en su primera mitad, se dio un periodo de grandes cambios gubernamentales en los dos grandes reinos imperantes, Castilla y Aragón. Felipe V (1683-1747), también conocido como Felipe de Anjou, derogó las instituciones propias y leyes de la Corona de Aragón, absorbiendo las posiciones territoriales y pasando todos los derechos a Castilla. Estos acontecimientos se dieron tras la Guerra de Sucesión Española (1701-1714), periodo que implicó conflictos internacionales y civiles nacionales por la lucha por el poder del reino hispánico, siendo los principales protagonistas el Archiduque Carlos de Austria (1685-1740) y el ya nombrado, Felipe de Anjou. En Orihuela se daba una peculiaridad, y es que en un primer momento el cabildo está del lado del sucesor de Carlos II (1661-1700), pero durante el transcurso bélico

³⁸ OJEDA NIETO, J. Sociología urbana de Orihuela en el siglo XVI. En *Alquibla: Revista de investigación del Bajo Segura* [en línea]. 1999, nº 5 [cit. 25.03.2025]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6828250>

³⁹ CECILIA ESPINOSA et al., Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante

⁴⁰ La peste de Orihuela de 1648 – Historia de la Orihuela Foral

⁴¹ MARTINEZ GOMIZ Mario, La larga espera de la muerte en una ciudad Valenciana del siglo XVII. Orihuela ante la peste de 1676-1678, [s.l.]

y en un periodo de un año el cabildo cambia de opinión y da su apoyo al archiduque, postulándose por tanto a favor de los Austrias.⁴² Este apoyo implica a toda la ciudad de Orihuela que se posiciona a favor de los Austrias, y bajo el mandato de Jaime Rosell Ruiz y Rocamora (¿?-1727), Marqués de Rafal, defiende con armas la ciudad del ejército borbónico que fue el ganador de la contienda. Tras la derrota, la ciudad fue saqueada y conquistada y todas sus prerrogativas, como se ha dicho anteriormente, son extinguidas por Felipe V.⁴³

A principios de siglo XIX España está inmersa en el conflicto de la independencia contra las tropas napoleónicas por la invasión francesa. Tal como afirma Gemma Ruíz Ángel en su tesis doctoral *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*, la ciudad de Orihuela no fue una de las partícipes físicas en el conflicto pero, debido a la situación estratégica de su territorio, por su clima, su cercanía al mar, su agricultura y su situación lejos de los enfrentamientos directos, dio asedio a los enfermos y heridos militares del conflicto que fueron tratados en diferentes hospitales de la ciudad, siendo estancia de enfermos de fiebre amarilla hasta su recuperación⁴⁴. Asimismo, Ruíz nos cuenta en su tesis que Orihuela salió a la calle para pedir la retirada de las tropas napoleónicas, forzando al Ayuntamiento a proclamar a Fernando VII (1784-1833) como legítimo monarca de España y que el gobernador civil, que era de origen francés y estaba al servicio de Fernando VII, amparó la idea de los oriolanos. De este modo, se reclutó gente y se recaudaron fondos económicos para la causa, convirtiendo al Ayuntamiento de Orihuela en una junta revolucionaria. Estos hechos, y aunque el conflicto armado apenas se produjo en la ciudad, provocaron un estancamiento económico que se sumó al declive de la ciudad.⁴⁵

Es en la primera mitad del siglo XIX, durante el reinado de Fernando VII, cuando el absolutismo monárquico comenzó a atravesar serias dificultades ante el avance del pensamiento liberal, que penetró en ámbitos como la sociedad, la política, la religión, la economía y la educación. Una de las principales consecuencias de este cambio fue la promulgación de la Constitución española de 1812, que impulsó una serie de reformas destinadas a transformar la sociedad y que afectaron profundamente a la relación entre la

⁴² GEMMA RUÍZ ANGEL, *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*., p. 86-87-88-89.

⁴³ Introducción a la historia de Orihuela – Historia de la Orihuela Foral

⁴⁴ GEMMA RUÍZ ANGEL, *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*.. P. 97, 98, 99

⁴⁵ Ibid. pp. 97-98-99

Iglesia y la monarquía. Sin embargo, Fernando VII derogó esta Constitución tras su regreso al poder.

Hasta entonces, ambas instituciones, Iglesia y monarquía, habían mantenido una estrecha colaboración sin grandes conflictos, pero a partir de este momento surgieron fuertes tensiones que desembocaron en un grave y convulso enfrentamiento entre absolutistas y liberales, favoreciendo el estallido de las Guerras Carlistas (1833-1876). Los carlistas defendían los derechos de la Iglesia y una monarquía tradicional, mientras que los liberales aspiraban a implantar un sistema constitucional y parlamentario.⁴⁶

Tras la muerte de Fernando VII en 1833, cuya sucesora como reina regente fue María Cristina de Borbón por la minoría de edad de su hija Isabel II, las relaciones del Estado con la Iglesia comenzaron a empeorar. La Iglesia entró en serias dificultades tras no tener la inmunidad privilegiada ni el apoyo del Estado y en algunas diócesis como la de Orihuela, esta crisis será más acentuada produciéndose una etapa de profunda decadencia, dejando enfrentamientos internos en la propia diócesis, en los que, como dice José Antonio Martínez García en la segunda parte del libro *Historia de la diócesis de Orihuela Alicante* «se enfrentaron dolorosamente los partidarios del liberalismo y del absolutismo»⁴⁷

Los problemas de la Iglesia se vieron acentuados por las sucesivas desamortizaciones producidas con la única pretensión de enmendar la profunda deuda pública. Bajo el reinado de Carlos IV (1748-1819), las relaciones exteriores españolas se encrudecen y culminan con una serie de guerras sucesivas con Francia (1793-1795), Inglaterra (1797-1801 y 1804-1808) y Portugal (1801-1803)⁴⁸. Los gastos derivados de estos enfrentamientos implican la emisión de deuda pública. Esta deuda fue creciendo paulatinamente y se vio acentuada por la Guerra de la Independencia (1808-1814) y las posteriores Guerras Carlistas. Los sucesivos gobiernos, incapaces de hacer frente a dicha deuda, trataron de saldarla mediante la expropiación de bienes pertenecientes a instituciones religiosas y civiles, hecho que sumió a la Iglesia en una profunda crisis. El primero en llevar a cabo esta medida fue Manuel Godoy (1767-1851), ministro del rey Carlos IV quien, para subsanar los gastos mencionados anteriormente, ordenó la venta de bienes de la Iglesia. Sin embargo, fue la desamortización de Mendizábal (1835-1837) la que más inestabilidad generó dentro del ámbito eclesiástico,

⁴⁶ CECILIA ESPINOSA MARIANO, RUIZ ÁNGEL GEMMA, CECILIA ESPINOSA JAVIER, MARTÍNEZ GARCÍA JOSÉ ANTONIO, *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*, p. 139.

⁴⁷ segunda parte *ibid.* p. 140

⁴⁸ SANMARTÍN MONAJ, J. El problema de la desamortización en España. En *Cuadernos de Aragón*. 1990, nº 21

produciéndose, además, en los inicios de José Gil Yuncar como maestro de capilla de la Catedral de Orihuela.

El mismo año en que José Gil Yuncar toma posesión del cargo, Javier de Burgos y del Olmo (1778-1848) político y escritor español, recibe el encargo por parte del ministerio de realizar la división civil de España, siendo proclamada Alicante como capital de la provincia⁴⁹, hecho que relegó a Orihuela a mera ciudad provinciana, culminando así un periodo de declive institucional forjado en varios siglos.

Como se ha podido ver, la ciudad de Orihuela llegó a ser, junto a Valencia, una de las dos capitales del antiguo Reino de Valencia, teniendo una gran relevancia política, cultural y religiosa. Su posición estratégica la convirtió en un importante enclave que fue aprovechado por Jaume I y Alfonso X el Sabio para reconquistar el reino. Durante el siglo XVI, con la obtención del rango de Sede Catedralicia y la presencia de la Universidad Pontificia, se confirma un periodo de esplendor cultural. Sin embargo, este periodo de esplendor comenzó su declive durante el siglo XVII bajo el reinado de Carlos II y continuó con los reinados posteriores, llegando a su punto más conflictivo con Fernando VII. Este periodo llegó a su fin en el año 1833 con la degradación de la ciudad al proclamar a Alicante como capital de la provincia. En el ámbito religioso, la crisis nacional provocada por la deuda pública afectó también a la diócesis de Orihuela que vio cómo le fueron expropiados numerosos bienes, sumiéndola en una crisis económica que, como veremos, tuvo sus consecuencias en la capilla musical.

2.2. La capilla musical de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de José Gil Yuncar.

Antes de adentrarnos en la capilla musical de la Catedral de Orihuela, es importante exponer dos circunstancias que se dieron durante el siglo XIX y que están estrechamente relacionadas, en mayor o menor medida, con el desarrollo musical dentro de la Iglesia.

La primer de estas circunstancias ha sido avanzada al final del apartado anterior y es la Desamortización de Mendizábal, suceso que retomamos en este punto para dilucidar su relación y repercusión en la música dentro de la Catedral.

En febrero de 1836, como expone Santiago Olcina Lagos:

⁴⁹ PÉREZ JUAN, J.A. *La diputación provincial de Alicante (1812-1874)*. Elche: Universidad Miguel Hernández, 2003

El ministro de Hacienda Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853) decretó toda una serie de medidas destinadas a potenciar la economía española, reducir la deuda contraída por la Guerra de la Independencia y la Primera Guerra Carlista, y generar un nuevo tejido social mediante la nacionalización y venta de los bienes de las órdenes religiosas⁵⁰

Sin embargo, el proceso empezó a gestarse en 1835 con la disolución de algunas órdenes religiosas para amortizar, de este modo, la deuda del Estado. Este proceso de disolución afectó principalmente al clero regular (religiosos de distintas órdenes que fueron desalojados de conventos, monasterios y demás edificios pertenecientes a la Iglesia), aunque también implicó que «todos aquellos “bienes, rentas y efectos de cualquier clase” se aplicarían a la extinción de la deuda pública o pago de sus réditos»⁵¹

En este sentido, Paulino Capdepón, citando a María Antonia Virgili, afirma que la vida musical dentro de la iglesia se vio empobrecida por la incapacidad de gestionar la situación generada por la que se vieron afectados los salarios de cantores e instrumentistas, así como las cantidades destinadas a la compra de instrumentos, entre otros⁵² El mismo autor indica que:

La situación originada por la ley de la “Reforma y Arreglo del coro” de 1837 así como la supresión del diezmo según Real decreto de 29 de julio de 1837, por el que “ todas las propiedades del clero secular en cualesquiera clases de predios, derechos y acciones que consistan, de cualquier origen y nombre que sean, y con cualquiera aplicación o destino con que hayan sido donadas, compradas o adquiridas” pasaban a convertirse en propiedad estatal, supuso para numerosas capillas musicales una reducción drástica de sus efectivos y de sus actividades, una rebaja considerable en los salarios de los músicos o en otros casos, la práctica desaparición del algunas capillas»⁵³

Si bien la Catedral de Orihuela no se vio afectada por la exclaustación de sus sacerdotes y canónigos por pertenecer al clero secular, su diócesis sí que se vio afectado su patrimonio por la medida mencionada anteriormente, siendo expropiadas numerosas propiedades inmobiliarias, hecho que debilitó notablemente su economía. Aunque, como afirma Agustín Nieto Fernández, «los decretos de Mendizábal hallaron en Orihuela un ambiente adverso

⁵⁰ OLCINA LAGOS, Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1835-1875) [en línea] . DOI: 10.6018/editum.3042

⁵¹ GALIANO PÉREZ, A.L. 1835: el ocaso Carmelo en Orihuela y el inventario desamortizador de sus bienes muebles. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. *Santa Teresa y el mundo teresianos del barroco*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. ISBN 978-84-15659-31-0

⁵² CAPDEPÓN VERDÚ, Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX [en línea] . DOI: 10.3989/hs.2019.046, p. 642

⁵³ Ibid., p. 647

entre ciudadanos e incluso entre autoridades liberales, hubo de dárseles cumplimiento»⁵⁴ mientras los bienes de los conventos desalojados eran inventariados para, posteriormente, sacarlos en subasta pública. No obstante, quedaron exentos de estos inventariados «los archivos, bibliotecas, pinturas y demás enseres que puedan ser útiles a los institutos de ciencias y artes»⁵⁵, para lo cual se crearon «las Comisiones de Objetos Aplicables a Ciencias y Artes, también conocidas como las Juntas de Intervención»,⁵⁶ encargadas de inventariar y recoger aquellos objetos que debían conservarse. Sin embargo, si bien los cuadros, esculturas o librerías quedaron exentos de la subasta para su conservación, los objetos relacionados con la música como libros de coro, partichelas, facistoles y demás objetos, fueron considerados objetos propios de culto y junto con los vasos sagrados y los ornamentos de culto entre otros, fueron entregados a las iglesias que los necesitasen,⁵⁷ entorpeciendo de este modo su conservación patrimonial. A pesar de ello, puesto que las partituras y composiciones seguían siendo herramientas de trabajo imprescindibles para el funcionamiento de la propia Capilla de Música de la catedral, se pudo garantizar su custodia dentro del templo, gracias a lo cual, hoy se pueden rescatar obras del pasado que, de otro modo, hubiesen sido destruidas o pertenecerían a fondos privados sin la facilidad de acceso de la que se dispone en la actualidad.

Conviene mencionar en este punto la segunda circunstancia que afectó a la música religiosa: el Movimiento Litúrgico y el Cecilianismo. Es cierto que la aplicación y consecuencias de ambos movimientos se hicieron oficiales gracias al *Motu Proprio* promulgado por el Papa Pío X en 1903, 60 años después de que acabase el magisterio de José Gil Yuncar, sin embargo, las inquietudes que los propiciaron empezaron a gestarse a principios del siglo XIX.

El origen de ambos movimientos se encuentra en la necesidad de restaurar la pureza del canto destinado al culto en el caso del cecilianismo y del rito católico en general en el caso del movimiento litúrgico.

⁵⁴ NIETO FERNÁNDEZ, A. *Orihuela en sus documentos III. Los Franciscanos en Orihuela y su comarca. Siglos XIV-XX*. Murcia: Editorial Espigas, 1992

⁵⁵ GALIANO PÉREZ, 1835: el ocaso Carmelo en Orihuela y el inventario desamortizador de sus bienes muebles

⁵⁶ OLCINA LAGOS, S. Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1835-1875). En ALBERO MUÑOZ, M. del M., PÉREZ SÁNCHEZ, M. eds. *En provecho de la ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español* [en línea]. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2023. DOI: 10.6018/editum.3042. ISBN 978-84-127819-4-6, p. 178

⁵⁷ CAPDEPÓN VERDÚ, Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX [en línea]. DOI: 10.3989/hs.2019.046, p. 645

Los intentos de retomar la pureza musical de tiempos anteriores han sido constantes a lo largo de la historia, provocados por la propia evolución de la música que derivaba en una serie de innovaciones que desvirtuaban o entorpecían el sentido religioso de los textos y del mensaje divino. «Son numerosos los concilios, tanto provinciales como nacionales, en todas las naciones, que dictaron normas correctivas intentando atajar los abusos. También los papas intervinieron, una y otra vez, incluso con los documentos más solemnes, en el mismo sentido»⁵⁸ Se considera a Caspar Ett (1788-1847) precursor del cecilianismo por su iniciativa de interpretar polifonía renacentista en Baviera, sin embargo, el verdadero responsable de la difusión de este movimiento por el resto de Europa, fue Karl Proske (1794-1861), quien, apoyado por el obispo de Ratisbona Michael Sailer, inició una reforma cuya pretensión era «la mejora de la música sagrada en las catedrales»⁵⁹. Para ello, Proske recopiló obras musicales de épocas anteriores tanto de su entorno como de Italia, consiguiendo que, en 1838, el rey Luis I (1773-1850) decretase que «en la catedral de Ratisbona, que acaba de ser restaurada arquitectónicamente a su estilo original, no se interpretará más música que el canto coral, a cappella, sin acompañamiento instrumental»⁶⁰ Ese mismo año, en Italia, el obispo de Jesi manifestó su malestar por los abusos cometidos en la música de la iglesia, iniciándose un intento de reforma que no tuvo éxito aunque fue ampliamente difundida de forma manuscrita.⁶¹ En los años posteriores, estos intentos de reforma fueron extendiéndose y tomando fuerza en distintos países, siendo Hilarión Eslava (1807-1878) el precursor de cecilianismo en España en un periodo que escapa a las competencias de esta investigación.

En cuanto al movimiento litúrgico, al igual que el cecilianismo, se desarrolló en una época posterior al magisterio de José Gil Yuncar, sin embargo, sus bases se establecieron en el segundo tercio del siglo XIX gracias al monje benedictino Dom Próspero Guéranger quien, desde la Abadía de Solesmes en Francia, se preocupó por estudiar e investigar las tradiciones litúrgicas con el fin de reinstaurar su pureza, sobre todo en lo que respecta al canto gregoriano.

Como ha podido observarse, en la primera mitad del siglo XIX empezó a germinar una inquietud relacionada con la restauración de las tradiciones litúrgicas más puras, luchando

⁵⁸ LÓPEZ-CALO, J. Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España. En *Príncipe de Viana*. 2006, vol. Año nº 67, nº 238, pp. 581-582

⁵⁹ Ibid., p. 582

⁶⁰ Ibid., p. 583

⁶¹ BOMBI, A. Dii menores. La reforma ceciliana entre internacionalismo y localismo: Dii menores. The Cecilian Reform between Internationalism and Localism. En *Artigrama* [en línea]. 2021, nº 36. DOI: 10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2021368109, p. 247

de este modo contra los excesos producidos dentro de la música eclesiástica en particular, y en el desarrollo de los ritos litúrgicos en general. Para ello, se llevaron a cabo varias iniciativas, como la recuperación de música del renacimiento o la investigación en fondos antiguos, que empezaron a dar sus frutos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, se puede deducir que los abusos cometidos ya eran identificados en fechas anteriores, pudiendo tener consecuencias a pequeña escala desde la primera mitad del siglo como puede observarse en la información incluida en las actas capitulares el 29 de diciembre de 1934 de la Catedral de Orihuela al indicar que la música que se usa en la iglesia debe inspirar devoción, para lo que se acordó que «siempre que ayan de cantarse villancicos el maestro de capilla presente la letra de ellos al cabildo con la debida anticipación para que pueda aprobarse a corregirse de cualquier defecto que en ella se note».⁶² También se solicita al maestro de capilla que avise al presidente para asistir y escuchar la música, por si «hubiera en ella alguna cosa que no sea conforme a lo que desea Nuestra Madre Santa Iglesia en tocar sus solemnidades»⁶³

Este hecho, unido a las acciones derivadas de las desamortizaciones y el consecuente empobrecimiento de las iglesias, y por tanto, de las capillas, pudieron ser determinantes en la composición de nuevas obras basadas en la sencillez, tanto de recursos musicales como de recursos materiales para su interpretación.

Como afirma, Rodrigo Madrid y Juan Flores:

A partir del maestro José Gil Yuncar, y en adelante, se utilizará un solo coro a cuatro o como mucho con algún solista ya que el Concordato de 1851 suprime las plazas de músicos, aunque posiblemente con anterioridad a esta fecha, tal vez con la Desamortización de Mendizábal, ya hubieran desaparecido las plazas de Capellanía Real.⁶⁴

En cuanto a la capilla musical de la Catedral de Orihuela, fue constituida primeramente siendo colegial y más tarde siendo catedral. Contempla más de 2.300 obras musicales en su archivo y estaba perfilada por músicos instrumentistas, cantores y el maestro de capilla que intervenían en las ceremonias de las liturgias eclesiásticas en la Catedral del El Salvador. El maestro pertenecía al clero dependiente del cabildo y entre sus funciones se encontraban las de componer, impartir clases de música y dirigir las obras que se interpretaban a lo largo del año litúrgico. Todo necesitaba una buena partida económica para salarios –ya que eran

⁶² ACO. *Actas capitulares de la catedral de Orihuela. 5 de agosto de 1833* [ACO]. Orihuela: [s.n.]

⁶³ Ibid.

⁶⁴ MADRID, R., FLORES, J. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. En *Archivo de arte valenciano*. 2011, nº 92, p. 78

músicos profesionales—, y para mantenimiento de instrumentos y mobiliario musical.⁶⁵ Dichos ingresos, necesarios para el desarrollo musical de la capilla, se dieron en primera instancia gracias al Concilio de Trento (1545-1563), que estableció una serie de disposiciones destinadas a la organización y conservación de los archivos diocesanos y parroquiales. Estas normas fueron promulgadas y aplicadas en España el 12 de julio de 1564 bajo el reinado de Felipe II mediante la correspondiente sanción real de los acuerdos a los que se había llegado durante el Concilio de Trento.⁶⁶ Este contexto favoreció una mayor estabilidad económica en las capillas musicales, permitiendo el sostenimiento de un maestro de capilla remunerado y una inversión más sólida en recursos musicales. Como consecuencia, se deduce que se produjo un notable enriquecimiento del repertorio polifónico y una mejora de la calidad interpretativa.

En este contexto, el primer maestro de capilla de la Catedral de Orihuela ya dentro de la nueva diócesis fue Ginés Pérez de la Parra, quien, tras superar el proceso de oposición, accedió al magisterio de capilla en 1562. La capilla musical alcanzó un destacado prestigio gracias a la labor de compositores cuya producción ha sido objeto de especial atención por parte de la musicología. Entre ellos sobresalen el propio Ginés Pérez de la Parra, Jerónimo Comes, Matías Navarro, Joaquín López y José Aleixandre, entre otros muchos autores cuyo legado permanece todavía parcialmente inexplorado y que están a la espera de descubrir su ingenio musical,⁶⁷ ofreciendo un valioso campo para futuras investigaciones.

La capilla musical vivió su período de máximo esplendor entre los siglos XVI y XVII. Sin embargo, esta etapa de florecimiento dio paso a un progresivo declive que se hizo especialmente evidente durante el siglo XIX. Entre los factores que contribuyeron a esta decadencia se encuentran las crisis demográficas y económicas derivadas de las epidemias de peste de los siglos XVI y XVII, las consecuencias de la Guerra de Sucesión en el siglo XVIII y, posteriormente, las Guerras Carlistas, junto con el deterioro de las relaciones entre la Iglesia y el Estado durante el siglo XIX, circunstancias ya mencionadas anteriormente. La convergencia de estos acontecimientos, sumada a otros factores de carácter político, social y económico, acabó afectando gravemente a la estabilidad y continuidad de la institución musical.

⁶⁵ CECILIA ESPINOSA et al., Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante

⁶⁶ TINEO, P.T. La recepción de Trento en España (1565): disposiciones sobre la actividad episcopal. En *Anuario de historia de la Iglesia*. 1996, nº 5

⁶⁷ CECILIA ESPINOSA MARIANO, RUIZ ÁNGEL GEMMA, CECILIA ESPINOSA JAVIER, MARTÍNEZ GARCÍA JOSÉ ANTONIO, Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante.

En las mismas actas capitulares se deja constancia de las dificultades económicas que estaba atravesando la iglesia en los inicios del magisterio de José Gil Yuncar. Así, en la entrada del 26 de agosto de 1833, sólo 19 días después de que tomase posesión del cargo, se dice que «Previo convención se leyó un memorial del Medio Racionero D. José Gil Maestro de capilla de esta Santa Iglesia en que solicita se le de la renta integra [...] a pesar de no hallarse ordenado el secretario por la escases de la época actual»⁶⁸

Ya con las desamortizaciones en curso, en el 21 de enero del año 1836 vuelve a hacerse referencia a la escasez económica al rechazar la petición de llenar una plaza interina en los rezos nocturnos de maitines por la escasez de fondos sufrida por la mayordomía general.

Las dificultades económicas fueron acrecentándose con el tiempo y en el año 1841⁶⁹ se deja constancia de «la escasez de la fabrica, la miseria de los asalariados a quienes se deben muchos meses de asignaciones [y] el mal estado de los ornamentos y otros objetos necesarios para el culto», decidiendo que las funciones religiosas seguirían su curso habitual, aunque «sin la pompa y decoro que en otros tiempos». Para ello se acordó:

Que No Aya musica en ningún día del año a escepcion de aquellos en que se cantan los maitines de Epifania de la Purisima Concepcion que podrá haberla pagándose los porciones de los puntistas de las respectivas fundaciones para la celebración de ambas festividades y que en las funciones del corpus y la purificación de Nuestra Señora se de a todos igualmente una vela de tres onzas en lugar en las que hasta hora se daban.⁷⁰

A pesar de la decadencia de la capilla de música durante el magisterio de Gil Yuncar, durante sus inicios como maestro de capilla pudo contar con una plantilla muy digna para el desempeño de sus funciones. A principios de siglo, tal como afirma María Antonia Virgili, «la plantilla de una catedral de prestigio se componía aproximadamente de: 2 violines, 1 viola, 2 oboes, 2 trompas, 1 bajón, 1 violón, 1 contrabajo y acompañamiento»,⁷¹ incorporándose gradualmente los clarinetes, los fagotes sustituyendo a los bajones y ocasionalmente, las flautas. En el caso concreto de la capilla musical de la Catedral de Orihuela, Según Madrid y Flores, «los maestros José Gil Yuncar (1833-1843) y Joaquín Cascales (1819-1872) seguirán la tradición de aumentar la madera en detrimento de la cuerda»,⁷² utilizando los violines en ocasiones excepcionales y sustituyendo el violoncelo

⁶⁸ ACO, *Actas capitulares de la catedral de Orihuela. 5 de agosto de 1833*

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ VIRGILI BLANQUET, M.A. La música religiosa en el siglo XIX español. En *Revista catalana de musicologia*. 2004, nº 2, p. 185

⁷² MADRID, FLORES, *Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela*, p. 86

por el contrabajo. Con ellos, el fagot cobra mucha importancia unido al figle, además, se mantienen las flautas, así como las trompas, aunque estas últimas aparecen cada vez menos.

Por lo que se ha podido extraer de la lectura de las actas capitulares, la capilla musical entre los años 1833 y 1843 –periodo de magisterio de Gil Yuncar– contaba con dos Sochantres, un salmista, dos coros,⁷³ tres clarinetes, dos fagotes, un figle,⁷⁴ infantillos, primer y segundo organista, flauta,⁷⁵

Las circunstancias históricas en las que José Gil Yuncar ejerció su magisterio no resultaron especialmente favorables para el desarrollo de su actividad musical. Las dificultades económicas imperantes condicionaron de manera significativa los recursos disponibles, lo que se tradujo en una considerable reducción de la plantilla. A pesar de estas limitaciones, Gil Yuncar logró desempeñar su labor de forma eficiente, contando con una dotación instrumental y vocal suficiente para abordar la composición e interpretación de sus obras, cuestión que será abordada posteriormente con mayor detalle en el apartado correspondiente.

⁷³ Se hacen varias referencias en este periodo al contralto de segundo coro, de lo que se deduce que la capilla contaba con dos coros.

⁷⁴ En la entrada del 30 de marzo de 1835, se hace oficial el nombramiento de Miguel Andreu para cubrir la segunda plaza de fagot, teniendo la obligación de tocar también el Figle cuando sea necesario.

⁷⁵ El 1 de septiembre de 1834, el segundo organista, D. Joaquí Cascales, ofrece los servicios de su hijo como clarinetista, flautista y organista, acordándose su llamamiento para tocar en las funciones de la iglesia, en el caso del órgano únicamente en los oficios divinos sin música y como sustituto de su padre cuando se hallase enfermo. Por tanto, si bien se cuentan como instrumentos independientes dentro de la conformación de la capilla, en este caso era la misma persona la que se hacía cargo de los tres instrumentos.

3. JOSÉ GIL YUNCAR

El catálogo musical de la Catedral de Orihuela contiene numerosos autores desconocidos cuya labor ha de ser estudiada para su conservación y divulgación patrimonial. A través de las composiciones contenidas en dicha institución, podemos reconstruir la historia musical de la Catedral mediante el estudio tanto de dichas composiciones como de los compositores que las compusieron. En el caso del maestro de capilla objeto de este estudio, José Gil Yuncar, los datos que se han podido recabar son muy escasos, sin embargo, a través de su obra podemos, al menos, reconstruir las características de su estilo musical.

Para ello, a continuación se dedicará un apartado a exponer los escasos datos biográficos con los que contamos, así como los datos relativos a su magisterio en la Catedral de Orihuela. Por otro lado, se expondrá una comparativa entre los diferentes inventarios realizados en torno al repertorio del archivo en general y de Gil Yuncar en particular.

3.1. Biografía y magisterio de José Gil Yuncar

José Gil Yuncar es un autor desconocido como tantos otros maestros de capilla de la Catedral de Orihuela que no han sido tan ilustrados como otros más conocidos como Matías Navarro. Nuestra investigación comprende la necesidad de averiguar datos significativos de nuestro autor y enriquecer el legado patrimonial del Archivo Musical de la Catedral. Nuestros primeros pasos hacia la biografía la concentramos en los libros y estudios provinciales y regionales junto con otras regiones colindantes y ampliando el radio a otros más allá de la región valenciana.

Las referencias biográficas sobre José Gil Yuncar son escasas. En su obra *Historia de la música en la provincia de Alicante*,⁷⁶ Juan de Dios Aguilar Gómez, reconociendo la limitada información disponible sobre el músico, apunta la posibilidad de que fuera natural de Alicante. Por su parte, Emilio Casares, Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López, en el *Diccionario de la Música Valenciana*,⁷⁷ también ofrecen escasos datos biográficos, aunque sitúan de manera hipotética su nacimiento en Valencia hacia el año 1813.⁷⁸ La información contenida en ambas fuentes no ha podido ser corroborada por ningún medio

⁷⁶ AGUILAR GÓMEZ, Historia de la música en la provincia de Alicante

⁷⁷ CASCALES, F. Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su reino por el licenciado Francisco Cascales. En [en línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/discursos-historicos-de-la-muy-noble-y-muy-leal-ciudad-de-murcia-y-su-reino-por-el-licenciado-francisco-cascales-1203442>

⁷⁸ CASARES, E., LÓPEZ, V.G., GÓMEZ, R.D. *Diccionario de la música valenciana: Abad-Kubrick*. [s.l.]: Iberautor Promociones Culturals, 2006. ISBN 978-84-8048-706-1

oficial, tras consultar las partidas de bautismo de las diócesis de Valencia y Orihuela-Alicante no se ha localizado ninguna información relativa a José Gil Yuncar. **Poner página.**

En relación con su formación musical, Mariano Soriano Fuertes atribuye sus aptitudes compositivas a la enseñanza recibida de Indalecio Soriano Fuertes, quien ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Murcia y, posteriormente, de la Real Capilla durante el reinado de Fernando VII.⁷⁹ Sin embargo, esta afirmación se sustenta únicamente en el testimonio proporcionado por el propio autor, sin que hasta el momento haya sido posible localizar fuentes documentales independientes que permitan verificar dicha información.

En los siguientes estudios encontramos una información más allá del lugar de nacimiento de Yuncar, y según expone el Padre José Climent en su libro *Fondos Musicales de la Región Valenciana IV*,⁸⁰ Gil Yuncar nació en 1813 sin llegar a puntualizar la localidad, llegó al cargo siendo clérigo tonsurado y fue nombrado maestro de la capilla de música de la Catedral de Orihuela, información que puede encontrarse en la entrada del 5 de agosto de 1833 de las actas capitulares:

Presedida convocatoria hecha a los SS. Dignidades y canónigos solamente se presentaron a la Real Cedula y despacho de colación expedidos en favor de D. José Gil Yuncar Clérigo tonsurado, por la Media Ración afecta al Magisterio de Capilla que se haya vacante por fallecimiento de D. José Alexandre, con la que ha sido agradecido por S.M. (que Dios guarde) cuya Real Cedula recibió el Chontre presidente y puso sobre su cabeza en señal de respeto y veneración, y se nombro para las inspección y examen de dichos documentos al S. Canonigo D Esteban Rodriguez Gallo de todo lo cual fura testigo Juan Gonzalbez Pertiguero y Juan Martinez Sacristan menor.⁸¹

Juan flores, director de coro y organista, es el investigador que más contribuyó a la información de Gil Yuncar, en su libro de catalogación *La música de la catedral de Orihuela*, lo describe como un maestro muy completo ya que compuso sus propias obras, hizo algunos arreglos musicales adecuando la composición al conjunto de la plantilla que poseía en esos momentos, señalando que eran obras olvidadas de Matías Navarro y copiando otras muchas obras que estaban en mal estado para que no llegaran a perderse. Además, cuenta que destacó en el género del villancico y del motete y afirma que «fue el último maestro de capilla con estilo propio de la Catedral de Orihuela».⁸²

⁷⁹ SORIANO FUERTES, M. *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Martin y Salazar, 1857, p. 311

⁸⁰ CLIMENT BARBER, *Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela*

⁸¹ ACO, *Actas capitulares de la catedral de Orihuela*. 5 de agosto de 1833

⁸² FLORES FUENTES, *La música en la Catedral de Orihuela*, p. 61

Según el mismo autor, en un artículo publicado junto con Rodrigo Madrid, durante el magisterio de Gil Yuncar se produjo un periodo en el que este fue apartado de su cargo. Los investigadores señalan como figura relevante en este contexto a Tomás Vea, organista de la catedral de Orihuela, quien ejerció alternativamente como primer o segundo organista junto a Joaquín Cascales. Asimismo, sostienen que Vea sustituyó a Gil Yuncar durante el año 1936 debido a los «ideales políticos»⁸³ atribuidos a este último. Los autores concluyen que, posteriormente, y tras el cambio de gobierno, Tomás Vea fue sancionado con el destierro a Monóvar (Alicante).⁸⁴ Sin embargo, esta información ha sido desmentida gracias a la consulta de las actas capitulares, encontrando constantes referencias a Gil Yuncar como maestro de capilla en los años que los autores mencionados afirman que fue separado de sus funciones:

- El 21 de enero de 1936 hay una entrada en la que Gil Yuncar solicitan una plaza interina para intervenir en la hora de maitines.
- El 19 de septiembre de ese mismo año se le nombra suplente para dicho puesto. El 31 de octubre del mismo año, el maestro de capilla pide algunos días «para dedicarse a poner en música los villancicos para los maitines de la noche de Navidad».⁸⁵
- El 8 de mayo de 1837 se deja constancia de los certificados por enfermedad de varios integrantes de la Catedral incluyendo a Gil Yuncar,⁸⁶ referencias que se repiten en las entradas del 3 de junio,⁸⁷ del 13 de julio,⁸⁸ del 7 de agosto⁸⁹ y del 14 de septiembre del mismo año.⁹⁰ Se deduce que, durante los meses indicados, el maestro de capilla titular, José Gil Yuncar, no pudiese llevar a cabo su labor por enfermedad, sin embargo en ninguna entrada se habla de un suplente ni se expone ninguna información por la que se pudiese intuir desavenencias por ideales políticos.

La andadura de Gil Yuncar como maestro de capilla de la Catedral de Orihuela finaliza en 1843 con su traslado a Cartagena. La siguiente referencia se corresponde con el día 23 de enero de 1843, donde se deja constancia de dicho traslado:

⁸³ MADRID, FLORES, Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela, p. 92

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ ACO, Actas capitulares de la catedral de Orihuela. 5 de agosto de 1833

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

Previo convocación se trató de nombrar sujeto que cuidase de la enseñanza y gobierno de los infantillos, y de dirigir la Capilla de Musica en los casos que ocurra asistir a cualquier función y se acordó: nombrar para los dos encargos a D. Joaquin Martinez Capellan [...] de esta Santa Iglesia, percibiendo por la enseñanza y gobierno de los infantillos, los 300 sueldos que van señalados al Maestro de infantillos en la relación estampada en el particular antecedente, y por la dirección de la Capilla de Musica los percances acostumbrados; y que el Secretario le haga saber en la enseñanza, y buen régimen de los infantillos, haciéndolo saber también a estos para que estén sumisos y obedientes a Don Joaquin Martinez. Entendiéndose este nombramiento mientras no se provea de la Media Racion afecta al Magisterio de Capilla la cual se halla vacante por la reciente traslación de D. José Gil que la obtenia, a una Media Racion a la Santa Iglesia de Cartagena.⁹¹

Pese a la falta de información biográfica en torno a la figura de José Gil Yuncar, gracias al legado musical conservado en el archivo de la Catedral de Orihuela podemos saber de la importancia de este maestro de capilla y compositor que vivió una época convulsa de nuestra historia. A pesar de las referencias positivas a sus dotes como compositor y a su labor como conservador de las obras contenidas en el archivo, vivió una época de declive, no sólo de la capilla musical de Orihuela sino de todas en general, que culminó, a lo largo del siglo XIX con la desaparición de estas.

3.2. Inventario de las obras de José Gil Yuncar durante su periodo en la Catedral de Orihuela

Como se ha comentado anteriormente, Gil Yuncar ha dejado un importante legado musical en el archivo de la catedral, estando formado tanto por obras propias y originales como por transcripciones, copias y arreglos de obras cuya conservación peligraba.

Con el propósito de contribuir a una mejor catalogación de la obra del compositor, se presenta a continuación una comparación entre los distintos autores que han documentado el legado musical correspondiente a su etapa como maestro de capilla de la Catedral de Orihuela. Este análisis permitirá identificar coincidencias y discrepancias en los catálogos existentes, aclarar posibles dudas derivadas de la consulta de las diferentes fuentes y determinar con mayor precisión qué obras se le atribuyen, así como los datos descriptivos que cada autor aporta sobre ellas. No es objeto de esta investigación esclarecer las causas de las discrepancias existentes entre los distintos catálogos ni elaborar un nuevo catálogo que

⁹¹ ACO, *Actas capitulares de la catedral de Orihuela*. [ACO]. Orihuela: [vol, 44, p 45.]

las subsane. El propósito de este trabajo se limita a presentar los diferentes catálogos disponibles y poner de manifiesto las divergencias que se observan entre ellos.

Entre los autores comparados no se incluye a Carlos Moreno (1874-1962), quien realizó un primer inventario en 1909 durante su magisterio en la Capilla de la Catedral de Orihuela, por encargo del cabildo catedralicio.⁹² Aunque es el catálogo que sirve de base para los demás y es el que incluye las firmas originales del repertorio conservado, se ha decidido realizar esta comparativa entre las catalogaciones del archivo musical que han sido publicadas.

Siendo el más contemporáneo, el primero de los autores en este trabajo de investigación que se presenta y recoge el legado de Gil Yuncar es Juan Flores en su libro *La música en la catedral de Orihuela*.⁹³ En él incluye 25 obras en latín y 31 en castellano donde se distinguen diferentes géneros musicales sacros como motetes, villancicos, himnos o misas entre otros.

El segundo autor contemplado es José Luis López García, Catedrático Numerario de Conjunto Vocal e instrumental del Conservatorio Superior de Música de Murcia, quien también menciona a Gil Yuncar en su labor de catalogación del año 1983.⁹⁴ José Luis López expone en la página 176 por primera vez el nombre de Gil⁹⁵, en el apartado dedicado a los Maestros de Capilla. Posteriormente, el nombre de Gil es expuesto en la categoría que describe como «carpetas del archivo musical de la Catedral de Orihuela que contienen obras de los autores que nominamos»⁹⁶ vinculando a Gil con cinco carpetas cuya catalogación numérica es 60, 54, 117, 124, 133.⁹⁷

Por último, José Climent Barber, sacerdote organista y musicólogo, en el año 1986 publica su libro *Fondos Musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela*,⁹⁸ donde deja constancia del legado de Gil Yuncar publicando información de este como maestro de capilla. Incluye, además, la plantilla, tanto instrumental como vocal, de cada composición, indicando si se encuentra en partituras o en partichelas.

⁹² SÁNCHEZ NORTES, M. *La música desde finales del siglo XIX a mediados del XX en Orihuela: Carlos Moreno Soria (1874-1962)*. Murcia: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 2016, p. 252

⁹³ FLORES FUENTES, La música en la Catedral de Orihuela

⁹⁴ LÓPEZ GARCÍA, J.L. Catálogo general del archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela. En [en línea]. 1983 [cit. 02.06.2026]. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/50516>

⁹⁵ Relación nominal de autores cuyas obras figuran en el Archivo Musical de S.I.Catedral de Orihuela.

⁹⁶ JOSE LUIS LÓPEZ GARCÍA, Catálogo General del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela., p. 178.

⁹⁷ Ibid., p. 179.

⁹⁸ CLIMENT BARBER, Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela

Una vez presentados a los tres autores que exhiben fuentes de información de las obras publicadas de Gil Yuncar en la Catedral de Orihuela, se presenta una tabla donde se exponen las obras y detalles que han recogido en sus respectivos inventarios estos tres autores.

Tabla 2. Obras en latín recogidas en las distintas catalogaciones⁹⁹

Obras en latín						
Nombre	Instrumentación	Nº Catálogo ¹⁰⁰	Juan Flores	José Climent	J. L. Lopez	Observaciones
Misa de réquiem	A 4 y 8 SATB-SATB, 2 vl, 2ft, 2 tr, bussen y bc.	29/1	✓	✓	✓	
Adorna Thalamum Tuum. (Motete)	A 4 SATB, 2 cla, cb, órgano y bc.	129/9	✓	✓	✓	José Luis López la cataloga en la carpeta 124
Coelestis urbs Jerusalem (Himno)	A 4SATB, cb y órgano cifrado.	133/14	✓	✓	✓	Climent la cataloga en 133/15
Coelestis urbs Jerusalem (Himno Sta. Justa y Rufina.)	A SATB, cb y órgano cifrado.	24/6	✓	✓	✓	José Luis la cataloga en la carpeta 133
Crédidi Salmo	A 4 SATB, 2vl, 2cla, 2 tr, 2 fg y cb..	54/5/b	✓	✓	✓	
Crudelix Herodes Himno.	A duo, SS, 2 cla, y órgano obligado.	133/18	✓	133/19 ✓	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/19
Decora lux. Ut quam laxis Himno.	A 4 SATB 2cla, cb y órgano.	133/16	✓	✓133/17	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/17. José Luis López en 133
De lamentacione. Cogitavit Dominús	A 4 y 8 SATB-SATB, 2cla, 2 fg, figle y piano.	5/5	✓	✓	✓	El figle es añadido por Gil, según Flores
En adhuc matris Himno	A 4 SATB, 2cla, cb y órgano.	133/12	✓	✓133/13	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/13 José Luis López en 133
Hodie María Motete	A 4 SATB, 2cla, fg, figle, cb y órgano.	124/10	✓	✓	✓	José Luis López en 124
Jesu Redemptor ómnium Himno	A 6 SS-SATB, 2 clar, 2 tr, cb y órgano.	133/15	✓	✓133/16	✓	Climent la cataloga en la carpeta 113/16, y presentada a 4 voces. José Luis López en 133, a 6 voces. Hay una contradicción entre Flores y Climent en las voces del coro
Kyrie eleison Letanias.	A 4 SATB, 2 vl, 2 cla, 2 fg y cb.	545/5/a	✓	✓	✓	José Luis López la cataloga en 54

⁹⁹ Los tic verde (✓) indican las obras atribuidas a Gil Yuncar; los tic rojo (✓) indican aquellas obras que los autores correspondientes no atribuyen al compositor.

¹⁰⁰ El número de catálogo que se incluye es el que aparece en las distintas carpetas ubicadas en el archivo. Dicha numeración fue incluida por Carlos Moreno en 1909 en un primer inventario que todavía sigue en vigor y son las que sirven de guía al buscar repertorio dentro del archivo.

Marabilia testimonia tua.	Salmo en sol mayor. A 4SATB, 2 cla, 2 fg, cb y órgano.	57/33	✓	✓57/3	✓	Climent presenta una catalogación de 57/3. Presentado Marabilia testimonia tua y Príncipes de manera conjunta.
Príncipes.	Salmo en re mayor. A 4SATB, 2 cla, 2 fg, cb y órgano.	57/33	✓	✓	✓	
Miserere	Salmo en do menor a 8 SATB-SATB. 2 vl, 2 cla, 2 ft, 2 fg, cb y órgano	8/3	✓	✓	✓	
Miserere	Salmo en fa Mayor. A 4 SATB.	132/15	✓	✓	✓	
Pange Lingua Himno.	A 4 SATB, 2 cla, cb y órgano.	133/7	✓	✓133/18	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/18. José Luis López en 133
Placare, Christe, sérvulis. Himno.	A 4 SATB, 2 cla, cb y órgano cifrado.	133/11	✓	✓133/12	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/12 José Luis López en 133.
Quam victus es clamenti	A 5 S-SATB, 2cla, cb y órgano. Motete.	133/10	✓	✓	✓	José Luis López en 133
Rerum Deus Himno.	A 5 S-SATB, 2cla, cb y órgano.	133/10	✓	✓133/11	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/11, musicada a 3 estrofas y la presenta a 4 voces. José Luis López en 133, y es presentada a 4 voces
Vau. Et egressus Lamentación	A 4 SATB, 2 cla, 2 fg, cb y clave o piano.	3/13	✓	✓	✓	
Videntibus illis Motete.	A 4 SATB, 2vl, 2 ft, 2 cla cb y órgano.	133/9	✓	✓	✓	José Luis López en 133.
Veni Creator Spiritus Himno.	A 4 SATB, 2cla, cb y órgano.	133/13	✓	✓133/14	✓	Climent la cataloga en la carpeta 133/14 José Luis López en 133
Vidi Angelum Motete.	A 4 SATB, órgano y bc.	124/9	✓	✓	✓	José Luis López en 124
Sacris Solemniis.	A 8 SATB-SATB, 2 vl, 2 ob, 2 cla, organo y bc.	115/12	✓	✓	✓	

Tabla 3. Obras en castellano recogidas en la distintas catalogaciones

Obras en catellano						
Nombre	Instrumentación	N ^a catalogo	Juan Flores	Climent	J.L.López	Observaciones
Admírese el cielo Villancico.	A 5 B-SATB, 2 cla, fg, cb y órgano.	35/15	✓	✓	✓	Climent la presenta a 4 voces
¡Alentad, oh mortales! Villancico.	A 4 y 8 SATB-SATB, cla, fg y órgano.	42/25	✓	✓	✓	Climent la cataloga en 45/25

¡Alentad, oh mortales! Villancico.	A 5 S-SATB, 2 cla, fg, cb y órgano.	45/25	✓	✓	✓	
A quien ama mi alma Villancico.	A 4 SATB, 2 cla, fg, cb y figle.	47/12	✓	✓	✓	José Luis López la presenta a 6 voces SATB
Atiende, gran Señor Villancico.	A 4 SATB, 2 cla, fg, figle, organo y bc.	45/24	✓	✓	✓	
Aunque empeñose. Villancico.	A 5 S obligado y 4SATB, 2 cla, fg, 2tr, cb y órgano.	48/19	✓	✓	✓	
Brame la antigua serpiente	A 6 SA-SATB, 2 cla, fg, figle, cb y órgano.	48/14	✓	✓	✓	Climent la presenta a 4 SATB
Cautivos hijos de Adán	A 4 SATB, 2 vl, 2 cla, 2 fg, cb y órgano.	48/17	✓	✓	✓	
Concebida la Madre Villancico.	A 4 SATB, 2 cla, fg, cb, órgano y bc.	48/15	✓	✓	✓	
Con festivos parabienes. Villancico.	A 8 SATB-SATB, 2 vl, 2 cla, fg, cb, organo obligado y bc.	110/9	✓	✓	✓	
Cual Madre Virgen Villancico.	A 6 SB-SATB, 2 cla, fg, cb, organo y bc.	35/16	✓	✓	✓	Climent la presenta a 4 SATB. José Luis la cataloga en 35 y presenta 4 voces.
Del Sol de justicia	A 4 SATB, 2 cla, fg, cb y órgano	48/10	✓	✓	✓	
Desde ab eterno	A 5 S-SATB, 2 cla, fg, cb y acompañamiento.	35/10	✓	✓	✓	
El gran triunfo de la gracia Villancico.	A 4 SATB, 2 cla, 2 fg, cb y órgano.	48/11	✓	✓	✓	
En lóbrega noche	A 4 SATB, 2 cla, fg, figle, 2 trombones o bussen, cb y órgano	117/8	✓	✓	✓	José Luis la cataloga en 117.
Escuchad un prodigio	A 4 SATB, 2 cla, fg, figle, organo, cb y bc	45/23	✓	✓	✓	
La Virgen que hoy brillar ves Villancico	A 6 SB-SATB, 2 cla, fg, figle, cb y órgano.	48/12	✓	✓	✓	Climent la presenta en 4 voces SATB.
Los ángeles y los hombres	A 4 SATB, 2 cla, fg, 2 tr, cb, órgano y bc	35/12	✓	✓	✓	José Luis la cataloga en 35.
Lleguen atentos	A 4 SATB, 2 cla, figle, cb y órgano	47/13	✓	✓	✓	
Mortales, venid	A 7 SATB-SSB, 2 cla, fg, cb y órgano	48/8	✓	✓	✓	Climent la presenta a 4 voces y 14 particellas.
¡Oh que asombro, que alegría!	A 5 B-SATB, 2 cla, fg, cb y órgano.	48/18	✓	✓	✓	Climent la presenta a 4 voces.
¡Oh que prodigio!	A 4 SATB, 2 cla, 2 fg, cb y órgano.	60/9	✓	✓60/10	✓	Climent la cataloga en 60/10.

						José Luis la cataloga en 60
¡Oh tristes mortales!	A 5 B-SATB, 2 cla, fg, figle, cb y órgano.	35/11	✓	✓	✓	Climent la presenta a 4 voces, 11 particellas. José Luis la presenta a 4 voces, y la cataloga con número 35.
¡Oh Virgen sin mancha!	A 4 SATB, 2 cla, trombón, cb y órgano	48/9	✓	✓	✓	
Oíd mortales	A 4 SATB, 2 cla, fg, figle, cb y órgano	48/13	✓	✓	✓	
Pastores sencillos	A 4 y 8 SATB-SATB y órgano	5/22	✓	✓	✓	
Pues sois príncipe	A duo de SS, 2 cla, 2 ft, cb y órgano.	52/43	✓	✓	✓	
¡Que alegres anuncios!	A4 SATB, 2 cla, fg, cb y órgano	48/16	✓	✓	✓	
¿Quién es esta?	A 4 y 8 SATB-SATB, 3 vl, 2ft, 2 cla, 2 tr, figle, fg, cb y órgano	35/8	✓	✓	✓	
Sabios y Reyes	A 4 SATB, 2 cla, fg, figl, cb y órgano	47/10	✓	✓	✓	
Venid, pues, con alegría.	A 4 SATB, 2 cla, fg, 2 tr, órgano y bc.	35/15	✓	✓	✓	Climent presenta 11 particellas.

El resultado de las obras que se le atribuyen a Gil Yuncar por cada uno de los inventarios es el siguiente:

Tabla 4. Obras atribuidas a José Gil Yuncar en las distintas catalogaciones

Autor	Obras en latín	Obras en castellano
Flores	25	31
Climent	17	20
J. Luis López	14	6

Como puede observarse, las diferencias en el número de obras atribuidas son notables entre unos autores y otros. También es reseñable la diferencia en los números de signatura de algunas obras así como los detalles aportados para describir cada obra.

En primer lugar, Climent no expone en su catálogo ninguna obra que no coincida con Flores, es decir, todas las obras que se presentan en el libro de Climent aparecen en el libro de Flores.

Ahora bien, Flores atribuye muchas obras a Gil Yuncar que no aparecen en los otros catálogos. Por lo que respecta a Jose Luis Lopez, se puede observar cómo cataloga muchas menos obras que Flores y Climent.

En el caso de Flores, es el que más obras atribuye a Gil Yuncar, Climent es más prudente y le resta 8 obras en latín y 10 en castellano respecto al anterior y por último Jose Luis López sin duda, como se ha dicho anteriormente, es el que menos obras le atribuye en su catalogación, restando 22 obras en latín y 25 en castellano respecto a Flores y 14 en latín y 15 en castellano respecto a Climent.

Es segundo lugar, es importante matizar que Climent expone en su catálogo la numeración 111/17, «Papeles sueltos de diversas obras»,¹⁰¹ que podría incluir las obras que faltan en su catalogación para que coincida con las de Flores. Los tic en rojo se corresponden con obras que no se recogen en su libro de catalogación, además, en 11 de las obras atribuidas a Gil Yuncar el número de catalogación no coincide con el de Flores, es decir, que Climent expone la obra pero con un número diferente.

En cuanto a José Luis López, se ha observado que primeramente a Gil le atribuye cinco carpetas como hemos señalado anteriormente, (60, 54, 117,1 24, 133), pero siguiendo nuestro proceso en la investigación de la catalogación, López le asigna una nueva carpeta con numeración 35, y de este modo se complementaría en seis carpetas y no en cinco como él mismo cita en su trabajo.

También es importante resaltar que también aparecen obras en la carpeta 133 de Jose Luis López que son catalogadas con denominación diferente a Flores y Climent, pero con los detalles expuestos en las catalogaciones de estos dos autores se ha podido verificar a cuál pertenecen estas obras de López.

Por último, es importante resaltar que también aparecen obras en la carpeta 133 que no son catalogadas en ninguno de los demás autores. Estas obras tienen título en castellano y se denominan:

Como se ha podido comprobar, las diferencias en la catalogación de las obras atribuidas a José Gil Yuncar son notables. De hecho, existe una divergencia de hasta 36 obras entre el catálogo que le atribuye un mayor número de composiciones y aquel que le atribuye el menor. Además, el número de catalogación en algunos de los casos son diferentes y los detalles en algunas de las obras no coinciden siendo la misma obra y denominación, lo que genera mucha confusión al tratar de localizar las fuentes.

¹⁰¹ CLIMENT BARBER, Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela, p. 139

4. MOTETES A SAN VICENTE FERRER Y A LA PURIFICACION DE JOSÉ GIL YUNCAR

A lo largo de este capítulo se aporta información sobre la transcripción de los dos motetes objeto de esta investigación y se realiza un análisis de estos para conocer en profundidad sus características musicales.

Para empezar, se ha expuesto una breve contextualización del género del motete que muestra sus orígenes y su evolución a lo largo de los siglos. No se ha pretendido realizar un estudio histórico exhaustivo sino exponer de una forma directa, clara y concisa, los datos más relevantes relacionados con su evolución.

Seguidamente se dedica un apartado a cada motete seleccionado, ambos estructurados de la misma forma. En primer lugar, se expondrán los criterios seguidos para la transcripción en un lenguaje musical actual de los motetes basada en las partituras originales recuperadas del Archivo de la Catedral de Orihuela. En segundo lugar, se planteará el análisis musical de cada motete.

4.1. Origen y evolución del motete

Siendo la forma musical del motete lo que vamos a estudiar en nuestro cometido, inquirimos en el origen y evolución que ha experimentado a lo largo de los siglos, ya que vamos a analizar dos de los motetes de Gil Yuncar que compuso siendo maestro de capilla en la Catedral de Orihuela en el siglo XIX.

El origen etimológico de este género lo encontramos en el término francés *mot*, que significa palabra, ilustrando de una forma muy acertada el propio origen compositivo de este género que surgió por la adición de palabras a las voces que hasta entonces carecían de ellas. La creación de este nuevo género, por tanto, es fruto de un procedimiento literario que consistió en incorporar un texto a la voz o voces superiores del organum, práctica común en la época de la que surgen los tropos y las secuencias. Si bien la práctica de tropar se inició como una forma de composición, su uso se fue concentrando en las cláusulas de discanto al añadir palabras en latín a las voces superiores, dando lugar a este nuevo tipo de composición, el motete.

Sus orígenes se remontan al siglo XIII como forma de embellecimiento de los géneros musicales polifónicos más primitivos. Muchos de estos géneros fueron cayendo en desuso

en favor de las nuevas formas, «hacia el 1225 la composición de organum parece que había cesado, y hacia mediados de siglo también se había extinguido casi el conductus. El motete era entonces, y seguirá siéndolo en los cincuenta años siguientes, no solo la forma de composición polifónica predominante, sino casi la única»¹⁰².

Formalmente no es fácil determinar la estructura de este género que se inició como una práctica compositiva, ya que, como afirma Francisco José León Tello, el término motete se empleaba de forma generalizada para referirse a obras polifónicas de carácter y texto religioso, pudiendo encontrar gran variedad de esquemas que responden a este género.¹⁰³ No obstante, a finales del siglo XIII podemos encontrar un tipo de motete específico nacido de la aplicación de las innovaciones rítmicas expuestas por Philippe de Vitry en su tratado *Ars Nova*, este es el motete isorrítmico, basado en el uso de modelos repetitivos aplicados a la voz principal.¹⁰⁴ Este tipo de motete pierde importancia durante el siglo XIV siendo reservado para las grandes celebraciones, aunque se mantuvo activo hasta el siglo XVI. Durante este mismo siglo, como afirma Roberto L. Pajares Alonso, el principio constructivo empieza a centrar su atención en el texto, obteniendo una estructura basada en secciones que responden a su división fraseológica en las que se aplica el contrapunto imitativo.¹⁰⁵ Según el mismo autor, el motete tiene una libertad creativa y unas funciones muy variadas, pudiéndose adaptar a muchas circunstancias de la liturgia al contrario que los cantos del oficio o de la misa que tienen unos condicionantes relacionados con la elección de los textos y las melodías mucho más restrictivos.¹⁰⁶

Hasta este momento, la construcción de los motetes ha estado condicionada por un *cantus firmus* basado en la sucesión de un patrón rítmico repetido que sirve de base para la adición de las otras voces, pero a finales del siglo XV, Josquin des Près hace desaparecer la rigidez melódica del tenor y consigue «una fusión entre el texto y la música que lo comenta, que anuncia ya la gran capacidad expresiva de los polifonistas del siglo XVI»¹⁰⁷

Como se ha dicho anteriormente, el término motete en sus inicios se refiere más a una forma de componer que a un género en sí mismo, y todavía en el siglo XVI, a excepción de la misa, prácticamente todas las piezas de la liturgia responden a esta forma, incluso podemos

¹⁰² H. HOPPIN Richard. *La música medieval*. [s.l.]: Akal Música, 2000, p. 341

¹⁰³ LEÓN TELLO, Teoría y estética de la música, p. 89

¹⁰⁴ OWENS, J.A. Motete. En *Diccionario Harvard de Música*

¹⁰⁵ PAJARES ALONSO, R.L. *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Vision Libros, 2010 p. 83

¹⁰⁶ Ibid. p. 82

¹⁰⁷ RUBIO, S. *La polifonía clásica*. El Escorial. Mad: Biblioteca «La ciudad de Dios», 1956 p. 165

encontrar gran número de motetes muy alejados de la temática religiosa y más cercanos a lo profano. La propia definición que aporta Tinctoris en su diccionario *Terminorum musicae diffinitorium* deja entrever esa amplitud en lo que respecta a la temática de los motetes al decir que «un motete es una composición de extensión moderada, a la que se colocan textos de cualquier tipo pero con mayor frecuencia de carácter religioso».¹⁰⁸

Durante este siglo los compositores aprovechan la flexibilidad de los motetes para desplegar su creatividad en relación con el virtuosismo técnico y la expresividad, convirtiéndolo en el género de vanguardia donde mostrar los atrevimientos más arriesgados.¹⁰⁹ Con todo ello, podemos encontrar según Atlas, tres tipos de motete, el motete isorrítmico, reservado para ceremonias de gran importancia, el motete en estilo cantilena, que con un carácter más lírico y expresivo se reservaba para momentos de mayor religiosidad y devoción, y por último el motete con estilo de *chanson*, que podían estar destinados tanto a la solemnidad de determinadas ceremonias como a momentos religioso-devocionales.¹¹⁰

Llegados al siglo XVII, la música experimenta una doble vertiente que distingue entre un estilo moderno que presenta las innovaciones que se van produciendo en el terreno de la composición, y otro más antiguo y conservador reservado para la música eclesiástica, sin embargo, dentro del ámbito religioso, los motetes tratan de romper con el pasado incluyendo acompañamiento instrumental y bajo continuo. Además, empiezan a utilizarse de forma indistinta otras formas de referirse a este género, siendo algunas de ellas *concerto*, *concerto sacro*, *concerto eclesiástico*...¹¹¹, el mismo Praetorius afirma que «concerti, motetti, concentus, etc son análogos e intercambiables»¹¹²

Algunas de las características barrocas aplicadas a los motetes, podemos observarlas en el uso de la policoralidad con acompañamiento instrumental así como en la preocupación por las dinámicas y los contrastes tímbricos más que por la elaboración contrapuntística.¹¹³ La policoralidad permitió durante el siglo XVII el desarrollo de un tipo de motete muy elaborado pensado para ser interpretado por solistas, coros dobles, bajo continuo y acompañamiento instrumental, compuestos para celebraciones especiales que permitiesen

¹⁰⁸ ATLAS, A.W. *La música del renacimiento*. Madrid: Akal música, 2002p. 113

¹⁰⁹ Ibid.p. 311

Atlas muestra en el capítulo «El motete virtuoso» una tabla en la que podemos observar la producción de misas y motetes de diferentes compositores en distintas épocas, mostrando cómo la composición de motetes creció notablemente desde el siglo XV hasta el finales del siglo XVI.

¹¹⁰ HILL, J.W. *La música barroca*. [s.l.]: Akal música, 2008pp. 113-115

¹¹¹ Ibid.p. 111

¹¹² PAJARES ALONSO, Historia de la música en 6 bloquesp. 126

¹¹³ PAJARES ALONSO Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques*, p. 85. Bloque 2

mostrar su grandiosidad¹¹⁴ Estos motetes recibieron la denominación de *grands motets* en contraposición al *petit motet*,¹¹⁵ composiciones para pocas voces, generalmente voz o voces solistas y bajo continuo, siendo este el «más extendido, por la economía de medios [...] Suele ser corto y suele tener un estilo dramático con el uso del estilo recitativo y aria»¹¹⁶

A lo largo del siglo XVIII, la influencia de la música profana y las nuevas formas que se fueron desarrollando en el siglo anterior, se introducen con sus modismos en la música religiosa. Aunque algunos compositores son fieles al estilo de finales del siglo XVI cuyo estilo ideal aceptado de forma generalizada es el de Palestrina, otros incorporan expresiones derivadas de la ópera, género por excelencia durante este periodo cuya influencia fue *in crescendo* hasta su culminación en el siglo XIX. Durante este siglo seguimos encontrando dos tendencias en relación con la composición de los motetes, una más íntima con motetes más reducidos tanto en número de voces como en extensión, y otra más elaborada con al menos dos coros.

A partir de los siglos XVIII y XIX, las referencias al género del motete se ven reducidas notablemente. Si bien siguen componiéndose motetes, el impacto de las nuevas formas vinculadas a la música profana vocal o instrumental, así como el cambio de concepción del compositor, hacen que la historia de la música haya centrado su atención en las figuras más representativas de cada época. Las referencias a la música religiosa pierden importancia en favor de los grandes nombres como Haydn, Mozart, Beethoven... Desde este momento, la historia de la música es una sucesión de personajes y los distintos géneros son estudiados según el estudio de cada uno de estos compositores. No obstante, aunque sea difícil encontrar bibliografía al respecto, el motete se ha mantenido como composición vocal religiosa a lo largo de los siglos, siendo un género todavía en vigor que ha ido adaptándose a las convenciones estilísticas de cada época.

¹¹⁴ GROUT, D.J., PALISCA, C.V. *Historia de la música occidental*, I. Madrid: Alianza Editorial, 2004p. 452

¹¹⁵ John Walter Hill se refiere a estos dos tipos de motete como concierto sacro a pequeña escala y música sacra concertante a gran escala, sin embargo, el significado es el mismo. Para más información consultar HILL, La música barroca pp.111-115 y 118-122

¹¹⁶ PAJARES ALONSO, Historia de la música en 6 bloques p. 127

4.2. Análisis de los motes a San Vicente Ferrer y a la Purificación de José Gil Yuncar

Antes de proceder al análisis de las obras, es pertinente examinar brevemente las principales consideraciones teóricas en torno al concepto de análisis musical, a fin de establecer el marco conceptual desde el que se desarrollará este estudio. También se describirá brevemente el aspecto externo de la fuente y se incluirá un apartado donde se especifiquen los criterios seguidos para la transcripción de los dos motetes.

Para ello, a continuación se explican algunos criterios tenidos en cuenta para llevar a cabo la labor de análisis.

Por un lado, el profesor emérito del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Enrique Igoa, dice en su libro *Análisis I* que «el concepto de análisis musical es una noción con aceptaciones muy diversas según la época y la procedencia académica del autor (filosofía, estética, musicología, composición, pedagogía etc)»¹¹⁷ Por ello, se ha tenido en cuenta las convenciones estilísticas de la época pero sobre todo, del contexto para el que se componen los motetes, ya que en ámbitos eclesiásticos la música suele ser más comedida con respecto a la incorporación de innovaciones, siendo por tanto, música con un cariz más conservador.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, desde la venida del pensamiento científico, los criterios analíticos deben estar al margen de cualquier valoración personal subjetiva, ya que se podría incurrir en un criterio erróneo. En este sentido, Nicholas Cook comenta en su libro *Una guía para el análisis musical* que:

La historiografía y la crítica musical pueden empujar a los profesionales a caer en especulaciones sin ningún fundamento objetivo que dé valor a su trabajo o en la redacción de trabajos ensayísticos que, aunque puedan alcanzar cierta belleza poética no sean más que la expresión de los propios sentimientos, sensaciones o ideas¹¹⁸

Por ello, se establece una estructura metodológica del análisis basada en la que propone el musicólogo Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*.¹¹⁹ Según el autor, es vital concebir la composición como una unidad, buscando un valor estructural en la totalidad de esta y no en sus fragmentos. Por esta razón, es fundamental «considerar la pieza como un

¹¹⁷ ENRIQUE IGOA. *Análisis I*. Madrid: [s.n.] pág. 30

¹¹⁸ COOK, N. Traducción parcial de *A guide to musical analysis*. Colombia: Universidad Nacional del Rosario

¹¹⁹ LARUE, *Análisis del estilo musical*

todo, no en sus partes, ni tan siquiera como un conjunto de ellas». ¹²⁰ Para acotar y concretar este proceso, LaRue propone la observación de cinco categorías que abrevia con las siglas SAMeRC: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento de la obra, estableciendo de este modo una propuesta de estudio para abordar cualquier obra musical. Tal como afirma LaRue, «a partir de estas significativas determinaciones podemos aventurarnos a evaluar la música y el talento del compositor» ya que:

Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él, puede, en cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales ¹²¹

En cuanto a la ubicación de los motetes, ambos se encuentran recogidos dentro de la misma carpeta en la que se puede ver el número de catalogación (124/9) incorporado por Carlos Moreno en el inventario que realizó en 1909.

La portada del legajo, con escritura a pluma en buen estado y legible, indica los dos motetes con título propio junto a quienes están dedicados: A la Purificación, *Adorna Thalamum tuum* y A San Vicente Ferrer, *Vidi Angelum Habentem*. También detalla la plantilla para la que están compuestos: a 4 con clarinetes, órgano obligado y contrabajo, así como la autoría y el año de composición: Por D. José Gil Yuncar. 1836. Por último, en la parte inferior derecha aparece el número de catalogación, 124/9, escrito a lápiz por Carlos Moreno tal y como aparece en la carpeta que lo contiene.

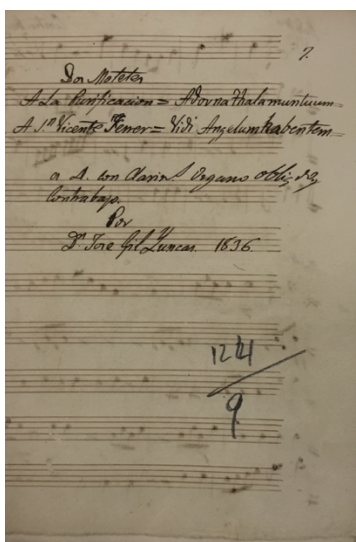


Ilustración 1. Portada de los motetes a San Vicente Ferrer y a la Purificación

¹²⁰ Ibid., p. 4

¹²¹ Ibid. p. 1

Criterios de transcripción

Dada la época a la que pertenece este motete (siglo XIX), la escritura musical se corresponde con la actual, por tanto, la transcripción consiste en la digitalización de la música que contiene.¹²² Sin embargo, en el transcurso de la realización de la transcripción y para facilitar la interpretación de la partitura, se han tomado algunas decisiones que serán indicadas a continuación:

- Disposición de las voces: se ha optado por organizar las voces según la disposición moderna para las obras del clasicismo siguiendo el siguiente orden: clarinetes (1 y 2), coro (SATB), órgano y finalmente el contrabajo cerrando el sistema. En su libro *Behind Bars. The definitive guide to music notation*,¹²³ Elaine Gould, en el apartado dedicado al diseño de la partitura expone el orden que debe seguir una partitura orquestal, ubicando los vientos en la parte superior y las cuerdas en la inferior.¹²⁴ Asimismo, en el apartado dedicado a la música vocal, muestra que la parte vocal se ubica sobre el teclado, en este caso el órgano obligado.¹²⁵
- Se ha incluido en la partitura la voz del contrabajo, ausente en el guion original.
- Se ha decidido transcribir la parte de los clarinetes para clarinete en Sib, ya que, aunque el clarinete en Do era utilizado en la época y tanto el guion como la partichela están escritos para este tipo de clarinetes, se ha optado por una opción que facilite la interpretación en la actualidad, donde el clarinete más estandarizado es el que está en Sib.
- Se ha obviado en la transcripción las indicaciones de dúo y coro presentes en las partichelas de tiples, altos y tenores.
- Las voces de tiple, alto y tenor escritas originalmente en clave de do en primera, do en tercera y do en cuarta respectivamente, han sido transcritas en clave de sol para el tiple y el alto y en clave de sol en octava baja para el tenor.
- El cifrado que aparece en la voz del órgano ubicado sobre el pentagrama inferior, se ha ubicado en la parte inferior según la práctica actual. Se ha respetado dicho cifrado y no se han desarrollado los acordes correspondientes.

¹²² Las transcripciones de ambos motetes pueden encontrarse en el apéndice documental.

¹²³ GOULD, E. *Behind Bars. The definitive guide to music notation*. London: Faber music, 2011

¹²⁴ Ibid., p. 511-513

¹²⁵ Ibid., p. 463 y 514

- Se ha sustituido el nombre Tiple por el de Soprano, más acorde a las convenciones actuales.

4.2.1. Motete a San Vicente Ferrer *Vidi Angelum Habentem*

A lo largo de este apartado se profundizará en el primero de los motetes seleccionados, el dedicado a San Vicente Ferrer. Para ello, en primer lugar, se realizará una pequeña descripción de la fuente resaltando los aspectos más relevantes de cada una de las partes.

En segundo lugar, se dedicará un apartado a los criterios seguidos para la realización de la transcripción del motete, indicando aquellas decisiones tomadas para facilitar la comprensión y posterior interpretación de este.

Finalmente, se planteará el análisis de la composición a partir de la transcripción ya realizada. En este apartado, por un lado, se realizará el análisis musical basado en las premisas de Jan LaRue, y por otro se hará un pequeño análisis del texto sin pretender profundizar en un análisis excesivamente exhaustivo ni elaborado.

Pero antes de empezar con el primero de los apartados, es importante contextualizar brevemente la figura de San Vicente Ferrer y el texto del motete objeto de esta investigación.

La importancia en la Catedral de Orihuela de crear música dedicada a San Vicente Ferrer, está vinculada a la Fe de la religión cristiana, primordial y pilar fundamental del personaje divulgador de su religión, al cual también se le atribuyen algunos milagros. Afín al Reino de Aragón siendo valenciano de nacimiento y adquiriendo contacto con el Papa de Aviñón fue una figura significativa que, en pocos años, acabó siendo nombrado Santo.

Otros autores destacados como Matías Navarro, maestro de la capilla de la Catedral de Orihuela, también escribieron motetes para la festividad de San Vicente Ferrer con la misma letra que este motete y con música, en el caso concreto de Matías Navarro, a 8 voces con acompañamiento instrumental. Este hecho muestra la relevancia de la figura de San Vicente Ferrer y de la fiesta dedicada a él.

La letra del motete a estudiar de Gil Yuncar está escrita en latín y proviene de la biblia, más concretamente del versículo Apocalipsis 14:7 del libro de San Juan. Este fragmento lo popularizó San Vicente Ferrer a través de sus sermones siendo predicador del evangelio entre los siglos XIV y XV en varios lugares de Europa en un periodo de división en el cristianismo.

4.2.1.1. Descripción de la fuente

Tabla 5. Descripción general del Motete a San Vicente Ferrer

Descripción	
Nombre del autor	José Gil Yuncar
Título uniforme y forma	Motete a 4
Título propio	Vidi Angelum habentem
Manuscrito/impreso	Manuscrito del siglo XIX
Tipo de documento	Guion y partichelas
Icipit	
Nombre del archivo	Archivo de la Catedral de Orihuela (ACO)
Signatura	124/9

En su interior, tras la portada que sirve para los dos motetes, podemos encontrar la partitura del guion y las partichelas manuscritas a pluma en buen estado y con notación musical actual. El motete está escrito horizontalmente en folios que se conservan doblados por la mitad.

- Guion

Consta de tres folios, el último de los cuales es medio folio rasgado longitudinalmente y adjunto al legajo. (Ilustración 2). En el primero, podemos observar el título del motete escrito a pluma junto con la indicación de tempo (*Allegro moderato*) abreviada. El guion incluye todos los instrumentos que participan salvo el contrabajo, así como el coro a cuatro voces. No aparecen referencias escritas de dinámicas, ni ligaduras de expresión.



Ilustración 2. Tercera página del guion con el papel rasgado

El orden que establece el guion es caótico en cuanto a su estructura y criterios de notación, ya que no se especifican los nombres correspondientes a los instrumentos ni a las voces

empleadas. Asimismo, la distribución instrumental dentro del sistema carece de coherencia y uniformidad. Se observa que determinadas voces instrumentales son ubicadas inicialmente en los pentagramas superiores y, posteriormente, aparecen en posiciones diferentes dentro del sistema, sin mantener una correspondencia clara con su disposición original. Esta desorganización dificulta la identificación de las partes, así como la legibilidad del documento, haciendo necesaria una transcripción que subsane estas confusiones.

Por otro lado, el guion empieza directamente con la intervención de los instrumentos y el coro, omitiendo la primera parte que, siendo musicalmente igual, no incluye la intervención de los instrumentos.

- Órgano

Consta de un folio en cuya parte superior aparece el título del motete, así como la indicación abreviada de tempo (*Moderato*). Al final de la página se indica el número total de compases (56). Con lo que respecta a la escritura musical podemos observar la presencia de cifrado en algunos puntos, ubicado en el espacio entre los dos pentagramas del mismo sistema. En estos puntos únicamente aparecen escritos los bajos, dejando el desarrollo del cifrado al intérprete. Las claves utilizadas son las habituales para los instrumentos de tecla, es decir, la clave de sol y la clave de fa en 4ª línea.

Puesto que los primeros compases se repiten exactamente igual, la partichela del órgano incluye los signos de repetición correspondientes para marcar el fragmento que debe repetirse, como puede verse en la ilustración 2, donde dichos signos aparecen enmarcados en rojo. Por último, es interesante indicar que en algunos compases únicamente aparece escrito el bajo con el cifrado, dejando el desarrollo del mismo al intérprete.

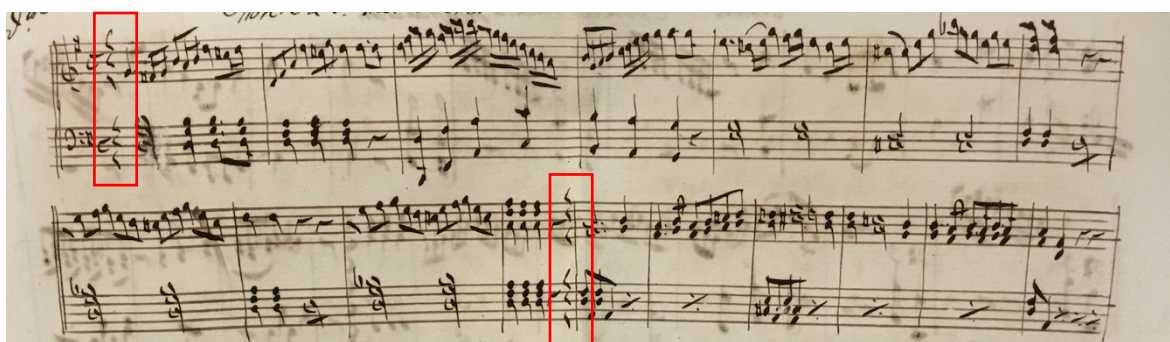


Ilustración 3. Signos de repetición en el órgano

- Clarinetes

Únicamente incluye un folio con la música de los dos clarinetes que intervienen escrita en dos pentagramas. En la parte central del encabezado encontramos, como ocurre en los casos anteriores, el nombre del motete, y en la parte izquierda la indicación de tempo (*Moderato*).

Ambos pentagramas se encuentran en clave de sol con la armadura correspondiente a la tonalidad principal, de lo que se deduce que, o bien los intérpretes deberían transportar la música por ser el clarinete un instrumento transpositor, o bien debía interpretarse con clarinete en do, instrumento hoy en desuso.

En este caso también aparecen los signos de repetición para indicar el fragmento a repetir.

- Contrabajo

Como en el caso del órgano y los clarinetes, un único folio conforma esta partichela en la que podemos encontrar la parte de contrabajo de ambos motetes, estando la de *Vidi Angelum Habentem* en la parte inferior. (Ilustración 3). En mitad del folio encontramos el título del motete y en la parte izquierda de este mismo espacio, la indicación de tempo (*Moderato*).

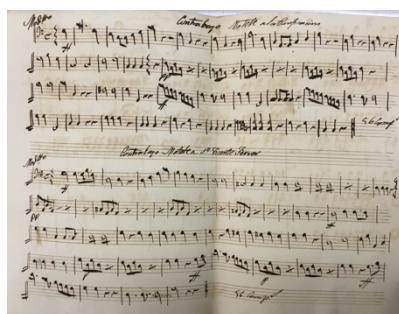


Ilustración 4. Partichela del violonchelo

Esta partichela incluye algunas indicaciones dinámicas que van desde el *pianissimo* (pp) hasta el *fortissimo* (ff) pasando por el piano (p) y como ocurría con las otras partes instrumentales, incluye los signos de repetición para indicar la repetición de los once primeros comapes.

- Voces

Todas las voces (tiple, contralto, tenor y bajo), están en desarrolladas en un folio cada una, indicando en el centro del encabezado el nombre de la pieza y en el lateral izquierdo la indicación de tempo (*Allegro moderato*).

La única descripción que hace referencia a una voz es la de tiple, en las demás voces no tienen referencias de clasificación. La notación es muy clara y actual, pero cabe destacar en los silencios que utiliza pausas de longa, breve y semibreve en los espacios entre las líneas de pentagramas,

Salvo la partichela del bajo, el resto (tiple, contralto y tenor), incluyen las indicaciones de dúo o coro en los puntos en los que únicamente cantan dos voces o se incorporan todas las voces. Dichas indicaciones aparecen en la parte superior del compás correspondiente, fuera del pentagrama.

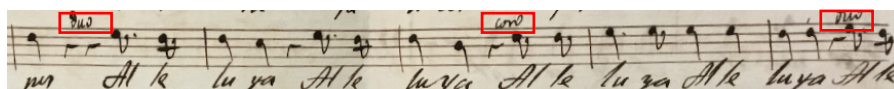


Ilustración 5. Indicaciones de dúo y coro en la partitura

Cabe destacar que la parte correspondiente al tenor incorpora una indicación destinada a señalar la omisión de ocho compases a partir del compás 29. Los compases que deben interpretarse en ese punto se encuentran escritos debajo de la partitura, con el propósito de informar sobre la existencia de dicho pasaje no representado en la escritura musical.

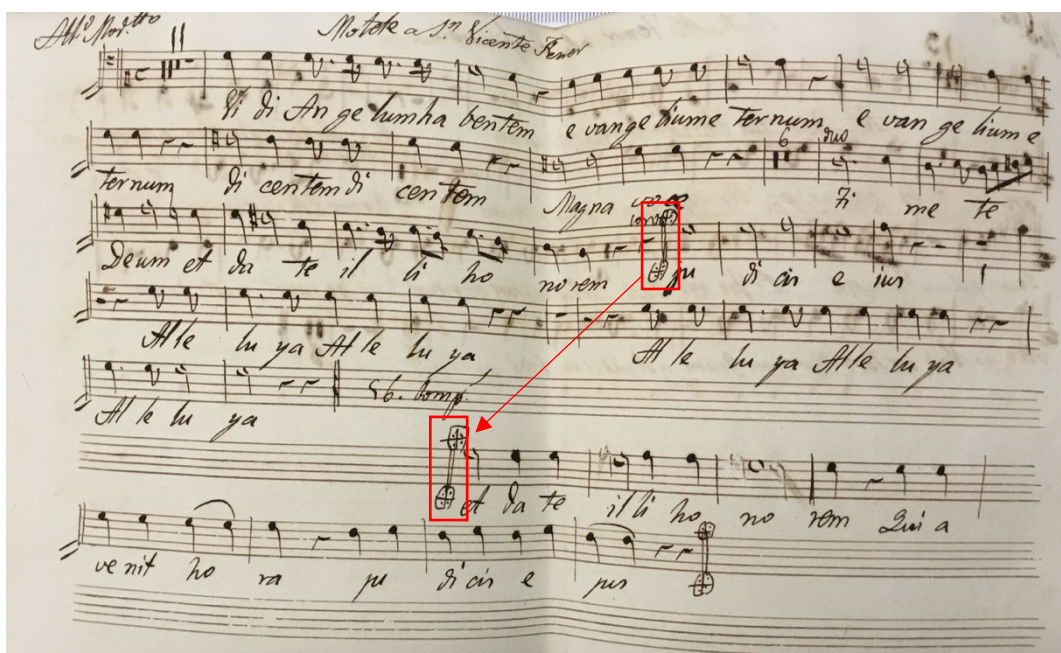


Ilustración 6. Referencia de compases omitidos en la composición

4.2.1.2. Análisis musical

El proceso analítico que se va a llevar a cabo utiliza como referencia las indicaciones establecidas por Jan LaRue adaptándolas a las necesidades de este trabajo. El autor distingue entre dimensiones grandes, medianas y pequeñas para una comprensión completa de la composición.

Dimensiones

En este apartado se describirá la estructura general del motete, yendo desde las grandes dimensiones hasta las dimensiones más pequeñas.

1. Dimensión grande.

Antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado del motete, se expone una tabla que recoge los rasgos más significativos de este:

Tabla 6. Descripción general del motete *Vidi Angelum Habentem*

Rasgos generales	
Género	Religioso- Litúrgico
Formación	Coro a 4 voces con acompañamiento instrumental
Textura	Polifónica
Armonía	Tonal
Forma	A-B-C- Coda

Como puede observarse, el motete está compuesto para un coro a 4 voces con acompañamiento instrumental, siendo los instrumentos que intervienen dos clarinetes, un órgano y un contrabajo. En la tabla 7 se incluyen todos los instrumentos que intervienen con las claves utilizadas por cada uno. En el caso de las voces del coro, si indica además las claves utilizadas en la transcripción para facilitar la lectura e interpretación de la partitura.

Tabla 7. Instrumentos y voces con sus claves correspondientes

Motete			
Características	Integrantes	Clave original	
Instrumental	Órgano obligado	Sol y Fa en 4ª línea	
	Clarinete I	Sol	
	Clarinete II	Sol	
	Contrabajo	Fa	
		Original	Transcripción
Vocal	Soprano	Do en 1ª	Sol
	Contralto	Do en 3ª	Sol
	Tenor	Do en 4ª	Sol
	Bajo	Fa en 4ª	Fa en 4ª

2. Dimensión media.

En cuanto a la estructura general del motete, es importante resaltar que todos los autores consultados coinciden al afirmar que el género del motete no tiene una estructura formal definida, como se he expuesto en el apartado dedicado al motete en general, y que esta está totalmente supeditada al texto. Este motete en concreto, musicalmente hablando, presenta una estructura formal definida basada en tres secciones. A continuación, y para un buen entendimiento de las secciones de la obra, encontramos la tabla 8 donde exponemos las diferentes partes, la denominación propia referente al tema que se desarrolla en cada una de ellas, el número de compases que abarca y la tonalidad general en la que se encuentra:

Tabla 8. Estructura general del motete

Motete			
Secciones	Denominación propia	Nº de compases	Tonalidad
1ª	A	1-22	Sol M
2ª	B	23- 34	Re M
	C	34-46	Sol M
3ª	Coda	47-56	Sol M

- Primera sección

Esta primera sección se corresponde con los dos primeros versículos del texto: *Vidi Angelum habentem Evangelium aeternum dicentem magna voce*. Empieza con una introducción instrumental de once compases que se repite de forma íntegra en los siguientes once compases, pero esta vez con la intervención vocal del coro, interviniendo todas las voces con una textura homorrítmica. En ella, se presenta el tema A en la tonalidad principal de la pieza, Sol M, aunque en el compás 6 modula a la tonalidad de la dominante, ReM y se queda en ella hasta el final de la sección.

Cabe destacar que el carácter de esta sección es muy rítmico en contraste con la siguiente, y la tensión que se crea con el acorde de Do# con séptima disminuida ayuda a acrecentar el contraste con la musicalidad del siguiente fragmento.

La función de los clarinetes en esta sección es la de doblar a las voces, enriqueciendo el discurso con un ritmo algo más elaborado que no entorpece el doblaje de la parte vocal. El contrabajo es el sustento armónico junto al órgano, que a su vez cumple la función de acompañamiento de las voces.

- Segunda sección

Esta segunda sección comienza en el compás 23 con 6 compases a modo de introducción instrumental para presentar el tema B. Dichos compases son repetidos a continuación entre los compases 29 y 34 ya con la intervención del dúo, en el que intervienen las voces de soprano y tenor con los siguientes dos versículos del texto: *Time Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*

La tonalidad de esta segunda sección sigue siendo ReM, manteniendo de esta forma la tonalidad a la que había modulado a lo largo de la primera sección. Cabe destacar la aparición del *re#* como recurso cromático que no altera ni produce ninguna inestabilidad en la tonalidad principal, pero da color al discurso musical.

El carácter de esta primera parte de la segunda sección (tema B), es mucho más melódico que el de la anterior. La función de los clarinetes sigue siendo la de doblar la parte vocal, esta vez de forma musicalmente idéntica. Con lo que respecta al contrabajo sigue siendo la base armónica de la composición y el órgano en este caso cumple con una función mucho más marcada de acompañamiento, ofreciendo una textura de melodía acompañada con acordes quebrados en el pentagrama inferior y el doblaje de la melodía principal en el superior. (Ejemplo 1)

The musical score for Example 1 is presented in five staves. The first two staves are vocal parts for Soprano and Tenor, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'Ti - - me - te De - um et da - - te' are written below the notes. The third and fourth staves are instrumental parts for Clarinet and Bassoon, both in treble clef with a key signature of one sharp, mirroring the vocal melody. The fifth staff is the organ part, in bass clef with a key signature of one sharp, featuring a continuous accompaniment of broken chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The organ part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Ejemplo 1. Compases del 29 al 32, dúo soprano-tenor y órgano con melodía acompañada.

En el compás 30 empieza la segunda parte de esta sección presentando el tema C, que es introducido con una dinámica de *fortissimo* para marcar el contraste existente entre el carácter melódico del tema B y el carácter más impetuoso de este tema. Este tema C empieza con el acorde de Re M, tonalidad en la que está escrito y con la que finaliza el tema B, sin embargo, en este caso ya no aparece el *do#*, de lo que se entiende que su función en este momento es la de dominante de Sol M, que se confirma entre los compases 37 y 38 con una cadencia perfecta (V-I) como puede verse en el Ejemplo 2.



Ejemplo 2. Cadencia perfecta en Sol M en contrabajo y órgano

A partir del compás 37 se inicia un pasaje de 5 compases basado en una progresión de dos notas reiteradas (si-do primero y la-si después), que sirve de enlace con los últimos cuatro compases de la sección que vuelven a presentar el tema C. Tanto entre los compases 35 a 37 como entre los compases 43 a 46, encontramos una secuencia armónica conclusiva que reitera la vuelta a la tonalidad de Sol M y que, en el segundo caso, nos lleva a la última de las secciones, la coda. En esta progresión aparece una nota extraña, el *sol#*, que no tiene ningún peso estructural, simplemente es fruto de la necesidad para respetar la progresión cromática. (Ejemplo 3)

Ejemplo 3. Compases del 38 al 41. Progresión

En esta parte de la segunda sección, el carácter, como se ha comentado anteriormente, es mucho más rítmico, la monotonía que presentan las voces del coro es compensada por los clarinetes y el órgano. En el caso de los primeros, pese a seguir doblando a las voces del coro, lo hacen duplicando los valores, aportando más densidad al conjunto. En el caso del órgano, la parte grave tiene una estructura acórdica mientras que la parte superior es la que aporta más movimiento con pasajes basados en tresillos (compases 34 y 35), y semicorcheas (compases 36 y 37). El contrabajo mantiene su función armónica como sustento del resto de las voces, aunque en este caso sirve también para doblar la voz del bajo.

- Coda

La coda comienza con el texto *Alleluya* en anacrusa con la tonalidad principal. Es una sección totalmente conclusiva en la que las voces reiteran continuamente, además del mismo texto (bi), el mismo esquema armónico, alternando los acordes de tónica en segunda inversión y dominante hasta el final de la pieza, momento en que aparece la cadencia perfecta que marca el fin de la composición. La intervención de las voces es irregular, y podemos ver la alternancia entre el dúo soprano-contralto y la intervención de todo el coro.

El carácter conclusivo de esta última sección hace que todas las voces tengan una función armónica. Los clarinetes doblan a las voces del coro y el órgano retoma, junto con el contrabajo, el acompañamiento basado en acordes quebrados. El contrabajo, además vuelve a doblar en algunos momentos, la voz del bajo.

Como hemos podido ver, la dimensión media del Motete a San Vicente Ferrer tiene una estructura definida en tres secciones que se corresponden con los versículos del texto agrupados de dos en dos. Armónicamente no presentan una elaboración muy compleja y únicamente aparecen dos tonalidades, la de Sol M como tonalidad principal, y la de Re M como tonalidad predominante. Los diferentes temas alternan caracteres más rítmicos con otros más melódicos y la función del acompañamiento instrumental es la de doblar las voces y la de sustentar la armonía.

3. Pequeña dimensión

En este apartado vamos a detallar las frases por secciones así como los motivos más característicos que las conforman.

- Primera sección (tema A)

Está formada por dos frases que se repiten, la segunda vez con la intervención del coro. La primera de estas frases es una progresión que presenta el mismo tema, un tono hacia arriba y con una pequeña variación rítmica basada en un motivo característico.



Ejemplo 4. Compases 1-4. Progresión melódica.

Como puede verse en el ejemplo 4, la primera y única progresión sustituye las notas blanca y negra por el motivo de corchea con puntillo y semicorchea característico de este momento. Este esquema rítmico se repite a continuación en la segunda frase de esta primera sección, sin embargo, melódicamente, al introducir la nota *si*, el color se vuelve más apagado y se genera algo de tensión.

Basado en esta primera frase y en este motivo, se desarrollan las partes vocales, cuyo ritmo está supeditado a las sílabas del texto como muestra el ejemplo 5.¹²⁶



Ejemplo 5. Compases 12-15. Motivo coro

La segunda frase está basada en un diseño melódico que es repetido con una ligera variación motivada por la adecuación del texto como puede verse en el ejemplo 6.



Ejemplo 6. Compases 17-20. Motivo melódico

La figuración rítmica de esta sección está basada en blancas y negras junto a un motivo característico recurrente consistente en una corchea con puntillo y una semicorchea en el que se basan las distintas frases de los distintos instrumentos.

¹²⁶ Puesto que la textura es homorrítmica únicamente se ilustran los motivos de la parte coral con la voz de soprano. En caso de que en algún momento puntual haya algo que reseñar de otra voz, se ilustrará del modo correspondiente.

- 2ª Sección

Cabe recordar que en esta sección se manifiesta con dos temas B y C.

La primera frase es la que presenta el tema B, mucho más melódico que la sección anterior aunque basado en el final en el motivo rítmico de la primera sección, enmarcado en rojo en el ejemplo 7.



Ejemplo 7. Compases 29-34. Tema B

La segunda frase, correspondiente al tema C, entra con un fuerte contraste dinámico que le confiere un carácter mucho más impetuoso y menos melódico. Este motivo, se basa en solo dos notas por grados conjuntos que se reiteran en varias ocasiones y que ayudan a mantener la estructura cadencial de esta sección como se muestra a continuación en el ejemplo 8.

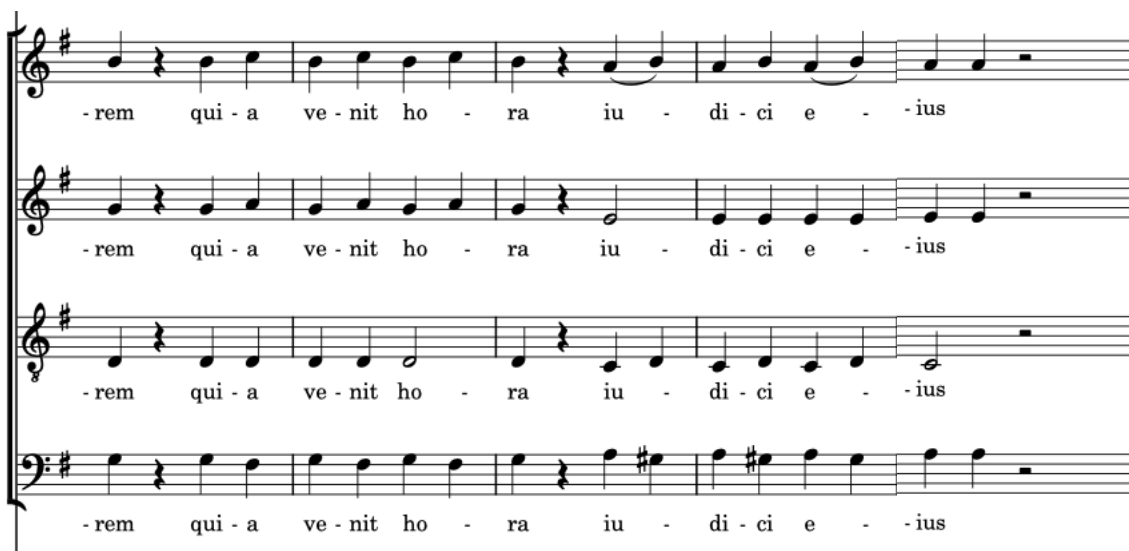
I



Ejemplo 8. Compases 35-38. Tema C

Como se ha comentado al describir las dimensiones medias, tras presentarse el tema C, aparece una progresión de 5 compases que, a modo de enlace, une las dos apariciones del tema, dándose la segunda entre los compases 43 y 46.

El ejemplo 9 muestra dicho enlace que, como se ha comentado es una progresión realizada por casi todas las voces, aunque aquí mostramos únicamente la parte vocal, donde podemos ver que la voz de la contralto es la única que no la realiza.



Ejemplo 9. Compases 38-42. Enlace entre las dos apariciones del tema C

- Coda

La coda final comienza en la anacrusa del compás 47 y en ella se van alternando dúo y coro en compases de 2+2 repitiendo la palabra *Alleluya* hasta llegar al compás 56, final del motete.

El motivo del dúo está basado en la corchea con puntillo y semicorchea característicos durante todo el motete mientras que el segundo motivo utiliza valores más largos. En el ejemplo 10 se aparecen ambos enmarcados en rojo.



Ejemplo 10. Compases 50-54. Motivos de la coda

Como se ha planteado a lo largo de esta sección dedicada a las pequeñas dimensiones, hay un motivo recurrente a lo largo de todo el motete que le confiere uniformidad, aunque en ocasiones dicha uniformidad pasa desapercibida por los contrastes tan acusados entre secciones.

Elementos contributivos

En este apartado se analizarán los elementos clave expuestos por Jan LaRue: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeRC), a los que se unirá el texto, ya que se considera esencial en este caso para el desarrollo de la composición.

Sonido

Esta unidad analiza la morfología del fenómeno sonoro centralizando la identidad del color que se refiere al timbre junto con el registro de las voces que llamamos ámbito y la clasificación del tejido estructural que conocemos como textura.

- Timbre y ámbito

En el motete no se aprecia ningún timbre forzado ni alejado de sus parámetros estructurales, ya que la instrumentación parece estar distribuida de manera equilibrada y proporcional. La obra destaca por un color tímbrico en el que sobresale el órgano gracias a su riqueza y diversidad sonora. Los clarinetes, por su parte, se complementan mutuamente mediante intervenciones con diferencias interválicas que enriquecen la textura musical, mientras que el contrabajo completa el conjunto instrumental al proporcionar una base sólida que sustenta al resto de los participantes. En cuanto al coro, compuesto por cuatro voces, su plantilla parece adecuarse a las características de la obra, especialmente por la reducida presencia de instrumentos musicales. Esta circunstancia podría estar relacionada con la situación económica precaria de la Capilla de Música, tal como se ha señalado en apartados anteriores.

Respecto a la extensión vocal del coro, esta resulta bastante reducida. La voz de soprano se desarrolla en un ámbito de quinta, la contralto en uno de séptima, el tenor también en un ámbito de séptima y el bajo en uno de novena. Esta limitada amplitud tesitural plantea interrogantes acerca del tipo de intérpretes para los que fue concebido el motete, ya que, por ejemplo, la parte de soprano no exige una voz especialmente aguda ni presenta dificultades técnicas destacables, lo que podría indicar que estaba destinada a cantores con recursos vocales moderados o a una plantilla coral específica.

En cuanto a la instrumentación, los clarinetes son los instrumentos que se mueven en registros más restringidos: el clarinete I abarca un ámbito de sexta y el clarinete II uno de novena. Por su parte, el órgano presenta una mayor extensión sonora, alcanzando un ámbito de decimocuarta tanto en el pentagrama inferior como en el superior. Finalmente, el contrabajo desarrolla un ámbito de undécima, desempeñando una función fundamental como soporte armónico y base sonora del conjunto.

En la siguiente imagen (Ejemplo 11), podemos ver la representación del ámbito del coro y de los instrumentos en sus claves correspondientes y transportadas a clave de sol en el caso del soprano, contralto y tenor. A su vez para una mejor visualización de las tesituras

utilizadas, el clarinete aparece sin transportar. Se puede visualizar la posición más baja o grave, hasta la posición más alta o aguda.

The image displays a musical score for a motet. On the left, there are four vocal staves labeled 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bass'. Each staff contains a single note, indicating a sustained vocal line. On the right, there are four instrumental staves: 'Clarinet 1', 'Clarinet 2', 'Organ', and 'Contrabajo'. The Clarinet staves also show single notes. The Organ staff is a grand staff with both treble and bass clefs, showing a single note in the bass clef. The Contrabajo (Double Bass) staff shows a single note. All staves are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time.

Ejemplo 11. Tesitura de las distintas voces que intervienen en el motete a San Vicente Ferrer

- Dinámicas

La obra se presenta con una dinámica fuerte en su principio y final con el Aleluya. No en todas las partichelas se observan matices de intensidad y no se encuentra escrito ningún regulador. Hay que puntualizar que las dinámicas existentes quedan registradas en el punto de descripción de partichelas.

El efecto de intensidad se consigue en muchos momentos por el propio entramado de las voces, como ocurre en la coda, donde alterna pasajes más suaves con la intervención del dúo soprano-alto, con la intervención de todos los intérpretes, tanto vocales como instrumentales.

- Textura

Expondremos este aspecto por secciones, ya que cambia mucho en función de la sección en la que nos encontremos. En la primera sección se observa un tratamiento homorrítmico de las voces del coro durante la exposición del motivo principal. Posteriormente, este motivo rítmico es asumido por los clarinetes, estableciéndose una alternancia entre los distintos planos sonoros, mientras el órgano desarrolla una función de acompañamiento continuo que contribuye a la cohesión de toda la sección.

En la segunda sección, la textura se caracteriza por la presencia de un ritmo homogéneo y una escritura predominantemente homofónica. Destaca el papel del órgano que, con la

textura de melodía acompañada, dobla las voces del dúo mientras la parte más grave realiza un acompañamiento basado en acordes quebrados, apoyados por el contrabajo. Esta sección presenta, especialmente en su inicio, una variación rítmica significativa en comparación con el material expuesto anteriormente.

En la última sección, aparece una textura homorrítmica entre las voces de los clarinetes, el coro y el contrabajo, mientras que el órgano mantiene la melodía acompañada con algunos incisos melódicos en los que dobla la melodía que llevan las otras voces.

En la tabla 9, expuesta a continuación, se incluye las texturas que ofrecen cada uno de los instrumentos y también los componentes del coro con sus respectivos compases de la obra en cada sección.

Tabla 9. Texturas

1º sección		
Instrumento	Compases	Textura
Órgano	1-22	Contrapunto libre
Clarinetes		Homorrítmica
Contrabajo		Homorritmica
Soprano	11-22	Homorrítmica
Contralto		
Tenor		
Bajo		
2ª sección		
B		
Órgano	23-34	Melodía acompañada
Clarinetes		Homorrítmica
Contrabajo		Melodía acompañada
Soprano	29-34	Homorritmica
Contralto		Mute
Tenor		Homorrítmica
Bajo		Mute
C		
Órgano	35-46	Contrapunto libre
		Bajo cifrado
Clarinetes		Horrítmica
Contrabajo		Homorrítmica
Soprano		Homorrítmica
Contralto		

Tenor		
Bajo		
3ª sección		
Coda		
Órgano	46-52	Melodía acompañada
	53-56	Bajo cifrado
Clarinetes	46-56	Homorrítmica
Contrabajo		Homofónica
Soprano		Homorrítmica
Contralto		Homoritmica
Tenor		Homorrítmica
Bajo		Homoritmica

Armonía

El motete presenta una armonía tonal propia de la época con una modulación que se mantiene durante prácticamente toda la obra. Independientemente de estas dos tonalidades, a lo largo del motete podemos encontrar notas extrañas sin valor estructural que se utilizan como recurso expresivo.

En general, las estructuras armónicas giran en torno a la dominante y la tónica, con cadencias propias de la época como se ha comentado anteriormente. Sin embargo, hay una nota que genera cierta inestabilidad. Durante los compases del 6 al 11 (y del 17 al 22 en la repetición), se introduce la nota *si^b*, en el órgano como culminación del acorde arpegiado de Do[#] con séptima disminuida y en la voz de la soprano y en el primer clarinete como cromatismo para pasar de la nota *si* del compás 5 y 16 a la nota *la* del compás 7 y 18 respectivamente, haciendo de séptima disminuida del acorde de do[#] que se construye con el resto de las voces del coro, como puede observarse en el ejemplo 12. La presencia de la nota *si^b* genera cierta inestabilidad y aporta tensión sin que pueda observarse una relación clara con el significado del texto en ese momento: *evangelium eternum dicentem magna voce* (evangelio eterno diciendo con poderosa voz)

16

e - van - - ge - lium e - ter - num

e - van - - ge - lium e - ter - num

e - van - - ge - lium e - ter - num

e - van - - ge - lium e - ter - num

Ejemplo 12. Compases 21 y 22 con la nota sib en clarinetes, soprano y órgano

Melodía

Como ha podido comprobarse en los apartados anteriores, el motete está estructurado en tres secciones contrastantes cuyo desarrollo melódico no tiene mucha conexión entre unas secciones y otras. Aparece un motivo rítmico recurrente a lo largo del motete, pero no resulta estructuralmente esencial, aunque sirve para dar unidad y cohesión a las distintas partes.

No obstante, se pueden extraer algunos rasgos comunes. Por un lado, el uso de progresiones en todas las secciones es evidente, como ocurre en los cuatro primeros compases, así como en el enlace presente entre los compases 38 y 46.

Por otro lado, todo el motete está basado en notas que se mueven por grados conjuntos con ámbitos melódicos más bien estrechos. De este modo, en la primera sección, las voces soprano y tenor se mueven en un ámbito de 3ª menor, el alto en uno de 2ª menor y el bajo de casi una octava, siendo el que alcanza un ámbito más amplio.

En la primera parte de la segunda sección, que es la más melódica de todas, el ámbito se expande en todas las voces, obteniendo melodías que alcanzan la 5ªJ, mientras que en la segunda parte vuelve a reducirse, teniendo un ámbito de 3ª menor en la voz de soprano, de 4ª en la de contralto, de 3ª mayor en el tenor y de 8ª en el bajo.

Hay algunos cromatismos presentes a lo largo de la composición cuya función, más que armónica, es melódica como recurso expresivo. Este es el caso del *re#* de compás 31 en la voz del tenor y en el órgano.



Ejemplo 13. Compases 28-31. Cromatismo expresivo

Ritmo

El compás en el que se encuentra escrito el motete es el de 4/4, mantenido durante el transcurso de toda la composición sin introducir cambios.

Por otro lado, el tempo marcado al inicio de cada una de las partituras es el *Allegro moderato*, lo que podría traducirse en una indicación metronómica aproximada de 120 pulsaciones por minuto.

A lo largo del motete podemos encontrar momentos de tensión como los que se dan en los temas A, C y coda, con momentos de calma como el que se da en el tema B, donde la actividad rítmica desciende notablemente gracias a la figuración empleada, basada en figuras más largas en general.

Texto

Como se ha ido exponiendo a lo largo de este análisis, las diferentes secciones que encontramos en el motete, están distribuidas, en líneas generales, según los versículos del texto.

En la tabla 10 y antes de adentrarnos en la relación entre el texto y la música, podemos ver el texto original en la columna izquierda y su traducción al español en la columna derecha así como la función de cada una de las partes del texto a la derecha.

Tabla 10. Texto en latín y en castellano

Texto		
Latín	Español	Función
<i>Vidi Angelum habentem Evangelium aeternum dicentem magna voce:</i>	Vi un ángel que sostenía un Evangelio eterno, diciendo sin cesar con poderosa voz:	Introducción del juicio final
<i>Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius. Aleluya.</i>	Temed a Dios y dadle honor, porque llega la hora de su juicio. Aleluya.	-Grandeza divina -Alabad a Dios

Desde una perspectiva teológica cristiana, el texto narra la aparición de un ángel como mensajero divino, encargado de transmitir un mensaje procedente de Dios. A través de este anuncio, se presenta el Evangelio como una verdad sagrada, universal y eterna, situada por encima de lo humano y de lo terrenal. El mensaje exhorta a la alabanza y glorificación de Dios. Asimismo, expone el plan de salvación, invitando a los fieles a la conversión espiritual ante la inminente llegada del juicio. Finalmente, el texto concluye con una expresión de alabanza que simboliza la renovación interior del creyente y el inicio de un nuevo camino de fe y purificación del alma.¹²⁷

Para una mayor comprensión de la relación entre el texto y la música y para una visualización global más efectiva, a continuación se incluye la tabla 11 donde se recoge las diferentes secciones analizadas en la parte musical, las frases que acompañan esas secciones junto a

¹²⁷ WWW.WISDOMLIB.ORG. A Dictionary of the Bible (Hastings). En [cit. 04.05.2026]. Disponible en: <https://www.wisdomlib.org/christianity/book/a-dictionary-of-the-bible-hastings>

los compases que abarcan y el texto exacto implicado. Asimismo, se incluye la textura presente en cada una de estas partes en relación a la parte vocal.

Tabla 11. Relación estructural del texto y la música

Estructura						
Motete	Secciones	Frases	Compases	Texto	Textura	Coro
San Vicente Ferrer	1ª	1	12-15	<i>Vidi Angelum habentem Evangelium eternum</i>	Homorrítmica	Soprano Contralto Tenor Bajo
			16-18	<i>Evangelium eternum</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
			19-22	<i>dicentem, dicentem magna voce</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
	2ª	1	29-34	<i>Timete Deum et date illi honorem</i>		Soprano Tenor
			35-38	<i>et date illi honorem</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
	Nexo	1	38-42	<i>quia venit hora iudicii eius</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
	3ª	1	43-46	<i>Iudice e eius</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
	Coda	1	46-48	<i>Aleluya</i>		Soprano Tenor
			48-50	<i>Aleluya</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
			50-52	<i>Aleluya</i>		Soprano Contralto
			52-56	<i>Aleluya</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo

Puede apreciarse cómo la introducción establece una conexión directa con el contenido textual de su primer pasaje. En esta sección se presenta la anunciación del ángel, anticipando el acontecimiento que se desarrollará posteriormente. De este modo, existe una clara correspondencia entre el carácter musical de la introducción y la función textual de presentar el mensaje central del motete, generando una adecuada coherencia expresiva entre ambos elementos.

En las secciones posteriores no se percibe una relación tan evidente entre el discurso musical y el contenido textual como la observada en la introducción. Asimismo, se aprecia la repetición de determinadas palabras en diferentes frases musicales, recurso que contribuye a reforzar el significado del texto y a favorecer su comprensión por parte del oyente. En el caso de la repetición de *Evangelium eternum*, esta se produce en el momento en que se introduce el acorde de Do# con séptima disminuida, conectando así con la siguiente parte del texto *dicentem magna voce*, presumiblemente más oscuro porque las palabras que se dirán a continuación. Sorprende que adopte un tono más oscuro y con más tensión con las palabras «Evangelio eterno» y «diciendo sin cesar con poderosa voz», y sin embargo en el texto que sigue, «temed a Dios y dadle honor», cuyo significado se resaltaría con un momento musicalmente más tensionado como el que se da al final de la sección anterior, utilice una melodía mucho más dulce y suave. Del mismo modo, en la paso del tema B al C, utiliza el mismo texto a pesar del carácter tan distinto de ambos pasajes. La última repetición presente es la que hace referencia al juicio final, dándose en primer lugar, en la progresión que une las dos apariciones del tema C, y la segunda en la segunda aparición del nombrado tema C. Este recurso, conocido como anáfora, intensifica el significado del texto (como ocurre en la repetición del *Alleluia* final), y además sirve de unión entre secciones, manteniendo el texto por la repetición, pero cambiando la música, que marca el inicio de un tema nuevo, como ocurre entre los compases 14 a 18 con la repetición de *Evangelium eternum* y entre los compases 32 y 38 con la repetición del texto *et date illi honorem*.

Finalmente, la última sección de la obra se construye exclusivamente sobre la palabra *Alleluia*, cuya reiteración confiere un carácter conclusivo y celebrativo al motete, intensificando su expresividad y realzando el sentido litúrgico del texto.

Melódicamente hablando, estamos antes un motete predominantemente silábico (ejemplos 14 y 16), aunque la sección más contrastante, la que se corresponde con el

tema B, presenta una escritura neumática, aumentando el número de notas por sílaba a entre dos y cuatro (ejemplo 15)



Ejemplo 14. Escritura silábica en la primera sección



Ejemplo 15. Escritura neumática en la segunda sección



Ejemplo 16. Escritura silábica en la coda

Crecimiento

Siguiendo con la estructura de análisis marcada por LaRue, el siguiente paso consiste en determinar el carácter funcional del material musical que ya ha sido analizado.

Partimos de un motete perteneciente al siglo XIX cuyas convenciones estilísticas, siendo música sacra cuyos ideales están puestos en la música del pasado, son los propios del clasicismo, con la concepción tonal de la música ya asentada y por tanto el uso de una armonía funcional claramente marcada. Siendo música coral perteneciente al ámbito eclesiástico, las texturas más comunes son la homorritmia, el contrapunto y, ya como rasgo característico del clasicismo, la melodía acompañada.

La contribución de los elementos analizados utilizados por Gil Yuncar para marcar el contraste entre secciones son los siguientes:

1. El sonido: en el caso de la partitura analizada, las diferencias tímbricas marcadas por la intervención de todo el coro por un lado o de sólo un dúo, generan un contraste que ayuda a marcar las diferentes secciones. En el caso de la dinámica escrita, es más bien escasa, pero en los casos en los que se indica, también contribuye a ese contraste. Dentro de este rasgo, la textura también es esencial para definir la estructura de la

obra, sobre todo en los momentos en la que se pasa de una textura homorrítmica a la melodía acompañada, ya que estos cambios contribuyen a establecer las diferentes secciones.

2. Armonía: la armonía es bastante tradicional en el motete analizado, con acordes que continuamente giran en torno a la dominante y la tónica de la pieza. Un factor importante a tener en cuenta en relación con la armonía, es el pasaje basado en el acorde de Do# con séptima disminuida, ya que otorga un color apagado en contraste al pasaje anterior y una tensión que favorece la entrada del siguiente pasaje, mucho más melódico.
3. Melodía: el movimiento por grados conjuntos favorece el movimiento melódico ascendente o descendente característico del motete.
4. El ritmo: aunque no hay cambios tempo durante la composición, podemos encontrar pasajes con un ritmo más intenso y otras con un ritmo más calmado, lo que favorece el contraste entre secciones y el avance del discurso musical.
5. Texto: si bien en un primer momento podía parecer que la música y el texto no guardaban una estrecha relación, tras analizar ambos desde el punto de vista de LaRue, se puede deducir que el texto favorece la conexión entre secciones y la cohesión de todas ellas. Las repeticiones que se producen en el texto como final de una sección y como principio de la siguiente, carecerían de sentido por el cambio de carácter si no fuese por el hecho de que confieren unidad y sirven de conexión entre las distintas partes.

Tras todo este análisis podemos afirmar que, con este motete, Gil Yuncar demuestra conocer las convenciones estilísticas del momento (teniendo en cuenta, como se ha comentado en varias ocasiones, que estamos ante música eclesiástica, más alejada de las vanguardias aunque no del todo ajena a ellas), y darles aplicación en una composición breve en la que música y texto favorecen, por igual, al desarrollo del discurso musical, siendo dependientes una de la otra pero sin predominar una sobre otra.

4.2.2. Análisis musical, texto, origen e influencia en el motete a la Purificación.

Para el desarrollo de este apartado, dedicado al segundo de los motetes seleccionados, el dedicado a La Purificación, se seguirá la misma estructura que se ha seguido en el motete dedicado a San Vicente Ferrer. De este modo, en primer lugar se describirá la fuente destacando aquellos aspectos que se consideren más relevantes.

A continuación, se detallarán las decisiones tomadas para la transcripción del motete, indicando los criterios seguidos para favorecer su comprensión e interpretación.

Finalmente, se procederá a analizar el motete en base a las premisas establecidas por Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*¹²⁸ a las que se añadirá un análisis textual que favorecerá la comprensión total de la composición.

Antes de abordar la descripción de la fuente, resulta conveniente contextualizar brevemente el origen del texto del motete dedicado a la Purificación de la Virgen María. El texto latino del motete *Adorna thalamum tuum* se atribuye a San Juan Damasceno, destacado teólogo, escritor sirio y doctor de la Iglesia, perteneciente al siglo VII. Originalmente, este texto fue compuesto como una antifona para la festividad de la Candelaria o Fiesta de la Presentación del Señor.¹²⁹ El motete está dedicado a la Virgen María y, de manera específica, al episodio de su Purificación, celebrado en la liturgia católica el día de la Candelaria.

Dada la importancia de la Purificación de la Virgen María dentro de la iglesia católica, el texto de este motete ha sido musicalizado en numerosas ocasiones, en el entorno de Gil Yuncar, cabe destacar a Matías Navarro, quien también compuso un motete policoral a la Purificación a 8 voces con acompañamiento instrumental.

4.2.2.1. Descripción de la fuente.

Tabla 12. Descripción general del Motete a La Purificación

Descripción de la fuente	
Nombre del autor	José Gil Yuncar
Forma musical	Motete a 4
Título propio	<i>Adorna thalamum tuum</i>
Manuscrito	Manuscrito del siglo XIX
Tipo de documento	Guion y partichelas

¹²⁸ LARUE, J. *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004

¹²⁹ GALLARDO, A.C.M.P. Sión, adorna tu tálamo. En *Religión Digital* [en línea] [cit. 07.01.2026]. Disponible en: https://www.religiondigital.org/aeterna_christi_munera/Sion-adorna-talamo_7_2191650830.html

Incipit musical	
Nombre del archivo	Archivo de la Catedral de Orihuela (ACO)
Signatura	124/9

La portada del legajo se expone en buenas condiciones de escritura y de conservación física, sirviendo, como hemos expuesto al describir el primer motete, para ambos motetes. Tras ella, se encuentran el guion y las partichelas manuscritas en buen estado de conservación, aunque con algún tachón de tinta, que no entorpece la legibilidad de la música. Como el motete anterior, este también está escrito en folios con orientación horizontal que se conservan doblados por la mita.

- Guion

Está formado por dos folios, el primero de los cuales incluye centrado en la parte superior el título del motete escrito a pluma (Motete a la Purificación) y abreviada, la indicación de *tempo* en la parte superior izquierda (*Allegro moderato*). El guion recoge a casi todos los intérpretes que participan en la instrumentación y coro a cuatro voces, no incluyéndose la voz del contrabajo.

El orden que sigue el guion, ubica en los dos pentagramas superiores las voces correspondientes a los clarinetes, inmediatamente debajo los dos pentagramas del órgano y finalmente, en la parte más grave, las cuatro voces del coro de agudo a grave en orden descendente (SATB). Pese a ello, el inicio del guion no indica los instrumentos a quienes corresponde cada pentagrama. Cabe destacar, además, que hay algunos compases de los clarinetes que se encuentran vacíos, (como puede comprobarse en el fragmento enmarcado en rojo en la ilustración 7), aunque en la partichela sí que tiene música en los compases correspondientes.

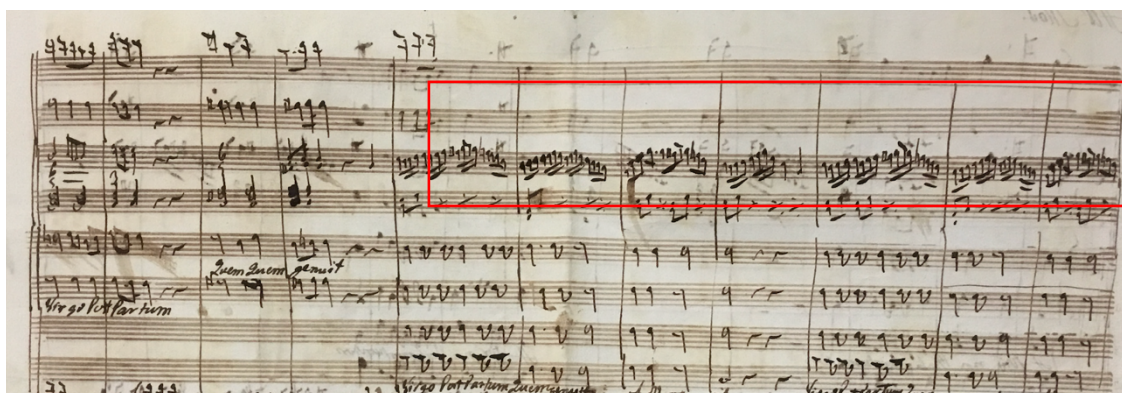


Ilustración 7. Fragmento sin música en guion de los clarinetes

Por otro lado, cabe destacar que el guion se inicia con la participación de todos los instrumentos. No obstante, los primeros 14 compases cumplen una función introductoria exclusivamente instrumental, incorporándose el coro a partir del compás 15, tal como evidencian los compases de espera presentes en las partichelas vocales. Asimismo, el guion actúa como una guía para la ejecución instrumental, aunque no proporciona orientaciones interpretativas, puesto que carece de cualquier tipo de indicación dinámica.

- Órgano

Consta de un único folio en cuya parte superior figuran tanto el título del motete como el instrumento al que pertenece la partichela y la indicación abreviada de tempo (*Allegro moderato*). Al final de la página se indica el número total de compases de la obra, que asciende a 56.

En lo que respecta a la escritura musical, se observa la presencia de cifrado en determinados pasajes, situado entre los dos pentagramas del sistema destinado al órgano. En estos fragmentos únicamente se incluyen las notas del bajo, quedando la realización del cifrado a criterio del intérprete. Las claves empleadas son las habituales en la escritura para instrumentos de tecla: clave de sol en el pentagrama superior y clave de fa en cuarta línea en el inferior.

Por lo que se refiere a los signos de expresión, se encuentran ligaduras, indicaciones dinámicas (*ff*) y signos de repetición destinados a señalar la repetición de los catorce primeros compases.

- Clarinetes

Esta partichela consta de un único folio que contiene la música correspondiente a los dos clarinetes participantes, escrita en dos pentagramas. En la parte central del encabezado figura, como en los casos anteriores, el título del motete y el nombre del instrumento a quien va destinada la partichela, mientras que en el margen izquierdo se incluye la indicación de tempo (*Moderato*).

Ambos pentagramas están escritos en clave de sol y presentan la armadura correspondiente a la tonalidad principal de la obra. Esta circunstancia permite plantear dos posibles hipótesis: que los intérpretes debían realizar la transposición pertinente, dado el carácter transpositor del clarinete, o bien que la parte estuviera destinada a clarinetes en do, instrumento actualmente en desuso.

Asimismo, se observan signos de repetición destinados a señalar la reiteración del fragmento correspondiente. (Ilustración 8)



Ilustración 8. Signos de repetición en los clarinetes

- Contrabajo

Como en el caso del órgano y los clarinetes, un único folio conforma esta partichela en la que podemos encontrar, como ya se ha comentado en el primer motete, la parte de contrabajo de ambos motetes, estando la de *Adorna Thalamum tuum* en la parte superior (Ilustración 9). Centrado en el encabezado encontramos el título del motete y el instrumento al que va dirigido y en la parte izquierda de este mismo espacio, la indicación de tempo (*Moderato*).

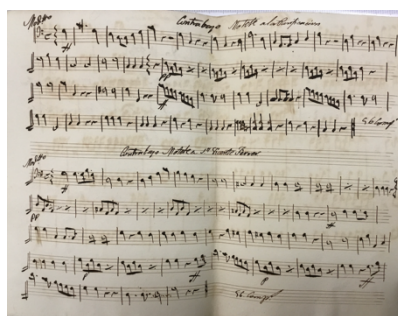


Ilustración 9. Partichela del violonchelo

La partichela presenta diversas indicaciones dinámicas que abarcan desde el *pianissimo* (*pp*) hasta el *fortissimo* (*ff*). Asimismo, al igual que sucede en las restantes partes instrumentales, incorpora signos de repetición destinados a señalar la reiteración de los once primeros compases.

- Voces

Cada una de las voces (tiple, contralto, tenor y bajo) se encuentra recogidas en un folio independiente. En el centro del encabezado figura el título de la obra junto con la

indicación de la voz correspondiente a cada partichela, mientras que en el margen izquierdo se consigna la indicación de tempo (*Moderato*).

La escritura musical presenta una notación clara y plenamente comprensible desde el punto de vista actual. No obstante, resulta destacable el empleo de pausas de longa, breve y semibreve para la representación de determinados silencios, rasgo que remite a prácticas notacionales anteriores.

A excepción de la partichela del bajo, las partes de tiple, contralto y tenor incorporan la indicación de dúo en el pasaje correspondiente al compás 33, momento en el que únicamente intervienen dos voces.

Por último, conviene señalar que, pese al buen estado general de conservación del conjunto de las partichelas, la correspondiente al bajo presenta algunos borrones y pequeñas roturas en determinados puntos, tal como puede apreciarse en la ilustración 10.

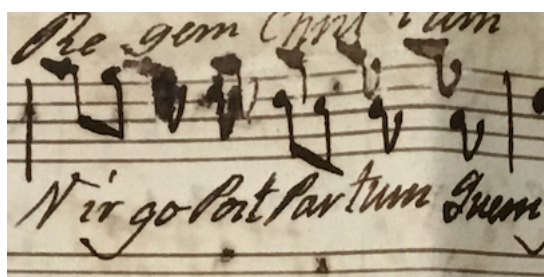


Ilustración 10. Roturas en la partichela del bajo

4.2.2.2. Análisis musical

Al igual que se ha hecho con el motete *Vidi Angelum Habentem*, para llevar a cabo el análisis musical de este motete, se seguirán las directrices marcadas por Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*, basadas en la descripción de las dimensiones grandes, medianas y pequeñas, así como en los rasgos definidos bajo el acrónimo SAMeRC.

Dimensiones

A lo largo de este apartado se realizará una descripción de la estructura general del motete, yendo desde lo más general a lo más particular.

1. Dimensión grande

Para una visión general de las características del motete, a continuación se detalla en la tabla z, los rasgos generales más significativos del motete:

Tabla 13. Descripción general del motete *Adorna Thalamum tuum*

Rasgos generales	
Género	Religioso- Litúrgico
Formación	Coro a 4 voces con acompañamiento instrumental
Textura	Polifónica
Armonía	Tonal
Forma	A-B-C- Coda

Como puede apreciarse, el motete está concebido para coro a cuatro voces con acompañamiento instrumental formado por dos clarinetes, órgano y contrabajo. La tabla 14 recoge la plantilla completa de voces e instrumentos participantes, así como las claves empleadas en cada caso. En lo que respecta a las voces corales, se incluyen además las claves utilizadas en la presente transcripción con el fin de facilitar la lectura y la interpretación de la partitura.

Tabla 14. Instrumentos y voces con sus claves correspondientes

Motete			
Características	Integrantes	Clave original	
Instrumental	Órgano obligado	Sol y Fa en 4ª	
	Clarinete I	Sol	
	Clarinete II	Sol	
	Contrabajo	Fa en 4ª	
		Original	Transcripción
Vocal	Soprano	Do en 1ª	Sol
	Contralto	Do en 3ª	Sol
	Tenor	Do en 4ª	Sol
	Bajo	Fa en 4ª	Fa en 4ª

2. Dimensión media

En relación con la estructura general de la obra, conviene señalar que los autores consultados coinciden en afirmar que el motete carece de un esquema formal predeterminado, tal como se ha expuesto en el apartado dedicado a este género. Su organización interna se encuentra, por lo general, estrechamente vinculada al texto litúrgico que musicaliza, condicionando tanto la articulación formal como el desarrollo musical.

No obstante, este motete presenta una estructura claramente definida desde el punto de vista musical, articulada en tres secciones diferenciadas. Con el fin de facilitar la comprensión de su organización interna, la tabla 15 recoge cada una de estas secciones, indicando la denominación asignada en función del material temático desarrollado, el número de compases que comprende y la tonalidad predominante en cada una de ellas.

Tabla 15. Estructura general del motete

Motete			
Secciones	Denominación Propia	Nº de compases	Tonalidad
1ª	A	1-28	Do M/La m
2ª	B	29-40	Fa M
	B'	37-40	Do M/Sol M
3ª	C	41-48	Do M
	Coda	48-56	

- Primera sección

Esta sección empieza con una introducción instrumental de 14 compases en la que intervienen todos los instrumentos. A continuación, se repite de nuevo con la incorporación de las cuatro voces del coro que interpretan los dos primeros versículos del texto: *Adorna Thalamum tuum Sion* (que se repite dos veces) y *et suscipe regem Christum*.

La tonalidad principal de esta sección y del motete en general es Do M, aunque empieza con una progresión en cuya primera y única réplica se hace un guiño a la tonalidad de La m, sin embargo, vuelve enseguida a la tonalidad principal y por eso no se considera que tenga un peso estructural importante. Estas progresiones son las que acompañan al primer versículo del texto, que, por tanto, se repite dos veces, la primera en Do M y la segunda en La m. Los últimos cuatro compases de esta sección vuelven a la tonalidad principal y presentan un motivo distinto, mucho más rítmico e imponente para acompañar al segundo versículo.

La textura de esta sección es homorrítmica en todos los instrumentos, aunque el órgano realiza una serie de incisos que sirven de conexión entre las dos progresiones y con el segundo versículo del texto. Estos incisos consisten en una escala en la tonalidad de Do M en la presentación del tema y en la de La m en la progresión, que culminan en una cadencia

perfecta, ayudando de este modo a confirmar la tonalidad. (Ejemplo 17). En los cuatro últimos compases, en contraste con la escritura homorrítmica, el órgano realiza una serie de acordes arpegiados y de escalas basados en tresillos.



Ejemplo 17. Final de las progresiones en Do M y La m

El carácter de esta sección es muy rítmico y la función de todos los instrumentos es la de doblar a las voces del coro.

- Segunda sección

Comienza en el compás 29 con cuatro compases en los que las voces no intervienen y que son repetidos a continuación de forma idéntica, pero con la intervención del dúo formado por la soprano y el tenor introduciendo el texto: *Quem Virgo concepit Virgo peperit*. A continuación, se introduce un tema basado en el anterior, acompañando al texto: *Virgo post partum quem genuit*, interpretado por el dúo formado por el tiple y el alto, en el que se hace un pequeño giro durante dos compases a la tonalidad de Sol M pero sin confirmarse una modulación a ella (Ejemplo 19).

Por tanto, esta sección está íntegramente en la tonalidad de Fa M cuya tónica es introducida directamente al empezar la sección, aprovechando el final de la sección anterior cuyo acorde de Do (tónica de la tonalidad de la sección anterior), sirve de dominante para la nueva tonalidad.

La textura de esta sección es homorrítmica en clarinetes y voces y de melodía acompañada en el órgano y el contrabajo, confiriéndole un carácter mucho más melódico a la sección, aunque los compases que sirven de cierre a esta sección son totalmente homorrítmicos en todas las voces. En el ejemplo 18 puede apreciarse el contraste entre ambas texturas en la voz del órgano.



Ejemplo 18. Paso de melodía acompañada a textura homorrítmica

par - tum quem quem ge - nu - it Vir - go pos

ff

ff

Ejemplo 19. Inciso en Sol M

- Tercera sección

La tercera y última sección está formada por una primera parte donde se repite dos veces el texto del pasaje anterior: *Virgo post partum quem genuit* pero culminando con el final del texto, *Adoravit*. La parte final de esta sección es una coda instrumental que sirve de cierre para el motete.

La tonalidad en la que nos encontramos es de nuevo al de Do M, a la que vuelve al empezar la sección tras el pequeño inciso que realiza a la tonalidad de Sol M. La función de los clarinetes es la de doblar a las voces de soprano, alto y tenor mientras que el contrabajo dobla la voz del bajo, que se desmarca de las otras tres voces realizando una escala descendente de Do M. La textura es homorrítmica entre la parte vocal y los clarinetes mientras la voz del bajo, el contrabajo y el órgano hacen una melodía acompañada con acordes quebrados en la voz inferior del órgano. La coda, escrita también en textura homorrítmica, es un pasaje de ocho compases que reiteran una cadencia perfecta en la tonalidad principal de Do M.

Como se ha podido observar, el *Motete a la Purificación* presenta una estructura tripartita claramente definida, cuyas secciones se corresponden con los distintos versículos del texto litúrgico. Desde el punto de vista armónico, la obra se caracteriza por una escritura relativamente sencilla, articulada en torno a dos únicas tonalidades: Do mayor, que actúa como tonalidad principal en las secciones primera y tercera, y Fa mayor, empleada en la sección central como ámbito tonal contrastante.

En cuanto al tratamiento temático, la composición alterna pasajes de carácter más rítmico con otros de mayor lirismo melódico, contribuyendo así a la variedad expresiva del discurso musical. Por su parte, el acompañamiento instrumental desempeña principalmente una función de refuerzo de las líneas vocales y de sustentación armónica, integrándose estrechamente en la textura general de la obra.

3. Pequeña dimensión

En esta sección se detallarán las frases y los motivos más característicos de cada sección.

- Primera sección

Está formada por dos frases, la primera de 10 compases consistente en la presentación del tema principal en Do M seguido de una progresión en La m.



Ejemplo 20. Frase primera en Do M y su progresión en La m

La segunda sección está formada por cuatro compases que nos lleva a la sección siguiente, con un motivo más estático que el anterior y con menos variedad rítmica, basado en negras y blancas.



Ejemplo 21. Motivo de la segunda parte de la primera sección

- Segunda sección

Esta sección está formada por dos frases basadas en el mismo material motivico, la segunda de las cuales, tras hacer un pequeño inciso tonal hacia Sol M, nos lleva a modo de puente a

la siguiente sección. En el ejemplo 22 pueden verse ambas frases con el motivo melódico compartido enmarcado en color rojo.



Ejemplo 22. Compases 33-40, frase principal y puente

- 3ª sección

Esta última sección con su tema C, recuerda rítmicamente a la segunda parte de la primera sección donde el ritmo se vuelve menos movido y se basa en blancas y negras. Como puede observarse en el ejemplo 23, es un ritmo poco elaborado en el que las voces se mueven homorrítmicamente.



Ejemplo 23. Tema C

A través de los temas planteados ha podido observarse cómo hay varios motivos característicos comunes a lo largo del motete. Por un lado, el diseño de corchea con puntillo y semicorchea aparece en todas las secciones y por otro lado, el tema basado en negras y corcheas, aparece al final de la primera sección y el tema C. Esto nos muestra que, pese a que el discurso musical es dependiente del texto, Gil Yuncar ha utilizado recursos musicales que den uniformidad a la composición.

Elementos contributivos

En este apartado se identificarán los rasgos más característicos que contribuyen a conformar la concepción global del motete a partir de las aportaciones de Jan LaRue en relación con el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y crecimiento (SAMeRC). A ellos añadirá el análisis del texto, ya que se considera esencial en este caso para el desarrollo de la composición.

Sonido

En esta unidad se aborda el estudio de la morfología sonora a partir del análisis de tres de sus principales dimensiones: el timbre, como factor determinante de la identidad y el color del sonido; el ámbito, relacionado con la extensión vocal e instrumental; y la textura, entendida como la configuración del entramado musical resultante de la interacción entre las

distintas partes. El análisis de estos parámetros permite identificar las características particulares que definen la sonoridad de la obra

- Timbre y ámbito

El motete no presenta ningún timbre forzado que este fuera de sus parámetros estructural, posiblemente estén adecuado de una manera proporcional. Una obra, que presenta un timbre al cual sobresale el órgano, los clarinetes se completan uno del otro tocando con diferencia interválica sin forzar ámbitos y el contrabajo junto el bajo del órgano cierra el círculo de los instrumentos complementando la base a los demás partícipes. Respecto al coro, está adecuado a la obra ya que se presenta con un bajo número instrumentos musicales, característica de unas condiciones mínimas que en esta época atraviesa la Capilla de Música y la diócesis en general como bien se ha señalado en puntos anteriores.

El soprano, el contralto, el tenor y el bajo están en una tesitura apropiada y muy poco forzada en sus ámbitos tanto ascendentes como descendentes. No destacan por generar ámbitos ambiguos. Podemos hacer una pequeña distinción en el soprano ya que casi siempre se establece en una tesitura más bien baja, pero sin salirse de su espacio.

Los instrumentos musicales órgano, clarinetes y contrabajo al igual que sus anteriores, tampoco presentan ámbitos indeterminados y siempre están establecidos en una tesitura cómoda. Subrayar al órgano por su múltiple función de desarrollar las frases.

En las siguientes imágenes podemos observar de manera individual los ámbitos que han recorrido a lo largo de la obra desde la nota más baja que ha soportado el ámbito hasta la nota más aguada a las que han llegado.

The image displays two musical staves side-by-side, each containing four parts. The left staff is labeled 'Clarinet. 1', 'Clarinet. 2', 'Organ', and 'Contrabajo'. The right staff is labeled 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bass'. Each part has a single note on a five-line staff, indicating the range of the instrument or voice part. The notes are positioned as follows: Clarinet 1 (first line), Clarinet 2 (second line), Organ (third line), Contrabajo (first line), Soprano (first line), Alto (second line), Tenor (third line), and Bass (first line).

Ejemplo 24. Ámbito de voces e instrumentos

- Dinámicas

Las dinámicas son muy pobres de manera generalizada para todos los miembros participantes del motete. Aparece algún matiz de doble *f* y doble *p* pero no en todas las partichelas. No aparece reguladores de intensidad. Las ligaduras expresivas son mínimas y coinciden con los pequeños melismas que se suceden.

El efecto de intensidad se consigue en muchos momentos por el propio entramado de las voces, como ocurre en la coda, donde alterna pasajes más suaves con la intervención del dúo soprano-alto, con la intervención de todos los intérpretes, tanto vocales como instrumentales.

- Textura

Se presenta el motete con una textura muy homorítmica combinada con la melodía acompañada y marcada por la ausencia de estructuras contrapuntísticas. No se aplica un contrapunto entre voces ni tampoco entre instrumentos o el coro.

La primera sección es totalmente homorrítmica aunque cabe destacar los incisos que realiza el órgano con la introducción de escalas.

La segunda sección presenta una combinación de varias texturas, si nos fijamos en las voces del dúo soprano y tenor junto al doblaje que realizan los clarinetes, encontramos que estamos ante una textura homorrítmica. Sin embargo, el órgano entra al principio de esta sección con una melodía acompañada cuya parte grave realiza acordes quebrados que también realiza el contrabajo.

A continuación, se exponen en la tabla 16 para facilitar la visualización de las texturas utilizadas a lo largo del motete, organizadas por instrumentos.

1º sección		
Instrumento	Compases	Textura
Órgano	1-10	Homorrítmica
Clarinetes		
Contrabajo		
Órgano	10-14	Contrapunto Homorrítmica
Clarinetes		
Contrabajo		
2ª sección		
B		

Órgano	29-40	Melodía acompañada
Clarinetes		Homorrítmica
Contrabajo		
Soprano		
Contralto		
Tenor		
Bajo		
C		
3ª sección		
Coda		
Órgano	41-48	Melodía acompañada
Clarinetes	49-56	Contrapunto
Contrabajo		Homorrítmica
Soprano		
Contralto		
Tenor		
Bajo		

Armonía

El motete presenta una armonía tonal propia de la época con una modulación a la tonalidad vecina de Fa M que se mantiene durante la segunda sección. Independientemente de estas dos tonalidades, a lo largo del motete podemos encontrar notas extrañas sin valor estructural que se utilizan como recurso expresivo o giro melódico.

En general, las estructuras armónicas giran en torno a la dominante y la tónica, con cadencias propias de la época como se ha comentado anteriormente y dos giros a otras tonalidades vecinas, como la de Sol M y la de La m, que resultan ser pasajeras.

Melodía

Como se ha comentado anteriormente, el motete está estructurado en tres secciones que, si bien son contrastantes por el carácter de cada una de ellas, podemos encontrar algunos elementos que dan unidad y cohesión al discurso musical.

Por un lado, el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea es un elemento recurrente a lo largo de toda la composición, estando presente en todas las secciones. Por otro lado, la combinación de negras en tiempo fuerte con dos corcheas en tiempo débil moviéndose por grados conjuntos ascendentes también es un recurso utilizado en dos momentos de la composición dándole unidad a esta como puede comprobarse en el ejemplo 25.



Ejemplo 25. Compases 25-26 y 45-46

Por otro lado, dentro de la segunda sección se ha podido identificar un motivo que sirve de hilo conductor para toda la sección.



Ejemplo 26. Motivo base de la segunda sección

En cuanto a la relación de la melodía con los ámbitos, se puede observar cómo aquellas secciones más cadenciales, como la que se da entre los compases 25 y 28 y entre los compases 44 y 48, presentan un ámbito melódico muy estrecho, concretamente de 2ª. Mientras que en las otras secciones la riqueza melódica permite que haya un movimiento mayor.

Hay algunos cromatismos presentes a lo largo de la composición cuya función, más que armónica, es melódica como recurso expresivo. Este es el caso del *re#* de compás 31 en la voz del tenor y en el órgano.

Ritmo

El compás en el que se encuentra escrito el motete es el de 4/4, mantenido durante el transcurso de toda la composición sin introducir cambios.

Por otro lado, el tempo marcado al inicio de cada una de las partituras es el *Allegro moderato*, lo que podría traducirse en una indicación metronómica aproximada de 120 pulsaciones por minuto.

Rítmicamente este motete es muy enérgico gracias al uso del motivo rítmico de corcheas con puntillo y semicorchea, además, en los momentos de silencio, el órgano llena el hueco con escalas que mantienen el ritmo de la composición. La segunda sección es la más calmada rítmicamente hablando por la ausencia del motivo descrito anteriormente, sin embargo, la presencia de la melodía acompañada mantiene el ritmo durante esta sección.

Texto

Como se ha ido exponiendo a lo largo de este análisis, las diferentes secciones que encontramos en el motete están distribuidas, en líneas generales, según los versículos del texto.

En la tabla 16 y antes de adentrarnos en la relación entre el texto y la música, podemos ver el texto original en la columna izquierda y su traducción al español en la columna derecha así como la función de cada una de las partes del texto a la derecha.

Tabla 16. Texto en latín y en castellano

Texto		
Latín	Español	Función
<i>Adorna thalamum tuum Sion, et suscipe Regem Christum</i>	Adornad los muros de Sion y recibid a Cristo Rey	Presentación del Señor
<i>quem Virgo concepit Virgo peperit</i>	quien una virgen concibió una virgen dio a luz	Encarnación Nacimiento
<i>Virgo post partum quem genuit adoravit</i>	una virgen después de dar a luz adoró a quien engendró	Divinidad

La expresión «adorna tu tálamo» alude a la preparación espiritual y festiva ante la llegada del Salvador. El texto exalta simultáneamente la maternidad virginal de María, destacando que concibió, dio a luz y permaneció virgen después del parto, uno de los principales dogmas marianos de la tradición cristiana. Asimismo, subraya la humanidad de Cristo al presentar a María adorando al mismo Hijo que ha engendrado. De este modo, la antífona combina elementos cristológicos y marianos, celebrando tanto la encarnación del Verbo como el papel singular de la Virgen en el misterio de la salvación.¹³⁰

Con el fin de facilitar la comprensión de la relación entre el texto y la música, así como de ofrecer una visión de conjunto más clara de la obra, se presenta a continuación la tabla 11. En ella se recogen las distintas secciones identificadas en el análisis musical, las frases

¹³⁰ ABADÍA DE CRISTO REY. *Presentación del Señor. 2 de febrero* [en línea]. S. l.: Abadía de Cristo Rey, s. f. [consulta: 9 junio 2026]. Disponible en:

textuales asociadas a cada una de ellas, los compases que abarcan y el texto latino correspondiente. Asimismo, se indica la textura predominante en cada sección en relación con el tratamiento de las voces, permitiendo apreciar la interacción entre el discurso textual y su plasmación musical.

Tabla 17. Relación estructural del texto y la música

Estructura						
Motete	Secciones	Frases	Compases	Texto	Textura	Coro
A la Purificación	1ª	1	14-17 19-22	<i>Adorna thala mum tumm Sion</i>	Homorrímico	Soprano Contralto Tenor Bajo
			25-28	<i>et suscipe Regem Christum</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo
	2ª	1	33-36	<i>Quem Virgo concepit Virgo peperit</i>		Soprano Tenor
			37-40	<i>Virgo post partum</i>		Soprano Contralto
				<i>quem- quem genuit</i>		
	3ª	1	41-48	<i>Virgo post partum quem genuit Adoravit</i>		Soprano Contralto Tenor Bajo

Confirmando la afirmación de que los motetes no tienen una estructura fija y que están supeditados al texto, este motete va creciendo conforme aparecen los versículos del texto, para los que desarrolla un tema nuevo para cada uno de ellos. El primer versículo *Adorna Thalamum tuumm Sion* aparece repetido en una progresión cuyo tema aparece en Do M para posteriormente intervenir en La m. El siguiente versículo utiliza un ritmo más calmado e imponente basado en notas más largas. Los siguientes versículos aparecen en la sección más melódica del motete y concretamente el cuarto versículo, es repetido sirviendo de nexo de unión con la última sección de la pieza, añadiendo en esta sección la palabra final *Adoravit*.

Melódicamente hablando, estamos antes un motete predominantemente silábico (ejemplo 27), aunque la segunda sección, además de ser la más melódica de las tres, presenta una escritura neumática, aumentando el número de notas por sílaba (ejemplo 28)



Ejemplo 27. Estilo silábico en la primera y tercera sección



Ejemplo 28. Estilo neumático en la segunda sección

Crecimiento

Siguiendo con la estructura de análisis marcada por LaRue, el siguiente paso consiste en determinar el carácter funcional del material musical que ya ha sido analizado.

Partimos de un motete perteneciente al siglo XIX cuyas convenciones estilísticas, siendo música sacra cuyos ideales están puestos en la música del pasado, son los propios del clasicismo, con la concepción tonal de la música ya asentada y por tanto el uso de una armonía funcional claramente marcada. Siendo música coral perteneciente al ámbito eclesiástico, las texturas más comunes son la homorritmia, el contrapunto y, ya como rasgo característico del clasicismo, la melodía acompañada.

La contribución de los elementos analizados utilizados por Gil Yuncar para marcar el contraste entre secciones son los siguientes:

1. El sonido: en el caso de la partitura analizada, las diferencias tímbricas marcadas por la intervención de todo el coro por un lado o de sólo un dúo, generan un contraste que ayuda a marcar las diferentes secciones. En el caso de la dinámica escrita, es más bien escasa, pero en los casos en los que se indica, también contribuye a ese contraste. Dentro de este rasgo, la textura también es esencial para definir la estructura de la obra, sobre todo en los momentos en la que se pasa de una textura homorrítmica a la melodía acompañada, ya que estos cambios contribuyen a establecer las diferentes secciones.

2. Armonía: la armonía es bastante tradicional en el motete analizado, con acordes que continuamente giran en torno a la dominante y la tónica de la pieza. Las tonalidades principales del motete analizado son la de Do M como tonalidad principal para las secciones 1 y 3, y la de Fa M para la sección 2. Puntualmente hace dos giros a dos tonalidades vecinas de Do M (La m y Sol M), pero no tienen la mayor importancia estructural.
3. Melodía: la sección segunda es la más melódica de las tres, utilizando un motivo que unifica toda la sección. Esta sección contrasta con el final de la segunda y con la tercera por la amplitud de su ámbito, que en los otros casos se limita a una 2ª. Estos rasgos favorecen el contraste dentro de la estructura general.
4. El ritmo: aunque no hay cambios tempo durante la composición, podemos encontrar pasajes con un ritmo más intenso y otras con un ritmo más calmado, lo que favorece el contraste entre secciones y el avance del discurso musical.
5. Texto: si bien en un primer momento podía parecer que la música y el texto no guardaban una estrecha relación, con la estructura general, la realidad es que el cambio del texto implica un cambio de melodía, lo que favorece la distinción clara entre secciones. En el caso del nexo entre la segunda sección y la última, sí que se utiliza la repetición del mismo texto para que hay mayor cohesión.

El estudio realizado pone de manifiesto que Gil Yuncar domina los recursos compositivos propios del lenguaje musical de su tiempo y sabe integrarlos de manera coherente en el ámbito de la música religiosa. Aunque esta producción se mantiene dentro de unos parámetros estéticos más conservadores que los de las corrientes de vanguardia contemporáneas, no permanece completamente desvinculada de las tendencias musicales de su contexto histórico. En esta obra, de dimensiones reducidas, el compositor consigue una estrecha correspondencia entre el contenido textual y el musical, de modo que ambos elementos se complementan mutuamente y participan de forma equilibrada en la construcción y articulación del discurso expresivo.

Tras el análisis de los dos motetes, podemos afirmar que el estilo del compositor y maestro de capilla es totalmente afín a las convenciones de su época, teniendo en cuenta que estamos hablando de música religiosa. Ambos motetes, pese a estar basado en textos totalmente diferentes, presentan similitudes muy notables en el proceso compositivo, como la estructuración en tres secciones, la presentación de una segunda sección mucho más melódica que las anteriores o la introducción y la coda instrumentales.

5. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, a continuación, se procederá a evidenciar el cumplimiento de los objetivos marcados al inicio de la investigación. Para facilitar el planteamiento de su resolución, se utilizarán los propios objetivos como títulos para estructurar mejor este apartado de conclusiones, recogiendo, además, las conclusiones parciales planteadas a lo largo del trabajo.

1. Contextualizar la época, la ciudad y la Catedral de Orihuela

La importancia de este objetivo radicaba en exponer el esplendor de la ciudad de Orihuela y su crecimiento ligado a la creación de una diócesis, relacionándolo con las circunstancias históricas las situaciones desfavorables que provocaron su decadencia. Como se ha podido ver, la ciudad de Orihuela llegó a ser, junto a Valencia, una de las dos capitales del antiguo Reino de Valencia, teniendo una gran relevancia política, cultural y religiosa. Su posición estratégica la convirtió en un importante enclave que fue aprovechado por Jaume I y Alfonso X el Sabio para reconquistar el reino. Durante el siglo XVI, con la obtención del rango de Sede Catedralicia y la presencia de la Universidad Pontificia, se confirma un periodo de esplendor cultural. Sin embargo, este periodo de esplendor comenzó su declive durante el siglo XVII bajo el reinado de Carlos II y continuó con los reinados posteriores, llegando a su punto más conflictivo con Fernando VII. Este periodo llegó a su fin en el año 1833 con la degradación de la ciudad al proclamar a Alicante como capital de la provincia. En el ámbito religioso, la crisis nacional provocada por la deuda pública afectó también a la diócesis de Orihuela que vio cómo le fueron expropiados numerosos bienes, sumiéndola en una crisis económica que, como veremos, tuvo sus consecuencias en la capilla musical.

Asimismo, las circunstancias históricas en las que José Gil Yuncar ejerció su magisterio no resultaron especialmente favorables para el desarrollo de su actividad musical. Las dificultades económicas imperantes condicionaron de manera significativa los recursos disponibles, lo que se tradujo en una considerable reducción de la plantilla. A pesar de estas limitaciones, Gil Yuncar logró desempeñar su labor de forma eficiente, contando con una dotación instrumental y vocal suficiente para abordar la composición e interpretación de sus obras, cuestión que será abordada posteriormente con mayor detalle en el apartado correspondiente

2. Dilucidar aspectos sobre la vida de Gil Yuncar, tanto personal como profesional

El paso del tiempo unido a las circunstancias históricas adversas, hacen que hallar información sobre la figura del compositor sea extremadamente complicado. Las informaciones de que disponemos son escasas y contradictorias, lo que provoca más confusión sobre la figura de José Gil Yuncar. Sin embargo, pese a la falta de información biográfica en torno a la figura del compositor y maestro de capilla, gracias al legado musical conservado en el archivo de la Catedral de Orihuela podemos saber de su importancia. A pesar de las referencias positivas a sus dotes como compositor y a su labor como conservador de las obras contenidas en el archivo, vivió una época de declive, no sólo de la capilla musical de Orihuela sino de todas en general, que culminó, a lo largo del siglo XIX con la desaparición de estas.

A pesar de no haber podido recabar datos biográficos sobre el compositor, se ha podido desmentir una información publicada sobre él que le alejaban del magisterio que ostentaba sin ningún tipo de fundamento, ya que en las actas capitulares, en los años en los que dicha información lo ubicaba fuera de la capilla, se le sigue haciendo referencia.

Podemos concluir que la figura de Gil Yuncar seguirá teniendo muchas lagunas pero confiamos en que investigaciones como esta que dan a conocer su música, al menos hagan que se le reconozca como compositor.

3. Establecer el estilo compositivo del compositor José Gil Yuncar a través de dos de sus motetes.

A través de las premisas establecidas por Jan LaRue aplicadas a los dos motetes analizados, se ha podido llegar a una serie de conclusiones sobre su estilo.

El estudio realizado pone de manifiesto que Gil Yuncar dominaba los recursos compositivos propios del lenguaje musical de su tiempo y sabía integrarlos de manera coherente en el ámbito de la música religiosa. Aunque esta producción se mantiene dentro de unos parámetros estéticos más conservadores que los de las corrientes de vanguardia contemporáneas, no permanece completamente desvinculada de las tendencias musicales de su contexto histórico. En ambas obras, de dimensiones reducidas, el compositor consigue una estrecha correspondencia entre el contenido textual y el musical, de modo que ambos elementos se complementan mutuamente y participan de forma equilibrada en la construcción y articulación del discurso expresivo.

Tras el análisis de los dos motetes, podemos afirmar que el estilo del compositor y maestro de capilla es totalmente afín a las convenciones de su época, teniendo en cuenta que estamos hablando de música religiosa. Ambos motetes, pese a estar basado en textos totalmente diferentes, presentan similitudes muy notables en el proceso compositivo, como la estructuración en tres secciones, la presentación de una segunda sección mucho más melódica que las anteriores o la introducción y la coda instrumentales.

4. Revisar las catalogaciones disponibles de la obra de Gil Yuncar

Tras comparar las catalogaciones publicadas sobre la música de la Catedral de Orihuela, se ha podido comprobar los errores y los datos confusos que hay en lo que se refiere a la obra de Gil Yuncar. Esta revisión, deja patente la necesidad de realizar un trabajo más exhaustivo que subsane los errores cometidos y garantice una atribución fiable de todas sus obras.

Para ello, se considera un vía de trabajo futura muy interesante que puede culminar con el estudio y análisis de todas las obras del autor, para, además de favorecer su conservación poatrimonial, garantizar su divulgación.

BIBLIOGRAFÍA

ACO. *Actas capitulares de la catedral de Orihuela. 5 de agosto de 1833* [ACO]. Orihuela: [s.n.].

ACO, Archivo de la Catedral de Orihuela, [s.l.]

AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios. *Historia de la música en la provincia de Alicante*. segunda. ed. Alicante: Instituto de Estudios Alicantino, 1983. Primera 94. ISBN 84-00-05602-7.

ATLAS, Allan W. *La música del renacimiento*. Madrid: Akal música, 2002.

BAEZA MURCIA, Iván, *La Música de la Catedral de Orihuela en el tercer cuarto del siglo XVII-El Magisterio de Jerónimo Comes (1651-1676)*, Conservatorio Superior de Música Oscar Esplá de Alicante

BOMBI, Andrea. Dii menores. La reforma ceciliana entre internacionalismo y localismo: Dii menores. The Cecilian Reform between Internationalism and Localism. En *Artigrama* [en línea]. 2021, n° 36, pp. 241-262. DOI: 10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2021368109

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX. En *Hispania Sacra* [en línea]. 2019, vol. 71, n° 144, pp. 641-658. DOI: 10.3989/hs.2019.046

CARRASCO RODRÍGUEZ, A. *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*. [Biblioteca virtual Miguel de Cervantes]. Alicante: Alicante, 2001.

CARRASCO RODRÍGUEZ, Antonio. La enemistad capital entre las poblaciones de Orihuela y Murcia dentro del marco del pleito del Obispado en los albores del siglo XVI. . 1997

CARRASCO RODRÍGUEZ, Antonio. La enemistad capital entre las poblaciones de Orihuela y Murcia dentro del marco del pleito del Obispado en los albores del siglo XVI. . 1997

CASARES, Emilio, LÓPEZ, Vicente Galbis, GÓMEZ, Rafael Díaz. *Diccionario de la música valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturals, 2006. Google-Books-ID: fQs8AQAAIAAJ. ISBN 978-84-8048-706-1.

CASARES, Emilio, LÓPEZ, Vicente Galbis, GÓMEZ, Rafael Díaz. *Diccionario de la música valenciana: Abad-Kubrick*. [s.l.]: Iberautor Promociones Culturals, 2006. Google-Books-ID: fQs8AQAAIAAJ. ISBN 978-84-8048-706-1.

CASCALES, Francisco. Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su reino por el licenciado Francisco Cascales. En [en línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/discursos-historicos-de-la-muy-noble-y-muy-leal-ciudad-de-murcia-y-su-reino-por-el-licenciado-francisco-cascales-1203442>

CASCALES, Francisco. Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y su reino por el licenciado Francisco Cascales. En [en línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/discursos-historicos-de-la-muy-noble-y-muy-leal-ciudad-de-murcia-y-su-reino-por-el-licenciado-francisco-cascales-1203442>

CECILIA ESPINOSA, Mariano et al. *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*. Cabildo Catedral de Orihuela. ed. Orihuela: [s.n.], 2014. ISBN 978-84-617-0511-5.

CECILIA ESPINOSA MARIANO, RUIZ ÁNGEL GEMMA, CECILIA ESPINOSA JAVIER, MARTÍNEZ GARCÍA JOSÉ ANTONIO. *Historia de la diócesis de Orihuela-Alicante*. Cabildo Catedral de Orihuela, José Antonio Martínez García. ed. Orihuela: [s.n.], 2014. ISBN 978-84-617-0511-5.

CF. LE GOLF, J. *El tiempo del trabajo en la crisis del siglo XIV: del tiempo medieval al tiempo moderno, en Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval..* Madrid: Taurus, 1983.

CLIMENT BARBER, José. *Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986. Google-Books-ID: LlxFTiQxCgC. ISBN 978-84-86067-13-7.

COOK, Nicholas. Traducción parcial de A guide to musical analysis. . Colombia: Universidad Nacional del Rosario

ENRIQUE IGOA. *Análisis I*. Madrid: [s.n.].

FLORES FUENTES, Juan. *La música en la Catedral de Orihuela*. Orihuela: Juan Flores Fuentes, 2017.

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO. *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus, 1988. ISBN 84-306-5801-7.

GALIANO PÉREZ, Antonio Luis. 1835: el oceso Carmelo en Orihuela y el inventario desamortizador de sus bienes muebles. En *Santa Teresa y el mundo teresianos del barroco*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 59-76. ISBN 978-84-15659-31-0.

GALIANO PÉREZ, Antonio Luis. 1835: el oceso Carmelo en Orihuela y el inventario desamortizador de sus bienes muebles. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier *Santa Teresa y el mundo teresianos del barroco*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 59-76. ISBN 978-84-15659-31-0.

GALLARDO, Aeterna Christi Munera: Pepe. Sión, adorna tu tálamo. En *Religión Digital* [en línea] [cit. 07.01.2026]. Disponible en: https://www.religiondigital.org/aeterna_christi_munera/Sion-adorna-talamo_7_2191650830.html

GEMMA RUÍZ ANGEL. *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia..* Alicante: Universidad de Alicante.

GOULD, Elaine. *Behind Bars. The definitive guide to music notation*. London: Faber music, 2011.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

HILL, John Walter. *La música barroca*. [s.l.]: Akal música, 2008.

HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. TRAD. Pilar Ramos López. 2ª. ed. Madrid: Ediciones Akal, 2000. ISBN 84-7600-683-7.

HUSCHEN, Heinrich. *Die Motette*. Cologne: A. Volk, 1974. Das Musikwerk: Ein beispielsammlung zur Musikgeschichte.

JAN LARUE. *Análisis del estilo musical*. [s.l.]: [s.n.], 2004. ISBN 84-8236-291-7.

JIMENEZ GARCÍA, Emilio, Estudio analítico de las Lamentaciones de Jeremías del compositor Mathias Navarro durante el Magisterio de la Catedral de Orihuela a principios del siglo XVIII, [s.l.]

JOSE LUIS LÓPEZ GARCÍA, Catálogo General del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela., Murcia

JUAN ANTONIO BARRIO BARRIO. LOS JUDIOCONVERSOS EN LA FRONTERA SUR DEL REINO DE VALENCIA (SS.XIV-XV). . 2006, nº 15. ISSN 0212-2480.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2004.

LEÓN TELLO, Francisco José. *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus, 1988. ISBN 84-306-5801-7.

LÓPEZ GARCÍA, José Luis. Catálogo general del archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela. En [en línea]. 1983 [cit. 02.06.2026]. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/50516>

LÓPEZ-CALO, José. Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España. En *Príncipe de Viana*. 2006, vol. Año nº 67, nº 238, pp. 577-608. ISSN 0032-8472.

MADRID, Rodrigo, FLORES, Juan. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. En *Archivo de arte valenciano*. 2011, nº 92, pp. 67-94. ISSN 0211-5808.

MADRID, Rodrigo, FLORES, Juan. Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia. En *Archivo de arte valenciano*. 2011, nº 92, pp. 67-94. ISSN 0211-5808.

MARIANO CECILIA, GEMMA RUÍZ, JAVIER CECILIA, J. A. MARTÍNEZ. *Historia de la Diócesis de Orihuela - Alicante*. Cabildo de la Catedral. ed. [s.l.]: [s.n.], 2014.

MARIO MARTINEZ GOMIZ, La larga espera de la muerte en una ciudad Valenciana del siglo XVII. (Orihuela ante la peste de 1676-1678), [s.l.]

NIETO FERNÁNDEZ, Agustín. *Orihuela en sus documentos III. Los Franciscanos en Orihuela y su comarca. Siglos XIV-XX*. Murcia: Editorial Espigas, 1992. Publicaciones del Instituto Teológico Franciscano Serie Mayor-5.

NIETO FERNÁNDEZ, Agustín. *Orihuela en sus documentos III. Los Franciscanos en Orihuela y su comarca. Siglos XIV-XX*. Murcia: Editorial Espigas, 1992. Publicaciones del Instituto Teológico Franciscano Serie Mayor-5.

OJEDA NIETO, José. Sociología urbana de Orihuela en el siglo XVI. En *Alquibla: Revista de investigación del Bajo Segura*. 1999, nº 5, pp. 415-455. ISSN 1136-6648.

OJEDA NIETO, José. Sociología urbana de Orihuela en el siglo XVI. En *Alquibla: Revista de investigación del Bajo Segura* [en línea]. 1999, nº 5, pp. 415-455 [cit. 25.03.2025]. ISSN 1136-6648. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6828250>

OLCINA LAGOS, Santiago. Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1835-1875). En ALBERO MUÑOZ, María del Mar, PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. eds. *En provecho de la ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español* [en línea]. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2023, pp. 185-198. ISBN 978-84-127819-4-6. DOI: 10.6018/editum.3042

OLCINA LAGOS, Santiago. Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1835-1875). En ALBERO MUÑOZ, María del Mar, PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. eds. *En provecho de la ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español* [en línea]. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2023, pp. 185-198. ISBN 978-84-127819-4-6. DOI: 10.6018/editum.3042

OLCINA LAGOS, Santiago. Enajenación, clasificación e inventario: la Desamortización de Mendizábal y su impacto en el conocimiento del patrimonio histórico de la provincia de Alicante (1835-1875). En ALBERO MUÑOZ, María del Mar, PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. eds. *En provecho de la ilustración nacional. Tradición, ruptura y renovación en el patrimonio conventual español* [en línea]. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2023, pp. 185-198. ISBN 978-84-127819-4-6. DOI: 10.6018/editum.3042

OWENS, Jessie Ann. Motete. En *Diccionario Harvard de Música*

PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Vision Libros, 2010.

PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Vision Libros, 2010.

PÉREZ BERNÁ, Juan. *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro*. Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 2007.

PÉREZ JUAN, José Antonio. *La diputación provincial de Alicante (1812-1874)*. Elche: Universidad Miguel Hernández, 2003.

PESCE, Dolores. *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 978-0-19-509709-2.

RICHARD H. HOPPIN. *La música medieval*. 2ª. ed. [s.l.]: Akal Música, 2000. ISBN 84-7600-683-7.

RICHARD H. HOPPIN. *La música medieval*. 2ª. ed. [s.l.]: Akal Música, 2000. ISBN 84-7600-683-7.

ROBERTO L. PAJARES ALONSO. *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Visión libros. bloque 2 Géneros musicales. ISBN 978-84-9821-985-2.

RUBIO, Samuel. *La polifonía clásica*. El Escorial. Mad: Biblioteca «La ciudad de Dios», 1956.

RUIZ ÁNGEL, Gemma. *Orihuela, una ciudad con identidad y cultura propia*.. Alicante: Universidad de Alicante.

SÁNCHEZ NORTES, Margarita. *La música desde finales del siglo XIX a mediados del XX en Orihuela: Carlos Moreno Soria (1874-1962)*.. Murcia: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 2016.

SANMARTÍN MONAJ, Joaquín. El problema de la desamortización en España. En *Cuadernos de Aragón*. 1990, nº 21, pp. 147-178. ISSN 0590-1626.

SANMARTÍN MONAJ, Joaquín. El problema de la desamortización en España. En *Cuadernos de Aragón*. 1990, nº 21, pp. 147-178. ISSN 0590-1626.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid: Martin y Salazar, 1857. Google-Books-ID: LcdCW3IqAKYC.

TINEO, Primitivo Tineo. La recepción de Trento en España (1565): disposiciones sobre la actividad episcopal. En *Anuario de historia de la Iglesia*. 1996, nº 5, pp. 241-296. ISSN 2174-0887, 1133-0104.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. La música religiosa en el siglo XIX español. En *Revista catalana de musicologia*. 2004, nº 2, pp. 181-202. ISSN 1578-5297.

WALTER PISTON. *Armonía*. Span.PresS Universitaria. ed. España: [s.n.], 1998. ISBN 1-58045-935-8.

WWW.WISDOMLIB.ORG. A Dictionary of the Bible (Hastings). En [cit. 04.05.2026]. Disponible en: <https://www.wisdomlib.org/christianity/book/a-dictionary-of-the-bible-hastings>

ZAMACOIS JOAQUIN. *Curso de formas musicales*. [s.l.]: [s.n.], 1997. ISBN 1-58045-916-1.

ACO, *Actas caitulares de la catedral de Orihuela*. [ACO]. Orihuela: [s.n.].

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

C.f. Barrios Barrios, J. A., "Los judeoconvertidos en la frontera sur del Reino de Valencia (ss. XIV .XV)", Anales de la universidad de Alicante. Historia Medieval. El legado histórico de los judíos de la Corona de Aragón, 15 (2006-2008), p. 124

Introducción a la historia de Orihuela – Historia de la Orihuela Foral

La peste de Orihuela de 1648 – Historia de la Orihuela Foral

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Situación administrativa de la ciudad de Orihuela entre los siglos XIII y XVI....	14
Tabla 2. Obras en latín recogidas en las distintas catalogaciones	31
Tabla 3. Obras en castellano recogidas en la distintas catalogaciones.....	32
Tabla 4. Obras atribuidas a José Gil Yuncar en las distintas catalogaciones.....	34
Tabla 5. Descripción general del Motete a San Vicente Ferrer	44
Tabla 6. Descripción general del motete <i>Vidi Angelum Habentem</i>	48
Tabla 7. Instrumentos y voces con sus claves correspondientes.....	48
Tabla 8. Estructura general del motete.....	49
Tabla 9. Texturas.....	58
Tabla 10. Texto en latín y en castellano.....	62
Tabla 11. Relación estructural del texto y la música.....	63
Tabla 12. Descripción general del Motete a La Purificación.....	67
Tabla 13. Descripción general del motete <i>Adorna Thalamum tuum</i>	72
Tabla 14. Instrumentos y voces con sus claves correspondientes.....	72
Tabla 15. Estructura general del motete.....	73
Tabla 16. Texto en latín y en castellano.....	82
Tabla 17. Relación estructural del texto y la música.....	83

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Portada de los motetes a San Vicente Ferrer y a la Purificación.....	41
Ilustración 2. Tercera página del guion con el papel rasgado	44
Ilustración 3. Signos de repetición en el órgano.....	45
Ilustración 4. Partichela del violonchelo	46
Ilustración 5. Indicaciones de duo y coro en la partitura.....	47
Ilustración 6. Referencia de compases omitidos en la composición	47
Ilustración 7. Fragmento sin música en guion de los clarinetes	68
Ilustración 8. Signos de repetición en los clarinetes.....	70
Ilustración 9. Partichela del violonchelo	70
Ilustración 10. Roturas en la partichela del bajo	71

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1. Compases del 29 al 32, dúo soprano-tenor y órgano con melodía acompañada.	51
Ejemplo 2. Cadencia perfecta en Sol M en contrabajo y órgano	51
Ejemplo 3. Compases del 38 al 41. Progresión.....	51
Ejemplo 4. Compases 1-4. Progresión melódica.....	53
Ejemplo 5. Compases 12-15. Motivo coro.....	53
Ejemplo 6. Compases 17-20. Motivo melódico	53
Ejemplo 7. Compases 29-34. Tema B.....	54
Ejemplo 8. Compases 35-38. Tema C.....	54
Ejemplo 9. Compases 38-42. Enlace entre las dos apariciones del tema C	55
Ejemplo 10. Compases 50-54. Motivos de la coda	55
Ejemplo 11. Tesitura de las distintas voces que intervienen en el motete a San Vicente Ferrer	57
Ejemplo 12. Compases 21 y 22 con la nota sib en clarinetes, soprano y órgano	60
Ejemplo 13. Compases 28-31. Cromatismo expresivo	61
Ejemplo 14. Escritura silábica en la primera sección.....	65
Ejemplo 15. Escritura neumática en la segunda sección.....	65
Ejemplo 16. Escritura silábica en la coda	65
Ejemplo 17. Final de las progresiones en Do M y La m.....	74
Ejemplo 18. Paso de melodía acompañada a textura homorrítmica	74
Ejemplo 19. Inciso en Sol M.....	75
Ejemplo 20. Frase primera en Do M y su progresión en La m	76
Ejemplo 21. Motivo de la segunda parte de la primera sección.....	76
Ejemplo 22. Compases 33-40, frase principal y puente	77
Ejemplo 23. Tema C.....	77
Ejemplo 24. Ámbito de voces e instrumentos.....	78
Ejemplo 25. Compases 25-26 y 45-46	81
Ejemplo 26. Motivo base de la segunda sección.....	81
Ejemplo 27. Estilo silábico en la primera y tercera sección.....	84
Ejemplo 28. Estilo neumático en la segunda sección.....	84

APÉNDICE DOCUMENTAL

- 1. Motete a San Vicente Ferrer: *Vidi Angelum Habentem***
- 2. Motete a La Purificación: *Adorna Thalamum tuum Sion***

Motete a San Vicente Ferrer

Vidi Angelum Habentem

José GIL Yuncar

Trans: Claudio Ibáñez

Clarinet in B $\flat$ 1

Clarinet in B $\flat$ 2

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Órgano

Contrabass

ff

3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

3

Cb.

3

6

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

6

Cb.

6

10

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

10

S

A

T

8

B

Vi - di An - ge-lum ha -

Vi - di An - ge-lum ha -

Vi - di An - ge-lum ha -

Vi - di An - ge-lum ha -

10

Órg

3 3 3

10

Cb.

Motete a San Vicente Ferrer

13

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

Cb.

13

3

3

ben - tem e - van - ge - lium e - ter - num

ben - tem e - van - ge - lium e - ter - num

ben - tem e - van - ge - lium e - ter - num

ben - tem e - van - ge - lium e - ter - num

16

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

Cb.

16

8

e - van - ge - lium e - ter - num

e - van - ge - lium e - ter - num

e - van - ge - lium e - ter - num

e - van - ge - lium e - ter - num

3 3 3

19

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

Cb.

di - cen - tem di cen - tem mag - na vo - ce

di - cen - tem di cen - tem mag - na vo - ce

di - cen - tem di cen - tem mag - na vo - ce

di - cen - tem di cen - tem mag - na vo - ce

19

19

23

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

mf

S

A

T

8

B

Órg

23

Cb.

pp

27

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

Cb.

27

27

Ti - me - te

Ti - me - te

pp

31

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

De - um et da - te il - li___ ho - no - rem

A

T

8 De - um et da - te il - li___ ho - no - rem

B

Órg

31

Cb.

ff

35

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

ff

S

et da - te il - li ho - no - - -

A

et da - te il - li ho - no - - -

T

8 et da - te il - li ho - no - - -

B

et da - te il - li ho - no - - -

Órg

35

3 3 3

6 3 4

Cb.

35

ff

38

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

Cb.

rem qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci e - ius

6 6 6 6 6 6 6 6 6 3

3 4 3 4 3 3 4 3 4 3

38

3

43

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

Órg

Cb.

mf

p

p

iu - di - ci e - - - ius AL - le-

iu - di - ci e - - - ius Al - le-

iu - di - ci e - - - ius

iu - di - ci e - - - ius

3 3 3 3 3 3

47

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

ff *mf*

S

lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le -

A

lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le -

T

8

Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

B

Al - le - lu - ya AL - le - lu - ya

Órg

47

#3 7 3 3

Cb.

ff *p*

51

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

ff

S

lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A

lu - ya Al - le - lu - ya Al - le lu - ya Al - le - lu - ya

T

8

Al - le lu - ya Al - le lu - ya

B

Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

Órg

51

Cb.

51

ff

Motete a la Purificación

This musical score is for a piece titled "Motete a la Purificación". It is written for a chamber ensemble consisting of two Clarinets in Bb, four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Piano, and Contrabass. The music is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The second system includes parts for Piano and Contrabass. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are mostly silent, indicated by whole rests. The Clarinets and Piano/Contrabass have active parts.

Clarinet in Bb 1: Starts with a half note F#4, followed by a dotted half note F#4, then a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The part ends with a whole rest.

Clarinet in Bb 2: Starts with a half note F#4, followed by a dotted half note F#4, then a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The part ends with a whole rest.

Soprano, Alto, Tenor, Bass: All four vocal parts are silent throughout the piece, indicated by whole rests.

Piano: Starts with a half note F#4, followed by a dotted half note F#4, then a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The part ends with a whole rest.

Contrabass: Starts with a half note F#4, followed by a dotted half note F#4, then a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The part ends with a whole rest.

Dynamic markings: The Piano part has a *ff* (fortissimo) marking at the beginning. The Contrabass part has a *ff* (fortissimo) marking at the beginning.

4

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

4

3 3

3 3

Cb.

4

8

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

8

S

A

T

8

B

8

Pno.

8

Cb.

3# 3

3# 3

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

Cb.

A-

A-

A-

A-

15

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

Cb.

15

15

8

dor - na tha-la-mum-tuum Si - on

dor - na tha-la-mum-tuum Si - on

dor - na tha-la-mum-tuum Si - on

dor - na tha-la-mum-tuum Si - on

dor - na tha-la-mum-tuum Si - on

15

15

19

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

Cb.

8

A - dor - na Tha - la - mum-tum Si - on

A - dor - na Tha - la - mum tum Si - on

A - dor - na Tha - la - mum tum Si - on

A - dor - na Tha - la - mum tum Si - on

19

19

23

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

23

S

A

T

B

8

et sus - ci - pe

et sus - ci - pe

et sus - ci - pe

et sus - ci - pe

23

Pno.

3 3 3

23

Cb.

26

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

re - gem Chris - tum

8 re - gem Chris - tum

re - gem Chris - tum

26

Pno.

3 3 3 3 3 3 3

26

Cb.

pp

The musical score is for a piece titled "Motete a la Purificación". It is page 8 of the score. The instruments and voices included are B♭ Clarinet 1 and 2, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts (S, A, T, B) are singing the lyrics "re - gem Chris - tum". The piano part (Pno.) features triplets and a final section marked "pp". The contrabass part (Cb.) also features triplets and a final section marked "pp".

30

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

8

quem Vir - go con-

Pno.

mf

30

Cb.

34

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

ce - pit Vir - go pe - pe - rit Vir - go post

A

Vir - go post

T

8

ce - pit Vir - go pe - pe - rit

B

Pno.

34

6 6

4 4

Cb.

34

38

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

Cb.

par - tum quem quem ge-nu - it Vir - go pos par - tum quem

par - tum quem quem ge -nu- it Vir - go pos par - tum quem

Vir - go pos par - tum quem

Vir - go pos par - tum quem

ff

6 6
4 4

ff

42

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

Cb.

ge - nu - it A - do - ra - vit

ge - nu - it A - do - ra - vit

ge - nu - it A - do - ra - vit

ge - nu - it A - do - ra - vit

42

42

45

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

Pno.

Cb.

Vir - go post par - tum quem ge - nu - it

Vir - go post par - tum quem ge - nu - it

Vir - go post par - tum quem ge - nu - it

Vir - go post par - tum quem ge - nu - it

45

45

47

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

S

A

T

B

A - do - ra - vit

A - do - ra - vit

A - do - ra - vit

A - do - ra - vit

Pno.

47

Cb.

50

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

8

Pno.

50

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a motet titled 'Motete a la Purificación', page 15. It features seven staves. The first two staves are for Bb Clarinet 1 and Bb Clarinet 2, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They play a melodic line with eighth notes and rests. The next four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all in treble clef. The Tenor part has an octave 8 below the staff. All vocal parts have whole rests in measures 50, 51, and 52. The fifth system contains the Piano (Pno.) and Cello (Cb.) parts. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and features complex triplets and arpeggiated figures in the right hand, while the left hand plays block chords. The Cello part is in bass clef and plays a simple eighth-note melody. Measure numbers 50, 50, and 50 are indicated at the start of the first, fourth, and sixth systems respectively.

53

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

S

A

T

B

8

53

Pno.

53

Cb.

The musical score is for a piece titled "Motete a la Purificación", page 16. It is written for a chamber ensemble and piano. The ensemble includes two Bb Clarinets (1 and 2), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The tempo or style is not indicated. The score shows measures 53 through 56. The vocal parts (S, A, T, B) have rests in all measures shown. The woodwinds (Bb Cl. 1 and 2) and piano play a melodic line with eighth notes and triplets. The piano part includes triplets and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the second measure. The contrabass provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.