Biblioteca digital de la Universidad Catolica Argentina

Madrid, Rodrigo; Palacios, José Luis; Sarfson, Susana

La Ópera al Patriarca San Joseph (1718) de José Pradas Gallén

Séptima Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Madrid, Rodrigo, José Luis Palacios, y Susana Sarfson. La Ópera al Patriarca San Joseph (1718) de José Pradas Gallén [en línea]. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música organizada por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 20-22 de octubre, 2010.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/opera-patriarca-san-joseph.pdf>.

(Se recomienda indicar fecha de consulta al finalizar la cita. Ej: [Consulta: 22 de octubre 2010]).

LA *ÓPERA AL PATRIARCA SAN JOSEPH* (1718) DE JOSÉ PRADAS GALLÉN

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

RODRIGO MADRID (UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA) - JOSÉ LUIS PALACIOS (UNIVERSIDAD DE CASTELLÓN) - SUSANA SARFSON (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

Resumen

La presente comunicación da a conocer al mundo académico el descubrimiento de la que es considerada la primera ópera que se compuso en la Comunidad Valenciana (España). La *Opera al Patriarca San José* es una obra escrita para 5 voces y b.c. compuesta por José Pradas Gallén (1689-1757) en 1718. La partitura original contiene sólo las partes vocales y el bajo además de un elevado número de compases de espera entre secciones temáticas por lo que cabe la posibilidad de que la obra descubierta se hallase incompleta y sus particellas instrumentales desaparecidas. Por esta razón hemos reconstruido e instrumentado esta partitura siguiendo la práctica utilizada por Pradas en sus villancicos. El hallazgo pone a disposición de la comunidad científica esta pequeña joya del teatro musical sacro como una parte más del patrimonio musical español.

Palabras clave: ópera - Valencia - Prades Gallén - Pere Rabassa - música eclesiástica.

Abstract

This notice announces the academic world the discovery of what is considered the first opera was composed in Valencia (Spain). The Patriarch Opera San Jose is a book written for 5 voices and bc composed of José Pradas Gallén (1689-1757) in 1718. The original score contains only the vocals and bass and a large number of bars to wait between thematic sections so it is possible that the discovered work was incomplete and missing particellas instrumental. For this reason we have reconstructed and orchestrated the score following the practice used by Pradas in their carols. The discovery offers the scientific community this little gem of musical theater as a sacred part of the spanish musical heritage.

Key words: opera - Valencia - Prades Gallén - Pere Rabassa - eclesiastic music.

* * *

Introducción

La presente comunicación presenta a la comunidad académica el descubrimiento de la que es considerada la primera ópera que se compuso en la Comunidad Valenciana (España).

La *Ópera al Patriarca San José* que ha llegado hasta nosotros es una obra escrita para 5 voces y bajo continuo compuesta por José Pradas Gallén (1689-1757) en 1718. La partitura original -conservada en los anaqueles archivísticos de la Catedral

Metropolitana de Valencia-, contiene sólo las partes vocales y el bajo, amén de un elevado número de compases de espera entre secciones temáticas, hecho éste que nos ha llevado a considerar la posibilidad de que la obra se hallase incompleta y de que en su origen gozase de un acompañamiento instrumental cuyas particellas se han perdido.

Esta razón nos ha llevado a reconstruir, completar e instrumentar esta partitura siguiendo la práctica utilizada por Pradas, cuyos usos compositivos fueron aplicados después de estudiar su ingente catálogo de villancicos. La plantilla instrumental utilizada adecua su tímbrica al desarrollo temático de la obra buscando que la acción dimanante de los recitados y coplas muestre la fuerte carga dramática que subyace en la misma.

Nos consta que la ópera fue representada en su día, por lo que las partes añadidas -introducción, intermedios instrumentales y coro final- y la reordenación de recitados y coplas responden a la necesidad de que los personajes de la trama puedan entrar y salir libremente de la escena buscando articular un desarrollo argumental de gran riqueza emotiva.

Este descubrimiento, su publicación, difusión y puesta en escena supone dar a conocer a la comunidad científica esta pequeña joya del teatro musical sacro como una parte más de la riqueza cultural española.

* * *

Marco histórico: La música en la Valencia del s. XVIII

Afrontar un fenómeno tan complejo y extenso como fue la música en la Valencia del siglo XVIII supone referenciar los hechos artístico-musicales ocurridos durante esta centuria dando especial protagonismo al fenómeno específico de la creación musical, sobre todo, en su vertiente religiosa trazando, a la vez, un marco histórico que explique unos acontecimientos que determinaron, entre los valencianos, la pérdida de unos rasgos bien diferenciados.

Valencia es, durante este siglo, una gran ciudad que cuenta con alrededor de noventa mil habitantes; los hermosos edificios como la Catedral, el Palacio Arzobispal, el Real Colegio Seminario de Corpus Christi y el Colegio de Infantillos; sus imponentes Torres de Serranos y de Quart y sus palacios nobiliarios la hacen una ciudad bulliciosa pero, a comienzos del siglo XVIII, dista de ser una ciudad apacible y tranquila.

Cuando el último monarca de la casa de los Austrias, el hechizado Carlos II de Habsburgo, muere sin descendencia, un guerra internacional por el equilibro de poder en el mundo se desata entre las potencias emergentes, es la llamada Guerra de Sucesión que desembocará, en nuestro suelo patrio, en una virtual guerra civil.

Carlos II de Habsburgo (1661-1700)

Maulets y botiflers: Dos bandos enfrentados

Los *maulets*, salidos de las tierras del antiguo Reino de Aragón que con su apoyo se muestran decididamente partidarios del Archiduque Carlos, se enfrentan con los *botiflers*, defensores del cambio dinástico personificado en la persona del Duque Felipe de Anjou, más tarde entronizado como Felipe V. Este cambio de dinastía supuso para Valencia, la modernización. Una modernización que tuvo como resultado transformaciones muy importantes no solo en la vida social sino en la parcela musical. Efectivamente, las consecuencias políticas derivadas de aquella contienda afectaron particularmente a los dominios territoriales de Aragón y Cataluña al defender éstos de forma más beligerante las posturas de la dinastía austríaca y eso que, tanto en Aragón como en Cataluña, los nuevos gobernantes salidos de aquella contienda, con sus nuevas formas de gobierno no abolieron, como lo hicieron en Valencia, todos sus derechos particulares.

Batalla de Almansa según óleo de Ricardo Balaca, 1862
(Congreso de los Diputados. Madrid)

Estos cambios afectaron particularmente a la propia iglesia puesto que si, entre los valencianos la defensa de los Austria tuvo su enraizamiento y salvaguardia en las clases inferiores, en Cataluña fueron las clases denominadas altas las que se postularon al lado de la causa austracista, inclusive, dentro del seno de la misma iglesia. Ello hizo que la capital valenciana fuese el refugio apetecido para alguno de los músicos que ejercían su magisterio musical en tierras catalanas.

La fecha del 29 de junio de 1707 marca un hecho histórico fundamental. Ese día se suprimen las Cortes y se derogan los Fueros de Valencia, quedando sujetos los valencianos a las leyes de Castilla. Dicho centralismo, auspiciado por el Decreto de Nueva Planta, trajo indudables consecuencias para el desarrollo de nuestras particulares formas de gobierno y el progreso musical, puesto que la imposición a la "no diferencia" nos hizo seguir el ejemplo de los moldes de Castilla. Dicha fecha pautará, además, distintos calendarios en la creación musical fijando tiempos disímiles para su aplicación y desarrollo.

Decreto de Nueva Planta. 29 de Junio de 1707
(Archivo del Reino de Valencia)

La música eclesiástica

La iglesia era, con diferencia, todavía en el siglo XVIII, el principal mecenas del arte musical. Las capillas musicales nacidas por y para la iglesia, gozaban de una situación privilegiada dentro del estamento eclesiástico, llegándose a crear capillas concertadas entre los distintos centros religiosos. Era, por entonces, el principal centro donde se produce música; música litúrgica con su elevadísimo porcentaje de musica vocal y, en menor medida, música extralitúrgica. La creación de enormes cantidades de música vocal resulta obvio: la iglesia necesita del texto que sirve como vehículo para difundir el mensaje cristiano.

No se puede minimizar el protagonismo cultural que tuvo la iglesia durante varios siglos y que fue absolutamente determinante para el desarrollo musical dentro y fuera de Valencia; la formación de músicos realizada en el seno de las capillas musicales sirviendo ora como mozos de coro, *diputats*, infantillos o infantejos, ora como maestros de capilla, cantores u organistas, constituyó el mejor vehículo para la enseñanza religiosa y profesional.

Entre estas capillas musicales estables ocupa un lugar muy preferente -pese a las lamentaciones de los capitulares catedralicios que hacen constar la falta de recursos-, la capilla musical de la Catedral de Valencia. Si bien es cierto, como acabamos de señalar que el desarrollo de las formas administrativas castellanas, la pérdida de libertades y la merma de recursos económicos a que se enfrentaba la iglesia produjeron un paulatino quebranto en el desarrollo musical, éste no tendría unas consecuencias prácticas hasta el final de esta época.

No obstante, los efectos más adversos de los cambios arriba mencionados los vamos a encontrar, sobre todo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando, debido al empobrecimiento de la iglesia, se llegan a suprimir las oposiciones prácticas para cubrir plaza de maestro de capilla u organista siendo canjeadas por ejercicios escritos realizados por los mismos opositores en sus domicilios.

Fruto del desarrollo de este nuevo estado, tanto en lo político como en lo social, cabe reseñar el que, sin duda, será un revulsivo para la música litúrgica, nos referimos a la llegada a tierras valencianas, ocupando la maestría de su capilla catedralicia, de Pere Rabassa.

Pere Rabassa: el innovador

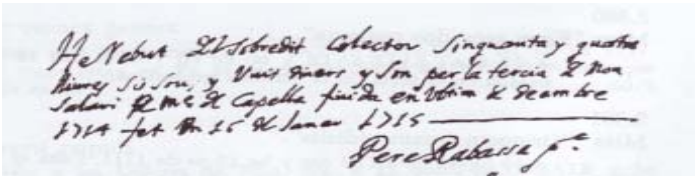
Si tuviéramos que personificar en el caso valenciano la frontera que marca el linde entre las formas antiguas barrocas y las formas modernas o preclásicas, tendríamos que dirigir nuestra mirada al cambio en el panorama compositivo que se produce con la muerte de Juan Bautista Cabanilles y el abandono progresivo en los teclados conventuales del tiento organístico. Los esfuerzos realizados por Vicente Rodríguez Monllor, su sucesor, para adentrarnos en la órbita de la sonata y la llegada a Valencia procedente de Vic (Barcelona) de Pere Rabassa, al que acompañan un cohorte de maestros de capilla y organistas de menor importancia compositiva, aunque no de menor rango artístico, son los ejes musicales que nos insertan plenamente en el siglo XVIII.

Pere Rabassa (1683-1767), alumno predilecto de Francisco Valls y colaborador suyo en los últimos años de su vida, introdujo entre nosotros formas musicales nuevas que abrieron un campo hasta ahora inexplorado dentro del desarrollo de una forma composicional netamente española cual es el villancico. Rabasa, debió ser uno de los

represaliados por su adscripción y participación en el movimiento proaustracista, razón por la cual los capitulares de la catedral de Barcelona -a pesar de que de él hacían los mayores elogios-, le buscaron acomodo en la iglesia de Vic, con la evidente intención de apartarlo de Barcelona por miedo a las represalias.

Rabassa permanece diez años como maestro de capilla de la catedral de Valencia de 1714 a 1724; este tiempo de estancia en nuestras tierras le basta para introducir nuevos instrumentos que van a servir para acompañar a la denominada "música moderna" revolucionando el lenguaje instrumental y creando diálogos entre los violines y flautas, instrumentos que tardíamente van a hacer su aparición su aparición en la iglesia valenciana. Su estancia aquí es fructífera pues compone 68 obras latinas y 38 obras en lengua romance.

La obra de Rabassa mezcla hábilmente el estilo español con el italiano; a través de él Valencia entra de lleno en un movimiento italianizante que se manifiesta con la introducción de arias y recitados; los atrevidos desarrollos armónicos y las nuevas formas utilizadas por este compositor traerán nuevos vientos que renovarán el aire en un círculo, el eclesiástico, de por sí particularmente hermético.



Autógrafo de Pere Rabassa (1683-1767)
(Archivo de la Catedral de Valencia)

Además de Rabassa, dos compositores van a dirigir los centros religiosos más importantes valencianos, la Catedral y el Patriarca. Son José Pradas y Pedro Vidal (1690- ca.1743), mientras que éste es nombrado maestro de capilla del Patriarca en 1730, cargo que va a ocupar durante trece años, le corresponde a José Pradas (1689-1757), con su abundantísima producción de villancicos, marcar una época para la música religiosa.

La larga estancia de Pradas en la Catedral de Valencia, casi treinta años, lo convirtieron en un fecundo autor de música religiosa; compone alrededor 400 obras a lo largo de su vida, donde muestra una especial atención a su ingente producción de villancicos, 285 partituras exactamente. Si durante la primera época, hasta 1712, José

Pradas experimenta la introducción de recitados y arias con escaso acompañamiento instrumental, en su segunda época se une tímidamente a las nuevas corrientes italianas que de forma imparable hacen su entrada en la Península para finalmente, entregarse de lleno a la composición de villancicos con la incorporación de recitados y arias utilizando una amplia plantilla instrumental que la moda demanda, en la que no faltan los violines, oboes, clarines, trompas y violoncellos, tratando de mantenerse a cierta distancia del entusiasmo popular que, atraído por la frivolidad teatral, se cuela por todos los huecos de los recintos sagrados.

José Pradas: perfil biogràfico

> "Veintiuno de agosto del año mil seiscientos ochenta y nueve: yo, el abajo firmado, bauticé según el rito de la Santa Madre Iglesia un hijo de Julepe Pradas alpargatero, y de Jusepa Gallén, cónyuges. Fuéle puesto por nombre Joseph Bartolomé Francisco. Padrinos: Joseph Vidal y Joanna Aragón, todos de esta villa. Nació a punta de día el mismo día ut supra"

Así reza la partida de bautismo certificada y legalizada por el Dr. Francisco Lorens, Rector de Villahermosa del Río, provincia de Castellón, diócesis entonces de Valencia, el 28 de Julio de 1698. [1] Es probable que la fecha de certificación de su bautismo coincida con la entrada de Pradas en el Colegio de Infantillos de Valencia a los nueve años, donde se la exigirían como requisito indispensable. En muchos aspectos la vida de Pradas, como podremos comprobar, es paradigmática de la de la mayoría de los músicos de aquella época, fuesen tonsurados o no.

Es probable que el citado párroco de Villahermosa y su tío Mn. Francisco Gallén, apreciando las cualidades musicales del niño, intercedieran ante sus padres para llevárselo a Valencia como infantillo de la Catedral. Regentaba la capilla catedralicia desde 1677 el maestro Antonio Teodoro Ortells, y era organista de la misma desde 1665 el ya entonces famoso Juan Bautista Cabanilles. En Cabanilles (1644-1712) beberá Pradas lo mejor de la tradición orgánica española; su producción vocal se anticipa a su tiempo en el uso del retardo y la disonancia.

Nos encontramos con que la ciudad de Valencia es por entonces una gran urbe; cerca de la Catedral se encuentra el Colegio de Infantillos, una gran casona situada en la

[1] RIPOLLES, V.: *El Villancico i la cantata del segle XVIII a Valencia*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. XXII

plaza de la Almoyna, entre el Palacio arzobispal y la Capilla de la Virgen de los Desamparados, pero dista mucho de ser una ciudad tranquila. El 1 de noviembre de 1700 muere sin descendencia el rey Carlos II de Austria; desatándose una internacional Guerra de Sucesión por el trono español que se irá fraguando en una larga guerra civil.

Justamente en la Navidad de aquel año crucial de 1700, *Joseph Pradas, de Villahermosa, fill de Joseph y Josepha Gallent [sic], coniuges, començá a cantar en 24 de decembre 1700, segons relació del Mestre de Capella* [2]. (Joseph Pradas, de Villahermosa, hijo de Joseph y Josepha Gallent [sic], conyuges, comenzó a cantar en 24 de diciembre 1700, según relación del Maestro de Capilla) El Maestro Ortells había compuesto para la ocasión un villancico a 12 voces, arpa y órgano: "Un quidam gran piscatori".

Cuatro años después, a José Pradas le cambia la voz, *provisó en 30 Mayo 1704: 10 liures; en 8 de juni 1705, 20 liures; total, 30 liures* [3] ; (provisión en 30 Mayo 1704: 10 libras, en 8 de junio 1705, 20 libras; total, 30 libras) se trata del sueldo-gratificación por haber permanecido más de tres años consecutivos cantando. No tenemos noticia de lo que ocurre en el corto espacio de tiempo desde su cese como infantillo hasta su admisión como acólito. Es muy probable que permaneciera en la catedral como mozo de capilla, siendo testigo privilegiado de acontecimientos políticos y musicales de primer orden.

Como cuenta Joseph Vicent Ortí i Major en su Diario el año 1715, tras contradictorias noticias de victorias y derrotas, el 16 de diciembre de 1705 Valencia capitula ante el Archiduque. Pocos meses después, el 30 de septiembre de 1706, *a cosa de la una hora de mediodía entró Su Majestad [Carlos] en Valencia* [4] Al día siguiente, *se hizo la función de los años del Rey* [23º cumpleaños] *en la Metropolitana, y al mismo tiempo, en la Capilla de Palacio. Cantóse la Misa con asistencia de la Música de la Capilla Mayor; y esto parece que fue desairar la función de la Metropolitana, por ser al mismo tiempo una función que otra* [5].

A partir de ahora y hasta la salida de Valencia del religioso y melómano Archiduque Carlos de la dinastía austríaca el 6 de marzo de 1707, las capillas de música del rey-archiduque (dirigida por el napolitano Nicolo Porsili), del Conde de Peterborowg, de las diferentes parroquias, del Real Colegio de Corpus Christi (llamado del Patriarca) y,

---

[2] *Ibd.*
[3] *Ibd*.
[4] ORTI I MAJOR, J. V.: *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 del mes de Octubre del año 1700 hasta el día 1 del mes de Septiembre del año 1715 Valencia,* Manuscrito en la Biblioteca de la Universidad, 1715 p. 158
[5] *Ibd*. p. 159

sobre todo, la capilla de la Catedral de Valencia (a veces en conjunción con la del Archiduque), experimentarán una actividad inusitada. En un entorno tan conflictivo como la guerra, la semilla de la música italiana prende rápidamente en los músicos valencianos.

Desgraciadamente, el jueves 4 de noviembre de 1706 muere el anciano maestro Ortells, [6] dejando vacante el cargo durante ocho años hasta la llegada de Pedro Rabassa en 1714.

El 22 de marzo de 1707, pocos días después de la marcha del Archiduque a Barcelona, *el Ilustre Capitol nomena Acolit a Joseph Pradas per tres anys desde dit día, ab lo salari i emolument en la forma acostumada.* [7] (el Ilustre Capitol nombra Acólito a Joseph Pradas por tres años desde dicho día, con el salario y emolumento en la forma acostumbrada)

Tan sólo un mes después, el 27 de abril, llega a Valencia la noticia de la derrota en la Batalla de Almansa de las tropas del Archiduque Carlos; de esta forma el 7 de mayo *resolvió el Consejo General entregar la Ciudad al Señor Felipe V, pues no se podía defender*. [8] Al día siguiente entran en Valencia las tropas realistas. El Decreto de Nueva Planta impondrá duras condiciones a los vencidos.

[6] ACV Prot. 1458, fol. 29 v.
[7] ACV Prot. 1631, fol. 141 v.
[8] ORTI I MAJOR, *op. cit.,* p. 216

Retrato de Felipe V (1683-1746)
Pintado por Hyacinthe Rigaud. Musèe de châteaux de Versaillles et de Trianon (Versailles)

Tan encontrados y conflictivos acontecimientos no impiden que José Pradas se dedique por entero a sus estudios musicales bajo la dirección del músico más prestigioso de la Catedral valentina: Juan Bautista Cabanilles.

El 1 de abril de 1710 el Cabildo le concede una prórroga como acólito, *Item prorroguem y continuem per temps de dos anys, contadors desde el dia vint y dos de Mars propasat en avant, a Josep Pradas en la plaza que té de Acolit de la present Esglesia, en la forma acostumada* [9] (Item prorrogamos y continuamos por tiempo de dos años, contados desde el día veinte y dos de Marzo propone en adelante, a Josep Pradas en la plaza que tiene de Acólito de la presente Iglesia, en la forma acostumbrada)

Es éste el primer año que Pradas dedica a la composición, aunque los borradores que conservamos fechados en 1710 probablemente recogen y resumen ejercicios de armonía, contrapunto y órgano anteriores. De esta época conservamos además su única lamentación -*Lamed matribus tuis*-, dos villancicos de Navidad, dos villancicos al

[9]ACV Prot. 1631, fol. 141 v.

Santísimo Sacramento, un villancico al jesuita S. Luis Beltrán, una "cantata" a la Virgen de la Esperanza y un villancico a San Martín. En todos ellos destaca la original distribución de la voces y la avanzada instrumentación.

En 1712 le finaliza a Pradas su prórroga como acólito; animado y quizá recomendado por el organista de la catedral Juna Bautista Cabanilles, se decide a opositar al magisterio de capilla de la parroquia San Jaime de Algemesí. Consigue la plaza y le es otorgado el beneficio de Nuestra Señora de la Salud [10] a cuya advocación compone varios villancicos; firma la toma de posesión como clérigo.

Una vez la situación política normalizada, a comienzos de 1717 oposita Pradas al magisterio de capilla de Santa María de Castellón con el villancico de Ortí: "¿Quién es la que subiendo del desierto?", que previamente había musicado Rabassa en Valencia.

En abril ya figura Pradas como maestro de capilla con el beneficio de la Asunción. El 13 de junio renuncia a su cargo en Algemesí, siendo sustituido por su paisano y amigo Pedro Vidal, a quien debió recomendar para el cargo.

El año 1718 es para Pradas especialmente fecundo: Ortí escribe el libreto de una "Cantata a San Francisco de Asís" para Tortosa -a cuya diócesis pertenecía Castellón- que no conservamos, *y puso música también el maestro Pradas, de Castellón de la Plana. Sirvió el año 1734 para Magdalena* .[11]

Compone también este año el primer "Miserere" que ha llegado hasta nosotros, un "Cuatro para la Loa que se hizo en Villarreal al Sr. San Roque" y la "Ópera al Patriarca San José" objeto de la presente comunicación. Ninguna de dichas obras supera las 8 voces, de lo que deducimos que la capilla de Castellón debía ser entonces más reducida que la de Algemesí, donde normalmente componía a 11 y 12 voces.

El 20 de septiembre de 1722, el Obispo de Tortosa, Fr. Bartolomé Camacho consagra la Iglesia de las monjas Capuchinas de Castellón, cuyo convento había sido fundado el 5 de mayo de 1693. Cuenta Balbás que, *se celebran con este motivo grandes festejos que duraron ocho días*[12], para los cuales compone Pradas tres villancicos.

En la Congregación del Oratorio de Valencia se canta en la Cuaresma de 1723 "La vida del justo tejida de gozos y penas, representada en la del Pariarca San José",

---

[10]RIPOLLÉS, *op. cit.,* p. XXII
[11] ORTI I MAJOR, *op. cit.,* p. 275
[12]BALBÁS, J.: *El libro de la provincia de Castellón*. Castellón, Imprenta Armengot, 1892. Reeditado en edición facsímil por la Caja de Ahorros de Castellón en 1987, p. 707

oratorio de José Pradas cuyo libreto impreso se encuentra actualmente en el archivo Otaño en Loyola (Guipúzcoa). Es la segunda obra que dedica Pradas a su Santo Patrono y el primer oratorio suyo del que tenemos noticia, lo que no deja dudas de su permanente vinculación con Valencia.

La fama de Pradas no queda sólo en Valencia; llega desde Algemesí a Tortosa. En 1724 compone un villancico para la solemne traslación de la Santa Cinta en Tortosa, otro a Nuestra Señora de la Salud de Algemesí y la polémica cantata a solo y violines "Ah del célebre confín", trasunto de la de Literes "Ah del rústico pastor".

Pero volvamos a Valencia. Anualmente la Compañía de Jesús celebra la fiesta dedicada a sus patronos S. Luis Gonzaga y S. Estanislao de Kostka; merece la pena transcribir literalmente la noticia correspondiente al año 1727 tal como la cuenta un testigo anónimo en su Historia Manuscrita .[13]

> "El día 5, a las 4 de la tarde se comenzaron las Vísperas solemnes, en nuestra Iglesia, en que ofició, como el día siguiente a la Misa, el Sr. D. Gaspar Ferrer y Proxita, Canónigo y Vicario Capitular de esta Metropolitana, muy amante de nuestra Compañía. Duraron las Vísperas muy cerca de dos horas cantándolas con mucho golpe de instrumentos y muy nueva y extraordinaria Solfa, toda la Capilla Mayor. Encontrábase la Iglesia Mayor sin maestro de capilla, por haberse pasado a la de Sevilla el que estaba aquí; y a esta ocasión la Capilla de la Catedral pidió que viniese a llevar el compás a Mn. Joseph Pradas, Maestro de Capilla de Castellón de la Plana; él vino con mucho gusto, así por lucirse en tantas fiestas como porque ya entonces aspiraba al magisterio de esta Catedral, y no se engañó, pues ganó muchos votos para lograr, como después logró, el magisterio; porque puso mucha Solfa de nuevo en Cantadas, Recitados y Arias; cantó unas Misas de gran composición y las Vísperas fueron al mismo aire; todo en un entablado alto que se les formó, bajo el Presbiterio.Día 6 [...] a la tarde prosiguió la fiesta, cantando toda la capilla de la Catedral Villancicos nuevos, Arias, Recitados, alternando sonoras sinfonías que llenaron toda la tarde y toda la admiración y el gusto de un innumerable concurso de que en este y en los días siguientes no se vació la Iglesia, ni los claustros ni las calles."

Para la ocasión compone Pradas los siguientes Villancicos-"Cantadas", según el anónimo autor-: "Arda en gozos el valle" a 8 voces, 2 vl., órgano y b.c. y "El más joven serafín" en Fa Mayor a 12 voces, 2 vl, 2 oboes y 2 clarines al órgano. El término "muy nuevo" repetido en tres ocasiones hace referencia a la música moderna -italianizante- que Pradas comenzaba a experimentar. El hecho de que sean los propios músicos quienes reclaman a Pradas, dice tanto de la calidad humana como profesional de un hombre que jamás perdió el contacto con la capilla de la Catedral ni con la vida musical valenciana.

---

[13]VV. AA..: "Órganos de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia" *Revista ACAO I* , Valencia, 1982

Pero no debieron ser tan decisivos los votos de la capilla de música ni debieron pesar tanto las reconocidas dotes musicales de Pradas como para que el Cabildo no intentara un concurso de méritos. Hay que tener en cuenta que el magisterio estuvo vacante cuatro años, quizá por temor a no encontrar un maestro de la categoría de Pere Rabassa.

Lo cierto es que el 3 de febrero de 1728 las actas de la Catedral reflejan el acuerdo de pagar los gastos de envío de las obras a los pretendientes a la plaza de Maestro de Capilla. Un mes después, sin embargo, con toda solemnidad y en latín, [14] *[...] dispensantes in constitutione de expediendis edictis [...] praecedentibusque maturis colloquiis eligunt et nominant Rhythmicum seu Magistrum Capellae cantus figurati dictae Metropolitanae Josephum Prades, Presbyterum [...] cui [...] assignant capellaniam sucentoriam ... nuncocupatam de Contrabaix anexam ... cum salario annuo 63 librarum valentiae pecuniae ac etiam salaria et emolumenta assueta atque educationem puerorum infantulorum.*[15]

El día 15 del mismo mes, *[...] renunciante dicto Josepho alterum Magistri Capellae officium ante dictae Ecclesiae villae de Castellon, remanet desque titulo quo promotus fuit ad dictos sacros ordines, ideo [...] assignant dicto Josepho Pradas [...] in titulum pro dictis sacris ordinibus, 60 libras valentianae pecuniae, annis singulis.* [16] Así finaliza una estancia de 11 años en Castellón, donde es sustituido por Vicente Carpi, Pbro.[17]

A partir de su toma de posesión en Valencia, Pradas se toma muy en serio las obligaciones propias de su cargo. En el tiempo que le dejan libre la dirección de la capilla, la crianza y enseñanza de los infantillos, los exámenes, las censuras y la renovación de papeles de música, compone a un ritmo de doce a quince obras anuales algunas de gran envergadura; un Miserere cada dos años y, anualmente, cuatro villancicos al Nacimiento, cuatro al Sacramento y uno a la Asunción, aparte otras obras de encargo; cuenta ahora con un buen instrumento: la capilla de música de la Catedral.

---

[14] ACV Prot. 3211, fol. 352
[15] *Ibd.,* fol. 452
[16] *Ibd.,* fol. 567
[17] CODINA, E.: *Artistas y artesanos del S. XVIII en la villa de Castellón. Noticias referentes a sus obras.* Castellón, Imprenta Armengot, 1946, p. 21

Catedral de Valencia. Puerta de los Hierros

Sus *Delliberacions per a el bon funcionament de la Capella de Musica,* (Deliberaciones para el buen funcionamiento de la Capilla de Música) de finales de 1729, recogen y amplían las correspondientes del 9 de marzo de 1526 y de 17 de agosto de 1714. Durante los cuatro años que estuvo vacante el magisterio de capilla, debieron introducirse algunos abusos, entre otros, el fraccionamiento de la Capilla para asistir a dos funciones a la vez. Pradas expone al Cabildo sus quejas; el Cabildo le dice, *que no podent subsistir en la decencia deguda les mitjes Capelles [...] es reboca esta practica.*[18] (que no pudiendo subsistir en la decencia debida las medias Capillas [...] se revoca esta practica) Además regula minuciosamente las funciones y tasas por función, distinguiendo al organista del resto de la capilla. Finalmente ordena, *que en les misses de violins, els instruments musics hatjen de tocar alguna sinfonia al ofertori, com es costum y ... com esta prevengut en la Constitucio de dit any 1714* [19] (Que en las misas de violines, los instrumentos músicos hallen de tocar alguna sinfonía al ofertorio, como es costumbre y ... como esta previsto en la Constitución de dicho año 1714) lo que, en opinión de Martín Moreno viene a confirmar, *la práctica de partes exclusivamente*

[18]ACV Prot. 3212, fol. 1458
[19]*Ibd.*

instrumentales en el Ofertorio y otras partes de la liturgia ya desde tan temprana fecha.[20]

Pedro Vidal es nombrado en 1730 maestro de capilla del Patriarca, cargo que ocupará hasta 1743. Así pues, ambos amigos y paisanos dirigen a partir de ahora los dos centros musicales más importantes del Reino de Valencia.

En 1732 se cantan nada menos que cuatro oratorios en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, uno de los cuales lleva por título "Desengaño de la mundana felicidad y conversión de un pecador, simbolizado en la parábola de el hijo pródigo" *reducido a concento músico por el licenciado Mn. Joseph Pradas, maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma ciudad. Imprenta de Antonio Bordazar.* [21] Otro de ellos es el "Oratorio sacro al nacimiento temporal de Cristo nuestro Señor"*,* de Pedro Vidal.

Uno de los acontecimientos más relevantes en la vida profesional de Pradas son, sin duda, las *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la Quinta Centuria de su cristiana conquista*, que tal reza el título del libro de Joseph Vicent Ortí, entonces Secretario de la Ciudad en el año 1740. Ese día, fiesta de San Dionisio, quinto centenario de la dedicación de la Catedral, se celebra una solemne función en la que se dan cita, entre otros, el nuevo Arzobispo, el nuevo Capitán general (Excmo. Sr. Marqués de Cayhis) y el Secretario del Secreto (Dr. D. Manuel Mayans y Ciscar, hermano de D. Gregorio Mayans); excusan su asistencia los Obispos de Segorbe (Francisco de Zepeda y Guerrero) y Orihuela (Juan Elías Gómez Terán). Ningún detalle musical escapa a la detallista pluma del melómano Ortí,

> "Ejecutóse esta sagrada función no solamente con gran devoción y ternura de S.I. y del innumerable concurso de Nobleza y Plebe, sino con la pompa, autoridad y grandeza que corresponde a lo elevado de su dignidad y carácter, y con aquellas armoniosas consonancias que Mn. Joseph Pradas, Pbro., Maestro de Capilla, supo disponer y prevenir para tan superior asunto con su habilidad y destreza, ya en lo acertado de la composición, ya en la copia de instrumentos de violines, obueses, trompas y timbales, y ya en lo selecto y suave de las voces, habiendo sabido todos desempeñar su obligación con tan merecido aplauso que

[20]MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española,* Madrid, Alianza Música, tomo IV, 1985, p. 169
[21]RIPOLLÉS, *op. cit.,* p. VI

> ni el más delicado genio tuvo que censurar ni al más primoroso gusto le faltó que apetecer.*"*[22]

La procesión se atrasa al día siguiente a causa de la lluvia. *Se cantó por la Música de la Metropolitana un motete en el altar mayor al Santo [San Jorge] con sus versículos y oración*.[23] Se trata del "Christianis por fide decertantibus" en Do Mayor a 8 voces y órgano *para la fiesta de 100 en 100 años,* escribe Pradas en la partitura. *En la Capilla de la Virgen de Gracias* --continúa Ortí-- *se cantó con acorde música un motete a Nuestra Señora [... y también] a este gloriosísimo Santo se le cantó por la Música un motete* [24]*;* el motete en cuestión es el "Ferte palmas, lauros et coronas" en Re menor a 8 voces, 2 violines, 2 trompas y órgano.

Altar Mayor de la Catedral de Valencia

El día 1 de abril de 1741 comienza su carrera musical en la Catedral como infantillo Francisco Morera, discípulo predilecto de Pradas, colaborador y continuador de su labor en el magisterio de capilla de la Catedral desde la muerte de Pascual Fuentes (1768) hasta 1793. Seis años después, en 1747, el Cabildo, *[...] nomenen ab lo present acte en Mozo de Capella de la present Esglesia, per ascens de Vicent Verger a acolit de ella a Francisco Morera, infantillo que ha estat de dita sancta Esglesia, per a tres anys*

---

[22] ORTI Y MAJOR, V.: *Fiestas centenarias con que Valencia celebró el 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su conquista*, Valencia, Antonio Bordazar; reimpresión facsímil en Burriana (Castellón). Ediciones histórico-artísticas. pp. 258 y 259.
[23] *Ibd.* p. 399
[24] *Ibd.* pp. 402 y 410

contadors del dia de hui en avant, ab lo salari annuo y emoluments acosumats. [25] (Nombran con el presente acto en Mozo de Capilla de la presente Iglesia, por ascenso de Vicente Verger a acólito de ella a Francisco Morera, infantillo que ha sido de dicha santa Iglesia, para tres años contadores de esta fecha en adelante, con el salario año y emolumentos acostumbrados).

Como era usual, de mozo pasa a acólito y, sin agotar su nombramiento, encuentra mejor destino; así consta en las actas de la Catedral de Valencia de fecha 23 de junio de 1753. *Lo Illustre Capitol nomena en Acolit de la present Esglesia en la plaza vacant per ascens de Francisco Morera a la de Organiste de Corpus Christi [...]*. (El Ilustre Capitol nombra Acólito de la presente Iglesia en la plaza vacante por ascenso de Francisco Morera a la de organista de Corpus Christi)[26] Su marcha de la catedral, sin embargo, no será óbice para el respeto, la amistad y la colaboración del agradecido discípulo con el anciano maestro Pradas.

Efectivamente, en 1754 Pradas no figura como examinador en una oposición a contralto, lo que hace pensar a Ripollés que pudo sufrir este año su primer ataque de apoplejía, enfermedad que años más tarde había de causarle la muerte. [27] Corrobora esta hipótesis la exigua producción musical, sobre todo de villancicos, la obra más esperada de un maestro de capilla; el folleto impreso de las *Letras de los Villancicos que se han de cantar en la Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Valencia [...] este presente año de 1754*, señala expresamente, *[...] siendo Maestro de Capilla D. Joseph Pradas, Pbro., y puestos en música por Francisco Morera, su discípulo.*

Y algo parecido sucede en las Navidades siguientes: los villancicos correspondientes a 1755 son puestos en música, según reza la portada, *el primero por D. Joseph Pradas, Pbro., Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Los demás por Francisco Morera, su discípulo* [28]

Los cuatro villancicos de Navidad de 1756 son, *puestos en música por Francisco Morera, discípulo de D. Joseph Pradas, Pbro., Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia* [29]. Pradas compone tan sólo obras latinas.

---

[25]ACV Prot. 3245 fol. 422 v.
[26] ACV Prot. 1631, fol. 188 v.
[27]RIPOLLÉS, *op. cit.,* p. XXVIII
[28]PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Ediciones Palau Dulcet, Tomo XXVIII, p. 173
[29] *Ibd.*

El hecho de preferir, en el libreto impreso, el título de "discípulo de Pradas" al de "organista del Corpus" denota, a nuestro modo de ver, agradecimiento y devoción casi filial; por otra parte, a pesar de disfrutar Morera, a sus 24 años, de un bien ganado prestigio, la enorme reputación de Pradas podía beneficiarle si tenía la intención -animada quizá por el propio Pradas- de suceder al anciano maestro en la catedral.

Llegamos así a 1757. El mismo año en que Rabassa se jubila en Sevilla, lo hace también Pradas en Valencia; la primera noticia está consignada, en castellano, en las actas catedralicias del 22 de febrero,

> "Atendiendo a la poca salud y accidentes habituales que padece Mn. Joseph Pradas Pbro., Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia, el cual hace 29 años que sirve dicho empleo y Magisterio con la satisfacción que es notoria por su habilidad y cuidado [...], exoneran y jubilan al referido Mn. Joseph Pradas del empleo del Magisterio de la Capilla de Música de dicha Santa Iglesia asignándole [..] 300 libras del Canonical, 63 libras [...] por la Capellanía de Contrabajo mayor [...] más las distribuciones manuales del Coro de la dicha Santa Iglesia".[30]

Realmente es un sueldo respetable: el triple del sueldo con el que comenzó su magisterio. No puede ser mejor expresada la alta consideración que el Cabildo dispensa a quien, junto con Ortells, más tiempo había permanecido al frente de la Capilla desde que tenemos constancia (año 1581).

Tras más de cuarenta y tres años de permanencia en la catedral como infantillo, mozo, acólito y maestro, busca refugio en su pueblo natal, de cuya Parroquia era beneficiado, y se aloja en la recién restaurada Ermita de San Bartolomé de Villahermosa. Sin pérdida de tiempo, el 1 de marzo el Cabildo catedralicio,

> "por cuanto mediante la escritura ante mí en 22 de febrero próximo pasado se jubiló a Mn. José Pradas Pbro. [...] y se hace preciso proveer dicha plaza [...] determinaron que para el mencionado efecto se expidan los edictos acostumbrados en el término de 60 días los cuales deberán empezar a contarse del día 15 del presente mes en adelante." [31]

Poco antes de expirar el plazo, el 2 de mayo,

> "por cuanto mediante escritura ante mí de 22 de febrero próximo pasado el Ilustre Cabildo jubiló a Mn. Joseph Pradas, Pbro. [...] en virtud de lo cual se despachan los correspondientes edictos [...] que se cumplirán el día 15 del presente mes de Mayo, por tanto, en virtud de la presente escritura, nombran en examinadores para la provisión de dicha plaza a D. Pedro Vidal, Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de la villa de Rubielos, Reino de Aragón, y a D.

[30] ACV Prot. 3305, fol. 351
[31] *Ibd.*, fol. 385

> Valero Moreno, también Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de la Ciudad de Tortosa." [32]

La plaza era realmente interesante y las Actas de la Catedral de Valencia no dejan de hacer referencia expresa a Pradas. El 8 de junio,

> "[...] por cuanto mediante escritura que pasó ante mí a los 22 días del mes de febrero próximo pasado de este año, el dicho ilustre Cabildo, en atención a los accidentes habituales que padece Mn. Joseph Pradas, Pbro. y lo bien que ha servido en la presente Iglesia en el empleo de Maestro de Capilla de ella se le jubiló [...] comparecieron ante mí a firmar oposición [y citamos sólo a los conocidos]: Mn. Pascual Fuentes, Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol de esta Ciudad, [...] Mn. Francisco Gascón, Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de la Ciudad de Gandía, Mn. Manuel Narro, Pbro., Organista de la Iglesia Colegial de la Ciudad de San Felipe [Játiva], Francisco Morera, Organista del Real Colegio del Sr. Patriarca de esta Ciudad"[33]

Órgano de la Catedral de Valencia
Destruido en la Guerra Civil Española (1936-1939)

De nuevo los nombres de Pradas, Vidal y Morera -que todavía no era clérigo- unidos. En el Archivo de la Catedral de Plasencia existe un interesante documento, hecho público por Ripollés titulado: *Preguntas de Teoría musical que se preguntaron en la Oposición para el Magisterio de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia siendo examinadores nombrados por su Ilmo. Cabildo Mn. Pedro Vidal, Mn. Manuel Just y Mn. Onofre Quevedo, en el año 1757*. [34] Se trata de la oposición que estamos comentando. Ochenta y una preguntas con sus correspondientes respuestas son suficiente e insustituible testimonio de primera mano para conocer la teoría musical de la época en España: clases de música, compás, figuras, claves, puntillos, modos,

[32]ACV Prot. 3306, fol. 5 v.
[33]ACV Prot. 3306, fol. 44 v.
[34]RIPOLLÉS, *op. cit.* p. XLI

diapasón, diathésaron, diapente, géneros -diatónico, cromático y enarmónico, contrapunto, composición, intervalos, transporte, etc.

El Cabildo, finalmente -continúa el mismo Protocolo-,

> "[...] eligen y nombran, en virtud de la presente escritura al sobredicho Mn. Pascual Fuentes, Pbro., para Maestro de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia, al cual le asignan todos los emolumentos pertenecientes a dicho oficio [...] a excepción, por ahora, de la Capellanía nombrada de contrabajo, que quedó reservada a favor del citado Mn. Joseph Pradas durante los días de su vida".

Tal designación debió, sin duda, contrariar al anciano maestro Pradas, quien, desde su retiro en San Bartolomé había apostado por su discípulo predilecto Francisco Morera.

Poco después, el 15 de julio, muere en Villahermosa Pedro Vidal, según consta en el Libro de Mortuorios: en 17 de julio de 1757 se cantaron Vísperas generales por el alma de Mn. Pedro Vidal Pbro., Maestro de Capilla de Rubielos que murió a 15 de Julio en esta villa y era Beneficiado de esta Iglesia.

A los pocos días, exactamente el día 11 de agosto -las actas dicen el día 12 de agosto-, diez días antes de su sesenta y ocho cumpleaños, le sigue en la muerte el que en vida había sido su amigo y colega: *Fue enterrado con Oficio general en la propia ermita de San Bartolomé Mn. Joseph Pradas, Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia y Beneficiado de esta Parroquia". Así estaba escrito en la desaparecida partida de defunción, donde constaba que había testado, pero* -observa Ripollés- *la firma del Notario es ilegible*.

Ante la Capilla donde hoy está colocado el altar de Santa Catalina Mártir, en la ermita de San Bartolomé, existe una losa sepulcral con una simple inscripción: HIC IACET MN. JOSEPH PRADAS. MURIÓ AÑO 1757.

Producción musical de José Pradas.

Igual que los cuatro tiempos en los que se desarrollan algunos de sus Villancicos -Introducción, Estribillo, Recitado, Aria-, la obra de Pradas se desarrolla también en cuatro etapas, coincidiendo con su estancia en las diferentes capillas musicales:

En la primera, Valencia (1698-1712), etapa de formación, Pradas aprende los viejos modelos de la escuela valenciana, lo que no es óbice para introducir de modo experimental el recitado y aria en 1710, cuatro años antes de la llegada de Rabassa a Valencia.

En la segunda, Algemesí (1712-1717), etapa de juventud, se aventura a experimentar las nuevas corrientes italianas; en 1713 ya encontramos varios villancicos con recitado y aria [35]

La tercera etapa, de transición, coincide con su estancia en Castellón (1717-1728); la línea de demarcación compositiva con respecto al estilo anterior la establecen conjuntamente la "Opera a San José" (1718) y la polémica cantata "Ah del célebre confín" (1724), de factura y forma mixta.

Pero cuando de verdad consolida el nuevo estilo italiano es en su regreso a la Seo de Valencia como maestro de capilla, en su cuarta etapa (1728-1757), de madurez. Allí debió conocer la obra de Rabassa a través de sus propias partituras y, sobre todo, a través de la persona y la obra de su organista, Vicente Rodríguez Monllor. Los primeros villancicos que conservamos de Navidad y Asunción según la nueva forma –Recitado/Aria- e instrumentación -con violines- son de 1728. La prolijidad de sus obras -hasta dieciocho al año, algunas de gran envergadura, como el Miserere-, muestran un Pradas maduro de fácil inspiración.

Pradas evoluciona desde la artificiosa complejidad de sus primeras obras hacia una mayor sencillez y sobriedad; desde una concesión quizá excesiva al elemento popular y teatral, hacia una mayor seriedad, profundidad, interioridad y espiritualidad, alejándose progresivamente de un ambiente propicio a la ampulosidad y dispersión. Sus ritmos son más pausados, su "expresio verborum" más adecuada, su extensión más corta. La textura es siempre innovadora -nueva modulaciones, nuevos acordes, nuevas cadencias-; hasta el final de su vida, como veremos, sigue experimentando nuevas combinaciones sonoras.

Sus obras se encuentran hoy principalmente en los archivos de la Catedral de Valencia, de la Catedral de Segorbe y del Colegio del Patriarca.

Excepto una "Toccata para dos trompetas y órgano" [36] el resto de su producción es vocal-instrumental; y aquí debemos diferenciar dos grupos:

1. Composiciones en latín:

- Misas

[35]ORTI I MAJOR, J. V.: *Colección de poesías sagradas de 1701*-1748. Manuscrito de la Biblioteca nacional nº 14097, pp. 5 a 18

[36] CLIMENT, J.: *Toccata para 2 trompetas y órgano*, Revisión y realización de J. Climent, Valencia, Editorial Piles, 1991

- Salmos e Himnos
- Motetes

2. Composiciones en lengua romance:

- Villancicos al Santísimo Sacramento (Corpus)
- Villancicos al Nacimiento de Cristo (Navidad)
- Villancicos a la Asunción de la Virgen
- Villancicos varios (Virgen, Santos, festividades, ocasiones)
- Otras obras (cantatas, cuatros, ópera, oratorios, gozos).

La Tocata es una pieza de tan sólo 49 compases al estilo de las glosas o variaciones tan de raíz hispánica, que recuerda la Batalla Imperial de Cabanilles, con quien parece fue trabajada.

Su obra en latín, como la de sus contemporáneos, *permanece fiel a la tradición iniciada por Comes.* [37]

Compone 8 Misas, cuatro de ellas sin fecha; las fechadas abarcan desde 1729 a 1747; todas están escritas en tonalidades sencillas: Re Mayor, Fa Mayor y Sol Mayor. Su estructura vocal comprende entre ocho y doce voces; sobre un fondo de violines y b.c. añade trompas, oboes, cornos, clarines y viola. Los motivos musicales utilizados, así como su desarrollo, son totalmente independientes en las cinco partes en que se divide la misa cantada: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei.

De entre los *Salmos* destacan los veinticinco Misereres, probablemente su obra más trabajada y mimada, sobre todo en el aspecto instrumental: violines, trompas, violeta, flauta, oboe, clarines, clarinetes, violas y violón, además del címbalo y el arpa.

El tercer y último capítulo lo forman los Motetes, ya sin la rigidez formal del Oficio Divino. Como es sabido, a cada frase literaria corresponde una idea musical, que contribuye a una más íntima relación música-texto tan cara a nuestro compositor; no en

[37]PIEDRA, J.: "Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) 1662-1822" *Anuario Musical XXII.* Barcelona, 1968, p. 62

vano Pradas, experto en la "traducción musical del texto" [38] es un prolífico compositor de motetes; conservamos treinta y cuatro. El aparato instrumental es sobrio: órgano, violines y trompas. Frecuentes retardos, inversiones, síncopas, diferentes valores y ritmos en las voces y la denominada "cadencia valenciana" y de picardía completan el cuadro de los recursos musicales utilizados por Pradas.

Tenemos sobradas razones para afirmar que Pradas es el fundador de la moderna orquesta valenciana; en primer lugar, porque la enriquece con nuevos instrumentos -hasta trece instrumentos utiliza en los Misereres compuestos en 1747 y 1749-; por la mayor frecuencia con la que éstos aparecen; porque la orquestación de los compositores setecentistas posteriores no la superan ni en número ni en calidad tímbrica. Las mayores innovaciones se llevan a cabo durante la etapa valenciana, allí donde Pradas podía disponer de una nutrida plantilla de ministriles para sus experimentos tímbricos y un adecuado ambiente de renovación musical.

El villancico: Su nacimiento en España.

El villancico fue, sin lugar a dudas, el género musical más importante en las iglesias del mundo ibérico entre los siglos XVI al XIX. Incluso el oratorio hispánico bebe de sus fuentes y está también emparentado con la ópera y con la cantata. El villancico en los siglos XV y XVI era una forma de poesía española integrada por un estribillo que alterna con una o más coplas. Esta forma se la relaciona directamente con el *zajal* hispano-árabe del siglo XII, el *virelai* francés y la batalla italiana. Las grandes colecciones de villancicos se encuentran en los cancioneros, el Cancionero de la Colombina con el famoso *"Andad pasiones, andad"* de Lagarto, quizás el primer villancico conocido, el Cancionero Musical de Palacio, el del Duque de Calabria, el de Medinaceli, etc., pero es a partir de la Contrarreforma del Concilio de Trento cuando el villancico en lengua vulgar, es decir en romance, se introduce en el templo como medio de atracción de los files y se quedará allí hasta el siglo XIX.

El villancico "religioso" adquiere tal fuerza que el todopoderoso Felipe II prohíbe por decreto que se cante en su Real Capilla para asegurar la incontaminación de sus súbditos de ideas extranjerizantes. Esta prohibición no llegó a hacerse efectiva pues el

[38] RIPOLLÉS, *op. cit*., p. XXXV

villancico era en manos de la iglesia un instrumento de pensamiento escolástico una especie de contracorriente que hacía feliz al pueblo llano.

El villancico en Valencia

Hacia el año 1500, el villancico fue el entretenimiento más popular en cortes y calles, pero a lo largo del siglo que entonces comenzaba, el villancico se convirtió en una música religiosa casi litúrgica, interpretada durante los maitines de Navidad y Reyes y en las procesiones de Corpus Christi.

Se trata de una larga tradición en España que consistía en utilizar en la iglesia textos en lengua romance en sustitución de los responsorios latinos que el pueblo no entendía. Es allí donde los compositores ensayan procedimientos nuevos que luego utilizan con más cuidado en sus obras en latín, más permanentes. Aquel "cantar de villanos" que en siglos pasados cantaba temas profanos, en el siglo XVII entra definitivamente en el templo adquiriendo dimensiones equivalentes a la cantata europea.

Esta rica tradición floreció en el Antiguo Reino de Valencia. Su comienzo hay que buscarlo en las obras del vihuelista y compositor Luis de Milá (c. 1500 - c. 1561), quien publica sus villancicos en una colección de música para vihuela titulada "El Maestro" (Valencia, 1536) pero será a partir del s. XVII con Juan Bautista Comes (1582?-1643), que conocía muy bien el ambiente musical valenciano, español, flamenco e italiano influenciado por su paso por la corte en Madrid, cuando hecha raíces en la iglesia esta forma musical que aunque no es nueva sí germinará con unas características propias. Comes llama "villancets o motetes", aquellos villancicos de temática religiosa, sin embargo, los denomina "folía", "tono" o "tono humano" cuando escribe villancicos no religiosos.

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712) el gran organista de la Catedral de Valencia es autor, sobre todo, de tientos organísticos, con pocas obras corales –diez a lo sumo- que se enmarcan dentro del llamado policoralismo, sus villancicos "Mi esposo asesta sus flechas" a 11 voces y "Ah, de la región celeste" a 13 voces están escritos a caballo entre lo antiguo y lo nuevo, su muerte, en 1712, permite dejar paso a *Pere* Rabassa que viene huyendo de Barcelona y de la Catedral de Vic, por temor a las represalias sobre su persona. Este hecho, la llegada de Pere Rabassa a Valencia donde permanece desde 1714 a 1724, motiva que Rabassa sea el primero que incorporó a los villancicos los recitados y las arias; en ellos reproduce el primer tema del aria por lo podemos considerar el nacimiento dentro de la iglesia del Aria de Capo; también es el primero que introduce en Valencia una parte instrumental para 2 violines y una parte esencial para el violoncello, aunque parece ser que la introducción de los violines de forma plena no se lleva a cabo en Valencia hasta 1728, encontramos un apunte en las Actas Capitulares de la Catedral valenciana donde se dice que en 1715 se nombra "violiniste" a un instrumentista de nombre: Luis Rocafort.

Por lo tanto tenemos en Pere Rabassa al introductor del Aria y el Recitado dentro de la estructura formal del villancico, pero será José Pradas como exponente de la música valenciana del s. XVIII quien lo consolida plenamente. Con ser importante y extensa su obra latina, el apartado que más reclama nuestra atención por cantidad y calidad es su obra en lengua romance, el villancico.

Cuando a finales del siglo XVI el villancico entra en el templo, la Catedral de Valencia y otras catedrales, iglesias e instituciones religiosas de la región, se sumaron a

dicho movimiento socio-musical con un notable éxito. Ello se debió tanto a la importancia que cada iglesia otorgaba a la música, como a la indudable calidad de los músicos de la Catedral de Valencia –auténtico faro musical de la región–, el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, las Catedrales de Segorbe y Orihuela, la Colegiata de Gandía, y la Iglesia Santa María de Castellón. Gran parte de dichos músicos hoy son unánimemente considerados como pertenecientes al selecto club de los más importantes compositores de la España del barroco.

Es en el siglo XVIII cuando observamos una continuidad de la música valenciana en la Catedral suficiente como para que podamos hablar ya con propiedad de "escuela valenciana de polifonía religiosa". En efecto, la mayoría de los maestros de capilla empezaron sus carreras musicales como infantillos y allí continuaron como mozos de coro en la misma iglesia, acólitos, cantores, instrumentistas e incluso como maestros de capilla.

El villancico barroco -una suerte de híbrido donde conviven lo popular y lo culto, lo sacro y lo profano, lo literario y lo musical, lo europeo y lo americano- es el género religioso más original e interesante de la producción musical española e iberoamericana. Pero es un fenómeno "con acento valenciano"; como afirma Querol, *es la escuela valenciana la que más mérito tiene en su uso, desarrollo y difusión.* [39]

No es sólo que el villancico sea la representación más genuina del barroco español, que Valencia sea una de las ciudades más precoces en su aparición y más tardías en su desaparición. El villancico de Pradas -máximo exponente de la escuela valenciana del XVIII-, es su obra más representativa. Sus villancicos muestran los caracteres que definen el barroco ilustrado.

El conjunto de sus más de cuatrocientos villancicos, en una inteligente y barroca mezcla de temas sacros, sabiduría popular, imágenes bíblicas, gaceta de actualidad, constituye una verdadera enciclopedia sociocultural, un cuadro costumbrista de la época. Allí aparecen personajes tanto reales como imaginarios, prototipos, prejuicios religiosos, temas mitológicos, filosofía, teología, recursos populares, teatrales y cultos, plenos de refranes, frases hechas, hipérboles, tópicos, metáforas, adivinanzas, ripios, humor, expectación, antítesis muy del gusto barroco. Y todo ello en un lenguaje musical nuevo, cuyo contrapunto se abre tímidamente a la melodía acompañada de raíz italiana.

---

[39]QUEROL, M.: *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los s. XV y* XVI. Madrid Comisaría Nacional de Música, 1975, p. XIV

Los "Villancicos al Sacramento" –Corpus-, tienen la particularidad de que, cantándose al aire libre en cada uno de los altares de la procesión, deben acercar el misterio de la Eucaristía al pueblo. El componente acústico es importante, como también lo es el uso de metáforas y otras figuras literarias tan del gusto de la época barroca. Magistralmente Ortiz describe la intervención de la capilla de música de la catedral en la procesión del Corpus valenciano en 1757, última a la que pudo asistir Pradas.

Se presentan los músicos cantando con albas, tunicelas y una vara en la mano significando los levitas ministros del templo,

> "[...]. Es tal la armonía que en el intermedio se observa, con el concierto de música y órganos, clarines, dulzainas, tamboriles, castañetas, cascabeles de las danzas y campanas, que admira la atención, suspende la curiosidad, eleva los sentidos y mueve fervoroso el mayor afecto al más reverente culto de este altísimo Misterio". [40]

Los "Villancicos al Nacimiento" –Navidad-, compiten con los del Corpus en solemnidad; celebran el acontecimiento de Dios Humanado, hecho Niño. En Valencia se cantan cuatro cada Navidad: el de Kalenda (de Víspera, para la Salve) y los correspondientes al Nocturno I (de pastores-, Nocturno II –joco/serio) y Nocturno III (jocoso). Se imprime la letra en pliego suelto, en donde consta la fecha, la localidad, el maestro de capilla y hasta el impresor; curiosamente no aparece el autor de la letra. Son los villancicos más populares, tanto en la forma literaria y musical, como en los recursos empleados.

Pradas compone también "Villancicos a la Asunción", a cuya advocación están dedicadas, por devoción del Rey Jaime I y por ende, de toda Valencia, entre otras, la Iglesia Santa María de Castellón y la Catedral de Valencia. La atmósfera emocional que envuelve estos villancicos es muy diferente a la de los anteriores, al intervenir un personaje femenino. A cambio de un mayor sensualismo, ofrecen menor interés musical.

Los Villancicos de encargo son los más publicitarios y los menos artísticos en general; villancicos de oficio para celebrar inauguraciones de templos, profesiones religiosas o fiestas de santos patronos; quizá los más populares en Valencia son los

---

[40]ORTIZ, J. M.: *Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus de Valencia.* Valencia, Joseph y Thomás de Orga, 1780, pp. 29 y 40

referidos a San Vicente Ferrer, durante cuyas fiestas se erigían altares como en el Corpus.

El apartado "otras obras" abarca su obra en castellano, sacra o profana, no incluida expresamente en la denominación de villancicos: cantatas, cuatros, ópera, oratorios y gozos.

Ópera al Patriarca San José

La obra que pasamos ahora a analizar, asimilable en algunos aspectos al villancico, lleva por título "Opera al Patriarca Sn Joseph", una de las obras más citadas de Pradas. Coetánea de una "Cantata a San Francisco" del propio compositor hoy perdida, fue compuesta en 1718 cuando Pradas, con 29 años, era maestro de capilla de la Iglesia Mayor de Santa María de Castellón. La que aquí presentamos es la única ópera que compuso el maestro castellonense y desde luego, es una obra muy especial en sus características.

El teatro es la gran pasión en la España de los siglos XVII y XVIII. La influencia italiana, presente desde 1622, se incrementa con la llegada al trono del rey Felipe V, a tal extremo que las propias compañías españolas representan buena cantidad de óperas italianas, primero en Madrid, luego en todas las capitales de provincia.

La influencia, sin embargo, es mutua; como apunta Lothar Siemens, *las obras italianas* [...] *también se van españolizando.*[41] La diferencia más acusada entre la música teatral italiana y la española radica en la concepción musical del texto, *…para los españoles, la música es fundamental* [...]*; para los italianos, la música es* [...] *un elemento de variedad y de lucimiento de los solistas* [42]. Es también característica de nuestra música teatral la práctica de doblar las voces instrumentalmente, aunque no se escriba la música para los instrumentos.

A través del lenguaje universal de la música, la ópera es el elemento idóneo de diversión, de convivencia social e incluso de despersonalización cultural de los pueblos sometidos ahora al poder central.

---

[41]SIEMENS, L.: "Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)" *Revista de Musicología,* Barcelona, 1987, p. 561
[42]MARTÍN MORENO, *op. cit*., p. 383

Habría que buscar los antecedentes de esta música en los propios villancicos, en los autos sacramentales con canto y bailes, en los cantarcillos, cuatros, ochos y tonadas propios de la música teatral española hasta 1708.

La "Opera Scénica deducida de la Guerra de los Gigantes" de Sebastián Durón, escrita a principios de siglo, utiliza por vez primera en una partitura española la palabra "Opera".

Valencia es, después de Madrid y Cádiz, la ciudad con mayor número de representaciones de ópera en este período, según testimonio de Cotarelo. El primer período, "de ensayo", lo califica Zabala, se caracteriza por la difusión de los textos impresos de las comedias. Comienza en 1703 con la celebración de una Academia con motivo de la entrada de Felipe V en España y finaliza con ocasión del terremoto de 1748 cuando el "ilustrado" arzobispo Mayoral, después de haber prohibido a los religiosos -Pradas entre ellos- la composición teatral, cierra el Teatro de la Olivera, prohíbe las representaciones y dos años más tarde ordena su demolición; habrá que esperar once años para su restauración.

Como en el resto del antiguo Reino de Valencia, la gestión de la vida teatral y operística en la capital es responsabilidad del Hospital Real y General y de los regidores comisarios de fiesta. A partir de la demolición de la Casa de Comedias del Corral de la Olivera, se utiliza un viejo almacén denominado Botiga de la Balda.

De todos los compositores operistas que estrenan sus obras en Valencia, el más importante, sin duda, y el de mayor influjo es el napolitano Coradini, maestro de capilla y director de la Compañía de Opera del Virrey de Valencia, el también italiano Príncipe de Campoflorido; en 1730 abandona definitivamente Valencia para instalarse en Madrid y convertirse en el compositor de moda de los teatros españoles, *es el principal introductor del gusto italiano en la música española del siglo* [43]

Tiene Valencia además, la oportunidad de conocer "in situ" la música de Antonio Literes -a través de las veintidós exitosas representaciones que allí alcanza su obra "Accis y Galatea" en 1709-, José de Nebra (1727 y 1730) y Josep Peiró, aragonés residente varios años en Valencia, compositor de comedias y autos sacramentales.

Es seguro que tan estimulante ambiente teatral debió influir muy decisivamente en José Pradas y también en Joseph Vicent Ortí, activo participante en academias musicales, letrista oficial de la mayor parte de los villancicos de Pradas.

---

[43] *Op. cit,* p. 396

José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí, asegura –sin pruebas convincentes en opinión de Zabala– que en 1694 se cantó en Valencia la primera ópera: *Orfeo el divino* (duda si sería la de Combert o la de Monteverdi), ópera que volvió a repetirse en 1710 junto con "Andrómeda" de Manelli por compañías italianas; y dice también que en 1723 otro conjunto italiano interpreta "Amor vencido de amor", "Las arañas de Teseo", "La divina Filatea" y "Eurotas y Diana".

Ortí escribe en su ya citado Diario que el 19 de junio de 1707 tras la toma de Valencia por Felipe V, en un carro en el que estaban los retratos del Rey y la Reina y cuatro comediantes, dos arriba -fuego y aire- y dos abajo -tierra y agua-, *cantaron una ópera que duraba cerca de tres cuartos de hora y era en competencia entre los cuatro elementos en aplauso de Felipe V, bien que todos se unían para celebrarle, cuya idea la explicaban unos papeles impresos que se tiraban desde el carro* [44] No consta en el libro de Ortí ni el título ni los autores de la letra ni de la música.

Lo que sí sabemos es que desde el 30 de junio de 1709 hasta el 27 de diciembre de 1711 se suspenden las representaciones teatrales en Valencia por motivos de seguridad derivados de la guerra.

De hecho Zabala, que no conoce la ópera de Pradas, afirma que,

> "la primera noticia concreta que tenemos de la representación de una ópera en Valencia es la que nos facilita el señor Cotarelo a la vista de la folla real impresa que se cantó el 25 de octubre de 1728, aunque hoy quizá podríamos adelantar en casi un año el acontecimiento". [45]

Pues bien, aparte de los datos anteriormente citados, difíciles de confirmar porque no citan las fuentes ni disponemos de partitura ni libreto, podemos asegurar que la de Pradas, compuesta y representada en 1718, es la primera ópera que con seguridad se compuso y se representó en el antiguo reino de Valencia.

El argumento, sencillo, posee una enorme carga dramática teniendo en cuenta que le muerte es un tema muy querido en la mística española de esta época. La ópera narra el sueño de San José que no entiende cómo la Virgen ha podido engendrar un Hijo si él es viejo y no ha podido obrar. Su tormento le lleva a desearse él mismo la muerte

---

[44]ORTI I MAJOR, J. V.: *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 del mes de Octubre del año 1700 hasta el dia 1 del mes de Septiembre del año 1715,* Valencia, Manuscrito en la Biblioteca de la Universitat, 1715, fol. 227 v.

[45]ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Diputación de Valencia, 1960, p. 40

porque cree que la Virgen María le ha sido infiel. Sus dudas cesan cuando se le aparece el Ángel, en su papel conciliador, anunciándole el Misterio.

Escrita para dos Sopranos, Alto, Tenor, Bajo y bajo continuo, considerada "cantata" por Ripollés, "gran cantata" por Querol [46] y escrita probablemente para el Oratorio de San Felipe Neri de Valencia, guarda, como veremos, estrecha concomitancia con la primitiva cantata italiana dramatizada.

¿Por qué, entonces, se denomina "ópera"? Esta es la respuesta de Querol:

> "Para los compositores españoles del siglo XVIII la ópera era una composición en la que se cantaban varios coros, arias y recitados, finalizando con el coro. En realidad es para mí evidente que se trata de grandes cantatas, porque del millar de cantatas, poco más o menos, que conozco en España, unas 950 son para recitado y aria, y un 2% escaso tiene un aria, un recitado, otro recitado y otra aria [...]Estos maestros de capilla [...] tienen la idea de que una ópera es una obra donde entran varias arias, recitados y coros". 47

Afirma Ripollés que esta ópera nos ha llegado incompleta; faltan los instrumentos *necessaris per a omplir les veus i el continu* 48. (necesarios para llenar las voces y el continuo). Hay que tener en cuenta que, en 1718, sólo había utilizado Pradas los violines en una ocasión; la mayoría de sus obras son acompañadas por el bajo continuo; es cierto, sin embargo, que los cuarenta compases de espera que existen entre el minué y el coro final que cierra la ópera nos fuerza a añorar otros instrumentos.

Tampoco existe unanimidad en cuanto a la forma; la que aparece en el manuscrito original es la siguiente:

- Tono
- Solo
- Recitado
- Coplas
- Aria
- Coro
- Coplas
- Coro

---

[46] QUEROL, M.: "Debate sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas" *Actas del Simposium Internacional. La música para teatro en España. Cuenca. Revista de Musicología,* 1986, p. 559
[47] *Ibd.*
[48]RIPOLLÉS, *op. cit*. p. XXXIX

- Recitado

- Ángel solo

- Coplas

- Minué solo

- Coro

El esquema de Querol no coincide exactamente con el nuestro, quizás porque citaba de memoria:

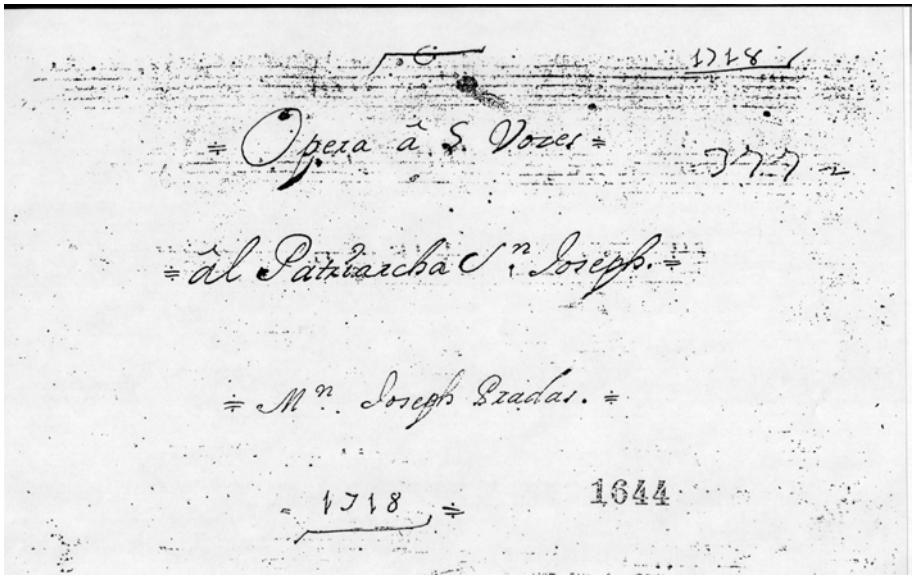
> *"*En Valencia el compositor José Pradas, además de algunas cantatas y villancicos-cantatas, escribió también una "Opera a cinco voces al Patriarca San José", fecha de 1718, cuya estructura nos da idea de las piezas que ciertos compositores titulaban "ópera". Ésta de Pradas contiene:
>
> - un coro a 5 voces con acompañamiento,
>
> - un recitado,
>
> - un aria,
>
> - otro coro a 5 voces,
>
> - un solo
>
> - otro coro a 5 voces,
>
> - otro recitado,
>
> - coplas a solo, la última de las cuales es repetida por el coro, y así finaliza".[49]

Aunque la construcción es parecida, no posee, desde luego, la forma de un villancico; "forma tropada" la denomina Lothar Siemens, [50] la posible representación exigía que se la violentara; y, desde luego que se representaba: al estudiar los manuscritos originales de la ópera en el archivo de la catedral de Valencia, en la última

[49] QUEROL, *op. cit.* p. 559
[50] SIEMENS, *op. cit.* pp. 557 y 558

de las 13 páginas de que consta el cuadernillo encontramos nosotros la siguiente nota manuscrita añadida al original: *el tafetán y los pañuelos importa todo 28 £, 8 s.* [51]

El cuadernillo que se conservan en el Archivo de la Catedral de Valencia -de 18 x 25 cms. y 6 pentagramas en cada página-, exhibe la siguiente portada:



Partitura de la *Ópera al Patriarca San José* escrita por José Pradas (1689-1757)

Según Ripollés,

> la música dels cors és d'escriptura vertical, sense gairebé gens d'interès contrapuntístic. Els recitats són de bon estil i recorden els de Carissimi i altres mestres del segle XVII. Així mateix, en les àries es noten intents expressius propis de l'escola musical d'aquella època. El conjunt de l'obra és acceptable i interessant, i serveix almenys per a reflectir l'estat de l'art musical entre nosaltres a principis del segle XVIII. [52] (la música de los coros es de escritura vertical, casi sin nada de interés contrapuntístico. Los recitados son de buen estilo y recuerdan los de Carissimi y otros maestros del siglo XVII. Asimismo, en las arias se notan intentos expresivos propios de la escuela musical de aquella época. El conjunto de la obra es aceptable e interesante, y sirve al menos para reflejar el estado del arte musical que hay entre nosotros a principios del siglo XVIII).

En general la ópera sigue el procedimiento compositivo literario-musical que Pradas aplica en sus villancicos, aunque con algunas diferencias: carece de introducción y estribillo; a cambio cuenta con tres series de coplas que alternan con recitados y arias, finalizando en minué y coro a 5 voces. La tonalidad oscila entre Mi m, Sol M, Do M,

[51]CLIMENT, J.: *Fondos Musicales de la Región Valenciana, Catedral de Valencia,* 1979, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo. Archivo de la Catedral de Valencia: Leg. 82/13
[52]RIPOLLÉS, *op. cit.*, p. XXXIV

Re M y La m; es curioso, sin embargo, que a partir de la primera aria y hasta el final de la ópera la rima sea la misma -eo-, queriendo así compensar, métricamente, la falta de unidad tonal. Finalmente, el coro representa el mismo papel que en la tragedia griega: comenta la situación y el estado de ánimo de los personajes.

A lo largo de la ópera utiliza Pradas parecidas fórmulas musicales: la forma a veces no es regular y simétrica, sino libre; no expone los temas con claridad. En cuanto al estilo, utiliza imitaciones que no llegan a una frase de duración; no existe un contrapunto estricto.

Es interesante, asimismo, reconocer el uso de determinadas "imágenes sonoras" de tipo descriptivo, lo que los barrocos llamaban la "expressio verborum".

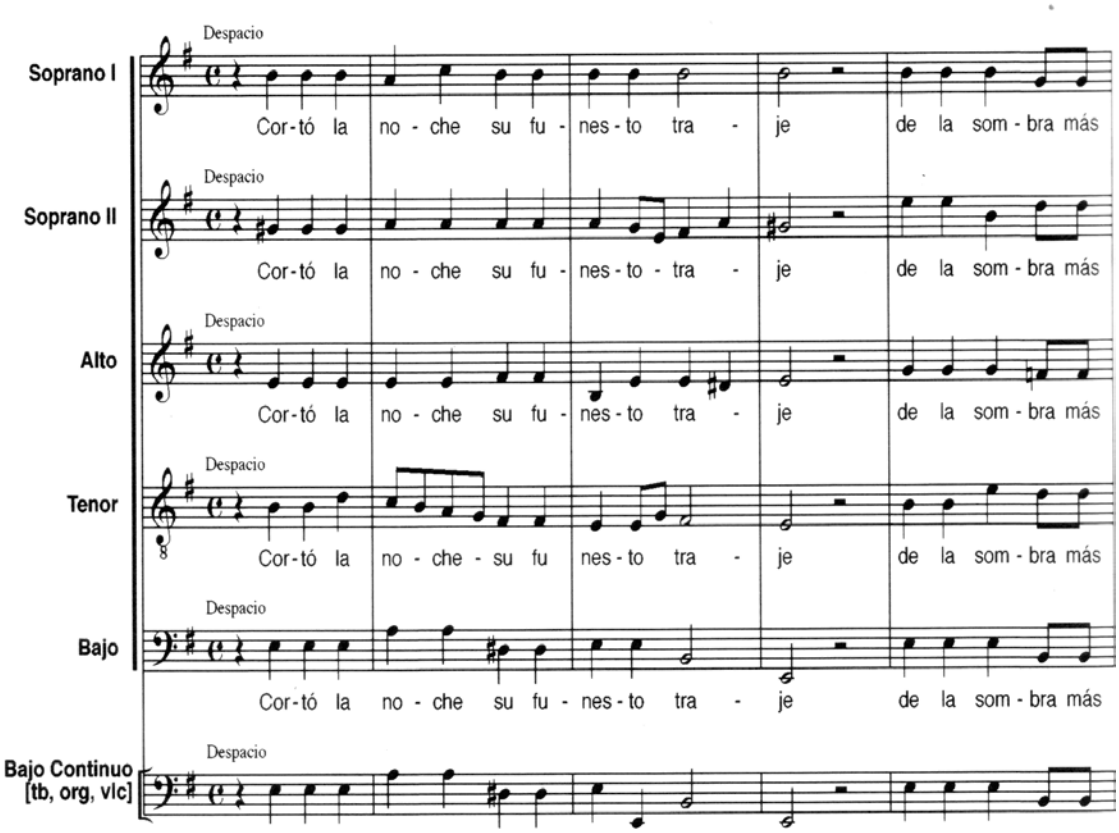
Se mueve, normalmente, entre tonalidades vecinas a la principal, como exige la escolástica, aunque en algunos casos la principal no queda afirmada desde el principio de la pieza.

Con respecto al uso de los acordes, destacan las tríadas en estado fundamental (5) y primera inversión (6) con duplicaciones; solamente utiliza la segunda inversión (6/4) en algunas cadencias perfectas; acordes de séptima dominante, empleados prioritariamente en estado fundamental (7/+), en muchas ocasiones sin preparación; rara vez aplica la tercer inversión (+4); acordes de séptima natural en primera inversión, siempre con preparación (6/5) y, excepcionalmente, en estado fundamental (7).

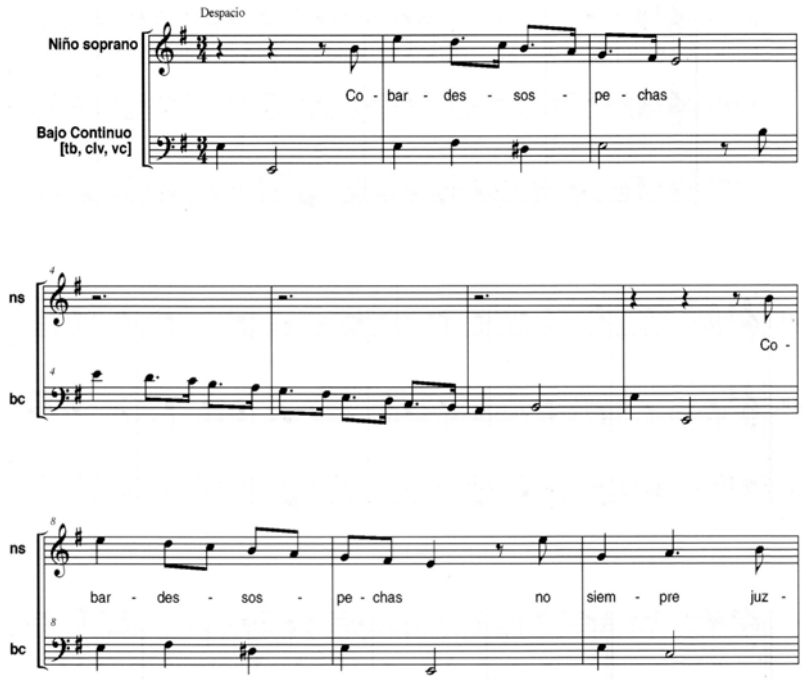
Generalmente emplea retardos de la tercera por la cuarta (4-3), percutiendo siempre la nota retardada, lo que le da carácter de apoyatura. Las progresiones armónicas son breves.

Utiliza también una serie de procedimientos tales como notas de paso hacia unísonos, falsas relaciones cromáticas, unísonos tomados por movimiento directo, octavas paralelas entre el solo y el b.c. e incluso quintas directas entre voces centrales. Predomina la cadencia perfecta (V-I) en estado fundamental; la picardía, en los finales y como medio para modular.

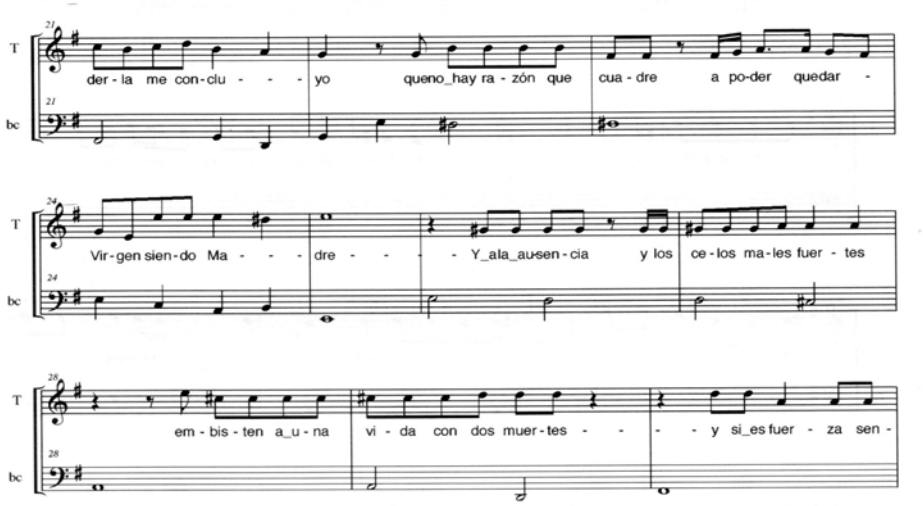
El Tono inicial “Cortó la noche” consta de 10 versos: sexta rima y romancillo hexasílabo, estrofas inusuales en un comienzo; describen la sombría situación en lenguaje conceptista. Traducidos musicalmente en 32 compases binarios vocales, la relación verso-compás es de 1/3: estructura silábica, por tanto; el estilo, coral homofónico alternando con el imitativo -aunque a la fuga cauto se previene- para finalizar en retardos -en estas reflexiones se detiene-.



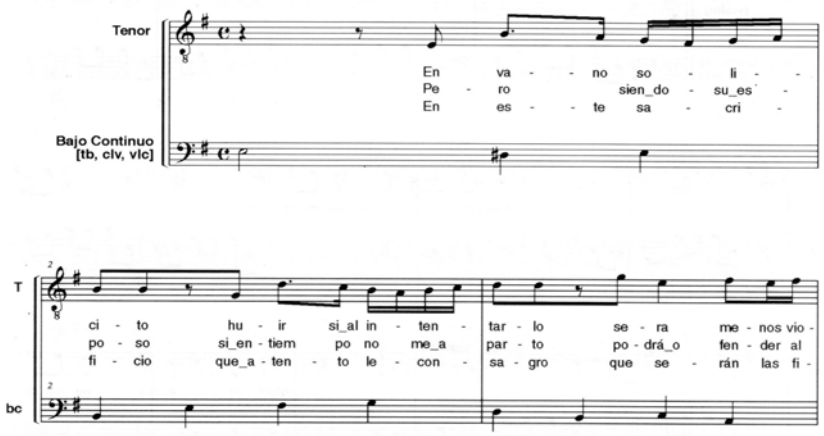
El solo del Ángel aconsejando a S. José que piense en positivo,
se desarrolla en estilo imitativo con el bajo continuo.



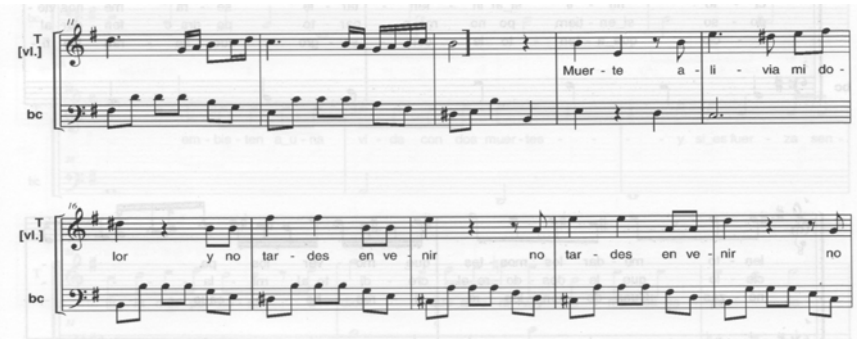
Los 20 pareados hepta y endecasílabos del "primer recitado" describen ya claramente las terribles dudas y celos de José sobre el Misterio y paradoja de la Virgen-Madre: *que no hay razón que cuadre / a poder quedar Virgen siendo Madre.* 36 compases sin preludio ni postludio instrumental se traducen en una ratio de 1/2; música silábica, por tanto, casi hablada. Estos son los grados de sus cadencias: VII Mayor, V menor, IV M, VII M, I m, VI M, I m. Como ya empieza a ser habitual, expresa el dolor por medio del acorde de 7ª disminuida.



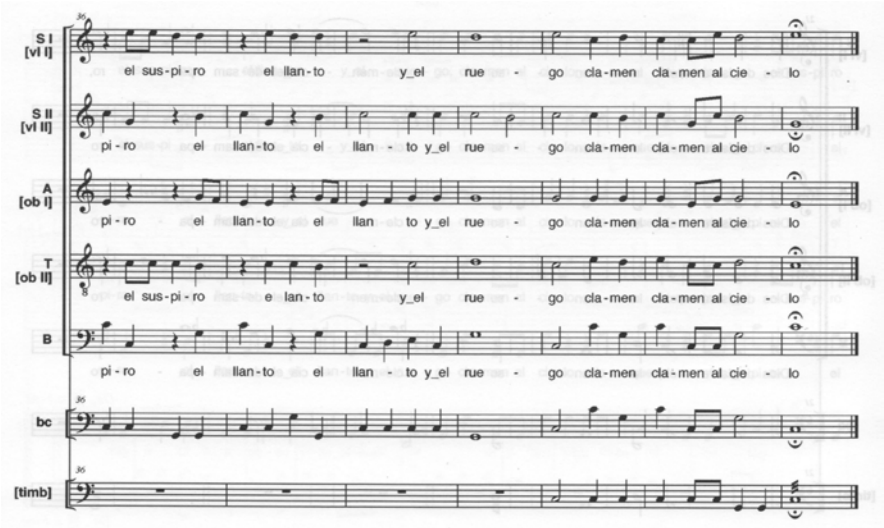
Siguen al primer Recitado "3 coplas": 12 versos en tres endechas reales. En monólogo conceptista, cuenta José sus angustias durante 18 compases vocales binarios para finalizar en un breve postludio instrumental de gran belleza melódica, en Mi; ratio 1/2: estructura silábica, por tanto.



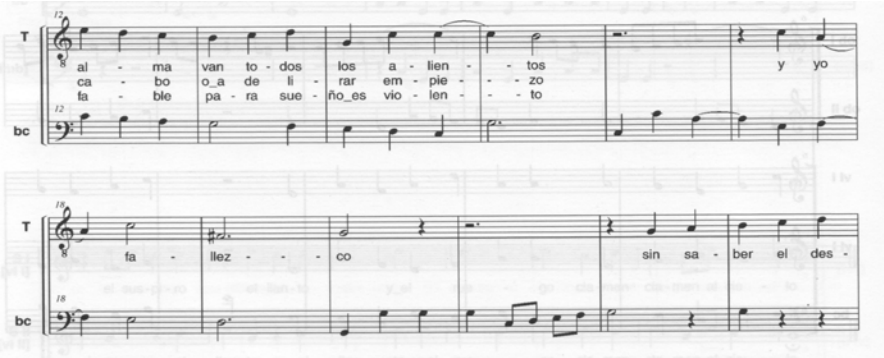
Los 11 versos en redondilla octosílaba y romance hexa y heptasílabo de la única aria de la Ópera desgranan un tema muy querido a la poesía mística española: *Ven, muerte, no tardes*.... A solo y coro, se convierten en 101 compases vocales más 7 de preludio y 1 de postludio instrumental -ratio melismática: 1/10-. De gran belleza melódica, en progresión permanente y diálogo con el b.c., plagado de síncopas y notas a contratiempo, las dos partes cantan en Mi menor y en Sol Mayor.



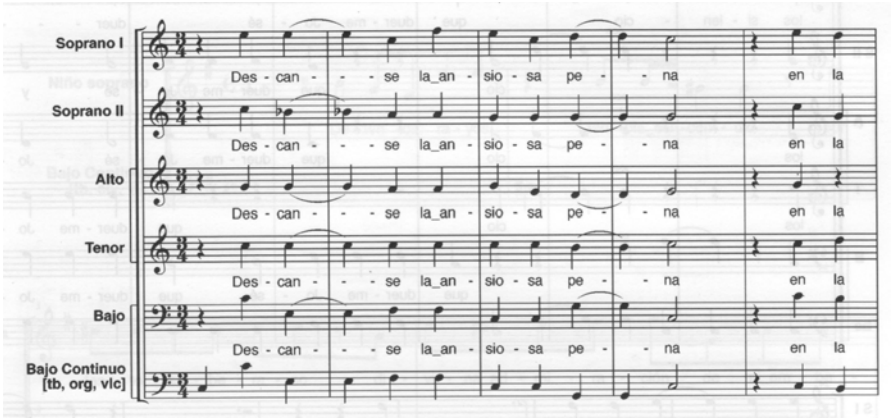
El Coro que sigue, "Clamen al cielo", alterna el estilo imitativo con el coral homofónico más tranquilo: *...halle, pues, en Vos fía*. De nuevo compone un final en anacrusa de las voces y solo de b.c.



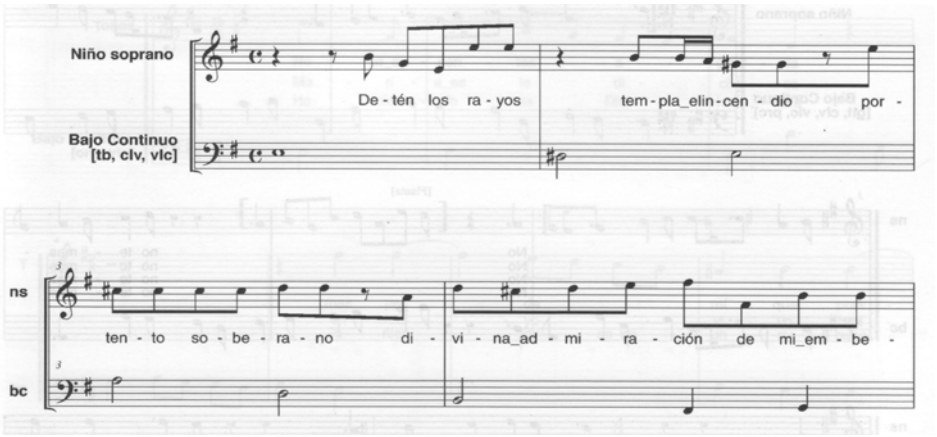
Otras "3 Coplas" siguen al aria. A pesar de no utilizar expresamente la palabra "Coplas", su estructura no deja lugar a dudas; son 27 versos en 3 Seguidillas y Romance. La angustia llega al paroxismo: ...y yo fallezco. De nuevo se hace presente el tema de la muerte.



El Coro introduce un elemento de sosiego en la acción: *Descanse la ansiosa pena*. Por último -recurso teatral- pide silencio, lo que expresa musicalmente por el "eco". Son 71 compases ternarios -ratio 1/3- salpicados de hemiolias y síncopas, en estilo imitativo. El bajo continuo a veces solo, a veces dialoga con la voz en Do Mayor.

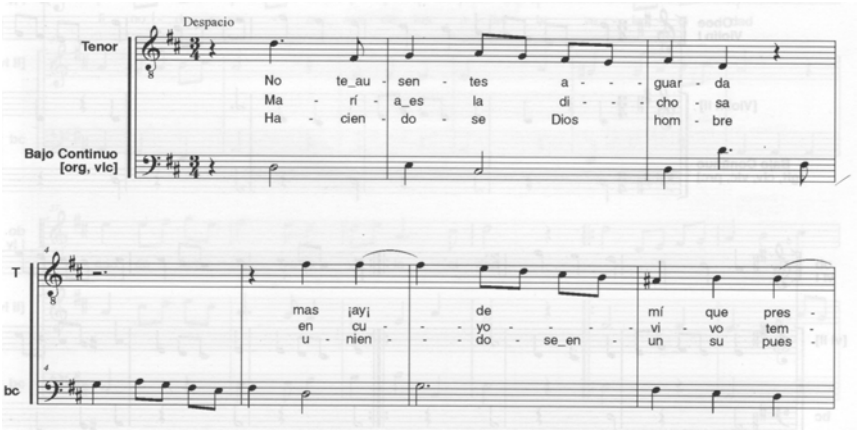


El "Recitado del Ángel" consta de 6 versos: un serventesio más dos versos sueltos de oscuro hipérbaton musicados en 10 compases cuaternarios; ratio y estructura, por tanto, similar al anterior. La penetrante voz del Ángel despierta a S. José del triste sueño. Como un rayo penetrante, ejerce el contrapunto a la calma anterior. Destacan las cadencias V m y VII M para enlazar con las Coplas.

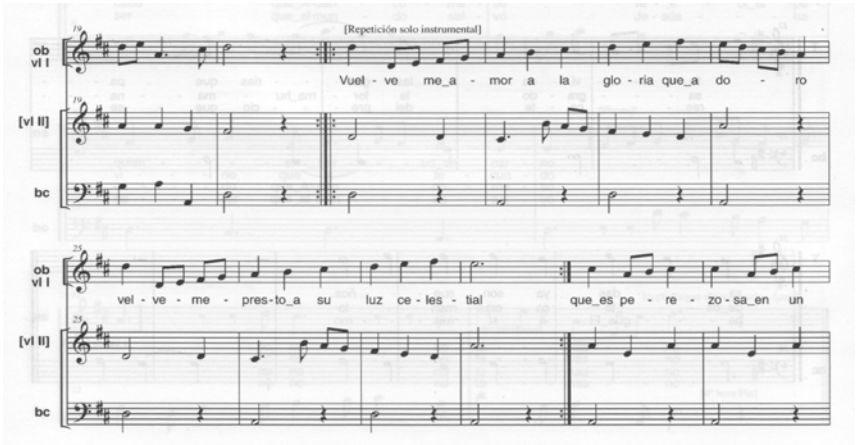


Siete Coplas más siguen al segundo Recitado; 4 Redondillas heptasílabas corresponden al Ángel y 3 *cuartetos-lira* a S. José, en un sueño dialogado pleno de imágenes bíblicas. Son quizá, musicalmente hablando, las más interesantes: 28 compases vocales, 3 de preludio instrumental, 2 de postludio la convierten en uno de los pocos casos en que la relación *verso-compás* alcanza la proporción 1/1, de estructura plenamente silábica, aun cuando el estilo es, a veces, imitativo. El Angel canta en subdivisión ternaria mientras S. José lo hace en ternario, ambos en Re Mayor, con

profusión de síncopas y hemiolias para desembocar en *anacrusa-hemiolia* (final vocal) y semicadencia final instrumental.



La ópera finaliza en Minué, uno de los 6 que conservamos en toda la obra de Pradas, importante herencia o contribución de la música italiana: 4 únicos versos en romance heroico dactílico musicados en 35 compases vocales -ratio 1/9-. Se trata de la oración y súplica final -*vuélveme, amor, a la gloria que adoro*- con hipérbole e hipérbaton oscuro, progresión, movimiento contrario y "eco"; la melodía, en clara línea ascendente, expresa el júbilo y la vuelta a la gloria; melodía simple pero de gran belleza.



La *Ópera al Patriarca San José* es una obra singular de José Pradas. Si en algo destaca musicalmente Pradas es en su sentido melódico. Más aún, podemos afirmar que la obra de Pradas es la de un operista barroco por su dominio de la melodía y del bajo continuo. Quizá le ocurrió a Pradas lo que Mitjana comenta de algunos de sus colegas, *[...] plus d'un temperament dramatique, trouvant fermées les portes de l'opéra italien, dut se réfugier dans l'Eglise, le seul endroit au la production nationale trouvait un debouche.* [53] Este estudio, que nos remite a la realidad social e histórica, se cierra en la actividad musical, en la audición, en la música práctica, la música viva.

* * *

Anexo: Textos

OBERTURA: *Instrumental*. No existe en el original

TONO. Cortó la noche. Coro. A 5 voces. SSATB

Cortó la noche su funesto traje
de la sombra más lúgubre y más fea
cuando José del duro maderaje
concluía la mísera tarea
y aunque a la fuga cauto se previene
en estas reflexiones se detiene

INTERMEDIO I: *Instrumental*. No existe en el original

SOLO. *Cobardes sospechas.* Angel. Niño soprano

Cobardes sospechas
no siempre juzguéis
que el mal sólo es cierto
y el bien no lo es

[53] MITJANA, R.: "Historire de la Musique: Espagne". *Enciclopédie de la Musique de A. Lavignac.* París, Ed. Delegrave, 1920, tomo IV, p. 2136

RECITADO. *Mas ¡ay dolor injusto!*. San José. Tenor

Mas ¡ay dolor injusto!
que me atiende lo mismo que me asusto
de fecunda las señas de María
causan ¡ay cielo! la congoja mía
en mujer tan divina y soberana
no es posible caber flaqueza humana
pero haber concebido sin pecado
también es imposible en nuestro estado
pues con devoto celo
le ofrecimos los dos pureza al cielo
y si su abono arguyo
queriendo defenderla me concluyo
que no hay razón que cuadre
a poder quedar Virgen siendo Madre
y a la ausencia y los celos males fuertes
embisten a una vida con dos muertes
si es fuerza sentir la más penosa
adiós que a morir voy amada esposa
pero miente, miente el dolor que en esta calma
por no dejarte en ti se queda el alma

COPLAS. *En vano solicito*. S. José. Tenor

En vano solicito
huir si al intentarlo
será menos violento
mudar los montes que no mover los pasos
pero siendo su esposo
si en tiempo no me aparto
podrá ofender al cielo
que le desdore el crédito al milagro
en este sacrificio
que atento le consagro

que serán las finezas
¡cuando son los retiros holocaustos!

ARIA. *Muerte alivia mi dolor*. S. José. Tenor

Muerte, alivia mi dolor
y no tardes en venir
que la ausencia es un morir
que le excede a tu rigor

CORO. *Clamen al cielo.* SSATB

Clamen al cielo
la queja, el suspiro
el llanto y el ruego
halle pues en vos fía
Dios de Israel inmenso
clemencia el desamparo
piedad el desconsuelo

IINTERMEDIO II. *Instrumental.* No existe en el original

COPLAS. *Mas ¡ay! que el parasismo*. S. José. Tenor

Mas ¡ay! Que al parasismo
en que agoniza el hecho
a socorrer el alma
van todos los alientos
y yo fallezco sin saber el desmayo
si es muerte o sueño

CORO. *Descanse la ansiosa pena*. SSATB.

Descanse la ansiosa pena
en la gloria del sosiego
que si duermen los cuidados

desmentirán que son cielos
silencio que duerme San José
duerme y sueña misterios
silencio

RECITADO. *Detén los rayos*. Angel. Niño soprano

Detén los rayos
templa el incendio
portento soberano
divina admiración de mi embeleso
que al paso que me ilustran los auxilios
llegan a deslumbrarme tus reflejos
detén los rayos templa el silencio

COPLAS. *No, no temas no.* Angel. Niño soprano

No, no temas no
que para tu bien María es en quién
el Verbo encarnó
no, no temas no
que sólo intervino
el amor divino que la fecundó
no, no temas no
que Dios humanado
remedie el pecado que Adán cometió
no, no temas no
y el hombre al nacer
Jesús ha de ser que al mundo salvó.

COPLAS. *No te ausentes aguarda*. S. José. Tenor

No te ausentes aguarda
mas ¡ay! de mí que presto
desvanece el gozo en esta vida

las glorias que pasadas ya son sueños
María es la dichosa
en cuyo vivo templo
don divina intención se ha consagrado
la forma humana de este sacramento

MINUÉ. *Instrumental I.* No existe en el original

MINUÉ. *Vuelve amor*. S. José. Tenor

Vuélveme amor
a la gloria que adoro
vuélveme presto a su luz celestial
que es perezosa en un fino deseo
aún de tus alas la velocidad

CORO FINAL. *Vuélveme amor*. SSATB. No existe en el original.

Vuélveme amor
a la gloria que adoro
vuélveme presto a su luz celestial

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ADAM FERRERO, B.

1988 *Músicos valencianos*, Valencia, Proip, S.A.

BALBÁS, J.
1892 *El libro de la provincia de Castellón*. Castellón, Imprenta Armengot. Reeditado en edición facsímil por la Caja de Ahorros de Castellón en 1987.

BUENO, F. y MADRID, R.

1990 *La teoría de la música española del siglo XVIII: Adición al compendio del arte de canto llano de Pedro Villasagra*. *Ars Longa.*Valencia, Universitat de Valencia.

BUKOFZER, M. F.

1986 *Music in the Baroque Era* (New York: W.W. Norton and Company, inc,. 1947). Traducción al castellano: *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música.

CARCEL, V.

1965 *Los orígenes del Seminario Conciliar de Valencia*: 1767-1793", *BSCC* XLI, 201-243.

1986 *Historia de la Iglesia en Valencia.* Valencia, Arzobispado, 2 tomos.

CAPDEBÓN, P. y otros

2001 *El compositor castellonense José Pradas Gallén.* Castellón, Fundación Dávalos.

CASARES, E.

1977 "La música barroca: análisis formal e ideológico" en *La Música en el Barroco*, Oviedo, Universidad.

CERONE DE BERGAMO, P.

1613 *El Melopeo y Maestro* (Nápoles).

CLIMENT, J.

1974 *Cinco arias para tiple y continuo* trans. de J. Climent, *TSM* IV

1975 *El villancico de José Pradas (1689-1757) TSM* III.

1975 *Matutinas aves* (1743), trans. de J. Climent, *TSM* III y IV.

1975 *Vive y ama* (recitado y aria) (1732), trans. de J. Climent, *TSM*, IV.

1979 *Fondos musicales de la región valenciana*, 3 tomos con catálogos de los archivos de las Catedrales de Valencia, Segorbe, y Orihuela. Valencia, Diputación Provincial de Valencia.

1983 "La Capilla de Música de la catedral de Valencia." *AM* XXXVIII.

1989 *Historia de la música valenciana*. Valencia, Rivera Mota.

1991 *Toccata para 2 trompetas y órgano*, revisión y realización de J. Climent, Valencia, Edit. Piles.

1997 *Villancico barroco valenciano*. Valencia, Consell Valencia de Cultura.

CLIMENT, J y MADRID, R.
2000 *Manuel Narro Campos. 1729-1776. Obras de tecla.* Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, Estudios Musicológicos.

CLIMENT BARBER, J. y PIEDRA, J.
1977 *Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música.

COMES, Juan Bautista
1977-78 *Obras en lengua romance de Juan Bta. Comes (1582-1643)*, Edit. por José Climent. 4 tomos. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo.

CODINA, E.
1946 *Artistas y artesanos del S. XVIII en la villa de Castellón. Noticias referentes a sus obras.* Castellón, Imprenta Armengot.

COTARELO Y MORI, E.
1911 *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del S. XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.

1917 *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid, Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos.

EXIMENO, A.
1978 *Del origen y reglas de la música con la historia de sus progresos, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el abate Don Antonio Eximeno y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Colegio de Religiosas de la Encarnación de Madrid,* Madrid, Imprenta Real, 1796. Reedición preparada por Francisco Otero en Madrid, Editora Nacional.

GUILLÉN BERMEJO, M. C.
1990 *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX.* Madrid, Ministerio de Cultura.

LAIRD, P. R. y PALACIOS, J. L.
1997 "La diseminación del villancico valenciano." en *RM* 20/1.

1999 "Villancicos, villas y villanos: Títulos más significativos en los siglos XVII, XVIII y XIX." en *Revista Nassarre* 15/1-2.

LAIRD, P. R. and POPE, I.
2001 "Villancico." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan.

LÓPEZ-ARTIGA, A.
1983 *Ah del célebre confín. Cantata de José Pradas.* Castellón, Diputación. Edit. Piles.
2002 *El villancico-cantata de José Pradas Gallén (1689-1757)* Valencia, Instituciò Alfonso el Magnànim.

MADRID, R.
2002 "La música en Xátiva en la segunda mitad del siglo XVIII" *I Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio*. Valencia, Exmo. Ayuntamiento de Xátiva.

2002 "La salmodia para órgano de Narro" *Revista Nassarre* XVII, 1-2, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

2005 "La música en el oratorio de San Felipe Neri de Valencia: Opera al Patriarca Sn Joseph" *Música en los monasterios y conventos de España y las Américas.* Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

2010 *Francisco Morera i Cots (1731-1793). La cantata-villancico: Como el Rey supremo anhela.* Castellón, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Castellón, Quadern, nº 30. Edit. Piles

MARTIN MORENO, A.
1976 *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España* Orense, Instituto de Estudios Orensanos.

1979 *Sebastián Durón: Salir el amor del mundo.* Transcripción y estudio. Málaga, SEM.

ORTI I MAJOR, J. V.
1715 *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 del mes de Octubre del año 1700 hasta el día 1 del mes de Septiembre del año 1715* Valencia, Manuscrito en la Biblioteca de la Universidad.

1740 *Fiestas centenarias con que Valencia celebró el 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su conquista* Valencia, Antonio Bordazar. Reimpresión facsímil. Burriana (Castellón) Ediciones histórico-artísticas, 1987.

1748 C*olección de poesías sagradas, de 1701-1748.* Manuscrito en la Biblioteca Nacional nº 14097.

ORTI I MOLES, J.
1745 *Villancicos y diferentes poesías sagradas a varios asuntos, compuestos por Joseph Ortí y Moles y copiados por D. Joseph Vicente Ortí y Mayor, su sobrino.* Manuscrito en la Biblioteca Nacional nº 14098.

ORTIZ, J. M.
1780 *Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus de Valencia.* Valencia, Joseph y Thomas de Orga.

PALACIOS, J. L.
1993 *José Pradas Gallén: El último barroco valenciano*. Castellón de la Plana. Sociedad Castellonense de Cultura.

1995 *El último villancico barroco valenciano*. Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

2000 "El espíritu ilustrado de un villancico del siglo XVIII." *Revista Nassarre* 16.

2002 "Nuevos datos sobre la vida y muerte de Francisco Morera." *Revista Nassarre* 17/1-2, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

PALAU Y DULCET, A.
1976 *Manual del librero hispanoamericano.* Barcelona: Ed. Palau Dulcet, 28 tomos.

PIEDRA, J.
1968 "Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) 1662-1822" *AM* XXII. Barcelona.

PRADAS, J.
1723 *La vida del justo tejida de gozos y penas, representada en la del Patriarca San José.* Valencia, Imp. Antonio Bordázar.

1732 *Desengaño de la mundana felicidad.* Valencia, Imp. Antonio de Bordázar.

1741
1743-1755 V*illancicos que se han de cantar en la Metropolitana Iglesia de Valencia, en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Puestos en música por José Pradas, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia.* Valencia, En la oficina de Joseph Estevan Dolz, impresor del Santo Oficio.

QUEROL, M.
1975 *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los S. XV y XVI.* Madrid Comisaría Nacional de Música, p. XIV

1987 "Debate sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas", *Actas del Simposium Internacional: La Música para teatro en España, Cuenca, 30 de Oct-2 de Nov. 1986. RM.*

RIPOLLES, V.
1935 *El Villancico i la cantata del segle XVIII a Valencia.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

1935 *Músicos castellonenses.* Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura.

RUIZ DE LIHORY, J. (Barón de Alcahalí)
1897 *Diccionario biográfico de artistas valencianos.* (Valencia).

1903 *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* Valencia Tipografía Doménech, reimpresión en 1933.

SARFSON, S.
2010 *Venga*n *todos los poetas y prisa se den, alarguen el paso*: *Aportaciones al estudio de los villancicos polifónicos en el Barroco de España e Hispanoamérica,* Varsovia, Actas del Congreso Internacional sobre Barroco español y su contexto europeo, Universidad de Varsovia e Instituto Cervantes.

SIEMENS, L.
1987 "Villancicos representados en el Siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)", *RM.*

SUREDA, F.
1979 "Teatro y público en Valencia durante la Guerra de Sucesión", *Questions valencianes* I, Valencia.

SCHWARTZ, Roberta Freund
2001 *En busca de liberalidad*: *Music and Musicians at the Courts of the Spanish Nobility, 1480-1640*. Tesis Doctoral, University of Illinois (USA).

TENA, V.
1966 *Obras musicales de José Pradas Gallén Pbro. transcritas por Joaquín Piedra [32 t.] y Bernardo Adam [7 t.] bajo la dirección de Vicente Tena.* Valencia. Manuscrito sufragado por el Ayuntamiento de Valencia, Diputaciones de Castellón y Valencia y la Caja de Ahorros de Valencia, 1966-1973. Revisión de J. Climent los tomos XII y XX. 39 tomos.

V.V. A.A.
1982 "Órganos de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia", *Revista ACAO* I, Valencia.

1985 *La Ilustración Valenciana.* Valencia, Consejería de Cultura de la Generalitat.

VILLALMANZO, J.
1992 *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVII.I* Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ZABALA, A.
1960 *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII.* Valencia, Diputación.

* * *

Rodrigo Madrid. Doctor en Filosofía. Profesor de la Universidad Católica de Valencia. Director del Máster de Estética y Creatividad Musical de la Universidad de Valencia. Profesor de piano, clave y órgano. Director del Archivo Histórico del Conservatorio. Galardonado con el "Premio de Honor del Conservatorio", el premio "Andrés Segovia" y el "Ruiz de Morales". Premio a la Creatividad de la Universidad de Valencia y el premio del Instituto Universitario de Iniciativas Culturales. Invitado como ponente a congresos en España (Madrid, Zaragoza, Valencia, Castellón, Alicante, Sevilla, Salamanca), Europa (Polonia, Italia) y América (Argentina, México, Chile, Bolivia, Perú). Ha publicado diversas monografías y grabado varios discos sobre el barroco español. Compagina su actividad docente con la investigación de la música antigua española y sudamericana.

José Luis Palacios Garoz. Profesor de piano y órgano, licenciado en Psicología y doctor en Filosofía. Ha alternado su labor docente como catedrático de Filosofía en Enseñanza Secundaria (actualmente en excedencia), y profesor tutor de Psicología Social en la UNED, con la dirección coral y la didáctica de la música. Imparte cursos y coordina talleres en centros y universidades de España, Nicaragua, Argentina, Estados Unidos, Lituania, Perú, Costa Rica, Chile y Ecuador. Autor de varias publicaciones sobre filosofía y música, sobre el villancico español barroco hispano-americano, sobre Musicoterapia y sobre músicos valencianos del barroco, desempeña en la actualidad el puesto de Profesor Titular de universidad en el área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universitat Jaume I de Castellón.

Susana Sarfson. Profesora Superior de Piano, Prof. Superior de Clave, Licenciada en Filología Hispánica, Doctora por la Univ. de Zaragoza. Profesora titular de la Universidad de Zaragoza, impartiendo docencia de grado y de doctorado. Premios "Andrés Segovia" y "José Miguel Ruiz de Morales" (Santiago de Compostela, 1991, 1992), Premio de investigación de la Universidad de Zaragoza (1996). Coordinadora de proyectos de investigación interuniversitarios patrocinados por la Agencia Española de Cooperación Internacional sobre recuperación de patrimonio musical realizados en Salta y en Sucre. Algunas publicaciones: "Las elegías de Tibulo y la forma de sonata clásica" (Revista Nassarre de Musicología), "Hallazgo de un *Amable y Minuet (1799)* en el Archivo General de la Nación en Buenos Aires" (Revista Española de Musicología), "Vengan todos los poetas: aportaciones al estudio del villancico barroco en España e Hispanoamérica" (Universidad de Varsovia).Comunicaciones en Congresos: España, México, Chile, Italia, etc.

* * *