



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Pilar Fabregat Baeza



Tesis

Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Geografía Humana



**LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN**

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Tesis doctoral realizada por

Pilar Fabregat Baeza

Dirigida por el Dr. Gregorio Canales Martínez

ALICANTE 2014

“¡Dulces saetas populares, llenas de aromas abriños, pródigas en tiernas imágenes y en sencillas evocaciones!... En vosotras vibra el espíritu de todo un pueblo, palpita la religiosidad apasionada y fogosa de una raza que canta siempre, (...) frente a la visión dolorosa de Cristo en la Cruz... Sois poesía sana y jugosa y por eso, seréis eternas.”

AGUILAR Y TEJERA, A.: *Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas, Granada, Ed. Andalucía, 1928.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, Gregorio Canales, por ser tan paciente con tanta distinción, por su apoyo y ánimos constantes, por compartir su sabiduría, por ser como es.

A Antonio Narejos, mi “Eterno Maestro”, por estar siempre, por todo.

A David Bernabé Gil y departamento de Historia Moderna de la Universidad de Alicante, gracias por enseñarme desde el primer día a comenzar el camino con tanta alegría y cariño.

A José María Bregante, Carmelo Illescas, Tomás Sáez, Mariano Martínez y resto de componentes de los “Cantores de primitiva Pasión Federico Rogel”, por conseguir hacer que me encuentre “un cantor más” con vuestro trato afable y colaboración constante; gracias por sentirme orgullosa de formar parte de vosotros de manera representativa como “socio de honor” de vuestro grupo. Este trabajo también es vuestro!.

A mis “gatas” (Inma, Luisa, Yolanda, Ángeles y Teresa) por esos “raticos” de desahogo y que tanto bien me hacen y en especial, a Teresa Zapata, desde las primeras palabras escritas, ha seguido cada línea, cada capítulo, cada hallazgo. Por todo lo que he aprendido y sigo ilustrándome a su lado, por esos largos paseos escuchando pacientemente cada divagación sobre el tema, por su entrega con tanto afecto y ánimos en los momentos de agotamiento. Por su amistad.

A José Antonio Gea, por su confianza depositada constantemente y por esas sonrisas y abrazos que tanto siento. Y a la Escolanía de la S. I. Catedral de Orihuela, por soportar mis “caprichos musicales” y acompañarme siempre.

A Francisco Giménez, por entregar siempre su conocimiento, amistad y abrirnos las puertas de su archivo personal y a Emilio Diez, arqueólogo del Ayuntamiento de Orihuela, por su complicidad como compañero de equipo para la consecución del BIC del Canto de la Pasión de Orihuela.

A mis padres, hermanos y suegros, por estar a mi lado durante todo el largo viaje.

A Pepe, mi compañero de andaduras, por su paciencia y comprensión. Y en especial, a ellas, mi vida y primeros suspiros del día, Rocío e Irene.

A todos, gracias de corazón.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Fuentes consultadas y metodología	12
Estructura del trabajo	14
Objetivos	23
CAPÍTULO I: ORIHUELA EN LA EDAD MODERNA, ALGUNOS RASGOS HISTÓRICOS DESTACABLES	29
1.1: Orihuela en el contexto valenciano	29
1.2: Orihuela en el contexto comarcal	31
1.3: Evolución urbana de Orihuela	32
1.4: Orihuela en el contexto socio económico	38
1.4.1: Nobleza	40
1.4.2: Iglesia	42
1.4.3: Comerciantes, artesanos y campesinos	47
CAPÍTULO II: LAS INSTITUCIONES ECLESIAÍSTICAS EN ORIHUELA Y LA MÚSICA RELIGIOSA: LA SEMANA SANTA ORIOLANA	49

2.1: La Iglesia oriolana durante la Edad Moderna	49
2.2: La Iglesia y la música religiosa en la Semana Santa oriolana	57
2.2.1: Siglos XVI y XVII	57
2.2.3: Siglo XVIII	60
2.2.3.1: Congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el Pecado Mortal	60
2.2.3.2: Venerable Orden Tercera	62
2.2.3.3: El Santo Entierro	65
2.2.4: Análisis de las formas musicales aparecidas en las procesiones	68
2.2.5: Otras prácticas devocionales con actos musicales en el siglo XVIII: Novenas	72
2.2.5.1: Rogativas	74
CAPÍTULO III: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA Y LA MÚSICA DE CAPILLA	91
3.1: Los primeros cantos cristianos	91
3.2: Origen del Canto de la Pasión como representación pública	93
3.3: Nacimiento de la música vocal religiosa	95
3.4: Aparición de la polifonía	99
3.5: Organización y funcionamiento de la capilla de música	102
3.6: El Maestro de Capilla	103
3.7: El músico de Capilla	106
3.7.1: Músicos “entretenidos” y “ministriles”	107
3.7.2: Músicos de voz	108
3.7.3: Los instrumentos de Capilla	110

CAPÍTULO IV: CANTO DE LA PASIÓN DE ORIHUELA	113
4.1- Publicaciones sobre el Canto de la Pasión oriolano	113
4.1.1.- Sobre el origen del canto	114
4.1.2- Sobre lugares y épocas de interpretación	121
4.1.3- Sobre la formación y miembros de ambos grupos	131
4.1.4- Grupo los Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”	139
4.1.4.1- Relación de componentes	143
4.1.4.2- Distinciones otorgadas al grupo de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”	148
4.1.5- Grupo los Cantores de la Pasión	148
4.1.5.1- Relación de componentes	151
4.1.5.2- Distinciones otorgadas al grupo de Cantores de la Pasión	155
CAPÍTULO V: CARACTERÍSTICAS DEL CANTO DE LA PASIÓN DE ORIHUELA	157
5.1- Partituras	157
5.2- Estructura	161
5.3- Voces	162
5.4- Distribución	163
5.5- Acompañamiento y agrupaciones	164
5.6- Melodía	165
5.6.1- Jueves Santo	165
5.6.2- Colativas	171
5.6.3- Ave María	173
5.7- Polifonía	178
5.8- Letra	179

5.8.1- Jueves Santo	181
5.8.2- Colativas	182
5.8.3- Ave María	183
5.8.4- Seguidillas	184
5.9- Aspectos comparativos de las dos versiones	184
5.10- Lugares y fechas de interpretación en la actualidad	185
CAPÍTULO VI: ORIGEN DEL CANTO DE LA PASIÓN DE ORIHUELA A PARTIR DE LA SAETA Y SIMILITUDES CON OTROS CANTOS.	189
6.1-Coplas	190
6.2- Religiosidad popular	190
6.3- Inicio de las “Saetas Penetrantes”	191
6.4- Las “Misiones”	194
6.5- Origen de la Saeta	199
6.6- Similitudes del canto de la Pasión de Orihuela con Coplas	205
6.7- Comparación con “otros Cantos de Pasión” en España	213
6.7.1- Murcia	215
6.7.2- Callosa del Segura	219
6.7.3- Isla de Tabarca	225
6.7.4- Romanillos de Medinacelli	227
6.7.5- San Pedro Abad	229
6.7.6- Alcaudete	231
CONCLUSIONES	235
BIBLIOGRAFÍA	243
ANEXOS	257

INTRODUCCIÓN

Para la mayoría de los oriolanos, al comienzo de Cuaresma, el primer recuerdo es el de esas voces desgarradoras y misteriosas que inundan la ciudad durante la noche. Orihuela abre sus “*ventanas y balcones*” en busca de un unido grupo de hombres, ubicados en semicírculo, dentro de la oscuridad nocturna y rodeados por un público expectante que escucha, en un silencio monástico, la interpretación del canto pasionario. La ciudad honra este momento; se puede apreciar en el ambiente, son ellos: los Cantores de la Pasión.

Nunca hubiera pensado en esos años que un periodo de mi vida lo iba a destinar a la investigación de esas melodías “misteriosas” y a la vez, sensacionales: así el significado de realizar los cursos de doctorado no tenía otro destino que la pregunta que siempre me ha resultado trascendente sobre esta manifestación musical: ¿de dónde procede?, ¿desde cuándo se interpreta?, ¿es originalmente oriolano?, ¿quiénes son los intérpretes?, ¿de qué modo se transmite el canto?.

Por supuesto, no pude ocultar, a la hora de culminar mi primer año de los estudios de doctorado en el departamento de historia, mi formación musical, que me resultó elemento determinante. Como también lo fueron una serie de condicionantes de tipo profesional e incluso familiar que aconsejaban dirigir mi investigación hacia algún tema estrechamente relacionado con la ciudad de Orihuela, cuya notoria significación histórica, ya intuita, había tenido la oportunidad de ver confirmada a través de algunos de los cursos monográficos que se nos había impartido durante el primer año.

Me sentí especialmente atraída, además, por el patrimonio cultural en sus diversas manifestaciones y me pareció que era la ocasión propicia para abordar el

estudio de un tema que desde hacía tiempo me venía interesando, pero sobre el que apenas conseguía averiguar unas escuetas referencias. Con una débil, por no decir inexistente apoyatura documental, la información disponible acerca del Canto de la Pasión que, desde tiempo inmemorial, todos los años continúa interpretándose en Orihuela durante la Semana Santa, descansa esencialmente en fuentes de transmisión oral. Y es en estas limitaciones donde reside la principal dificultad con que tropieza cuantos han tratado de abordar el tema.

Además de una parte importante de nuestra historia cultural, especialmente en el terreno musical, el Canto de la Pasión es clara expresión de la música religiosa vocal, supuestamente de inspiración popular, que ha perdurado hasta nuestros días, pero de origen incierto, que merecía la pena tratar de desentrañar. Rastrear su origen, seguir su trayectoria, reconstruir el proceso a través del cual ha ido pasando de generación en generación, hasta adquirir su forma actual, era un reto que se nos antojaba difícil de llevar a cabo, pero de indudable interés y que seguramente, justificaba el esfuerzo a realizar.

Fuentes consultadas y metodología

Con el objetivo concreto consistente en aportar nuevos datos que permitiesen encuadrar esta singular pieza musical en el contexto de las celebraciones de carácter religioso a lo largo del tiempo, se ha tratado en primer lugar, de localizar documentos donde encontrar referencias a su existencia en épocas lo más alejadas posibles, analizándolos y una vez estudiados los datos, extrayendo un análisis adaptado a cada caso, ya sea como método histórico o musical.

El *Archivo Diocesano de Orihuela* ha sido, a este respecto, uno de los primeros centros documentales consultados. En la sección de “actas capitulares” esperábamos hallar alguna mención a posibles vinculaciones del coro que interpretaba el Canto de la Pasión con la organización de acontecimientos musicales, en general por parte de la catedral y muy concretamente con su capilla musical. Pero los resultados obtenidos en esta labor no han sido precisamente satisfactorios, tan solo hemos encontrado su vinculación por notas de prensa donde nos aparece el papel del Maestro de Capilla y su coro. Tampoco la búsqueda de partituras relacionadas con el Canto de la Pasión en dicho archivo ha proporcionado la información que perseguíamos toda vez que, por otro lado, está ausente de los catálogos disponibles elaborados en su día, principios del

siglo XX por D. Carlos Moreno Soria y siete décadas más tarde por D. José Climent. Las pesquisas realizadas sí nos han permitido recabar material aprovechable, no obstante, para un mejor conocimiento del contexto musical en que se encuadra la pieza que aquí estudiamos y digna de otro estudio de investigación.

En el *Archivo Municipal de Orihuela* se han realizado prospecciones en los Libros de Clavería correspondientes al siglo XVII y a las Cuentas de Propios del XVIII, por si hubiera registros contables de posibles aportaciones económicas por parte del consistorio al sostenimiento de los cantores que nos permitieran realizar aproximaciones cronológicas; pero los resultados también en este caso han sido descorazonadores.

Otras fuentes documentales consultadas fueron los 19 volúmenes de Montesinos conocidos como "*Compendio Histórico Oriolano*", sito en la Caja Rural Central de Orihuela, así como la copia microfilmada que se encuentra en la Biblioteca Fernando de Loazes de la ciudad; aquí sí pudimos encontrar un dato inédito hasta ahora, la reseña que nos hace Montesinos sobre la aparición de coplas de pasión en una procesión del año 1758: el cronista del siglo XVIII nos asegura que en la procesión del Jueves Santo, conocida en esos años como "de los pasos de la Pasión de Jesucristo", ya cantaban ciertas coplas de pasión durante la procesión. El dato más tardío que hasta ahora se había encontrado era del año 1880 donde Federico Rogel transcribe el canto a partitura.

El *Archivo de la Concatedral de Alicante*, sí nos supuso una enorme satisfacción. Gracias a una intuición nos fuimos en busca de los archivos que Carlos Moreno, antiguo Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela, se llevó a la capital durante su traslado como Maestro de Capilla de la Concatedral de Alicante. En una carpeta de obras "sin catalogar", nos encontramos un borrador escrito por el propio Federico Rogel del Jueves Santo, hasta ahora desconocida, incluso por el Cabildo del Obispado Orihuela Alicante.

En el *Archivo de la Catedral de Segorbe*, también hemos analizado alguna de las obras que pertenece a Ginés Pérez de la Parra, primer Maestro de la Catedral de Orihuela en el siglo XVI. Otra tarea en la cual no pudimos encontrar datos significativos respecto al conocido Canto de la Pasión. Agradecer la colaboración al archivero de Segorbe, Magín Arroyas, por su amabilidad, dedicación y ayuda en la búsqueda de partituras.

Otras fuentes consultadas han sido varios de los *libros* publicados por distintos investigadores oriolanos en escritos de diferentes épocas como; Juan Sansano, Rufino Gea, Mosén Bellot, Gisbert y Ballesteros, López Maymón, Galiano, Martínez Gomis,

Canales Martínez, Bernabé Gil, Nieto Fernández y Sánchez Portas, entre otros.

Los *archivos privados* de oriolanos, también nos ha aportado información documental. Concretamente Francisco Giménez, nos abrió sus puertas a toda la documentación que su padre fue recopilando, ampliada por su heredero actual, donde encontramos dípticos de conferencias y conciertos varios de ambos grupos durante bastantes años. También contaba con una fotocopia de una de las versiones que aportamos en este trabajo sobre la transcripción de Perpiñán.

La *prensa antigua*, del mismo modo nos ha aportado bastante información sobre las costumbres, formas y tradiciones de la interpretación del canto en la ciudad a partir de finales del siglo XIX.

Estructura de trabajo

El trabajo está dividido en dos partes claramente diferenciadas. Los dos primeros capítulos están destinados a una breve aproximación a la ciudad de Orihuela dentro de sus contextos más importantes y a las entradas de sus diferentes instituciones religiosas, que tan trascendentales han sido para nuestro trabajo, así como la aportación que tiene la celebración de la Cuaresma para la distribución y conocimiento del pueblo con el canto. Y los cuatro siguientes se centran en la evolución de los primeros cantos religiosos, hasta la aparición del Canto de la Pasión oriolano, introduciéndonos en un ámbito más musical.

Capítulo I: Orihuela en la Edad Moderna, algunos rasgos destacables

Específicamente, el primer capítulo nos ubica en la ciudad de Orihuela señalando un pequeño recorrido a lo largo de los siglos. Nos detenemos en variados contextos señalando algunos rasgos destacables. Dentro del contexto valenciano desde la importancia de la ciudad en la época inmediata posterior a la conquista musulmana, recorreremos su inclusión en el Reino de Castilla, por el Tratado de Almirra y su posterior integración en el Reino de Valencia en 1309. Su consolidación como segunda capital territorial la sitúa en un lugar privilegiado junto a Valencia, Játiva y Alicante. Tras largos pleitos, obtiene la sede episcopal en 1565, hecho importantísimo que añade un carácter religioso y cultural en la ciudad incluyendo la creación de su universidad y lugar de asentamiento de numerosa nobleza de tipo medio, que pronto controlaron extensas heredades y señoríos.

INTRODUCCIÓN

En el contexto comarcal observamos como Orihuela, que llegó a ser cabecera de un extenso término municipal integrando poblaciones y caseríos en su segregación territorial, no llegó a perder influencia en el entorno comarcal y político, adquiriendo un marcado aire señorial e importante centro comercial, incluyendo la diversidad de instituciones religiosas que se instalan en la ciudad.

Realizamos una descripción de la evolución urbana desde que los musulmanes se instalan en la ladera del monte de San Miguel, configurando un recinto amurallado y el castillo; mientras, los hispanos-visigodos se sitúan en el arrabal, conocido como Raval Roig. Más tarde, las casas y mezquitas, fueron apareciendo fuera de la muralla conformando el futuro núcleo urbano. Después de la incorporación al reino aragonés por la Sentencia Arbitral de Torrellas de 1304, la ciudad quedó repoblada por catalanes y aragoneses y durante los siglos XIV y XV, se ampliaron calles y plazas pero las mejoras en el sistema defensivo no llegarán hasta los siglos XVI y XVII cuando se reconstruyen las murallas que duraron hasta la Guerra de Sucesión. En el siglo XVIII la ciudad experimentó una importante expansión económica que se tradujo en un fuerte empuje constructivo y demográfico, como la construcción del Seminario en 1743 y ya en el siglo XIX, disponemos de cartografía donde observamos pocos cambios respecto al siglo anterior, sin olvidar los daños que sufrió la ciudad y las poblaciones del Bajo Segura con el terremoto de 1829.

A partir de este siglo, la ciudad atraviesa un periodo de crisis y a parte de todos los desperfectos del terremoto, un detonante importante fue la clausura de su Universidad en 1807 contribuyendo a la pérdida de identidad cultural. Al igual que el impacto que causó las leyes desamortizadoras en 1836 y 1855 con importantes alteraciones, sobre todo, en los cambios que sufrieron algunos conventos de la ciudad pasando a otras manos. La inauguración del ferrocarril en 1884 también supuso un cambio hacia la dirección del desarrollo urbanos de la ciudad, así las reformas urbanas realizadas a finales del XIX tienden a la conexión con éste.

En el contexto económico nos centramos en el aumento demográfico importante que se produce en el sur del País Valenciano en el siglo XVIII, realizando una parada en sus causas, como por ejemplo, la desaparición de las epidemias pestíferas, ausencia de guerras y la inmigración proveniente de la región de Murcia. La sociedad oriolana en este periodo está dominada por dos estamentos: la nobleza y el clero, ambos beneficiarios de grandes tierras, sin olvidar a los comerciantes, artesanos y campesinos que desarrollaron un importante papel en la sociedad de la época. Nos detenemos en

analizar a la nobleza como propietarios, tipos de privilegios, etc. y a la iglesia dentro de su papel explícito como elemento determinante de la sociedad durante el Antiguo Régimen, hasta tal punto, que exponemos varios ejemplos de disposiciones testamentarias. Así como a los comerciantes, artesanos y campesinos, que a partir del XVIII contaron en Orihuela con un aumento significativo.

Capítulo II: Las instituciones eclesiásticas en Orihuela y la música religiosa: la Semana Santa oriolana

Este capítulo se sitúa dentro de las instituciones eclesiásticas, así como en la aparición de la Semana Santa y su influencia en la música religiosa. Realizamos una introducción de la entrada de las distintas órdenes que ingresan en Orihuela una vez que se gana el pleito de obispado. Los principales conventos se instalan en la ciudad a finales del siglo XV y principios del XVI uniéndose a las primitivas instalaciones fundadas por mercenarios y agustinos. Así ya quedan instaladas en estos siglos las fundaciones de franciscanos, dominicos, carmelitas, trinitarios, alcantarinos y capuchinos, acompañados por las ramas femeninas de franciscanas de San Juan, agustinas calzadas y dominicas. Más tarde en el XVII llegan los jesuitas y los frailes de San Juan de Dios y en el XVIII los antonianos. Pero no todos gozaban del mismo prestigio y rentas, cada convento destacó por unas funciones determinadas y fueron frecuentes a lo largo de los años, los choques y rivalidades entre los diversos conventos. Los dominicos estaban a la cabeza del clero regular, por su potencial económico y su función docente desarrollada al frente de la universidad, pero eran rivales directos del Cabildo, agustinos y jesuitas debidos a cuestiones de prestigio y posesiones. Los mercenarios, que hasta el XVIII seguían a los dominicos en poderío económico, orientaron sus esfuerzos hacia la redención de cautivos. Los agustinos se acercaron a la nobleza, donde gozaron de sus favores. Los alcantarinos y franciscanos, que llegaron a principios del siglo XVII, tuvieron una bienvenida complicada por motivos de disputas con sus hermanos conventuales. Los carmelitas y trinitarios se distinguieron por su acercamiento al mundo de la docencia, impartiendo cursos de Filosofía y Teología, entrando a mediados del siglo XVIII en competencia con la Universidad.

En el apartado de la música religiosa en la Semana Santa, examinamos la entrada de cofradías en el siglo XVI en Orihuela y el comienzo de las primeras manifestaciones públicas religiosas de la población mediante procesiones de

“penitentes y disciplinantes”. Pero aunque en la época medieval ya se realizaba en la Catedral la procesión de Domingo de Ramos, no será hasta finales del XVI cuando comience a celebrarse la procesión del Viernes Santo, conocida como “de los penitentes o de los disciplinantes” o como la “procesión de la Sangre de Cristo” participando en ella las primeras cofradías. A mediados del siglo XVII sale una nueva procesión del convento de los franciscanos Viernes Santo de mañana, que progresivamente va aumentando en órdenes participantes y pasos. Durante el barroco, se produjo un aumento significativo de nuevas cofradías, implicando a todos los estamentos sociales pero aunque su base era el pueblo llano, también se implica la nobleza, los gremios y por supuesto el clero. Tras el largo paréntesis debido a la Guerra de Sucesión, se recuperan las procesiones, siendo tres las más importantes: “la congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el pecado Mortal” que se realizaba el Jueves Santo por la tarde, “la Venerable Orden Tercera” en Viernes Santo y la tercera, que salía de la Capilla del Loreto en Viernes Santo por la tarde, conocida como “la del santo Entierro”.

La música acompañaba a todas las celebraciones religiosas de Semana Santa y analizamos algunos términos referidos como, *Stabat Mater*, *Miserere* y *Coplas de Pasión*, por Montesinos Pérez Martínez de Orumbella, en su “compendio histórico oriolano” de 1795 donde nos detalla las procesiones de Orihuela desde el siglo XVI, así como de otros eruditos como Martínez Marín. Otras de las prácticas devocionales musicales de la Semana Santa en la ciudad son las Novenas, consiguiendo así indulgencias, siendo este tipo de acto devocional realizado por la mayor parte de cofradías.

Capítulo III: Origen y evolución de la música vocal religiosa y la música de Capilla

Entrando ya en la segunda parte de la tesis, analizamos el desarrollo del canto de la pasión como forma musical y representada a lo largo de los siglos desde unas melodías monódicas, hasta el desarrollo de la polifonía coral. La tradición del canto de la pasión se centra en uno de los temas más importantes del culto cristiano, a lo largo de los siglos ha ido evolucionando desde su vinculación con los orígenes mozárabes y en sus orígenes, era tan solo recitada durante la Semana Santa, pero progresivamente se fue convirtiendo en un acto solemne. Desde el siglo VIII el diácono de misa, al alba, declamaba la historia de la pasión frente al altar en un tono fijo, tan solo las palabras de Jesucristo eran expuestas en otro tono. La tradición en el antiguo reino de Aragón

puede seguirse desde finales del siglo XV, encontrando las primeras fuentes impresas en el siglo XVI y ya desde finales de este podemos seguir claramente la práctica polifónica del canto de la pasión.

Las pasiones polifónicas españolas han sido elaboradas de diversos modos: unas siguen el procedimiento de *falsobordone*, práctica muy generalizada en el XVI y otras combinan esta práctica entremezclada con la del *motete*, donde el contrapunto simple (nota contra nota) alterna con el compuesto (o imitativo). Además en este siglo ya encontramos pasiones en lengua vulgar, por lo que se desarrolla dos tipos: en latín para las celebraciones litúrgicas y en lengua vulgar mezclada con trozos líricos para los actos populares del pueblo.

Desde el siglo XIII la historia de la pasión comenzó a cantarse los cuatro primeros días de Semana Santa. Primero en latín sobre el texto de los evangelistas en forma de canto llano y distribuido entre tres cantores clérigos: un diácono en el papel de recitador o cronista de la historia interpretando la parte del Evangelista con un registro medio de voz, otro sacerdote o diácono cantaba las palabras de Jesús con expresión profunda y solemne y un tercer cantor o coro de cantores, en un registro más agudo que interpretaban las palabras del pueblo recibiendo el nombre de Turbae y escritas a varias voces. La tradición muestra, tanto en la tradición monódica como en la polifónica, que fueron perfectamente diferenciados estos tres roles en su interpretación. En las composiciones polifónicas se usaba para las partes de la Turba, un tipo de composición sencillo parecido al del Cronista, sin embargo, para la parte de Cristo encontramos una composición mucho más elaborada, además se destaca de las otras en el cambio de tempo, ya que indican que deben ser interpretadas a una velocidad más lenta que el resto.

Encontramos necesario realizar el origen de los primeros cantos religiosos donde encontramos el primer testimonio en el Evangelio. Una vez terminada la Cena de Jesús con los Apóstoles, cantaron el Himno y salieron hacia el Monte de los Olivos (San Mateo XXVI: 30; San Marcos XIV: 26). Los primeros cantos cristianos, eran extraídos de los salmos de la biblia, como por ejemplo, el “Magnificat” entonado por la Virgen en su visita a su prima Isabel, o el “benedictus Dominus Deus Israel”, improvisado por Zacarías el día de la circuncisión de su hijo Juan. Con la paz de Constantino, al salir la Iglesia de las catacumbas, los cantos adquirieron un trono triunfal y la música litúrgica comenzó a florecer. No se admitían los instrumentos, al considerarse propios de fiestas paganas, ni las voces femeninas (a partir del siglo IV)

INTRODUCCIÓN

como solistas dentro del templo. El Papa San Silvestre fue el creador de estas primeras reformas, creando la primera escuela destinada a formar cantores para la iglesia encargada de ejecutar una buena parte de los cantos de misa y oficio, la *Schola Cantorum*.

Durante estos primeros siglos, los trabajos musicales de más importancia fueron realizados por San Ambrosio, obispo de Milán (333-397) que realizó la primera recopilación de melodías litúrgicas conocido bajo la denominación de *Canto Ambrosiano*. La obra de San Ambrosio tuvo una resonancia enorme, de tal modo que desde Milán se difundió hacia las iglesias de las Galias formando el rito *Galicano* y a la vez se organizaba el canto *Romano*. En el año 507, Clovodeo venció a los Visigodos y éstos se refugiaron en España donde establecieron su dominio. Algo de los usos gálicos se contagió a los visigodos y los españoles agregaron esta aportación a su propia liturgia: así nació el rito *Visigodo*. Pero la primitiva liturgia romana practicada desde principios de la era cristiana no solo recibió las influencias bizantinas, sino que también recogió algunas del rito ambrosiano. Esta mezcla de estilos desencadenó en el *Canto Mozárabe*. A partir del siglo VI el canto romano obtuvo su desarrollo pleno cuando Gregorio fue elegido Papa y se ocupó de la expansión del canto, además a la creación del antifonario de misa, unificando así la liturgia y música de las iglesias de Occidente.

Con esto, más la invención de la notación musical en torno al año 900 y la expansión impulsada por la *renovatio imperio* de Otón I durante el siglo X, el canto gregoriano suplantó lo que quedaba del antiguo canto romano, pero Roma no aceptaría fácilmente la implantación de un nuevo repertorio y durante más de un siglo convivieron ambos repertorios: el gregoriano y el romano. Paralelamente comienza la aparición de otro estilo de música: en las abadías, jóvenes, nobles y burgueses se iniciaban en la ciencia medieval. Algunos se dedicaban a la vida contemplativa y otros a la seglar y alimentados por la oración y meditación gregoriana, buscaron cómo expresar musical y poéticamente su visión. Su canto era a una sola voz, pero con acompañamiento de algunos instrumentos.

Dentro del apartado de la aparición de la polifonía, detallamos cómo se comienza a incluir voces al gregoriano desde el siglo VIII o IX. Desde el principio, los intérpretes improvisaban mentalmente una voz leyendo el *cantus firmus* pero poco a poco se fue desarrollando, hasta llegar al *organum* en el siglo X. En el XI ya aparece el *discanto* y en su desarrollo llegamos al motete, que superpone a un canto una melodía adornada con palabras que parafrasean la idea contenida en el tema gregoriano. La primera forma libre dentro de la polifonía de la Edad Media es el *conductus* y por

supuesto, dentro de nuestro interés particular, el *fabordón*, siendo su forma más característica las dos voces que contrapuntan *el cantus firmus* en terceras y sextas. Por lo tanto, durante los siglos XV y XVI, llegó a triunfar la polifonía frente a la música monódica medieval, desapareciendo algunos instrumentos y perviviendo sobre todo, aquellos que mejor se adaptaran a la polifonía. A la vez, el teatro religioso evolucionó desarrollando formas como himnos y misterios de la Pasión.

No podíamos obviar las ideas renacentistas y los desacuerdos que provocaron las nuevas formas musicales religiosas de Lutero y Calvino, lo que desencadenó el Concilio de Trento, que dentro de los variados temas que trataron podemos destacar la crítica a la polifonía compleja que impedía la correcta audición de las palabras, sin olvidar que para los católicos el texto se antepone a la música. Pero en los siglos XVII y XVIII el arte vocal sufrió una evolución hacia la monodia acompañada, volcándose el pueblo a las devociones populares religiosas y sus manifestaciones públicas.

En la segunda parte del capítulo III nos centramos en la organización y funcionamiento de la Capilla Musical. El Maestro de Capilla era la máxima autoridad en la jerarquía establecida en la capilla bajo las órdenes del cabildo ejerciendo la dirección técnica y artística de los cantores e instrumentistas; componía para los oficios y dirigía el coro en las intervenciones públicas y se encargaba de la labor docente de los infantillos. Las obras que componía eran de su propiedad, cuando abandonaba la Catedral las partituras acompañaban al maestro. Especificamos detalladamente el procedimiento de selección, examen y proceso administrativo para cubrir las vacantes en las Catedrales.

En la figura de músico de capilla, nos referimos al músico instrumentista, al de voz, al infantillo y al organista y arpista, formando todos ellos el grupo de profesionales encargados del ámbito musical. Dentro de la música instrumental, encontramos a los llamados músicos entretenidos, que tocaban sin percibir salario alguno en espera de obtener plaza vacante; los ministriles eran los que componían la plantilla de instrumentistas de la capilla.

En el apartado de músicos de voz se incluye a los niños del coro, los infantillos, y a los salmistas, donde enumeramos sus obligaciones y forma de ingreso en la capilla. Otra figura que encontramos es el sochantre, que junto con el maestro y organista desempeñaba la dirección de los músicos de voz. Nos detenemos en detallar algunos datos sobre la Capilla Musical de la Catedral de Orihuela, sin olvidar el papel de los castrados o capones. Dentro de los instrumentos de capilla nos centramos en el rey por

excelencia, el órgano, incluso aportamos datos del siglo XVI sobre el salario del organista de la Catedral de Orihuela y describimos el resto de instrumentos que han sido habituales en diferentes periodos.

Capítulo IV: Canto de la Pasión de Orihuela

En este capítulo iniciamos la dura andadura de recopilación de datos sobre el canto oriolano: realizamos una búsqueda exhaustiva de publicaciones en prensa antigua, libros y archivos privados, así como en dípticos de conferencias sobre el tema. Gracias a la labor de ambos grupos, hemos podido recopilar una base de datos sobre los componentes, tanto del pasado, como actuales y de premios y distinciones otorgadas, a la vez que una gran variada galería de fotos, programas de conciertos, etc. que después de una selección minoritaria, adjuntamos en el anexo del trabajo.

En el primer apartado del este tema, comenzamos con la exposición de noticias sobre procedencia y origen del canto publicado en libros, periódicos y revistas provinciales y locales y seguimos con las referencias a lugares y momentos de interpretación y formación de grupos.

En la sección “sobre el origen del canto”, nos hemos ceñido a las partes de los artículos donde los cronistas daban su opinión personal sobre el origen y desarrollo del canto pasionario. Pertenece a variados personajes ilustres de la ciudad, cronistas y periodistas que en diferentes etapas han opinado sobre el tema. También apuntamos las noticias encontradas y relacionadas con la formación y componentes de los dos grupos. Al final de cada apartado, realizamos una tabla en forma esquemática para un mejor entendimiento de datos

Nos detenemos a resumir la trayectoria de ambos grupos, desde su formación hasta la actualidad: componentes, directores, actos importantes, así como distinciones y especificamos la trayectoria de las partituras: cómo reaparece la original de Rogel y cómo sigue desaparecida la manuscrita de Perpiñán.

Capítulo V: Características del Canto de la Pasión de Orihuela

Nos centramos en un análisis profundo sobre las partituras. Exponemos una explicación de dónde y cómo hemos localizado las partituras aportadas al trabajo fruto de una dura tarea de búsqueda en archivos, tanto privados como públicos, incluyendo las perdidas en legajos sin catalogar del archivo de la Concatedral de Alicante, a la vez

que realizamos un inventario resumido en una tabla, donde exponemos el depositario, la edición, partes que forma dicha partitura y año, aunque en algún caso, aproximado.

La obra está estructurada en tres partes claramente diferenciadas: Jueves Santo, Colativas y Ave María, aunque incluimos las Seguidillas, desconocidas por los oriolanos, que actualmente se encuentran en proceso de preparación para una próxima interpretación. Trabajamos la distribución de ambos grupos en relación a las voces y posición en la interpretación, así como el acompañamiento que llegaron a tener en el pasado cuando contaban con un bombardino para dar el tono a las voces. Aportamos las partituras adjuntadas al texto para que resulte más cómodo a la hora de una lectura analítica.

A la vez que analizamos la relación dentro de otros cantos propios de países como Italia y los rasgos estilísticos de la letra de las tres partes, ya que son propios de la lengua empleada por místicos de la Edad de Oro en España y que comparamos y detallamos en el siguiente capítulo. Además, efectuamos un análisis comparativo de las dos versiones del Canto de la Pasión, donde encontramos leves diferencias pero siendo la base y el origen el mismo: se distinguen en variaciones de compás, tonalidad y algunas disimilitudes de melismas y cadencias.

Sobre los lugares y fechas de interpretación en la actualidad, adjuntamos una copia del cuadrante que la guía de Semana Santa de todos los años publica detalladamente sobre el itinerario de las dos agrupaciones. Además agregamos el dossier publicado en el 2013 por primera vez por el Ayuntamiento de Orihuela, especificando y patrocinando la “noche de los cuartetos”, idea que surgió en la comisión de la solicitud para el BIC del Canto de la Pasión.

Capítulo VI: Origen del Canto de la Pasión de Orihuela a partir de la Saeta y similitudes con otros cantos

Y el último capítulo aportamos documentación novedosa, que consideramos determinante en el trabajo de investigación; nos adentramos en el origen del canto oriolano exponiendo la similitud, por no decir exactitud, de la letra del canto con otras coplas de variadas ciudades y publicaciones sobre el tema. Comenzamos con la explicación del término “copla”, ya que las quintillas que aparecen en el oriolano son idénticas a las coplas de variadas saetas. Para entender la participación del pueblo en los actos religiosos, introducimos la visión de la religiosidad popular en el siglo XVIII,

ya que todo está relacionado como forma mediática de lo divino para introducirse en un entorno donde el predicador se convertía en un personaje primordial.

Y es precisamente en este siglo, donde la orden perteneciente a los capuchinos y hermanos menores comenzaron a llamarle “saetas penetrantes” a las letrillas de las coplas que cantaban en las procesiones de penitencia con motivo de las misiones que los religiosos daban por variadas zonas. A la vez que exponemos qué cometido tenían las órdenes religiosas a la hora de realizar las misiones por pueblos o ciudades.

El origen de la saeta era un tema imprescindible a tratar en el trabajo, ya que hablamos de las saetas originarias que aparecen a finales del siglo XVII y se conocían con el término de “saetas Penetrantes, Litúrgicas, Franciscanas, Antiguas, Llanas o Salmodiadas”, dependiendo de variados escritos consultados. Éstas derivan a las saetas donde nos centramos, las “saetas Procesionales, Penetrantes o Narrativas”, teniendo su temática en recordar y glorificar la pasión y muerte de Cristo. Efectuamos un estudio comparativo de las “similitudes del Canto de la Pasión de Orihuela con coplas publicadas”, donde demostramos la comparación de las letras oriolanas con las publicadas por eruditos del tema que tratamos, asimismo plasmamos unas tablas para resultar más directa la comparación.

Concluimos con la semejanza del canto oriolano y la de otros pueblos de España, donde la similitud e incluso exactitud es increíble, así lo vemos en la vecina ciudad de Murcia, Callosa de Segura, Isla de Tabarca, Romanillos de Medinacelli, San Pedro Abad y Alcaudete para finalizar.

Objetivos

Como objetivos propios del trabajo, nos hemos planteado desde el principio varios muy concretos:

1º- *Recopilación de todos los datos publicados sobre el tema y relación personal con ambos grupos.*

Ya hemos expuesto anteriormente que los comienzos fueron desoladores, tan solo encontramos el libro publicado del grupo de los “cantores de la Pasión Federico Rogel” por su cincuenta aniversario que nos aportó Tomás Sáez gustosamente, a la vez que la revista de Semana Santa de 1982, siendo ésta la base de todos los escritos posteriores a su publicación. Reconocer que nada más empezar las dudas sobre abordar el tema

surgieron, pero más tarde, tras hablar con el que en el futuro fuera mi director de tesis, Gregorio Canales, los ánimos y fuerzas para introducirnos en este apasionante mundo volvieron y seguimos de pleno en la búsqueda de documentación. Tras algunas pinceladas en la revista respecto a prensa antigua nos sumergimos en la biblioteca y comenzamos a la búsqueda de descripciones respecto a la interpretación en años anteriores, de ahí hacia atrás, era nuestro plan de investigación. Al terminar el primer curso de doctorado, David Bernabé Gil participó en los comienzos como tutor para el curso de créditos de investigación. Abordamos el tema desde el principio y asesoró y dirigió la búsqueda por archivos; gracias a sus consejos y experiencia, visitamos el A M O y comenzamos la indagación en los demás archivos anteriormente citados.

El contacto con el grupo de Federico Rogel fue desde el principio fascinante. Han aportado todo lo que han ido recopilando, de hecho, han conseguido archivar toda la información seleccionada por ellos y ampliada gracias a nuestro trabajo. Destacar que este mismo año 2013 he sido nombrada “socio de honor” del grupo, además de ser la autora de las reseñas del CD que grabaron hace dos años. Carmelo Illescas fue nuestro segundo contacto, tras el consejo de Tomás Sáez, apareciendo en nuestra primera reunión con una gran carpeta, donde guarda celosamente toda la documentación de grupo desde que él forma parte; nos resultó curioso, que incluso contiene los menús de las comidas que anualmente realiza el grupo.

No fue tan satisfactoria la entrevista con José Víctor Rodríguez, reconocer que sí nos aportó un CD con información, pero tras analizar los archivos, observamos que es exactamente lo mismo que tienen publicada en su página web. Tenemos que apuntar que las partituras de la versión de este segundo grupo, al igual que variada información sobre ellos, nos la ha aportado miembros del grupo de Federico Rogel.

Es importante añadir que, gracias a formar parte de la comisión que se creó en el Ayuntamiento para la solicitud del BIC del Canto de la Pasión de Orihuela, algunos datos de este grupo, los recopilamos tras la aportación de Ricardo Cánovas, presidente actual del grupo que interpreta la versión del Maestro Perpiñán y la generosidad de Emilio Diez, arqueólogo del Ayuntamiento de Orihuela que se encargaba de aunar todos los datos seleccionados para el expediente.

2º- El origen del Canto de la Pasión en Orihuela y sus instructores originales.

Este segundo objetivo fue sin duda alguna, sobre el que menos información encontramos al respecto en el comienzo de la investigación. Al buscar datos sobre su preceptor, casi todos fueron similares, pero el más común es la versión de un monje alcantarino instalado en la ciudad a principios del siglo XVII. Debemos reconocer que esa idea nos pareció válida y seguimos en un principio, pero veremos en las conclusiones cómo la descartamos, aunque no apartamos la relación del canto con el trato de las órdenes religiosas que se iban instalando dentro de la ciudad. Otra hipótesis común encontrada, fue la apoyada sobre la aparición de la partitura escrita por Rogel; ya que existe la leyenda de que el mismo autor aseguró que encontró un códice en el Convento de la Trinidad procedente del siglo XV, del cual transcribió el Canto de la Pasión. Esta versión, nos han explicado, que fue extendida por un personaje desconocido que lo comentó en ambientes públicos y por el desconocimiento del origen del canto oriolano, se difundió hasta llegar a nuestros días. Igualmente, nos hemos encontrado con la teoría sobre la similitud con las coplas interpretadas en la Cofradía del pecado Mortal durante los siglos XV y XVI, pero esta suposición tan sólo aparece en una ocasión; no obstante debemos de apuntar que Montesinos, en su Compendio, nos describe la procesión que organizaba la Congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el Pecado Mortal, de “los pasos de Pasión de Jesucristo” de 1758, donde especifica que 24 angelitos cantaban coplas de pasión. Al igual que encuentran similitud con ciertas coplas interpretadas por los auroros de Murcia durante determinadas épocas del año.

3º- Recopilación de todas las partituras posibles del canto.

En principio, tan solo teníamos la posibilidad de visitar el archivo del ayuntamiento en la búsqueda de la original de Federico Rogel. Hasta este hecho fue desconcertante. Los datos que teníamos para comenzar su búsqueda eran que la partitura original de Rogel, fue adquirida por Joaquín Martínez Campillo a los herederos del maestro Federico Rogel sobre los años 40; ésta fue heredada por su esposa Josefa García Pertusa quien las donó al ayuntamiento, según consta en escritura pública fechada el 22 de marzo de 1996.

Pero al acercarnos al ayuntamiento, no encontrábamos a la persona “idónea” para su localización. Al final y no tras insistir y pedir favores a conocidos de la alcaldía

podimos llegar a ella. La catalogación está “de andar por casa”, tan solo aparece que el inventario de Bienes Municipales, pero pudimos pedir la copia de ella que gracias a la insistencia aportamos en el trabajo. Nos resultó bastante anecdótico que ni el propio grupo de Rogel tenía acceso a ella, ni contaban con una copia de la original. Una vez en nuestras manos, realizamos un duplicado para el propio grupo que guardan ya en sus archivos. El resto de las partituras fueron más costosas: la partitura según la versión de Perpiñán nos la aportaron de manera anónima a través de un componente del grupo de Rogel. De hecho, el dueño de dicha partitura la custodia celosamente y tan solo nos la pasó, por tratarse del tema de investigación que ya conocía de su existencia. Otras partituras que adjuntamos son las conseguidas por publicaciones en las revistas de Semana Santa de 1951 y 53. Las demás, excepto el borrador encontrado en la Concatedral de Alicante, han sido conseguidas en archivos privados, como el de Francisco Giménez. La versión actual que tenemos editada por ordenador de las Seguidillas, ha sido facilitada para la solicitud del BIC, ya que actualmente no es interpretada por ningún grupo, aunque reconocen que ya están comenzando a trabajarla para su representación.

4º- *Similitudes con otros cantos externos a la ciudad.*

Conocíamos levemente la analogía con el canto murciano y así, comenzamos la búsqueda con otros pueblos de la península. Al ser cantos que perduran de forma oral como manifestaciones populares religiosas, nos volvimos a encontrar con la dura tarea de falta de partituras. Todo lo relacionado con el folklore musical brilla por la ausencia de fondos de archivos físicos; la transmisión oral sigue existiendo en muchos pueblos en pleno siglo XXI. Esa fue la razón principal para centrarnos primero en la búsqueda de letras, antes que en música. Viendo con el tiempo que acertamos en la decisión, sobre todo, cuando nos iniciamos en la búsqueda de coplas sobre la Pasión. También nos llevó una pista que pudimos intuir desde el principio: la entrada de las órdenes religiosas en los pueblos donde encontramos similitudes. Siempre coinciden las mismas, capuchinos, franciscanos o alcantarinos descalzos, tratándose las tres de la misma rama de Hermanos. Hasta bien adentrados en la investigación, no vimos claramente la relación del canto con “las misiones” que los hermanos capuchinos realizaban por toda la península, a partir de ese enfoque, todo fluyó con más facilidad dentro de la búsqueda bajo los términos de *Saeta*, *Coplas de Pasión* o *Salves de Pasión*.

INTRODUCCIÓN

Varias de las búsquedas que realizamos fueron por medio de web sobre Semana Santa en distintos puntos de España, además de distintos libros que detallamos en el trabajo. Nos centramos en Murcia, Callosa de Segura, Isla de Tabarca, Romanillos de Medinaceli (Soria), San Pedro Abad (Córdoba) y Alcaudete (Jaén).

5º- A partir de los datos recopilados, redactar la historia del Canto de la Pasión de Orihuela.

Consideramos que es imprescindible para las personas que veneramos la música y en especial al Canto de la Pasión. Creemos que es importante un fundamento a la hora de obtener información sobre el tema, detectando necesidades, carencias y que sirva de utilidad para futuras investigaciones. La historia plasmada en papel siempre permanecerá en la existencia manteniendo vivo el Canto de la Pasión en Orihuela y conservando así, un patrimonio cultural religioso durante muchos años más; que las próximas personas que tenga curiosidad sobre este canto y manifestación oriolana no se encuentre con el vacío de documentación y que todos los datos generales, partituras y grabaciones se encuentren adheridos para su futura consulta. También intentamos con este trabajo el seguimiento de la interpretación anual, los grupos perduran por su cariño al canto encontrándose en la mayoría de ocasiones sin las ayudas necesarias. La sociedad oriolana necesita de su interpretación y así lo consideran, forma parte de todos los ciudadanos de Orihuela dentro de las múltiples actividades que presenta la ciudad durante estas fechas tan afectivas para todos. Actualmente tienen en su poder un local de ensayo que comparten ambos grupos. Sería necesario un local propio donde poder exponer sus trofeos y archivos, donde poder reunirse durante todo el año y no unos meses antes de la Cuaresma. Tampoco podemos olvidar que el canto se considera parte de las actividades de Semana Santa, sin embargo, no disponen de lugar concreto para los cantores en el museo de Semana Santa de la ciudad, donde se guardan todo lo referente a estas procesiones.

Debemos pensar que el Canto de la Pasión de Orihuela, merece ser conocido y conservado. No debemos obviar los cambios que la sociedad va realizando a lo largo de los años, sin olvidar los económicos y en valores, corriendo el riesgo de la existencia de esta manifestación popular religiosa y que se encuentra en trámites para el reconocimiento como Bien de Interés Cultural Inmaterial, formando parte de los tesoros patrimoniales de la Comunidad Valenciana.

CAPÍTULO I

ORIHUELA EN LA EDAD MODERNA: ALGUNOS RASGOS HISTÓRICOS DESTACABLES

1.1: Orihuela en el contexto valenciano¹

La importancia de la ciudad de Orihuela en el contexto valenciano se remonta al tiempo inmediato a la conquista musulmana, cuando es objeto de asentamiento de una población que, en varias fases repobladoras, va ocupando el territorio estimulada por los sucesivos repartimientos. Tras una primera asignación al reino de Castilla, en virtud del Tratado de Almazora, será a partir de 1309 cuando se integre definitivamente en el nuevo reino de Valencia, creado unas décadas atrás por el monarca aragonés Jaime I. Ya desde esos momentos, Orihuela se configura como capital de una demarcación territorial a efectos de la administración política y judicial y de la organización militar

¹ La redacción de este apartado y del siguiente se ha realizado a partir de una ya extensa bibliografía disponible sobre la historia de Orihuela en la Edad Moderna. Nos ha resultado especialmente útiles MESTRE SANCHIS, A. (dir.): *Historia de la provincia de Alicante, tomo IV: Edad Moderna*, Alicante, Ed. Mediterráneo España, 1986; VILAR RAMÍREZ, J. B.: *Orihuela, una ciudad valenciana en la España Moderna*, Murcia, Ed. Patronato “Ángel García Rogel”, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, 1981, 3 vols; BERNABÉ GIL, D.: *Tierra y sociedad en el Bajo Segura, 1700-1750*, Alicante, Universidad de Alicante y Caja Provincial de Alicante, 1982, del mismo autor: “Una coexistencia conflictiva: municipios realengos y señoríos de su contribución general en la época foral”, *Revista de Historia Moderna*, nº 12, 1993, pp. 11-67; MARTÍNEZ GÓMIS, M.: *La universidad de Orihuela*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, C.A.P.A., 1987, 2 vols.; MILLÁN Y GARCIA-VARELA, J.: *Rentistas y campesinos. Desarrollo agrario y tradicionalismo político en el sur del País Valenciano. 1680-1840*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984; GIL OLCINA, A. y MARTÍNEZ CANALES, G.: *Residuos de propiedad señorial en España: Perduración y ocaso en el Bajo Segura*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1988.

y patrimonial. El distrito en el que la ciudad del Segura ejerce funciones rectoras, es el correspondiente a la Gobernación heredera de la inicial Procuración, y coincide con el asignado a la Bailía General que, a su vez, comprende la zona meridional del Reino, delimitada por el ya mencionado Tratado de Almirra, con frontera en la línea Biar-Jijona-Villajoyosa.

Al consolidarse como segunda capital territorial del reino de Valencia, su presencia en los órganos de representación política también se verá ampliamente reconocida. Así, la ciudad ocupará un lugar de privilegio junto a Valencia, Játiva y Alicante, en el brazo real que forma parte de las cortes valencianas y en las comisiones surgidas de este órgano parlamentario, como es el caso de la Diputación de la Generalidad.

Además de erigirse en capital administrativa en lo civil, Orihuela obtendrá ya en época moderna –hacia 1565- la sede episcopal, al conseguir tras largos pleitos, segregar su territorio del obispado de Cartagena, en el que inicialmente fue incluida. A esta capitalidad religiosa, añadirá al poco tiempo otra de carácter cultural, mediante la creación de su universidad para la impartición de estudios superiores en una operación conjunta en la que participaron del Colegio de Predicadores, de la orden dominica, el cabido catedralicio y el consistorio municipal.

A la especial significación oriolana en el panorama institucional valenciano se añade asimismo su temprano protagonismo económico, como territorio donde se practicaba una rentable agricultura de regadío con producciones para el mercado, como es el caso del trigo y de la hoja de morera, pero también para el consumo interno. Tampoco el comercio estará ausente de la actividad económica desarrollada en su distrito, aunque de forma creciente será la vecina ciudad de Alicante la que acapare esta lucrativa dedicación. La artesanía, orientada fundamentalmente a la satisfacción de una demanda interna diversificada pero de escasa capacidad adquisitiva, no parece que llegara a alcanzar gran desarrollo; y aunque la producción de seda en bruto pudo haber generado una incipiente manufactura textil, las limitaciones de la demanda y la supeditación a los intereses de cosecheros y exportadores imposibilitó su expansión.

Al tratarse de un territorio fronterizo y al mismo tiempo, de indudable potencial agrario, Orihuela fue lugar de asentamiento de una numerosa nobleza de tipo medio, inicialmente vinculada a su vocación militar, que muy pronto se hizo con el control de extensas heredades y señoríos. Con el respaldo de tan valiosas bases patrimoniales, esta nobleza llegó a alcanzar un importante papel. La estructura social se completaba,

en sus estratos superiores, con una no menos amplia capa de caballeros y ciudadanos honrados equiparables a los hidalgos castellanos, con dedicación rentista y estrechamente vinculada al poder municipal, cuyos resortes manejaba mediante el control del procedimiento electoral conocido como de insaculación y, a partir del periodo borbónico, el monopolio de las regidurías.

1.2: Orihuela en el contexto comarcal

Además de cabeza de Gobernación y de Bailía General durante la época foral, y de sede episcopal y universitaria, la ciudad de Orihuela fue asimismo cabecera de un extenso término municipal en el que se integraban una serie de poblaciones y caseríos que en principio, mantuvieron con respecto a ella diversos lazos de dependencia, pero que luego se irían segregando, alcanzando estatuto municipal propio. A pesar del proceso disgregador operado -a lo largo de un periodo prolongado- en el extenso término originario de la ciudad, ésta no llegó a perder del todo su capacidad de influencia sobre el devenir de entorno comarcal y, sobre todo, casi siempre fue el referente a tener en cuenta en los diversos cambios que marcaron su desarrollo político. Con la introducción del modelo institucional castellano, tras la batalla de Almansa, ese antiguo término general se convertirá en base territorial para la implantación del corregimiento.

El extenso término general y luego corregimiento de Orihuela, estaba integrado a finales del Antiguo Régimen por varios pueblos de realengo –Callosa, Almoradí, Guardamar y Catral- y por un rosario de señoríos, que sobrepasaba la docena de diverso rango jurisdiccional. Aunque en general, la población asentada en estos señoríos, no llegó ser muy numerosa y su extensión territorial tampoco abarcaba amplios contornos, se trataba de núcleos de gran riqueza agraria, ya que en su mayoría estaban ubicados en la huerta.

Al residir habitualmente los titulares de estos últimos en el casco urbano, la ciudad adquirió un marcado aire señorial, al cual contribuían poderosamente los diversos palacios que jalonaban su callejero más céntrico. Estas residencias palaciegas y otras casas blasonadas dispersas por la ciudad eran clara expresión visible del dominio ejercido sobre buena parte de la comarca por una serie de ilustres familias.

Además de concentrar a la mayor parte de los grandes propietarios y señores del entorno comarcal, la capitalidad económica de Orihuela quedaba asimismo reflejada

en su funcionalidad como importante centro comercial. Gozaba para ello la ciudad de un viejo privilegio medieval de mercado franco, que todos los miércoles atraía a mercaderes procedentes de un amplio radio territorial y a multitud de pequeños vendedores y productores que trataban de colocar sus excedentes. Igualmente, la ciudad disponía de puestos fijos de venta de productos más especializados donde concurrían consumidores del entorno para su abastecimiento ordinario.

Y a todo ello se añadía su funcionalidad como centro financiero, pues -según se deduce en los protocolos notariales y en algunos estudios sobre la composición de patrimonios concretos, como era el caso de los Marqueses de Rafal- el elevado grado de endeudamiento privado formalizado a través de los censales, tenía en los rentistas oriolanos y en algunas instituciones eclesiásticas asentadas en la ciudad, a sus principales acreedores.

La diversidad de instituciones religiosas enraizadas en la ciudad, también constituía un poderoso factor de atracción sobre el entorno. La participación del obispo y el cabildo catedralicio, de los rectores parroquiales y de las numerosas comunidades conventuales en la organización del culto y en festividades sagradas, cuyo esplendor procuraban ensalzar en el ejercicio de la beneficencia y en la predicación entre otros, contribuía a extender y a diversificar la oferta de acontecimientos religiosos para un público amplio y siempre deseoso de oportunidades en las que dar rienda suelta a las más variadas manifestaciones espirituales.

Los estudiantes, con su dedicación al estudio, pero también protagonizando comportamientos no siempre acordes con la disciplina que se les trataba de imponer, aportaban al ambiente urbano un cierto aire de cosmopolitismo, aunque un tanto provinciano, dada la procedencia geográfica de la mayor parte de los alumnos universitarios.

1.3: Evolución urbana de Orihuela

El originario asentamiento de Orihuela, se localiza en la margen izquierda del río Segura, donde se hallan testimonios arqueológicos que se remontan a épocas prehistóricas. El núcleo urbano se desarrolla en el Oriolet, cerro de la sierra de Orihuela, para ir descendiendo por la ladera del monte San Miguel. Este desplazamiento

progresivo irá ocupando las faldas del monte y la ribera izquierda del río².

Sin entrar en la evolución urbanística desde las épocas romana y visigótica, se trazará un breve resumen a partir de la ocupación musulmana para terminar en el siglo XIX, en que comienza la expansión desde el Oriolet hasta el actual centro de la ciudad. Los musulmanes se instalaron en la ladera del monte de San Miguel configurando un recinto amurallado y castillo, dejando relegada a la población hispano-visigoda a un arrabal (el Raval Roig) situado a poniente de la falda del monte. Más tarde, fuera de las murallas, comienzan a aparecer casas y mezquitas que irán conformando el futuro núcleo urbano sobre la falda sur del monte y junto al río. La conexión entre el llano, intramuros y extramuros, se realizaría por las rampas situadas al sur del monte que controlarían el sistema defensivo de la ciudad. Los contactos con la otra orilla del río, se seguirían realizando durante mucho tiempo a través de puentes de madera.³ La muralla de la ciudad descendía desde el castillo, pasando por el llano de San Miguel, hasta llegar a la margen izquierda del Segura.

Tras la Reconquista, Orihuela se fortalece gracias a su posición fronteriza entre los reinos de Murcia y Aragón; después de la incorporación al reino aragonés por la Sentencia Arbitral de Torrellas (entre Agreda y Tarazona) de 1304, la ciudad será repoblada por catalanes y aragoneses.

Las reformas urbanísticas durante los siglos XIV y XV se centraron en la reconversión de mezquitas y zuaias en iglesias y ermitas; en la apertura y ampliación de calles y plazas en las barriadas del Salvador y Santa Justa; en la articulación de arrabales extramuros (El Mayor o de San Agustín, de San Juan, del Pont o Mancebería y alrededor de las parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago) y en determinadas mejoras en el sistema defensivo. Sin embargo, la renovación urbanística propiamente dicha no llegaría hasta bien entrada la centuria final de la Edad Media, como resultado del desarrollo demográfico y económico de la villa⁴.

Durante los siglos XVI y XVII, el desarrollo urbano se dirigió preferentemente

² CANALES MARTÍNEZ G., SALAZAR VIVES J., CRESPO RODRÍGUEZ F.: “Proceso de formación urbana de Orihuela”, *Revista Investigaciones Geográficas*, n.º 10, Universidad de Alicante, 1992, p. 143.

³ MASERES, J.: *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983, Tomo I, p. 652.

⁴ VILAR, J. B.: *Historia de la ciudad y Obispado de Orihuela*, Orihuela, Caja de Ahorros de Monserrate, 1976-1981, Tomo III, p.117.

hacia el este, incrementándose el callejero a ambos lados de los caminos que conducían a Crevillente y hacia Almoradí a partir de la puerta de Elche. En el límite de lo edificado se comenzó a construir en 1553 el Colegio Santo Domingo, junto al cual aún perdura la Puerta de la Olma o de Callosa (1558) que daba acceso al arrabal de San Juan Bautista. Y también se irá ampliando hacia poniente (salida hacia Murcia), extendiendo paulatinamente el Raval Roig o Ravaloché. Por último, el Arrabal de San Agustín, al sur de la ciudad, experimenta un proceso de ampliación entre los puentes Viejo y Nuevo, que le lleva a ocupar la totalidad de la mota del río al lado norte de la antigua morería.

En el siglo XVI, coincidiendo con el problema morisco y con el acrecentamiento de la lucha contra turcos y berberiscos, las murallas serían reconstruidas. Sin embargo, con la Guerra de Sucesión, éstas salieron tan mal paradas que acabaron siendo demolidas para facilitar el ensanche urbanístico.

En el siglo XVIII el crecimiento de la ciudad se produce en la margen derecha del río, ampliándose el antiguo arrabal Mayor o de San Agustín. Por otro lado se observa una paralización del proceso edificatorio en los caminos hacia Alicante y Murcia, por ser zonas ya alejadas del centro urbano en comparación con el Barrio de San Agustín. Sin embargo, en la calle San Francisco, al norte de la calle Barranco y junto al camino que conduce a Murcia, se puede constatar la erección de un pequeño núcleo de viviendas. Así, la población se extiende sistemáticamente por la zona de vega siguiendo las vías de acceso a la huerta, de oeste-poniente a este levante, en torno a los caminos de Beniel, Arneva, Hurchillo, Bigastro y Molins.

En la unión de los caminos de Beniel y Bigastro se configura un espacio abierto, la Plaza Nueva, donde se encontraban el Pósito de Trigo y el Ayuntamiento, justo a la entrada de la calle del Río, hasta que más tarde se lo llevó una riada. Desde el siglo XVII, en esta zona se venían desarrollando las fiestas y ceremonias públicas, como corridas de toros, ferias, etc.

En el siglo XVIII, Orihuela experimentó una importante expansión económica que se tradujo en un fuerte empuje constructivo y demográfico. Su condición de capital episcopal propició la erección de una serie de notables edificios religiosos que subrayaban el carácter sacro de la ciudad. Un ejemplo claro es la construcción en 1743 del Seminario Conciliar en el llano de San Miguel, a instancias del obispo Gómez de Terán⁵.

⁵ VALERO, P.: *Orihuela monumental*, Orihuela, Litografía Zerón, 1984, p.81.

También cabe destacar las mansiones urbanas de la aristocracia local, que, como ya se ha dicho, contribuyen a dar un carácter señorial que junto con el religioso, marcan la personalidad de la ciudad. Se trata de bellos edificios que contienen ventanas con celosías, pinturas alegóricas y cúpulas. Entre estos palacios, emplazados en su mayor parte en el centro histórico de la ciudad, destacan algunos como el del conde de la Granja o vía Manuel, el del marqués de Arneva, el del marqués de Rafal y el de los condes de Luna,⁶ Barón de la Linde y conde de Pinohermoso.

Según Vilar, hasta finales del siglo XVIII predominó en la ciudad la casa de uno o dos pisos, encalada por fuera y dentro, pocas ventanas al exterior y con patio o corral. La planta baja, de tierra apisonada, se utilizaba como cuadra, almacén de aperos de labranza u obradores (mitad tienda, mitad taller); abajo solía hallarse la cocina y la planta alta, estaba destinada a dormitorios con alguna estancia dedicada a granero o pajar, abierta por detrás al corral y una espaciosa terraza.

El vecindario contaba con cinco alamedas en las afueras de la ciudad para su esparcimiento: las de San Gregorio y el Chorro en el sur, la de San Antón al norte, la de San Francisco en el noroeste y la de San Sebastián en el suroeste. Con el tiempo y la posterior expansión urbana, estas alamedas quedarán englobadas en la ciudad⁷.

Para el siglo XIX, disponemos ya de cartografía, como el croquis de Orihuela de 1812 y el Plano del Ingeniero Antonio Benavides. También a mediados de la centuria, Madoz recoge en su *Diccionario Geográfico* un plano de la ciudad. En todos ellos, se puede observar que el perímetro urbano de Orihuela, prácticamente coincide con el del siglo anterior. La parte norte de la ciudad abrazada al monte, era el “centro” y allí se localizaban la mayoría de instituciones religiosas y establecimientos comerciales que atravesaban la ciudad por las calles Mayor y la de la Feria a ambos lados de la Catedral, las cuales confluían en la Plaza de la Fruta, que estaba situada a espaldas del presbiterio de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, y era espacio urbano dedicado al comercio de la fruta y hortalizas.

Según Madoz, a mediados de aquel siglo, Orihuela es una ciudad abierta que aún conservaba huellas de sus murallas; comprenderá 1.140 casas, si bien las de las faldas de la montaña y extremidades de los arrabales no estaban empadronadas, siendo la mayoría de tres pisos y alguna de cuatro, con buenos balcones. La ciudad se

⁶ CANALES MARTÍNEZ G., SALAZAR VIVES J., CRESPO RODRÍGUEZ F., *op cit.*, p.154.

⁷ VILAR, J. B.: *Orihuela, una ciudad valenciana en la España Moderna*, Murcia, Ed. Patronato “Ángel García Rogel”, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, 1981, tomo IV, Vol. I, p. 65.

articulaba en torno a una serie de calles y plazas, entre las que destacaba, la calle de San Agustín, la de San Pascual, la Corredera y la Calle Mayor, algo estrecha, pero que constituye un importante centro comercial, y las plazas de Cartula, de la Fruta, de Santiago, de Monserrate y la Plaza Nueva o de la Constitución, estas últimas las más espaciales y de forma cuadrilonga⁸.

No hay que olvidar, los grandes daños que la ciudad sufrió en estos años, causando un prolongado estancamiento urbanístico. Además de las endémicas avenidas del Segura que, de cuando en cuando anegaban la ciudad, en 1829 un terremoto asoló las poblaciones del Bajo Segura, ocasionando derrumbamientos parciales en las torres de las iglesias de Santo Domingo, San Juan Bautista y San Agustín, desperfectos menores en la Catedral, Santas Justa y Rufina y en el Convento de los Trinitarios; además de unas 800 casas que quedaron afectadas con daños de diversa consideración⁹.

La clausura de su Universidad en 1807 fue uno de los elementos claves que contribuyeron a la pérdida de identidad cultural, pues aunque abrió de nuevo sus puertas en 1815 quedó definitivamente suprimida en 1824. Más tarde, en 1843 se habilitaría como Escuela Práctica de niños dependiente de la Escuela Normal de la Primaria.

Una prueba de la crisis por la que atraviesa la población queda reflejada en la respuesta que el cabildo catedralicio dio a su prelado, quien según la Real Orden del Ministerio de Gracia y Justicia de 25 de junio de 1851, debía informar de la repercusión que tendría en Orihuela el traslado de la silla episcopal y de su cabildo a la ciudad de Alicante:

“Esta capital (Alicante) poco o nada ganaría con la traslación, al paso que Orihuela perdería con ella mucho, lo perdiera todo en la actualidad... porque esta ciudad insigne, rica y floreciente hasta principios del siglo actual, ha venido en decadencia desde entonces hasta llegar al estado de miseria que ahora sufre. Circunstancias diversas han influido en que le hayan abandonado multitud de ricos propietarios (consumiendo las rentas de su tierra en la Corte y otras capitales donde han fijado su domicilio). Las vicisitudes políticas han privado a Orihuela de 8 casas religiosas, cuyas comunidades gastaban sus rentas en la

⁸ MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1850, tomo XIII, pp. 354 y 355. Consultado en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6353> (en línea).

⁹ SANSANO, J.: *Orihuela, Historia, geografía, arte y folklore de su partido judicial*, Orihuela, Editorial Félix, 1954, p. 88.

ciudad, en vez de los compradores de los bienes que fueron de ellas, capitalistas forasteros que invierten sus productos en los pueblos de su residencia. También ha desaparecido de esta pobre ciudad su universidad literaria, y hasta un instituto de tercera clase que le quedó en su lugar ha sido extinguido en el año anterior (1850). Nada le queda a Orihuela que le sirva de utilidad y esplendor, sino la Sede Episcopal, el Seminario, y el Cabildo. El disgusto y la alarma reinan en el pueblo desde que se ha divulgado la noticia. Las personas elevadas se lastiman de que pierda ese lustre la ciudad (acostumbrada a disfrutarlo por tres siglos), los comerciantes y artistas sienten una pérdida que les amenaza con la falta de estos consumidores, los propietarios y miserables se lamentan por el temor de no encontrar la mano eclesiástica que les socorre en su necesidad”¹⁰.

Por lo tanto, según la exposición que hace el cabildo, la Orihuela del siglo XIX no tenía nada que ver con el esplendor que la había caracterizado en el siglo anterior. La aristocracia local se sintió más atraída por el lujo que por la promoción de la actividad agrícola; aun así, no dejaron de poseer grandes patrimonios territoriales en la comarca¹¹. Por otro lado, cabe anotar el impacto de las leyes desamortizadoras (1836,1855), ya que los conventos de varias órdenes religiosas, sufrieron importantes alteraciones al pasar a otras manos: el convento de San Agustín fue convertido en plaza de toros, hoy día Colegio de Jesús María; San Gregorio y la Merced, hoy Museo de Semana Santa, se destinaron a casas de huéspedes; la Trinidad, hoy convento, a fábrica de jaspes; San Francisco, actualmente convento de Capuchinos, a almacén y San Juan de Dios se transformó en hospital, recientemente museo¹².

La inauguración del ferrocarril Alicante-Murcia, en 1884, con estación en Orihuela, supuso un hecho significativo que cambiaría el futuro de la dirección del desarrollo urbano de la ciudad que hasta entonces se dirigía hacia las salidas de Murcia y Alicante, exceptuando el barrio de San Agustín. Las reformas urbanas realizadas a

¹⁰ CANALES MARTÍNEZ G., SALAZAR VIVES J., CRESPO RODRÍGUEZ F.: “Proceso de formación urbana de Orihuela”, *Investigaciones Geográficas*, Universidad de Alicante, 1992, p. 158, extraído de CANALES MARTÍNEZ, G.: *Configuración del paisaje agrario en el Bajo Segura*, Universidad de Alicante, 1987, p. 1230.

¹¹ A.C.O.: *Libro de Actas Capitulares*, sesión 21 de junio de 1851, t.48 (años 1841-1853), s. f. Extraído de: VILAR, J. B., *op. cit.*, tomo V, vol. II, pp. 414.

¹² VILAR, J. B., *op. cit.*, tomo V, vol. II, pp. 414 y 459.

finales del XIX tienden a conectar el ferrocarril con la ciudad, ya que éste se encontraba alejado del núcleo de población. Así, se construye por estas fechas: el jardín de la Glorieta, en terrenos cedidos al municipio por el duque de Tamames; los andenes o paseo de la estación; se reconstruye del puente de Levante o Nuevo, para mejorar el acceso entre la estación y la ciudad, se lleva a cabo el ensanchamiento de la calle Loazes, que se convirtió en el nexo de unión entre el centro y el nuevo espacio a urbanizar, y en la cual se edificaron bellas construcciones como la realizada en 1880 para la sede del Casino Orcelitano¹³.

En el interior de la ciudad, las únicas reformas urbanas importantes serán, la creación de la Plaza del Salvador, entre las calles Mayor y de la Feria, delante de la fachada de la Catedral, ensanchando un estrecho callejón llamado del Obispo y la apertura de la calle de Colón, a raíz de la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América, que facilita la comunicación entre el centro y el barrio de San Agustín y, al igual que la plaza del Salvador, contribuye a mejorar la conexión entre la calle de la Feria y la calle Mayor.¹⁴ Ya en el siglo XX, destaca el plano de ensanche del arquitecto municipal Severiano Sánchez Ballesta y sus edificaciones como la Lonja y templo de la Música (Glorieta). Y más recientemente, los sucesivos Planes Generales de Ordenación Urbana de 1959 y 1972, que desarrollan la ciudad hacia el sur siguiendo los viales de las carreteras de Beniel, Arneva, Hurchillo y Bigastro.

1.4: Orihuela en el contexto socio económico

Dentro del plano económico y social de España, a semejanza de lo que ocurre en el resto de Occidente europeo, conoce una fuerte expansión que coincide fundamentalmente con el reinado de Carlos III (1759-1788). Ésta es paralela al despliegue de la burguesía y al planteamiento de la crisis del Antiguo Régimen, al hacer patente la ruptura del régimen feudal en el campo y del régimen gremial en las ciudades; y al mismo tiempo a un fenómeno en apariencia contradictorio: la articulación progresiva de las economías regionales y la plasmación de un dualismo entre el centro político del país ubicado en la Meseta y sus principales focos económicos en Cataluña y el Norte.

¹³ SANSANO, J., *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ GISBERT y BALLESTEROS, E.: *Historia de Orihuela*, Orihuela, imprenta de Cornelio Payá, 1903, tomo I, pp. 71 y 72.

Todo ello aparece corroborado por la nueva estructura demográfica peninsular, caracterizada por el aumento de población de las zonas periféricas, el estancamiento del centro, el incremento de la burguesía y del artesanado y la disminución de los estamentos privilegiados: nobleza y clero¹⁵.

El aumento de la demanda de productos agrarios, provocado por el incremento de la población, favoreció a la agricultura en cuanto que aumentaron los precios de los productos agrícolas, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVIII. El alza de estos precios benefició, especialmente, a los grandes propietarios territoriales: nobleza y clero. Además, el aumento de la población rural provocó a su vez, una mayor demanda de tierras, lo que originó un incremento de la renta de las propiedades rústicas¹⁶.

En el sur del País Valenciano, zona en la que centramos nuestro estudio, se va a producir durante el siglo XVIII un aumento demográfico importante. Concretamente Orihuela, verá aumentada su población de modo significativo. Parece ser que este incremento comenzó a finales del XVII, pero el más espectacular se produce a partir de 1754, en cambio desde 1784 el acrecentamiento es lento. Según Ramos Vidal es debido a varias causas: una nota adjunta al padrón de 1797 añade que la disminución de la población *“ha sido ocasionada a haberse padecido constelación de tercianas y viruelas de que murieron muchos y otros trasladaron su domicilio a distinta población”*¹⁷. Pero la huerta de Orihuela, a lo largo del siglo XVIII, va a experimentar también un importante crecimiento demográfico. Un detalle significativo es que en 1758, el gobernador de la ciudad, D. Pedro de Narvárez y Piedro, autoriza a que se pongan tiendas de comestibles en varios partidos de huerta y campo, evitando así a sus habitantes la pérdida de tiempo que suponía el trasladarse a la ciudad para adquirir las provisiones¹⁸.

El desarrollo de la población se debe fundamentalmente a varias causas: desaparecen las epidemias pestíferas que provocaban mortalidades catastróficas; a la

¹⁵ UBIETO A., REGLA J., JOVER J.M y SECO C.: *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Ed. Teide, 1972, p.436.

¹⁶ ANES, G.: *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel quincenal, 1969, pp. 15 y 16.

¹⁷ RAMOS VIDAL, J. A.: *Demografía, economía (Desamortización bajo el reinado de Carlos IV) y sociedad en la comarca del Bajo Segura durante el siglo XVIII*, Orihuela, Caja de ahorros de Alicante y Murcia. Patronato “Ángel García Rogel”, 1980, p.30.

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

elevada natalidad que se registra a partir de la segunda mitad de la centuria; ausencia de guerras¹⁹ y la inmigración proveniente de la región murciana.

Como hemos comentado en la introducción del capítulo, la sociedad oriolana en este periodo aparece dominada por dos estamentos: la nobleza y el clero, ambos beneficiarios de grandes tierras, sin obviar a los comerciantes, artesanos y campesinos que desarrollaron un papel importante en la sociedad de la época.

1.4.1- Nobleza

La nobleza valenciana, se caracterizó a lo largo de la Edad Moderna por su vinculación al patrimonio rústico. Los miembros titulados y los caballeros generosos, escalón inmediato inferior, descendían en su mayor parte de conquistadores catalanes y aragoneses que tras acompañar a Jaime I en las campañas militares, participaron del reparto de tierras. En ellas basaron títulos y fortunas. Incluso aquellos otros que alcanzaron el grado de la caballería por privilegios, buscaron el respaldo del patrimonio agrario para gozar con mayor plenitud del estatuto de hidalguía, siendo en muchos casos, la posesión de tierras y determinados servicios a la Monarquía, causas para favorecer el ascenso a este grado social²⁰.

Habían varias familias que eran consideradas terratenientes por la cantidad de tierras en su poder; así la familia Rosell contaba en la huerta de Orihuela con 3.850 tahúllas; en la huerta de Callosa de Segura con 192 y 13 tahúllas en el campo; en la huerta de Benejúzar, 300 tahúllas; en el campo y huerta de Almoradí, 750 y en la huerta de Murcia, 90. En total 17.249,5 tahúllas²¹. Los marqueses de Rafal tenían en la huerta del Bajo Segura 11.085 tahúllas²² y en el campo 10.329²³.

Los nobles eran propietarios también de lugares y villas. De los veintiocho pueblos del Bajo Segura, catorce eran de señorío laico y tres eclesiásticos. El principal derecho o facultad de la señoría era la jurisdiccional, pues los señores ejercían la

¹⁹ La última que asoló a Orihuela fue la de Sucesión. Durante su desarrollo se produjeron saqueos, robos y asesinatos en la ciudad, huerta y campo.

²⁰ VILAR, J. B., *op. cit.*, vol. I, p. 238.

²¹ A. H. O., Protocolos de Bautista Ramón, años 1733, 1734, 1736, 1738, 1739, 1742, 1749, 1750-57, 1759, 1761, 1762, 1772-76, 1780, 1781 y 1783. Extraído de VILAR, J. B., *op. cit.*, vol. I, p. 240.

²² A.C.O., Protocolos de Jaime Morales, año 1762; A.H.O., Protocolos de Bautista Ramón, año 1729, folios 290, 292 y 295. Extraído de VILAR, J. B., *op. cit.*, vol. I, p. 240.

²³ A.C.O., Protocolos de Jaime Morales, año 1729. A.H.O., Protocolos de Bautista Ramón, folios 271 y 383. Extraído de VILAR, J. B., *op. cit.*, vol. I, p. 240.

jurisdicción, teóricamente por delegación real, pero de hecho con autonomía absoluta.

En virtud de este derecho, los señores nombraban en los pueblos de su dominio, jueces ordinarios y también escribanos públicos y notarios, con lo que se garantizaban ejecutores ciegos a sus ideas. A parte, la señoría implicaba el dominio eminente sobre el territorio, en virtud del cual el señor, establecía a sus vasallos bajo cierto número de pactos y condiciones especificadas en un instrumento público: la carta de población. Los vasallos eran simplemente dueños útiles de cuanto poseían, con excepción de aquellas parcelas del dominio que el señor se reservaba para explotar directamente. En las relaciones puramente feudales entre señor y vasallo, el señor establecía un contrato privado por el cual, el vasallo estaba obligado a pagar un canon anual en dinero o especie, o ambas cosas a la vez.

Como señor feudal, se reservaba facultades y regalías diversas. Las más típicas eran los derechos privativos y exclusivos que el señor se reservaba: recaudación de derechos de circulación (peajes, barcajes, etc.); industrias agrícolas (hornos, molinos, almazaras, etc.) y servicios públicos (tienda, mesón, etc.) La partición de frutos era la forma de pago usual, así como el pago de censos en dinero, que se hacía dos veces al año: por San Juan en junio y en Navidad. Pero además, el señor tenía derecho a exigir la prestación bajo determinadas condiciones, como la de escoger la mejor parte de los frutos, obligar al vasallo a que los trasladase personalmente a su propio almacén y cobrar contribuciones especiales por la alfalfa, paja, etc.²⁴.

El luismo (laudemio) era una prestación que debía pagar el vasallo cada vez que vendía una casa o finca y equivalía a una décima parte de su precio. Naturalmente, si la finca había visto elevado su valor por razón de mejoras, se elevaba la cuantía del luismo. Cuando la venta se hacía con el pacto de que fuese el comprador quien lo pagara, éste debía satisfacer además el llamado reluismo; la décima para del luismo²⁵.

Entre los nobles y caballeros y los privilegiados y plebe, estaban los ciudadanos honrados o ciudadans, descendientes de los antiguos burgueses que colaboraron en el gobierno urbano y disfrutaban también de una situación especial, que los situaba por encima de sus semejantes dedicados a los llamados oficios viles y mecánicos²⁶. Así,

²⁴ RAMOS VIDAL, J. A., *op. cit.*, p.347.

²⁵ ARDIT LUCAS, M.: *Revolución Liberal y revuelta Campesina. Un ensayo sobre la desintegración del régimen feudal en el País Valenciano (1793-1840)*, Barcelona, Ariel-Historia, 1977, p. 36-37.

²⁶ MARTÍNEZ GOMIS, M.: *La Universidad de Orihuela. 1610-1807*, Alicante, Instituto Gil Albert-CAM. 1987, vol., p.87.

Orihuela cobró un marcado aspecto clerical y señorial patente en las iglesias, conventos, casonas y palacios de la ciudad. Cualquier intento explicativo del origen y larga pervivencia de la propiedad señorial en el Bajo Segura, pasa obligatoriamente por el grupo social que la generó: los dueños de lugares alfonsinos²⁷. Los fundadores de lugares alfonsinos, fueron miembros destacados del señorío, caballeros y generosos de comportamiento burgués y administradores de sus territorios, una minoría dinámica que acaparaba tierras para ponerlas en producción o transformarlas en regadío y que se sirven del fuero alfonsino para convertirse en señores de vasallos²⁸. Durante siglos mantuvieron una marcha ascendente, mientras la gran nobleza perdía posiciones de poder económico y político, los dueños de antiguos señoríos alfonsinos, que progresivamente consiguen títulos de nobleza y emparentan con aquélla, escalan primeros puestos en la época²⁹.

1.4.2- Iglesia

A lo largo de la Edad Moderna, la presencia de la iglesia en Orihuela ha sido uno de los factores determinantes. Desde principio de 1600, se configuró como la segunda capital del clero, después de Valencia. El obispo y su curia se instalaron en la ciudad en 1566 con el asentamiento del obispado, tras ello, un irreducible clero catedralicio, una docena de conventos, tres parroquias, algunos monasterios, ermitas y santuarios y la Universidad donde estudiaban Teología y los Cánones que condensaron una intensa actividad religiosa durante los siglos XVII y XVIII, añadiendo la fundación en 1742 de un Seminario conciliar³⁰.

Es conocido, el papel explícito de la Iglesia como elemento determinante de la sociedad durante el Antiguo Régimen. La mentalidad e ideas ilustradas no afectaron en la sociedad respecto a su religiosidad, que continuó siendo el pilar básico de la población. De hecho, toda circunstancia, era buena para que el pueblo acudiese a la Iglesia por diversos motivos, siendo abundantes variados tipos de representaciones populares por parte del pueblo. Frecuentemente, se utilizaba la religión como refugio

²⁷ GIL ORCINA, A. y CANALES MARTÍNEZ, G.: *Residuos de propiedad señorial en España. Perduración y ocaso en el Bajo Segura*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1988, p. 260.

²⁸ *Ibidem*, p. 261.

²⁹ *Ibidem*, p. 262.

³⁰ MARTÍNEZ GOMIS, M., *op. cit.*, vol. I, p. 93.

ante la adversidad o como remedio para escapar a la condenación eterna y asegurarse la salvación. Y en este punto, nos ha resultado interesante el papel que cumplía las fundaciones testamentarias; los conceptos “*fundaciones piadosas*”, “*obras pías*” y “*alegados testamentarios*”, hacen referencia a fundaciones de larga duración, establecidas en los testamentos de un elevadísimo número de personas. Como ejemplo de ello, encontramos una anotación de un espectador directo, el padre Isla, que apunta lo siguiente: “*los sacerdotes seculares multiplican sus esfuerzos para conseguir legados importantes, a la cabecera de los moribundos; a estos fundadores les mueve los estímulos de piedad, ora los consejos de superstición, ora los remordimientos de avaricia*”³¹.

Este tipo de actuaciones, ya eran conocidas durante el siglo XIV y se extendieron en la modernidad hasta su prohibición en 1763, aunque siguieron las establecidas, que terminarían con la desamortización de Godoy en 1789. Aun así, la investigadora María Isabel Maciá, nos explica que subsistieron hasta después de 1834. A través de los testamentos, observamos la práctica frecuente de legar bienes a las iglesias y conventos, ya que eran muchas personas las que en su totalidad o parte, dejaban su herencia para la creación de alguna fundación piadosa. Así, se fundaron hospitales y conventos, tal y como vemos a continuación; aunque también apreciamos cómo se empleaban en capellanías, que consistían en dejar un cierto capital con el que se propiciaba el mantenimiento de un sacerdote, el cual estaba obligado a celebrar anual o semanalmente un determinado número de misas, al igual que a celebraciones religiosas en forma de aniversarios y rezos³².

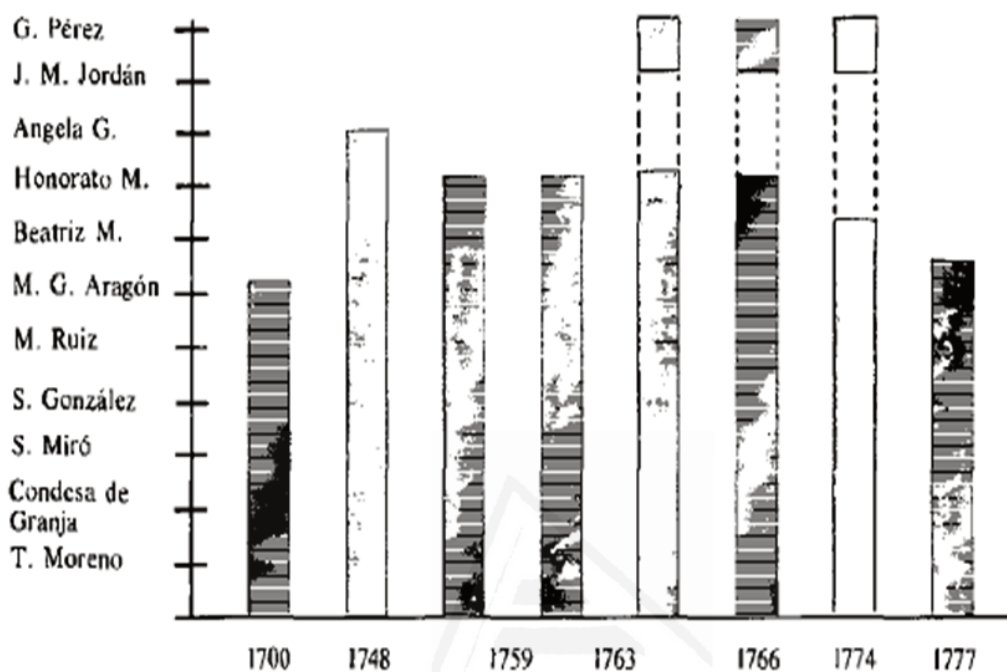
Maciá, en su trabajo nos aporta una documentación interesante respecto a la relación de las mandas testamentarias de algunas fundaciones, exponiendo el nombre del fundador y la iglesia a la que donan sus bienes durante el siglo XVIII en Orihuela. La tabla 1, refleja las Pías fundaciones que actuaron durante este siglo en la iglesia de Santas Justa y Rufina.

³¹ SARRAILH, J.: *La España Ilustrada de la segunda mitad del XVIII*, Barcelona, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 630. Extraído de: MACIÁ FERRANDEZ, M. I.: Resumen de Tesis de Licenciatura dirigida por el Dr. Juan Bta. Vilar y leída en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia en octubre de 1981, *Las pías fundaciones testamentarias en el siglo XVIII. Aproximación al caso de Orihuela (Alicante)*.

³² MACIÁ FERRANDEZ, M. I., *op.cit.*, p.9.

TABLA I

Pías fundaciones en la Parroquia de Santas Justa y Rufina (Orihuela), S. XVIII



Fuente: MACIÁ FERRANDEZ, M. I., *op.cit.*, p.10.

En la tabla II, Maciá, nos expone la relación de las mandas testamentarias de Santas Justa y Rufina, donde aparece respectivamente, el modo de financiación, el nombre del fundador y la iglesia a la que dona sus bienes.

TABLA II

Fundaciones de Santas Justa y Rufina en el siglo XVIII

<i>Fundador</i>	<i>Legado testamentario</i>	<i>Modo de financiación</i>
Susana González (1721-1787) Santa Justa	<ul style="list-style-type: none"> - Legó parte de sus bienes. - Dejó dinero al hospital de Valencia. - Trescientas misas testamentarias. - Limosnas a los pobres de la parroquia. - El superávit de cada año para misas perpetuas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dejó una casa, tierras y dinero en efectivo. - Los bienes se vendieron y el capital obtenido se dio a censo, con cuyas rentas se financia la obra.
Honorato Martí Beatriz Monsí (1718-1786) Santa Justa	<ul style="list-style-type: none"> - Legó parte de sus bienes. - Donó un <i>Lignum Crucis</i> para que fuera sacado en la procesión de Semana Santa. - Estableció la capellanía de San Juan, con obligación de 200 misas anuales y responso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Financian la fundación los herederos. De no pagar éstos la herencia pasaría a la Iglesia.
Gaspar Aragón (Clérigo) (1933-1989) Santa Justa	<ul style="list-style-type: none"> - Legó la totalidad de sus bienes. - Costea perpetuamente el sermón del 6 de enero y establece se dé a cada residente que asista un estipendio. - Una dobla, un aniversario y la cera en el día de los Reyes. - El resto de las rentas anuales lo dedica a misas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dejó una casa, numerosas tierras y dinero en metálico. Después de vender la casa, el capital se empleó, por voluntad propia en compra de tierras.
Pedro Tarancón (1748-17) Santa Justa	<ul style="list-style-type: none"> - Legó parte de sus bienes. - Limosnas anuales al Hospital de San Juan, a los pobres de la cárcel y al convento de San Francisco. - Anualmente un diario de misas en los días del Corpus y la Inmaculada. - Financiación perpetua de los maitines y de la misa cantada de la víspera de la Inmaculada. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dejó las rentas de un censo consignatario de una casa, y el producto del arrendamiento de sus tierras.
Miguel Ruiz (Clérigo) Santa Justa (1733-1818)	<ul style="list-style-type: none"> - Legó todos sus bienes. - Fundación diaria y perpetua con oración, rosario y ejercicio. - Mil misas testamentarias. - Doscientas cincuenta misas anuales (hasta 1819). - Una dobla. - Limosnas a los pobres de varias parroquias. - La cera de distintas celebraciones. - Estipendio para los residentes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dejó: una casa, diversas cantidades en metálico. Reunido el capital, se dio una parte a censo y con otra se compraron tierras.
Condesa de la Granja (1733-1789)	<ul style="list-style-type: none"> - Legó parte de sus bienes. - Mil misas testamentarias. - El resto de rentas anuales se dedicaron a misas perpetuas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dejó varios censos y tierras.

Fuente: A.P.S.J., libros de Obras Pías: Violante Rocamora, M. Ruiz, Pedro Tarancón, Gaspar Aragón. Extraído de: MACIÁ FERRANDEZ, M. I., *op. cit.*, p.11.

La desaparición de los legados testamentarios, tal y como exponíamos al comienzo, no se produce hasta mediados del XVIII con la prohibición de nuevas fundaciones por Carlos III³³, aunque el momento decisivo, fue con la desamortización

de Godoy. En septiembre de 1789, el rey firmó un decreto donde ordenaba se “*enajenasen todos los bienes raíces pertenecientes a Hospitales, Hospicios, Casas de Misericordia, Reclusión y Expósitos, Cofradías, Memorias, Obras Pías y Patronatos legos, poniéndose los productos de estas, así como los capitales de censos que se redimiesen, bajo interés de tres por ciento*”³⁴. Especialmente el decreto invitaba a arzobispos, obispos y demás prelados, a que se quedaran fuera de sí los bienes correspondientes a capellanías y otras fundaciones eclesiásticas. Y finalmente, donde se determina directamente su desaparición, fue el 17 de enero de 1799, en el que se prohibió la venta de bienes de “*Hospitales, Hospicios y Casas de Misericordias hasta que no se liquide los de las Obras Pías, Cofradías e instituciones similares*”. Más tarde se reactivaron en las Cortes de Cádiz, durante el trienio Constitucional de 1820-23 y finalmente, en 1834-36, en que dejan de existir³⁵.

Así, encontramos que la iglesia a lo largo de los siglos, se convirtió en un importante terrateniente en propiedades, que percibía rentas considerables en concepto de diezmos. Una parte los destinaba a la adquisición de fincas en la huerta y campo; como ejemplo a señalar, los Dominicos eran los que más destacaban por esta actividad, ya que durante el siglo XVIII compraron 1.536 tahúllas en la huerta de Orihuela³⁶, así como las monjas del convento de San Sebastián que adquirieron 231 tahúllas³⁷; las de San Juan, 286 tahúllas³⁸ y las de Santa Lucía, 208 de huerta³⁹. Todas estas órdenes religiosas incrementaron notablemente sus ingresos con el fuerte aumento del precio de los arriendos de las tierras que se dio en el siglo XVIII. Destacar su labor caritativa donde destinaban a repartir numerosas limosnas entre los pobres de la ciudad, jornaleros y algunas veces, entre los labradores arruinados por las sequías o venidas del río segura,

³³ *Ibidem*, p. 15

³⁴ *Ibidem*, p. 16.

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1765-66, 1768, 1780, 1769-70, 1772-74, 1757, 1752-53, 1750, 1756, 1762, 1783, 1763, 1760, 1759, 1738, 1761, 1742, 1749, 1731, 1735, 1728-29, 1777 y 1781.

³⁷ A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1753, 1756, 1758, 1738, 1739, 1751, 1742, 1733, 1736, 1737, 1735, 1753, 1724, 1728, 1783, 1750, 1736, 1737 y 1748.

³⁸ A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1756, folio 67; 1759, folio 1; 1761, folio 90; 1742, folio 100; 1742, folio 353; 1731, folios 114 y 432; 1734, folio 575; 1729, folio 75.

³⁹ A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1776, 1765, 1773, 1766, 1772, 1773, 1750, 1735, 1737, 1729, 1774, 1732, 1769, 1775, 1781, 1780, 1783, 1731 y 1774.

pero, por supuesto, también reservaban parte de lo recaudado al enriquecimiento de la Catedral, adquisición de obras de arte, construcciones eclesiásticas, etc.⁴⁰.

1.4.3- Comerciantes, artesanos y campesinos

A principios del siglo XVIII, el número de *comerciantes* era escaso. En 1740 había en toda la ciudad diez y en 1786, treinta seis⁴¹. Como observamos, el comercio apenas desempeñaba una función económica en la ciudad.

El *artesanado* se movía dentro de un ambiente de “lujos”, pues ofrecía un producto destinado al consumo ostentoso, más que para satisfacer necesidades básicas.

Se trata de una artesanía que no excede el espacio urbano y que invierte sus ganancias en la compra de casa y tierras⁴². Como ejemplo especificaremos que en 1733 aparecen 19 carpinteros, 24 sastres, 3 doradores y 15 albañiles⁴³ y en 1753, el aumento apenas es significativo: 40 carpinteros, 48 sastres, 2 doradores y 24 albañiles⁴⁴.

Dentro de los *campesinos*, incluimos a los labradores propietarios, labradores arrendatarios y jornaleros. La actividad del campesinado a finales del siglo XVIII era fundamentalmente agrícola. En la comarca, no existía el sistema de trabajo a domicilio ni la manufactura rural, formas típicas de producción dentro de la primera etapa del desarrollo capitalista precedente a la Revolución Industrial, que se daba en Elche, Elda y Alcoy. Cavanilles nos da una visión agudísima de la situación social de los campesinos de la comarca de Orihuela en 1794:

*“Los vecinos son en coroto número para cuidar con esmero el dilatado término, y no todos aman el trabajo: fáltales a infinitos la propiedad, y tal vez por eso ni se esfuerzan en mejorar su suerte, ni aseguran subsistencias para sus familias. Nótase indolencia en las mujeres que lo esperan todo de sus maridos, por lo común jornaleros. De aquí la miseria sobrada, general en la clase más necesitada; las pobres habitaciones e indecentes barracas que se ven...
Convendría establecer algunas fábricas, de que apenas hay sobra en los pueblos de la huerta, no obstante criarse en ella con abundancia seda, cáñamo y lino, y*

⁴⁰ RAMOS VIDAL, J. A., *op. cit.*, p.347.

⁴¹ A.M.O., Libro del Padrón Vecinal de la Sal, años 1740 y 1786, números 174 y 804, sin foliar.

⁴² RAMOS VIDAL, J. A., *op. cit.*, p.356.

⁴³ A.M.O., Libro del Padrón Vecinal de la Sal, año 1733, número 777, folios 1-32.

⁴⁴ A.M.O., Padrón para la formación de milicias en Cataluña, Aragón y Valencia, número 1977, sin foliar.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

en los montes de la comarca mucho esparto. La industria, aplicación y riquezas de los de Crevillente deben servir de estímulo a los de Albaterra, y a los vecinos de los demás pueblos. Los hacendados y los que perciben los diezmos de aquel suelo fértil debieran introducir y fomentar todo género de fábricas, contribuyendo así a la felicidad de los pobres, incapaces de hacerlo por falta de medios. Todas las familias pudieran ser felices, como igualmente las de otros pueblos, si hombres y mujeres se aplicaran más al trabajo, y las fortunas estuvieran repartidas con menos desigualdad. Es muy grande la porción de frutos que perciben los eclesiásticos y comunidades religiosas, y tan considerable la que se reparten los señores y ricos propietarios, que apenas tienen con qué subsistir aquellos hombres, a cuyos dolores y fatigas se deben las cosechas. Reciben a la verdad cuantiosas limosnas sin mejorar su suerte, lo que conseguirían si dirigidas al fomento de fábricas hallasen ganancias y ocupación perenne”⁴⁵

La propiedad estaba muy concentrada. Los arriendos que ofrecían la nobleza y el clero eran cortos, de seis años y en términos que denotan una fuerte supervivencia del régimen feudal en la comarca. Además, en los contratos realizados, se añadía una especie de cláusula donde especificaba “*que el arrendatario no podía pedir rebaja de arriendo por esterilidad, piedra, langosta, niebla, avenidas de río o ramblas, peste, guerras*”. Y en otras numerosas ocasiones tenían que entregar por Navidad y San Juan determinada cantidad de gallinas o lechones⁴⁶. A esto hemos de añadir las cargas señoriales, los diezmos y las tributaciones propias al cultivo, que resultaban complicadas tanto al labrador como al pequeño propietario. De esta manera, una parte valiosa de la producción se destinaba para los estamentos dominantes y en los años de malas cosechas, se veían obligados a pedir préstamos a los nobles y al clero. El campesinado sin tierras, llevaba una vida muy penosa en su trabajo, a la vez que en su alimentación; trabajaban de sol a sol por imposición de las autoridades y en cuanto a los jornaleros, lo mismo. Más del cincuenta por ciento de sus ingresos, los destinaban a la alimentación que se basaba en el consumo de pan, vino y pescado —en el siglo XVIII era muy barato— legumbres y muy poca carne que casi no probaban⁴⁷.

⁴⁵ CAVANILLES, A. J.: *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reino de Valencia*, Zaragoza, Ed. C.S.I.C., 2ª edición, 1958, vol. II, pp. 359-373.

⁴⁶ RAMOS VIDAL, J. A., *op. cit.*, p.357.

⁴⁷ RAMOS VIDAL, J. A., *op. cit.*, pp. 360-61.

CAPÍTULO II

LAS INSTITUCIONES ECLESIASTICAS EN ORIHUELA Y LA MÚSICA RELIGIOSA: LA SEMANA SANTA ORIOLANA

2.1: La Iglesia oriolana durante la Edad Moderna

La presencia de la Iglesia en Orihuela ha sido uno de los factores importantes en su devenir histórico. Ya desde antes de la erección del obispado en 1566, se fueron asentando en la ciudad una serie de órdenes monásticas que a lo largo del XVII sobrepasan la docena de conventos, además de las tres parroquias existentes y algunos santuarios; la Universidad, en la cual se estudiaba entre otras especialidades Teología y Cánones y desde 1742, la fundación de un Seminario conciliar.

Antes de adentrarnos en los conventos y el clero de Orihuela, vamos a trazar un recorrido breve por la lucha del obispado oriolano y la difícil separación de la diócesis de Cartagena⁴⁸.

En 1304, la sentencia arbitral de Torrellas, reconoció la soberanía aragonesa sobre Orihuela-Alicante, pero en lo referente al tema eclesiástico Orihuela continuó sujeta al prelado de Cartagena, ya que Jaime II al imponer la partición de territorios, no deslindó los obispados. Esto acarrió una serie de pleitos, que enfrentó a Murcia y Orihuela durante dos siglos y medio, hasta la consecución de la independencia respecto

⁴⁸ Para las páginas que siguen acerca de la erección del obispado tras largos pleitos con Murcia, nos hemos basado, salvo indicación en contrario, en SANSANO, J.: *Orihuela, Historia, Geografía, Arte y Folklore de su partido judicial*, Orihuela, Ed. Felix, 1954 y en CARRASCO RODRÍGUEZ, A.: *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2001.

del obispado cartaginense.

Como dato significativo según Rufino Gea, el pleito del obispado llegó a costar unos 150.000 ducados de oro; la mitad aproximadamente de los que costó la edificación del Colegio Santo Domingo a D. Fernando de Loazes.

En 1439, la iglesia de Orihuela era elevada a rango de Catedral por una carta de D. Alfonso V, que nombraba a su primer obispo, D. Pedro Ruiz de Corella con tan sólo quince años de edad. El acontecimiento fue celebrado con grandes fiestas, Alicante cedió sus gigantes y cabezudos, el señor de la Granja dio sus dulzainas, trompetas y tambores; hubo también corrida de toros en la plaza Mayor y los caballeros Masquefa, Rocamora y Rocafull participaron en vistosos torneos, pero el nombramiento fue impugnado por el cabildo de Murcia y anulado por el papa Eugenio IV, por encontrar las rentas insignificantes. Así, el Concejo lo comunicó al rey y el monarca dispuso que no se permitiera en Orihuela la entrada del obispo de Cartagena, ni a sus familiares y ministros; a la vez, que los clérigos de la ciudad dejaran de tener trato y conversación con el prelado mientras se gestionaba la continuación de la nueva diócesis. Por lo que el Concejo decidió embargar todas las rentas del Obispo para sufragar los gastos del pleito. Al fin hubo un pacto, por el cual se devolvían las rentas y el vicario nombraría a uno de los canónigos de la colegial, pero tras la muerte del primer vicario, el obispo se negó a hacer un nuevo nombramiento y se reanudaron nuevamente las disputas.

A la muerte del obispo D. Martín de Angulo, los oriolanos consiguieron que el 13 de mayo de 1510, Julio II decretara la erección al rango catedralicio de la colegiata del Salvador, la creación del obispado de Orihuela, y su unión canónica con el de Cartagena bajo la fórmula “*sub uno pastore*”, mediante la bula del 27 de abril de 1510. Pero el nuevo obispo, al llegar a su diócesis, se negó a tomar posesión de esta catedral y de nuevo, volvieron a secuestrarse las rentas.

Al fallecer el obispo le sucedió Rodrigo de Borja, quien más tarde sería nombrado Papa bajo el nombre de Alejandro VI. Intentaron impedir las negociaciones pertinentes, el inquisidor cartaginense Juan Yáñez con el auxilio de familiares y ministros del Santo Oficio, pero el pueblo se amotinó y se vieron obligados a refugiarse ante la gravedad de los hechos. Se abrió proceso contra los oriolanos, e incluso tuvo que intervenir el Gobernador D. Pedro Maza para evitar consecuencias trágicas. Por fin, Pío IV nombró a D. Gregorio Gallo de Andrade obispo de Orihuela el 14 de julio de 1564, pero Cartagena siguió obstaculizando y hasta el 23 de marzo de 1566, Gallo de Andrade no toma posesión. Celebró el primer sínodo en el año 1569, el segundo lo

dispuso el obispo D. José Esteban en 1600 y el tercero en 1663 el obispo Fray Acacio March de Velasco, más tarde especificaremos los contenidos de éstos.

En el momento del establecimiento del obispado, el territorio diocesano aparecía establecido en cuatro vicariatos con sede en Orihuela, Elche, Alicante y Ayora, cuyos titulares poseían dignidad de arcipreste. Por encima de ellos se encontraba un vicario general y un cabildo colegial, ambos con dependencia de la mitra de Cartagena, que residían en el templo oriolano del Salvador. Dentro del arciprestazgo de Orihuela se encontraban: Orihuela, Albaterra, Almoradí, Benezúzar (con San Bartolomé de Almizdrano), Callosa de Oriola, Catral, Cox, Daya, Guardamar (con Rojales y Formentera), Jacarilla, La Granja (con Benferri) Rafal y Redován. En el arciprestazgo de Elche se hallaba: Elche, Aspe, Aspiella, Crevillente, Chinosa, Elda (con Salinas), La Mulera, Monóvar, Novelda y Petrel. En el de Alicante se encontraban: Alicante, Agost, Aguas, Busot, Monforte, Muchamiel y San Juan. Y por último dentro del de Ayora se localizaban: Ayora, Cofrentes, Jerasuel, Palazuelos, Sarra, Teresa y Xallant⁴⁹. Cada arciprestazgo alcanzaba diferentes parroquias urbanas y rectorías rurales, en el caso que nos interesa, Orihuela, eran tres: la parroquia del Salvador, Santiago el Mayor y Santas Justa y Rufina.

Todas estas gestiones corren paralelamente al desarrollo de las sesiones del Concilio de Trento, por tanto, las directrices procedentes de éste se verán reflejadas en la vida religiosa de Orihuela. Para un mayor control por parte de la jerarquía eclesiástica sobre el clero, Trento ordenaba en sesión 24, la celebración cada tres años del concilio provincial y anualmente del sínodo diocesano, de esta forma, la autoridad del obispo le permitía mantener la unidad y la disciplina, así como la comunión entre éste, los sacerdotes y los fieles. El sínodo de 1569 se centró en la reforma del clero secular; el de 1600 se ocupó de ambos cleros, secular y regular, y también de la recuperación de la práctica religiosa y del incremento de la moralidad pública y privada, como también se revocaron las autorizaciones concedidas anteriormente para celebrar misas en oratorios privados, al quedar limitadas éstas el ámbito de las parroquias y por el clero facultado por el prelado. El último sínodo de 1663 se concentró en la administración de los sacramentos, impuso la devoción de la Inmaculada, recomendó el rezo del rosario, dictó provisiones sobre el culto y el comportamiento de los fieles en el templo;

⁴⁹ VILAR, J. B.: *Orihuela, una ciudad valenciana en la España moderna*, Murcia, Ed. Patronato: Ángel García Rogel, tomo IV, vol. III, 1981, p. 786.

estableció normas de moralidad pública y condenó a excomunió mayor a quienes defraudasen a la iglesia en el pago de diezmos y primicias⁵⁰. También ordenaba la *visita pastoral*, de tal forma que existiera un contacto entre la diócesis y sus obispos. Gracias a estas “visitas pastorales” podemos recabar bastante información sobre la vida y pensamiento religioso en la ciudad.

Pero fue a finales del siglo XV y principio de XVI, cuando los principales conventos de religiosos comenzaron a instalarse en Orihuela uniéndose a las primitivas instalaciones fundadas por mercenarios y agustinos. En este periodo llegaron a la ciudad las fundaciones de franciscanos, dominicos, carmelitas, trinitarios, alcantarinos y capuchinos, acompañados por sus ramas femeninas; franciscanas de San Juan, agustinas calzadas y dominicas, a las que siguió la erección del beaterio de Santa Lucía. En 1624 habían llegado a la ciudad los hospitalarios o frailes de San Juan de Dios. Los jesuitas fueron de los últimos en asentarse en la ciudad, entre 1690 y 1696, y la de los antonianos en 1728⁵¹.

No todos los conventos gozaban del mismo prestigio o poseían idénticas rentas. Las diferencias dentro del clero regular entre comunidades fueron similares a las existentes dentro del clero secular. Cada convento destacó por sus funciones dentro de un parcela específica para poder encontrar su lugar de influencia en la ciudad, pero fue muy frecuente, a lo largo de los años, lo choques y rivalidades entre los diversos conventos, al igual que ocurriera entre sectores del clero.

Según Martínez Gomis, las órdenes de más arraigo en Orihuela y con mayor ascendencia sobre la población fueron, exceptuando a los capuchinos, las cuatro viejas órdenes mendicantes de origen medieval: los mercenarios, agustinos, dominicos y franciscanos conventuales.

Los dominicos estaban a la cabeza del clero regular, por su potencial económico y por la función docente desarrollada al frente de la universidad, pero eran rivales directos del Cabildo catedralicio por compartir el gobierno del Estudio General y por sus grandes propiedades; actuaron como una auténtica empresa económica que debía velar por aquellas parcelas donde habían depositado sus grandes inversiones: el patrimonio creado a raíz de las donaciones del Arzobispo Loazes. La defensa de sus intereses, convertiría a los religiosos de Santo Domingo en una comunidad exenta de

⁵⁰ *Ibidem*, tomo IV, vol. II, p. 383.

⁵¹ GISBERT y BALLESTEROS, E.: *Historia de Orihuela*, Orihuela, Imprenta de Cornelio Payá, 1901-1903, 3 vols., vol. III, pp. 642-655.

simpatía por parte de diversos grupos ciudadanos: su rivalidad con agustinos y jesuitas debida a cuestiones de prestigio, las interferencias en la actividad educativa y su apoyo a las tesis contrarias al dogma no definido de la Inmaculada Concepción, ayudaría a crecer esas enemistades que contribuyeron a varios pleitos mantenidos con el Consell de la ciudad y con Cabildo de la Catedral.

Los mercedarios, que hasta el siglo XVIII seguían a los dominicos en poderío económico dentro del clero regular, orientaron sus esfuerzos hacia la rendición de cautivos, chocando en el tema de la recolección de limosnas con los trinitarios.

Los agustinos se acercaron a las capas de la nobleza, donde gozaron de sus favores; un ejemplo claro es el papel que el Consell le reservó al prior de la comunidad como consejero en asuntos de importancia. En su iglesia tuvieron capilla propia y sepultura los Rocamora, los Almodóvar y los Meca, entre otras familias de prestigio.

Los franciscanos se levantarían contra esta situación, al ser desplazados por los agustinos del lugar de honor en los actos públicos. La rivalidad entre ambas órdenes fue tal, que los seguidores de San Francisco elevaron la categoría de su convento a la de Colegio bajo la advocación de la Purísima Concepción, sólo con la idea de dejar de asistir a los actos públicos como convento tras los agustinos; pero la maniobra salió mal, ya que los recelos del Cabildo Catedral y de los dominicos, que vieron un competidor de la Universidad, frustraron el proyecto obligando a trasladar el Colegio a Murcia a los pocos meses de su funcionamiento.

Los alcantarinos o franciscanos descalzos, orden importante en nuestra investigación, llegaron a principios del siglo XVII y su implantación también fue motivo de disputa para sus hermanos conventuales. Los carmelitas y trinitarios se distinguieron por su acercamiento al mundo de la docencia impartiendo cursos de Filosofía y Teología, entrando a mediados del siglo XVIII en competencia con al Universidad.

Los jesuitas ingresaron en Orihuela en 1695 pero lo hicieron a lo grande, gozando del favor del Consell y contando con el apoyo de la nobleza ciudadana que pusieron a su disposición rentas y tierras que servirían de base para la puesta en funcionamiento de la Casa de la Compañía que se llamó Colegio de la Inmaculada Concepción, San Joaquín y Santa Ana⁵².

Aunque según Juan Bautista Vilar, los capuchinos fueron la orden que más

⁵²MARTÍNEZ GOMIS, M., *op. cit.*, p. 88.

influencia ejerció sobre los oriolanos, desde que en 1610 entraron a la ciudad bajo la protección del Marqués de Caracena. Las razones se debieron a su labor de apostolado en *sus misiones* por calles y caminos, tema que nos centraremos más tarde, siendo de suma importancia para los cantos populares, y su contacto directo con el pueblo, incluso durante la epidemia de 1678 y posteriores.

Respecto al número de clérigos que habitaban en Orihuela en el siglo XVII, aunque desconocido según Martínez Gomis, no debió diferir mucho del cómputo realizado en el siglo XVIII. Ha de tenerse en cuenta, por otro lado, que en lo referente a la religiosidad, Orihuela siguió anclada en las viejas costumbres del Barroco y que el poderío de la Iglesia siguió vigente a lo largo del siglo XIX, ayudado además por la actividad del Seminario desde 1742.

Según los datos de la época que Vilar nos ofrece, podemos ver las grandes extensiones de las propiedades eclesiásticas en la época. En 1769 la ciudad contaba con 17.183 habitantes y una población eclesiástica de 565 personas; de ellos 349 religiosos e individuos acogidos en los conventos. La iglesia disponía del 15% de los inmuebles y del 9% de la propiedad rural. A continuación vamos a extraer una tabla con los conventos dentro del corregimiento de Orihuela entre los años 1769 y 1787 facilitada por Vilar y recopilada de los Censos de Aranda y Floridablanca.

TABLA III
Conventos del Corregimiento en Orihuela (1769-1787)

Localidad	Convento	Profesos		Novicios		Legos		Donados		Sirvientes		Otros	
		1769	1787	1769	1787	1769	1787	1769	1787	1769	1787	1769	1787
Orihuela	Agustinas	23	22	—	1	6	—	—	2	12	5	2	5
	Franciscanos descalzos	37	24	—	—	—	6	—	9	2	3	—	—
	Mercedarios calz.	26	32	—	1	7	6	—	—	2	4	6	—
	Trinitarios calz.	26	23	—	1	8	4	—	1	1	2	2	—
	Clarisas	20	20	2	1	—	—	6	6	—	2	10	3
	Dominicas	13	16	—	2	—	5	—	1	1	2	2	2
	Dominicos	16	40	4	22	11	6	—	—	4	7	—	9
	Capuchinos	46	27	—	—	—	7	—	12	—	1	—	—
	Franciscanos obs.	59	39	—	—	—	8	—	14	—	—	—	—
	Carmelitas calz.	44	18	—	—	—	6	—	2	1	3	—	—
	Agustinos	38	24	—	—	—	6	—	—	—	3	—	—
Antonianos	—	2	—	—	—	—	—	—	—	2	—	22	
Hnos. S. Juan de Dios	8	8	—	—	—	—	—	1	—	—	3	—	
Almoradí	Minimos	16	12	—	—	9	6	5	7	—	3	—	
Callosa	Franciscanos desc.	26	16	2	—	—	5	—	2	2	2	—	
Cox	Carmelitas calz.	12	13	—	—	12	5	—	6	—	—	7	
Elda	Franciscanos desc.	—	18	—	—	—	7	—	9	—	—	—	
Monóvar	Capuchinos	—	14	—	—	—	4	—	—	—	—	—	

Fuente: AH, Censos de Aranda y Floridablanca, mg. 6.169 y leg. 9/6.252. Extraído de: VILAR, J. B., *op. cit.*, tomo IV, vol. II, p. 425.

En el siglo XVIII la ciudad contará, según Vilar, con 13 institutos religiosos, más otros tres repartidos en sus dependencias: carmelitas calzados de Cox (1561); franciscanos descalzos de Callosa (1585) y religiosos calzados de San Francisco de Paula en Almoradí (1610). En la segunda mitad de este siglo, dentro del corregimiento de Orihuela, encontramos otros dos conventos: los franciscanos descalzos en Elda y los capuchinos en Monóvar⁵³.

La participación del pueblo dentro del ambiente religioso de Orihuela se puede entrever en las cofradías que aparecen de esta época. Diecinueve cofradías no profesionales y cinco profesionales se crearon en el periodo de 1490-1610. En el siglo XVII aparecieron nueve cofradías no profesionales, mientras que durante el siglo XVIII se fundaron diez más. Seis ermitas, extramuros de la ciudad donde se celebraba el oficio de la misa, tres parroquias; la de Santiago, el Salvador y Santas Justa y Rufina y bastantes lugares y recintos públicos y privados para la exteriorización del culto;

⁵³ VILAR, J. B., *op. cit.*, tomo IV, vol. II, pp. 430-456.

santuarios, capillas, imágenes, etc. completando con la Universidad, recinto de los dominicos y del Seminario⁵⁴.

Respecto a las cofradías de la Catedral en esta época, Galiano nos apunta las siguientes: la Cofradía del Santísimo Sacramento que era de las más importantes, junto a las de Nuestra Señora de los Desamparados, la de la Sangre de Cristo y la de Nuestra Señora del Loreto. Éstas, funcionaban como una sola cofradía en la que existía una sola cabeza rectora personificada en el Cabildo de la Catedral y con una única administración, a pesar de que alguna de ellas tuviera funciones diferenciadas, como la de Nuestra Señora de los Desamparados que estaba volcada exclusivamente a la atención de los desheredados y injusticiados; y la de la Sangre de Cristo que se dedicaba al culto de Nuestro Padre Jesús⁵⁵.

También nos aparecen otras Cofradías nombradas por Galiano, pero de menor importancia para el tema que tratamos. Algunas de éstas son: La Cofradía de la Vera Cruz, la Cofradía de la Madre de Dios o de los Caballeros, la del Santo Cristo o de los mercaderes, la Cofradía de San Pedro y San Pablo, la de San Miguel, la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral, la de San Salvador, la de San Cristóbal. Por otro lado, en 1644, el Cabildo nombraba mayordomos para la Cofradía de Santa Lucía de las buenas mujeres o “de las bones donas”, también aparece la Cofradía de San José y por último la Cofradía de las Almas del Purgatorio en 1699⁵⁶.

Pero para introducirnos en el origen y evolución de la Semana Santa en Orihuela, vamos a destinar un apartado a continuación, ya que consideramos estas representaciones religiosas por parte del pueblo -y como fundadores y partícipes a variadas órdenes religiosas- como influencia en la conservación y representación del Canto de la Pasión en la ciudad.

⁵⁴ MARTÍNEZ GOMIS, M., *op. cit.*, p. 82.

⁵⁵ GALIANO PÉREZ, A. L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Colegio oficial de ingenieros técnicos industriales de Alicante y el Consejo de colegios oficiales de ingenieros técnicos industriales de la Comunidad Valenciana, Orihuela, 2005, p. 89.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 95.

2.2: La Iglesia y la música religiosa en la Semana Santa oriolana

La Semana Santa oriolana desde sus orígenes, está estrechamente ligada a la participación de la música dentro de los actos religiosos tanto dentro como fuera del templo, con la participación del pueblo. Creemos necesario realizar un recorrido a partir de sus orígenes para analizar el progreso e introducción de los cantos que se fueron implantando en sus procesiones diversas.

Vamos a comenzar con un breve estudio desde su inicio en la ciudad y compararemos varios trabajos realizados por diversos investigadores en distintos periodos. De esta forma, hemos podido añadir a estos estudios, algunas de las obras representadas en distintos actos que más adelante analizaremos detalladamente.

Asimismo hemos considerado esencial completar en el trabajo una ilustración sobre el funcionamiento de la capilla musical de la Catedral de Orihuela. En ella recibían su formación la mayoría de músicos que participaban en actos musicales religiosos, a la vez que los Maestros de Capilla, que dirigieron la escuela musical desde su origen hasta la extinción de este cargo de director y que, como veremos en la segunda parte de este estudio, tuvieron un papel principal en el rescate del Canto de la Pasión de Orihuela.

2.2.1- Siglos XVI y XVII

En el siglo XVI, Orihuela era la segunda ciudad importante del Reino de Valencia como capital de gobernación y sede episcopal. Su población tenía un carácter profundamente religioso y en la vida social imperaba el poder de la Iglesia. Fue entonces cuando las cofradías comenzaron con las primeras manifestaciones públicas mediante las procesiones de penitentes y disciplinantes.

En este periodo, según Javier Sánchez Portas, en la Capilla del Loreto tenían su sede cuatro cofradías con las siguientes invocaciones: la del “Santísimo Sacramento”, “Purísima Sangre de Cristo o Nuestro Padre Jesús”, “Nuestra Señora del Loreto” y “Nuestra Señora de los Desamparados”. La Capilla del Loreto está ubicada en la Calle Mayor y pertenece a la iglesia Catedral, constituyendo un edificio aparte anexo al actual Palacio Episcopal. Sus obligaciones, en su comienzo, eran de proveer la cera que se consumía en la Catedral y enterrar a los que morían desamparados y sentenciados por la justicia. En el piso superior se ubicaba la fábrica de cera de la Cofradía del Santísimo Sacramento.

Aunque en la Época Medieval ya se realizaba en la Catedral la procesión de Domingo de Ramos, no será hasta finales del siglo XVI cuando comience a celebrarse la procesión de Viernes Santo, conocida como “*de los penitentes o de los disciplinantes*” o como la “*procesión de la Sangre de Cristo*”, donde participaban las primeras cofradías, Cofradía del Santísimo Sacramento, Purísima Sangre de Cristo, Nuestra Señora del Loreto y Nuestra Señora de los Desamparados, conjuntamente con la Cofradía de la Soledad, también con sede en la Catedral⁵⁷.

La procesión salía desde la Capilla del Loreto donde se veneraban las diferentes imágenes que participaban en ella y donde estaban establecidas las cofradías organizadoras de esta celebración pasionaria. Estaba precedida por “el pregonero”, personaje de oficio trompetero que vestía túnica negra propiedad de la cofradía y su función era la de advertir la llegada de la procesión y limpiar las calles de gentes; se encontraba encabezada por un caballero portando el pendón negro de la “Cofradía de la Purísima Sangre de Cristo”, antecedente actual del Caballero Cubierto portandostandarte de la procesión del Santo Entierro⁵⁸.

A raíz de la promulgación de las disposiciones del Concilio de Trento referentes a la convivencia de utilizar imágenes sagradas con fines catequéticos en oposición a la iconoclastia protestante, las cofradías de Semana Santa introducirán en sus procesiones imágenes que serán en un principio aisladas, siendo las advocaciones de Jesús Nazareno, el Ecce Homo y la Dolorosa. Más tarde se irán añadiendo los grupos escultóricos para componer una pasión más solemne como el Prendimiento, La Flagelación, la Oración en el Huerto o el Descendimiento⁵⁹.

Montesinos⁶⁰ nos describe las procesiones de esta época en 1795 y nos revela cómo desfilan un total de cuatro pasos: Nuestro Padre Jesús de Nazareno, Jesús clavado en la Cruz, el Descendimiento y Nuestra Señora de la Soledad, y añade que

⁵⁷ CECILIA ESPINOSA, M.: *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, Ed. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad, Orihuela 2009, vol. I, p. 41.

⁵⁸ *Ibidem*, pp.76-77.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁰ Entre 1791 y 1816 José Montesinos Pérez Martínez de Orumbella (1745-1828) escribió su obra titulada “*Compendio Histórico Oriolano*” (cuyo original se encuentra actualmente en la Caja Rural de Orihuela, propietaria desde 1982 de 19 de los ejemplares). Consta de 20 volúmenes, de ochocientas a mil doscientas páginas cada uno; manuscrita y realizada en tamaño folio.

“acompañando cada insignia, van los cantores y músicos de la Catedral, dirigidos por su Maestro de Capilla”⁶¹. Esta es la primera cita que nos confirma que desde el comienzo de las procesiones oriolanas, la música forma parte de estas manifestaciones populares religiosas.

A mediados del siglo XVII, sale una nueva procesión del convento de los franciscanos, también en Viernes Santo, pero por la mañana. Pedían limosna invocando a Nuestro Padre Jesús de Nazareno, al igual que la Cofradía del Santísimo Sacramento, lo que hará que surjan diferencias entre ambas. Pero en 1661, la Venerable Orden Tercera con sede en el Convento de Franciscanos, y la Cofradía del Santísimo Sacramento con sede en la Capilla del Loreto, firman un acuerdo donde se reconoce a esta última como “*exclusiva por tener sus insignias e imágenes más antiguas*”⁶².

A finales de este mismo siglo, los mercaderes ya colaboraban en la procesión de la tarde del viernes llevando el Santo Cristo; también los panaderos y horneros, que desde 1692 sacan la “Oración del Huerto” y el gremio de labradores, que participa en 1694 portando una Cruz. Un año después saca el conocido paso de la “Diablesa” de Fray Nicolás de Bussy. Así, podemos decir que a lo largo del XVII los desfiles pasionarios de Orihuela se limitaban a la procesión de las palmas en Domingo de Ramos y las procesiones del Viernes Santo.

Francisco Martínez Marín⁶³, según L. Maymón⁶⁴, nos describe la procesión del Viernes Santo de 1622, desde su salida en la Capilla del Loreto, donde partían cuatro pasos con sus insignias con el siguiente orden:

1- Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad: presidida por un mayordomo portando una bandera y acompañado por la imagen de la Virgen de la Soledad y coros y músicos de la Catedral, cantando un *Stabat Mater* y dirigido por el maestro de Capilla junto con los cofrades, caballeros, ciudadanos, militares y letrados.

2- Cofradía de los Afligidos: Acompañados de la Imagen del Cristo de los Afligidos en cruz, iba un Mayordomo con la insignia cantando los coros y músicos de la Catedral un *Miserere*. Pertenecía al gremio de la seda y les escoltaba Caballeros,

⁶¹ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J.: *Compendio histórico oriolano*, tomo XI, obra manuscrita, 1795, Archivo Caja Rural Central, Orihuela, p. 57.

⁶² MARTÍNEZ MARÍN, F.: *Libro de oro de la Semana Santa Oriolana*, Gráficas Zerón, Orihuela, 1985, p. 63.

⁶³ *Ibidem*, pp. 64-65.

⁶⁴ Prensa local: *Rebuscos “El pueblo”*, 1928-30, n° 11, 23 de abril de 1928.

ciudadanos, personal del Ayuntamiento y Gobernación. Maymón especifica que ese año, 1622, al ser pocos y no lucir la procesión, se acuerda que un caballero lleve al Cristo y los mercaderes acompañen con antorchas o hachones.

3- La Cofradía del Santísimo Sacramento: Perteneciente al gremio de los carpinteros, trasladaba la imagen de Nuestro Padre Jesús, custodiados por el Cabildo de la Catedral, coro y música. También incorpora la imagen del descendimiento y años más tarde, Jesús la Columna y la Oración en el Huerto referentes al gremio de los panaderos. En 1694 tenemos noticias, por primera vez, de El Triunfo de la Cruz y un año más tarde la famosa Diablesa de Nicolás de Bussy.

2.2.2—El siglo XVIII

Durante el Barroco, y principalmente en la primera mitad del siglo XVIII, se produjo un significativo aumento de nuevas cofradías por toda España. Aunque su base social era el pueblo llano, el resto de estamentos sociales estaban plenamente implicados, participando en ellas la nobleza, los gremios y el clero⁶⁵.

Tras un largo paréntesis debido a la Guerra de Sucesión (1701-1715), se recuperan las procesiones. Como hemos apuntado, a mediados de este siglo se experimenta un incremento por toda España, lo que desencadena en la ciudad la aparición de nuevas cofradías y congregaciones. Las procesiones más importantes eran tres, según nos describe Montesinos en el “*Compendio Histórico Oriolano*”. Apuntar que cuando narró estas noticias era teniente mayor de la Congregación del Pilar, por lo que tenía acceso a sus libros y debía conocer todo lo referido a ella.

2.2.2.1- Congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el Pecado Mortal

Montesinos la considera una de las más importantes y partía de la Capilla de la Santa Cruz y del Pilar que se realizaba el Jueves Santo por la tarde en la procesión de “*los Pasos de la Pasión de Jesucristo*” desde 1761, hasta que fue suspendida en 1778 por el obispo José Tormo. La procesión salía de la casa del sacristán de la ermita de la Cruz junto al templo, donde se guardaban la mayor parte de las imágenes⁶⁶.

Según nos cita en su descripción escrita en el año 1775, el cortejo se abría con el estandarte y las banderas portadas por tres caballeros, siguiendo los pasos del el

⁶⁵ CECILIA ESPINOSA, M., *op .cit.*, vol. II, p.85.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 132.

Lavatorio, el Huerto y Prendimiento de Jesús, la Negación de San Pedro, Jesús en la Calle de la Amargura, San Juan Evangelista y Nuestra Señora de los Dolores. Más tarde, en 1777, nos vuelve a describir la procesión con más detalles donde nos especifica que se añadió el Pretorio y Casa de Pilatos.

A continuación exponemos el texto literal de Montesinos respetando la terminología propia de la época del autor ⁶⁷, ya que encontramos datos detallados muy interesantes sobre algunos aspectos musicales a destacar más adelante.

“Iban delante el estandarte de orladilla negra con armas de la Real Congregación, y dos banderetas con las insignias de la Pasión, al cargo de tres comisarios, y enseguida los pasos siguientes:

1.1- El Lavatorio, paso de singular mérito, obra del célebre imaginero murciano Francisco Salzillo en 1758. Al que le acompañaban de 24 parejas de nazarenos.

1.2- El Pretorio y casa de Pilato; paso de mucho mérito y consideración, le construyó Sarcillo; y tuvo su primera estrena en la tarde del Jueves Santo 27 de marzo de 1777.

1.3- El Huerto y Prendimiento de Jesucristo; insignia prodigiosa, construida por Gabriel Martínez en 1758.

1.4- Negación de San Pedro, sus lágrimas y arrepentimiento; hechura de mucho mérito, trabajada en 1759 por el célebre Sarcillo; y ésta, y las dos anteriores se componían de 24 parejas de nazarenos.

*1.5- Jesús con la Cruz a cuestras en la calle de amargura, la Verónica, el Pirineo, y Sayones; paso de mucho mérito, construido en 1758 por Mariano Bucchi, Francés; se componía de 24 parejas de nazarenos; 24 cruces; y 24 manteistas con manuales; 2 bocinas; 24 soldados; 6 tambores; 16 armaos (p. 515) vestidos de yerros; y 24 angelitos, **cantando a coros ciertas coplas de la Pasión.***

1.6- San Juan, Apóstol y Evangelista: imagen muy devota trabajada por Salzillo en 1758, se componía de 24 parejas de nazarenos, y coro de músicos.

1.7- La Virgen Santísima Nuestra Señora de los Dolores puesta sobre el Calvario, circuida de Ángeles, que le representan los instrumentos de la Pasión

⁶⁷ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo V, p. 541.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

de Jesuchiristo; esta primorosa imagen, con vestido de terciopelo, la construyó en 1756 Francisco Ferrer, y fue la primera hechura de esta procesión; se componía de más de 100 personas, militares y manteistas; coro de angelicos y músicos.

Esta procesión salió desde dicho año 1758 hasta el de 1778, que por varios desórdenes y escándalos, que cometieron en medio de la calle algunos de sus individuos mayordomos, la prohibió con justos motivos el ilustrísimo señor don Josef Tormo; y por más instancias que para ello ha hecho la Congregación, no ha podido lograr el bolverla hacer”⁶⁸.

2.2.2.2- Venerable Orden Tercera

La segunda procesión era la organizada por la Venerable Orden Tercera, que salía en la madrugada del Viernes Santo desde la Iglesia de Santa Ana. La Venerable Orden Tercera celebraba su procesión a mitad del siglo XVII en Viernes Santo por la mañana, pero después del paréntesis obligado a causa de la guerra de sucesión, en 1712 volvió a realizarla en Jueves Santo por la tarde, aunque posteriormente y con el transcurso de los años, recuperó el día de Viernes Santo. Durante la primera mitad del siglo XVIII, la procesión partía del convento de Santa Ana y recorría las principales calles del núcleo urbano. Más tarde fue sufriendo algunas modificaciones⁶⁹.

Según el padre Mariano de la Concepción Luzón, las imágenes que participaban en esta procesión se limitaban a la imagen de Nuestro Padre Jesús, San Juan, La Soledad y una o dos más, pero a lo largo de las décadas de este siglo fueron aumentando considerablemente. En 1750, debido a unas desavenencias entre el padre guardián del Convento de Santa Ana y la orden tercera, se suspendió la procesión de Semana Santa hasta 1759⁷⁰. Y tras su recuperación, se producirán algunas novedades; por primera vez aparece en la procesión la Convocatoria.

Tiene su punto de partida en el año 1759 cuando se presentaron dos memoriales, uno firmado por Ignacio García de Togores y Pascual Ruiz de Villafranca, caballero de Calatrava y regidor de la ciudad y el segundo por Pedro Germán, Manuel Balaguer y

⁶⁸ *Ibidem*, p. 515.

⁶⁹ CECILIA ESPINOSA, M., *op. cit.* vol. II, pp. 60-61.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 62.

otros compañeros de distinción y nobleza, solicitando que se les permitiese salir en las procesiones de Semana Santa con tambores, bocinas y clarines para satisfacer su devoción a Nuestro Padre Jesús, imitando el estilo de las vecinas poblaciones de Cartagena y Murcia⁷¹.

A partir de la década de 1770 se incrementará el número de pasos y, en 1771 la Venerable Orden Tercera nombró una comisión para implicar a un grupo de labradores a que sacasen a su costa el nuevo paso del “Santo Sepulcro”, que se veneraba en el altar mayor de la ermita del Sepulcro. Tres años más tarde se estrenó la imagen del “Cristo de la Agonía con la Magdalena puesta a sus pies” de Francisco Salzillo; en 1775 se realizó un nuevo paso, la “Negación de San Pedro” y en 1785 “Jesús en la Columna” del escultor valenciano José Puchol Rubio. A finales de siglo, la procesión estaba compuesta por un total de ocho imágenes, abriendo el cortejo el “estandarte mayor de la orden tercera y dos banderetas” de la pasión.

A continuación, las imágenes de la Santa Mujer Verónica a cargo del gremio de panaderos y horneros y portando los labradores y artesanos, San Juan. A partir de 1772, los siete gremios de la ciudad: carpinteros, herreros, zapateros, alpargateros, sastres y albañiles, se comprometieron a sacar perpetuamente ambas imágenes en las procesiones de la Semana Santa. Detrás de ellas, iba el paso de la “Negación de San Pedro” acompañada por taberneros, artesanos y tenderos y el “Ecce-Homo, Nuestro Padre Jesús Nazareno, el Cristo de la Agonía, el Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad” cerraban la procesión portadas por labradores. Cada uno de los pasos iba acompañados por nazarenos, cantores y músicos⁷².

Al terminar la procesión, se representaba el desenclavamiento de Cristo y su entierro en el Calvario, próximo a la ermita del Santo Sepulcro de la orden tercera. El obispo oriolano Juan Elías Gómez de Terán la prohibió por los escándalos públicos que se producían durante la madrugada. En el periodo de sede vacante, se volvió a representar con licencia del vicario general, pero más tarde volvió a ser prohibida por el obispo Pedro Albornoz Tapies; por cuyo motivo, el hermano ministro de la orden,

⁷¹ A. P. F. C. Mariano de la Concepción Luzón: “Noticias sacadas de los libros de juntas de la Venerable Orden Tercera de Santa Ana desde 1709” manuscrito, fondo de Fr. Pedro Lozano Berenguer. Libro 3º de actas de la V. O. T., p. 82.

⁷² CECILIA ESPINOSA, M., *op. cit.* vol. II, pp. 68-72.

Francisco Maseres de Botella, mandó demoler el Calvario, quedando en su lugar una cruz de piedra⁷³.

Montesinos, nos describe minuciosamente la procesión especificando el acompañamiento musical de cada paso, ofreciéndonos así, datos muy significativos para nuestro estudio. A continuación lo añadimos literalmente respetando la terminología propia de la época del autor:

“Celebra esta Venerable Orden Tercera (de tiempo inmemorial...) todos los años, solemne procesión de la Sagrada Pasión de Nuestro adorable Redentor Jesús, por la Semana Santa en la madrugada del Viernes Santo, y precedida de la Seráfica Comunidad de los Religiosos de Santa Ana; bien que a ésta le precede el Preste de la Iglesia Parroquial Mayor, y la Curia Eclesiástica; dicha Prosesión se compone de las siguientes insignias o imágenes dolorosas, a saber:

1.1- Estandarte negro y banderetas, a cargo de los señores Mayordomos.

1.2- La Santa Muger Verónica con las tres Faces de Jesús, esta va a cargo de los horneros y panaderos, vestidos de nazarenos, que llevan grande golpe de música.

1.3- San Juan Apóstol y evangelista a cargo de cierto número de artesanos y labradores, que llaman pilares, vestidos de nazarenos, con bastante música.

1.4- Negación de San Pedro (que tuvo su estreno primero en el año 1778 construida por el zelo de su hermano Mayor don Manuel Martínez Arques), va a cargo de varios artesanos, especialmente taberneros y tenderos vestidos de nazarenos, con música.

1.5- El Santísimo Ecce-Homo (que se fabricó y estrenó⁷⁴ (p. 761) en el año de 1758 siendo Hermano Mayor don Francisco Maseras de Botella, Presbítero), va a cargo de varios labradores pilares, vestidos de nazarenos con música.

1.6- Nuestro Padre Jesús Nazareno con la Cruz sobre sus hombros; al cargo de varios labradores nazarenos, y de quantos quieren ir (baxo la misma

⁷³ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J.: *Antigüedades, Nobleza y Blasones de la Muy Leal y siempre fidelísima Ciudad de Orihuela*, tomo VI, 1775, p. 91.

⁷⁴ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo IV, p. 760.

vestidura) acompañando a la santa imagen con acha o manual de sera blanca; va grande golpe de música.

1.7- El Santísimo Christo de la Espiración, y de la Magdalena arrodillada sobre el monte al pie de la Cruz; (hechura del celebre Zarcillo, escultor de la ciudad de Murcia) esta santa imagen se estrenó en el año 1774, siendo Hermano Mayor don Manuel Martínez Arques; va al cargo de varios pilares nazarenos labradores, con música.

1.8- El Santo Sepulcro, paso magnífico, aseado, deboto, y muy antiguo, no salió en esta procesión hasta el año 1779, que se renovó a expensas de la Venerable Orden; va a cargo de varios labradores nazarenos, con la música.

1.9- Y por último va la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, a cargo de dicha Venerable Orden Tercera, varios militares, y la Seráfica Comunidad de los Padres Observantes que cantan dulcemente el Miserere.

Al concluirse la procesión, antiguamente se representaba el Desenclavamiento del Señor, y su entierro en un lugar, llamado Calvario, que estaba cercano a la Hermita del Santo Sepulcro; esta función, no obstante que era muy (p. 762) edificativa y devota, la prohibió con graves órdenes y sensuras (por los grandes escándalos que se experimentaron por la madrugada entre las gentes vulgares, que con escucha de coger puesto, dormían entre los montes) el ilustrísimo señor don Juan Elias Gómez de Teran. En la vacante de este venerable prelado con licencia del señor doctor don Juan Antonio Domínguez, canónigo y dignidad de Arcediano, titulado de Alicante, Provisio y Vicario General se representó en el año 1759; y al siguiente de 1760 lo prohibió baxo las referidas penas el ilustrísimo señor don Pedro Albornos y Tapies... ”⁷⁵.

2.2.2.3- Santo Entierro

La tercera procesión salía el Viernes Santo por la tarde desde la Capilla del Loreto, todavía hoy perdura esta tradición pasando a ser organizada en sábado Santo por el Excelentísimo Ayuntamiento. Seguía organizándola la Cofradía del Santísimo Sacramento desde el siglo XVI hasta buena parte del siglo XVIII, pero el ayuntamiento mantenía el arreglo del paso de la Soledad, al igual que la designación del caballero porta estandarte y los portadores de las banderolas que acompañaban.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 762.

Según las descripciones de Montesinos, a finales de siglo sufrió un gran declive pasando a manos exclusivamente del ayuntamiento y especifica detalladamente la procesión del Santo Entierro de Cristo que resumimos así:

El cortejo procesional salía de la capilla del Loreto de la S. I. Catedral. El encabezamiento estaba formado por el pendón negro o estandarte que portaba un caballero distinguido por el consistorio para la ocasión, acompañado por dos banderetas con los símbolos de la pasión de Cristo.

El primer paso era “la Oración del Huerto”, llevada por los horneros y panaderos de la ciudad vestidos de nazarenos y acompañados de música⁷⁶. Le seguía la imagen de “Cristo atado y azotado a la columna”, llevada por los labradores formando 24 parejas de nazarenos. Detrás, la imagen de “Nuestro Padre Jesús del Loreto”, conocido popularmente como “el ahogado”⁷⁷, portado por 16 pilares vestidos de seda negra y acompañados por un “*coro de varios músicos que cantan el Miserere*”.⁷⁸ A continuación, el “Santísimo Cristo de los Afligidos”, llevado por el gremio del arte de la seda que estaba formado por tejedores, torcedores y tintoreros y compuestos con uniforme militar. Después le seguía el paso principal de la procesión, “el Santo Sepulcro”, conducido por los diez maestros de los oficios de sastres, zapateros, albañiles, alpargateros, carpinteros y cerrajeros presidiendo cada año alternativamente un oficio. Tras la imagen de Cristo muerto, venía la insignia de la “Santísima Cruz”, acompañada por 60 labradores todos capistas. Y cerrando el cortejo, la imagen de “Nuestra Señora de la Soledad”, donde sólo se permitía la participación de caballeros y ciudadanos vestidos de militares junto a los graduados de grado mayor de la universidad de Orihuela. Detrás, la presidencia compuesta por los representantes del ayuntamiento: señores justicia, capitulares, secretario y subsíndico, junto a los maceros⁷⁹.

Montesinos lo describe detalladamente en 1792, de la siguiente manera:

“una procesión layca, llamada assi, por no presidir en ella el Ilustrísimo Ordinario, sino la misma Ciudad, con grave magestad; llámase el Entierro de

⁷⁶ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo V, p. 214.

⁷⁷ Era conocido popularmente así, por haber sido arrastrado en una avenida del río Segura y rescatado posteriormente por los vecinos de Orihuela.

⁷⁸ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo V, p. 215.

⁷⁹ CECILIA ESPINOSA, M., *op. cit.*, vol. II, pp. 27-30.

Christo, y se compone de los siguientes pasos o tabernáculos:

Primeramente va el pragonero de la ciudad con el clarín destemplado. Enseguida el perdón negro conducido por un caballero, entre dos banderetas de seda, con las insignias de la Pasión, que llevan dos niños, hijos de caballeros y ciudadanos, nombrado por la Muy Ilustre Ciudad.

3.1- La Oración del Huerto, paso muy lastimoso (aunque destruida la santa imagen, el monte y los apóstoles); está a cargo de los horneros y panaderos, todos vestidos de Nazareno, con hachas finas y música.

3.2- Jesucristo azotado en la columna, imagen de mucha devoción; conducida por 24 parejas de nazarenos labradores, obligados con escritura.

3.3- Nuestro Padre Jesús Nazareno con la Cruz sobre sus hombros, que llevan 16 pilares nazarenos labradores obligados, vestidos muy decentemente con ropilla de seda negra; en este paso pueden ir (como efectivamente van) todas las personas que quieren, con tal de que vayan con vestidos de nazarenos, y hacha de cera fina blanca. Lleva coro de varios músicos que cantan el Miserere.

3.4- El Santísimo Cristo de los Afligidos, grande⁸⁰ (p. 215) majestuoso y deboto; es insignia propia del noble arte de la seda, que se compone de tegedores, torcedores y tintoreros, vestidos a lo militar, a excepción de los tres que llevan la santa imagen, que van con ropilla de seda negra, daga en la cintura, peluca blanca de blonda, y sombrero de canal forrado de tafetán engomado.

3.5- El Santo Sepulcro, con Jesús difunto, paso muy bueno, decente, y de singular hechura; es conducido por dies maestros de los oficios de sastres, alpargateros, carpinteros, zapateros, albañiles y cerrajeros, todos vestidos a lo militar, a excepción de los ocho que llevan la imagen, que salen vestidos de ropilla de seda negra; los demas alternan en la presidencia, cada año un oficio. En este paso van quatro soldados con sombrero calado y el fucil al ombro, dos a cada lado.

3.6- La Santísima Cruz, puesta sobre un monte de singular mérito, con seis angelitos que llevan los instrumentos de la Passion, como son clavos, escalera, esponja, azotes, lanza, etc. Y baxo el Demonio y la Muerte vencidos por el triunfo soberano que alcanzó Jesús en la Cruz. La llevan ocho pilares con

⁸⁰ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo V, p. 214.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

ropilla de seda negra, y delante van 224 labradores de capa con sus⁸¹ (p.216) hachas de cera fina, que vienen (alternando cada año) mandados por la Justicia, de las Diputaciones del mando, y Gobierno de Orihuela.

3.7- Nuestra Señora de la Soledad, que llevan quatro Pilares con ropilla de seda negra, 2 Caballeros y 2 Ciudadanos, cuyos empleos son hereditarios en las familias. En este paso pueden ir alumbrando los Nobles, tanto Caballeros, como Ciudadanos, a los que se les obliga (bajo de multa) por la Real Justicia.

Y en fin va precediendo la Muy Ilustre Ciudad con el Caballero Governador, o su Alcalde Mayor, con los quatromazeros o porteros delante, todos vestidos de negro, con hachas de cera fina, que se pagan de los propios de la misma. Los arregladores son quatro, vestidos de ropilla de seda negra, con dag y peluca blanca de blonda, dos regidores, y dos artezanos o labradores, que son Mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento. Esta procesión es layca, la gobierna la Ilustre Ciudad y dicha Cofradía, sin estar sujeta al Ordinario”⁸².

2.2.3- Análisis de la música aparecida en las procesiones

La música acompañaba a todas las celebraciones religiosas de la Semana Santa, a continuación analizaremos los términos referidos por Montesinos y otros eruditos y así, poder considerar las formas musicales presentes en los escenarios que encontramos dentro de la documentación aportada en el trabajo.

En la tabla número IV, mostramos un resumen extraído del *Compendio histórico oriolano*. Montesinos nos describe, especificando las Cofradías que representan en las procesiones, el tipo de música e instrumentación que se interpreta en los distintos actos dentro de la Semana Santa de Orihuela. En el caso del siglo XVI, no nos puntualiza el tipo de obra interpretada, sí describe que participaban los cantores y músicos de la Catedral, dirigidos por el maestro de capilla.

⁸¹ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo V, p. 215.

⁸² *Ibidem*, tomo V, p. 216.

TABLA IV
Descripción de Montesinos referente al siglo XVI
SIGLO XVI⁸³

COFRADÍA	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
Nuestro Padre Jesús Nazareno.	No especificada.	Cantores y músicos de la Catedral; dirigidos por el maestro de capilla.
Jesús Clavado en la Cruz.		
Descendimiento.		
Nuestra Señora de la Soledad.		

Fuente: MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*, tomo XI. p. 57.

En la tabla V, Francisco Martínez Marín, nos presenta más detalles sobre las obras e instrumentación que se representaban durante el siglo XVII.

TABLA V
Descripción de Martínez Marín referente al siglo XVII
SIGLO XVII⁸⁴

COFRADÍA	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
Nuestra Señora de la Soledad.	<i>Stábat Mater</i>	Coro y músicos de la Catedral.
De los afligidos.	<i>Miserere</i>	Coro y músicos de la Catedral.
Santo Sacramento.	No especificada.	Coro y músicos de la Catedral.

Fuente: MARTÍNEZ MARÍN, F., *op. cit.*, pp. 63-65.

Stabat Mater, “estaba la madre...” es un himno dedicado a los dolores de la Virgen al pie de la Cruz. El primero que se conoce, es el escrito de “Jacopo de Benedetti”, más conocido como Japone da Todi (1236-1306) considerado uno de los más

⁸³ Elaboración propia.

⁸⁴ Elaboración propia.

célebres autores de loas religiosas de la literatura italiana.

Teniendo en cuenta el tipo de *Stabat Mater* que solía interpretarse en esta época, cabe pensar que se trataría de canto gregoriano a fabordón; forma de polifonía improvisada que da la entrada a una tercera voz, tal y como era usual en la música religiosa de la época. Al parecer, este género proviene de Inglaterra, y así lo atestigua Guillermo Monachus, primer escritor que habla de esta nueva diafonía desde el siglo XIV. Su forma característica es la de dos voces que contrapuntan el *cantus firmus* en terceras y sextas. Al principio fue sólo una voz que contrapuntaba en terceras inferiores al *cantus firmus*, y como esta voz se encomendaba al contralto o tiple, su efecto sonaba a octava alta, resultando sexta en vez de tercera con el tenor que cantaba el coral gregoriano. A esta voz se la llamó gimel (voz gemela) y por su efecto de falsa octava grave, también la encontramos con el término *fauxbourdon* (falso bordón), puesto que sonaba a octava aguda. A estas dos voces así constituidas se añadió otra intermedia, que hacía terceras superiores con el *cantus firmus*, quedando así formado el fabordón a tres voces, que contrapuntaban en terceras y sextas, siendo ésta la primera fórmula de contrapunto consonante. Este género se practica y perfecciona principalmente en las escuelas catedralicias, formulándose gran número de normas didácticas que poco a poco fueron fijando las formas elementales del contrapunto.

Se establece también la costumbre de tomar del coral gregoriano una melodía típica con su texto correspondiente, encargándose por lo general al tenor íntegramente, haciendo las demás voces contrapunto con ésta, que lleva el *cantus firmus*. Esta forma de composición denominada *motete*, adquiere una gran importancia a partir del siglo XV y constituye la época más gloriosa del arte religioso⁸⁵.

En el siglo XVIII, ya encontramos muchos más detalles centrados en nuestra búsqueda. Nos aparece por primera vez el término “Coplas de pasión” y nos detalla los variados intérpretes; aunque más adelante entraremos en profundidad sobre la aparición de los datos presentados.

⁸⁵ ARAIZ MARTÍNEZ, A.: “La música religiosa en España”, Editorial Labor, Barcelona, 1942, p. 50.

TABLA VI
Descripción de Montesinos referente al siglo XVIII
SIGLO XVIII⁸⁶

COFRADÍA	OBRA	INSTRUMENTACIÓN
Nuestra Señora de Pilar contra el Pecado Mortal	Coplas de Pasión	2 bocinas. 6 tambores. 24 angelitos. Coro de músicos.
V.O.T.	Miserere	Cantores y músicos. Comunidad de Padres observantes.
Procesión de Viernes Santo tarde "Nuestro Padre Jesús del Loreto"	Miserere	Coro de varios músicos

Fuente: MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., *op.cit.*, tomo V, pp. 214-216, 515,541, tomo IV, pp. 760, 762.

El *Miserere* es un salmo de la Biblia que fue compuesto por el Rey David para pedir perdón por sus pecados y que comienza con la palabra *Miserere*, que en latín significa "apiádate". Se representa durante la Cuaresma y pensamos, como hemos explicado anteriormente, que según tradición de la época se interpretaba a fabordón. Pero nos resulta de sumo interés la aparición por primera vez sobre "*angelitos cantando a coros ciertas coplas de la Pasión*", tema que expondremos más adelante; otras descripciones de Montesinos son: "*coros de músicos*", "*coros de angelicos y músicos*", "*grande golpe de música*", "*con música*", "*la Seráfica Comunidad de los Padres Observantes que cantan dulcemente en Miserere*", "*coro de varios músicos que cantan el Miserere*", respecto a estos términos, se refiere al coro de la Catedral, a los Ministriles de la misma, a los infantillos y a la Comunidad de los Padres Observantes que se encuentran, en la mayoría de ocasiones, presentes en estos actos.

En la procesión "de los Pasos de la Pasión de Jesucristo" del Jueves Santo tarde, citado anteriormente, Montesinos nombra por primera vez "*2 bocinas*" y Francisco

⁸⁶ Elaboración propia.

Martínez también nos habla de ellas; ambos se refieren a “Las Gemelas”; instrumento típico de la Semana Santa oriolana. Se constituye en el año 1759 la “Hermandad de la Convocatoria” por caballeros de alta nobleza oriolana, “*abriendo la marcha, tras la Bocina larga, formando la Hermandad los mejores Caballeros de la Ciudad, de más rancia estirpe, con timbaleros y trompetas, y dos largas bocinas iguales, “las Gemelas”, tocando a dúo una “llamada” a la Procesión, en terceras, que emocionaba al pueblo*”⁸⁷.

El toque de bocina, junto a “las gemelas”, es de los instrumentos más característicos de la Semana Santa de Orihuela. Se desconoce el inicio de su utilización, pero desde 1758 ya se habla de ella según los libros de la Venerable Orden Tercera. Estéticamente, es un largo instrumento en forma de corneta con tesitura grave, donde sólo se puede ejecutar las notas si bemol, mi bemol y la bemol. La más larga en duración es la nota la bemol. El sentido de estas primeras notas es la advertencia al pueblo de que la procesión se acerca.

Y respecto al toque de gemelas, son dos bocinas largas e iguales, con un timbre similar al de las trompas de caza. Tenemos noticias de ellas en el año 1759, apareciendo en las procesiones que estaban bajo la responsabilidad de la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Es lógico pensar que no existiera partitura alguna, ya que el desconocimiento respecto a la nomenclatura musical era evidente. Por lo tanto, la transmisión oral de estas melodías era a menudo la solución para el aprendizaje de las mismas.

2.2.4- Otras prácticas devocionales con actos musicales en el XVIII: las Novenas

El fin principal de las cofradías, era rendir culto a sus titulares por diversas causas, devoción, protección o favores a sus electivos. La participación de los cofrades en ellas suponía alcanzar algunos días de indulgencias. El canónigo Marcelo Miravete de Maseres, consideraba su realización como un bien espiritual, siempre y cuando se realizara con la debida devoción. A finales del siglo XVIII nos la define de la siguiente forma:

⁸⁷MARTÍNEZ MARÍN, F., *op. cit.*, p. 83.

“Llamase así aquellos nueve días destinados a ciertos actos de devoción, con los que pretendemos obligar a concedernos algún favor a aquellos sagrados héroes, a quienes los dedicamos”⁸⁸.

Este tipo de acto devocional lo realizaban la mayor parte de cofradías. Un ejemplo es la Cofradía de San Vicente Ferrer, de la Parroquia de las Santas Justa y Rufina, que realizaba un novenario anual dedicado a su patrón. Comenzaba en la tarde de la fiesta principal, con sermón, música, adornos y luces en la capilla; después del sermón se efectuaba la novena y se repetía por la noche con el rosario, para aquellos devotos que no habían podido asistir en la tarde.⁸⁹

También tenemos datos de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de la Parroquia de Santiago; al toque de las primeras oraciones se congregaba los fieles, se rezaba la novena y se concluía con el cantar “Digamos Ave María” acompañado al órgano. Desde el año 1736 al 1744 se representaba todas las tardes, rezándose la novena tras el sermón y concluyendo con el Santo Rosario. A partir de 1744, al aumentar la devoción, se dispuso que cada tarde el predicador fuera distinto y a la conclusión del sermón le siguiera la lectura de la novena:

“y finalizada esta huviese un ora de música de instrumentos y voces, cantando arias y villancicos y terminando con la salbe y que las Aves Marías se resase el Santo Rosario leyendo de nuevo la novena, a fin de que los pobres jornaleros; y demás de la parroquia que no podían acudir por la tarde, no se privase de tan santa devoción, pudiendo hacer al anochecer”⁹⁰.

En la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Capilla de Loreto de la Catedral también encontramos la novena. En las cuentas de la misma de 1715-1716, entre los “*Gastos echos en el mayor culto y decencia a Jesús Nazareno*” se especifica:

⁸⁸ Citado por GALIANO A. L.: “*Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela, en la Edad Moderna*”, p. 305, extraído de MIRAVETE, M.: *Padre Jesús Nazarenos que se venera en su capilla de la V.O.T. de penitencia del Convento de Santa Ana, extramuros de la ciudad de Orihuela*, Orihuela, Imp. Cornelio Payá, 1882, p.3.

⁸⁹ Citado por GALIANO A. L., *op.cif.*, p. 307, extraído de A.P.S.J.R.O. *Libro de documentos de la Erección, Gracias y progreso de la Loable Cofradía de san Vicente Ferrer*, Sig. 171, f.14 r.

⁹⁰ Citado por GALIANO A. L., *op. cit.*, p. 307, extraído de A.P.S.O. *Libro de cuentas de la Cofradía de Ntra. Sra. De los Dolores, 1767-1782*, Sig. 149, ff. 1 r – 2 r.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

“Este año se empesó la novena de missereres por la tarde que cantó la música todos los 9 viernes empessando el viernes siete de febrero asta el viernes de Pasión se le dio a los músicos por dichos nueve missereresquinze reales por cada uno y fue a expensas de los devotos como notta en el quaderno de cargo; 13 libras 10 sueldos”⁹¹.

2.2.5.1- las Rogativas

Otra de práctica devocional bastante común en nuestra zona son las rogativas, oraciones públicas dirigidas a Dios para pedirle el remedio de algún mal (ya sean inundaciones, sequías, plagas, así como enfermedades) deteniéndonos en un tipo de rogativa concreta que se interpreta y forma parte de la identidad del pueblo de Catral, situado en la Vega Baja. Todos los 21 de marzo es representada esta forma musical que es conocida popularmente como el *Miserere* dedicado a San Emigdio, protector de los terremotos, e interpretada desde 1892, año que nuestra comarca fue asolada por un terremoto en el que se vieron involucrados muchos pueblos de la zona.

El pensamiento social de la población en la época dónde esta práctica tuvo su máximo apogeo, desemboca en unas costumbres y creencias que se han ido arrastrando hasta nuestros días. Determinadas incógnitas de la naturaleza, no podían ser suficientemente explicadas con los escasos conocimientos que poseían los científicos, esto inducía a la sociedad a confiar ciegamente en respuestas religiosas y en un mundo tan fuertemente consagrado, que todo giraría alrededor de los designios divinos y las razones de la predestinación; lo que provocará que sea una época de supersticiones, creencias en los milagros, conjuros, percibirán prodigios y presencias sobrenaturales en cualquier manifestación atmosférica, aceptarán muchas curaciones como inexplicables, creyendo que todas las desgracias son consecuencia de un castigo divino provocado por sus pecados. Cuando no había modo de frenar estas desgracias, entonces era frecuente ir en rogativa, es decir, hacer una oración pública a Dios para conseguir el remedio de sus males por medio de algún religioso experto en el tema⁹².

⁹¹ *Ibidem.* p. 307, extraído de A.C.O: *Data Cofradía Santísimo Sacramento 1715-1716*, s.f.

⁹² ALBENTOSA PERIS, T.: “La religiosidad instrumental comunitaria de la Ribera del Júcar durante los siglos XVI-XVIII: El ejemplo de las rogativas. pp. 340-41. Artículo extraído de: ALBEROLA A. y OLCINA J. (Eds.) “*Desastre natural, vida cotidiana y religiosidad popular en la España moderna y contemporánea*”, Universidad de Alicante, 2009.

Las Rogativas (del latín *rogare*, rogar) o Letanías (del griego *litaneia*, súplica u oración), son oraciones solemnes establecidas por la iglesia para ser rezadas o cantadas en ciertas profesiones públicas y conseguir remedio en una grave necesidad. Consisten en eucaristías y procesiones con carácter de penitencia y búsqueda de aplacamiento de alguna desgracia como la lluvia, cese de éstas, epidemias o terremotos y cualquiera otra adversidad que sufriese una población o colectivo humano. El origen de las rogativas, según la tradición, se remonta al siglo V cuando San Mamerto, obispo de Viena las instauró, extendiéndose rápidamente por todo el Occidente europeo⁹³. Tenían lugar dos veces al año: en la festividad de San Marcos, las denominadas rogativas o letanías mayores, y en los tres días anteriores a la Ascensión, las conocidas como rogativas o letanías menores. Pero con carácter extraordinario, el Papa y los Obispos podían establecerlas en cualquier época del año.

A la creencia de que la imagen de una Virgen, Santo o Cristo fuera capaz de hacer llover, se incluía la salida de ésta para que, al contemplar de cerca la calamitosa situación de los campos, se apiadara de ellos y les pusiera remedio. En ocasiones, esta salida no se producía y el ritual se reducía al cambio de sitio de la imagen dentro de la misma iglesia. En otros lugares, la imagen era empapada en agua o sumergida en ella; no era una práctica acostumbrada, pero sí había ciertos pueblos en que la inmersión de imágenes era el último recurso para lograr el fin deseado, por el deterioro que experimentaban las reliquias; en 1619 se prohibió esta práctica por esta razón.

Los días de rogativas eran penitenciales y se guardaba abstinencia y ayuno ordenado por la iglesia. Al tomar parte de los cánticos y oraciones en el templo, no se trabajaba, se suspendían todas las actividades y cerraban comercios y talleres. Iban vestidos con modestos trajes oscuros y en las más remotas, los asistentes acudían descalzos, algunos ceñían sus cuerpos con cilicios (mortificaciones) y espolvoreaban sus cabelleras con ceniza. Si la procesión se realizaba fuera del templo, el celebrante rociaba con agua bendita a su paso y delante de la comitiva se encontraba la cruz procesional entre candeleros, estandartes e imágenes⁹⁴.

⁹³ PICO PASCUAL, M. Á.: “las rogativas en la valencia de principios del siglo XVII”, *Revista de Folklore*, n.º 199, T. 17 b, 1997, p.14. en: <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=1602> (entrada el 22/10/10).

⁹⁴ GOZALO DE ANDRÉS, C.: RAM, *Revista del Aficionado a la Meteorología*, n.º 15, noviembre, 2003, “Meteorología popular, LAS ROGATIVAS”, p. 3.en: <http://www.tiempo.com/ram/1121/meteorologa-popular/> (entrada el 25/10/10).

Respecto a la gestión y organización de la celebración de este tipo de ceremonia, está pactada por parte de los organismos civiles y eclesiásticos además del pueblo y tienen un funcionamiento burocrático siguiendo un esquema secuencial, estructurado en diferentes fases.

En primer lugar, debe de registrarse un fenómeno climático o preocupación ciudadana en las que los labradores o personas afectadas advierten al Ayuntamiento; esta entidad pública debe comunicarle al Cabildo Catedralicio las quejas recibidas, así como la necesidad de realizar una rogativa y el organismo eclesiástico, el encargado de establecer la fecha de la celebración. Los aspectos formales del culto eran bastantes rigurosos según el ritual romano y eran aplicados según la complejidad de la causa.

Cuando la amenaza no era muy grave, bastaba que las mujeres y algún eclesiástico practicaran determinadas liturgias en el interior del templo parroquial. Pero cuando el problema se agravaba, se llevaban a cabo rogativas para apaciguar la ira divina, en las que se realizaban procesiones penitenciales con variados recorridos, ermitas próximas, etc. en las que participaba el conjunto de vecinos. Los ceremoniales iban aumentando de intensidad hasta lograr que la piedad divina, o mejoría del clima, resolviera el problema⁹⁵.

En el caso concreto de las sequías, una de las causas más comunes en esta zona, la documentación de archivos de carácter civil y religioso, nos permite deducir la importancia y gradación de cada una de ellas, clasificándolas en los siguientes niveles:

- Prevención de sequía: El acto es celebrado dentro de la iglesia local consistente en rezos y oraciones al finalizar la misa.
- Sequía incipiente: También tiene lugar dentro de la iglesia pero con exposición de reliquias o imágenes en lugar preferente, con posibilidad de un recorrido dentro del templo o claustro.
- Sequía severa: Se realiza fuera de la iglesia mediante procesiones públicas por las principales calles de la población con reliquias o imágenes sagradas.
- Sequía grave: La encontramos dentro de la población, pero con inmersiones en el agua de reliquias o imágenes de especial veneración local.
- Sequía crítica: Cuando la peregrinación se realiza fuera de la población, generalmente a Santuarios de especial veneración en la zona concreta analizada⁹⁶.

⁹⁵ PERIS ALBENTOSA, T., *op. cit.*, p.357.

⁹⁶ GOZALO DE ANDRÉS, C., *op. cit.*, p.5.

Para el caso particular de Orihuela se ha identificado hasta cuatro niveles de rogativas, que corresponden a diferentes grados de sequía:

- Primer nivel: Intensidad leve con un tipo de ceremonia sencilla como rogativa pública.
- Segundo nivel: Intensidad moderada; en este caso el tipo de culto era una colecta “pro lluvia” en las celebraciones de misas.
- Tercer nivel: Intensidad grave; era necesario la exposición del intercesor, ya fuera Santa María de Monserrate o Jesús de Nazareno.
- Cuarto nivel: intensidad muy grave; la procesión al exterior de la imagen (Santa María de Monserrate o Jesús de Nazareno) era precisa⁹⁷.

Como ejemplo claro del nivel de devoción y creencia hacia la imagen de una Virgen, Santo o Cristo en las prácticas de rogativas, en nuestra vecina región de Murcia, se llegó a cambiar la patrona de la ciudad a causa de los efectos producidos por una rogativa. A comienzos del año 1694, una gran sequía asoló la región de Murcia, llegando al extremo de sacar en procesión a la Virgen de la Arrixaca, Patrona en esos momentos y custodiada por los frailes agustinos. Cuando se solicitó la imagen, los monjes se negaron alegando que la petición no se había cursado reglamentariamente, entonces el Cabildo mandó traer a la Virgen de la Fuensanta, cuyo santuario estaba bajo la jurisdicción de la Catedral. Cuentan las crónicas, que el día que llegó esta Virgen por primera vez a la Catedral, nevó y llovió copiosamente, salvando las cosechas que ya se daban por perdidas.

Las discrepancias entre los defensores de ambas imágenes se acentuaron, comenzando a declinar el culto tributado a la antigua Patrona Virgen de la Arrixaca; imagen románica del siglo XIII y entregada a Murcia por Alfonso X y glorificada por el Rey Sabio en varias de sus famosas Cantigas. Pero en el año 1702, otra sequía devastó la región; como era tradición, trasladaron a la Virgen de la Arrixaca a la Catedral para realizar la rogativa, pero una vez celebrados los ritos procedentes, la lluvia no apareció.

⁹⁷ ZAMORA PASTOR, R.: “Fluctuaciones climáticas en el Bajo Segura durante el siglo XIX”; Tesina, p. 167. En: <http://www.bing.com/search?q=ZAMORA+PASTOR%2C+Ruth%3A+%E2%80%99Fluctuaciones+clim%C3%A1ticas+en+el+Bajo+Segura+durante+el+siglo+XIX%E2%80%9D%3B+Tesina%2C+p.+167.&form=IE10TR&src=IE10TR&pc=MAARJS> (entrada el 15/10/10).

Devolvieron la imagen al convento de los padres Agustinos y el Cabildo ordenó la llegada a la Catedral de la Virgen de la Fuensanta. Cuando volvieron a celebrarse las nuevas rogativas las lluvias y nieves llegaron, consiguiendo así salvar las cosechas.

Estos hechos trajeron un enfrentamiento entre los dos grupos que apoyaban a las distintas imágenes, llegando el Papa a tener que tomar parte en el conflicto dictando la Bula “Autores Fidei”. Desde entonces prevaleció el culto a la Virgen de la Fuensanta construyéndole un gran santuario y por suscripción popular, en 1731 fue nombrada Patrona de la ciudad de Murcia y su huerta⁹⁸.

Por este hecho podemos afirmar que ante las catástrofes naturales, se observa un comportamiento humano reclamante siempre al poder divino a través de rogativas como forma específica de súplica colectiva. Ciertamente, en épocas pasadas, estos riesgos se consideraban castigos de Dios debido a las malas acciones realizadas en algún momento por la comunidad. Pero frente a la creencia tan extendida de que la propia Iglesia se encargó de divulgar a objeto de tener un mayor control sobre la sociedad, la ciencia ya había abandonado esos planteamientos y defendía causas naturales de origen geológico. En este sentido, la memoria escrita y leída en la Real Academia Médica de Murcia por José Antonio Ponzoa en 1815, indicaba literalmente:

“se ha atribuido el movimiento convulsivo de la tierra, y los efectos funestos que le son subsiguientes, á los esfuerzos de una multitud de seres malignos, á quienes la divina Providencia permite causar estos estragos, en castigo de nuestros pecados. Sería reparable que en el siglo 19 me detuviese yo á impugnar una opinión tan extravagante, tanto mas cuanto que lo han hecho ya en otra ocasión, con mayor solidez y catolicismo, una porción de sábios, teólogos y otros eruditos españoles”⁹⁹.

Como observamos en el siglo XIX, ya comienza la ciencia a defender los efectos naturales de las catástrofes, aun así en pleno siglo XXI, las rogativas siguen representándose en la zona del Bajo Segura, como en otras variadas de la península.

⁹⁸ GOZALO DE ANDRÉS, C., *op. cit.*, p. 7.

⁹⁹ CANALES MARTÍNEZ, G. (Dir.): “*La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*”, Murcia, Excma. Diputación Provincial de Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Almoradí y Universidad de Alicante, 1999; extraído de: PONZOA, J. A.: *Memoria sobre el terremoto, leída á la Real Academia Médica de Murcia en la sesión de 22 de mayo de 1815*, Madrid, por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., p. 17.

Muestra de ello la encontramos en las rogativas realizadas anualmente en Almoradí, Catral, Orihuela etc. así como las realizadas extraordinariamente a causas de sequías o terremotos; en éste último vamos a centrarnos y en concreto, en la zona de Catral. Es uno de los casos únicos que siguen manteniéndose cada 21 de marzo, desde que en 1829 la zona fue asolada por un terrible terremoto.

El día 21 de marzo de 1829 aconteció uno de los terremotos más destructivos sufridos en el sudeste de la Península Ibérica: el conocido como el *Terremoto de Torrevieja*, siendo el que causó mayor estrago y desgracias en la población del Bajo Segura. El arquitecto autor de los proyectos urbanísticos de reconstrucción, José Agustín de Larramendi, nos señala en la *“memoria y relación circunstanciada de los estragos que la terrible catástrofe de los terremotos de 21 de marzo y siguientes...”*:

*“el 21 de oyó uno pequeño al medio día; repitió á las seis y media de la tarde otro mas fuerte que todos los anteriores, y á pocos segundos uno tan extraordinario, que en un momento quedaron enteramente en ruinas Torrevieja y muchos otros pueblos; perecieron centenares de individuos, de ganados, frutos y otros efectos de toda especie; quedaron familias enteras sepultadas bajo ruinas, y otras en la mas espantosa miseria.”*¹⁰⁰

Torrevieja fue una de las poblaciones más afectadas al igual que Almoradí, Benejúzar y Guardamar, en número de muertos y heridos, considerando el número de edificios total o parcialmente destruidos, destaca el elevado número que arroja Orihuela y su partido incluyendo dentro de estas cifras poblaciones como San Miguel de Salinas. Otras afectadas fueron las situadas en la Vega del río y más concretamente en las inmediaciones de su cauce: Algorfa, Formentera, Rojas, San Fulgencio y Guardamar. En la misma Vega Baja, pero un poco más al norte, encontramos Dolores, Catral o Callosa, donde la severidad de las sacudidas fue menor¹⁰¹.

A partir de este trágico suceso nuevas advocaciones religiosas se fueron consolidando en varias localidades. Se afianza el culto a la figura de San Emigdio, protector ante los terremotos en diversos lugares, a la vez de la salida de procesiones, rogativas y otros rituales civiles religiosos.

¹⁰⁰ LARRAMENDI, J.A., *op. cit.*, p. 6.

¹⁰¹ DELGADO MARCHAL J. y LÓPEZ CASADO C.: *“EL terremoto de 1829”*, p.87, Dir. por CANALES MARTÍNEZ, G.: *“La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones”*, *op.cit.*

La figura de San Emigdio, obispo y mártir, cobijó el vacío que existía como abogado contra los temblores de tierra, ya que hasta ahora no existía una advocación específica sobre estas circunstancias en la zona del Bajo Segura. Pero el que fuera obispo de Orihuela, Félix Herrero Valverde, nos explica que su introducción fue en 1755, a raíz del terremoto que sacudió a Lisboa el 1 de noviembre de este mismo año destruyendo la ciudad y ocasionando más de treinta mil muertos en Portugal y varios miles en nuestro país.

Este hecho conmocionó a la población española y a sus gobernantes hasta tal



102

punto que el rey Fernando VI, hermano de la reina de Portugal, tras el temblor experimentado en El Escorial, se trasladó a Madrid y durante varios días durmió en tienda de campaña en los jardines reales ante el miedo de nuevos movimientos sísmicos. En una estampa publicada en el siglo XIX encontramos esta oración:

*“que el Santísimo Padre Benedicto XIV remitió al católico rey de las Españas Don Fernando VI para refugio de terremotos; y se puede confiar mucho, que por causa de ellos no sucederá desgracia alguna donde esta oración esté puesta”*¹⁰³.

La advocación se fue incorporando lentamente en el Bajo Segura existiendo constancia de su culto desde principios del siglo XIX en varias poblaciones. En

¹⁰² Archivo privado Gregorio Canales Martínez.

¹⁰³ CANALES MARTÍNEZ, G. y MELIS MAYNAR, A.: “Defensa espiritual frente a los riesgos naturales”, p. 215, Dir. Por CANALES MARTÍNEZ, G.; “La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones”, *op. cit.*

Almoradí se construyó un altar dedicado al santo en la parroquia de San Andrés en 1801; en Torrevieja se instala un lienzo en lugar preferente en la iglesia en 1813 y se le nombra co-patrono de la parroquia, donde el primer domingo de febrero de cada año se homenajea.

El obispo de Orihuela consigue la consolidación de la devoción al santo en toda la comarca adquiriendo un rango institucional, ya que parece en una concordia establecida entre el cabildo eclesiástico de Orihuela y el Ayuntamiento de la ciudad, extendiéndose por otros municipios de la región. El 26 de abril de 1829, apenas un mes después del seísmo, el obispo de la diócesis dirigía al presidente del consistorio oriolano la siguiente carta:

“No debiendo omitir medio alguno de los que Dios nuestro señor nos inspire para aplacar su ira que tan manifiesta se ve sobre nosotros y la experimentamos en la presente y sin igual calamidad que sufrimos de tan espantosos y funestos terremotos desde el 21 de marzo pasado, y deseando no menos conseguir sus misericordias sobre nuestra afligida y desolada Diócesis hemos propuesto y estamos tratando con nuestro Cabildo Catedral de hacer algunas promesas ó votos de celebrar todos los años alguna función solemne á Nuestro Señor Jesucristo Sacramentado, á nuestra Patrona María Santísima con el título de Monserrate, y al Glorioso Mártir San Emigdio erigiéndole también un altar en Nuestra Iglesia Catedral; en cuya inteligencia y de acuerdo con el mismo nuestro Ilustrísimo Cabildo lo hacemos presente á V. I. prometiendonos de su religiosidad que tomará parte y se unirá con nosotros para llevar á efecto dichos votos ó promesas en cuyo caso tendrá la bondad de nombrar una Comisión que tratando este punto con la que ha nombrado el Cabildo Catedral y con nuestra asistencia podrá enterar á V.I. y resolverse lo que fuere más conveniente”¹⁰⁴.

Finalmente, se creó una comisión civil junto con la Catedral de Orihuela donde se fijaron los rituales y los actos a realizar, como la creación de un altar dedicado a San

¹⁰⁴ “Carta de Félix Obispo de Orihuela al Muy Ilustre Señor Presidente del Ayuntamiento de esta ciudad. Orihuela u abril 26 de 1829”, *Concordia. EL Ilustrísimo Señor Obispo, Ilustrísimo Cabildo e Ilustre Ayuntamiento de esta ciudad, Orihuela, año 1830*, carpeta D. 1.954 (1728-1851), Fondos municipales. ARCHIVO HISTÓRICO DE ORIHUELA. Extraído de CANALES MARTÍNEZ, G. y MELIS MAYNAR, A. “*Defensa espiritual frente a los riesgos naturales*” p. 218.

Emigdio (actualmente desaparecido) y la realización todos los años en la Santa Iglesia Catedral de una misa con sermón, novena y procesión con la imagen del santo. Después de estos acuerdos, queda perfectamente plasmada la consolidación de una fiesta religiosa de la que no había precedentes en la sede urbana del episcopado, con la participación institucional de las autoridades civiles y eclesiásticas. Pero la conmemoración a San Emigdio en Orihuela se complementó con un oficio en honor a la Virgen de Monserrate dedicada a los Sagrados Corazones de Jesús y María¹⁰⁵. Este convenio se extendió fuera de los límites de la ciudad y otras poblaciones vecinas hicieron suyo aquel ritual conservándolo hasta nuestros días. Como ejemplo claro encontramos al pueblo de Catral, y Almoradí, donde la población se da cita en la plaza principal del pueblo en el cual se realiza la procesión con la imagen del santo.

Hemos señalado la realización anual en Catral, de la representación del conocido popularmente como “Miserere de la rogativa de San Emigdio” registrándose como obra anónima. El pueblo se reúne en procesión cantando el Miserere (que con ese nombre se le conoce popularmente) el 21 de marzo, pero en realidad, después de un exhaustivo análisis de la partitura, podemos asegurar, que lo el pueblo interpreta son las contestaciones de una letanía o rogativa.

Existe publicada la única partitura conocida de esta obra, en el libro escrito por la conocida investigadora de Catral Pura Guirau Miralles, que fue transcrita en 1998 por Pascual Luis García Bernabé.

¹⁰⁵ CANALES MARTÍNEZ, G. y MELIS MAYNAR, A., *op. cit.* p. 221.

PARTITURA I

Miserere de la rogativa de San Emigdio.

I. «Miserere de la rogativa de San Emigdio». Anónimo.
(Transcripción de D. PASCUAL LUIS GARCÍA BERNABÉ)

Fltas.
Ob.
Clle. 1
Clle. 2
S. Alto 1
S. Alto 2
S. Tenor
Tpt. 1º
Tpt. 2º
Tbn. 1º
Tbn. 2º
Bajo
Bajo

Flta.
Ob.
Clle. 1
Clle. 2
S. Alto
S. Tenor
Tpt. 1º
Tpt. 2º
Tbn.
Bajo
Bajo

NOS SEÑOR DE TODO MAL DE TODO MAL

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

106

The image shows a handwritten musical score for a band. The score is arranged in a system with 13 staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fltas. Ob., Clte. 1º, Clte. 2º, S. ALTO 1º, S. ALTO 2º, S. TENOR, Tpta. 1ª, Tpta. 2ª, Tpa. Si, Tbn. 1º, Tbn. 2º, Bom. Ca., and Bajo. The vocal line (S. ALTO 1º) has the lyrics: 'SAN TA MA RI A O RA PRO NO BIS'. The music is in 2/4 time and G major. The score is handwritten and appears to be a page from a manuscript.

Fuente: GUIRAU MIRALLES, P.: *Tradición musical de Catral*. Historia de la banda de música “La Constancia” (1875-1998); Colección Castrum Altum, n.º1, Ed. Excmo. Ayuntamiento de Catral, 1998. p. 70-71.

Tal y como observamos en la partitura, consta de una instrumentación dedicada exclusivamente a instrumentos de banda; la partichela destinada a las flautas y oboes, es la misma que para la única voz presente, la voz del pueblo y la letra dice:
“Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, libranos Señor de todo mal, de todo mal. Santa María ora pro nobis.”

El acompañamiento de la melodía, pasa a formar parte de ésta ya que rítmicamente es igual, exceptuando al saxo tenor y al bombardino que simplemente

¹⁰⁶ GUIRAU MIRALLES, P.: *Tradición musical de Catral*. Historia de la banda de música “La Constancia” (1875-1998), Colección Castrum Altum, n.º1, Ed. Excmo. Ayuntamiento de Catral, 1998. p. 71.

arpeggian el acorde formado por el resto de los componentes de la banda para producir un mayor enriquecimiento armónico.

En conclusión, esta parte de la obra destaca por su sencillez, tanto melódica como armónicamente, característica propia de la música vocal religiosa popular para la facilidad de su aprendizaje mediante transmisión oral; y después estudiar, preguntar y comparar con otros cantos populares religiosos conocidos, hemos llegado a la conclusión que esta parte de la obra, única publicada, es la contestación a una letanía dedicada a la santísima Trinidad, razón de repetir 3 veces la palabra “santo”, que forma parte íntegra de las definidas como Letanías de Santos. Exponemos el ejemplo¹⁰⁷:

V. Padre Eterno, omnipotente Dios:

R. Toda criatura te ame y glorifique.

V. Verbo divino, inmenso Dios.

R. Toda criatura...

-Espíritu Santo, infinito Dios, Santísima Trinidad y un solo Dios verdadero,

-Rey de los cielos, inmortal e invisible,

-Creador, conservador y gobernador de todo lo creado,

-Vida nuestra, en quien, de quien y por quien vivimos,

-Vida divina y una en tres personas,

-Cielo divino de celsitud majestuosa,

-Cielo supremo del Cielo, oculto a los hombres,

-Sol divino e increado,

-Círculo perfectísimo de capacidad infinita

-Manjar divino de los Ángeles, Hermoso iris, arco de clemencia,

Luz primera y triduana, que al mundo ilustras,

-De todos los pecados y ocasión de culpa,

-De vuestra ira y enojo,

-De repentina y de improvisa muerte,

-De las asechanzas y cercanías del demonio,

-Del espíritu de deshonestidad y de sugestión,

*Toda criatura te
ame y
glorifique.*

*De todo mal de
alma y cuerpo,
líbranos, Trino
Señor.*

¹⁰⁷ <http://www.devocionario.com/trinidad/letanias.html> (entrada 2 de noviembre de 2011)

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

*-De la concupiscencia de la carne,
-De toda ira, odio y mala voluntad,
-De plagas de peste, hambre, guerra y terremoto,
-De tempestades en el mar o en la tierra,
-De los enemigos de la fe católica,
-De nuestros enemigos y sus maquinaciones,
-De la muerte eterna,
-Por vuestra unidad en Trinidad y Trinidad en unidad,
-Por la igualdad esencial de vuestras Personas,
-Por la alteza del misterio de vuestra Trinidad,
-Por el inefable nombre de vuestra Trinidad,
-Por lo portentoso de vuestro nombre, Uno y Trino,
-Por lo mucho que os agradan las almas que son devotas de
vuestra Santísima Trinidad,
-Por el gran amor con que libras de males a los pueblos donde hay
algún devoto de vuestra Trinidad amable,
-Por la virtud divina que en los devotos de vuestra Trinidad
Santísima reconocen los demonios contra sí.*

*-Que acertemos a resistir al demonio con las armas de la devoción a
vuestra Trinidad,
-Que hermoseeís cada día más con los coloridos de vuestra gracia
vuestra imagen, que está en nuestras almas,
-Que todos los fieles se esmeren en ser muy devotos de vuestra
Santísima Trinidad,
-Que todos consigamos las muchas
felicidades que están vinculadas para los devotos de esa vuestra
Trinidad inefable,
-Que al confesar nosotros el misterio de vuestra Trinidad se
destruyan los errores de los infieles,
-Que todas las almas del purgatorio gocen mucho refrigerio en
virtud del misterio de vuestra Trinidad,
-Que os dignéis oírnos por vuestra piedad,*

*Nosotros
pecadores, te
rogamos,
óyenos.*

Repetir 3 veces: Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, libranos, Señor, de todo mal.

Según el ritual de la Iglesia Católica, es interpretada en los improperios del oficio del Viernes Santo, en la parte de los versículos que se cantan durante la Adoración de la Cruz, tal y como detallamos en la partitura a continuación, aunque también podemos encontrar estas peticiones en el trisagio de las 40 horas.

PARTITURA II

Improperios del Viernes Santo

IMPROPERIOS

I

Dos cantores en medio del coro cantan: *Mich. 6, 3*

∮.

P Opu-le me-us, quid fe-ci ti-bi? Aut in quo
contristávi te? Respón-de mi-hi. ∮. Qui-a e-dú-xi
te de ter-ra Ægýpti: pa-rá-sti Cru-cem Sal-
va-tó-ri tu-o.

<p>Un coro canta</p> <p>H Agi- os o The- ós.</p>	<p>Otro coro responde</p> <p>S Anctus De- us.</p>
<p>Primer coro</p> <p>H Agi- os Ischy-rós.</p>	<p>Segundo coro</p> <p>S Anctus Fortis.</p>

Fuente: Partitura Gregoriana

Respecto a la estructura, observamos claramente que se trata de la contestación de una letanía coral: el término de “Letanía o rogativa” sirve para designar diversas

especies de oraciones de intercesión (mediación), que tiene en común una forma característica: a las intenciones enunciadas por el solista, el pueblo se asocia por medio de una invocación breve, en concreto son una serie de alabanzas y súplicas ordenadas, repetidas y concordadas entre sí por las que se ruega a Dios y su madre Santa María. Etimológicamente proviene del vocablo griego *Litanueo*, que significa súplica o rogativa. Puede referirse a las siguientes oraciones cristianas:

Letanías de Santos: son las letanías generales (la de Catral forma parte de ésta)

Letanías Laureanas: las letanías a la Virgen María.

Letanías mayores: la interpretada el día de San Marcos.

Letanías menores: representada tres días antes del día de la Ascensión.

Se trata de una de las formas de oración común más universales y fundamentales de todos los tiempos y de todos los cultos. Es la forma por excelencia de la oración coral. En el culto cristiano, la oración común de participación ocupa un lugar consonante que constituye, junto con la lectura de la Escritura y la salmodia, uno de sus elementos fundamentales. La forma litánica exige por una parte, un solista que dirija la oración y por otra, el pueblo que le responda. Se puede distinguir:

1ª *letanía sacerdotal*, si el entonador es el celebrante mismo (como en las oraciones solemnes del Viernes Santo).

2ª *letanía diaconal*, cuando el diácono desempeña su papel de guía de la oración (el caso más frecuente, habitual en Oriente).

3ª *letanía coral*, cuando la dirigen cantores (nuestras letanías de los santos), ésta es claramente la que representa la partitura que estamos exponiendo.

La estructura melódica es puramente binaria: por una parte, el recitativo del solista que proclama las intenciones y por otra, el ritornello sobre el que el pueblo construye su respuesta (tipo AB o antecedente- consecuente). La respuesta del pueblo consiste en una invocación breve: *Sanctus Deus, Amen, Kyrie eleison, Te rogamus audi nos*, etc (que es el ejemplo claro de Catral). La melodía de esta invocación es silábica la mayor parte de las veces, es decir, una nota por sílaba que coincide con la letra (san-to-di-os), pero también puede adornarse con algunos melismas expresivos (es decir, varias notas por sílaba correspondiente a la letra, saan-to).

La letanía tan sencilla como ágil, es la forma ideal de la oración litúrgica, a la vez dirigida y unánime¹⁰⁸. En tiempos atrás, el sacerdote o coro cantaba la parte de la letanía y el pueblo (u otra parte del coro) contestaba con la forma que ahora se conoce bajo el título de “miserere de la rogativa de San Emigdio”. Añadir que primero aparecen las letanías y por último, la contestación pública que, en resumidas cuentas, es exactamente lo mismo que lo recitado en Catral.

Durante la representación de la rogativa a San Emigdio, sabemos que también se interpretaba un miserere (conocido bajo el título de “miserere común en la Vega Baja”).

PARTITURA III

Miserere común en la Vega Baja

Miserere común en la Vega Baja.

Mi se ve ve mei De us se cun de us ma gnas mi se ri co vo lem tu am
MISERERE MEY, DEUS, SECUNDUM MAGNAM MISERICORDIAM TUAM.

Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

Amplius la va me spi ni qui ta te mea et a pecato meo munda me
Amplius lavame ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me

Fuente: aportada por archivo privado de Pura GUIRAU MIRALLES

Una vez analizada la partitura, podemos ver claramente que se trata de los tres primeros versos del famoso salmo 50 conocido como “miserere”; además, una vez comparado con la partitura gregoriana interpretada en los actos litúrgicos cristianos, podemos observar que se trata de una imitación a estos cantos gregorianos. La línea melódica sigue el mismo diseño y ámbito en ambas partituras; igualmente de lo

¹⁰⁸ GELINEAU JOSEPH, S.J.: *Canto y música en el culto cristiano, Principios, leyes y aplicaciones*, Barcelona, Salamanca Instituto de pastoral, 1967, pp. 102-105.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

increíble que pueda resultar su falta de deformación oral que presentan todos estos tipos de cantos populares religiosos a causa de la forma de aprendizaje, pensemos que estos cantos se transmiten oralmente de generación en generación, siendo facilísimo una deformación a causa de una mínima desafinación por parte de la persona que la enseña, así, una tras otra de generación en generación.

PARTITURA IV
Salmo 50 "Miserere"

Psalmus 50.

→ I. Mi-se-ré-re mé- i Dé- us, * secúndum mágnam mi-se-
ri-cór-di-am tú- am.

The image shows a snippet of Gregorian chant notation for Psalm 50. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in square neumes on a four-line staff. Below the first staff, the Latin text "I. Mi-se-ré-re mé- i Dé- us, * secúndum mágnam mi-se-" is written. An arrow points to the first note of the first staff, which is a G4. The second staff continues the melody with the text "ri-cór-di-am tú- am." The notation uses square neumes with stems, and the text is in a Gothic-style font.

Fuente: Partitura gregoriana del salmo 50.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

CAPÍTULO III

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA Y LA MÚSICA DE CAPILLA

3.1- Los primeros cantos cristianos

La tradición del canto de la pasión se centra en uno de los temas más importantes del culto o liturgia cristiana: la conmemoración de la Pasión y Muerte de Jesucristo. Se ha ido creando a lo largo de los siglos diversos modos de expresión, traducidos en formas o modelos literarios y musicales de acuerdo en el sentir y el pensar de la sociedad en cada uno de los momentos de su desarrollo histórico. La práctica de esta tradición española, al igual que en otros países europeos, señala por un lado con toda claridad una vinculación con los orígenes mozárabes, latentes a través de numerosos detalles que se fueron filtrando o permanecieron intangibles siglo tras siglo.

A veces, los modelos se mantuvieron intactos durante largos periodos de transmisión oral y en otros casos se fueron desarrollando y enriqueciendo, al incluir en cada una de las épocas procedimientos nuevos que más adelante detallaremos.

Las manifestaciones religiosas a través de la música, desde comienzos de la Iglesia, han sido y son acogidos por ésta dentro del servicio y culto cristiano. Algunas nos han sido transmitidas por tradición oral desde los primeros siglos del cristianismo, pero cada época nos ha legado sus creaciones; unas provienen de los fondos judíos, otras del mediterráneo, otras tantas del medioevo latino o sirio. La historia nos muestra desde sus orígenes, que la Iglesia tuvo que combatir para salvaguardar la santidad de su música litúrgica. Hay que pensar que en el foco principal del desarrollo del cristianismo, el mundo mediterráneo, la música estaba mezclada casi por completo con los cultos

idolátricos y la civilización pagana; por esa razón nos encontramos en la mayoría de los textos teológicos relativos al arte musical, advertencias respecto a este tema. Por otra parte estaba el peligro de lo profano, cuando el paganismo retrocedió ante la cristianización, la Iglesia reaccionó contra la invasión de la música mundana en el lugar santo. El primer decreto occidental conocido respecto a la música litúrgica es el de San Gregorio Magno, que retira a los diáconos el canto de los versículos sálmicos y de las lecturas que no sean del evangelio¹⁰⁹.

Pero los peligros de profanación serán mucho mayores con el nacimiento de la polifonía, como veremos a lo largo del trabajo. Un ejemplo de ello es el *motete*, cuyo principio original consistía en que una voz cantase un tema litúrgico mientras las otras se expresaban sobre otros textos, a menudo en lengua vulgar y de inspiración a veces profana. Veremos cómo en la época donde aparece la polifonía, tomaban los temas musicales de canciones conocidas cuyo comienzo daba su nombre a la obra. Estas prácticas fueron denunciadas al Concilio de Trento, que se ocupó de ello en un canon de la sesión XXII, decretando: “*Se debe descartar de las iglesias aquel género de música en el que se mezcle algo lascivo o impuro, ya por el juego del órgano, ya por el canto... a fin de que la casa de Dios pueda ser llamado y sea verdaderamente una casa de oración*”¹¹⁰.

Durante casi diez siglos de la historia, el culto cristiano fue celebrado, casi siempre, a una voz y a *capella*. La aparición relativamente tardía de la polifonía y la introducción de ciertos instrumentos, se justifica, no por la naturaleza del culto cristiano que puede prescindir de ellos, sino por el interés que en ello encuentra la comunidad celebrante. Se les admite en el caso de ayudar a los fieles en su oración común. Cabe destacar la importancia de la polifonía homofónica, también llamada simultánea (todas las voces, aunque melódicamente diferentes, pronuncian juntas las sílabas del texto). Este género es el más extendido y se encuentra en numerosas culturas musicales, por su naturaleza misma, ella respeta sin alterar la recitación común del texto sagrado. La palabra sigue siendo por lo tanto, la soberana; ella dicta a la música su ritmo y sus divisiones.

Pero nos vamos a detener en el origen de la forma musical en la se centra el

¹⁰⁹ GELINEAU, J.: *Canto y música en el culto cristiano: principio, leyes y aplicaciones*, Barcelona, Ed. Juan Flors, , 1967, p. 43.

¹¹⁰ Sesión XXII (17 de septiembre de 1562) *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Miase*; extraído de GELINEAU J., *op. cit.* p.44.

presente estudio: el Canto de la Pasión. Su inicio y evolución hasta la aparición del conocido en Orihuela, aunque veremos que su origen no fue concretamente esta forma, nos describe cómo fue su origen y cómo ha llegado a formar parte de una manifestación religiosa popular, representada por el pueblo y fuera del templo.

3.2- Origen del Canto de la Pasión como representación pública

La historia de la pasión, en sus orígenes, era tan solo recitada durante la Semana Santa, pero progresivamente se fue convirtiendo en un acto solemne. Sabemos que desde el siglo VIII el diácono de misa, al alba, declamaba solemnemente la historia de la pasión frente al altar en un tono fijo, tan solo las palabras de Jesucristo eran expuestas en otro tono. Gracias a una inmensa cantidad de fuentes musicales existentes en archivos y bibliotecas, a partir del siglo XIII hasta nuestros días, nos ofrece la posibilidad de conocer la tradición del Canto de la Pasión en los oficios litúrgicos solemnes de la Semana Santa en España¹¹¹. El manuscrito más antiguo del “*cantus passionis*” que se ha encontrado en España y que se relaciona con la tradición de Toledo es del siglo XI¹¹² y contiene una pasión según San Mateo. Sin embargo, el tipo de escritura y los neumas beneventanos indican una procedencia norte italiana, según el profesor B. Bischoff.

La tradición en el antiguo reino de Aragón puede seguirse desde finales del siglo XIII, al igual que en el antiguo reino de Castilla que se remonta al último tercio del siglo XV, encontrando las primeras fuentes impresas en el siglo XVI y principios del XVII. Es curioso apuntar que estos pasionarios presentan señales de desgaste e incluso de anotaciones que han ido apuntando a lo largo de los siglos, prueba de que han estado en uso desde la época de su fabricación hasta la actualidad. Desde la segunda mitad del siglo XVI aproximadamente, puede seguirse claramente la práctica polifónica del canto de la pasión. Algunas pasiones se conservan en manuscritos de épocas posteriores, siglos XVIII y XIX, pero sin embargo, la música contenida en ellos se remonta al siglo XVI, la notación encontrada, el orden de las voces y los nombres de

¹¹¹ GONZÁLEZ VALLE, J.V.: *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España: estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del cantus pasiones en las catedrales de Aragón y Castilla*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p.13.

¹¹² Se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional V^a 20-6. Cfr. Facsímil. Extraído de GONZÁLEZ VALLE, J.V., *op. cit.*, p. 15.

los intérpretes, así como las fechas de su interpretación nos dan prueba de ello, algunos de los registros últimos datan de 1945. Todo esto es un testimonio auténtico de una práctica musical viva en determinadas partes de España que ha existido ininterrumpidamente hasta nuestros días¹¹³.

Las pasiones polifónicas españolas han sido elaboradas de diversos modos. Unas siguen el procedimiento de *falsobordone*, práctica muy generalizada en el siglo XVI y conocida como *fabordón*, otras combinan esta práctica entremezclada con la del *motete*, es decir, donde el contrapunto simple o nota contra nota, alterna con el compuesto o imitativo¹¹⁴. También los procedimientos técnicos compositivos son semejantes a los empleados en la composición de salmos polifónicos¹¹⁵. Pero no es hasta el siglo XVI cuando se comienza a interpretar en lengua vulgar. A partir de esta época, el canto de la pasión se desarrolla en dos formas: en latín para las celebraciones litúrgicas y en lengua vulgar mezclada con trozos líricos para los actos populares del pueblo.

Desde el siglo XIII la historia de la pasión comenzó a cantarse los cuatro primeros días de Semana Santa. Primero en latín sobre el texto de los evangelistas en forma de canto llano y distribuido entre tres cantores clérigos: un diácono en el papel de recitador o cronista de la historia interpretando la parte del Evangelista con un registro medio de voz, otro sacerdote o diácono cantaba las palabras de Jesús con expresión profunda y solemne y un tercer cantor o coro de cantores, en un registro más agudo que interpretaban las palabras del pueblo recibiendo el nombre de Turbae y escritas a varias voces. La tradición muestra, tanto en la tradición monódica como en la polifónica, que fueron perfectamente diferenciados estos tres roles en su interpretación. En las composiciones polifónicas se usaba para las partes de la Turba un tipo de composición sencillo parecido al del Cronista, sin embargo para la parte de Cristo, encontramos una composición mucho más elaborada, además se destaca de las otras en el cambio de tempo, ya que indican que deben ser interpretadas a una velocidad más lenta que el resto¹¹⁶.

Así, para poder entrar en un análisis profundo en el Canto de la Pasión de Orihuela, creemos necesario realizar un recorrido histórico desde los comienzos de la

¹¹³ GONZÁLEZ VALLE, J.V., *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁴ GONZÁLEZ VALLE, J.V., *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 100.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 118.

música vocal religiosa, tanto dentro de los actos litúrgicos, como representación popular religiosa fuera del templo.

3.3- Nacimiento de la música vocal religiosa

La historia de la música litúrgica está íntimamente ligada a la historia de la Iglesia. Desde sus orígenes, el cristianismo ha considerado el canto como parte integrante de la liturgia. El primer testimonio está en el Evangelio: una vez terminada la Cena, Jesús y sus Apóstoles cantaron el Himno y salieron hacia el Monte de los Olivos¹¹⁷; éste fue el primer acto litúrgico de la Iglesia. Los cantos de los primeros cristianos eran extraídos de los salmos de la Biblia, algunos ejemplos son los cánticos contenidos en los Evangelios: El *Magnificat* entonado por la Virgen en su visita a su prima Isabel; el *Benedictus Dominus Deus Israel*, improvisado por Zacarías el día de la circuncisión de su hijo Juan; el *Nunc dimittis* del viejo Simeón al reconocer en Jesús al Redentor¹¹⁸.

Una vez establecido por las primeras comunidades cristianas, se respetó y transmitió de una generación a otra. Con la paz de Constantino, al salir la Iglesia de las catacumbas, los cantos adquirieron un tono triunfal y el florecimiento de la Liturgia dio un empuje decisivo a la música eclesiástica, pero fue necesario bastante tiempo para que adquiriese un desarrollo musical acabado. La música de la Iglesia primitiva era exclusivamente vocal. Existía cierta prevención contra los instrumentos, que recordaban demasiado las danzas y fiestas paganas, para ser utilizados en la nueva vida espiritual. En el siglo IV se prohíben también las voces femeninas como solistas dentro del templo, sin embargo es lógico pensar que participarían en el canto común con los demás. San Pablo menciona “*Salmos, himnos y canciones espirituales*”¹¹⁹ y lo hace en conexión con la conducta doméstica de los cristianos, pero no específicamente con la música de los servicios sacros. El canto de los Salmos, *salmodia* y de textos de nueva composición, *himnodia*, fueron más tarde las dos modalidades principales de canto cristiano. Al difundirse estas primeras melodías litúrgicas fueron sufriendo algunas alteraciones. Las primeras reformas musicales aparecen en el siglo IV con el papa San Silvestre. Creó en Roma una escuela destinada a formar cantores para la Iglesia y a la

¹¹⁷ San Mateo, XXVI: 30; San Marcos XIV: 26.

¹¹⁸ COLLING, A.: “*Historia de la música cristiana*”, Andorra, Ed. Casal i Vall, 1958, p.12.

¹¹⁹ Epístola a los Efesios, 5, 19; Epístola a los Colosenses, 3, 16.

vez, una *Schola Cantorum* encargada de ejecutar una buena parte de los cantos de la Misa y el Oficio. A partir de este siglo fueron floreciendo en Occidente diversas familias litúrgicas correspondientes a las principales diócesis europeas, así los principales actos primitivos fueron adquiriendo y desarrollando características distintas que partiendo de un tronco común, la tradición judía, fueron distanciándose una de otras. Hay múltiples afirmaciones sobre la influencia del canto judío en la formación del canto de la primitiva Iglesia y que los mismos cristianos tomaron y adaptaron de los judíos sus primitivos cantos religiosos, en su mayoría salmos, cantos responsoriales y más tarde himnos¹²⁰.

El canto, en un principio, consistía únicamente en una declamación acentuada del texto sagrado, *canto silábico*. Pero poco a poco, la liturgia se organizó en torno al Misterio Eucarístico. Toda celebración comprendía: lecturas, cantos intermedios y celebración de la Cena Eucarística, sobre el lugar que ocupaba el canto en aquellas asambleas poseemos escasísimos datos. Parece ser que los salmos ocuparon un lugar primordial, y a la vez introdujeron en el pueblo cristiano el gusto predominante por el ritmo libre, tal como había sido transmitido por los cantores en Israel. La forma responsorial, también procedente del judaísmo y es sin duda la más antigua de que se sirvieron los cristianos; un cantor entonaba el texto sagrado, llamado “lector” que frecuentemente era el oficiante y siempre un clérigo, y la asamblea respondía (*responsorium*) con algunas aclamaciones como: *Amén* y *Aleluya*. La congregación cantaba de forma responsorial esta clase de estribillos después de cada versículo o del último salmo. Alguno de ellos de desarrollaron más tarde para convertirse en tipos de canción independiente, perdiendo así su sencillez y transformándose en melodías solísticas más o menos elaboradas. El *Aleluya* fue introducido en la liturgia en Roma antes del siglo IV y finalmente incorporado a la misa de todos los domingos, salvo durante los periodos de ayuno y penitencia.

Otra especie de canto occidental que se desarrolló a partir de las canciones sinagogaes con estribillos fue la *antífona*. Al principio, la antífona, verso u oración de melodía propia, se repetía probablemente después de cada versículo de un salmo o cántico. Hacia la mitad del siglo IV vivían en Antioquia dos obispos: Flaviano y Diodoro, que para fomentar el interés por el canto a los fieles en la Iglesia, acostumbró

¹²⁰ ARAIZ MARTÍNEZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1942, p.15.

a los asistentes a dividirse en dos medios coros, uno formado por hombres y el otro por mujeres y niños y cantaban alternándose las estrofas de los himnos para luego, en el estribillo cantar todos juntos¹²¹. En la práctica posterior, el estribillo habitualmente se cantaba únicamente al principio y al final del salmo y en la actualidad, sólo la frase inicial de la antífona se canta al principio, mientras que la antífona entera se oye después del salmo¹²².

Durante estos primeros siglos del cristianismo, los trabajos musicales de más importancia fueron realizados por San Ambrosio, obispo de Milán (333-397) que realizó la primera recopilación de melodías litúrgicas. Conjunto conocido bajo la denominación de *Canto Ambrosiano*¹²³. La obra de San Ambrosio tuvo una resonancia enorme, de tal modo que desde Milán se difundió hacia las iglesias de las Galias formando el rito *Galicano* y a la vez, se organizaba el canto *Romano*¹²⁴. En el año 507, Clovodeo venció a los Visigodos y éstos se refugiaron en España donde establecieron su dominio. Algo de los usos gálicos se contagió a los visigodos y los españoles, agregaron esta aportación a su propia liturgia: así nació el rito *Visigodo*. Pero la primitiva liturgia romana practicada desde principios de la era cristiana, no solo recibió las influencias bizantinas, sino que también recogió algunas del rito ambrosiano. Esta mezcla de estilos desencadenó en el *Canto Mozárabe*¹²⁵.

A partir del siglo VI el canto romano obtuvo su desarrollo pleno. El 7 de septiembre de 590, Gregorio fue elegido Papa y rápidamente se ocupó de la expansión del canto romano. Al principio lo aceptó tal como existía en su tiempo, pero seleccionando y repartiendo los elementos según el ciclo que él fijó. Su obra quedó totalmente construida y formada a la terminación del antifonario de misa¹²⁶. La única misa postgregoriana, hablando litúrgicamente, es la de *la Dedicatoria* compuesta al consagrar Bonifacio III, en el año 607, el viejo Panteón a la Virgen y a los mártires. Luego se incorporaron sólo dos cantos nuevos: El *Agnus Dei*, introducido en el siglo VII por Sergio I, y el *Credo*, admitido por la Iglesia mucho más tarde, en el siglo XI.

¹²¹ COLLING, A., *op. cit.*, p. 16.

¹²² GROUT, D. J. y PALISCA, C.: *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1984, vol. I, p. 27.

¹²³ ARAIZ MARTÍNEZ A., *op. cit.*, p.16.

¹²⁴ COLLING A., *op. cit.*, p.18.

¹²⁵ ARAIZ MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, p.18.

¹²⁶ COLLING, A., *op. cit.*, p. 26.

Aún así, el antifonario del oficio continuará enriqueciéndose por mucho tiempo con antífonas y responsos. Cuando San Gregorio tuvo su obra consolidada, se dejó llevar por la tendencia universalista de Roma y deseó unificar a la vez la liturgia y la música de las iglesias de Occidente¹²⁷. Como resultado de la aprobación del canto y liturgia romana y tras la invención de la notación en torno al año 900, permitió su difusión a prácticamente todas las diócesis europeas. La expansión fue impulsada por la *renovatio imperio* de Otón I durante el siglo X, llegando este canto hasta Roma donde llegaría a suplantar lo que quedaba del antiguo canto romano. Roma no aceptaría fácilmente la implantación de un nuevo repertorio melódico en el siglo X y durante más de un siglo convivieron ambos repertorios: el llamado *canto gregoriano* y el antiguo *canto romano*. Este antiguo canto romano llegaría a fijarse por escrito en el siglo XI y sabemos por los manuscritos, que se trataba de un tipo de canto que incluía los mismos textos y elementos litúrgicos que el canto llevado a Roma por los francos, pero con alguna diferencia en aspectos modales y melódicos.

Paralelamente, comienza la aparición de otro estilo de música que nace directamente del canto gregoriano. En las abadías, jóvenes y nobles e incluso burgueses, se iniciaban en la luz de la ciencia medieval. Algunos se dedicaban a la vida contemplativa y otros a una vida secolar; de ahí salieron la formación de los trovadores. Alimentados por la oración y meditación gregoriana, buscaron cómo expresar musical y poéticamente su visión, de ahí que trovadores y troveros, se inspiran en las fórmulas propuestas por la música litúrgica. Su canto es a una sola voz, pero con acompañamiento de algunos instrumentos, como el arco, que apareció en el siglo XI, en el XII el arpa y en el XIII el laúd y la bandurria¹²⁸. Estos intérpretes, fueron muy numerosos durante los siglos XII y XIII y alguno de ellos bastante célebres.

Dentro del templo, a partir del siglo X, se manifiestan los comienzos del *drama litúrgico* en el altar. El día de Pascua, un chantre¹²⁹ se colocaba ante el altar adornado con tapicerías que formaban un tabernáculo vacío; representaba el ángel y acogía a otros tres chantres que figuraban las santas mujeres. El ángel interrogaba en latín: “¿a

¹²⁷ COLLING, A., *op. cit.*, p. 28.

¹²⁸ *Ibidem*. p. 45.

¹²⁹ El chantre o capiscol, dentro de la Iglesia Católica, es el nombre de una dignidad eclesiástica y cargo que designaba al maestro cantor o del coro en los templos principales, especialmente en las catedrales. En algunos lugares, este término hacía igualmente referencia al sochantre que regía el coro gobernando el canto llano.

quién buscáis en este sepulcro, oh siervas de Cristo?”, las tres Marías respondían: *“a Jesús el Nazareno, que fue crucificado, oh siervo del cielo”*. El ángel les decía luego: *“no está aquí, ha resucitado”*. Entonces, los chantres simulaban que buscaban alrededor del altar, y de cara al pueblo cantaban: *“Aleluya, ha resucitado”* y comenzaban el introito del Domingo de Pascual¹³⁰.

Pero, por más importancia que haya tenido la incursión del arte caballeresco en la música cristiana y la evolución del drama litúrgico, el acontecimiento revelación que abarca los siglos del X al XIII, es la aparición y desarrollo de la *Polifonía*.

3.4- Aparición de la polifonía

Los primeros intentos de acompañar al coral gregoriano con otra voz datan del siglo VIII o IX. Al principio se hacía mentalmente por los intérpretes leyendo el *cantus firmus* e improvisaban la otra voz mediante algunas reglas que eran establecidas para ello. Poco a poco se fue desarrollando hasta llegar al *organum*, que se practicó en el siglo X. Consistía en doblar el canto gregoriano nota por nota a la cuarta, quinta y octava paralelamente, empezando y terminando en octava o unísono. En el siglo XI ya aparece el *discanto*, en el que se utilizan los intervalos de cuarta, quinta y octava y entre estos intervalos, los de segunda, tercera y séptima en valores de menos duración que las notas del *cantus firmus*. Esta forma se va desarrollando hasta llegar al *motete* que superpone a un canto litúrgico, una melodía adornada con palabras que parafrasean la idea contenida en el tema gregoriano¹³¹.

La primera forma libre dentro de la polifonía de la Edad media es el *conductum*. No hay un tema obligado y el compositor es dueño absoluto de su creación, aunque a diferencia del motete, aquí las dos voces cantan en texto único¹³². A partir de estos momentos surge la necesidad de encontrar una solución a la flexibilidad del ritmo gregoriano, la música polifónica exigía un compás y pedía modalidades adecuadas. Por lo que a partir del siglo XIV se considera el nacimiento del *Ars Nova*, con el desarrollo del motete y la aparición de Guillermo de Machaut y la creación de su *Misa de Notre-Dame*, considerada la primera misa polifónica homogénea de la historia¹³³. Durante

¹³⁰ COLLING, A., *op. cit.*, pp. 48-49.

¹³¹ ARAIZ MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, pp. 48-49.

¹³² COLLING A., *op. cit.*, p.52.

¹³³ *Ibidem*, p. 56

más de cien años muchos fueron los maestros que evolucionaron hacia un lenguaje más desarrollado, el *contrapunto*, que perfeccionaron sin cesar en la edificación de una forma musical cada vez más radiante: la misa.

Pero la forma precursora de la polifonía más importante para el tema que tratamos en este trabajo fue el *fabordón*, nombrado anteriormente, con el cual se da entrada a una tercera voz. Su forma característica es la de dos voces que contrapuntan el *cantus firmus* en terceras y sextas. Al principio fue solo una voz que contrapuntaba en terceras inferiores al *cantus firmus*, y como esta voz se encomendaba al contralto o tiple, su efecto sonaba a octava alta, resultando sexta en vez de tercera con el tenor que cantaba el coral gregoriano. A esta voz se la llamó *gimel*, voz gemela, y por su efecto de falsa octava grave se la llamó también *fauxbourdon*, falso bordón, puesto que sonaba a octava aguda. A estas dos voces se añadió otra intermedia, que hacía terceras superiores con el *cantus firmus*, quedando así formado el *fabordón* a tres voces que contrapuntaban en terceras y sextas, considerando ésta la primera fórmula de contrapunto consonante. Esta forma se va desarrollando a lo largo de los siglos¹³⁴.

En términos generales podemos decir, que durante los siglos XV y XVI, llegó a triunfar la polifonía frente a la música monódica medieval. Desaparecieron algunos de los instrumentos medievales y pervivieron sobre todo aquellos que mejor se adaptaron a la polifonía, predominando los de teclado y cuerda, como el órgano, clavecín, laúd y vihuela. Las formas musicales más difundidas fueron el motete, la misa, la canción polifónica y el villancico, sin olvidar el oratorio y el motete. También se empiezan a aplicar tratados de contrapunto perfectamente desarrollados¹³⁵.

El teatro religioso seguía por su parte evolucionando. El número de ejecutantes crece sin cesar, el texto se alarga y la escenografía en el escenario crece, la música ocupa un lugar muy variable, tan pronto reducida como extensa: cantos litúrgicos, piezas profanas, himnos y nuestro esperado misterio de la *Pasión*¹³⁶.

Pero las ideas renacentistas provocaron movimientos de desacuerdo en el tema religioso, introduciendo nuevas formas dentro de los recientes pensamientos de Lutero y Calvino. Esto no dejó de provocar entre los cristianos fieles a Roma, un profundo examen de conciencia en el que la Iglesia tuvo que enfrentarse. Uno de los medios más representativos fue el Concilio de Trento, desarrollado en periodos discontinuos durante

¹³⁴ ARAIZ MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, pp. 49-50.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 63.

¹³⁶ COLLING, A., *op. cit.*, p. 64.

25 sesiones, entre el año 1545 y el 1563. Dentro de los variados temas que trataron, podemos destacar la crítica a la polifonía compleja que impedía la correcta audición de las palabras, sin olvidar que para los católicos el texto se anteponía a la música y por consecuencia, el papel que debía de ocupar los instrumentos dentro de los actos religiosos. También encontraron excesiva presencia profana en las obras interpretadas, por lo que se llegaron a varios acuerdos como: el uso del latín y la prohibición de los instrumentos en el acompañamiento del canto, excepto el órgano, y del uso de melodías profanas dentro del templo; comprensibilidad del texto, utilizando para ello la homofonía y contrapunto imitativo simplificado y mayor austeridad en las formas, por lo que se pide alejarse del dramatismo propio de los madrigales y más pureza armónica. Uno de los temas que trataron con más intensidad, fue la reforma del canto gregoriano; se encontraba ya en plena decadencia y Gregorio XIII, Papa de 1572 a 1585, se dejó convencer para esta transformación. El pontífice encargó a Palestrina y a Aníbal Zoilo, compositor de la capilla papal, la preparación de una nueva presentación del Gradual y del Antifonario romano. Trabajo que debía consistir ante todo, en suprimir del gregoriano las libertades en su interpretación¹³⁷.

Pero por más competencia que tuviera la polifonía vocal, ésta sigue resonando todavía en toda Europa. Aún así, conforme vamos acercándonos al XVII y comparando con la música instrumental ligada cada vez más a ella, el arte vocal sufre una evolución hacia la monodia acompañada, que gana cada vez más importancia¹³⁸. Tras el Concilio de Trento, la liturgia se uniformó férreamente, pero el pueblo se dedicó con más energía que nunca a las devociones populares. El proceso fue en aumento durante los siglos XVII y XVIII, época donde centramos ya nuestro trabajo con la aparición de las representaciones populares religiosas en la ciudad de Orihuela y la aparición de la interpretación del Canto de la Pasión.

Creemos de suma importancia detenernos en el funcionamiento y organización de las Capillas Musicales, ya que es donde se desarrolla y evoluciona la música religiosa, creando un diálogo entre lo culto y popular.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 79-82.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 91.

3.5- Organización y funcionamiento de la Capilla de Música

Podemos definir la capilla de música, como un grupo pequeño de profesionales cantores e instrumentistas, que bajo la dirección y enseñanzas del maestro, interpretan la música que acompaña a los actos litúrgicos que se celebran en la iglesia¹³⁹. La figura del maestro destacaba por encima de todos. Sus atribuciones, obligaciones y facultades le otorgaban una elevada categoría. Maestros y músicos también tenían la responsabilidad de cumplir con un calendario establecido de actuaciones en las funciones de culto ordinarias o extraordinarias, bien en la colegial o fuera de ella, de acuerdo con las disposiciones del cabildo.

Todos los componentes, tanto músicos como instrumentistas, se formaban en las capillas y en los coros de las iglesias, aunque algunos, se preparaban en colegios y seminarios con el fin de superar las pruebas de ingreso a las capillas, ya que el acceso se realizaba generalmente por medio de oposición pública, aunque en ocasiones, se eligieron los pretendientes sin examen justificado por necesidad urgente de cubrir la vacante. Para aspirar al ingreso, el cabildo municipal exigía la presentación de certificados e informes que acreditaran el buen desempeño de su oficio y que diera testimonio de su buena conducta personal. Los candidatos seleccionados pasaban a formar parte de plantilla fija de la capilla y contraían una serie de obligaciones, como la de asistir a los actos, tanto dentro como fuera de la capilla sin otra paga extra. Las disposiciones económicas de los cabildos para cubrir las plazas posibilitaron la existencia de un número estable y fijo de músicos que pasaron toda la vida al servicio de la iglesia¹⁴⁰.

Respecto al sistema de nombramientos durante el reinado de los Austrias, y desde que tenemos noticias del funcionamiento de una capilla de música, la administración foral utilizó el sistema insaculatorio para el nombramiento de sus titulares. La elección de los miembros de la capilla y todos los asuntos relacionados con ella (aumentos de salarios, permisos, sanciones, etc.), seguía el mismo modo de votación secreta y extracción de “habas blancas y negras”. El procedimiento se ajustaba a la siguiente mecánica: una vez conocidos los candidatos que optaban a una plaza de

¹³⁹ RUBIO, S: *Historia de la Música española*, Madrid, Alianza musical, 1998, vol. II, pp. 13-48.

¹⁴⁰ PALENCIA, A.: *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de música de San Nicolás (SS. XVI-XVIII)*, Generalitat valenciana, Conselleria de cultura, educació i ciencia, Instituto de cultura “Juan Gil- Albert”, 1996, pp. 53-54.

la capilla, se extraían de una caja habilitada para el evento, las “habas blancas y negras” que determinarían la permanencia o no en el cargo vacante. Si el aspirante conseguía la mayoría de habas blancas en la votación, obtenía la plaza, pero si la mayoría eran habas negras, el nombramiento no se llevaría a cabo. La extracción de las habas corría a cargo de los “habilitadores” que formaban parte del consejo de la ciudad¹⁴¹.

Durante la administración borbónica, tras la nueva planta, delegó en los regidores la organización de los asuntos relacionados con la celebración de festejos y los de la capilla de música. Se nombraron comisarios para cada área de trabajo, que actuaban según las resoluciones adoptadas en sesión capitular. Pero lo más novedoso respecto al ámbito musical, fue la introducción de un nuevo sistema de nombramiento para los miembros de la capilla. El sistema por votación secreta, dejó paso a la convocatoria por oposición pública, previa publicación de edictos en otras iglesias y en los que se especificaba las condiciones del cargo, los salarios y las disposiciones que deberían de cumplir. Los candidatos que opositaban por una plaza, eran examinados por el maestro de capilla y por los comisarios enviados como representación de los respectivos cabildos de la ciudad. Una vez examinados, el maestro presentaba al cabildo un informe sobre los resultados de las pruebas de oposición. Posteriormente, una resolución capitular confería o no la plaza solicitada y asignaba el salario anual que les pertenecía, luego se enviaba la notificación al cabildo eclesiástico y éste era el que emitía la resolución final¹⁴².

3.6- El Maestro de Capilla

El maestro de capilla era la máxima autoridad en la jerarquía establecida en la capilla. Bajo las órdenes directas del cabildo, ejercía la dirección técnica y artística de los cantores e instrumentistas. Pero la figura del maestro era esencial, no sólo por el funcionamiento de la capilla, sino por la cantidad de repertorio musical que componía para los oficios y la dirección del coro en las intervenciones públicas. A esta carga de trabajo, se añadía la de dirigir el repertorio con sus ensayos correspondientes, sin olvidar la labor docente con los infantilillos¹⁴³. Tales cargos llevaban dispuestos unas dotes de

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁴² STEVENSON, R.: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid, Alianza musical, 1993, p. 165.

¹⁴³ CLIMENT, J.: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana S.A., 1992, p.155.

carácter económico; gozaba del privilegio de vestir insignias de Doctor, que consistía en pechera de color morado, aunque no tuviera ese cargo. Por ese motivo, precedía al resto de los capellanes en asiento y jerarquía. Además, refiriéndose tanto a los capellanes que ejercían su labor como músicos y al resto del clero de la catedral, debían vestir sobrepelliz (roquete) y muceta durante los oficios, excepto aquellos que no estuvieran “ordenados in sacris”¹⁴⁴.

Las obras compuestas por el maestro de capilla eran de su propiedad. Cuando abandonaba la catedral para ir a otra iglesia a prestar sus servicios, las partituras originales acompañaban al maestro a su nuevo destino, mientras que las partichelas que se copiaban de las partituras, para uso de cantores e instrumentistas, eran posesión de la catedral¹⁴⁵.

Para obtener la condición de maestro era necesario pertenecer al cuerpo eclesiástico, aunque bastaba con estar ordenado clérigo o en vías de hacerlo en un corto plazo de tiempo y así, acceder a la maestría de la capilla. No obstante, es frecuente encontrar en algunas iglesias españolas, Oviedo, Barcelona, Valencia y Alicante¹⁴⁶, directores seculares al frente de las capillas, a pesar de la polémica que ello suscitó en ocasiones entre los cabildos secular y eclesiástico. También era obligación ineludible residir de manera efectiva en la ciudad.

Entre las pruebas exigidas figuraban las de componer obras en un plazo comprendido entre 24 y 48 horas a varias voces, la composición de villancicos incorporando instrumentos, trabajar ejercicios de contrapunto y hacerse cargo de la dirección de la capilla con partituras desconocidas y sin determinar previamente el compás de los mismos. Además se les exigía tener conocimientos de teoría de la música y canto llano. Se requería pues una amplia formación musical y pedagógica, que difícilmente muchos lograban alcanzar.

El procedimiento administrativo para cubrir las vacantes obedecía a unas pautas precisas. La convocatoria de oposición partía del cabildo municipal y una vez publicados los edictos del concurso en los que se señalaban el lugar, tiempo y

¹⁴⁴ PÉREZ BERNÁ, J.: *La capilla de música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 2007, vol. I, p. 99-100.

¹⁴⁵ LÓPEZ CALO, J.: “El patrimonio musical sacro español del s. XVII” en *II Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio*, Xàtiva, 2003, p. 19.

¹⁴⁶ MADRID, R. y FLORES, J.: *Compositores alicantinos siglos XVI-XVII*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2006, p. 13.

condiciones de la plaza, se enviaban a distintas ciudades con el fin de conseguir a los mejores candidatos. En caso de no cubrirse el puesto vacante en los plazos estipulados, el procedimiento se repetía de nuevo hasta encontrar la persona idónea. Pero no era ésta la única manera de acceder, en ocasiones el cabildo no convocaba oposiciones, alegando la urgencia de cubrir la plaza o la necesidad de evitar gastos, aunque lo más habitual es que tras esta práctica se escondiese la decisión de favorecer a algún candidato de reconocido prestigio.

Los tribunales para la selección de candidatos estaban formados por varios miembros, una vez aceptadas las condiciones previas se daba paso a las diligencias que ordenaba el desarrollo de la oposición. El procedimiento para la realización de los ejercicios y pruebas solía durar tres días. Los actos daban paso a las ocho de la mañana del día establecido con la asistencia de dos canónigos, dos regidores comisionados para estos actos, dos examinadores, el escribano interino del cabildo de la ciudad y por último, los opositores. Primero se realizaban las pruebas de teoría, seguidamente debían dirigir un coro con el canto llano de atril, un salmo y kiries para la misa, dando tono al bajón y entrando a cuatro voces. La tercera prueba consistía en hacer contrapuntos sobre el bajo, tiple y suelto, entrando todos a cuatro voces en sólo ocho horas que tenían para su composición. Además, en ese tiempo, debían poner las voces a un bajo y presentar varias piezas para orquesta y voz dirigiéndolas. En la cuarta prueba, cada opositor debía componer en el plazo de unas sesenta horas, la letra de un villancico de calena que constaba de introducción y estribillo a cuatro voces y un aria a sólo, con final a cuatro voces acompañados de violines, flautas, trompas y bajo. Y por último, debían musicalizar un salmo a cuatro voces con acompañamiento de órgano y bajo.

A parte de las obligaciones que hemos comentado sobre el cargo del maestro, también debían componer los villancicos para el Corpus y Navidad, lamentaciones y obras para órgano y enseñar y regir el coro en festividades dentro y fuera de la Iglesia. Además debía enseñar solfeo, contrapunto, órgano, canto y composición a los que estaban bajo su cuidado y formación: los niños del coro, acólitos y demás cantores e instrumentistas. Tarea esencial fue la de formar y enseñar a los futuros músicos de la capilla, como fueron los ministriles, encargados de acompañar al Santísimo Sacramento cuando éste salía fuera. A su cargo también estaba el Archivo de la Capilla y repartir papeles. Les respondía igualmente dar aviso al cabildo de las faltas que notase en la capilla, bien fuera por enfermedad o por cualquier otro tipo de ausencias de los músicos para tomar medidas en consecuencia; procurar que todos los músicos de voces e

instrumentos asistieran a las funciones en los días y oficios señalados. El resto del tiempo que el maestro podía disfrutar, lo empleaba entre clases particulares de música, ensayos de la capilla, tribunales de oposición y asistir a las celebraciones extraordinarias dentro y fuera de la ciudad.

Respecto a las ausencias, los miembros de la capilla, tanto maestros como músicos, no podían ausentarse ni actuar en otros lugares sin la autorización del cabildo. De lo contrario serían sancionados o castigados, perdiendo la plaza como última instancia. Tenían que solicitar licencia si no podían asistir a las funciones de regla, siempre que fueran justificadas y de corta duración. Una vez concedido el permiso renombraba, en el caso del maestro, a una persona cualificada que regentara el magisterio durante la ausencia del titular¹⁴⁷.

3.7- El músico de capilla

Al utilizar el término de músico de capilla, nos referimos al músico instrumentista, al músico de voz y al infantilillo del coro, además de la figura del organista y arpista, encargado del órgano de la iglesia. Todos ellos, forman el grupo de profesionales de la capilla, que en definitiva eran los artífices de la música. El músico trabajaba cada día bajo las atentas órdenes del maestro. Su formación religiosa, en la mayoría de los casos y su actividad, le obligaba a residir bajo los auspicios de la iglesia. Al igual que los demás componentes de la capilla, debía superar unas oposiciones públicas para que el cabildo municipal le otorgase la plaza y la dotación económica.

La incorporación del músico seguía un procedimiento idéntico al del maestro. El músico debía demostrar su habilidad y destreza en el manejo del instrumento durante las pruebas previas al nombramiento de su plaza. Tras la decisión capitular, obtenía la propiedad de la plaza, honorarios y recompensas que debía percibir por su cargo. Para obtener la plaza, el maestro y los examinadores escuchaban las composiciones de los músicos candidatos. A continuación, se emitía dictamen sobre su habilidad y era el propio cabildo, quien determinaba en última instancia lo que estimaba oportuno para su nombramiento. El cabildo recababa información sobre la vida que llevaban los candidatos, si era respetable y observaba buenas costumbres, apoyaría su decisión;

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 72.

debían estar limpios de “*toda mala raza, mácula de negros, judíos, mulatos, herejes...*”¹⁴⁸.

El músico de capilla se formaba en la colegial y en todas las parroquias que contaban con música para la liturgia diaria. En la mayoría de los casos pertenecían al sacerdocio, pasando toda su vida al servicio de la iglesia. A la vez, contraía una serie de obligaciones que debían ser cumplidas bajo pena de sanción, la gravedad de la falta imponía un castigo, pudiendo llegar a perder empleo y sueldo. La principal tarea del músico era la de perfeccionarse en el uso del instrumento y acudir a las funciones que tenía por tabla y a las que el cabildo le solicitara, sin percibir honorario alguno y señalado por decreto de Real Consejo y reglamento interno de la capilla. Asistía a las funciones públicas y privadas, fuera de la colegial o de la ciudad, organizadas expresamente por el cabildo municipal; en especial a celebraciones oficiales de nacimientos y festejos relacionados con la familia real, la elección de Papas, de obispos o conmemoraciones y *Te Deum* en agradecimiento por hechos de armas. A la vez, daban clases particulares y enseñaban a los niños que querían aprender los diferentes instrumentos. Alguno de ellos se dedicaba a componer obras que luego interpretaban en la capilla.

3.7.1- *Músicos “entretenidos” y músicos “ministriles”*

Los llamados *músicos entretenidos* tocaban en la capilla sin percibir salario alguno en espera de obtener la propiedad de la plaza. Eran jóvenes instrumentistas todavía inexpertos que solicitaban las plazas vacantes dejadas por enfermedad o muerte titular, habiéndose instruido en el cargo durante algún tiempo como sustitutos y mientras tanto, se ejercitaban en el manejo de los instrumentos.

Otra clase de músicos que componían la capilla eran los *ministriles* que tocaban algún instrumento en el coro, como la corneta, la chirimía, la flauta o el violín. Anteriormente al siglo XVIII, la palabra ministril era utilizada para denominar a todos los componentes de la capilla de música. Con el tiempo, este matiz desaparecerá al existir profesionales de cada plaza y pasó a llamar a una clase específica de instrumentistas con funciones determinadas, mientras se ejercitaban la enseñanza de algún instrumento a cargo del maestro de capilla.

¹⁴⁸ MARTÍN MORENO, A.: “*Historia de la música Española S. XVIII*”, Madrid, Alianza Editorial, 1988, vol. IV, p.27.

Los ministriles tenían la obligación de asistir con sus instrumentos de viento y cuerda a los viáticos, comulgares y procesiones cuando salían de la iglesia, al igual que acompañar al Santísimo Sacramento cuando éste salía de las parroquias. Bajo la tutela del maestro pasaban un periodo de aprendizaje en la capilla, mientras se les cuidaba, alimentaba y vestía, percibiendo por ello un sueldo.

3.7.2- *Músicos de voz*

Los músicos de voz forman el otro grupo de instrumentistas de la capilla de música, teniendo asignadas varias plazas de músicos cantores. Los salmistas y los niños de coro, completaban el grupo de músicos vocales que intervienen en la capilla. Para llegar a formar parte del grupo de músicos de voz, había que pertenecer al infantilillo del coro de la iglesia, tener buenas cualidades de voz, o ser descendiente de músicos de la capilla que continuaban con la tradición familiar. La propiedad de la plaza se obtenía tras superar las pruebas de oposición pública que convocaba el cabildo, como para cualquier empleo en la capilla de música. Las pruebas solían ser más rigurosas cuando el cargo era de mayor relevancia, como pudiera ser el de tenor o el de sochantre que perciben por ello mayor salario. El músico de voz demostraba su valía cantando en la capilla y en el coro. El tribunal examinador, formado por el maestro, el sochantre, el organista, los representantes del cabildo eclesiástico y los comisarios de la ciudad, emitía el informe con los resultados de las pruebas realizadas. Finalmente, el cabildo otorgaba la concesión de la plaza en vista de los informes personales y técnicos de cada candidato¹⁴⁹.

Tenían la obligación de asistir a todas horas de culto, misas, procesiones, aniversarios, vísperas, canto de órgano y siempre que fueran llamados. Daban clases de canto al infantejo y ensayaban con el coro en la capilla de la iglesia, también acudía a las funciones que tuviera fuera de la colegial.

Una figura destacada por su actividad en la capilla era el sochantre, también llamado “capiscal”. En la documentación valenciana anterior al siglo XVIII ocupa un puesto de responsabilidad que requería unos conocimientos superiores y cualidades destacadas, puesto que junto al maestro y al organista, desempeñaba la dirección de los músicos de voz. Para este cargo, se buscaba a un cantor de las denominadas “voz grossa” o “voz grande”, así facilitaba la interpretación del canto llano e incluso suplir la falta

¹⁴⁹ PALENCIA SOLIVERES, A., *op. cit.*, pp. 97-99.

de otros miembros del coro¹⁵⁰. Tenía la obligación de comenzar las horas, estar a todas ellas y regir el coro y altar mientras se realizaban los oficios. También comenzaba los himnos, salmos, lecturas, responsorios y antífonas; mandaba sobre los sacristanes y campaneros en las cosas de sus oficios; regía las procesiones y examinaba a los mozos del coro con el maestro de capilla dando su parecer al cabildo, también registraba los libros de canto llano.

Respecto a los conocidos *Infantillos del coro*, en todas las iglesias y catedrales se formaban los niños, futuros miembros de las capillas que se nutrían de las mejores voces que iban saliendo del propio coro. No había un número fijo, sino que entraban según fuera necesario para completar las voces de la capilla. Cantaban en el coro y capilla el canto de órgano bajo las órdenes del sochantre.

Concretamente, en Orihuela, existían según las actas capitulares, seis plazas de infantillos, los cuales por turnos se dividían en infantillos de “coro”, de “cirial” o de “altar”, aunque principalmente su cometido era el canto. También servían a la catedral en diferentes oficios. Su vestido se componía de sotana “colorada” y “sobrepelliz” o “roquete”, para diferenciarse de los ayudantes de acompañamiento¹⁵¹. Su edad oscilaba entre ocho y diez años y tenía la oportunidad de aprender música a la vez que podían preparar el sacerdocio aquellos que se sintieran con vocación. Como cualquier ministril, cumplía las enseñanzas del maestro, su tutor, que debía enseñarles a leer y escribir, cantar los responsorios, versos y antífonas, canto llano, órgano y contrapunto, a guardar las formas religiosas, ayudar en misa y llevar las antorchas de los viáticos que ocurran en la ciudad y además, los vestía y les daba comida. El trabajo de los niños del coro fue siempre exhaustivo y muchas veces mal pagado, prueba de ello es el memorial que envió al cabildo del coro de la catedral de Orihuela:

“(…) hacen ver no ser los que menos trabajan en ella, ayudando a misa todas las mañanas, cantar los versículos todo el año, hiriendo las antífonas en las dominicas, ferias y semidobles, entonando las misas de réquiem, sus kiries y los deas misas de ferias y vigías, llevando los ciriales, cantando en la capilla de música y estando en pie todo el año en el coro, sin más estipendio que 6 libras”.

¹⁵⁰ PÉREZ BERNÁ, J., *op. cit.*, vol. I, p. 101.

¹⁵¹ Documentación aportada por MADRID, R. y FLORES, J.: extraída del artículo no publicado: *Maestros de capilla de la Catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia*, p.7.

El cabildo, en compensación, acordó entregar a cada miembro del coro el precio de un par de zapatos¹⁵². Los niños procedían de los más diversos lugares y habitualmente, de entre los familiares de los músicos seculares de la capilla. También procedían de seminarios o colegios y de los que el cabildo, podía encontrar en centros de enseñanza primaria mediante la publicación de edictos públicos, o por medio de llamamientos personales para que se integrasen en el coro y voces de capilla. Un buen número de estos cantorcillos seguían el camino de la música, bien como músicos de voz o como instrumentistas. Mientras tanto se instruían hasta que llegaba la edad del cambio de voz, pasando entonces a la categoría de acólitos o seguían perfeccionándose en el estudio de la música para ser los futuros tiples, tenores y contraltos de la capilla y otros, recibían la categoría eclesiástica.

Un problema existente en los coros de las catedrales, fue el de encontrar voces agudas, la solución estaba en incorporar además de los niños del coro, a los *castrados* o *capones*. La iglesia consistió la contratación de cantores castrados, a los que de niños y antes de que cambiase su voz, se les había extraído sus órganos genitales conservando así la voz aguda con un timbre de gran calidad. Esta práctica extendida desde el siglo XVII siguió empleándose durante el dieciocho y será en el teatro, donde se consagrarán los famosos “castrati”, como ejemplo, el conocido tenor de corte Farinelli¹⁵³. En Orihuela, la presencia de los castrati se halla bien documentada y su empleo en la iglesia siempre tuvo cierta prioridad frente a otro tipo de voces. Así, las actas capitulares oriolanas, nos suministran noticias de intérpretes adultos que fueron castrados en su juventud para mantener la voz de niño. Cuando se trata de intérpretes adultos castrados se utiliza sin rubor alguno el término de “tiple capón” y “caponcico o caponcillo” si se trata de infantes de coro¹⁵⁴.

3.7.3- *Los instrumentos de capilla*

El instrumento es el soporte material sobre el que el músico ejecuta la composición musical. En la música religiosa los instrumentos tenían un doble uso, podían actuar como solistas para la música instrumental o como acompañamiento de

¹⁵² NIETO, A.: *Orihuela en sus documentos I. La catedral, parroquia de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, 1984, pp. 188-189.

¹⁵³ MARTÍN MORENO A., *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁵⁴ PÉREZ BERNÁ, J., *op. cit.*, vol. I, p. 106.

las voces en la música vocal. Se introdujeron en las iglesias para intervenir en las funciones y celebraciones festivas en las que participaba la capilla de música, utilizando diversos instrumentos de la familia de cuerda y viento: violines, bajones, cornetas, flautas y chirimías y por supuesto, el órgano de iglesia, el rey de todos los instrumentos.

El órgano, tuvo una constante evolución desde el siglo XVII que perfeccionado en el XVIII, permitió obtener grandes posibilidades con una gran variedad de registros y timbres; unos caños forman la trompetería horizontal que mediante un sistema de ecos graduaban la intensidad del sonido. Integrado en la arquitectura del templo, se convirtió en instrumento imprescindible para solemnizar el culto de la liturgia a la hora de las vísperas, misas y en todas las festividades y celebraciones de la capilla.

Tanto los organistas como los instrumentistas solían tener dentro de la estructura de la catedral una consideración estatutaria por debajo de los cantantes, puesto que la labor de los instrumentistas será siempre inferior a la desempeñada por los cantores, considerando que la música instrumental carece de texto con contenido sagrado. Pero en la capilla oriolana encontramos que el puesto de organista era muy reconocido ya que ocupaba la plaza de “capellán real”¹⁵⁵. Según hemos podido ver en la Actas Capitulares del ACO, en alguna ocasión se le pagaba más cantidad al organista, que al propio maestro. Por ejemplo, en “*Salarios de la fábrica mayor o parroquial*” el 06-09-1588, aparece la relación de gastos señalando, entre otros, los siguientes:

Al maestro de Capilla 75 libras
A mosén Gazull, organista 90 libras
A mosén Angel, sochantre 20 libras¹⁵⁶.

El arpa, instrumento clave en la iglesia desde muy antiguo, tuvo su momento de máximo esplendor en el siglo XVI y fue relegada a un segundo plano con la incorporación del órgano y sus grandes posibilidades. La corneta, construida de madera o de metal, fue usada desde tiempos inmemoriales en los templos, pero acabó por ser sustituida por la trompa y una vez que dejó de formar parte de la capilla, se integró en las bandas. El bajón, antiguamente conocido como sacabuig, era de madera con tudel de metal y embocadura de estrangul o caña. Semejante al fagot pero de mayor tamaño,

¹⁵⁵ Documentación aportada por MADRID, R. y FLORES, J., *op.cit.*, p.9.

¹⁵⁶ A.H.O., Protocolos de Montiel, años, 1584-88; extraído de NIETO, A., *op. cit.*, p. 185.

daba la entonación al coro y a los demás músicos, al tiempo que reforzaba la voz del bajo¹⁵⁷. Los violines tardaron mucho tiempo en introducirse en las capillas de música españolas, por lo general, estuvieron presentes en las catedrales ya desde los primeros años del XVIII sustituyendo a las vihuelas de arco; fue su momento de auge y rápidamente, se pusieron al servicio de la música sacra, además de aparecer en las capillas privadas de la nobleza. Las chirimías o dulzainas, muy populares en todo el reino de Valencia, eran tañidas por los músicos ministriles. Salían de viático acompañando al Santísimo Sacramento, a visitar a los enfermos y en la procesión del Corpus, con los años, fueron sustituidas por los oboes.

En las actas capitulares de la catedral de Orihuela encontramos que se contaba con instrumentos de viento como sacabuches, bajones, chirimías, cornetas y oboes¹⁵⁸, también existía, al menos dos órganos. Uno grande al que se le denomina en las actas capitulares simplemente como “órgano” y otro de reducido tamaño, al que se le nombra como “realejo”, que se llevaba a las procesiones y templos donde se desplazaba la capilla de música de la catedral¹⁵⁹.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹⁵⁷ MADRID, R. y FLORES, J., *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁸ PÉREZ BERNÁ, J., *op. cit.*, vol. II, p. 493.

¹⁵⁹ *Ibidem*, vol. II, pp. 488-489.

CAPÍTULO IV

HISTORIA DEL CANTO DE LA PASIÓN DE ORIHUELA

Cuando comenzamos el presente estudio, nos encontramos con un vacío de información desolador, pero el tiempo y la dedicación de trabajo nos ofrece el poder presentar esta recopilación de toda la búsqueda encontrada sobre el origen, evolución y formación de grupos del Canto de la Pasión oriolano. La indagación en libros, revistas y prensa de la localidad y provincial ha sido minuciosa, agradecer la labor y generosidad del Archivero Municipal de Orihuela, D. Jesús García-Molina, a la vez que al equipo que se instituyó para la solicitud del BIC del Canto de la Pasión en Orihuela, del cual formamos parte analizando el origen del canto, así como su evolución y análisis de partituras aportadas al ayuntamiento e incorporamos al presente trabajo, además de la aportación de datos recopilados sobre los distintos grupos presentes en la ciudad.

4.1- Publicaciones sobre el Canto de la Pasión en Orihuela

Sobre el debatido origen del Canto de la Pasión oriolano hemos encontrado variadas opiniones expuestas en distintas épocas. Comenzaremos con la exposición de noticias sobre la procedencia y origen del canto publicado en libros, periódicos y revistas provinciales y locales y seguiremos con las referencias a lugares y momentos de interpretación y formación de grupos que a continuación señalaremos según orden de épocas de publicación.

Nombramos a pie de página la numeración de la prensa encontrada a lo largo de los siglos XIX y XX, así como las aportaciones del siglo XVIII que Montesinos nos

describe en su *Compendio*¹⁶⁰. Para una mayor comodidad en los datos aportados, hemos realizado unos cuadrantes de forma esquematizada, con las reseñas explicadas en cada apartado.

4.1.1- Sobre el origen del canto

En esta sección, nos hemos ceñido a las partes de los artículos donde los cronistas daban su opinión personal sobre el origen y desarrollo de este canto pasionario. Pertenecen a variados personajes ilustres de la ciudad, cronistas y periodistas, que en diferentes etapas han opinado sobre el tema que tratamos. Más tarde apuntaremos las noticias encontradas y relacionadas con los componentes de los dos grupos.

1º-Pepe Tonel, Prensa: La Huerta: Diario n.º 285, 26 de marzo 1908¹⁶¹, “*Crónica de la Pasión*”.

Es el primer artículo, según fecha de publicación, que nos encontramos aventurándose en plasmar una hipótesis sobre el origen del canto pasionario. Nos describe al canto de “La Pasión” como extraño, sencillo y hermoso y que ha sido transmitido de generación en generación. Sobre su origen sólo le dedica unas pocas líneas comentando que lo único que se sabe es que el autor de la composición “*fue un fraile agustino; no se sabe otra cosa*” y que fuera de la ciudad es un canto totalmente desconocido.

Especifica que los cantores van acompañados por un bombardino “*que se limita á modular notas, prolongadas, suaves, que lloran...*”. Se canta durante el tiempo de Cuaresma y las personas mayores, aseguraban que en otros tiempos “*era un furor lo que existía en Orihuela por “La Pasión”, de tal modo, que los vecinos salían a las puertas a escucharla. En el momento de la publicación del artículo, Tonel hace una llamada para que no se perdiera la costumbre puramente oriolana, al ser interpretado en esos tiempos por un sólo grupo en los días festivos.*

¹⁶⁰ MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, J.: *Compendio Histórico Oriolano*, obra manuscrita, 1792, 19 tomos, Archivo Caja Rural Central, Orihuela.

¹⁶¹ Prensa 1º: TONEL, P.: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 26 de marzo de 1908, n.º 282.

2º- José Montañés: "La Pasión", Prensa: El Conquistador, semanario tradicionalista, n.º 35, 27 de marzo 1915¹⁶².

Montañés comienza el artículo, exponiendo de forma poética, las características del canto oriolano, representado por un cuarteto y agrupado en forma circular. Copia literalmente la primera quintilla de jueves Santo, para seguir con la primera colativa y terminar con la cuarta. Sobre su origen, no especifica mucho, tan solo comenta que le recuerda con sus giros "*a tonadas arabescas*".

3º-Vicente Perpiñán, "El Pueblo de Orihuela", n.º extraordinario Nuestro Padre Jesús Nazareno, 1 de abril 1926, "*El Canto de la Pasión en Orihuela*"¹⁶³.

Respecto al origen, no asegura con certeza, pero se apoya en la opinión "*de algunos*" y lo atribuye a uno de los religiosos que habitaron en Convento de la Trinidad y concluye reafirmando: "*oriolano es, pues, por su origen este canto...*"

Lo define como melodías y coplas arrancadas "*al alma popular, sublimes y sencillas a la vez*". Pero el objetivo principal de este artículo, es una llamada al pueblo para volver a su interpretación, ya que, más tarde especificaremos, durante estos años se pierde su interpretación en la ciudad por varias causas. Recordemos que Perpiñán, a la hora de escribir este artículo prestaba sus servicios como Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela, también fue es que transcribió junto a José Víctor Rodríguez, la segunda partitura sujeta a compás del canto pasionario.

Resulta anecdótica la publicación de la partitura que se presenta en este artículo. Pertenece al apartado del "Ave María", pero curiosamente en la impresión colocaron las partituras al revés, de tal modo, que el principio es la segunda hoja y se presenta de abajo hacia arriba. Y pensamos por lógica, que es la "desaparecida" partitura original del Maestro Perpiñán, ya que es el autor de dicha publicación. También especifica los nombres de los miembros de los dos cuartetos, pero lo explicaremos en el apartado reservado a este tema.

¹⁶² Prensa 21º: MONTAÑÉS, J.: "La Pasión", *El Conquistador: semanario tradicionalista*, Orihuela, 27 de marzo de 1915, n.º 35.

¹⁶³ Prensa 2º: PERPIÑÁN, V.: "El Canto de la Pasión en Orihuela", *El Pueblo: órgano de la Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos*, Murcia, 1 de abril de 1926, n.º extraordinario N. P. Jesús.

PARTITURA V

Ave María, del Canto de la Pasión de Orihuela



Fuente: Prensa: *El Pueblo: órgano de la Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos*, “El Canto de la Pasión en Orihuela”, Murcia, n.º extraordinario N. P. Jesús, 1 de abril de 1926.

4º-Juan Orts Román: “*De la Semana Santa oriolana: Dos de sus detalles más antiguos y sentimentales*”, Revista de Semana Santa de 1948¹⁶⁴.

Atribuye el origen del canto a varias hipótesis. Una es la versión que Vicente Perpiñán expone en un artículo, donde comenta que un religioso del Monasterio de la Trinidad que vivía a mediados del siglo XVIII, fue el compositor del canto, pero la considera demasiado cercana. La otra versión es en la que encuentra en diversos motivos, ciertas notas medievales mozárabes que le recuerda al Misterio de Elche y comienza el artículo comentando: “*considerando este canto como un motivo rancio, quizá medieval...*”.

Un apunte que nos ha llamado la atención ha sido la aportación que nos da al explicar que, según tiene entendido, antes se cantaba el canto de la Pasión para festejar a las Dolores y Josés. Anotación que ya nos encontramos en prensa del año 1889, donde

¹⁶⁴ Prensa 4º: ORTS ROMÁN, J.: “De la Semana Santa Oriolana: dos de sus detalles más antiguos y sentimentales”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, 1948, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

nos comentan que se había representado en las fiestas de S. José. Lo interpretaba un cuarteto ataviados con capas y lo interpretaban en los “*amplios patios de las casas solariegas oriolanas, en los zaguanes, al pié de las monumentales escaleras señoriales...*”. También debemos de contar con las fechas de ambas celebraciones, ya que hay años que coincide casi con las semanas previas a la Semana Santa. El recorrido lo sitúa parecido al “del pecado mortal”: “*Sin duda habría de ejercitarse en las sombras de la noche, pero en las esquinas, junto a los templos, en recorrido parecido al de la extinguida Cofradía del Pecado Mortal*” (ésta remonta sus orígenes a la época medieval).

5º-Juan Sansano; “*Orihuela, Historia, Geografía, Arte y Folklore de su Partido Judicial*”, Orihuela, Ed. Félix, 1954¹⁶⁵.

Según Sansano, el canto nació en el Convento de la Trinidad, siendo su autor un religioso del siglo XVIII; lo define como una manifestación emocional de arte y piedad y añade: “*se trata de una melodía, escapada del alma popular, que vibra en el corazón de todos los oriolanos. Está libre de artificios. Sus notas, en el Viernes de Dolor, erizan la piel con un escalofrío de profunda emoción...*”

En la publicación del libro, adjunta Sansano la particella de la primera voz de las tres partes que forman el Canto de la Pasión: Jueves Santo, Colativas y Ave María. Esta partitura, será analizada en el apartado destinado al análisis armónico melódico de todas las partituras encontradas del canto oriolano. Aunque el primero en publicarlas fue Martínez Marín, en las Revistas de Semana Santa de 1951 y 1953, copiadas por él mismo de las originales de José Casto Rodríguez.

¹⁶⁵ Prensa 3º: SANSANO, J.: “*Orihuela, Historia, Geografía, Arte y Folklore de su Partido Judicial*”, Orihuela, Ed. Félix, 1954.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

PARTITURA VI

Voz primera de las tres partes del Canto de la Pasión de Orihuela

El Canto de la Pasión.--Voz 1.^a (Pág.)

Jueves Santo—Colativas—Ave María—Noche del Viernes de Pasión.

Jue - ves san - ta - - - a - - - a - - -

- - - nto de ma - ña - na an - tes de sa - lir el el sol

i - ba - el Rey de las al - mas con - tin.

- Man - do en su pa - a - sión - - - con - la -

re - y - na so - bre - e - na - - - a - - - na -

el Por ven - ta - ñas y bal - co - nes mu - cha gen - te sta - so - ma - a - a -

a - a - a - ba - - - al tropel de los sa - jo - o - nes

- Que mu - ña Je - sus cla - ma - ba - - - en me - dio de dos jo -

o - nes -

Dios te sal - ve Ma - ri - a lle - na e - res de gra - - cia

el se - ñor - - os con - ti - go , ben - ben - di - ta en - tre

to - das las mu - je - - ras - - y ben - di - to ben - di - - to es el

an - to - - - ge - - - sus -

Fuente: SANSANO, J., *op.cit.*, p. 184.

6º- Martínez Campillo, Joaquín: *“Figuras oriolanas”*, Revista Semana Santa 1955¹⁶⁶.

El artículo comienza presentando la vida de Federico Rogel y nombrando alguna de sus obras más relevantes, entre las que incluye “La Pasión” y publica su partitura completa. Expone sobre las variadas teorías encontradas sobre la autenticidad y procedencia de la música, pero se centra en la versión más popular sobre el monje del Convento de la Trinidad y el origen del código encontrado por Rogel para su adaptación a partitura *“código antiquísimo, tal vez del siglo XV...”*.

7º- *“El canto de la Pasión”* por Emilio Fornet de Asensi, Revista Oleza 1960¹⁶⁷.

El cronista, se dispone a visitar Orihuela, a la aventura desconocida, estilo los viajeros románticos del XIX. Desde Murcia, llegó un Domingo de Ramos a la ciudad y nos describe las palmas, procesión de mantillas, exposición de tronos, vestimentas de nazarenos, y detalles de la Semana Santa en general. Le resulta de gran generosidad la hermandad de los *“hermanos del silencio”*, es invitado a acompañarlos por la mañana de Jueves Santo a recorrer distintas instituciones para repartir caramelos, dulces, e incluso nombra paquetes de cigarrillos a variados lugares en forma de caridad. Detalla la procesión del jueves con muchos datos, resultándonos muy curioso un detalle desconocido por nosotros hasta ahora, la interpretación en esta procesión del “Miserere” por los seminaristas durante dos ocasiones en el recorrido. Nos habla con todo detalle del canto:

“una cantiga sobrecogedora, tristísima y llena de ternura. Es un “Tresnos” griego, un “Réquiem” solemne, pero no obstante de un auténtico colorido dramático popular. Insospechadas cadencias; “malismas” quizá de origen árabe (...) llamado “La Pasión”.”

Sobre su origen, se apoya en el Convento de la Trinidad y procedente del siglo XVIII.

¹⁶⁶ Prensa 19º: MARTÍNEZ CAMPILLO, J.: “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor Oriolana*, n.º 13, abril 1955, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

¹⁶⁷ Prensa 28º: FORNET de ASENSI, E.: “El Canto de la Pasión”, *Revista Oleza : Semana Santa en Orihuela, Semaine Sante a Orihuela*, 1960.

8º-Francisco Martínez Marín; *“Libro de Oro de la Semana Santa oriolana”*, Gráficas Zerón, Orihuela 1985¹⁶⁸.

Martínez Marín, hace referencia a varias versiones publicadas sobre el origen del canto. Según la tradición, comenta que nació en el Convento de la Trinidad en el siglo XVIII (actualmente habilitado por las dominicas). Otra hipótesis es la que remonta al canto a los siglos XV y XVI y afirma en este caso, que encuentra similitud a ciertas coplas de la Cofradía del Pecado Mortal y a las coplas interpretadas en determinadas épocas del año por los “Auroros” de Murcia, compuesta por un monje anónimo que se inspiró en el *“paisaje huertano y ávico durante la Pasión oriolana...”*.

Seguidamente expone agrupaciones y miembros que detallaremos en el otro apartado destinado a este tema, como momentos de interrupciones a lo largo de los años y lugares de interpretación.

En la Revista de Semana Santa de 1951¹⁶⁹ y en la de 1953¹⁷⁰, Martínez Marín publica las partituras *“copiadas a plumilla”*, de las originales de José Casto Rodríguez, y las incluye más tarde Sansano en el libro que edita en 1954. Esto sirve para la búsqueda de las partituras desaparecidas del maestro Rogel escritas en 1880; D. Antonio Vicea Martínez y D. Federico Rogel Navarro las rescataron e interpretaron en 1908, aunque se vuelven a extraviar y no se encuentran de nuevo hasta 1953 en el Archivo de la Caja de Ahorros de Ntra. Sra. Monserrate. En estos detalles entraremos más adelante. Pero comenta Martínez Marín, que Rogel escribió la partitura *“tomada de un códice antiguo, tal vez del siglo XVI...”*. Esta versión es la aportada por Joaquín Martínez Campillo¹⁷¹ que exponemos anteriormente.

A continuación, presentamos de forma esquemática, todas las versiones encontradas sobre el origen de este canto:

¹⁶⁸ Prensa 5º: MARTÍNEZ MARÍN, F.: *Libro de oro de la Semana Santa Oriolana*, Gráficas Zerón, Orihuela, 1985.

¹⁶⁹ Prensa 17º: “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 9, marzo 1951, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

¹⁷⁰ Prensa 18º: “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 11, marzo 1953, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

¹⁷¹ Prensa 19º: MARTÍNEZ CAMPILLO, J.: “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor Oriolana*, n.º 13, abril 1955, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

TABLA VII

Sobre el origen del Canto de la Pasión en la bibliografía oriolana¹⁷²

<i>AÑOS</i>	<i>AUTORES</i>	<i>PROCEDENCIA</i>
1908	Pepe Tonel	Fraile Agustino
1915	J. Montañés	Recuerda a “tonadas arabescas”
1926	Perpiñán	Religioso del convento de la Trinidad.
1948	Juan Orts	Religioso del convento de la Trinidad, pero también encuentra motivos mozárabes, como en el Misterio de Elche
1954	Sansano	Religioso del convento de la Trinidad, procedente del siglo XVIII.
1955	Martínez Campillo	Convento de la Trinidad; se apoya en la versión de Rogel sobre la copia del códice procedente del siglo XV.
1959	Emilio Fornet de Asensi	Convento de la Trinidad, procedente del siglo XVIII.
1985	Martínez Marín	Varias hipótesis: <ul style="list-style-type: none"> • Religioso del convento de la Trinidad del siglo XVIII • Similitud a las coplas de la Cofradía del Pecado Mortal, de los siglos XV y XVI. • Aproximación a las coplas de los “auroros”.

Fuentes: MARTÍNEZ CAMPILLO, J., *op.cit.*, FORNET de ASENSI, E., *op.cit.*, MARTÍNEZ MARÍN, F., *op.cit.*, SANSANO, J., *op. cit.*, ORTS ROMÁN, J., *op. cit.*, MONTAÑÉS, J., *op. cit.*, PERPIÑÁN, V., *op. cit.*, TONEL, P., *op. cit.*

4.1.2- Sobre lugares y épocas de interpretación

1º- Montesinos Pérez de Orumbella, J.; *Compendio Histórico Oriolano*; Tomo V. Obra manuscrita, 1792; Archivo Caja Rural Central, Orihuela, pp. 514-15¹⁷³.

Como noticia inédita, hemos encontrado una reseña muy interesante sobre la interpretación en ámbito religioso del canto de pasión, además, tal y como comentamos

¹⁷² Elaboración propia a partir de la bibliografía consultada y citada anteriormente y en fuentes.

¹⁷³ Prensa 30º. MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, J., *op. cit.*

en la conclusión final, debía ser un acto regular dentro de las procesiones del siglo XVIII oriolanas. Montesinos nos narra la procesión de la “Congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el Pecado Mortal” en 1758, realizando el Jueves Santo por la tarde la procesión “de los pasos de la Pasión de Jesucristo” que se efectúa desde 1738. Nos describe detalladamente todos los pasos participantes como el Lavatorio, el Prendimiento y en quinto lugar, “*Jesús con la Cruz acuestas en la Calle de la amargura, La Veronica, él Sirineo y Sayones (...), 24 Nazarenos con manuales, 2 Bocinas; 28 Soldados; 6 tambores; 16 armados vestidos de yerros y 24 Angelitos cantando a coro ciertas coplas de la Pasión.*”

La interpretación de “ciertas coplas de la Pasión”, podríamos asignarla al canto propio de la ciudad, ya que más tarde nos encontramos con reseñas históricas procedentes de finales del siglo XIX, donde la interpretación del canto era habitual dentro de los actos procesionales de la Semana Santa oriolana. Cuando los nombra como “24 angelitos”, aunque también nos encontramos con el término de “angelicos”, pensamos se refiere a las voces blancas del coro de la Catedral. En esta época, la Catedral de Orihuela contaba con un Maestro de Capilla y niños que pertenecían en vida a la Escolanía y orquesta de la Catedral, tal y como explicamos en el capítulo III de nuestro trabajo.

2º- “El Diario de Orihuela” n.º 212, 1 de abril 1887¹⁷⁴.

La noche antes del día de Nuestra Señora de los Dolores, los “*célebres pasionistas del Arrabal Roig*”, interpretaron La Pasión en la puerta de la casa de D. Eugenio Candela, quien les invitó al término del canto a “*dulces y licores*”.

3º-“Diario de Orihuela” n.º 780; Lunes Santo, 2 de marzo 1889¹⁷⁵.

Una de los artículos más antiguos encontrados, nos indican cómo se representaba el canto en la fiesta de San José.

“las hogueras de San José, costumbre antigua a cargo de los chicos, no decae nunca. Anteanoche hubo hogueras en muchas calles. La concurrencia fue extraordinaria, gracias a lo apacible del tiempo. Desde las nueve ya circulaban las músicas por las calles. Puede decirse que se cantó “La Pasión” y se dio serenata a todos los Josés...”

¹⁷⁴ Prensa 27º: *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, 1 de abril de 1887, n.º 212

¹⁷⁵ Prensa 6º: *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, 20 de marzo de 1889, n.º 780.

4º- “El Independiente”, n.º 94; 11 de abril 1892¹⁷⁶.

Resulta bastante curioso, tal y como iremos viendo a lo largo del trabajo, que en este artículo, el más antiguo que hemos encontrado hasta ahora, nos comenta que la interpretación del canto es dentro de los templos oriolanos junto al Miserere y tal como nos describe: “*expresarán á todas horas el gemido de la Iglesia docente que llora en el Calvario y desfallece ante el sepulcro del Salvador*”

5º-“El Labrador” n.º 25; Martes Santo, 25 de marzo 1902¹⁷⁷.

La interpretación del canto se la asigna a un coro. Lo extraño es que no especificara cuarteto; también tenemos la posibilidad de pensar que era un coro religioso procedente de la Catedral, ya que no habla de acompañamiento musical, cuando sí lo hacen con el Miserere. Lo califica como “*antiquísimo*”.

“Lucidísima resultó la procesión del último Domingo¹⁷⁸ Un nutrido coro, acompañado de brillante orquesta, entonaba un Miserere.

Otro coro, más allá, cantaba el singular, antiquísimo y bonito canto llamado “la pasión...”.

6º- “El Diario” n.º 26; Lunes Santo, 17 de abril 1905¹⁷⁹.

El canto fue interpretado en la procesión de las 17,30 h. que salió de la iglesia de Santiago hasta la de S. Agustín acompañado por la Virgen de los Dolores. Iba acompañada por dos coros, uno que cantaba el *Stabat Mater* acompañado por una orquesta y otro “*inspirado Canto de “La Pasión”*”. Se repite la aclaración del anterior respecto a un coro de ámbito religioso, ya que se deja entrever que no llevaba acompañamiento instrumental.

7º- “El Diario” n.º 28; 19 de abril 1905¹⁸⁰.

Comienza realizando una descripción sobre la Semana Santa y los hábitos de la sociedad oriolana en estas fechas. De forma poética explica, cómo desfilan “*los cuadros de la Pasión, entre mil sonidos de músicas que parecen gritos de dolor que se*

¹⁷⁶ Prensa 22º: *El Independiente: diario de la tarde*, Orihuela, 11 de abril de 1892, n.º 94.

¹⁷⁷ Prensa 7º: *El Labrador*, Orihuela, 25 de marzo de 1902, n.º 25.

¹⁷⁸ Se refiere a la procesión-misión que tenía lugar el Domingo de Ramos por la tarde, desde la Iglesia de Santiago a la de San Agustín, donde se predicaba un sermón de Misión y luego, la procesión se reorganizaba y volvía a su templo de origen; figuraba en ella el paso de Jesús en el Descendimiento, en brazos de María Santísima de los Dolores.

¹⁷⁹ Prensa 8º: “La procesión de ayer”; *El Diario*, Orihuela, 17 de abril de 1905, n.º 26.

¹⁸⁰ Prensa 23º: *El Diario*, Orihuela, 19 de abril de 1905, n.º 28.

elevan al cielo...”, durante el “crepúsculo matutino...”.

Podemos estar seguros que se refería al canto en cuestión, ya que al final del artículo escribe la primera quintilla que exponemos literalmente, es curioso observar que existen algunas variantes respecto al actual (bien por “error” del cronista, o porque podemos aquí observar, las variantes que los años prestan a los cantos tradicionales a causa de la deformación oral de los años).

*“Viernes Santo en la mañana
Antes de salir el sol...
Está el rey de los Cielos
Contemplando su Pasión.
Dice el cantar y no miente.”*

Y de nuevo, volvemos a la representación del canto en procesiones, aunque no nos especifican tipo de coro.

8º- “El Diario” n.º 313; Martes Santo, 11 de Abril 1906¹⁸¹.

Comienza el artículo detallando el ambiente social de Orihuela y su huerta durante las procesiones. Inician su recorrido desde del Convento de San Francisco y de la ermita del Pilar. El cronista recuerda cómo eran las procesiones en su niñez, añadiendo curiosidades como: *“el arco de flores con sus campanillas, la convocatoria, la Samaritana, la Cena, el canto de la Pasión...”*

9º- “El Diario” n.º 586; 20 de marzo 1907¹⁸².

“Anoche por primera vez en la presente cuaresma oímos el coro de los que por esta época recorren en las noches la ciudad cantando “la Pasión””

A diferencia de los artículos encontrados de anteriores años, desde 1902, es el primero, a excepción de 1889, que comentan la interpretación del canto fuera de procesiones religiosas. Nos llama la atención, el apunte *“de los que por esta época”*, ya que deja entender que es una costumbre de años anteriores.

10º-Pepe Tonel; “La Huerta”; *“Crónica de la Pasión”*; n.º 285, 26 de marzo 1908¹⁸³.

Sobre las fechas de interpretación, todos coinciden en la Cuaresma. En el

¹⁸¹ Prensa 10º: *El Diario*, Orihuela, 11 de abril de 1906, n.º 313.

¹⁸² Prensa 11º: *El Diario*, Orihuela, 20 de marzo de 1907, n.º 586.

¹⁸³ Prensa 1º: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 26 de marzo de 1908, n.º 282. Orihuela.

momento de la publicación, a Tonel le llama la atención de que tan sólo salga un grupo en los días festivos.

11º-“La Huerta” n.º 300; Lunes Santo, 13 de abril 1908¹⁸⁴.

La procesión se realizó por la noche, saliendo el paso de Nuestra Señora de los Dolores, en el Calvario teniendo en su regazo el “*Santísimo cuerpo de su hijo*”. Le acompañaba una orquesta interpretando el Staba Mater del músico oriolano Federico Rogel y una banda de música dirigida por D. Saturnino Cebrián interpretando algunas marchas “*propias del acto*”, más un coro que cantaba el tradicional canto de la Pasión.

De nuevo, nos aparece en procesión. Podemos pensar claramente, que podría existir la posibilidad de la interpretación en dos ámbitos distintos: por una parte el coro de la Catedral o de algún convento y por otro, los cuartetos formados por el pueblo.

12º-“El Diario” n.º 1.234; Sábado de Pasión, 30 de Marzo 1912¹⁸⁵.

Hasta el momento, no encontramos la noticia anterior, que la actual es la respuesta a la búsqueda el día antes. En ésta, asegura haber oído el Canto en la “*puerta de D. Federico Linares y de D. Ramón Montero*” “*...nosotros la hemos escuchado en la puerta de don Federico Linares y de don Ramón Montero, por cierto, con mucho gusto, tanto por ser una hermosa página musical, como por ser una tradición poética de sabor local*”

13º- “El Diario”; n.º 1.482; 14 de marzo 1913¹⁸⁶.

Simplemente hace una breve reseña sobre las serenatas cantadas a las “Lolas” y la interpretación del canto de la pasión.

14º- José Montañés: “*El Conquistador*”; 27 de marzo 1915¹⁸⁷.

Tal y como hemos explicado en el apartado anterior, detalla de manera poética, las características del canto. Sobre lugares de interpretación, no comenta nada; pero sabemos por la fecha del artículo, que en 1915, el canto seguía interpretándose durante la Semana Santa de Orihuela.

¹⁸⁴ Prensa 9º: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 13 de abril de 1908, n.º 300.

¹⁸⁵ Prensa 13º: *El Diario*, Orihuela, 30 de marzo de 1912, n.º 1.215.

¹⁸⁶ Prensa 24º: *El Diario*: Orihuela, 14 de marzo de 1913, n.º 1.482.

¹⁸⁷ Prensa 21º: MONTAÑÉS, J.: “La Pasión”, *El Conquistador: semanario tradicionalista*, Orihuela, 27 de marzo de 1915, n.º 35.

15º-Vicente Perpiñán, “*El Pueblo de Orihuela*”, n.º extraordinario Nuestro Padre Jesús Nazareno, abril 1926; “El Canto de la Pasión en Orihuela”¹⁸⁸.

En este artículo, Perpiñán no especifica lugares, lo generaliza comentado: “*resonaban en el silencio de la noche de la Semana Santa...*”, tan sólo apunta el nombre de tres cuartetos que nombraremos en el siguiente apartado y que coinciden exactamente con un artículo que hemos encontrado anterior publicado en 1908 y firmado por Pepe Tonel.

16º- “El pueblo de Orihuela”; “*Recuerdos*“. n.º 155; Lunes, 28 de marzo 1927¹⁸⁹.

De nuevo nos encontramos ante otro grito de petición a los oriolanos para que vuelvan a interpretar el canto. Esto ya lo encontramos en el artículo de Perpiñán en el periódico local “El Pueblo de Orihuela”, n.º extraordinario dedicado a Nuestro Padre Jesús Nazareno, abril 1926; “El Canto de la Pasión en Orihuela”¹⁹⁰. Termina el artículo con esta rogativa:

... “*El Canto de “La Pasión” era el prelude de la Semana Santa...
Ya que se han apagado los ecos quejumbrosos de los cantos de “La Pasión”..., sirvan estas líneas de despertador para recordar que ha llegado la hora de pensar en Semana Santa.*”

Un dato de interés es lo escrito referente a la última vez que se interpretó, dice: no hace muchos años que aún se cantaba...

17º- “El Pueblo”: n.º 9; 4 de abril 1928¹⁹¹.

El artículo lo presenta bajo el título “La Semana Santa el Orihuela” donde, ya en la segunda frase del escrito, nos dice: “*Han resurgido viejas procesiones y viejos cantos...*”

Se restablece la procesión de la Virgen de los Dolores, donde incluye la interpretación del canto de la pasión que añade: “*...nos supo a beso de aire tibio*”. A la finalización del artículo, publica bajo el título de “Las lágrimas de María- Saetas

¹⁸⁸ Prensa 2º: PERPIÑÁN, V.: “El Canto de la Pasión en Orihuela”, *El Pueblo: órgano de la Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos*, Murcia, 1 de abril de 1926, n.º extraordinario N. P. Jesús.

¹⁸⁹ Prensa 14º: “Recuerdos”, *El Pueblo: semanario social y agrario*, Orihuela, 28 de marzo de 1927, n.º 155.

¹⁹⁰ Prensa 2º: PERPIÑÁN, V. : *op. cit.*

¹⁹¹ Prensa 25º: *El Pueblo: semanario social y agrario*, Orihuela, 4 de abril de 1928, n.º 9, extraordinario de Semana Santa.

populares”, la letra íntegra de seis quintillas, que actualmente desconocemos su procedencia e interpretación en la ciudad.

18º- “El Día” de Alicante ; n.º 5.878; 15 de abril 1935¹⁹².

Bajo el título de “*Piadosa costumbre restablecida*”, nos comenta, por primera vez, que el grupo que interpreta el viernes en la madrugada el canto, pertenece al Círculo Tradicionalista de Orihuela, a cuatro voces y se hace por primera vez, tras veinte años de desaparición de esta costumbre “...y que no se hacía desde veinte años.” Además finaliza el artículo pidiendo que se repita otras noches para las personas que no pudieron escucharla en su día y así, restablecer esta costumbre religiosa que se había adormecido sin ser olvidada.

19º- Revista Semana Santa 1946¹⁹³.

El título de este artículo, habla por sí mismo:

“*Retorno de la Pasión*”; a Monserrate Moreno, custodio fiel de este canto.

Alegría por la vuelta a la interpretación del canto en Orihuela, no sabemos a ciencia cierta los años de olvido, pero nos dice: “*cuanto hacía que no se escuchaba!*... En este año, lo interpretó un cuarteto acompañado por un “farolillo” que les alumbraba.

20º- Orts Román, Juan; “*De la Semana Santa oriolana: Dos de sus detalles más antiguos y sentimentales*”. Revista de Semana Santa de 1948¹⁹⁴.

En el momento de la publicación, 1948, Orts predice la desaparición del canto por la escasa representación, tan sólo los últimos 15 días de Cuaresma. Anteriormente, confirma que también se interpretaba los días de la Virgen de los Dolores y San José, en los patios de las casa señoriales oriolanas, a 4 voces y ataviados con las clásicas capas negras. No especifica nada sobre la identificación de los intérpretes.

21º- Sansano, Juan: “*Orihuela, Historia, Geografía, Arte y Folklore de su Partido Judicial*”, Ed. Félix, Orihuela 1954¹⁹⁵.

Sansano nos habla sobre los años de interrupción del canto, que comienza en el primer decenio del siglo hasta el año 1925, que José Casto Rodríguez y Jenaro Rodríguez

¹⁹² Prensa 26º: “*Piadosa costumbre restablecida*”, *El Día: diario de información*, Alicante, 15 de abril de 1935, n.º 5.878.

¹⁹³ Prensa 29º: BREGANTE, E., “*Retorno de La Pasión*”, *Semana Santa; revista anual de la Semana Mayor oriolana 1946*, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías, 1946.

¹⁹⁴ Prensa 4º: ORTS ROMÁN, J.: “*De la Semana Santa Oriolana: dos de sus detalles más antiguos y sentimentales*”, *Semana Santa 1948*, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías, 1948.

¹⁹⁵ Prensa 3º: SANSANO, J., *op. cit.*

reconstruyeron las partituras con ayuda del Maestro Perpiñán y donde añaden por primera vez las Seguidillas.

En 1908, nos comenta que se interpretó en la Coronación de la Virgen de Monserrate, en la puerta del antiguo Café Colón (en el momento de la publicación, Banco Hispano). Pensamos que la fecha y el acto de celebración son inciertos, ya que la primera coronación de la Virgen fue en 1897 y la coronación canónica no se produjo hasta 1920. Cabe la posibilidad de que se tratase de la celebración del Sexto Centenario del hallazgo de la imagen de la Virgen, que tuvo lugar en 1906. También especifica miembros de los intérpretes que especificaremos en el apartado destinado al tema. De 1932 a 1940, quedó olvidado el canto en la ciudad. Pero en este trabajo, hemos encontrado noticias publicadas sobre la interpretación en el año 1935 por el cuarteto formado por jóvenes del Círculo Tradicionalista de Orihuela¹⁹⁶.

22º- Martínez Marín, Francisco; *“Libro de Oro de la Semana Santa oriolana”*, Gráficas Zerón, Orihuela, 1985¹⁹⁷.

Martínez Marín escribió el libro en 1985, una de las últimas publicaciones sobre el Canto de la Pasión de Orihuela. En principio, es un resumen de las noticias que el cronista fue encontrando en su momento, por lo que vamos a exponer las que aparte de las suyas, aportamos inéditas en anteriores publicaciones encontradas. La redacción la realizaremos en la conclusión final en forma de resumen para poder dar forma a la exposición.

Especifica el año de interrupción del canto en 1908, coincidiendo con la muerte de Federico Rogel y el extravío de la partitura. Pero hemos encontrado noticias publicadas sobre la interpretación durante los años 1912, 1913 y 1915. Así, en 1926, José Casto Rodríguez reconstruye la partitura con la ayuda del maestro de Capilla Vicente Perpiñán, además, en este momento es donde aparece por primera vez el cuarto motivo del canto, “las Seguidillas”.

De tal modo, que durante estos años, sólo actuó el grupo de José Casto Rodríguez, hasta que en 1953 las partituras de Rogel se encuentran en el Archivo de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate y son solicitadas por Federico Rogel Navarro y Antonio Vicea para comenzar de nuevo los ensayos según la partitura original

¹⁹⁶ Prensa 26º: “Piadosa costumbre restablecida”, *El Día: diario de información*; Alicante, 15 de abril de 1935, n.º 5.878.

¹⁹⁷ Prensa 5º: MARTÍNEZ MARÍN, F., *op. cit.*

de Rogel. A partir de este año, quedan formados los dos grupos que actualmente siguen interpretando la Pasión. Por una parte, según la partitura reescrita por Perpiñán con la ayuda de José Casto Rodríguez y por otra la del Maestro Rogel, escrita en 1880. A pesar de los datos aportados por Martínez Marín, en la conclusión final que presentamos al terminar este apartado, exponemos estos datos unidos a los demás encontrados en otras publicaciones, de forma conjunta con un motivo conductor.

Nos apunta una fecha de interpretación que Sansano nos comenta en el apartado anterior, respecto a la fecha de 1908 sobre la coronación de la Virgen de Monserrate, aunque a diferencia del cronista anterior, sí no especifica nombres de intérpretes que apuntaremos en la parte destinada a esto.

A continuación exponemos un resumen de los años y lugares de interpretación, que más adelante analizaremos.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TABLA VIII

*Sobre lugares y épocas de interpretación del Canto de Pasión en Orihuela, según
bibliografía antigua¹⁹⁸*

AÑOS	UBICACIONES
1758	24 angelitos cantando coplas de pasión.
1887	En la calle (pasionistas del Arrabal Roig).
1889	Fiestas de S. José (supuestamente, en la calle).
1892	Dentro de Templo (junto al coro que interpreta el Miserere).
1902	Coro religioso en procesión (sin acompañamiento).
1905	Coro religioso en procesión (sin acompañamiento).
1906	Coro religioso en procesión.
1907	Coro recorriendo las calles en la ciudad.
1908	Coro en procesión.
1908	Grupo que sale sólo en festivos (suponemos que se refiere a un cuarteto popular.)
1912	Grupo en la calle, por la noche.
1913	No específica (interpretación del canto).
1915	No específica, se interpretó durante la Semana Santa.
1927	Petición de Perpiñán publicada en prensa, para que se vuelva a interpretar.
1928	En procesión de la Virgen de los Dolores.
1935	Cuarteto (grupo tradicionalista) viernes en la madrugada.
1946	Cuarteto acompañado por un farolillo.
1948	No específica, escasa interpretación los 15 días de Cuaresma.
1953	Grupos consolidados.

¹⁹⁸ Elaboración propia a partir de la bibliografía consultada y citada anteriormente.

Fuentes: MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, J, *op.cit.*, *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, n.º 212, 1887-04-01 y n.º 780, 1889-03-20; *El Labrador* n.º 25, 1902-03 -25; *El Independiente: diario de la tarde*, n.º 94, 1892-04-11; “La procesión de ayer”, *El Diario* n.º 26, 1905-04-17; *El Diario* n.º 28, 1905-04-19 y n.º 313, 1906-04-11; *El Diario* n.º 586, 1907-03-20; *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, n.º 282, 1908-03-26; *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, n.º 300, 1908-04-13; MONTAÑÉS, J.: “La Pasión”, *El Conquistador: semanario tradicionalista*, n.º 35, 1915-03-27; *El Diario: periódico imparcial*, n.º 1.482, 1913-03-14 y n.º 1.215, 1912-03-30; PERPIÑÁN, V.: *El Pueblo: órgano de la Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos*, “El Canto de la Pasión en Orihuela”, Murcia, n.º extraordinario N. P. Jesús, 1926-04-01; *El Pueblo: semanario social y agrario* n.º 9, extraordinario de Semana Santa, 1928-04-04; “Recuerdos”, *El Pueblo: semanario social y agrario*, n.º 155, 1927-03-28; Prensa provincial: “Piadosa costumbre restablecida”, *El Día : diario de información* n.º 5.878, Alicante, 1935-04-15; BREGANTE, E.: “Retorno de La Pasión”, *revista anual de la Semana Mayor oriolana 1946*; . ORTS ROMÁN, J.: “De la Semana Santa Oriolana: dos de sus detalles más antiguos y sentimentales ” *revista anual de la Semana Mayor oriolana 1948*; SANSANO, J., *op.cit.*, MARTÍNEZ MARÍN, F., *op.cit.*

4.1.3: Sobre la formación y miembros de ambos grupos

1º- “Diario de Orihuela” n.º 212; 1 de abril 1887¹⁹⁹.

Publicado en el día de Nuestra Señora de los Dolores, el cronista explica cómo el día antes, en el retablo de la fachada de D. Eugenio Candela, cantaron en la noche “*la pasión los célebres pasionistas del Arrabal Roig, siendo obsequiados despues con dulces y licores por nuestro respetable amigo*”.

2º- “La Huerta” n.º 282; 21 de marzo 1908²⁰⁰.

La formación de cuartetos sigue apareciendo, pero ya especificando nombres.

“*Nuestro querido amigo y compañero Sarabia²⁰¹ ha organizado un cuarteto para cantar estas noches de Cuaresma, según tradicional costumbre,*

¹⁹⁹ Prensa 27º: *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, Orihuela, 1 de abril de 1887, n.º 212.

²⁰⁰ Prensa 12º: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 21 de marzo de 1908, n.º 282.

²⁰¹ José María Sarabia Vergel fue un periodista local, no sabemos si se refería a este “compañero”.

“La Pasión”. Acompañan a nuestro citado amigo los Sres. Mariján, Montero y Cánovas”

3º- Vicente Perpiñán, “El Pueblo de Orihuela”, n.º extraordinario Nuestro Padre Jesús Nazareno, abril 1926; “El Canto de la Pasión en Orihuela”²⁰².

A excepción de la publicación en prensa en 1908, es la primera vez que nos encontramos con más datos sobre miembros de cuartetos anteriores y más recientes.

Hay que pensar que esta época, los grupos estaban formados por un solo hombre por voz; más tarde irán doblando éstas tanto por la popularidad del canto, como por la contaminación acústica que comienza a reinar por las calles oriolanas.

El cuarteto más antiguo que nos especifica es el formado por El Maestro Mañús (Zapatero), José Juan Pérez, Manuel Abad y Jaime Fabregat (Pilula) en el año 1846.

Le sigue el “famoso cuarteto” conocido como “el Pozico de Santiago” en 1856 y constituido por El Eterno, El Barquillero, El Ballesta y Mambrú.

En 1866 ya se conocen dos grupos; el primero compuesto por Pedro Puerto, el Rojo Eslava, Montero y Antonio Fabregat. Y el segundo por José Díe, D. Adolfo Rogel, el Maestro Carlos Martí, y de nuevo, Antonio Fabregat conocido como Antonio el zapatero. Y por último nombra a otro cuarteto más reciente; Cubí, Mariján, Pepe el Herrero y Sarabia. (que nos aparecen tres de ellos en la prensa de 1908²⁰³)

4º- Sansano, Juan: “Orihuela, Historia, Geografía, Arte y Folklore de su Partido Judicial”, Ed. Félix, Orihuela 1954²⁰⁴.

Nombra exactamente a los mismos cuartetos que Vicente Perpiñán y nos dice, que posteriormente se crearon distintos grupos formados por los siguientes miembros: Cubí, Mariján, Pepe el Herrero, Sarabia, “Márcoles”, “El Cambiaor”, Montero, Trinitario Sánchez “El Sereno” y José Casto Rodríguez. Tenemos que contar con que la publicación de Sansano es 28 años posterior a la del maestro Perpiñán, por lo que nos añade la información sobre la interrupción que el canto tuvo en su interpretación desde “casi el primer decenio de siglo”, hasta 1925 y su renacimiento gracias a la reconstrucción de partituras que realizó José Casto Rodríguez con la ayuda del Maestro de Capilla en esos momentos, Vicente Perpiñán; a partir de este momento, aparece un

²⁰² Prensa 2º: *op. cit.*

²⁰³ Prensa 12º: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 21 de marzo de 1908, n.º 282.

²⁰⁴ Prensa 3º: SANSANO, J., *op. cit.*

grupo consolidado con los siguientes intérpretes: José Casto Rodríguez a la dirección, Rafael Zaragoza, “el Mamaillo”, Guillermo Cánovas, “El Chocolatero”, Jaime Aparicio, Monserrate Moreno y Álvaro López y alternando en los bajos Antonio Sánchez Egío (hijo de Trinitario Sánchez “el Sereno”).

En este punto, encontramos un error en la impresión del libro, ya que Sansano puntualiza la siguiente información como 1920 y Martínez Marín lo rectifica en el año 1928. En 1920 nos nombra a Pepe Rodríguez alternando como contralto con “el Mamaillo”, junto a los nombres citados en 1925 (por lo que resulta imposible que fuera del año 1920, teniendo que ser posterior a 1925).

En 1940, dirige José Casto Rodríguez y forma el cuarteto con Pepe Rodríguez, Guillermo Cánovas, Monserrate Moreno y Antonio Sánchez, junto con Jaime Aparicio que se encargaba de las velas del alumbrado. En 1941 fallece Guillermo Cánovas e ingresa en su lugar Antonio Pañús. En 1942 ingresan Pedro y Monserrate Moreno, hijos de Monserrate Moreno y en 1946, por indicación de D. Vicente Alba, se doblan las voces con, José Torres, José María Soria (Pina), Ramón Navarro y Manolo Irlés para los desplazamientos.

5º- Martínez Marín, Francisco; “*Libro de Oro de la Semana Santa oriolana*”, 1985²⁰⁵.

Martínez Marín, comienza la publicación destinada a la formación de los grupos, con la recopilación extraída de lo anunciado en años anteriores, sobre todo del maestro Perpiñán y el cronista Sansano.

Sobre la formación de los primeros cuartetos de mediados del siglo XIX, hace una copia literal de lo publicado por Perpiñán y Sansano. Sin embargo, respecto al año 1908, sí puntualiza algunos nombres más; se vuelve a apoyar en el día de la Coronación de la Virgen de Monserrate, tal y como nos comenta Sansano en su libro de 1954²⁰⁶ y que especificamos anteriormente. Nos puntualiza que la interpretación del canto tuvo lugar en la puerta del antiguo Café Colón y cantaban: Barquillero, Cambiaor, Montero y José Casto Rodríguez. En 1925, bajo la dirección de este último, nombra a Rafael Zaragoza, “el Mamaillo”, Guillermo Cánovas, “El Chocolatero”, Jaime Aparicio, Monserrate Moreno y Álvaro López; dirigidos por José Casto Rodríguez, alternando en los bajos Antonio Sánchez Egío (hijo de Trinitario Sánchez “el Sereno”). En 1928

²⁰⁵ Prensa 5º: MARTÍNEZ MARÍN, F., *op. cit.*

²⁰⁶ Prensa 3º: SANSANO, J., *op. cit.*

nos nombra a Pepe Rodríguez alternando como contralto con “el Mamaillo”. De 1932 a 1949, vuelve a interpretarse (Sansano nos dice que quedó suspenso desde 1932 a 1940) el canto dirigiendo José Casto Rodríguez y formando el cuarteto con Pepe Rodríguez, Guillermo Cánovas, Monserrate Moreno y Antonio Sánchez, junto con Jaime Aparicio que se encargaba de las velas del alumbrado.

En 1941 fallece Guillermo Cánovas e ingresa en su lugar Antonio Pañús. En 1942 ingresan Pedro y Monserrate Moreno, hijos de Monserrate Moreno. En 1946, por indicación de D. Vicente Alba, se doblan las voces con, José Torres, José María Soria (Pina), Ramón Navarro y Manolo Irlas para los desplazamientos.

En 1942 Fallece José Casto Rodríguez y dirige Monserrate Moreno padre. En 1950 ingresa Guillermo Cánovas, hijo. En 1956, por enfermedad de Monserrate Moreno, comienza la dirección Pepe Rodríguez. En 1958 ingresa José Víctor Rodríguez; en 1961, Pepín Abad; dos años más tarde Guillermo Fabregat y M. Córdoba.

En 1964, ingresa Enrique Abad, R. Cánovas; en 1966, S. Martínez; en 1967 Manuel Roca y Terrés; en 1972, Fdo. Reig, Vicente Gimeno, A. Casanova. En 1975, J. Lorente y Jerónimo Díz; en 1977, Fco. Ballesta, Víctor Riquelme y J. Cardona. En 1978, I. Hernández; en el 79, Fdo. Marín y J. A. López. Y nos apunta que en el 77, por enfermedad de José Rodríguez, cede la dirección a Monserrate Moreno hijo.

En el momento de la publicación del libro, nos apunta Martínez Marín que existían 24 voces, entre las que había 6 tenores primeros, 6 segundos, 6 barítonos y otros 6 bajos.

Las actuaciones comenzaban la primera semana antes de la Semana Santa con un recorrido, que nos especifica detalladamente por la ciudad y pedanías de la huerta.

1º día: Plaza Soledad, Plaza del Obispo, Sta. Lucía, c/ Nueva, Paseo Calvo Sotelo, Arriba, Ramón Sijé, San Juan, Agrasot, Plaza Trinidad y Alfonso XIII.

2º día: Plaza Iglesia Molins, Salesas, Meca, Santiago, Pozico, Plaza Monserrate, Plaza Capuchinos, Barrio S. Isidro, Hospital y L. Pozas.

3º: Plaza Iglesia Hurchillo, Plaza Iglesia Arneva, Barrio Angustías, Ocarasa, L. Rojas, Plaza Cubero, S. Agustín, Avda. Jose Antonio y Bado.

4º: Plaza Iglesia Desamparados, Reyes Católicos, Valencia, Plaza Torrevieja, Barrí o Monserratinas, Duque Tamames, St. Otilia, Obispo Rocamora y Campoamor.

5º: Calle Molino, Plaza Nueva, S. Pascual, Calderón de la barca, Loazes, Avda. Teodomiro, Cruce Tamames y cruce Avda. José Antonio.

6º: Jesús María, Plaza iglesia S. Bartolomé, Barrío S. José Obrero, Barrío S. Antón, Plaza Iglesia Escorratel, cruce S. Gregorio con Duque de Tamames y calle Valencia.

También nos comenta, que se interpretaba el Viernes de Dolores dedicado a las “damas”; en Jueves Santo durante la procesión del silencio; en el acto de pregón que se realizaba 15 días antes de la Semana Santa y en el día de San José.

En 1951 publica en la Revista de Semana Santa, Fco. Martínez Marín las partituras copiadas a plumilla de las partituras reconstruidas por José Casto Rodríguez y más tarde, en 1954 también las incluye en su libro Sansano. También las encontramos en la Revista de Semana Santa de 1953. Esto sirve para la búsqueda de las desaparecidas partituras de Rogel, que consiguen rescatar D. Antonio Vicea y D. Federico Rogel Navarro, encontrándolas en el archivo de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Moserrate.

A partir de aquí comienza un nuevo grupo a ensayar, siguiendo la versión de las partituras de Rogel y dirigido por el maestro Juan Pedro Muñoz: Hermenegildo Conejero, Antonio Parra, Luis Bone, Monserrate Quesada, Fernando Fenoll, Enrique Manzanares, Pepe Bas, Pepito Sarget, Antonio Vicea, Faustino Cayuelas, Antonio Picazo, Joaquín Martínez Zambudio, José Ferrández, Julio Martínez, etc. Y ya, en 1956, comienza a dirigir el grupo D. Antonio Picazo Quintanilla. Y bajo la dirección de Picazo, el grupo queda con los siguientes miembros en 1980: Emilio y José M^a Bregante, José Muñoz, Luis Cartagena, Ginés Gea, Tomás Aniorte, Antonio Soriano, F. Soto, A. Roda, Javier Parra, L. Soriano, Jesús Roca, A. Escamilla, E. Méndez, C. Illescas, Esteban Sanmartín, V. Sánchez, J. Fco. Grao, J. Molina, J. Balaguer, L. Sarabia, José Bas, L. Meseguer, E. Sánchez, I. Hernández, D. Sarabia.

En la tabla IX, presentamos un esquema de elaboración propia sobre la formación y miembros de ambos grupos según todas las noticias encontradas. Hemos apuntado fechas desde el inicio de las publicaciones, hasta las formaciones de los grupos consolidados; a partir de mediados del siglo XX, son los propios grupos los que nos han facilitado los datos que expondremos en el capítulo siguiente.

TABLA IX

*Sobre formación y miembros en el Canto de la Pasión de Orihuela*²⁰⁷

AÑOS	FORMACIONES
1758	“24 angelitos cantando coplas de pasión”.
1846	Maestro Mañús (Zapatero), José Juan Pérez, Manuel Abad, Jaime Fabregat (Pilula).
1856	El cuarteto “El Pozico de Santiago” : El Eterno, El Barquillero, El Ballesta, Mambrú.
1866	1º: Pedro Puerto, el Rojo Eslava, Montero, Antonio Fabregat. 2º: José Díe, D. Adolfo Rogel, el Maestro Carlos Martí, Antonio Fabregat (el zapatero).
1887	“Pasionistas del Arrabal Roig”.
1908	Sarabia, Mariján, Montero, Cánovas.
≤ 1925	Cubí, Mariján, Pepe el Herrero, Sarabia. Marcolés, El Cambiaor, Montero, Trinitario Sánchez “el Sereno”, José Casto Rodríguez.
1926	Dirige: José Casto Rodríguez. Rafael Zaragoza “El mamaillo”, Guillermo Cánovas “El Chocolatero”, Jaime Aparicio, Monserrate Moreno, Álvaro López, Antonio Sánchez.
1940	Dirige: José Casto Rodríguez. Pepe Rodríguez, Guillermo Cánovas, Monserrate Moreno, Antonio Sánchez.
1941	Antonio Pañús (en puesto de Cánovas, por fallecimiento).
1942	Pedro y Monserrate Moreno.
1946	Se doblan las voces incluyendo a: José Torres, José M ^o Soria “Pina”, Ramón Navarro, Manolo Irlés.
1950	A partir de este año, se consolida la formación del grupo actual conocido bajo el nombre de “Cantores de la Pasión”.
1953	Aparecen las partituras de Rogel y se forma el segundo grupo, conocido actualmente como “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”.

²⁰⁷ Elaboración propia a partir de la bibliografía consultada y citada anteriormente.

Fuentes: Prensa local: *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, n.º 212, 1887 04 01, Prensa local: *La Huerta : diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, n.º 282, 1908 03 21, Prensa: PERPIÑÁN, V.: *El Pueblo: órgano de la Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos*, *op. cit.*, SANSANO, J., *op. cit.*, Prensa local: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, n.º 282, 1908 03 21, MARTÍNEZ MARÍN, F., *op. cit.*

Como conclusión con todos los datos aportados en este trabajo, vamos a realizar un resumen de manera conductora desde las primeras publicaciones encontradas de la interpretación pública del canto de la pasión en Orihuela.

Las primeras publicaciones encontradas en prensa (sin incluir a Montesinos en el XVIII), las localizamos a mediados del siglo XIX, tanto de la interpretación como de sus miembros; durante años encontramos tan solo un cuarteto, es decir, una sola voz por cuerda, y hasta 1946 no se produce el aumento de voces. Pensamos que por necesidad, ya que en estos años la contaminación acústica aumenta considerablemente en las calles.

Sobre las agrupaciones y lugares de representación, hay un dato que nos resulta muy interesante. En 1887 y 1889, encontramos a los “pasionistas del Arrabal Roig” y la interpretación en las fiestas de S. José. Pero a partir de 1892, hasta 1908, tan sólo localizamos publicaciones de la interpretación por coros y en procesión, sin apuntar ningún nombre popular “*coro religioso en procesión*”. Este hecho nos hace llegar a una conclusión no expuesta hasta ahora y apoyada por el interesante encuentro de la partitura de Rogel en el archivo diocesano de Alicante, archivo utilizado por los maestros de Capilla de la Catedral de Orihuela. La posibilidad de la existencia de dos vertientes de interpretación de la pasión en la ciudad a principios de siglo, una la religiosa, dentro de las procesiones de la Semana Santa y la otra más popular, la interpretada en las calles por el pueblo.

Tal y como nos describe Montesinos en la procesión que organiza la “Congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el Pecado Mortal” de “los pasos de la Pasión de Jesucristo” en 1758, el canto estaba interpretado por “24 *angelitos cantando a coro coplas de pasión*”, que se refiere a un coro de voces de la Catedral o ámbito religioso de la ciudad. Pero ya en 1846, nos nombran al primer cuarteto conocido con el Maestro Mañús, José Juan Pérez, Manuel Abad y Jaime Fabregat. Podríamos confirmar, que la interpretación dentro de las procesiones oriolanas, junto

con la participación de entidades religiosas, hicieron a este canto popular en la ciudad; el pueblo comenzó a interpretarlo por transmisión oral, y probablemente enseñada por alguna comunidad religiosa imperante en esos momentos, sin olvidar la aportación de “coplas” de los Misioneros religiosos, que expondremos más tarde. De hecho, los nombres que nos aparecen de los miembros hasta 1866 proceden de oriolanos, alguno de ellos conocidos por su trabajo como “maestro” y “zapatero”. Más tarde, después de escribir la partitura Federico Rogel, nos repiten alguno de los nombres; prueba de que la transmisión oral era la forma de aprendizaje de este canto.

Pero estas pruebas nos llevan a la certeza de que la hipótesis sobre la que se apoya la copia de Federico Rogel de un códice antiguo del siglo XV es tan sólo una leyenda, ya que nos encontramos a cuartetos anteriores a 1880 y práctica común por parte del pueblo y coro religioso.

Rogel, como músico con tendencias Nacionalistas, conocería el canto por la costumbre oriolana de su interpretación en procesiones de Semana Santa y decidió transcribirla a partitura por su interés sobre la música tradicional de su pueblo; de hecho en 1866 nos aparece el nombre de D. Adolfo Rogel, tal vez familiar de Federico y esto ayudó también a despertar el interés del maestro.

A partir de la partitura de Rogel, nos encontramos paralelamente, en el ámbito religioso, su interpretación por “coros religiosos” encontrando noticias de ellos desde 1892 hasta 1908 publicadas en prensa, más la aportación de Montesinos refiriéndose al año 1758.

Desde que en 1927 Perpiñán transcribiera la partitura y realizara la petición pública en prensa para que volviera la “*vieja costumbre de cantar el canto de la pasión*”, ya se populariza del todo y se consolida el grupo que interpreta según partitura de Perpiñán. Tenemos claro, que las versiones que conocemos de su interpretación los primeros años, serían según versión de Rogel, conociéndola gracias a la costumbre de cantarla en la ciudad. La interpretación en ámbito religioso, también florecería según su versión, ya que después del encuentro del borrador de Rogel en el archivo diocesano, tuvo que ser utilizada en la Catedral de Orihuela por los Maestros de Capilla; además hemos encontrado un borrador de Rogel (prueba de ello son los borrones que encontramos), por lo que tuvo que ser escrita antes de la conocida por la publicación, tal vez posterior a 1880.

Por lo tanto, hasta 1927 que Perpiñán transcribiera la partitura escuchada por un cuarteto, se utilizaría la versión de Rogel aunque se extraviara sobre 1908; he aquí un

claro ejemplo de transmisión oral de generación en generación según los datos encontrados en las publicaciones sobre su representación en los años 1912, 1913 y 1915.

A partir de 1927, sólo se interpretaba la versión de Perpiñán, aunque tengamos presente que en todo momento hablamos del mismo canto y tan solo hay variaciones debidas a la transmisión oral, además podríamos pensar también, que en el momento de transcribir la partitura mediante escucha, es muy fácil realizar variaciones de compás, tonalidad, etc. Aún así, tal y como comentaremos en el apartado de análisis, nos resulta muy curioso la similitud tan enorme que encontramos en ambas versiones.

Tan solo encontramos, del salto de 1908 a 1925, a dos miembros comunes de los intérpretes. Sarabia y Mariján aparecen en la publicación del periódico “La Huerta” publicado el 21 de marzo de 1908 junto a Montero y Cánovas, y los cronistas Perpiñán y Sansano los nombran en cuartetos formados más tarde (sin especificar año) junto a José casto Rodríguez como director. Este cuarteto ya se estabiliza hasta la actualidad bajo el nombre de “Cantores la Pasión”. Más tarde, en 1953, tras la reaparición de la partitura de Rogel, se formaliza el segundo grupo oriolano llamado en la actualidad grupo de los “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”.

A partir de estas formaciones, ambos grupos, nos han facilitado numerosos datos sobre los nombres de los miembros integrantes y actividades varias hasta la actualidad, datos que ofrecemos a continuación.

4.1.4: Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”



CANTORES DE LA PRIMITIVA PASIÓN
“FEDERICO ROGEL”

Figura nº 1, logotipo “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”

Tal y como hemos expuesto anteriormente, Federico Rogel transcribe a partitura tres partes del ya conocido en Orihuela Canto de la Pasión; prueba de ello son los cuartetos que conocemos en la ciudad desde 1846. Pero la partitura desaparece tras el

fallecimiento del maestro en 1915 y no vuelve a encontrarse hasta 1953 que es rescatada por D. Antonio Vicea y D. Luis Boné Rogel. A partir de este momento se forma de manera estable el grupo llamado: Los Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”.

A continuación, exponemos la trayectoria del grupo desde su formación oficial en 1953. Todos los datos aportados en este apartado han sido facilitados por los componentes del propio grupo.

El primer director fue D. Juan Pedro Muñoz García y estaba formado por los siguientes cantores: *Bajos*: Hermenegildo Conejero Soriano, Antonio Parra Moñino, José de M. Quesada y Juan y Luis Boné Rogel. *Barítonos*: Francisco Botella Ros, José M^a Soto Abellán, Fernando Fenoll Bergua y Enrique Manzanares Portau. *Tenores segundos*: Antonio Vicea Martínez, José Bas García, Alfonso Gutiérrez Pérez, Julio Sarget Barceló. *Tenores primeros*: José Antonio Parra Albarracín, Julio Martínez López, Antonio Picazo Quintanilla y Faustino Cayuelas Antón.

Sus interpretaciones fueron desde el principio reconocidas. En el primer año de su formación interpretaron el canto ante el Gobernador Civil de la provincia y cantaron en la emisora “Radio Alicante”.

En 1956 dejó la dirección del grupo Juan Pedro Muñoz y se hizo cargo Antonio Picazo Quintanilla, quien lo dirigió durante cuarenta años, aumentándose con él el número de componentes y de actuaciones tanto en Orihuela como fuera de ella. En 1978, por acuerdo unánime de sus componentes, pasa a denominarse “Grupo de Cantores de la Pasión Federico Rogel”, en homenaje al compositor.

En 1980, se conmemoró el centenario de las partituras de Federico Rogel, con un concierto en la S.I. Catedral y además de “La Pasión”, interpretaron otras obras como el “Miserere” de Federico Rogel, el “Stabat Mater” atribuido a José Cayetano Rogel, “Crucifixus” de A. Acosta y J. Mompeán, y “Glosa a la Pasión” de Antonio Picazo y Ginés Gea. Este concierto se institucionalizó con algunas variantes en años sucesivos. En el mismo año, también participaron en el Festival de Cofradías y Hermandades de Murcia en el Teatro Romea y en “Radio Orihuela” de la Cadena SER.

A partir de 1982 se multiplican los conciertos en la propia ciudad de Orihuela y fuera de ella: Aula de la CAM, Torrevieja 1982; Concatedral de San Nicolás de Alicante, 1982; Callosa de Segura, 1983; Pregón de Semana Santa de Hellín, 1993; Raiguero de Bonanza, 1996; II Semana Cultural del Colegio Diocesano de Santo Domingo, Orihuela 1997; Callosa de Segura, 1999; IV Semana Cultural del Colegio Diocesano de Santo Domingo, Orihuela 1999; Callosa de Segura, 2000; Concatedral

de San Nicolás de Alicante, 2000; Albaterra, 2000; V Semana Cultural del Colegio Diocesano de Santo Domingo, Orihuela 2000; Cox, 2001; Expo fiesta, Alicante 2001; Concierto-Homenaje a Juan Ginés Pérez de la Parra, Iglesia de Santas Justa y Rufina, Orihuela, febrero 2002; Aula de Cultura de la CAM, Alicante 2002; Colegio de Santo Domingo, Concierto del 50 Aniversario del Grupo, Orihuela 2003; Iglesia de San Vicente Ferrer, Orihuela 2003; Concatedral de San Nicolás, Alicante 2004; Iglesia de San Vicente Ferrer, Orihuela 2004; Santa María de Alicante, 2005; Actuación en la I Muestra de Repostería Tradicional y Conventual “Sentidos Divinos”, Orihuela 2005; Concierto inauguración de la Lonja Municipal, Orihuela 2007; Santuario de Nuestra Sra. de Monserrate, Orihuela 2009 y FITUR, Madrid 2011.

A partir de los años 80 son más frecuentes las retransmisiones televisivas y radiofónicas de las actuaciones del grupo: Radio Orihuela, 1985; TVE segunda cadena ,1987; TVE en el programa “El tiempo es Oro”, 1988; Onda cero “La radio de Julia”, 1997; Radio Orihuela-SER, 1998 y 2000; RTVE, actuación en el programa “El Conciertazo”, 2003; RTVE, retransmisión de la procesión de Jueves Santo, 2008.

El Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel” se constituyó en Asociación Musical, según resolución de Consellería de Justicia y Administración Pública de la Generalitat Valenciana, de fecha 14 de septiembre de 1992, ratificada el 16 de diciembre del mismo año tras una pertinente modificación de estatutos.

A parte de su activa participación en la Semana Santa oriolana, también colaboran en la difusión dentro de aspectos musicales de la ciudad, tales como la implicación con la Unión Lírica Orcelitana y en la Muestra de Saetas de la Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de Semana Santa iniciada en 1993; Concurso de fotografía “Orihuela en su Semana Santa” cuya primera edición se celebró en 1995 y Concurso de Marchas Procesionales creado en 1996.

En noviembre de 1994 se realizó la grabación de un CD de “Motivos musicales de la Semana Santa de Orihuela” promovido por ellos mismos, junto a la Unión Lírica Orcelitana y contando con la colaboración de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, Excmo. Diputación Provincial de Alicante y RTVE. En este trabajo, además de “El Canto de La Pasión” se recogen las obras más significativas interpretadas en la Semana Santa de Orihuela. Fue presentado el 10 de marzo de 1995 en el Aula de Cultura de la CAM.

En día 22 de marzo de 1996 la familia Martínez Campillo donó al Excmo. Ayuntamiento las partituras de El Canto de la Pasión realizadas en 1880 por Federico

Rogel, a fin de que fueran custodiadas por esta institución y hacerlas así accesibles a la investigación. Actualmente, nos encontramos en trámite con la Propiedad Intelectual de Autores para registrar el Canto como “Tradicional de Orihuela”. Este proceso está finalizado y a la espera de una respuesta por parte de la Sociedad. Hemos participado activamente en todo el desarrollo del sumario, aportando todos los datos referentes a las características del Canto, como a los variados informes solicitados por la Propiedad Intelectual.

Un dato significativo es el intento del grupo en reiniciar la tradición de cantar en cuartetos una vez por noche en 1997; poco después se volvió a abandonar esta antigua costumbre, pero este mismo año, 2013, por primera vez en la historia, los dos grupos van a volver a interpretarla en cuartetos, organizando un itinerario por toda la ciudad, que más tarde especificamos.

En 2003 el grupo celebró su cincuenta aniversario con la edición de una revista conmemorativa que recoge la historia del Canto de la Pasión y la del Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”. Inserto en contraportada se incluye un CD con el repertorio del grupo: “La Pasión”; “Glosa a la Pasión” (1976), música de Antonio Picazo y letra de Ginés Gea; “Crucifixus”, adaptada en 1974 por Antonio Picazo, música Antonio Acosta y letra de J. Mompeán; “Ecce Homo”, música de G. Bouzignac 1640, restituido por B. Loth; “Stabat Mater”, S. XIX, de Federico Rogel Soriano; “Miserere”, S. XIX, de Federico Rogel Soriano; “O bone Iesu”, S. XVI, de Giovanni Pier Luigi de Palestrina; “Stabat Mater”, 1890, de Federico Rogel Soriano; “Stabat Mater”, 1865, de Federico Rogel Soriano; “Benedicto vos a Domino”, S. XVI, de Ginés Pérez de la Parra; “La Pasión”, década de los años 40, transcrita y armonizada por el P. Capuchino Fray Honorato de Vinales, letra de Fray José de Tabernas; “Iesu Dulcis Memoria” S. XVI, de Bernard Kothe; “Miserere”, s. XVI de Ginés Pérez de la Parra y finalmente “Mis cantores”, 2003, música de Manuel Berná García y letra de Ginés Gea Cayuelas.

En febrero de 2010 el grupo grabó en el Auditorio de la Lonja Municipal un nuevo CD, con un repertorio similar al anterior, aunque con ligeras variantes. Se estructura en cuatro bloques: Bloque 1, compuesto por el “Canto de La Pasión”: “Jueves Santo”, “Colativas” y “Ave María”. Bloque 2, obras de Federico Rogel: “Stabat Mater” 1865, “Stabat Mater” 1890, “Stabat Mater nº 1”, “Stabat Mater nº 2” y “Miserere”. Bloque 3, obras compuestas para el grupo: “Glosa a la pasión” 1976, música de Antonio Picazo Quintanilla y letra de Ginés Gea Cayuelas; “Kirie” 2009, de Ignacio Soto Sáez;

“Sanctus” 2009, de Ignacio Soto Sáez. Bloque 4, otras obras polifónicas: “Miserere” S. XVI de Ginés Pérez de la Parra; “Benedicto vos a Domino” S. XVI de Ginés Pérez de la Parra; “Sepulto Domino”, Tenebrae Responsories nº 18, de Tomás Luis de Victoria; “Ecce-Homo”, G. Bouzignac, restituído por Bloth; “Iesu Dulcis Memoria” (Anónimo), Armonización Bernard Köthe.

El grupo cuenta con multitud de galardones y distinciones entre las que destacan: Medalla de Plata de la ciudad de Orihuela, 1990; Orden de San Antón 1995; Socio de Honor de la Sociedad “Compañía de Armados”, 1995; Medalla de Bronce de la Diputación Provincial al Mérito Turístico, 1996 y Nazareno de Orihuela, 2005.

4.1.4.1: Relación de componentes del grupo

Resulta significativo que en tantos años de formación, tan sólo cuatro directores aparezcan señalados; apuntar que *Antonio Picazo Quintanilla*, ha sido director del grupo por más de cuarenta años.

TABLA X

Directores del grupo de los “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”²⁰⁸

<i>Nombre</i>	<i>Fechas en que ocupó el cargo</i>
Juan Pedro Muñoz García	1953-1956
Antonio Picazo Quintanilla	1956-1998
José Manuel Espinosa Fenoll	1998-2004
Ignacio Soto Sáez	2004-

Fuente: BREGANTE, J. M., presidente actual del grupo.

El papel de Presidente no apareció hasta 1992; anterior a este año, el Director asumía este cargo.

²⁰⁸ Elaboración propia a partir de los datos aportados por el presidente del Grupo de Federico Rogel.

TABLA XI

Presidentes del grupo de los “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”²⁰⁹

<i>Nombre</i>	<i>Fechas en que ocupó el cargo</i>
José Bas García	1992-1996
Agustín García Ortuño	1996-2000
José Manuel Espinosa Fenoll	2000-2004
José María Bregante Illescas	2004-

Fuente: BREGANTE, J. M., presidente actual del grupo.

En la tabla XII, la actual directiva del grupo, nos aporta los nombres de los anteriores intérpretes y miembros del grupo del Grupo de Federico Rogel a lo largo de la historia.

TABLA XII

Intérpretes del pasado

Enrique Manzanares Portau
Antonio Vicea Martínez
Alfonso Gutiérrez Pérez
Julio Sarget Barceló
Faustino Cayuelas Antón
Julio Martínez López
José Antonio Parra Albarracín
Joaquín MarínezZambudio
Francisco Miguel Picazo Salazar
Fernando Reig Serna
Ramón Pérez Bas
Antonino Fabregat Payá
Manuel Bas García

²⁰⁹ Elaboración propia a partir de los datos aportados por el presidente del Grupo de Federico Rogel.

Antonio Colomina Riquelme
Mariano García Canales
Carlos Esquer Cuenca
Francisco Cámara Nadal
José Ramón Sánchez López
Luis Fernando Cartagena Travesedo
Tomás Aniorte Godoy
Luis Soriano Sánchez
Alberto Escamilla Ruiz
Isidro Hernández Lozano
Fco. Javier Parra García-Molina
Víctor Sánchez Balaguer
José Molina Delgado
Enrique Méndez Navarro
Julio Sánchez Alonso
Zacarías Esquer Sarmiento
Alfonso Ortuño Salar
Luis José Pérez Martínez
Aníbal Bueno Esquer
Joaquín Román Gutiérrez
José Ferrández Ortuño
Boanerges Sarabia Vicente
Pedro María Ruiz Isidro
Jorge Peñalver Cutillas
José Muñoz Vázquez
José María Serna Muñoz
Antonio Soriano Soler
Pedro Enrique García Merino
José Vicente Escudero Galante
José Francisco Grao Torres
José Balaguer Sáez
Jesús Sánchez Balaguer
José M. Almela Veracruz
Andrés Ballester Costa



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Francisco Giménez Lozano
Vicente Gimeno Ferrer
José Manuel Crespo Requena
Jesús Roca Cabrera
José Bas García
Antonio García Gil
Luis Meseguer Costa
Esteban Sánchez Costa
Lucio Sarabia Torres

Fuente: BREGANTE, J. M., presidente actual del grupo.

TABLA XIII

Componentes actuales del grupo de los “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”²¹⁰

Director:

Ignacio Soto Sáez

Bajos (Voz 1º):

Pedro Anierte Ros

Emilio Bregante Illescas

José María Bregante Illescas

Antonio Luis Gálvez Carrillo

Ginés Gea Arques

Ginés Gea Cayuelas

Manuel Hernández Terrés

Tomás Sáez Sánchez

José A. Bascuñana Galiano

Emilio Bregante Gutiérrez

Juan A. Calderón Redondo

Ramón Rodríguez Alhama

²¹⁰ Ha vuelto a ser actualizado en el mes de octubre de 2013.

Barítonos (Voz 2º):

Agustín García Ortuño.
Mariano Martínez Romero
Javier Mirete Penalva
Manuel Parra Albarracín
Antonio Roda Anierte
Leandro Roldrán Soriano
Mariano Sáez Riquelme
José Manuel Sánchez Caselles
Fernando Javier Soto Abellán
Germán Díaz Cayuelas
Francisco Melgarejo Meseguer
José M. Pastor Espinosa
Benjamín Valero Espinosa

Tenores 2º (Voz 3ª):

José García Crespo
Francisco García Pérez
Baltasar Gómez Leonís
Carmelo Illescas Pérez
Esteban Sanmartín Alonso
Pascual Cámara Merino
José Fco. Grao Torres
Salvador Pérez González
Daniel Pérez Rodríguez
Agustín Rogel Aracil
M. Ramón Vera Abadía

Tenores 1º (Voz 4ª):

Amadeo Valoria Martínez
José Manuel Dayas Cano
José Antonio García Esteve
José M. Martínez San Nicolás
Domingo Sarabia Torres
Rafael Lozano Saura
Manuel Martínez Ferrándiz

Fuente: BREGANTE, J. M., presidente actual del grupo.

4.1.4.2: *Distinciones otorgadas al grupo de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”*

- 1990 - Medalla de plata de la Ciudad de Orihuela; por el Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.
- 1995 - Caballero de la Orden de San Antón; por la Honorífica Orden de San Antón de Orihuela.
- 1995- Socio de Honor de la Sociedad “Compañía de Armados”; por la Centuria Romana Ntro. Padre Jesús.
- 1996 - Medalla de bronce al mérito turístico; por la Excma. Diputación Provincial. Patronato Provincial de Turismo.
- 1997 - Cofrade de Honor de la Cofradía del Perdón; por la Cofradía del Perdón.
- 2000 - Homenaje con cuadro conmemorativo e insignia de la Pontificia; por la Real e Ilustre Hermandad de Ntro. Padre Jesús en el paso del Prendimiento.
- 2003 - Dedicación del Pasaje “Canto de la Pasión”; por el Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.
- 2005 - Nazareno de Orihuela. Por la Junta Mayor de Cofradías, Hermandades y Mayordomías de Semana Santa de Orihuela.
- 2011 - Placa de reconocimiento a la labor prestada durante cincuenta años en la procesión de Santo Entierro; por el Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.

4.1.5: *Grupo los Cantores de la Pasión*



Figura nº 2, logotipo “Cantores de la Pasión”

Hemos apuntado anteriormente que entre, 1925 y 1926, el Maestro de Capilla de la S.I. Catedral D. Vicente Perpiñán, en colaboración con José Casto Rodríguez, miembro de uno de los últimos cuartetos, rehízo tres de los motivos que componen el

Canto de la Pasión: “Jueves Santo”, “Colativas” y “Ave María”.

Debemos apuntar, que a lo largo de nuestra investigación, también hemos topado con varias versiones respecto a quién escribió la partitura conocida ahora como “versión Perpiñán”. En una conferencia dada en 1980 por Emilio Bregante Palazón, apunta (tal y como nos confirmó José Víctor Rodríguez por teléfono), que la reconstrucción de la partitura, incluyendo las tres partes, fue realizada por José Casto Rodríguez en 1925, *padre de los hermanos Pepe y Jenaro Rodríguez*, contando tan solo con la colaboración de Perpiñán. La cuarta parte, las Seguidillas, también se la adjudican a él, pero más tarde y sin la colaboración de Perpiñán, ya que explican en la conferencia, que la primera vez que se interpretó fue en 1908, como uno de los principales festejos en la Coronación de la Virgen de Monserrate. Pero, conforme hemos ido hilando las noticias encontradas, nos hallamos con un descuadre de fechas, ya que José Víctor Rodríguez (nieto de José Casto) nos asegura que fue su abuelo en 1925, siendo el año de publicación de Perpiñán y “la llamada al pueblo de Orihuela para no perder la tradición del canto” en 1926. Por lo que descartamos esta hipótesis abierta por José Víctor Rodríguez y seguimos apoyándonos en la versión del Maestro Perpiñán. Vicente Perpiñán publicó las partituras del último de estos motivos, el “Ave María”, en las páginas de *El Pueblo de Orihuela*, a la vez que hizo un llamamiento para recuperar el Canto de La Pasión. Será precisamente José Casto Rodríguez quien al año siguiente forme y dirija un cuarteto que será el responsable de recuperar el Canto en 1927.

Se constituye así, de manera informal, el Grupo de Cantores de la Pasión y se reinicia la interpretación del canto en 1927 y 1928. En 1929 se incorpora al grupo Pepe Rodríguez, que alterna en la cuerda de contralto con “el Mamaillo”.

En 1940 el grupo reinicia las interpretaciones, sigue en la dirección José Casto Rodríguez con un cuarteto formado por Pepe Rodríguez, Guillermo Cánovas, Monserrate Moreno y Antonio Sánchez, y con Jaime Aparicio como encargado de las velas del típico alumbrado. Al año siguiente tras el fallecimiento de Guillermo Cánovas, se incorpora Antonio Panús. En 1942, por fallecimiento de José Casto Rodríguez, toma la dirección del grupo Monserrate Moreno y se incorporan al mismo sus hijos Pedro y Monserrate.

En 1946, por indicación de D. Vicente Alba y “*varios amantes del canto de la pasión*” se doblaron las voces, así se incorporan al grupo José Torres, José María Soria “Pina” y Ramón Navarro, con Manolo Irles que se encargará de los desplazamientos a

las cercanías. A partir de este año desaparece la primitiva formación del grupo como cuarteto, para pasar a ser en adelante una agrupación de voces masculinas con varios miembros en cada una de sus cuatro cuerdas.

Desde 1952 y 1953 hay intentos por recuperar también el cuarto motivo que compone la Pasión, “las Seguidillas”, en base a los apuntes de José Casto Rodríguez, como queda reflejado en la revista de Semana Santa de 1953: “...*El cuarto las Seguidillas, se cantarán este año, merced a la reconstrucción de los apuntes que conservan los hijos de José Casto Rodríguez, Pepe y Genaro...*”²¹¹

No obstante no existe constancia de la interpretación de este motivo hasta 1965.²¹²

A partir de 1950 se multiplican las actuaciones tanto dentro como fuera de Orihuela. Ese mismo año se actúa con motivo de la Semana Santa de Orihuela en la emisora de “Radio Murcia”; en 1952 en la de “Radio Elche”. En Crevillente en el año 1964 y Cartagena en 1965.

El 25 de marzo de 1966, se interpreta el Canto en Televisión Española; al día siguiente en el Salón Goya del Ayuntamiento de Madrid y el 27 en el Teatro del Parque Móvil de Madrid. El 11 de marzo de 1967 en la Peña Madridista de Elche; el 16 de marzo de 1968 en Benidorm en el Aula de Cultura “Zaragoza” y el 29 en la Delegación de Cultura de Alicante.

Es el año 1969 el más amplio en actuaciones; el 20 de marzo cantan en el Palacio Episcopal, Diputación, Santa Iglesia Catedral, Iglesia de San Isidoro y otros lugares de León; el día 21 de marzo en el Pregón de la Semana Santa de Valladolid y en el Palacio Episcopal; el 22 del mismo mes en la Basílica de la S.C. del Valle de los Caídos y el 23 en la Catedral de Toledo. Al regreso del viaje, se actúa en Albacete y para el Caballero Cubierto de la Procesión oriolana del Santo Entierro de Cristo.

El 25 de marzo de 1971 en el Palacio Episcopal de Solsona, el 27 en el Salón del Consejo de Ciento del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona y el 2 de abril en el pregón de Semana Santa de Crevillente. En 1972 en Televisión Española, y en 1977 se graba el Canto de La Pasión para el programa “Aitana” en los Claustros del Colegio de Santo Domingo.

²¹¹ Revista Semana Santa 1953, “*La Pasión*”.

²¹² Revista Semana Santa 1987, “*La Pasión: Orihuela: Semana Santa 1987*”.

En 1980 organizan una Conferencia-concierto en el Círculo Católico Oriolano, pronunciada por D. Emilio Bregante Palazón, Presidente de la Junta Mayor de Cofradías y Hermandades de Semana Santa.

En 2009 interpretaron en canto en el Pregón de Semana Santa de Murcia y en el 2011 en FITUR. A partir de este año los componentes del grupo inician su colaboración en la representación de la vida, muerte y resurrección de Cristo, representándose desde 2003 en la Iglesia de Santiago de Orihuela. Desde 2012 participa en el Vía Crucis organizado por la Hermandad del Sto. Cristo de Zalamea y María Santísima del Consuelo de Orihuela, interpretando el Canto de La Pasión a la salida del Santísimo Cristo de Zalamea de la Iglesia del Convento de San Juan de la Penitencia.

El grupo cuenta con multitud de galardones y distinciones entre las que destacan: Medalla de Plata de la ciudad de Orihuela, 1990; Orden de San Antón 1995 y Nazareno de Orihuela, 2005.

4.1.5.1: Relación de componentes del grupo

El Director con más años bajo la dirección del grupo ha sido José Víctor Rodríguez López, nieto del primer director; el año pasado rehicieron la agrupación pasando, después de más de veinte años de José Víctor, a Bienvenido Espinosa la dirección del grupo.

TABLA XIV

Directores del grupo de los “Cantores de la Pasión”²¹³

<i>Nombre</i>	<i>Fechas en que ocupó el cargo</i>
José Casto Rodríguez	1927-1942
Monserate Moreno Soria	1942-1956
José Rodríguez Lozano	1956-1977
Monserate Moreno (hijo)	1977-1988
José Víctor Rodríguez López	1988-2012
Bienvenido Espinosa Sarmiento	2012-

Fuente: CÁNOVAS, R., actual presidente del grupo

En la tabla XVI, nos muestran a los intérpretes que formaron parte del grupo en años pasados, nos ha resultado muy curioso los datos aportados por el grupo, ya que no han incluido a José Víctor Rodríguez López en la lista.

TABLA XVI

Intérpretes del pasado

Rafael Zaragoza “el Mamaillo”, (1925)

Guillermo Cánovas “el Chocolatero” (1925)

Álvaro López (1925),

Jaime Aparicio (1926)

Antonio Sánchez Egío (1926)

Antonio Panús (1941)

Pedro Moreno (1942)

José Torres (1946),

José María Soria “Pina” (1946)

Ramón Navarro (1946)

Manuel Irles (1946)

Jenaro Rodríguez

²¹³ Elaboración propia a partir de los datos aportados por el actual presidente del Grupo de la Primitiva Pasión.

Guillermo Cánovas (1950)
Pepín Abad (1961)
Guillermo Fabregat (1963)
Manuel Córdoba (1963)
Enrique Abad (1964)
Salvador Martínez (1967)
Manuel Roca (1968)
Jerónimo Terrés (1968)
Vicente Gimeno (1972)
José Lorente (1975)
Jerónimo Díaz (1975)
Francisco Ballesta (1977)
José Cardona (1977)

Fuente: CÁNOVAS, R., actual presidente del grupo

En la tabla XVI, la dirección actual del grupo de la Pasión, nos aporta los componentes actuales de la agrupación, indicándonos el año de ingreso.

TABLA XVI
Componentes actuales del grupo de los “Cantores de la Pasión”

EN LA ACTUALIDAD

Director:

Bienvenido Espinosa Sarmiento

Bajos (Voz 1º):

Víctor Riquelme Fenoll (1977)

Ramón Aparicio Ezcurra (1980)

José Bailén Rodríguez (1986)

Enrique Muñoz Escolano (2003)

Fco. Luis Galiano Moreno (2004)

Luis Tafalla Brotons (2005)

Antonio Carlos Marcos Gutiérrez (2008)

Pablo Sanmartín Ruiz (2011)

Barítonos (Voz 2º):

Ricardo Cánovas Pérez (1964)
José Víctor Rodríguez López (1964)
Ángel Casanova Torres (1973)
Fernando Sanmartín Alonso (1978)
Juan Antonio López Cuartero (1978)
Marcelino Asuar Belda (1990)
Antonio Ignacio Ballesta Durendez (1992)
Francisco Pertegal Felices (2003)
Carmelo Lorca Ferrández (2007)
José Germán Torres Saldaña (2007)
Fernando Murcia Marcos (2011)

Tenores 2º (Voz 3ª):

Manuel Roca Cabrera (1964)
Isidro Hernández Lozano (1978)
Juan José Soria González (1987)
Antonio Durendez Pérez (1992)
Juan Fco. Díaz Chicano (1993)
Javier Guil Grao (2003)
José Insa García (2004)
Jesús Abad Moreno (2005)
Javier Martínez Ruiz (2005)
Ángel Lorente González (2006)
Francisco Albaladejo Romero (2008)
Javier Brú García (2009)
Manuel Gutiérrez Rocamora (2011)
José Manuel García Antolinos (2011)

Tenores 1º (Voz 4ª):

Fernando Reig Serna (1973)
Francisco Parra García (1993)
Jesús Grau Torá (1998)
Manuel Lorente González (2004)
Sergio García Soler (2006)
Francisco Giménez Pérez (2007)

José Luis Parra García (2010)

Fuente: CÁNOVAS, R., actual presidente del grupo

4.1.5.2- Distinciones otorgadas al grupo de Cantores de la Pasión

- 1990- Medalla de plata de la Ciudad de Orihuela; por el Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.
- 1994- H. M. de la Junta Central de la Semana Santa de Callosa de Segura; por la Junta Central de Semana Santa de Callosa de Segura.
- 1995- Caballero de la Orden de San Antón; por la Honorífica Orden de San Antón de Orihuela.
- 1999- Hermano de Honor de la Hermandad del Santísimo Cristo de Zalamea y María Santísima del Consuelo; por la Hermandad del ST. Cristo de Zalamea y María Santísima del Consuelo de Orihuela.
- 2003- Dedicación del Pasaje “Canto de la Pasión”; por el Excmo. Ayuntamiento de Orihuela.
- 2005- Nazareno de Orihuela; por la Junta Mayor de Cofradías, Hermandades y Mayordomías de Semana Santa de Orihuela.

Universidad de Alicante

CAPÍTULO V

CARACTERÍSTICAS DEL CANTO DE LA PASIÓN ORIOLANO

Para plantear el apartado que exponemos a continuación hemos dividido, dentro de las variadas características del canto en las dos versiones que se interpretan, apartados seleccionados según su forma musical, distribución de voces, letra, tipo de acompañamiento, arquitectura y ámbito de voces, tonalidades y polifonía, tomando como referencia las dos partituras que se utiliza de modelo en los dos grupos existentes en la actualidad.

Pero antes de adentrarnos en el análisis musical, efectuaremos un inventario de las partituras expuestas dentro del trabajo general que hemos podido rescatar; algunas inéditas hasta ahora, encontrándose escondidas en archivos del Obispado y otras redimidas de archivos privados que han ido pasando de generación en generación entre familias oriolanas, que adjuntamos en el anexo del trabajo.

5.1- Partituras

Del Maestro Federico Rogel hemos rescatado cuatro versiones:

La primera y más representativa es la manuscrita a cuatro voces y firmada en 1880. Esta partitura fue adquirida por Joaquín Martínez Campillo a los herederos del maestro Federico Rogel al parecer en los años 40 y heredadas por su esposa Josefa García Pertusa, quien las donó al Excmo. Ayuntamiento según consta en escritura pública de fecha 22 de marzo de 1996 que adjuntamos en el anexo. Actualmente figuran

en el inventario de Bienes Municipales y se conservan en el Archivo Municipal de Orihuela²¹⁴.

La segunda, también de Rogel e inédita hasta la aparición de este trabajo, se encontraba encubierta y olvidada en el Archivo de la Concatedral de San Nicolás de Alicante²¹⁵. Se hallaba en legajos de partituras sin catalogar del Maestro de la Catedral de Orihuela Carlos Moreno²¹⁶. Sólo se localizó la primera parte y es un borrador del propio Rogel, tal vez el mismo Moreno, al realizar una de las catalogaciones del archivo de la Catedral de Orihuela, la encontró entre multitud de partituras que se encontraba en dicho archivo y que actualmente siguen sin catalogar.

La tercera, también de Rogel, aparecen las tres partes; manuscrita a cuatro voces, más particellas firmadas por Rogel. La letra de las colativas y los títulos están editados.

La cuarta, también completa, está manuscrita la música y letra, excepto títulos, indicaciones de agógica y letra de colativas que se encuentra editadas. Firmada como copia por Ramón Torregrosa Gilabert de la versión de Rogel; Orihuela 16 julio 1954.

Versión de Vicente Perpiñán:

La partitura original escrita por el propio Perpiñán nos ha resultado imposible conseguirla; según nos comentan, está en manos de un oriolano en su archivo particular, pero nos ha negado el poder acceder a verlas. Sí hemos conseguido, con bastante dificultad ya que se encontraba en archivo privado, una de las versiones más antiguas que debe existir del Maestro. Se nos presenta sin firmar, pero pensamos que puede ser una versión muy antigua, puesto que muestra la parte de acompañamiento de bombardino, que tal sólo se interpretó durante los primeros años del siglo XX con la intención de marcar el bajo y tono, tal y como nos detalla dos publicaciones²¹⁷.

²¹⁴ SÁNCHEZ MATEO, M^a C.: Fichas-inventario de Bienes Municipales, "Partituras de Federico Rogel".

²¹⁵ con signatura: 3B- XVII- 12.

²¹⁶ Maestro de Capilla en Orihuela desde 1898, hasta 1913, Carlos Moreno se trasladó a Alicante donde ejerció varios cargos: profesor de música de la Escuela Normal, organista de la parroquia de Santa María, segundo organista y maestro de capilla de la entonces colegial de San Nicolás.. Extraído de: AGUILAR, J. de D.: *Historia de la música en la Provincial de Alicante*, Alicante, Gráficas Díaz S.L., Instituto de Estudios Alicantinos, 1984, p. 45.

²¹⁷ TORRES y LÓPEZ, J.: "Una ensoñación los tiempos cambian", en *Oleza, Semana Santa*, Orihuela 1982 y TONEL, P.: "La Pasión", *La Huerta*, Orihuela, 26 de marzo de 1908.

Buscando el autor de dicha partitura, hemos comparado el tipo de escritura de nomenclatura musical, así como de letra de varias partituras que han llegado a nuestras manos con la del propio Perpiñán (considerando que su partitura es la que publica en la revista de Semana Santa, ya que es el autor del artículo), a la vez que con las del maestro Moreno (comparando con multitud de partituras, como el himno de Orihuela, publicado en edición facsímil y las digitalizadas en páginas web²¹⁸), pero la caligrafía no coincide con ninguno de los dos Maestros. Cabe la posibilidad que fuera copiada tal vez, por algún miembro de un cuarteto formado por la tercera década del siglo XX; ya que las partituras de Vicente Perpiñán debieron realizarse posiblemente entre 1925 y 1926, pues en el artículo publicado por este autor en *El Pueblo de Orihuela* del 1 de abril de 1926, ya aparece publicada la parte del “Ave María”. A partir de estos datos, podemos descartar la hipótesis fijada por José Víctor Rodríguez, atribuyendo la reconstrucción de la partitura del canto oriolano, a su abuelo José Casto.

Otras partituras que adjuntamos, son las particellas del bajo que en 1951, Francisco Martínez Marín copió a plumilla de las partituras reconstruidas por José Castro Rodríguez. Esta versión fue la publicada en las revistas de Semana Santa de 1951 y 1953 y en el libro de Juan Sansano en 1954²¹⁹.

Disponemos también las particellas de las cuatro voces de la versión de Perpiñán del canto. Se atribuyen a Monserrate Moreno, que fue director del Grupo de Cantores de la Pasión entre 1942 y 1956, actualmente se conservan en el Archivo privado de Pepe Lorente.

De esta misma versión del Canto de la Pasión se recogen otras partituras con el sello “Archivo de Pepe Rodríguez”, propiedad de José Víctor Rodríguez López, copia de la versión de V. Perpiñán que probablemente fue realizada por José Rodríguez Lozano entre 1956 y 1977, fechas en las que era director del Grupo de Cantores de la Pasión.

También aportamos a este trabajo una partitura también desaparecida hasta ahora y desconocida por la mayoría de los oriolanos, “*Seguidilla Pilatos*”, aunque se

²¹⁸ http://culturaorihuela.es/nuestra_cultura/musicos/c_moreno.html (visitada el 17/07/2012)

²¹⁹ “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 9, marzo 1951, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

“La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 11, marzo 1953, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades.

SANSANO, J., *op. cit.*

*LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN*

sabe por prensa que se interpretó en alguna ocasión. Jesús Abad Moreno nos la ha facilitado en la actualidad y pensamos es copiada de la que “supuestamente” tiene en su poder José Víctor Rodríguez, que la custodia celosamente en su archivo particular. Y por último, otra versión exacta del Maestro Perpiñán, conseguida a través de Francisco Giménez Ávila, que nos aportó la copia que su padre incluyó en su archivo privado, sin saber de dónde procede o el año de origen de la misma.

El grupo de los Cantores de la Pasión, consideran esta parte como forma conjunta del “Canto de la Pasión de Orihuela”, pero el grupo de Federico Rogel, no lo piensa así; de hecho, debemos señalar que han conocido esta partitura por mediación de este trabajo.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TABLA XVII²²⁰

Recopilación de partituras aportadas

AUTOR DE LA VERSIÓN	DEPOSITARIO (CUSTODIO)	EDICIÓN	PARTES	AÑO
Rogel	A.M.O. Excmo. Ayuntamiento de Orihuela	Manuscrita y firmada por Rogel	Jueves Santo Colativas Ave María	1880
Rogel	Archivo Concatedral San Nicolás de Alicante	Manuscrita, pero no firmada (nomenclatura de Rogel)	Jueves Santo	1880 o anterior (parece un borrador de Rogel)
Rogel	Archivo privado. Firmada por Federico Rogel.	Manuscrita: (partitura más particellas) Editada: letras y títulos en particellas y en partitura, sólo títulos.	Jueves Santo Colativas Ave María	1946
Rogel	Archivo privado, firmada como: copia por Ramón Torregrosa Gilabert.	Manuscrita: música y letras. Editada: Títulos; indicadores de agógica y letra de las Colativas.	Jueves Santo Colativas Ave María	16 de julio de 1954.
Perpiñán	Archivo privado DESCONOCIDO.	Manuscrita	Jueves Santo Colativas Ave María	No aparece (pero al mostrar la parte del bombardino, debe ser de las primeras versiones, sobre 1926).
Perpiñán	Original desaparecida. Revista Semana Santa 1951 y 1953 y Sansano 1954	Manuscrita por Francisco Martínez Marín	Particellas del bajo de las tres partes	1951
Perpiñán	Archivo privado de Pepe Lorente.	Atribuida a Monserate Moreno	Particellas cuatro voces de las tres partes.	Entre 1942 y 1956.
Perpiñán	Archivo de Pepe Rodríguez	Atribuida a José Rodríguez Lozano	Manuscritas	Entre 1956 y 1977.
Perpiñán	El Pueblo extraordinario N. P. Jesús, Orihuela	Atribuida a Vicente Perpiñán	Manuscrita, Bajo Ave María	Publicada 1 abril 1926.
Perpiñán (Seguidillas)	Versión Perpiñán, desconocido. Jesús Abad Moreno (versión siglo XXI)	Jesús Abad Moreno	Seguidillas; Transcritas con editor de partituras.	1925 (Según Sansano)
Perpiñán	Archivo privado	Manuscrita	Jueves Santo Colativas	Desconocido

Fuente: especificado en el apartado de “Depositario”.

5.2- Estructura

Según lo expuesto anteriormente, observamos que la estructura del canto pasionario de Orihuela está formada por tres partes claramente diferenciadas: *Jueves Santo*, *Colativas* y *Ave María*, pero forman una sola obra teniendo estructura y armonía afines. La primera parte con la que se inicia el canto es conocida como *Jueves Santo*

²²⁰ Elaboración propia.

en la versión de Rogel y *La Pasión* en la de Perpiñán; es una quintilla y escrita en compás binario en la versión de Rogel y en compás cuaternario en la del maestro Perpiñán, con una indicación de tempo en *Moderato* en ambas. La segunda parte está formada por seis quintillas, conocidas en Orihuela como *Colativas* aunque según algunos investigadores, el nombre actual viene deformado por tradición oral de *Correlativas*, conocida por este nombre en varios lugares como Murcia²²¹. Sólo se interpreta una o dos de ellas y la más conocida y tradicional es la primera “*por ventanas y balcones...*”. La sexta lleva como título *Despedida* y todas están escritas en compás ternario en la versión de Rogel y en cuaternario la Perpiñán. Dentro de la similitud con la primera parte, uno de los cambios es la indicación de tempo en *Allegretto*.

Se finaliza con el *Ave María*, escrita con la letra de la popular oración católica. El ritmo está especificado en compás binario y con una indicación de tempo en *Moderato* en ambas versiones. Comparando las dos, es donde más diferencias pueden apreciarse, aunque éstas son consecuencia de que la versión de Rogel es más ornamentada, incluyendo glosados y melismas, lo que supone una expansión de la melodía que aparece recogida de forma más sintética en la versión de Perpiñán.

Aunque consideramos “*la Seguidilla Pilatos*” como obra aislada del canto pasionario de Orihuela, señalaremos que éste, se interpreta antes del *Ave María*; se encuentra en compás cuaternario y no presenta indicación agógica.

5.3- Las voces

Respecto a las voces específicas que encontramos en las partituras, el modelo de estructura vocal que nos presentan se ciñe a un modelo armónico de TTBB Tenor 1º, Tenor 2º, Barítono y Bajo, según la distribución de las tesituras vocales sobre el papel, comenzando de más aguda a más grave. La primera y más antigua partitura del canto es la versión de Rogel, presenta la distribución en la partitura de cuatro voces como 4º, 3º, 2º y Bajo, de más aguda a más grave; en las particellas especifica de igual modo las voces. Sin embargo, en varias versiones de la versión de Perpiñán, encontramos la denominación más específica de Tenor 1º, Tenor 2º, Barítono y Bajo.

²²¹ NAREJOS BERNABÉU, A.: *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*, Beca de Investigación en Folklore INEAEM-CIOFF 2008, p. 183, s p.

Una interesante comparativa nos la muestra Narejos en su trabajo sobre los Auroros de Murcia²²². Según nos comenta el investigador, en el siglo XIX las voces tenían una denominación idéntica a la utilizada por Rogel, comenzando a nombrar desde el bajo, el primer tenor se le denomina *segunda*, el segundo tenor *tercera* y la voz de contralto *cuarta*. Las voces intermedias, en general, son las que van jugando con el motivo principal de la obra. Pero más adelante, expondremos la relación frente a estos dos tipos de manifestaciones populares religiosas.

5.4- Distribución

La distribución de los cantantes en el coro es en semicírculo, en el caso de los “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”; mientras que los “Cantores de la Pasión” se disponen en círculo cerrado, situándose de modo que las voces quedan enfrentadas entre sí; los tenores primeros y segundos se ubican en la parte derecha del director, quedando así los bajos y barítonos a la izquierda. Esta colocación en la interpretación del canto es también muy similar a la de los Auroros, a la vez que también nos lo compara por su similitud Narejos a la de los “*canto a tenore*” de Cerdeña, que presentan muchas connotaciones musicales guardando estrecha relación con los cantos Auroros²²³ y el propio canto de la Pasión de Orihuela.

Respecto al número de componentes, varían según épocas. Como hemos apuntado anteriormente, las primeras representaciones en las calles oriolanas eran constituidas por cuartetos. Hasta 1946 no se doblan las voces, ya sea por la popularidad del canto o por la necesidad en cuanto a la contaminación acústica de los años. En la actualidad, el grupo de los “Cantores de la Pasión” cuenta con cuarenta y un cantores y los “Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel” con cuarenta y cuatro. Otra peculiaridad del grupo de los “Cantores de la Pasión” es su *vestimenta*. En sus actuaciones se presentan vestidos con capas negras, tal y como era común en el siglo XIX, siendo diferenciados del grupo de Rogel por esa peculiaridad.

La introducción del *farolillo* parece producirse en la nueva etapa del canto, hacia 1927 y principalmente en los años 40. Así José Torres, al narrar los ensayos para la recuperación del canto nos habla de los “*cabos de vela – que Jaime ha rapiñado de la*

²²² NAREJOS BERNABÉU, A, *op. cit.*, p. 193.

²²³ *Ibidem*, p.193.

Seo-²²⁴. Ya en la posguerra Emilio Bregante, resalta la presencia del farolillo en las interpretaciones de los cantores: “*La luz mortecina del farolillo que les alumbra, proyecta en los muros, alargándolas, las sombras de los cantores en estampa espectral, evocadora de fantásticas ideas*²²⁵”. La presencia del farol en las actuaciones se perdió en fecha imprecisa, quizás en los años 60 y ha sido recuperado hace 5 o 6 años por ambos grupos, en especial en la “*noche de los cuartetos*”.

Como podemos comprobar en todo el estudio, no aparece nunca el papel de la *mujer*. Según archivos, la mujer nunca ha participado en estas representaciones; pero nos comentan que se hablaba de una mujer en uno de los grupos años atrás. Tan sólo hemos conseguido esta información, pensando que resulta muy compleja la inclusión de una voz femenina, dado la tesitura de la obra.

5.5- Acompañamiento y agrupaciones

En cuanto al tema del acompañamiento, actualmente se canta *a capella*, pero años atrás, tal y como encontramos en la partitura de la versión de Perpiñán ya citado, nos aparece el papel de un instrumento monódico que se comenta interpretaba un bombardino. El uso de este instrumento aparece ya citado en 1908²²⁶ y a partir de 1927²²⁷ con la recuperación del canto. Actualmente está en desuso. Al revisar la parte del bombardino que nos presenta la partitura de la “versión Perpiñán”, se observa claramente, que es una melodía ya transportada para el instrumento transpositor y acompañar a la melodía para no “*salirse del tono*²²⁸”.

Hoy en día, el director lleva un diapasón con el que guía el tono de las primeras notas. Pero el grupo de los Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel, quieren rescatar la integración del bombardino, trabajando actualmente sobre este tema.

Tal y como exponemos en el apartado anterior, ambos grupos, están formados por una cuarentena de componentes entre las cuatro voces, pero este mismo año, 2013 durante la Cuaresma e impulsado por el Ayuntamiento de Orihuela, se ha vuelto a la

²²⁴ TORRES y LÓPEZ, J., *op. cit.*

²²⁵ BREGANTE, E., *op. cit.*

²²⁶ TONEL, P., *op. cit.*

²²⁷ TORRES y LÓPEZ, J., *op. cit.*

²²⁸ La información sobre la costumbre y papel del bombardino, nos fue aportada por Carmelo Illescas; una vez encontrada la partitura que nos facilitaron de forma anónima.

tradición de cantar en cuartetos. Se realizó un itinerario de puntos históricos de la ciudad, acompañados por un farol e intercalándose cuartetos de las dos agrupaciones. Los cuartetos se colocaban en círculo e iluminados en el centro por el farolillo. La ciudad quedó totalmente a oscuras y el tráfico fue interrumpido en los recorridos donde se interpretaba el canto²²⁹.

5.6- Melodía

En general, en cuanto su ámbito melódico, la melodía transcurre en una extensión reducida y generalmente se mueve a intervalos mínimos, bien por grados conjuntos o movimientos de tercera, en las dos versiones.

5.6.1- Jueves Santo

La arquitectura de esta parte de la obra, está claramente diferenciada en cuatro secciones y viene dada en todo momento por la forma del texto.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

²²⁹ Información detallada en el apartado 6.10.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

PARTITURA VII²³⁰

Sección 1ª

San - - - - -
San - - - - -
Jue - ves San - - - - -

14 Sección 2ª

-to de ma - ña - na an - tes de sa - lir el
-to de ma - ña - na an - tes de sa - lir el
-to de ma - ña - na an - tes de sa - ñir el

22 Sección 3ª

sol - - - i - - - - - ba

²³⁰ Transcripción de Antonio Narejos.

el Rey de las al - mas con - tem - plan - do

el Rey de las al - mas con - tem - plan - do -

el Rey de las al - mas - con - tem - plan - do

38

Sección 4ª

su pa - sión - - - con la Rei - -

- su - pa - sión - - con la Rei - -

su pa - sión - - - con la Rei - -

47

-na Rei - na so - be - ra - - - a - na -

ra - a - na -

Según la versión de Rogel, la primera sección comenzaría desde el primer compás hasta el 14 (*Jueves Santo*); la segunda desde el 15 hasta el 23 (*de mañana antes de salir el sol*), la tercera en el compás 24 y finalizaría en el 42 (*iba el rey de las almas contemplando su pasión*) y la cuarta y final desde el 43 hasta el 54 (*con la reina soberana*), coincidiendo con los puntos de articulación del texto, razón que nos explica que la tercera sea la más larga.

Respecto a la versión de Perpiñán, cambia los números de compases al encontrarse en compás cuaternario, a diferencia del binario de Rogel; aún así, la

estructura también se diferencia claramente por la letra.

La primera sección comenzaría desde el primer compás hasta el 8 (*Jueves Santo*); la segunda desde el 9 hasta el 15 (de *mañana antes de salir el sol*), la tercera en el compás 16 y finalizaría en el 28 (*iba el rey de las almas contemplando su pasión*) y la cuarta y final desde el 29 hasta el 38 (*con la reina soberana*).

Respecto al ámbito melódico de las voces en las dos versiones, ya que se encuentran escritas en la misma tonalidad, se presenta de La b 1 a Sol 4.

En la cuarta voz el ámbito melódico está siempre dentro de la quinta justa Do-Sol apareciendo tan sólo una vez la nota más grave Do y además como adorno. La nota más aguda Sol y las interiores de este intervalo Re-Mi-Fa están presentes en toda la pieza.

La tercera voz se mueve en el ámbito melódico de tercera mayor Si b-Do- Re natural, coincidiendo con el ámbito del motivo principal, pero la nota inferior Si b, en dos ocasiones (compases 18 y 32 versión Rogel y en el 12 y 19 en la Perpiñán) encontramos un Si natural y en diferentes momentos de la partitura la nota Re, la encontramos alterada como propia de La b M o, lo que es lo mismo, como séptima de dominante de la subdominante de Mi b M.

La segunda voz junto con la cuarta, va por sextas paralelas al inicio hasta el compás 14 en Rogel y en el 8 en Perpiñán, por lo que los motivos coinciden. El ámbito melódico es de una quinta justa como la cuarta voz, pero en esta segunda voz, la nota más grave Mi b, tan sólo aparece una vez y como adorno, mientras que con las otras cuatro notas Fa- Sol- La- Si, desarrolla todo su papel, con la salvedad de que en esta voz aparece en algunos momentos una nota cromática Fa # como sensible de Sol en el compás 31, versión Rogel; pero a diferencia con la de Perpiñán, ésta no aparece, ya que se encuentra incluida dentro de una ornamentación en forma de grupeto y no la altera en el compás 19, aunque debemos pensar que se interpreta como si fuera alterada, ya que también está de paso para llegar a la tónica Sol.

En la voz del bajo, el ámbito melódico es de una octava, de La b a La b, pero las notas características son sobre todo la dominante y la tónica de Mi b M (Si b y Mi b), encontrando también el motivo en menos ocasiones que las otras voces.

La tonalidad principal del "*Jueves Santo*" es Mi b M en las dos versiones, pero nada más comenzar, en los tres primeros compases de introducción dados por el bajo en Rogel y en el primero en versión Perpiñán, nos encontramos con el principal motivo melódico de esta primera parte; éste está formado por la tónica, segunda y tercera (Do-

Re- Mi); entran con el primer tricordio de Do m al que le sigue una armonización del tercer grado de Do m como tónica de Mi b M; esto es debido a la intención del autor de crear un ambiente sombrío y misterioso, pero al terminar con el tercer grado de Do m y ser armonizado en el cuarto compás con el acorde de tónica de Mi b M, se consigue un ambiente más abierto y luminoso, contrastando con el acorde de Do m. El motivo principal está presente en toda la obra.

Seguidamente entra el resto de las voces con el acorde perfecto de la tonalidad principal, enlazando la cuarta y segunda voz con el motivo principal, mientras que la tercera y primera voz mantienen con la segunda inversión de la tónica terminando esta secuencia en reposo de calderón en segunda inversión.

En el compás 9 de Rogel y 6 de Perpiñán, la segunda y cuarta voz vuelve a introducir el motivo principal, pero lo doblan añadiendo en la segunda repetición, ambas voces, un pequeño floreo en semicorcheas. Mientras la tercera, sigue manteniendo la segunda inversión de la tónica y el bajo sostiene una nota pedal con la dominante en Rogel a diferencia de Perpiñán que juega con la tónica y dominante, terminando en los compases 13 y 14 en Rogel y 7 y 8 en Perpiñán, con una semicadencia a la dominante y en calderón.

En el 15 en Rogel y 9 Perpiñán, entran las cuatro con el acorde de tónica en estado fundamental, pero en esta ocasión quien introduce el motivo principal es la tercera voz, enlazando con ésta el motivo en el bajo con la dominante del sexto grado en Rogel, presentando una pequeña variación en esta voz Perpiñán; resuelve en tónica en los compases 19, 20 y 21 en Rogel y 12 y primera parte del 13 en Perpiñán, con unas negras homorrítmicas de las cuatro voces en estado fundamental.

En el compás 22 de Rogel y 14 y 15 en Perpiñán, el motivo lo introduce la segunda voz, pero esta vez está dentro de las secuencias en semicorcheas en Rogel y corcheas Perpiñán, en estado de séptima de dominante en fundamental, terminando en reposo.

A continuación en el compás 24 Rogel y 16 Perpiñán, hay un cambio de tonalidad a La b M en estado de subdominante en segunda inversión, siendo mantenida con una nota pedal en el bajo y tercera voz, hasta el reposo del compás 27 Rogel y 17 Perpiñán, que termina en una cadencia imperfecta en segunda inversión de la tónica. En este caso, el motivo principal va alternándose entre la tercera y segunda voz en un juego de semicorcheas y negras.

Durante los compases 28 y 29 en Rogel y 18 en Perpiñán, volvemos al recitativo

en negras homorrítmicas en segunda inversión de tónica, enlazando en el treinta con el motivo melódico que entra en el bajo produciendo un nuevo cambio de tonalidad a Do menor, este motivo pasa a convertirse, para este nuevo cambio, de la sexta en segunda inversión a la tónica, también en segunda.

A partir del compás 30 y durante los tres siguientes en la versión de Rogel, aparecen unos giros armónicos para volver a la tonalidad de La b M. La voz del bajo comienza con la tónica en segunda inversión dentro del compás 30 introduciendo el motivo principal, mientras que el resto de las voces van alternando este motivo, en el 31 el bajo se mueve pasando por el segundo grado disminuido en segunda inversión, seguido de la séptima disminuida de la dominante y realizando una modulación cromática para volver a la dominante fundamental de La b M en el compás treinta y tres. En la comparación con la partitura de Perpiñán, éste presenta una leve diferencia respecto a Rogel en los compases 19 y 20, ya que la 2º y 3º voz, realiza un floreo más decorado que Rogel, además el bajo termina con la sensible para así, realizar un calderón en el silencio de corchea.

En los siguientes compases, los motivos van entre la segunda y tercera voz, mientras que el bajo realiza una serie de cambios; de la séptima de dominante fundamental a la tónica, en el compás 35 de Rogel y 22 en Perpiñán, a la séptima de dominante para llegar, en el compás 37 en Rogel y 23 en Perpiñán, de nuevo a la tonalidad de Mi b M.

A partir del 38 en Rogel y el 24 de Perpiñán, el motivo lo encontramos en la segunda voz y las demás comienzan con la séptima de dominante para pasar a la tónica y terminar en el 42 en Rogel y 28 en Perpiñán, con una cadencia perfecta en un reposo largo.

En el compás 43 en Rogel y 29 en Perpiñán, entramos ya en la tonalidad de La b M encontrando los motivos en la segunda y tercera voz, siendo más adornados en la versión de Perpiñán, mientras que el bajo se mantiene en una nota pedal de dominante para concluir en una cadencia imperfecta en el compás 47 en calderón versión Rogel y sin calderón pero con pausa de silencio de negra en el compás 32 en Perpiñán.

Entramos en el 48 de Rogel y 33 Perpiñán, de nuevo, con las negras homorrítmicas en segunda inversión de dominante pasando a la segunda inversión de la subdominante para terminar en Mi b M. En el 50 de Rogel y 34 de Perpiñán, el motivo lo despide la segunda voz y el resto marca una semicadencia a la dominante para finalizar esta parte del canto en una cadencia perfecta.

5.6.2- Colativas

La arquitectura de las “Colativas” está dividida en tres secciones, siendo la tercera una reexposición de la primera. En esta pieza encontramos una melodía muy lineal, casi como un recitativo armonizado en las dos versiones. Pero existe una diferencia entre ellas bastante significativa; el acento de compás. Rogel lo transcribe en compás ternario y Perpiñán en cuaternario, teniendo la tonalidad ambas en Mi b M.

PARTITURA VIII²³¹

el Rey de las al - mas con - tem - plan - do

el Rey de las al - mas con - tem - plan - do -

el Rey de las al - mas - con - tem - plan - do

38 Sección 4ª

su pa - sión - - - con la Rei - -

- su - pa - sión - - - con la Rei - -

su pa - sión - - - con la Rei - -

47

-na Rei - na so - be - ra - - - a - na -

ra - - a - na -

²³¹ Transcripción de Antonio Narejos.

Respecto al ámbito melódico en general, encontramos que va desde el Si b1 hasta el Fa 4; la primera voz abarca una quinta, desde Si 1 a Fa 2; la segunda desde Fa 3 a Do 4; la tercera de La b 3 a Re b 4, y la cuarta, con una tercera, desde Re 4 a Fa 4.

El motivo melódico principal también aparece en esta parte más escondido y en algún caso, como en el compás 10 de Rogel y 8 de Perpiñán, con diferencias rítmicas, pero éstas sólo quieren preparar la llegada del calderón del siguiente compás que coincide con una semicadencia a la dominante.

La primera de ellas (A1) está formada por quince compases en Rogel y 11 en Perpiñán y dividida internamente en cuatro grupos: El primero lo forman tres compases (*quedao con Dios madre mía*) en Rogel y 2 en Perpiñán; comenzamos en la tonalidad de Mi b M, con el acorde de tónica, en compás ternario y con una indicación agónica de *Allegretto*. Volvemos de nuevo, a un grupo de negras homorrítmicas, pero con la variación, respecto al *Jueves Santo*, de que nos encontramos en un compás ternario. Este primer grupo termina, como en los demás casos, con un silencio de negra en la segunda parte débil del tercer compás.

El segundo grupo comienza en el compás 4 en Rogel y 3 en Perpiñán, donde seguimos con negras homorrítmicas en acorde de tónica, pero la segunda y tercera voz introduce unas apoyaturas para preparar la modulación a La b M. En el tercer pulso de este compás, la subdominante en segunda inversión es acorde común como tónica en segunda inversión de La b M. Seguimos con un pedal de dominante hasta el final de este grupo, pero llama la atención que en los compases 6 y 7 en Rogel y 4, 5 y 6 en Perpiñán, la tercera voz introduce el motivo melódico principal del *Jueves Santo*, este grupo termina con una cadencia imperfecta y de nuevo, con un silencio en la tercera parte del compás para concluir este segundo grupo.

La tercera parte comienza con el acorde de la subdominante en segunda inversión que es acorde común como tónica en segunda inversión de Mi b M. En el compás siguiente, el bajo marca la séptima de dominante en estado fundamental, mientras que la segunda voz vuelve a repetir el motivo principal; termina con una semicadencia a la dominante, seguida por un silencio, concluyendo este tercer grupo.

El cuarto y último grupo de la primera sección, se introduce con un acorde de séptima de dominante en estado fundamental de Mi b M y de nuevo, la segunda voz se prepara para, en el compás siguiente, volver a dar el motivo principal y terminar con la tónica en una cadencia perfecta.

La segunda parte de esta obra (A 2) se introduce con el acorde de tónica en la

tonalidad de Fa M y en negras homorrítmicas, con una duración de diez compases a partir del 16 en Rogel y el 12 en Perpiñán y se encuentra dividida en tres grupos: El primero con una duración de 4 compases Rogel y 3 Perpiñán, donde se mantiene en negras con el acorde de tónica de Fa M. El segundo en Rogel, son dos secuencias de tres compases cada uno, separados con los silencios de negras, donde el bajo marca la tónica y la séptima de dominante fundamental, para concluir en una semicadencia a la dominante, en la primera subparte y terminar en el compás veinticinco con una cadencia perfecta a modo conclusivo para esta tonalidad, Fa M. A diferencia en este punto con Perpiñán que no realiza ningún tipo de terminación melismático, simplemente separa estas dos partes con un silencio de negra. La tercera sección es una reexposición literal de la primera.

5.6.3- *Ave María*

Llegados a esta última parte del canto, existe la mayor diferencia entre ambas partituras. Encontramos una versión de Rogel mucho más ornamentada, incluyendo glosados y melismas en tonalidad de Fa menor y en compás de 2/4, formada por 76 compases. Perpiñán presenta una versión mucho más resumida, en compás binario en la tonalidad de Re menor y 37 compases en general. Cabe plantear que junto a la de Rogel, pudo sobrevivir simultáneamente la otra versión que se habría transmitido oralmente, aunque ambas partieran de una fuente común.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

PARTITURA XIX²³²

Sección 1ª

sal - - - - -
sal - - - - -
Dios - te sal - - - - -

Sección 2ª

Sección 3ª

a - al - ve - - Ma - Ma - Ma - ri - - - - -
a - al - ve - - Ma - Ma - Ma - ri - - - - -
a - al - ve - - Ma - Ma - Ma - ri - - - - -

Sección 4ª

Sección 5ª

Ma - ri - a lle-na e-res de gra - ci - a - el Se - ñor es con-
Ma - ri - a lle-na e-res de gra - ci - a - el Se - ñor es con-
-Ma - ri - a lle-na e-res de gra - ci - a - el Se - ñor es con-

²³² Transcripción de Antonio Narejos.

Sección 6ª Sección 7ª

ti - - - ti - - - go
ti - - - ti - - - go
ti - - - ti - - - go y - ben-

40 Sección 8ª Sección 9ª

di - - - i - ta - - tu tu
di - - - i - ta - - tu tu
di - - - i - ta - - tu tu

50 Sección 10ª Sección 11ª

tu e - - - res e - res en - tre to - das
tu e - - - en - tre to - das
tu e - - - res e - res en - tre to - das

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. The first system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are 'las mu - je - res y ben - di - to es el fru - to de'. The second system is labeled 'Sección 12ª' and also consists of three staves with the lyrics 'tu vien - tre Je - - - - sús'. The notation includes notes, rests, and bar lines, with a key signature of one flat and a common time signature.

En la versión de Rogel, al igual que en las dos partes anteriores, encontramos el principal motivo melódico de 3ª menor (Fa, Sol, La b) en bastantes ocasiones, añadiendo en este caso dobles pedales en las voces extremas, mientras que en las internas van jugando con el motivo de la 3ª menor.

En el ámbito general de las voces, encontramos desde Do 2 hasta el La b 3. Respecto a las voces: bajo, de Do 2 a La b 2; 2ª voz, de Re # 2 a Mi b 3; 3ª voz, de Fa # 2 a Sol b 3; 4ª voz, de Do 3 a La b 3.

La textura, al igual que en las partes anteriores, es homofónica con los mismos giros motivicos del resto de la obra.

Fijándonos en la versión de Rogel, la arquitectura está claramente diferenciada en dos partes a las cuales las nombraremos como A y A'. La primera (A), está dividida en las siguientes secciones internas:

1º: Formada por siete compases, comienza en Fa menor con la introducción del motivo principal en la voz del bajo (*Dios te*), en el tercer compás entra el resto de las voces con un acorde de Re b M introduciendo una nota pedal con la dominante, que seguirá apareciendo prácticamente en el resto de la obra. En el cuarto compás, la tónica en segunda inversión nos lleva a la séptima de dominante fundamental del quinto

compás, apareciendo de nuevo el motivo principal en las voces intermedias, para terminar con una cadencia imperfecta en el séptimo.

2ª: Comienza en el compás octavo (-a alve) con un acorde de dominante en estado fundamental y la nota pedal de dominante, llegando en el noveno a la segunda inversión de la tónica para terminar en el décimo con la dominante, terminando así esta segunda parte con una semicadencia a la dominante. En el compás octavo surge, por primera vez, una nota de floreo con cromatismo en las voces intermedias, no siendo ésta la única vez que lo encontremos.

3ª: Esta tercera sección (*ma Mari-*) se introduce con el acorde de dominante como tónica de La b Mayor, pero hay una alteración (la becuadro) que produce que el sexto grado de La b Mayor se convierta en dominante del segundo grado, aunque no resuelve en él, sino que lo hace en la dominante de la tonalidad en el compás siguiente; en el trece, la cuarta y segunda voz, vuelven a introducir el motivo principal de la obra en un acorde de dominante para dar entrada a las voces intermedias, que seguirán jugando con el motivo hasta llegar al dieciséis, donde terminará de nuevo con una semicadencia de la dominante.

4ª: La cuarta sección está formada por tres compases (*maría*), entrando en el diecisiete con el acorde de dominante en estado fundamental, manteniéndose como nota pedal durante los tres compases siguientes, para terminar en una semicadencia de dominante, pero en esta ocasión, enriquece la cadencia con una apoyatura que aparece como una especie de 6ª y 4ª cadencial.

5ª: Está formada por catorce compases (*llena eres de gracia, el señor es conti-*) que están divididos en partes internas con estructura: 2+6+6. Los dos primeros compases, el veinte y veintiuno, entran en acorde de dominante en fundamental y con la letra (*llena eres*); los seis siguientes (*de gracia el señor es*) comienzan en el compás veintitrés que aparece la dominante del segundo en La b Mayor durante tres compases, resolviendo en el veintiséis de forma excepcional con la subdominante, que dura otros tres compases; en el veintiocho dicha subdominante es acorde mixto como sexto grado prestado del modo menor en Fa Mayor y modulando a dicha tonalidad. Los seis últimos compases de esta sección, comienzan en el compás veintiocho con el acorde de Fa Mayor (*conti-*) entrando las voces intermedias con el motivo principal y el bajo manteniendo la nota pedal de dominante, característica de esta parte. También utiliza en el compás treinta y tres, una apoyatura como especie de 6ª y 4ª cadencial, para concluir en una semicadencia de dominante.

6ª: La última sección de la exposición de la obra a la que hemos nombrado como A, está formada por cuatro compases (-tigo) en los cuales, las voces intermedias, van constantemente cantado el motivo principal enlazando uno con otro y así terminar con una cadencia perfecta, dando la sensación de conclusión.

La reexposición a la que hemos llamado (A'), es literal hasta el cuarto bloque, ya que a partir del quinto observamos dos compases añadidos, uno en el compás sesenta y otro en el sesenta y seis. (*y bendita tu, tu, tu eres, eres, entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre Jesús*).

5.7- Polifonía²³³

La polifonía del canto de la pasión se apoya en varios aspectos fundamentales, donde se encuentra rasgos comunes a la tradición popular del Mediterráneo. Una característica común importante, es la difusión de generación en generación para aprenderlos y difundirlos asegurando así su pervivencia. Es un canto a cuatro voces que corre a cargo de dos grupos distintos, formados por voces masculinas. Sin embargo, hasta mediados de siglo XX, el canto era sólo interpretado por cuartetos dentro del ámbito popular; ya que tal y como hemos encontrado en publicaciones durante unos años, se trataba de interpretaciones dentro de contornos religiosos, incluidos en las procesiones de Semana Santa de la ciudad.

Podemos apreciar, que un punto común que presentan los cantos polifónicos populares del Mediterráneo, es el empleo de las notas pedal en el bajo; una nota larga es mantenida mientras las demás se mueven con la melodía; al igual que la utilización de notas articuladas que repiten la misma nota, convirtiéndose así en pasajes silábicos²³⁴.

²³³ Extraído de: NAREJOS BERNABÉU, A.: Informe sobre la conveniencia de iniciar la incoación del procedimiento de declaración de bien de interés cultural inmaterial a favor de “El canto de Pasión” de Orihuela.

²³⁴ Narejos nos describe en su informe la comparativa del canto oriolano con el canto a *cuncordu* de Cerdeña, donde nos detalla las secciones en las que el etnomusicólogo Ignazio Machiarella divide a este canto, coincidiendo con el de Orihuela en la primera parte del “Jueves Santo” y en el “Ave María”.

1. *El ataque inicial, a cargo de una voz “a solo”*

2. *Un primer acorde en tenuto*

3. *La sucesión melódica de las partes*

4. *Acorde final en tenuto*

Pausa

Encontramos un recurso que nos conecta con la tradición del canto bizantino, éste tuvo una corriente oral que se propagó hacia el Sur de Italia y Sicilia; fragmentos con notas pedal con función armónica en el Ave María en especial, y en las Colativas, donde las voces externas hacen de pedal armónico, mientras que las voces centrales realizan un movimiento en terceras paralelas. El movimiento del resto de las voces tiende a realizarse en paralelo. En toda esta tradición es muy frecuente el uso de terceras paralelas, aunque también se produce el de cuartas y quintas.

Otra técnica polifónica presente es el *falsobordón* que, tal y como explicamos en el capítulo X, consiste en el movimiento de las voces por acordes paralelos, generalmente en estado fundamental.

5.8- Letra

Como hemos comentado, existen rasgos estilísticos en la letra de la Pasión que son propios de la lengua empleada por los místicos de la Edad de Oro en España; el canto se configura en quintillas. La quintilla es una estrofa de la métrica castellana que consiste en la combinación de cinco versos octosílabos, con dos diferentes consonancias y ordenados generalmente de modo que no vayan juntos los tres a que corresponde una de ellas, ni los dos últimos sean pareados.

Aunque, debido a la transmisión oral, es natural pensar que la letra que conservamos haya sufrido cambios, si no de contenido, por lo menos de carácter fonético, el canto contiene fórmulas literarias (conjuntos de palabras que empleados reiteradamente constituyen una estructura fija e inalterable) que son muy frecuentes en los textos de los místicos la Edad de Oro. Se trata de fórmulas como la de “*Reina soberana*” en el quinto verso de la primera quintilla del Canto de la Pasión. Este sintagma referido a la Virgen es utilizado a su vez por el monje franciscano Juan de Pineda en “*Diálogos familiares de la agricultura cristiana*” (1589), por Alonso de Villegas en “*Fructus Sanctorum*” y Quinta parte del “*Flos Sanctorum*” (1594), por el dominico Fray Alonso de Cabrera en “*De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma*” (1598) y por el alcantarino Fray Juan de los Ángeles en “*Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*” (1607). Además, Juan de Pineda en “*Diálogos familiares de la agricultura cristiana*” (1589) explica el sentido de llamar a la Virgen Reina: “*En llamarla Reina, la da Él supremo título de honra (sic) “ y “quien Reina la llama, implora su regimiento y gobernación*”. Ello reafirma que la

denominación de la Virgen como “Reina” está muy extendida entre los místicos españoles de la Edad de Oro²³⁵.

De la misma naturaleza es la fórmula “*Divino Cordero*” presente en el segundo verso de la cuarta quintilla del canto de la Pasión. Dicha fórmula es recogida hasta tres veces por Francisco de Osuna, de la orden de franciscanos, en Quinta parte del “*Abecedario espiritual*” (1540), Fray Alonso de Cabrera la emplea en “*Consideraciones de los Evangelios de los domingos de Adviento*” (1598), el alcantarino Fray Juan de los Ángeles la usa tanto en “*Tratado del divino sacrificio de la misa*” (1604) como en “*Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*” (1607) y San Juan Bautista de la Concepción lo hace en “*Algunas penas del justo en el camino de la perfección*” (1613).

Respecto al “*cordel a la garganta*” del primer verso de la cuarta quintilla, aunque no pueda considerarse exactamente una fórmula de la literatura religiosa por la falta de testimonios, se encuentra una referencia idéntica al “*cordel a la garganta*” en la obra de San Juan Bautista de la Concepción “*La vida del justo como martirio*” (1610) y Fray José de Sigüenza en la tercera parte de “*la Orden de San Jerónimo*” (1605) también recoge la descripción del cordel a la garganta a través del cual Jesucristo arrastra la cruz. Por su parte, Fray Hortensio Paravicino habla del “*cordel al cuello*” en “*Jesucristo desagraviado*” (1633).

La fórmula “*vino mezclado con hiel*” del quinto verso de la tercera quintilla del canto de la Pasión se recoge tres veces en las siguientes obras del dominico Fray Luis de Granada: “*Libro de la oración y la meditación*” (1554), “*Manual de diversas oraciones y espirituales ejercicios*” (1559) y “*Adiciones al memorial de la vida cristiana*” (1574). El dato de la Pasión de Cristo según el cual le dieron a beber vino y miel lo ofrecen muchos otros místicos como el franciscano descalzo San Pedro de Alcántara en “*Tratado de la oración y la meditación*” (1560), Fray Luis de Granada, Pedro de Ribadeneira, San Francisco de Borja, Fray Luis de León, San Juan Bautista de la Concepción y Fray Pedro Malón de Echaide entre otros. Si bien, no es éste un dato estrictamente determinante, puesto que la literatura religiosa de otras épocas también hace referencia a la mezcla de vino y hiel o vinagre y hiel.

Por último, la fórmula “*cáliz de la amargura*” del cuarto verso de la tercera

²³⁵ Otros místicos españoles que emplearon el término “Reina” son: San Pedro de Alcántara, fundador de la orden de los franciscanos descalzos o alcantarinos, que llama a la Virgen “Reina del cielo” dos veces en su *Tratado de la oración y la meditación* (1560).

quintilla puede plantear controversias. Es cierto que en la mística de la época se encuentran sintagmas similares como “cáliz amargo” en “*La regla de la orden de la Santísima Trinidad*” (1606) de San Juan Bautista de la Concepción y “cáliz de los tormentos” en “*Seis tratados muy devotos y útiles para cualquier fiel cristiano*” (1548) de San Francisco de Borja. Pero la fórmula exacta de “cáliz de la amargura” es mucho más frecuente en la literatura del XIX y el XX, como puede comprobarse en la descripción de la procesión que hace Juan Valera en “*Juanita la Larga*” (1895), en la descripción del dolor de la Virgen al presenciar la muerte de su hijo en “*La vida de la Virgen*” (1916) de Antolín López Peláez y en “*los Papeles de la conciencia*”. “*Diario espiritual*” (1874-1878) de Sor Ángela de la Cruz. De esto puede deducirse que, o bien la fórmula en la letra de la Pasión oriolana es un antecedente aislado que tenderá a expandirse en la literatura religiosa posterior, o bien el anacronismo se debe a una modificación del verso con el transcurso del tiempo.

Desde el punto de vista de la métrica, como anunciaba con anterioridad, las quintillas que componen el canto son metros que gozan de mucha popularidad en los siglos XVI y XVII. Navarro Tomás en su obra “*Métrica española*” apunta que la quintilla “*se desarrolla en castellano durante el siglo XV en la construcción de canciones y estrofas compuestas*”²³⁶. Su nombre se encuentra ya en las “*Tablas poéticas de Cascales*”, 1617. Durante el Siglo de Oro compartió con la redondilla una gran extensión del campo del verso, aunque sin igualar la popularidad de esta última. Quintilla y redondilla se alternaban en las comedias y en la poesía lírica sin que la elección de unas u otras obedeciera a determinado propósito en relación con el asunto. [...] La combinación ababa fue la más abundante”²³⁷. Esta última combinación, que Navarro Tomás apunta como la más abundante en la Edad de Oro, es la que emplea el canto de la Pasión oriolana.

5.8.1- Jueves Santo

La letra de esta primera parte varía dependiendo del grupo que la interprete. La única diferencia gramatical entre las mismas es tan sólo la inclusión o no de la preposición “en” dentro del 4º verso de la estrofa, sin embargo esto cambia

²³⁶ NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*, 3ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, p. 127.

²³⁷ NAVARRO TOMÁS, T., *op. cit.*, p.266.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

considerablemente el sentido de la frase.

*Jueves Santo. De mañana,
antes de salir el sol,
iba el Rey de las almas
contemplando su Pasión (versión Rogel)
(contemplando en su Pasión) (versión Perpiñán)
con la Reina Soberana.*

Respecto al análisis del texto, nos encontramos con “quintillas”; la rima es consonante y con versos octosílabos:

8a

8b

8a

8b

8^a



5.8.2- Correlativas

Se trata de seis quintillas llamando a la última tradicionalmente *Despedida*. Se suele interpretar indiferentemente una o dos de ellas tras la primera parte.

1) *Por ventanas y balcones*

*mucha gente se asomaba,
al tropel de los sayones.*

“! *Que muera Jesús –clamaban-*

En medio de dos ladrones! ”.

2) *Un abrazo muy cruel*

*le dio a Jesús el vil Judas,
y también le dio a beber
el cáliz de la amargura:
vino mezclado con hiel.*

3) *Un cordel a la garganta*

*lleva el Divino Cordero;
y delante un pregonero
que su infame voz levanta*

contra Jesús Nazareno.

4) *Viernes Santo, ¡qué dolor!*

*Fue Cristo crucificado,
alma mía, por tu amor,
allá en el Monte Calvario,
por salvar al pecador.*

5) *Viernes Santo, ¡qué dolor!*

*El más brillante lucero
perdió todo su esplendor
a la sombra de un madero,
por salvar al pecador.*

6) *DESPEDIDA*

*Quedáos con Dios, Madre mía;
vuestra bendición espero,
porque ha llegado ya el día
que, enclavado en un madero,
se cumplan las profecías.*

5.8.3- Ave María

La letra de esta tercera parte está formada por la conocida oración católica.

*Dios te salve María
llena eres de gracia
el Señor es contigo
y bendita tú eres
entre todas las mujeres
y bendito es el fruto
de tu vientre, Jesús.*

5.8.4- Seguidillas

Las *Seguidillas*, son parte muy poco conocida en Orihuela; sabemos por información oral, que en años atrás se interpretaron dentro del Canto de la Pasión, exactamente entre las *Colativas* y el *Ave María*. Actualmente, el grupo de los Cantores

de la Pasión quiere volver a rescatarla.

*Pilatos la sentencia
a Cristo le dio.
En una zafa de agua
sus manos lavó
eso lo hizo pensando
que con ello quedaba limpio.*

*Jesucristo en el huerto
no cogió flores
que derramó su sangre
por pecadores.*

*A las tres horas muere
bien se decía
quedó el mundo en temblores
sin luz el día.*

5.9- Aspectos comparativos de las dos versiones

Entre los dos ejemplares de partituras correspondientes a las dos versiones del Canto de la Pasión encontramos leves diferencias, siendo la base y el origen del canto el mismo. Se distinguen en variaciones de compás, tonalidad y algunas disimilitudes de melismas y cadencias. Pero estos pequeños contrastes, sólo son percibidos después de un análisis comparativo y minucioso entre las partituras.

Señalar que fueron escritas con más de cuarenta años de diferencia y el maestro Perpiñán las transcribió directamente desde la interpretación en directo de un cuarteto, siendo fácilmente variadas por la deformación oral que conlleva cualquier canto popular memorizado de generación a generación.

Las ornamentaciones y melismas que aparecen diferentes de una partitura a otra, simplemente son expansiones de la melodía a causa de los años de escritura que pasaron de una a otra. Por ejemplo, en la primera parte, en la versión de Rogel, nos encontramos un compás binario en la tonalidad de Mi b M, pero Perpiñán los transcribe en compás cuaternario; el cambio de acento en ambas versiones apenas se aprecia, sí

es significativo la entrada de los bajos; Rogel escribe esta introducción mucho más lenta que Perpiñán, pero aun así, coinciden en la altura de notas y sentido musical.

En las *Colativas*, Rogel acentúa con un compás ternario y Perpiñán en cuaternario, pero la tonalidad general de la obra es idéntica.

Sí encontramos algunas diferencias más acentuadas en la tercera parte, *Ave María*; la versión de Rogel está mucho más ornamentada, expandiendo la melodía mediante la aparición de glosados y melismas, aunque sin olvidar nunca que partimos de la misma obra, Perpiñán pudo escribir una síntesis de esta parte, ya que en más de cuarenta años, la deformación oral es evidente y pudo ser, que el cuarteto que tomó como guía, olvidara parte de los melismas y ornamentación.

5.10- Lugares y fechas de interpretación en la actualidad

Tradicionalmente, tal y como exponemos en el capítulo VI, el Canto de la Pasión se interpreta en las noches anteriores a la Semana Santa, durante la llamada Semana de Pasión. También se cantó a principios del siglo XX durante la procesión de Domingo de Ramos por la tarde, que se desarrollaba de la Iglesia de Santiago a la de San Agustín, pero actualmente no se interpreta en Domingo de Ramos, pasando al Jueves Santo en la conocida “Procesión del Silencio”, organizada por la Hermandad del Silencio desde 1940, donde al paso del Cristo del Consuelo, se interpreta el Canto de Pasión desde 1956 por el grupo de Cantores de la Pasión y desde 1961 por el Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel”. El primero, canta en la calle Alfonso XIII y en la Plaza Nueva, mientras que el segundo lo hace al inicio de la procesión sobre las 23:00 h., junto a la Iglesia de Santiago y al paso del Cristo en la Plaza Teniente Linares, junto al claustro de la Catedral.

Durante la Semana de Pasión, los dos grupos, interpretan el canto todas las noches a partir de las 23:00 h. en lugares prefijados y con un itinerario marcado de antemano para cada noche. Éste está publicado en la denominada *Guía de Cuaresma*, o *Guía de Semana Santa*, editada por la Junta Mayor de Cofradías Hermandades y Mayordomías de Semana Santa. En ellos destaca una especial atención a las interpretaciones en el casco histórico y antiguos arrabales, en lugares tan emblemáticos como Plaza del Salvador, Plaza de Santa Lucía, Claustro de la Catedral, Plaza de la Condesa de Vía Manuel, Pocico de Santiago, Plaza de Santiago, Calle Meca, Plaza de la Trinidad, Plaza de Monserrate, Plaza de la Merced, Plaza Caturla, Calle San Pascual,

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Plaza Nueva, Calle del Bado, Calle San Agustín, etc. Sin embargo no se dejan de lado otras zonas de la ciudad más modernas como Avenida José Antonio, Calle Duque de Tamames, Calle Campoamor, Calle Obispo Rocamora, Calle José Ávila, Barrio de las Angustias, etc. a fin de que llegue a toda la ciudad.

Es de destacar que la última interpretación de la noche del Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel” la realiza un cuarteto, tal como se hacía ancestralmente hasta principios del siglo XX, tradición recuperada a partir de 1997.

Figura 3, Itinerario de los dos grupos del Canto de la Pasión, publicado en la “Guía de Semana Santa 2013”

CANTORES DE LA PRIMITIVA PASIÓN										
ITINERARIO										
DÍAS										
Domingo 17 Marzo	Plaza de la Cordesa Via Manuel	C/ Triana	Pocico de Santiago	Eremita San Antonio de Padua	Plano del Cuadril	Alameda Convento San Francisco	Calle Lapinto	Plaza de Monserrate	Plaza de La Salud	Plaza de Toponias
Lunes 18 Marzo	Puerta Whiskaria San Francisco	C/ Comodoro Farrada Reñado	C/ Santa Otilia - Virgen de Belén	Ayda. Duque de Tamames	Obispo Rocamora Joaq. Ayda. P. Asturias	Ayda. Principe de Asturias (Rio)	Barrio San Pedro (Cristo de Zalamea)	Barrio San Pedro (P. J. Garcia)	Plaza de La Trinidad	Pintor Agravot (Omato)
Martes 19 Marzo	Plaza del Salvador	Paseo "Canto de la Pasión"	Plaza Santa Lucia	C/ Adolfo Clavirana	Ayda. Dr. Garcia Rogel	Ramón Sáiz (Esq. Realde)	Rio Castellón M. Hernández	Marqués de Rabal	Claustro Catedralicio	
Miércoles 20 Marzo	Paseo Pepe Baldo	Esquina C/ Castellón y Luis Barcala	Esquina Ambulatorio (2º Andén)	Colegio N. Sra. del Carmes	Centro de La Gioneta	Obispo Rocamora (La Cruz)	C/ Obispo Rocamora B. pomares	P. Poeta Sansano (Teatro Circo)	Calle de Alforeo XXI	Antonio Pinies (Residencia)
Jueves 21 Marzo	NOCHE DE CUARTETO									
Viernes 22 Marzo	Plaza de la Centuria Romana	C/ Luis Rojas (Homacina)	Calle Sol (Comisaria Policia)	Jame I Esq. C/ Aragón	Parque de la Ocarasa	Calle Aragón	Calle Roda (Homacina)	Calle San Agustín	Calle Mayor	
Sábado 23 Marzo	Paseo Calvo Sotelo	C/ Antonio Sequeros	Plaza de Europa	Loores (Casino)	Calle San Pascual	Homacina Calle Bado	Encuentro Cantores y Bozinas	Ayda. Jose Antonio (Mowster)	Centro de la Barrera	

CANTORES DE LA PASIÓN										
ITINERARIO										
DÍAS										
Lunes 18 Marzo	Plaza de la Soledad	Plaza Santa Lucia	El Paseo	Arco de Santo Domingo	C/ Alfonso V (El Palmeral)	Trasera Bar Verónica	Ronda de Santo Domingo	C/ Pintor Agravot	Plaza Teatro Circo	
Martes 19 Marzo	Santas Justa y Rufina	Pocico de Santiago	Puerta de Monserrate	Plaza Capuchinos	C/ Sepulcro	Plaza de La Salud	Principio C/ Mayor	Puerta Viejo		
Miércoles 20 Marzo	Colegio Jesús Maria	Plaza de Europa	C/ Obispo Rocamora (Principio)	C/ Obispo Rocamora (Puerto de Navarra)	C/ Obispo Rocamora (Puerto de Tanco)	Jardines del Principe	Travesía José Ávila	C/ Duque de Tamames	Plaza de Torrevejeja	
Jueves 21 Marzo	Paseo Pepe Baldo	C/ Luis Barcala	Ayda. de la Vega cruces C/ Valencia	Ayda. Teotonis 2º andén	C/ Reyes Católicos	C/ Externadura	Santa Descarte Pintor Fernando Ferraz	Ayda. Teotonis Cruz Andén	Ayda. de España	
Viernes 22 Marzo	Cuesta de San Miguel (Via Crucis)	Plaza de la Iglesia de Molins	C/ Tajo	C/ Torro de Haro	Plaza Ocarasa	Plaza San Sebastián				
Sábado 23 Marzo	C/ Calderón de la Barca (Puerta Casales)	Plaza del Salvador	Plaza Universidad (Encuentro)	Plaza Nueva	C/ Campoamor	C/ Calderón de la Barca (Puerto de la Barrera)				

ACTUACIONES: 8 de Marzo - Pregón de Semana Santa - Orihuela 20'45 de la tarde Teatro Circo

También se ha incluido este año la llamada “Noche de los Cuartetos”, comentado anteriormente; donde los dos grupos interpretan el canto a cuatro voces en varios puntos

históricos. Durante el recorrido por la zona antigua de Orihuela, la policía local los acompaña, junto con el público asistente que sigue todo el camino, cortando la circulación y ordenando el apagado de luces. El Ayuntamiento apoyó esta antigua costumbre dotando a los dos grupos de un farol que lo colocaban en el centro del cuarteto durante la interpretación.



LUGAR	GRUPO	HORA
Pocico de Santiago	Grupo Cantores de la Pasión	11:30 h
Barrio Triana	Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel"	11:50 h
Plaza del Salvador	Grupo Cantores de la Pasión	00:10 h
Plaza Marqués de Rafal	Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel"	00:30 h
Plaza Comedias	Grupo Cantores de la Pasión	00:50 h
Plaza Sta. Lucia	Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel"	01:10 h



Figura 4, tríptico publicado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orihuela, marzo de 2013.

Ambos grupos, también suelen desplazarse a las pedanías, tal y como nos encontramos en variadas publicaciones de prensa²³⁸. En los itinerarios de mediados de

²³⁸ MARTINEZ MARÍN, F., *op. cit.*, p. 110.

los años 80, algunas noches se iniciaba el recorrido junto a las iglesias de Molíns, Hurchillo, Arneva y Los Desamparados.

Otras actuaciones importantes son las realizadas por el “Grupo de Cantores de la Pasión” quince días antes de Semana Santa, durante la Glosa del Pregón, que tiene lugar en el Teatro Circo. A la vez, que la realizada por los “Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel” el Jueves Santo a las 20,30 horas, junto a la Iglesia de Monserrate, donde se encuentran expuestos los “pasos” que participarán en la procesión del Viernes Santo; actuación que fue públicamente elogiada, este año, por el Sr. Obispo de la Diócesis de Orihuela-Alicante.

Fuera de las fechas y lugares citados, que podríamos definir como ancestrales, los grupos también interpretan piezas sacras y el Canto de La Pasión en diversos traslados de imágenes y misas durante la Semana Santa y en conciertos en diversas poblaciones principalmente en Cuaresma.

También, es tradicional interpretar el Canto de la Pasión a la persona distinguida ese año como *Caballero Cubierto*, Porta Estandarte en la Procesión del Santo Entierro. Incluso en ocasiones, desplazándose fuera de Orihuela, tal como ocurrió en 1963 con Pedro Portau García en Cartagena y con Antonio Galiano Pérez, en Alicante en 1996.

CAPÍTULO VI

ORIGEN DEL CANTO DE LA PASIÓN DE ORIHUELA A PARTIR DE LA SAETA Y SIMILITUDES CON OTROS CANTOS DE PASIÓN

Al comienzo de esta investigación, nos iniciamos en el estudio del “Canto de la Pasión” como forma musical, así como su analogía con otros cantos de España. Al adentrarnos en profundidad en este tema, encontramos otros términos que llamaron nuestra atención, uno de los más comunes fue el de “coplas”²³⁹, forma poética de cuatro versos que sirve de letra para canciones populares. Recordemos que Montesinos, cuando nos explica la Semana Santa de Orihuela en el siglo XVIII²⁴⁰, nos señala ese término como forma musical en la interpretación de la música procesional de la ciudad y esto fue, la razón primordial de nuestra búsqueda sobre esta definición. Al principio, lo orientamos a las voces de la Escolanía o coro de la Catedral de esos momentos, pero tal y como hemos podido comprobar y verificaremos a lo largo del estudio, estos cantos procedían de órdenes religiosas instaladas en la ciudad. Las coplas se interpretaban por las calles de la ciudad con una intención evangelizadora para llamar la atención a los ciudadanos. Por este hecho, veremos cómo, los mismos “misioneros” eran los que interpretaban el canto en las procesiones de Semana Santa.

²³⁹ RAE: Combinación métrica o estrofa.2. f. Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares//wikipedia.org: La copla es una forma poética que sirve para la letra de canciones populares. Surgió en España en el siglo XVIII, donde sigue siendo muy común, y está muy difundida en Latinoamérica. Su nombre proviene de la voz latina *copula*, “lazo”, “unión”.

²⁴⁰ Entre 1791 y 1816 José Montesinos Pérez Martínez de Orumbella (1745-1828) escribió su obra titulada *Compendio Histórico Oriolano* (cuyo original se encuentra actualmente en la Caja Rural de Orihuela, propietaria desde 1982 de 19 de los ejemplares). Consta de 20 volúmenes, de ochocientas a mil doscientas páginas cada uno; manuscrita y realizada en tamaño folio.

6.1- Coplas

Tras este nuevo planteamiento en nuestro trabajo, la información encontrada en la búsqueda sobre el origen de la saeta ha sido desbordante. Hemos hallado multitud de escritos en libros, artículos, etc. analizando hipótesis sobre el origen de éstas bastante dispares y variados. Más adelante realizaremos un resumen sobre estas opiniones, descartando para el final, la teoría que nosotros defendemos respecto al Canto de la Pasión de Orihuela; anotar que no pretendemos realizar un estudio profundo sobre “las saetas”, simplemente profundizaremos en lo referente al comienzo de estas representaciones populares religiosas por parte del pueblo, pero sí defenderemos, que todos estos cantos religiosos del pueblo tiene un mismo origen. Cantos popularizados y enseñados por órdenes religiosas que, en distintos momentos y ocasiones, han introducido la palabra de Dios mediante música, para así hacer entender y memorizar al devoto, situaciones piadosas que interesaban en el momento.

6.2- Religiosidad popular

Respecto a la búsqueda sobre una definición de Religiosidad Popular, el Cardenal Amigo Vallejo, nos describe un capítulo destinado al análisis sobre este término. Suele emplearse de forma indistinta las expresiones de “religiosidad popular”, “catolicismo popular”, “piedad popular”, “religión del pueblo”, “religiosidad del pueblo”, “piedad del pueblo”, etc. Nos relata cómo, en la llamada religiosidad popular, intervienen múltiples factores religiosos y culturales, la tradición y lo social, la participación activa de unos grupos y la ausencia de otros²⁴¹. Pero más allá de los conceptos, nos expone literalmente que la religiosidad es *“un fenómeno de extraordinaria presencia en el entorno de nuestra vida cristiana. Las motivaciones de acercamiento de las gentes a estas manifestaciones populares pueden ser tan diferentes como auténticas o ambiguas, pero hay una presencia y unas posibilidades de evangelización (...). El acercamiento a una definición de religiosidad popular, gira necesariamente en torno a dos conceptos: religión y pueblo²⁴²”*.

Hemos visto, que en siglo XVIII todo lo relacionado como forma mediática de lo divino, tenía facilidad para introducirse en un entorno donde el predicador se

²⁴¹ AMIGO VALLEJO, C.: *Religiosidad popular*, Madrid, Editorial PPC, 2008, p. 23.

²⁴² *Ibidem*, p.25.

convertía en un personaje principal, donde el pensamiento social de la época creía en el poder divino sobre causas de la naturaleza y donde existía una enorme fragilidad ante cualquier suceso extraordinario que sobreviniera inesperadamente.

Ahondando en los siglos XVII y XVIII, la fe religiosa en la comarca del Bajo Segura y resto de zonas, sumada a la falta de formación científica, provocará que sea una época de supersticiones y verán las presencias sobrenaturales en cualquier manifestación atmosférica, aceptarán muchas curaciones como inexplicables, creyendo que todas las desgracias son consecuencia de un castigo divino provocado por sus pecados; era entonces cuando se realizaba una oración pública a Dios para conseguir el remedio de sus males por medio de algún religioso experto en el tema, al igual que participar en actividades de ámbito religioso organizados por órdenes predominantes en la época y lugar específico.

En el momento en que la sociedad asume las desgracias y calamidades como acciones divinas a la respuesta del comportamiento de los hombres, la maquinaria ideológica, con todas las herramientas religiosas a su servicio, comienza a funcionar para intentar neutralizar la ira divina con la enmienda y la penitencia. Esto suponía desarrollar una actividad frenética mediante las conocidas “Misiones”, en la que combinaban una práctica sacramental intensa, con la celebración de oficios religiosos de todo tipo, donde podemos destacar las misas multitudinarias, confesiones masivas y sobre todo, procesiones, vía crucis y rogativas, donde se interpretaban cantos enseñados por los religiosos²⁴³; todos éstos con un punto en común: “coplas”, donde podríamos introducirlas en variados cantos como saetas, cantos de pasión o distintos cantos de Auroros.

6.3- Inicio de las “Saetas Penetrantes”

Es precisamente en estos siglos, cuando los capuchinos y hermanos, comenzaron a llamarle “saetas”, o más concretamente “saetas penetrantes”, a las letrillas de las coplas que se cantaban en las procesiones de penitencia con motivo de las misiones que los religiosos daban por variadas zonas, utilizándolas como medio

²⁴³ ALBENTOSA PERIS, T.: “La religiosidad instrumental comunitaria de la Ribera del Júcar durante los siglos XVI-XVIII: El ejemplo de las rogativas. pp. 340-41. Artículo extraído de: ALBEROLA A. y OLCINA J. (Eds.) “Desastre natural, vida cotidiana y religiosidad popular en la España moderna y contemporánea”; Universidad de Alicante, 2009.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA, EL CANTO DE LA PASIÓN

eficaz de comunicación con el pueblo llano. Destacan los legendarios Fray Luis de Oviedo, Fray Isidoro de Sevilla, Fray Diego de Cádiz, capuchino en el que nos detendremos especialmente por su relación con Orihuela, y Fray Pedro de Ulloa, entre otros. Algunos ejemplos escritos por Fray Diego de Cádiz, que nos aporta Juan Salido, son:

De las llamadas de pecado mortal:

*Quien perdona a su enemigo
a Dios gana por amigo.
En asco y honor acaba
todo lo que el mundo alaba
Dios vengará sus ofensas
el día que menos piensas.
El deleite pasó, luego
y sin fin durará el fuego.*

Y en el apartado de denominadas “penetrantes”, nos encontramos con las interesadas en nuestro trabajo respecto al canto de pasión:

*Tú eres mi amparo y mi guía,
mi dueño y mi creador,
mi consuelo y mi alegría,
mi Padre, mi Redentor
y única esperanza mía.*

Con trompetas y pregones
*por la calle de la Amargura
os llevaron los sayones
eclipsada tu hermosura.*

En medio de dos ladrones
*al calvario caminaste,
para ganar la victoria
y así en la Cruz expiraste²⁴⁴.*

²⁴⁴ SALIDO FREYRE, J.: “Consideraciones y reflexiones en torno a la Saeta”. http://www.jerez.es/especiales/la_semana_santa/la_saeta/. (visitada 20/11/2012).

²⁴⁵ VILAR, J. B., *op. cit.*, tomo IV, vol. II, p. 418.

Como observamos, nos encontramos ante unos versos bastante parecidos con los oriolanos, aun no siendo exactos, podríamos afirmar que los actuales son una deformación oral a causa de los siglos, además de la coincidencia asombrosa que hemos encontrado, ya que Vilar nos asegura que fray Diego de Cádiz estuvo relacionado con Orihuela, junto a Juan de Ávila²⁴⁵. Este dato revelador para nosotros, nos hizo ir a la búsqueda sobre las visitas de fray Diego de Cádiz, donde encontramos detalladamente la explicación de cómo funcionaban las misiones de este famoso padre capuchino que viajó por la mayoría de zonas de la península. Concretamente sobre su misión en Orihuela (que sí se nombra en su biografía), no la detalla; sí hemos conseguido cómo transcurrió con todo complemento la misión realizada en Murcia en diez de abril de 1787, pensando que la visita misional a nuestra ciudad, fuera cercana a esas fechas por la cercanía territorial. Lo exponemos literalmente:

“Segun el cálculo que se ha hecho de las personas que han concurrido al Pueblo con este motivo asciende á veinte y nueve mil, quinientas y quarenta. En los Rosario venian muchos descalzos, cantando á coros y con músicas el Ave María y el Trisagio de la santísima Trinidad, recomendado por el Padre Cádiz”
(...)²⁴⁶

Es curioso cómo nos detalla el comienzo de la misión y el seguimiento; en un principio se centra en el Rosario y en la Santísima Trinidad:

“En todos los Sermones que predica al público, principia con el Rosario. Luego canta por tres veces, y repite el Pueblo: Santo Dios: Santo Fuerte: Santo Inmortal: libranos Señor de todo mal. Luego repite otras veces, Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los ejércitos llenos están los cielos y la tierra de tu Gloria, y responde el auditorio: Gloria al Padre; Gloria al Hijo; Gloria al Espíritu Santo.”

“Despues de explicado el punto de doctrina christiana, dice alternativamente con el Púeblo: Alabado sea Dios, bendito sea Dios, alabada sea

²⁴⁶ SERAFÍN DE HARDALES, P. Fr.: *“El misionero capuchino: Compendio histórico de la vida del Venerable Siervo de Dios. El M. R. P. Fr., Diego Josef de Cádiz, misionero apostólico de propagandafide, ex lector de teología, y Padre de la provincia del Orden de Menores Capuchinos. Cataluña, Ed. Manresa: Marín Trullás, 1813, p. 26.*

Maria Santisima, reverenciada sea Maria Santisima, glorificada sea Maria Santisima, Amada sea Maria Santisima, Amada sea Maria Santisima bendita sea Maria santísima, Amo á Dios, creo en Dios, Espero en Dios. Señor pequé tened misericordia de mí”

“Concluye todos sus Sermones con exhorar á la devocion de la Santisima Trinidad, y á Maria Santisima, con su Santisimo Rosario, á la elección de un sabio y prudente Director, para el acierto en una confesion general; á la practica de la oracion mental, y finalmente amabilisimo Redentor, como medio seguro para conseguir una vida arreglada y una muerte feliz.”

Concluye, declarando cómo el Padre Cádiz expone el crucifijo ante el público y destaca la compasión y sensibilidad de capuchino, afectando a los sentimientos de todos los asistentes.

“No moveria tanto á compasión un hijo, que se halla repentinamente á su Padre muerto, traspasado su corazon con mil heridas, y que se abraza con su cadáver, como el Padre Cádiz, excita los afectos mas tiernos y el dolor mas activo, quando nos presenta á Jesus en el estado en que le pusieron nuestras culpas”²⁴⁷.

6.4- Las “Misiones”

Desde el principio del planteamiento en el trabajo, encontramos tres de las múltiples órdenes reinantes en el XVIII que cumplen todos los requisitos para ser los “maestros” de estas coplas religiosas populares: los Alcantarinos descalzos, sus hermanos los Capuchinos²⁴⁸ y los Dominicos. Así cada orden, centraron en su Iglesia el culto a diferentes ámbitos; los dominicos, por medio de los cantos Auroros a la Virgen del Rosario como remedio a las sequías y los alcantarinos bajo la advocación de San Gregorio Taumaturgo, patrón de la ciudad y protector de la misma contra las inundaciones del río²⁴⁹, como también a la práctica evangelizadora a través de los cantos piadosos.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 33.

²⁴⁸ Forman parte de la familia Franciscana, una de las tres reformas existentes hoy en día y surgidas de los frailes de San Francisco: los Hermanos Menores Conventuales, los Hermanos Menores Observantes y los Hermanos Menores Capuchinos. Se trata de tres ramas de la familia franciscana, autónomas pero iguales en la raíz y tronco y diversas en su fisonomía externa, estilo y talante. <http://www.capuchinos.info/capuchinos.html>. (visitada el 02/01/2013).

²⁴⁹ VILAR, J. B., *op. cit.* tomo IV, vol. II, p. 443.

Señalar, que los franciscanos descalzos, o conocidos también por la “Orden de los Hermanos menores descalzos”, “Orden de los Hermanos menores descalzos de la estricta observancia” o “Conventuales reformados”, fue una evolución de la Orden franciscana originada en el seno de los hermanos conventuales y paralelamente con el nacimiento de los hermanos menores reformados, con la intención de incrementar el rigor y la austeridad de la vida conventual a la orden²⁵⁰. Pero el recorrido desde su origen de la orden franciscana, está marcada por continuas modificaciones en el intento de acercarse al ideal evangélico establecido por Francisco de Asís; austeridad, pobreza y soledad. Dentro de la reforma religiosa impulsada por los reyes Católicos y ejecutada por el franciscano Cardenal Cisneros durante el siglo XVI, destacaron protagonistas como Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús y Pedro de Alcántara²⁵¹. Éste último, creador de las reformas más importantes de los alcantarinos descalzos (de ahí, su nombre; alcantarinos por el nacimiento en Alcántara, (Cáceres) y descalzos, por una de las reglas austeras extremas que dictó: la prohibición del calzado, el consumo de carne y las bibliotecas, entre otras²⁵²).

Pensemos que, tras el Concilio de Trento, se impulsó un modelo de religiosidad basado en la presencia social de la iglesia y los Alcantarinos y Capuchinos como ejemplo, con preocupación por la mejora en la formación de los religiosos, establecieron los seminarios de misiones junto con los conciliares. Las misiones tuvieron en el XVIII un nuevo florecimiento, siendo su principal elemento el sermón. Éste debía mover a la conversión y a la confesión, así como marcar las pautas de comportamiento moral a seguir y lo debía de realizar con un objetivo claro, el de impresionar y emocionar al auditorio al que se dirigiesen²⁵³.

Respecto al tipo de sermones, encontramos numerosos temas: evangélicos, morales, dogmáticos, gratulatorios, panegíricos, misionales, en honor de patronos, institucionales, de cofradías, de agradecimiento, por rogativas para lluvia, fúnebres y,

²⁵⁰ Historia de las familias franciscanas: *Origen y desarrollo del movimiento franciscano*.

<http://www.fratesfrancesco.org/hist/10.htm> (visitada el 02/01/2013), en línea.

²⁵¹ MAZÓN ALBARRACÍN, A. J.: “San Gregorio y los descalzos Alcantarinos”, en *Revista de Fiestas de Moros y Cristianos y de la Reconquista*, Orihuela, 2013, p. 125.

²⁵² Hermanos menores descalzos: http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_menores_descalzos (visitada el 02/01/2013).

²⁵³ VAQUERÍN APARICIO, D.: “*Vida, espiritualidad y proyección social de los Franciscanos Descalzos en la España de la Ilustración*”, memoria para optar al grado de Doctor, Madrid, 2004, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Moderna, ISBN: 84-669-2582-1. p. 200.

los referentes a nuestro tema de trabajo, sobre la Pasión de Cristo²⁵⁴.

Vilar, también nos detalla, centrándose en la ciudad de Orihuela y alrededores, que la pretensión de las misiones también era la de vivificar la fe y las mejoras de las costumbres de las zonas privadas de cuidados pastorales continuos o, simplemente sumidas dentro de la rutina en la práctica religiosa cotidiana²⁵⁵.

El movimiento misional se extendió rápidamente. Los misioneros, que solían actuar por parejas, se dirigían a una localidad y durante varios días, coordinaban una especie de ejercicios espirituales colectivos para todo el pueblo. Al llegar al lugar, mediante “saetas”, se convocaban e interpelaban a la población²⁵⁶. Se informaba de los problemas del pueblo y se fijaba con las autoridades locales, civiles y religiosas, el tiempo de misión que podía ser de una a tres semanas. Los misioneros, para provocar conversiones en los habitantes, se servían de símbolos, emblemas, cánticos piadosos, cruces, rosarios, cilicios, cánticos, fábulas, etc. También fue frecuente el empleo de cadenas, faroles para llamar a las almas perdidas y la simulación de falsos milagros²⁵⁷. La cuaresma era época misional preferida por los capuchinos y jesuitas en nuestra zona, según Vilar²⁵⁸, pero esta misión es acogida sobre todo por los capuchinos, una vez expulsados los jesuitas de la ciudad en 1767, adueñándose por entero del púlpito y confesionario²⁵⁹. En el XVIII, la orden capuchina se vuelve más contemplativa. En contrapartida, se presta menos atención al apostolado popular y cuidado de enfermos, pero no desaparece la figura de “capuchino andariego” y “organizador de misiones populares”, como ejemplo claro de esta acción, Vilar nos vuelve a nombrar a fray Diego de Cádiz. Pero se centralizan más en las misiones destinadas a las minorías selectas, como directores espirituales de nobles y devotos caballeros, siendo catequizadores de la “buena sociedad”²⁶⁰; como ejemplo nos nombra al capuchino Fray Rafael de Elche,

²⁵⁴ AGUILAR PIÑAL, F.: “Predicación y Mentalidad popular en la Andalucía del Siglo XVIII”, en *Religiosidad Popular*, tomo II, ÁLVAREZ SANTALÓ, C.; BUXÓ I. REIGI, M.J.; RODRÍGUEZ BECERRA, S. (Coords.), Barcelona, 1989, pp. 57-71.

²⁵⁵ VILAR, J. B., *op. cit.* tomo IV, vol. II, p. 417.

²⁵⁶ VAQUERÍN APARICIO, D., *op. cit.* p.201.

²⁵⁷ MARTÍNEZ ALBIACH, A.: *Religiosidad hispana y sociedad borbónica*, Burgos, Editorial: Facultad de Teología Norte de España, 1969, pp. 403-405.

²⁵⁸ VILAR, J. B., *op. cit.* tomo IV, vol. II, p. 418.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 453.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 454.

teólogo oriolano que residía en el convento, fue muy querido dentro de la aristocracia de la ciudad²⁶¹.

El investigador se aventura también a darnos el nombre exacto de tres misioneros que se tomaron como referencia y modelo a seguir, el primero de ellos relacionado con Orihuela, San Vicente Ferrer en el siglo XV y en los tiempos modernos, Juan de Ávila y Fray Diego de Cádiz, este último también conexo a la ciudad. Además nos personaliza a misioneros que destacaron en Orihuela como Fray Antonio de Monzón, que fue un ex soldado residente en la ciudad ayudando a desvalidos y enfermos, aunque también destacó como predicador erudito y refinado²⁶².

Sobre "Las Misiones" interiores entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, hemos encontrado un interesante estudio de Rico Callado, donde se centra en las dos órdenes más importantes dentro del modelo de misión penitencial en España, los Jesuitas y los Capuchinos.

Tal y como vemos, las misiones desempeñaron un papel de gran importancia en la religiosidad popular de estos años, el gran reto de las órdenes practicantes era la conversión de su público y para ello, adoptaron una serie de procedimientos interesantes para nuestro trabajo. Para llamar la atención del pueblo, de un modo parecido a la del teatro, representaban los episodios que iban a narrar, utilizando variadas técnicas, entre ellas la música. Es interesante la puntualización que nos comenta el investigador, sobre la gran importancia que tuvo el teatro como modelo de enseñanza propuesto por los jesuitas, de tal modo, que en su formación trabajaban la retórica de los alumnos para así, adquirir una maestría en la acción y pronunciación como herramientas esenciales para convencer a sus oyentes²⁶³. Las representaciones, dentro y fuera del templo, iban acompañadas por "decorados"; junto al crucifijo, los misioneros españoles utilizaron varios objetos como llamada de atención visual; uno de ellos era el retrato de "la condenada", que consistía en un lienzo donde aparecía un alma condenada en el infierno. A la vez que la representación de los distintos tipos de pecados identificados con animales²⁶⁴, tales como la serpiente personificando a la envidia, el león al orgullo

²⁶¹ *Ibidem*, p. 419.

²⁶² *Ibidem*, p. 418.

²⁶³ RICO CALLADO, F.: "Iglesia y religiosidad. Las misiones interiores en España (1650-1730): una aproximación a la comunicación en el Barroco", *Revista de Historia Moderna*, n.º 21, Anales de la Universidad de Alicante, 2003, p. 454.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.460.

y un cráneo, que encarnaba tanto a los condenados como a las almas bienaventuradas.²⁶⁵

En el “espectáculo penitencial”, en palabras de los propios misioneros, Cristo se encontraba presente a diferencia con el teatral, de hecho, la Sagrada Forma o custodio, se encontraba presente en las celebraciones de la misión. Así, destacaba la participación en las procesiones de penitencia, donde todos y cada uno de los asistentes, se convertían en actores del “drama” representado sobre la Pasión de Cristo²⁶⁶.

Los cantos y la música, se utilizaron con gran interés en cada misión. Para ello, se reservaba unas canciones particulares para cada situación, cambiando sus contenidos y tono para conmover en un sentido, ya fuera atemorizando, culpabilizando o dando esperanzas, recurriendo para ello saetas o sentencias interpretadas por los predicadores. Cuando se trataba de temas de la Pasión en concreto, reforzaban las palabras del predicador dando un tono trágico. También se disponían coros que acompañaban las distintas coplas²⁶⁷.

La participación dentro de las procesiones de Semana Santa también era importante, de hecho, tal y como apuntamos en el apartado sobre la Semana Santa de Orihuela, las órdenes religiosas imperantes en la ciudad, y en especial la V.O.T., era la principal organizadora de las representaciones populares dentro de estas semanas de Pasión y muerte de Cristo. Como ejemplo claro, Miguel Ángel Berlanga, en su artículo “*Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas*”²⁶⁸, nos aporta un dato de interés sobre el tema. En *La Pasión de Córdoba*, de Juan Aranda²⁶⁹, se cita un punto de los estatutos de la cofradía de Nazarenos de la Vía Sacra de N. P. Jesús del Calvario, aprobados en 1722, en el que se establece expresamente que se ha de nombrar una persona “*con buena voz*” que se encargue de leer las estaciones y cantar las saetas en el Vía Crucis:

²⁶⁵ *Ibidem*, pp. 459-59.

²⁶⁶ *Ibidem*, p .463.

²⁶⁷ *Ibidem*, p .479.

²⁶⁸ BERLANGA, M.A.: “Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas”, Publicación: Folklore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes, Edita: CIOFF-España/Lozano Comunicación Gráfica, Madrid, 2006 ISBN-13: 978-84-87087-59-0, p.13. Extraído de: http://www.academia.edu/2316224/Musica_y_religiosidad_popular_en_Andalucia_las_saetas. (visitada en junio 2013).

²⁶⁹ ARANDA DONCEL, J.: *Pasión de Córdoba*, Tartessos, Ediciones, S.L., 1999.

“Iten se nombrará quien lea las estaciones que tenga buena voz para que lo oigan todos, y éste u otro hermano devoto irá echando saetas de la Pasión y otras de devoción y desengaño, para que muevan con ellas a compunción y a desprecio del mundo”²⁷⁰.

6.5- Origen de la Saeta

En el estudio sobre el origen de las Saetas, como hemos explicado anteriormente, hemos encontrado multitud de hipótesis y escritos sobre el tema, no siendo nuestra finalidad realizar una investigación profunda sobre la evolución hasta llegar a las actuales. Como veremos, la saeta primitiva no tenía mucho que ver con la que conocemos actualmente representadas en Andalucía, centrándose en un fervor sobre la imagen concreta; a este tipo de saetas, se les denomina “saetas flamencas”, nacidas en el siglo XIX y provienen de una derivación aflamencada de las anteriores. Así, las saetas a las que nos referimos desde el comienzo del trabajo, son las extendidas por las órdenes religiosas ajustándose en la temática sobre cantos de evangelización para provocar en los devotos una buena confesión o glorificar la pasión y muerte de Cristo. Tal y como hemos comentado, el término “saeta” se refería a las coplas religiosas que los misioneros franciscanos entonaban por las calles para excitar a los fieles a la piedad y arrepentimiento. Por esta razón, también encontramos mucha similitud con los “cantos auroros” y “las del pecado mortal”²⁷¹.

Por lo tanto, desde el punto de vista de su expresión musical, se distinguen dos grandes clases de *saetas*: las *llanas*, *primitivas*, *antiguas o litúrgicas*, recitales salmodiados con cierto influjo de los cantos litúrgicos de la Iglesia y las *flamencas*; derivadas de las *tonás* y las *seguidillas*, nacidas en el siglo XIX.

A las *llanas o primitivas* se les atribuye una raíz árabe, llamadas a la oración de los almuédanos de las mezquitas andaluzas, cantos populares islámicos y complementadas por los cantos sinagogales judíos (salmódias sefardíes); más tarde fueron estructuradas por los misioneros franciscanos en los siglos XVI y XVII, quienes

²⁷⁰ La cita hace referencia a que el saetero va con la procesión. Exactamente como se hace en la actualidad en Castro del Río, donde en la madrugada del Viernes Santo un saetero oficial va cantando tras el paso del Nazareno saetas antiguas. El texto precisa que han de irse cantando o bien saetas “de la Pasión” o bien “otras de devoción y desengaño”.

²⁷¹ AGUILAR Y TEJERA, A.: *Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas*, Granada, Ed. Andalucía, 1928. p. XI.

llamaban saetas a “*los avisos y sentencias que en forma de coplillas recitaban o cantaban por las calles en determinados momentos de sus misiones*”(fray Diego de Valencina)²⁷².

Respecto a su forma literaria, junto a las del apostolado franciscano, se distinguen las descendientes de los antiguos romances de Pasión y coplas de Vía Crucis, las paráfrasis del Miserere, las escritas por poetas cultos y las de inspiración popular. Referente a las *flamencas*, cuando desde su origen, llega el momento en que la saeta se emancipa, rompe los lazos de procedencia que le uniera a sus orígenes moriscos y deja de ser exclusiva de misiones y prácticas devotas, adquiere una forma independiente, para convertirse así, en expresión del sentir popular al paso de las imágenes de Semana Santa.

Hemos encontrado un texto que nos señala Gómez Guillén muy interesante, respecto a las formas literarias y musicales sobre los cantos populares religiosos de los pueblos:

“Hay cantos religiosos populares: unos de carácter más sacral, utilizables incluso en la liturgia. Otros más propios de actos de piedad popular. Y otros frecuentemente influenciados en todo por la cultura popular –sevillanas, saetas, jotas...-. Aquí no podremos dejar de recordar la importancia que tuvo en las misiones el canto religioso popular. Pervive en muchos sitios las danzas y bailes de contenido religioso popular: unas unidas a actos litúrgicos y otras separadas pero de pura referencia folclórico-religiosa.

También son interesantes las composiciones musicales, inspiradas en temas de piedad popular (...). El hombre del pueblo, como del pueblo siente, los cantares se hacen sentimientos y esperanzas. La oración puede discurrir también por seguiriya y soleá, por fandangos y bulerías. El texto siempre es el mismo²⁷³, lo que de Dios es y a lo que a Dios se habla. Lo que ha cambiado es la música que se puso en la misma copla (...). Merecen un estudio especial las letras de las saetas y también de toda un literatura poética y de pregones de Semana Santa y fiestas²⁷⁴ (...)”

Así, que dentro de todas las hipótesis que hemos encontrado y seleccionado,

²⁷² BRISSET, D. E.: “Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada”. *Gazeta de Antropología*, 26 (1), 2010, artículo 13, <http://hdl.handle.net/10481/6793>, p.3, (visitada junio 2013)

²⁷³ GÓMEZ GUILLÉN, A.: *Religiosidad popular: teología y pastoral*, Madrid, Edibesa, 2000, p. 62.

²⁷⁴ *Ibidem*, p.63.

vamos a realizar un cuadro en forma esquemática, que nos resaltará la evolución de la saeta, comenzando desde su origen evangelizador hasta la derivación que toman estas coplas en Andalucía en el XIX, arrancando ya su origen a flamencado. En el calificativo que asignamos al término expuesto, pondremos todas las variadas nomenclaturas que hemos encontrado a lo largo de nuestro trabajo.

TABLA XVIII²⁷⁵

Hipótesis sobre el origen de la saeta

TERMINOLOGÍA	DEFINICIÓN Y ÉPOCA
Saetas <i>Penetrantes, Litúrgicas, Franciscanas, Antiguas, Llanas o Salmodiadas.</i>	Cantos de evangelización para provocar en los devotos una buena confesión. Se interpretaban en los Vía Crucis impulsados por diversas órdenes religiosas y como convocación de la población a la llegada de los misioneros en las poblaciones. A finales del siglo XVII se dividen en:
Saetas <i>Procesionales, Penetrantes, Narrativas.</i>	Su temática se centra en recordar y glorificar la pasión y muerte de Cristo.
Saetas <i>Afectivas y pasionales.</i>	A partir del siglo XIX, se independiza de las prácticas misionales y devotas, adquiriendo una forma independiente para convertirse en expresión del sentir popular al paso de las imágenes de Semana Santa en Andalucía. De aquí derivan las “andaluzas”.

De todas las numerosas denominaciones que hemos encontrado sobre el término “saeta”, la mayoría tienen una raíz común en su origen sobre las investigaciones destinadas al tema, la del investigador Agustín Aguilar. En su trabajo sobre la búsqueda de letras de saetas de 1928 *Saetas populares*²⁷⁶, trata de seguir la independencia de éstas respecto a los dramas sacros de la Pasión y el Vía Crucis. Sobre todo, se dedicó a buscar

²⁷⁵ Elaboración propia.

²⁷⁶ Primera publicación en 1916.

el origen de las letras en diversas tradiciones literarias, y para ello recogió de la tradición oral letras procedentes de Marchena, Sevilla, Córdoba, Málaga, Cádiz y Murcia.

“En las ceremonias populares que por Semana Santa se practican en casi todos los pueblos españoles quedan rastros de los dramas religiosos de la Edad Media (...) Es muy posible que en los misterios se intercalasen fragmentos cantados y que en ellos pueda encontrarse el germen de las saetas”²⁷⁷.



Figura 5: Portada de AGUILAR Y TEJERA, A.: *Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas*, Edición de 1925, Madrid, CIAP, sf. (c.1925). XVI+258 pp. Extraído de: <http://www.todocoleccion.net/agustin-aguilar-tejera-saetas-populares-anotadas-madric-c-1925-fs~x36640355>. (visitada 23/03/2013).

En su recopilación, define las saetas en su origen como “coplas de Vía Crucis” que los fieles interpretaban dentro de las Iglesias o en las subidas de las ermitas. Pero ya hemos comprobado, que llega un momento en el que se desvinculan de los dramas sacros y misionales, adquiriendo forma propia para convertirse en expresión del sentir popular al paso de las imágenes de Semana Santa²⁷⁸.

Respecto a la procedencia de las letras, enumera tres fuentes: La primera se refiere al Romancero de la Pasión y Muerte, reflejando cantares de pasión; una segunda versión son las que pertenecen a las coplas en serie, que las incluye en las escritas para ser cantadas en Vía Crucis; y en tercer lugar las de inspiración popular²⁷⁹.

²⁷⁷ AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*, p. VII.

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. XII-XIII.

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. XIII-XXII.

Aparte de Aguilar, que ha sido uno de los investigadores que se ha tomado como referencia para el estudio del origen de las Saetas, también encontramos al capuchino Diego de Valencina, sevillano y ordenado sacerdote en 1890. En su obra *Historia Documentada de la saeta, los campanilleros y el rosario de la aurora*, en 1948, nos ofrece una valiosísima información sobre el aspecto evangelizador bajo el que fueron difundidas desde el siglo XVI, además también las asocia a los cantos de auroros y “del pecado mortal”.

Valencina halló dos interesantísimos datos para conectarlas con las procesiones de penitencia de los religiosos franciscanos. El primero, de la pluma de un misionero de la ciudad mexicana Querétaro, escrito antes de 1686:

*“Mis hermanos, los reverendos Padres del convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año, el domingo de cuerda, por la tarde, hacen misión, bajando la comunidad a andar el vía crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas. Después hay sermón”*²⁸⁰

El segundo, demuestra que *“también los religiosos franciscanos capuchinos de la provincia de Andalucía, antes de 1706, cantaban saetas penetrantes en las procesiones de penitencia que hacían en sus misiones”*²⁸¹

A la vez, Valencina, sin perder nunca el origen evangelizador de las saetas antiguas, también encuentra en su estructura melódica un origen árabe, siendo especialmente notable su parentesco con el canto de los “Almuédanos”²⁸² de las mezquitas²⁸³; éstos son los encargados de realizar la llamada a la oración cinco veces al día desde la torre y son elegidos por su voz y personalidad; así en sus oraciones, ya expresadas con estilo propio, le añadían oraciones y lamentaciones versificadas, haciendo conocer sus cualidades. Éstos, era motivo de orgullo del barrio que poseía el mejor, entablándose competencias y rivalidades entre ellos²⁸⁴.

También se aventura a confirmar, quién fue el autor de las letras de muchas

²⁸⁰ VALENCINA, F. D.: *Historia documentada de la saeta, los campanilleros y el rosario de la aurora*, Sevilla, editorial Católica Española, 1948. p.11.

²⁸¹ VALENCINA, F. D., *op. cit.*, p.12.

²⁸² RAE: Musulmán que desde el alminar convoca en voz alta al pueblo para que acuda a la oración.

²⁸³ VALENCINA, F. D., *op. cit.*, pp. 15-21.

²⁸⁴ AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*, p. IX.

saetas que se cantan en Andalucía. Éstas fueron fruto de las misiones penitenciales emprendidas por fray Diego José de Cádiz a finales del siglo XVIII (murió en 1801)²⁸⁵ y aunque predicó en toda España, fue especialmente en Sevilla²⁸⁶.

Más tarde, nos explica cómo, a partir del siglo XIX, estas saetas antiguas, son sustituidas por las flamencas; y prueba de ello es la letra, ya que en muchos puntos de distintas provincias cantan la misma; esto le sirve de prueba de la influencia que los misioneros llevaban de un punto a otro en sus servicios²⁸⁷.

Del mismo modo, nos hemos encontrado con un texto de Benito Más y Prat de 1896 que nos redacta: “*El romancero de la Pasión y Muerte existe en España aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares, como el morisco y el histórico: acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa*”, citando como ejemplo, la siguiente saeta que según él, proviene de un hipotético romance más antiguo:

*“Jesús, que triunfante entró
Domingo en Jerusalén,
por Mesías se aclamó
y el pueblo todo, en tropel,
a recibirle salió.*

*Con muchos ramos y palmas,
Jazmines y violetas... ”²⁸⁸*

En la investigación sobre el tema, hallamos una similitud increíble con una quintilla del canto oriolano. En el estudio de Miguel Ángel Berlanga, nos describe cómo encuentra en un ensayo de Antonio Machado y Álvarez de 1889, conocido como Demófilo, unas coplas de saetas, donde no nos especifican de dónde o de quién las recogió:

²⁸⁵ VALENCINA, F. D., *op. cit.*, p. 22.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 31.

²⁸⁸ BERLANGA, M.A., *op. cit.*, p.17

TABLA XIX

Comparación de Machado y Álvarez con letra del canto oriolano

Antonio Machado y Álvarez

Orihuela

*“Viendo Jesús que su muerte
la tenía tan cercana,
llamó a su madre prudente
y con discretas palabras
se despidió de esta suerte:*

*Quedad con Dios madre mía.
Vuestra bendición espero.
Que ya se ha acercado el día que
enclavado en el madero
Se cumpla la profecía.²⁸⁹*

*Quedaos con Dios, Madre mía;
vuestra bendición espero,
porque ha llegado ya el día
que, enclavado en un madero,
se cumplan las profecías.*

Fuente: MACHADO Y ALVÁREZ, A, *op. cit.*

Y es en este punto de nuestra investigación, donde encontramos por primera vez, una quintilla exacta a la del canto de la pasión de Orihuela; al feliz encuentro de esta coincidencia, comenzamos una incansable búsqueda en letras de saetas antiguas, destinadas a las misiones de las órdenes religiosas a partir del siglo XVII, sobre todo a las que tenían relación con la orden franciscana y hermanos de Orden. En el apartado posterior, detallaremos lugares, letras de coplas y momentos de interpretación de las seleccionadas en nuestra investigación con más detalle.

6.6- Similitudes del Canto de la Pasión de Orihuela con coplas publicadas

Al abordar la investigación sobre coplas similares, la indagación nos fue llevando hacia libros de autores que habían trabajado sobre el origen de las Saetas. Barajamos variados autores y éstos fueron llevándonos a uno de los primeros investigadores sobre las Saetas Penetrantes o Franciscanas.

²⁸⁹ *Ibidem*, p.18.

Para hacer la lectura más fácil sobre la conclusión, exponemos a continuación un esquema en orden de publicaciones, sobre los autores y libros de los cuales nos hemos valido para este trabajo. En variadas ocasiones, nos hemos encontrado cómo, el trabajo de uno, le ha inspirado a otro erudito.

- Caballero, Fermán²⁹⁰: *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Publicación original: 1877, Madrid: T. Fortanet.
- Machado y Álvarez, Antonio, ‘Demófilo’: *Cantes flamencos: Flamenco y folclore andaluz* (2007). Obra original. Impresor: Rey, Tomás, Madrid, 1887.
- Aguilar y Tejera, Agustín: *Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas*. Granada, Ed. Andalucía, 1928. Primera publicación en 1916.
- Valencina, Fray Diego: *Historia documentada de la saeta, los campanilleros y el rosario de la aurora*. Sevilla, editorial Católica Española, 1948.
- Díaz Cassou, Pedro: *Pasionaria Murciana, La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Academia Alfonso X el Sabio; Murcia, 1980.

Posteriormente, exponemos una selección sobre el tema que nos centramos, extraído de los libros especificados inicialmente. Nos hemos ajustado a las similitudes y coincidencias exactas a la letra del Canto de la Pasión de Orihuela. La temática general de todos estos escritos están referidos al nacimiento del flamenco, coplas populares, así como a costumbres tradicionales, sobre todo a partir del siglo XVII.

El primero y más antiguo en fecha de publicación es de una escritora del XIX conocida bajo el pseudónimo de Fernán Caballero, Cecilia Böhl de Faber (Morges, Suiza 1796- Sevilla, 1877)²⁹¹. La novelista, centra su labor creativa como la de un investigador del folclore dedicado a rastrear las costumbres llamadas a desaparecer. Dentro de sus obras, algunas escritas en Alemán, fueron recopiladas treinta años antes de ser publicadas; ejemplo de ello fueron; *Cuadros de costumbres populares andaluzas*, Sevilla: Imprenta Librería Española y Extranjera de José María Geofrín, 1852; *Cuentos y poesías populares andaluzas*, Sevilla: Imprenta y Librería La Revista Mercantil, 1859²⁹². No descartamos la posibilidad, que algunas de estas quintillas coincidentes con el canto oriolano, pudieran ser escritas sobre estos años por la autora.

²⁹⁰ Fernán Caballero, era el seudónimo utilizado por la escritora en español Cecilia Böhl de Faber y Larrea (Morges, Cantón de Vaud, Suiza, 24 de diciembre de 1796 – Sevilla, España, 7 de abril de 1877).

²⁹¹ <http://www.cervantesvirtual.com>. (visitada 23/03/2013).

²⁹² <http://www.mcncbiografias.com> (visitada 23/03/2013).

Centrándonos en su libro *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*, publicado originalmente en 1877,²⁹³ encontramos en el apartado de “Saetas de Semana Santa”, las siguientes quintillas, apareciendo la sexta colativa del canto de pasión oriolano:

TABLA XX

Comparación de Fernán Caballero con letra del canto oriolano

<i>Fernán Caballero</i>	<i>Orihuela</i>
<p>“Viendo Cristo que su muerte se venía tan cercana, llamó a su Madre prudente, con discretas palabras, se despidió de esta suerte: Quedad con Dios, madre mía, vuestra bendición espero, porque ya es llegado el día que enclavado en un madero, se cumplan las profecías. También de mi padre espero que me dé su bendición, que voy a Jerusalén a padecer mi pasión.”²⁹⁴</p>	<p>Quedaos con Dios, Madre mía; vuestra bendición espero, porque ha llegado ya el día que, enclavado en un madero, se cumplan las profecías.</p>

Fuente: CABALLERO, F., *op. cit.*

Nos ha resultado bastante curioso, la escasa mención que hacen sobre esta autora investigadores referente el origen de las Saetas posteriores a estas publicaciones. Como ejemplo de ello, el siguiente autor, Aguilar y Tejera, no la toma de referencia en su trabajo, siendo la obra divulgada en el año 1912.

²⁹³ CABALLERO, F.: *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*, Madrid: T. Fortanet, 1877, extraído de: <http://www.mcnbiografias.com>, (visitada 23/03/2013).

²⁹⁴ CABALLERO, F., *op. cit.*, p. 129.

La siguiente publicación por fecha es el nombrado anteriormente, Antonio Machado y Álvarez, conocido bajo el seudónimo de Demófilo, donde en un ensayo sobre las saetas escrito en 1889, cita un par de coplas hiladas en su argumentación, aunque sin detallar de dónde o de quién las recogió²⁹⁵; como vemos, coinciden en la mayoría de versos con las de Fernán Caballero, que a continuación expondremos con el resto de zonas investigadas.

TABLA XXI

Comparación de Machado y Álvarez con letra del canto oriolano

<i>Antonio Machado y Álvarez</i>	<i>Orihuela</i>
<i>Viendo Jesús que su muerte la tenía tan cercana, llamó a su madre prudente y con discretas palabras se despidió de esta suerte: Quedad con Dios madre mía. Vuestra bendición espero. Que ya se ha acercado el día que enclavado en el madero se cumpla la profecía.</i>	<i>Quedaos con Dios, Madre mía; vuestra bendición espero, porque ha llegado ya el día que, enclavado en un madero, se cumplan las profecías.</i>

Fuente: MACHADO Y ALVÁREZ, A., *op. cit.*

Comparando con las quintillas anteriores de Fernán Caballero, podríamos pensar a simple vista, que es una copia de la autora, pero en la comparativa, observamos que hay leves diferencias; por lo que nos lleva a la conclusión, que ambos autores lo han extraído de diferentes fuentes, donde la transmisión oral vuelve a realizar su quehacer en la deformación oral.

²⁹⁵ BERLANGA, M.A., *op. cit.*, p.16.

TABLA XX

Comparación de Fernán Caballero con la de Machado y Álvarez

<p><i>“Viendo Cristo que su muerte se venía tan cercana, llamó a su Madre prudente, con discretas palabras, se despidió de esta suerte: -Quedad con Dios, madre mía, vuestra bendición espero, porque ya es llegado el día que enclavado en un madero, se cumplan las profecías.</i></p>	<p><i>Viendo Jesús que su muerte la tenía tan cercana, llamó a su madre prudente y con discretas palabras se despidió de esta suerte: Quedad con Dios madre mía. Vuestra bendición espero. Que ya se ha acercado el día que enclavado en el madero se cumpla la profecía.</i></p>
--	---

Fuente: MACHADO Y ALVÁREZ, A., *op. cit.* y CABALLERO, F., *op. cit.*

A continuación, nos vamos a centrar en el ya nombrado libro de Aguilar²⁹⁶, sobre la recopilación de “*Saetas populares*”, editado en 1916 y posteriormente complementado en edición de 1928 (que es la utilizada por nosotros). En su recopilación de Saetas antiguas andaluzas, nos describe detalladamente la analogía y variaciones que se encuentran en distintas versiones de pueblos andaluces. El autor, nos explica que las encuentra en hojas sueltas impresas y cita además a Adolfo de Castro en sus *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*: “*Saetas espirituales que los padres predicadores apostólicos de la religión seráfica de nuestro padres San Francisco van cantando por las calles en las misiones que hacen por toda España con orden de su Santidad*”²⁹⁷. También incluye dentro del estudio, a las coplas que interpretaban los fieles en los Vía- Crucis dentro de las iglesias o en los “calvarios” jalonados de cruces

²⁹⁶ AGUILAR Y TEJERA, A.: *Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas*, Granada, Ed. Andalucía, 1928. Primera publicación en 1916.

²⁹⁷ AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.* p. XI.

de piedra en las subidas de las ermitas.²⁹⁸

Aguilar, nos fue llevando hacia la búsqueda de otro autor anterior en fecha, del cual él mismo se había documentado, donde encontramos más semejanzas sobre la indagación de la coplas oriolanas o análogas, Antonio Machado y Álvarez, conocido bajo el seudónimo de “Demófilo”. Pero nos centraremos en estos autores posteriormente.

La primera coincidencia, la encontramos en la página 43 (con numeración 198), destinada al apartado titulado “*Calle de la Amargura*”, donde encontramos esta quintilla:

TABLA XXIII

Comparación de Aguilar con letra del canto oriolano

<i>Aguilar</i>	<i>Orihuela</i>
<i>Por ventanas y balcones mucha gente se asomaba al tropel de unos sayones que a Jesús se lo llevaban en medio de dos ladrones</i>	<i>Por ventanas y balcones Mucha gente se asomaba, Al tropel de los sayones. ¡Que muera Jesús –clamaban- en medio de los ladrones!”</i>

Fuente: AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*

En la página 41 (189) destinada al apartado “*Sentencia*”, localizamos bastante similitud con la Colativa tercera, un verso de la primera y otro de la quinta de Orihuela:

²⁹⁸ *Ibidem*, p. XII.

TABLA XXIV

Comparación de Aguilar con letra del canto oriolano

<i>Aguilar</i>	<i>Orihuela</i>
<p><i>Una sogá en la garganta</i></p> <p><i>lleva el divino Cordero,</i></p> <p><i>y delante un pregonero:</i></p> <p><i>“Que muera Jesús, gritaba,</i></p> <p><i>enclavado en un madero.</i></p>	<p><i>Un cordel a la garganta</i></p> <p><i>lleva el Divino Cordero;</i></p> <p><i>y delante un pregonero</i></p> <p><i>que su infame voz levanta</i></p> <p><i>contra Jesús Nazareno.</i></p> <p><i>¡Que muera Jesús –clamaban-</i></p> <p><i>(1ª colativa)</i></p> <p><i>a la sombra de un madero, (5ª colativa)</i></p>

Fuente: AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*

En la página 44 (206) en el apartado “*Calle de la Amargura*”, también comparando con la tercera Colativa:

TABLA XXV

Comparación de Aguilar con letra del canto oriolano

<i>Versión Aguilar</i>	<i>Versión Orihuela</i>
<p><i>Una cuerda en la garganta</i></p> <p><i>lleva el divino Cordero,</i></p> <p><i>delante va el pregonero</i></p> <p><i>con una voz que quebranta:</i></p> <p><i>“¡Muera Jesús Nazareno!”</i></p>	<p><i>Un cordel a la garganta</i></p> <p><i>lleva el Divino Cordero;</i></p> <p><i>y delante un pregonero</i></p> <p><i>que su infame voz levanta</i></p> <p><i>contra Jesús Nazareno.</i></p>

Fuente: AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*

La siguiente que añadimos, no coincide exactamente a las oriolanas, pero sí encontramos mucha similitud en la primera frase y sentido único de la quintilla. Página 176 (853).

TABLA XXVI
Comparación de Aguilar con letra del canto oriolano

<i>Aguilar</i>	<i>Orihuela</i>
<i>Queda con Dios, Madre mía, que nosotros ya nos vamos y tú te quedas solita al pie de la cruz llorando.</i>	<i>Quedaos con Dios, Madre mía; vuestra bendición espero, porque ha llegado ya el día que, enclavado en un madero, se cumplan las profecías.</i>

Fuente: AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*

Respecto a la sexta colativa, conocida en Orihuela como “*Despedida*”, hallamos muchísimas similitudes en diversos sitios. Aguilar también nos habla sobre las variadas coincidencias que encuentra en esta quintilla.

“Esta saeta, con otras que en su lugar indicaremos, y que han sido recogidas en Puente-Genil, donde se cantan, por mi sobrino don Miguel Alvarez Aguilar, nos proporciona una evidente demostración de que ciertas saetas son estrofas sueltas de viejas series de coplas. “Esas —me dice mi comunicante— forman parte de un folleto que dice:” Libro de la Sagrada Pasión y Muerte de Ntro. Padre Jesucristo. La persona que lleve este librito ganará 40 días de indulgencia”. No tiene pie de imprenta ni nombre de autor. No son propiamente saetas, sino una historia en verso de la Pasión; pero la mayor parte de las estrofas se han popularizado como saetas en Puente-Genil. Pertenece dicho folleto a don Francisco Ortega Montilla”²⁹⁹

²⁹⁹ AGUILAR Y TEJERA, A., *op. cit.*, p. 202.

Igualmente la hemos localizado en un libro publicado por Arcadio de Larrea Palacín, donde en el apartado destinado a “Coplas de Saeta publicadas por Machado y Álvarez”³⁰⁰, encontramos literalmente escrita la siguiente, pero tal y como nos especifica de Larrea, esta copla la extrae textualmente de Machado y Álvarez.

*“Quedad con Dios, madre mía,
vuestra bendición espero,
que ya se ha acercado el día
que enclavado en el madero
se cumpla la profecía”*

Observamos claramente, que la conocida en Orihuela como la “colativa Despedida”, es la más encontrada en textos, tantos impresos como conservados mediante la transmisión oral; a la vez que la primera (*por ventanas y balcones*), hemos localizado en variadas ocasiones también. Nos resulta muy curioso, la apreciación que Aguilar nos hace sobre esta quintilla, ya que llega a la conclusión que es extraída de una historia en verso sobre la pasión.

6.7- Comparación con otros “Cantos de Pasión” en España

El nombre de “Canto de Pasión”, tal y como vamos anunciando a lo largo de nuestro trabajo no es exclusivo de Orihuela, existen multitud de ciudades y pueblos con el mismo nombre o parecido como, *Pasión Cantada, Coplas de Pasión, Salves de Pasión* y otros términos similares. Tras un extenso trabajo de comparaciones del canto de Pasión de Orihuela con otros cantos de poblaciones variadas, hemos encontrado similitudes en variadas coplas, como puede ser los de los auroros de Murcia en su interpretación de los cantos de pasión y sobre todo, con estrofas pertenecientes a Saetas de diferentes periodos de la historia de la religiosidad popular en España.

En algunas zonas, como veremos a continuación, son interpretados de forma monódica, a una sólo voz, con o sin acompañamiento, sólo hombres, coros mixtos, cuartetos varios, etc. y en otras sin embargo, la polifonía predomina y es el centro de toda la obra, compartiendo incluso la idea principal melódica de la obra, intercambiándose el tema entre distintas voces. Esta derivación hacia lo popular, es

³⁰⁰ LARREA PALACÍN, A.: *El flamenco en su raíz*, Sevilla, Ed. Signatura, 2004, p. 299.

causa de las pasiones compuestas de forma culta por los grandes compositores de la historia de la música. Las conocidas e interpretadas por el pueblo eran imposibles de interpretar fuera del templo y sin participación instrumental.

Por lo tanto, las analizadas dentro de este trabajo son las pertenecientes a las interpretadas por el pueblo y enseñadas dentro del ambiente religioso de las ciudades predestinadas a los feligreses y gremios que participan en el ambiente religioso de las semanas de Cuaresma y Pasión de Cristo.

El investigador Narejos, nos hace una comparación en su estudio sobre el canto auroro Murciano, incluido en el apartado destinado a la búsqueda de los orígenes muy interesante, donde incluso cita investigaciones propias de nuestro trabajo inicial para la exposición del DEA. No descarta “a priori” la influencia de la música eclesiástica y concretamente del canto gregoriano en los cantos auroros, señalando la posibilidad de que personas con cierta preparación musical, intervinieran en momentos distintos de la gestación o evolución de esta práctica. Al tiempo que nos describe que esta práctica era bastante común dentro de las representaciones dramáticas medievales; en lugar de crear una nueva melodía, se empleaban otras ya conocidas para que la difusión y la memorización del pueblo fuera más cómoda y rápida. Las extraían de variados lugares, ya fueran sacadas del canto llano, de música popular o de melodías interpretadas por los trovadores.

Tal vez estamos hablando de que esta situación ocurrió en Murcia en el caso de los auroros, pero el caso de Orihuela, tal y como estamos conociendo a lo largo de la investigación, observamos más claramente que procede del aprendizaje por parte de los misioneros que visitaban la ciudad en busca de misiones para la evangelización del pueblo. El aprendizaje de este canto oriolano fuera o no similar al murciano, tenemos claro, que con el paso de los años, la deformación oral ha ido realizando un aprendizaje personal en cada zona.

A continuación, vamos a detallar algunos ejemplos de estos cantos pasionarios populares. Nos centraremos en los que tengan alguna coincidencia con los oriolanos o sean afines, siendo las coincidencias claras por parte de las órdenes religiosas imperantes en variadas épocas.

6.7.1- Murcia

En la tarde del Jueves Santo, es tradición la reunión a las puertas de la iglesia de Jesús para cantar las “Salves de Pasión” y las “Correlativas”; poema musical que se canta Jueves y Viernes Santo y son interpretadas por distintas agrupaciones de auroros de la región de Murcia.

Curiosamente, el primer verso se inicia igual que el conocido en Orihuela:

TABLA XXVII
Comparación de Murcia con Orihuela

<i>Murcia</i>	<i>Orihuela</i>
<p><i>“Jueves Santo de mañana con perfectísimo amor, llamó el divino Señor a su Madre soberana, declarando su dolor...”</i> ³⁰¹</p>	<p><i>Jueves Santo de mañana, antes de salir el sol, iba el Rey de las almas, contemplando su pasión con la Reina soberana.</i></p>

Fuente: DÍAZ CASSOU, P.: *Pasionaria Murciana, La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.

Díaz Cassou ahonda en este tema en su libro sobre la *Pasión Murciana*, afirmando que el comienzo del Canto Pasionario de Murcia tiene su origen en la composición de algún cántico análogo al repertorio de la Catedral murciana. Comenta que tiene algunas similitudes, “*mismo aire musical*”, que el coro del cántico de Zacarías (benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit et fecit redemptionem plebismeoe) perteneciente al Maestro de Capilla Tabares³⁰², compuesto para voces solas y coro. Su

³⁰¹ DÍAZ CASSOU, P.: *Pasionaria Murciana, la Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980, p. 92.

³⁰² Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia el 15 de marzo de 1612.

hipótesis se basa en el aprendizaje del pueblo de la parte del coro que se ha estado interpretando en la Catedral las noches de miércoles, Jueves y Viernes Santo hasta el año 1782³⁰³.

Se interpreta a dúo sin acompañamiento, pero en el siglo XIX según el autor, era cantado por tres o más voces. Además explica, que en la antigüedad se cantaba a coro por los “hermanos de la Pasión”, cofradía que tuvo menos empuje que la de los hermanos de la Aurora³⁰⁴.

Según la letra que nos detalla Cassou, nos presenta dos versiones muy similares, una del siglo pasado y otra más moderna. La muestra bajo el título de “*Pasión de Semana Santa*” ú “*Oración de Jueves Santo*”, en la versión del siglo pasado, y “*Pasión de Semana Santa*”, en la versión más moderna.

TABLA XXVIII
Comparación de las dos versiones de Murcia

<i>Versión del siglo pasado</i> 305	<i>Versión más moderna</i> 306
<i>Jueves Santo de mañana con perfectísimo amor, llamó el Divino Señor a su Madre Soberana, declarando su dolor.</i>	<i>Jueves Santo de mañana, con perfectísimo amor, quiso el divino Señor á su madre soberana confiar su gran dolor.</i>

Fuente: DÍAZ CASSOU, P., *op. cit.*

También hemos encontrado similitudes interesantes en el *Cancionero de Verdú*³⁰⁷ respecto a Orihuela. El primer de ellos, bajo el título de “*Pasión de Semana*

³⁰³ DÍAZ CASSOU, P., *op. cit.*, p. 91-92.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 91.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 92.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 95.

³⁰⁷ VERDÚ, J.: Cancionero popular de la Región de Murcia I, *Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*, Murcia, Ed. Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2001.

*Santa*³⁰⁸. Era interpretado por los “hermanos de la Pasión”, una Cofradía que existió en la huerta murciana a principios del siglo XVII, desaparecida hace bastantes años.

Verdú lo denomina como “romance” y lo cantaban a dos coros. En tonalidad de Si b, está escrito a dos voces, donde introduce el primer compás en anacrusa y una sola voz coincidiendo con las sílabas Jue-ves; en San-to-de-ma-ña-na, y entra la segunda voz que se mueve en terceras durante todo el canto; los movimientos melódicos son muy similares al de Orihuela.

Al igual que nos comenta Cassou sobre el maestro de capilla Tabares, Verdú reitera la similitud del “Benedictus” del compositor de 1620, especificando que se interpretaba dentro del templo, durante las noches del miércoles, Jueves y Viernes Santo, hasta finales del siglo XVIII³⁰⁹.

La letra es muy parecida a la de Orihuela y parece extraída textualmente a Cassou:

TABLA XXIX

Comparación del Cancionero de Verdú, Cassou y Orihuela

<i>Cancionero de Verdú</i>	<i>Versión más moderna</i> ³¹⁰ <i>Cassou</i>	<i>Orihuela</i>
<i>Jueves Santo de mañana, antes de salir el sol, iba el Rey de las almas contemplando su pasión con la Reina Soberana.</i>	<i>Jueves Santo de mañana, con perfectísimo amor, quiso el divino Señor á su madre soberana confiar su gran dolor.</i>	<i>Jueves Santo de mañana, antes de salir el sol, iba el Rey de las almas contemplando su pasión con la Reina Soberana.</i>

Fuentes: DÍAZ CASSOU, P., *op.cit.*, VERDÚ, J, *op. cit.*

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 61.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 20.

³¹⁰ DÍAZ CASSOU, P., *op.cit.*, p. 95.

El segundo de los cantos con los que hemos encontrado semejanzas, es la primera parte de la “Correlativa de la Pasión de Jueves Santo”³¹¹ que se interpreta en la plaza de San Agustín la tarde del Jueves Santo. La peculiaridad de este canto, es que sólo lo interpretan cuatro voces que el jefe de cada cuadrilla escoge, alternando en los veintisiete períodos que compone la Correlativa. Empieza a cantar el bajo para fijar la tonalidad, tal y como se hace en Orihuela, para entrar seguidamente el resto con mayor precisión. Verdú nos explica, que entre período y período, realizan pausas de mucha duración, prolongando exageradamente las notas finales; las cuadrillas se alternan en cada una de las tres partes de que consta la Correlativa. Particularmente, este canto no se acompaña con la campana, sino que el jefe de cuadrilla, con las manos extendidas y vueltas hacia abajo, indica con pequeños movimientos las entradas. Es costumbre cerrar los ojos durante su interpretación y las voces están designadas como las de Orihuela, cuarta, tercera, segunda y bajo, llevando en todo momento las centrales los motivos melódicos; las extremas apoyan con notas pedales en la mayoría de compases, con alguna excepción que suelen alternarse con la tercera voz sobre todo.

La letra nos dice:

- I Parte: *Dolorosa y triste Madre*
Ya el decreto se cumplió (7)
- II Parte: *Por mandato de mi padre (4)*
- III Parte: *Antes de que muera yo*
Su bendición quiera darme (me 5).

Narejos a la vez, nos compara los primeros compases del *Canto de Pasión* de Murcia recogido por Julián Calvo, con el *Benedictus* de Tabares; maestro de capilla de la Catedral de Murcia durante los años 1612 y 1633, esta obra se estuvo interpretando en la Catedral las noches de miércoles, Jueves y Viernes Santo hasta 1782, tal y como nos indica también Cassou y Verdú.

Tabares se inspiró para el tenor del *Benedictus*, en un fragmento que Narejos nos ilustra extraído del *Antoiphonale Monasticum pro diurnishoris*. Realiza la comparación que añadimos a continuación entre este canto llano y el de Murcia³¹².

³¹¹ *Ibidem*, p. 102.

³¹² NAREJOS BERNABÉU, A.: *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*, Beca de Investigación en Folklore INEAEM-CIOFF 2008, p.77.

Fragmento aportado por Narejos³¹³.



Figura n.º 6, extraído de NAREJOS BERNABÉU, A., *op. cit.*, p. 77.

A la vez, nos apunta otra comparativa coincidente en las Correlativas murcianas, que concuerdan con las oriolanas. Es el tema de un himno gregoriano, *Vexilla Regis*, el cual era interpretado a principios del siglo XVI dentro de las ceremonias de Semana Santa en el interior de las iglesias, encontrando también coincidencia con un tema empleado en el *Misterio de Elche*³¹⁴.



Figura n.º 7, extraído de NAREJOS BERNABÉU, A., *op. cit.*, p. 79.

6.7.2- Callosa de Segura³¹⁵

En Callosa de Segura aparecen otros “Cantos de Pasión” que se interpretan a la bajada de la Virgen de los Dolores el quinto mes de Cuaresma. Este ritual, se produce

³¹³ *Ibidem*, p.77

³¹⁴ *Ibidem*, p. 79.

³¹⁵ La información de este apartado está extraído de un libreto, sin firmar, titulado: “*Tradiciones Callosinas*”, publicado por la Asociación Vía-Crucis de Callosa, Marzo de 1995 y editado por Gráficas San Roque de Callosa y de la página web: CONCEJALÍA DE TURISMO DE CALLOSA DE SEGURA: *Cantos de Pasión*. <http://www.callosadesegura.es/turismo/fiestas-y-tradiciones/cantos-de-pasion/> (visitada 16/07/2011).

durante la mañana del viernes de este mes y la imagen se traslada desde la ermita de Ntra. Sra. De los Dolores hasta la Iglesia Arciprestal de San Martín Obispo, para así dar comienzo al septenario en honor a la Virgen. Estos cantos continúan interpretándose hasta el Domingo de Ramos durante el rezo del Vía Crucis (“Los Pasos”) y en el Viernes Santo, en la ceremonia del Encuentro³¹⁶ en el Calvario.

El “rezo de los pasos”, tal y como lo describen en la publicación a la que hacemos referencia, se representa a partir del miércoles de ceniza y durante toda la Cuaresma, saliendo desde la Iglesia Arciprestal de San Martín a las 21:00 h., hasta el Domingo de Ramos que comienza a las 16:00 h. Los días, que por inclemencias del tiempo no puede salir en procesión, los “pasos” se rezan en la Iglesia de San Marín.

Desde el quinto viernes de Cuaresma, en los “pasos” hay una pequeña variación; cuando se llega a la calle Vía-Crucis, ya se ha terminado el quinto misterio del Santo Rosario, y entre la séptima y octava estación, se reza la letanía y seguidamente las coplas a las que nos referimos y apuntamos a continuación, señalando en negrita las frases más representativas en la comparación con Orihuela:

*Ya bajan las tres Marías
con los tres cálices de plata
para recoger la sangre
que Jesucristo derrama.*

*Sol y luna se eclipsó
Estrellas se oscurecieron
Todas en tierra cayeron
Cuando Jesús expiró.*

*En un balcón asomado
Ecce-Homo dijo Pilato
y respondió el pueblo ingrato:
que muera crucificado.*

³¹⁶ Se representa en Viernes Santo de mañana donde suben desde el convento al calvario por la calle de los pasos, la Dolorosa sale desde su ermita y Nuestro Padre Jesús Nazareno desde el antiguo Convento de las Carmelitas Misiones Teresianas. Van acompañados por San Juan Evangelista y por las Santas Marías.

*Un atrevido soldado
viendo que Jesús es muerto
con una lanza le ha abierto
su Santísimo Costado.*

*En la calle de Amargura
hay un farol encendido
para alumbrar a Jesús
que tres veces ha caído.*

*A las doce crucifican
al mansísimo Cordero
**en medio de dos ladrones
clavado en un madero.***

*En la mejilla inocente
con mano de hierro armada
dan tan recia bofetada
que hacen que en sangre reviente
¡Ay mi Dios! que el alma siente.*

***Jueves Santo en la mañana
antes de salir el sol
caminaba Jesucristo
contemplando su Pasión.***

*Jueves Santo murió Cristo
Viernes Santo fue su entierro
Sábado resucitó
Domingo subió a los cielos.*

*Ya vienen las golondrinas
con el pico ensagrentado*

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

*de quitarle las espinas
a Jesús crucificado.*

*Ya bajan las tres Marías
a consolar a su madre
y San Juan Evangelista
la noticia viene a darle.*

*La Virgen borda su manto
de terciopelo bonito
y lo estrenó Viernes Santo
para el Entierro de Cristo.*

***Quedad con Dios, Madre mía
vuestra bendición espero
porque ha llegado el día
que clavado en un madero
se cumplan las profecías.***

La composición consta de tres voces, donde el parecido con Orihuela coincide en la abundancia de notas largas y melismas en el ámbito melódico. Dentro del ámbito literario encontramos algunas similitudes que indicamos a continuación con más detalle y que anteriormente hemos detallado en negrita.

TABLA XXX

Comparación de Callosa de Segura con Orihuela

<i>Callosa de Segura</i>	<i>Orihuela</i>
<p><i>Jueves Santo de mañana, antes de salir el sol, caminaba Jesucristo contemplando su Pasión....</i></p>	<p><i>Jueves Santo de mañana, antes de salir el sol, iba el Rey de las almas contemplando su pasión con la Reina Soberana</i></p>
<p><i>A las doce crucifican al mansísimo Cordero en medio de dos ladrones enclavado en un madero ...</i></p>	<p><i>Por ventanas y balcones Mucha gente se asomaba, Al tropel de los sayones. ¡Que muera Jesús –clamaban- en medio de los ladrones!”</i></p>
<p><i>Quedar con Dios, Madre mía, vuestra bendición espero, porque ya ha llegado el día, que clavado en un madero se cumplan las profecías ...</i></p>	<p><i>Quedaos con Dios, Madre mía; vuestra bendición espero, porque ha llegado ya el día que, enclavado en un madero, se cumplan las profecías.</i></p>

Fuente: Libreto titulado: “*Tradiciones Callosinas*”, Asociación Vía-Crucis de Callosa, marzo 1995, Gráficas San Roque de Callosa.

Tal y como observamos, la coincidencia exacta en la letra es de varios versos, pero encontramos mucho parecido en otros tantos. Semejante coincidencia, es el origen de estos cantos, o mejor dicho, la hipótesis sobre el origen de éstos. La más cercana a la oriolana es la referente a los Padres Alcantarinos y su llegada a Callosa de Segura.

Cuenta, un escrito publicado por el grupo *Vía-Crucis de Callosa*,³¹⁷ que los Alcantarinos llegaron al pueblo en 1585 y el Padre Fray Jaime de Corina colaboró en la impulsión de estos cantos, no existiendo otros datos para poder verificar la leyenda. Incluso en la web del ayuntamiento se aventuran a dar el nombre de la compositora original:

“Este canto está unido al rezo de los Pasos. Datan de 1598, cuando nuestra venerable Juana Ángela Godoy García 1556-1622 (popularmente llamada por los propios Alcantarinos “Beata”) que pertenecía a la V.O.T. (venerable Orden Tercera hoy Orden Franciscana Seglar desde el 24 de junio de 1978) viendo como en Cuaresma los Padres Alcantarinos realizaban estas prácticas del rezo de los Pasos y el Canto de la Pasión, les propuso hacerlos fuera del Convento.

Para rezar los Pasos, se salía por un arco adyacente que conducía a la actual calle Vía Crucis (conocida como calle de los Pasos) que era entonces ladera de la sierra, y se caminaba hasta una replaceta llena de almendros donde se representaban las últimas estaciones del Vía Crucis que datan de la muerte de Jesús (y precisamente, por este motivo, se llamó a esa replaceta “El Calvario”). Posteriormente volvían al convento por el mismo camino que habían subido”³¹⁸.

Respecto a la partitura, hemos encontrado la única existente escrita en 1995 por el músico callosino D. Luis Serna Mora. Después de realizar un análisis breve, podemos apreciar alguna coincidencia; en torno a la tonalidad, podemos encontrar la similitud referente a al comienzo, ya que ambas entran con el modo Do menor y sólo por una voz; la oriolana modula instantáneamente a Mi b M, cuestión que no ocurre en ésta, que se queda hasta el final de la obra en la misma tonalidad y la oriolana no cesa de modular dentro de tonalidades vecinas, pero consecutivamente.

Sobre la textura de la obra, el Canto de Pasión de Orihuela está escrito a cuatro voces y la callosina en tres, aunque podemos pensar que con el transcurso de los años,

³¹⁷ No está firmado por investigadores o estudiosos del tema, sólo aparece la asociación en una publicación sobre “*Tradiciones Callosinas*” publicada en Marzo de 1995 y editada por Gráficas San Roque de Callosa.

³¹⁸ Concejalía de Turismo de Callosa de Segura: *Cantos de Pasión*.

<http://www.callosadesegura.es/turismo/fiestas-y-tradiciones/cantos-de-pasion/> (visitada 16/07/2011).

esta cuarta voz se perdiera, ya que las dos centrales suelen ir en melodías paralelas y se echa en falta el apoyo de las extremas. En la oriolana sí hay más riqueza armónica, además en numerosas partes las voces cantan polirítmicamente, lo que en la partitura de Callosa cantan en terceras paralelas sin variación alguna hasta el final.

6.7.3- *La isla de Tabarca*

La isla de Tabarca se encuentra a tres millas tan solo del Cabo de Santa Pola, siendo la única isla habitada de la Comunidad Valenciana. Tiene una longitud de 1.800 metros y una anchura máxima de 400 metros. En el siglo XVIII, el territorio estaba constantemente atacado por piratas, pero el arrecife fue fortificado y poblado por habitantes de la isla de Tabarca, situada en Túnez. Administrativamente está considerada como partida rural de Alicante y en 2012 contaba con 61 habitantes³¹⁹.

Según la opinión del oriolano, José Manuel Espinosa³²⁰, en la Isla de Tabarca se interpretan unas coplas que tienen muchísima semejanza con nuestro canto. La letra, posteriormente apuntada, tiene bastante similitud con la versión interpretada en Orihuela; sí comenta una diferencia importante, los cantos son interpretados exclusivamente por mujeres, cuando en Orihuela, sólo es interpretado por voces masculinas. La razón que apuntan los isleños es el trabajo de los hombres, la pesca. Éstos se dedican a pescar en alta mar, no pudiendo asistir en ocasiones a los actos religiosos de la Semana Santa, de tal modo que las mujeres aceptan este papel y lo llevan hasta la actualidad.

Otra diferencia importante es la cuestión de textura; el canto oriolano es polifónico e interpretado a cuatro voces; el isleño es interpretado a una sola voz y sin acompañamiento. Espinosa reconoce que la melodía tiene poca similitud con la de Orihuela, pero aprecia unas “pocas notas” que le recordaron a nuestras colativas.

A continuación vamos a comparar ambas letras, pero sólo en las estrofas que hemos encontrado bastante analogía, ya que el Canto de la Pasión de Tabarca es un extenso poema y hasta ahora, nos ha resultado imposible encontrar el resto de los versos.

³¹⁹ Isla de Tabarca. El rincón más bello del Mediterráneo: <http://www.islatabarca.com/sobre-la-isla-de-tabarca>. (visitada 17/07/2011).

³²⁰ ESPINOSA FENOLL, J. M.: “El Canto de la Pasión”, en *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*, Alicante, Cátedra Arzobispo Loazes, 2005, p.127.

TABLA XXXI

Comparación de la Isla de Tabarca con Orihuela

Orihuela	Isla de Tabarca
<p><i>Por ventanas y balcones mucha gente se asomaba al tropel de los sayones ¡Qué muera Jesús, clamaban, en medio de dos ladrones</i></p>	<p><i>Por ventanas y balcones mucha gente se asomaba el ruido de los tambores ¡Qué muera Jesús, clamaban, en medio de dos ladrones</i></p>
<p><i>Jueves Santo, de mañana antes de salir el sol iba el Rey de las almas contemplando su pasión conla Reina soberana.</i></p>	<p><i>Jueves Santo, de mañana antes de salir el sol iba el Rey de las almas contemplando su pasión conla Reina soberana.</i></p>
<p><i>Quedaos con Dios, Madre mía: vuestra bendición espero porque ha llegado ya el día que, enclavado en un madero, se cumplan las profecías</i></p>	<p><i>Quedad con Dios, Madre mía: vuestra bendición espero porque ha llegado ya el día que, clavado en un madero, se cumplan las profecías.</i> ³²¹</p>

Fuente: ESPINOSA FENOLL, J. M., *op. cit.*

En conclusión, este canto tiene bastantes coincidencias en la letra del Canto de Pasión de Orihuela, ahora, la textura homofónica hace pensar que la coincidencia del texto provenga de algunos cantos populares de temática religiosa y se adaptaran para los días de la celebración de la Pasión de Jesucristo, ya que la melodía difiere mucho de la oriolana.

³²¹ ESPINOSA FENOLL, J. M., *op. cit.*, p.128.

6.7.4- Romanillos de Medinaceli

Hasta que a mediados del siglo pasado comenzó la emigración, Romanillos llegó a tener censados hasta 400 habitantes; pero hoy en la actualidad, sólo existen unos 50 habitantes repartidos en unas 20 casas, teniendo la mayor parte de los vecinos una media de edad de 65 años³²². Pero curiosamente, aún se mantienen unos extensos “Cánticos de Semana Santa” compuestos por un total de 104 estrofas, dedicados a los sufrimientos y muerte de Jesús y agrupados en los siguientes temas: Domingo de Ramos, Miércoles Santo, Jueves Santo, El Lavatorio, Canto de Jueves por la Noche, La Pasión del Señor, el Entierro de Cristo, Cristillo desde la ermita a la iglesia y despedida en la ermita.

La información recabada en el presente trabajo, está extraída de los archivos y recuerdos del padre y abuela de la autora de la página encontrada en la web, Ángeles Valladares Ramírez, destinada a los cánticos de Semana Santa de Romanillos y pueblos adyacentes. Exponemos la selección de letras, siendo algunas coplas muy similares a nuestro canto, resaltadas en el texto³²³. Están firmadas por: Miguel Valladares García, Primitiva García y M^a Ángeles Valladares Ramírez, bajo el título de “*Cánticos de Semana Santa*”.

La más significativa, dentro de la comparación a la de Orihuela, la encontramos en las coplas destinadas al *Miércoles Santo*, donde la estrofa número 11, nos dice:

³²² <http://soria-goig.com/Pueblos>. (visitada 19/07/2011).

³²³ VALLADARES GARCÍA, M., GARCÍA P., VALLADARES RAMÍREZ, M.A.: Romanillos de Medinaceli: Nuestra identidad. Cánticos de Semana Santa, <http://soria-goig.com/Pueblos/romanillos2.htm> (visitada 19/07/2011).

TABLA XXXII

Comparación Romanillos de Medinaceli con Orihuela

<i>Orihuela</i>	<i>Alcaudete</i>
<i>Viernes Santo ¡Qué dolor! Fue Cristo crucificado, alma mía, por tu amor, allá en el Monte Calvario, por salvar al pecador.</i>	<i>Viernes Santo, ¡Qué dolor! Expiró crucificado Cristo, nuestro Redentor. Mas antes dijo angustiado siete palabras de amor.</i>

Fuente: VALLADARES GARCÍA, M., GARCÍA P., VALLADARES RAMÍREZ, M.A., *op. cit.*

La número 9 de este mismo apartado:

*“Pilatos dio la sentencia
y la firmó con su mano,
para que Jesús muriese
en una Cruz enclavado”.*

En el apartado destinado a *La Pasión del Señor*, en la estrofa 8:

*“A San Juan Evangelista
Su madre le encomendó.
Sed tengo dijo! Y le dieron
Los judíos inhumanos
A beber hiel y vinagre”.*

Y en la estrofa 19 del mismo:

*“Para enterrar a Jesús
su licencia le otorgaba,
y también pidió licencia
a la Madre soberana”.*

También encontramos semejanzas en las coplas destinadas a las *Felicitaciones* después de la misa, donde en la sección 16 aparece:

*“Y por vuestra bendición
nuestra Madre Soberana
pedimos para los niños
al Señor felices pascuas”.*

6.7.5- San Pedro Abad

San Pedro Abad, en la provincia de Córdoba, forma parte de la comarca del Alto Guadalquivir, con una profunda tradición en la Semana Santa, donde ya en el siglo XVI aparece la implantación de las cofradías penitenciales. Aunque nos indican, que no es hasta el Barroco donde las representaciones y sermones de pasión tiene más arraigo³²⁴.

Hemos encontrado durante nuestra búsqueda, una copla exacta a la de Orihuela, además, al ponernos en contacto con los componentes de la asociación, han sido muy atentos en enviarnos datos y grabaciones (que no tenían hasta ahora) realizadas in situ para nuestro trabajo. Sorprendentemente, la música también tiene bastante en común con la nuestra, aunque se ha mantenido a una sola voz y se intuye, una deformación oral más intensa que en el caso oriolano.

El domingo de Ramos, inician la Semana Santa con la bendición de palmas y la procesión por la tarde de la Hermandad de la Entrada Triunfal de Jesucristo en Jerusalén y María Santísima de la Paz y Esperanza, acompañados por niños vestidos de hebreos que completan la procesión; martes, con la imagen del Santísimo Cristo de la Misericordia y miércoles, la procesión del silencio con Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, llevada a hombros por hermanas costaleras. El día más emblemático y tradicional de la Semana Santa de los perabeños es el Jueves Santo, ya que se realiza la procesión del Prendimiento, antiguo auto sacramental sobre textos evangélicos. Esta tradición se viene desarrollando desde el siglo XVII, y es un auténtico orgullo perabeño, de hecho, es el momento donde se interpreta las coplas coincidentes con las oriolanas.

³²⁴ Turismo de Córdoba. Fiesta y tradición. *El Prendimiento y Semana Santa de Pedro Abad*.

<http://www.cordobaturismo.es/es/contents/1445/el-prendimiento-y-semana-santa-de-pedro-abad>
(visitada 19/07/2011).

Acerca de la coincidencia del texto de saetas perabeñas, un primer encuentro fue a través de un blog dedicado a los Apóstoles de Ntro. Padre Jesús del pueblo³²⁵. No dudamos en ponernos en contacto con el encargado de redactar la información de la página web dedicada al Coro, aportándonos toda la información sobre sus cantos, además de mostrar mucho interés por nuestro trabajo.

Tras nuestras numerosas conversaciones telefónicas e intercambios de emails, las Saetas que mostramos a continuación, fueron rescatadas oralmente hace unos tres años, incluso nos comentan, que actualmente se encuentran trabajando sobre la formación de un coro destinado a rescatar las coplas tradicionales del pueblo, en la actualidad desaparecidas, que los ancianos aportan de su memoria histórica entrañablemente.

Tal y como aparece publicado en el blog de los Apóstoles de Ntro. Padre Jesús de Pedro Abad, las letras de las saetas interpretadas, están estructuradas según momentos y lugares de interpretación.

Saetas del prendimiento:

*“Por ventanas y balcones
Mucha gente se asomaba
Y al tropel de los sayones
¡Muera Jesús! Exclamaban
en medio de dos ladrones”.*

*Tres veces cayó en el suelo
Con la cruz que no podía
Tres veces se levantó
Todo su cuerpo crujía
Y hasta la tierra tembló.*

Sobre el origen de las Saetas, el pueblo no había investigado prácticamente nada, pero al ponernos en contacto con un autóctono de San Pedro, Jesús Benzalé Castilla, mostró mucho interés y ha comenzado a profundizar sobre el origen de las

³²⁵ Apóstoles de Ntro. Padre Jesús. Pedro Abad. <http://coroapostoladopadrejesusdepedroabad.wordpress.com/letras-de-saetas-perabenas/> (visitada 19/07/2011).

enseñanzas de estas coplas, tras pistas que le servimos sobre nuestro trabajo. Nos comenta que a raíz de nuestras conversaciones, ha comenzado a indagar sobre las entradas en siglos anteriores de órdenes religiosas de la zona.

6.7.6- Alcaudete

Alcaudete es un municipio de la provincia de Jaén. Forma parte de la comarca Sierra Sur, en la cual ocupa el extremo occidental, a 48 kilómetros de la capital de provincia. Durante la Semana Santa, nos informa el investigador gaditano, Miguel Ángel Berlanga³²⁶, que en el pueblo se representan actualmente escenas de la Pasión. Forma parte de esta representación varios pasos, como el *Paso de la Última Cena*, el Jueves Santo y el *Paso de Abraham*, Viernes Santo.

Casualmente, en el *Paso de la Verónica*, después del primer pregón en que narra la Crucifixión, encontramos estas quintillas que interpretan varios personajes³²⁷:

*La cruz en tierra elevaron
y pies y manos clavaron
a Jesús el Nazareno,*

el segundo pregonero proclama:

*Viendo Jesús que su muerte
la tenía tan cercana,
llamó a su madre inocente
y le dijo estas palabras:*

Y Jesús contesta:

³²⁶ BERLANGA, M.A., *op. cit.*, p.16.

³²⁷ *Ibidem*, p.18.

TABLA XXXIII

Comparación de Alcaudete con Orihuela

<i>Orihuela</i>	<i>Alcaudete</i>
<p><i>Quedaos con Dios, Madre mía: vuestra bendición espero porque ha llegado ya el día que, enclavado en un madero, se cumplan las profecías.</i></p>	<p><i>Quedad con Dios, madre mía, vuestra bendición espero, que ya llegó la hora que clavado en un madero se cumpla la profecía.</i></p>

Pregonero 2º:

<i>Orihuela</i>	<i>Alcaudete</i>
<p><i>Viernes Santo ¡Qué dolor! Fue Cristo crucificado, alma mía, por tu amor, allá en el Monte Calvario, por salvar al pecador.</i></p>	<p><i>Viernes Santo, ¡Qué dolor! Expiró crucificado Cristo, nuestro Redentor. Mas antes dijo angustiado siete palabras de amor.</i></p>

Fuente: BERLANGA, M.A., *op. cit.*

Este paso es el más antiguo de la Semana Santa de Alcaudete que se realiza en la actualidad, y representa el momento en que la tradición testimonia, que una mujer abriéndose paso entre la multitud, limpia el rostro de Jesús; momento en el que se obra el milagro y el rostro de Cristo queda impreso en el paño.

Antiguamente solemnizaban a la Imagen de San Elías custodiando a la Verónica, y la Virgen de los Dolores a Jesús. Puestas ambas imágenes enfrentadas, el pregonero canta el texto y seguidamente los costaleros de la Verónica, la llevan a paso rápido junto a Jesús. Cuando se encuentran, levantan los brazos inclinando a la Imagen e imitando el momento donde le limpia el rostro a Jesús. Puesta de nuevo en su posición original,

se desdobra el pañuelo de la Verónica apareciendo en él, el rostro de Jesucristo.

El canto del pregonero era el siguiente:

*Entre las muchas piadosas mujeres
Que por allí estaban
Se le acerca una, llamada Verónica
Que limpia a Jesús el rostro
Con un paño que llevaba.
Tres dobleces tiene el paño,
Tres rostros en él se estampan:
Uno cayó en Jaén,
Por ser ciudad muy nombrada
Otro en la Casa Santa de Roma;
Y el otro cayó en la mar
Para el agua así consagrar³²⁸.*

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

³²⁸ YEGUAS LÓPEZ, R. F.: Semana Santa de Alcaudete, <http://www.semanasantaalcaudete.es>,
(visitada 24/07/2011).

CONCLUSIONES

Toda música que se conoce como anónima tiene una motivación especial para nosotros: el desconocimiento de su origen, de su transmisión, de su perduración e interpretación durante siglos y cómo mantiene vivo de modo especial, distintos tipos de manifestaciones religiosas o profanas, pero convertidas en populares por sus elementos propios. Todos los objetivos planteados al comienzo del trabajo han llegado a su fin y exponemos a continuación, desentrañando su recorrido desde los comienzos de la investigación.

1º- Respecto al primer objetivo que nos planteamos sobre la recopilación de datos publicados, ya hemos comentado que fueron unos comienzos difíciles, por no decir desoladores. Tras la reunión con Tomás Sáez y posteriormente con Carmelo Illescas, pudimos comenzar nuestra andadura, tomando como única referencia el libro publicado por el 50 aniversario de los Cantores de Federico Rogel y la revista de Semana Santa de 1982, que se centraba exclusivamente en el Canto de la Pasión de Orihuela. Nos comentaron que no existía ninguna referencia bibliográfica, aparte de las apuntadas en ambas publicaciones, pero no nos rendimos y pusimos todo nuestro esfuerzo en busca de publicaciones anteriores a éstas. Siguiendo el consejo del Catedrático de Historia, David Bernabé Gil, nos situamos en indagar legajos recomendados por él del A M O como los Libros de Clavería correspondientes al siglo XVII y a las Cuentas de Propios del XVIII, buscando registros contables sobre aportaciones económicas por parte del consistorio para el mantenimiento de los cantores, pero no encontramos noticia alguna. Sí encontramos, tal y como apuntamos en la introducción y después de pasar largas horas delante de los microfilmes de la Biblioteca Municipal, la pista que Montesinos nos dicta en su Compendio y gracias a

esta referencia, seguimos ilusionados la búsqueda para el futuro proyecto que exponemos.

Más tarde comenzamos por la prensa y aquí, el archivero municipal Jesús García-Molina Pérez, tuvo un papel predominante, prestándose voluntario a la colaboración en la búsqueda. Gracias a la digitalización de prensa antigua, la investigación fue más fructífera. Seleccionamos todo lo encontrado sobre la pasión en Orihuela y de ahí a los libros que Gregorio Canales nos fue orientando. Así, las primeras publicaciones encontradas en prensa las localizamos a mediados del siglo XIX (sin olvidar la más antigua de todas, Montesinos en su Compendio Histórico en 1758), tanto de interpretación como de sus miembros. Durante años, encontramos tan solo un cuarteto hasta 1946, donde se produce el aumento de voces por cuerda, dado a la necesidad por la contaminación acústica y popularidad del canto en la ciudad.

Sobre las agrupaciones y lugares de representación nos hemos encontrado con un dato interesante: en 1887 y 1889 encontramos a los “pasionistas de Arrabal Roig” y la interpretación en las fiestas de S. José, pero a partir de 1892 hasta 1908, tan solo localizamos publicaciones sobre la interpretación de un coro durante una procesión. Este hecho nos hace llegar a una conclusión no expuesta hasta ahora y apoyada por el interesante encuentro de la partitura de Rogel en el archivo diocesano de Alicante, archivo utilizado por Carlos Moreno, Maestro de Capilla de Orihuela y posteriormente de la Concatedral de Alicante, que tuvo acceso a las partituras que se encontraban en el archivo de la Catedral de Orihuela. Así, podemos observar la posibilidad de la existencia de dos vertientes de interpretación de la pasión en la ciudad a principios de siglo, una dentro de actos religiosos y dirigidos por clérigos e incluida en las procesiones de la Semana Santa y la otra más popular, interpretada en las calles de la ciudad por el pueblo. Este dato también nos apoya en la versión sobre la interpretación, por parte de los misioneros, en las procesiones de Semana Santa dentro de las actividades predicadoras, así, el aprendizaje por parte de la población sería más popular y asiduo.

Tal y como nos describe Montesinos en la procesión que organiza la “Congregación de Nuestra Señora del Pilar contra el Pecado Mortal” de “los pasos de la Pasión de Jesucristo” en 1758, el canto estaba interpretado por “24 *angelitos cantando a coro coplas de pasión*”, que podría referirse a un coro de voces de la Catedral o religiosos. Pero ya en 1846, nos nombran al primer cuarteto conocido con el Maestro Mañús, José Juan Pérez, Manuel Abad y Jaime Fabregat, indicio ya de su

CONCLUSIONES

popularidad como manifestación popular religiosa. También puntualizar que desde 1758 hasta 1908, todas las apariciones comprobadas coinciden dentro del ámbito religioso, además de señalar “coro religioso en procesión”. A partir de 1908, ya podríamos considerar que se mantiene una continuidad en el terreno popular, sin olvidar los años, que por distintas causas se dejó de interpretar. De hecho, los nombres que nos aparecen de los miembros hasta 1866 proceden de oriolanos, alguno de ellos conocidos por su trabajo como “maestro” y “zapatero”. Más tarde, después de escribir la partitura Federico Rogel, nos repiten alguno de los mismos; otra prueba más de que la transmisión oral era la forma de aprendizaje de este canto.

Pero estos testimonios nos llevan a la evidencia de que la hipótesis sobre la que se apoya la copia de Federico Rogel de un códice antiguo del siglo XV es tan sólo una leyenda, ya que nos encontramos a cuartetos anteriores a 1880 y práctica común por parte del pueblo y coro religioso, por lo que cuando Rogel escribió la partitura del canto, ya se representaba de forma habitual en la ciudad, encontrando el primer cuarteto en prensa en 1846, treinta y cuatro años antes de la publicación del maestro, sin olvidar, que en artículos de estos primeros años, nos aseguran que se trata de un canto que se interpreta en Orihuela desde años atrás.

2º- El segundo objetivo propuesto ha llegado a ser sin duda, el más complejo: el origen del Canto de la Pasión en Orihuela. Lo primero de todo fue dar una conexión a todos los datos encontrados en la bibliografía consultada, que fue desde un principio bastante escasa. Gracias al tiempo pasado durante el comienzo de la investigación y a la madurez de datos encontrados, dimos con la similitud, por no decir exactitud, de las letras del canto pasionario oriolano con otras coplas encontradas de saetas penetrantes en libros de principio de siglo (que nos llevaron a otros publicados con anterioridad). Respecto al primer apartado que titulamos *sobre la procedencia del canto*, enumeramos en una tabla todas las hipótesis publicadas sobre el origen del canto, encontrándonos variadas aportaciones que nos envían al comienzo de la investigación por otros recovecos distintos. La más común es sobre la enseñanza de un religioso del Convento de la Trinidad y al inicio, nos apoyamos en esta hipótesis, aunque nunca encontramos referencia fiable alguna. Tampoco consideramos la similitud de las coplas de auroros, pero tal y como los conocemos, estos guardan poca relación sobre su “función” con la de la Pasión de Orihuela, ya que nunca ha ido acompañada de instrumentos y desde sus comienzos, la conocemos como forma polifónica y única temática, la Pasión. Pero

poco a poco fuimos percibiendo con más frecuencia el término “copla”, que nos fue llevando a otras búsquedas distintas, sobre todo cuando comenzamos a encontrar quintillas exactas a las oriolanas dentro de los términos de “saetas”, así dimos con las primeras saetas conocidas como “saetas penetrantes, litúrgicas, franciscanas, antiguas, llanas o salmodiadas”, interpretadas en sus comienzos por religiosos que participaban en los actos religiosos de la Semana Santa y eran los conocidos como “misioneros”. En estas actividades, tal y como explicamos, eran expuestas por los religiosos dentro de la temática sobre los cantos de evangelización para provocar en los devotos una buena confesión, a la vez de glorificar en las épocas referidas, la pasión y muerte de Cristo. Lo hacían a través de unas coplas entonando por las calles y en procesiones de Semana Santa, también se interpretaban dentro de los Vía Crucis y subidas a ermitas, pero poco a poco, van adquiriendo una forma propia para convertirse en el sentir popular. Las letras proceden de tres vertientes, según Aguilar: la primera se refiere al Romancero de la Pasión y Muerte reflejando cantares de Pasión, una segunda, las que pertenecen a las coplas en serie que son escritas para cantar en los Vía Crucis y las últimas, las de inspiración popular. Así exponemos en el capítulo VI de nuestro trabajo, cómo adquieren una popularidad ciertas quintillas interpretadas para estos medios, hasta llegar al siglo XXI y en diversas zonas de la península. Además, del último descubrimiento que tuvimos la suerte de encontrar, tras la búsqueda de misioneros que pasaron la ciudad de Orihuela durante el siglo XVIII. En principio pensamos que sería “buscar una aguja en un pajar”, pero dimos con la coincidencia de dos nombres que nos resultó interesante. En el capítulo, apuntamos unas quintillas que son muy similares a las de la letra del canto pasionario oriolano, igualmente nos anotan a su autor: fray Diego de Cádiz, misionero capuchino muy célebre en este siglo, que anduvo en misiones por, prácticamente toda la península. Y sí, encontramos referencias de su visita en Orihuela, asimismo citamos una narración detallada de cómo funcionaban sus misiones, poniendo como ejemplo la que tuvo lugar en nuestra vecina población de Murcia, incluso nos anota el autor, P. Fr. Serafín de Hardales, el día del comienzo de la misión por tierras murcianas, 10 de abril de 1787, lo que nos hace pensar, que su visita a Orihuela sería en una fecha próxima por la cercanía territorial con Murcia.

No por ello podemos asegurar, que la enseñanza del canto en Orihuela fuera por el mismo fraile capuchino, pero sí permite apoyarnos en la hipótesis de la enseñanza por las populares misiones realizadas durante tanto tiempo en las ciudades. De hecho, revelar que conocidos con una media de edad de 60 años, aún recuerdan las misiones

CONCLUSIONES

de los capuchinos en Orihuela. Al preguntarle por los recuerdos comentan que era una semana muy intensa de actividades religiosas, misas masivas y muy seguidas, sermones para el pueblo realizados en la glorieta de la ciudad e incluso, causa de la misión en concreto: Orihuela estaba sumida en el pecado y los oriolanos, debían de cumplir su penitencia para obtener el indulto de faltas³²⁹. Recordemos que “Las Misiones” se celebraban por toda la península y desempeñaban un papel de gran importancia en la religiosidad popular de esta época, el gran reto de las órdenes que la realizaban, era la conversión del público y la absolución de sus pecados. Una de las prácticas más comunes para llamar la atención del pueblo era mediante la música. Se reservaban canciones particulares para cada situación, recurriendo a saetas o sentencias interpretadas por los predicadores. Cuando se trataba de temas de pasión, reforzaban las palabras, dando un tono trágico y se disponían de coros para acompañar las distintas coplas.

3º- Como tercer objetivo, nos introdujimos en la dura tarea de recopilación de partituras del canto oriolano. Ya hemos comentado en la introducción lo desolador que fueron los comienzos, ya que en un principio no tuvimos acceso a ninguna de las partituras de ambas versiones. Pudimos ser conscientes del recelo a este respecto sobre los “guardianes” de éstas. Por lo tanto, dentro de las partituras a las que se podía acceder antes del comienzo de nuestro trabajo, podemos mostrarnos satisfechos con el resultado obtenido, ya que contamos con once partituras del canto, de las cuales cuatro pertenecen a la versión de Federico Rogel, seis a la versión de Vicente Perpiñán y la copia de las Seguidillas; obra actualmente desconocida por los oriolanos que según algunos eruditos sobre el tema, forma parte del Canto de la Pasión, aunque al no tener acceso a la partitura ningún grupo en la actualidad, es una parte que con los años ha ido desapareciendo. La satisfacción es mayor si cabe, que gracias a nuestro trabajo, esta “casi olvidada” parte del canto, ha sido aportada a los grupos para que tengan la posibilidad de interpretarla en un futuro cercano. Nuestra intención, sería poder publicarlas todas juntas para su posterior uso público. El grupo de Federico Rogel y bajo la petición personal del presidente, solicitó a la autora de este trabajo actuar como representante suyo, para presentar todas las gestiones y poder registrar la partitura de Rogel como canto popular oriolano, nombrándose como depositario el Excelentísimo

³²⁹ Recuerdos aportados por Teresa Zapata y Margarita Rodríguez.

Ayuntamiento de Orihuela; nos encontramos, en estos momentos, en espera de la resolución de la Propiedad Intelectual, que depende del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Respecto a la versión de Perpiñán, nos sentimos “algo desolados” sobre la imposibilidad de conseguir la partitura original del Maestro, ya que seguirá siendo la única arrinconada. Pero debemos pensar que contamos con una versión de la original del maestro, por lo que no afecta para nada en el desarrollo de la investigación y nuestro reto, que era recopilar las versiones de partituras existentes de ambos cantos, se ha conseguido.

4º- Sobre el cuarto objetivo trazado en la investigación respecto a la búsqueda de analogías con otros cantos, podemos constatar que existe similitud con otros. En un principio, nada más conocíamos la interpretación de la población vecina de Murcia y por una versión popular que había caído en leyenda: *“es una copia exacta a la de Orihuela por la consecución de la partitura de Rogel que adquirieron de modo oscuro hace años”*. Versión descartada por nosotros, tras la aportación que Díaz Cassou cita en su libro sobre los cantos pasionarios de Murcia desde el siglo XVIII, de hecho, sigue interpretándose en la actualidad en Jueves Santo por un grupo de auroros. Al igual que la de la cercana población de Callosa de Segura, que durante el Vía Crucis que se representa en Semana Santa se cantan algunas de las coplas que coinciden con la oriolana, aunque bastante deteriorada por el cambio que la transmisión oral ha podido surtir con los años, además no existe un grupo dedicado exclusivamente al mantenimiento del canto, lo que hace que cada año, la interpreten distintos conjuntos de habitantes del pueblo con variaciones constantes. La partitura nos fue enseñada, aunque no aportada; sinceramente no insistimos sobre el tema, ya que al verla tan solo a primera vista, pudimos comprobar que poca similitud tenía en comparación a la oriolana, contando tan solo con una voz acompañado de unos acordes de guitarra. El caso de la Isla de Tabarca es similar, así nos comunicaron al intentar ponernos en contacto con las personas que la interpretaban, que se está perdiendo con los años, ya que los habitantes que la representaban han ido desapareciendo y no existe mucho interés por las nuevas colectividades sobre este tema. Además del punto común con el que nos tropezábamos en la mayoría de las localidades, la ausencia de partituras. Tal y como comentamos en la introducción, esta fue una de las primeras puertas cerradas con las que nos tropezamos, así que decidimos cambiar la línea de investigación desde

CONCLUSIONES

inicios y asistir en la búsqueda de letras: ahí es donde comenzamos a ver un futuro con más claridad.

Sí nos supuso esfuerzo el llegar a un punto de partida común con otros cantos al comienzo, pero tal y como exponemos en el capítulo último, después de buscar las coincidencias de entradas de órdenes religiosas en las poblaciones y encontrar en varias documentaciones el término “saeta” que Aguilar nos aportó a primera pista, la búsqueda mediante este término, conjeturó el encuentro de bastantes coplas tras la intensa lectura de libros sobre este tema. Poco a poco nos llevó al origen de todo, las misiones de los siglos XVII y XVIII y a partir de este punto, todo fluyó con más facilidad. El resto de analogías con cantos interpretados por otras zonas peninsulares, ha resultado más cómodo gracias a las nuevas tecnologías, como la comunicación directa por internet y la consecución de libros de siglos anteriores mediante los tratados publicados en línea por Google, entre otros, y que tanto nos ha aportado en horas ahorradas por desplazamientos a bibliotecas y archivos.

5º- Y en el quinto y último objetivo, con la información que hemos aportado a lo largo de estos años de investigación en el presente trabajo, proporcionamos documentación suficiente para abrir futuras líneas de investigación sobre el tema y que se pueda mantener el canto de la pasión oriolano en toda su forma, sin variación aparente y con una historia sólida y documentada. Tal y como comentamos en la introducción, la pregunta sobre el canto siempre tenía una respuesta vaga e indecisa: sobre el canto de la pasión, poco se sabe. Pues bien, ya tiene su origen, desarrollo, evolución e historia completada junto con sus partituras.

Sí quedaría otros puntos que nosotros no podemos conseguir, pero sí clamar para su consecución. Es importante la colaboración de entidades para el mantenimiento de la representación anualmente. Los grupos existentes en la ciudad, cuentan con un local de ensayo que les cede el Ayuntamiento de Orihuela en el antiguo edificio de la desaparecida Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate, donde ensayan varios días de la semana alternando ambos grupos, aunque se encuentran en proceso de buscar otro local de ensayo por el mal estado de dicho inmueble. Suelen comenzar a partir del mes de enero, hasta la finalización de la Cuaresma. Es importante especificar, que no cuentan con una zona reservada a ellos donde poder guardar sus archivos comunes, premios otorgados, etc. Incluso, nos parece increíble como músicos, que no cuenten con un piano o instrumento polifónico para consolidar la base musical; ellos mismos, cargan en cada ensayo con un pequeño teclado que transportan día a día. Necesitarían

la colaboración y ayuda de una entidad que se involucrara de manera seria, contando incluso con una pequeña ayuda financiera; ninguno de ellos tiene recompensa económica para la asociación, presidente y director. Creemos importante puntualizar que ellos actúan sin ánimo de lucro, pero todo conlleva unos gastos financieros que van sacando con alguna ayuda económica que les otorgan por su actuación, como ejemplo, la Junta Mayor de Cofradías en su presentación de la Revista de Semana Santa anual, en alguna procesión dentro de la Semana Santa y en misas de cofradías.

Se solicita algo, que pensamos es necesario para la exposición pública de su historia. En el Museo de Semana Santa de la ciudad, no cuentan con una vitrina para la muestra representativa de toda su historia: la medalla de plata de la ciudad, la partitura del Maestro Federico Rogel, los CDs grabados, el Nazareno que le fue otorgado, etc. Ahora mismo se encuentra en casa del presidente José María Bregante, así como en alguna otra casa particular relacionada con el grupo. Hablamos del caso del grupo de Federico Rogel, ya que tal y como comentamos en el desarrollo del trabajo, la relación con el grupo perteneciente a la versión del Maestro Perpiñán, ha sido algo compleja y para la aportación de datos internos del grupo hemos debido superar algunos obstáculos. No olvidemos que el canto oriolano, como música folklórica que podemos agrupar dentro de este término, cumple una función utilitaria en la comunidad como celebración de una festividad religiosa y cultural, además forma parte de un patrimonio colectivo de los oriolanos como bien común, manteniendo durante siglos, su transmisión oral y su perduración.

Aportamos en el anexo el informe sobre la declaración de Bien de Interés Cultural Inmaterial (BICI) del “Canto de la Pasión” que se interpreta durante la Semana Santa de Orihuela, desde el Consell Valencià de Cultura y firmado por la Comissió Promoció Cultural, con aprobación en junio de 2012. El informe está extraído del expediente que se realizó desde el Ayuntamiento de Orihuela, durante 4 meses, del cual integramos parte del equipo formado expresamente para esta función. En él aportamos todos los datos que nos fueron posibles, además de partituras, sin que afectaran a nuestro presente trabajo.

Otro punto que consideramos imprescindible, sería la creación de un archivo de tradición oral en la zona, de hecho, ya existen en algunos ayuntamientos de España. Con él se pretendería recuperar el rico patrimonio oral que existe en la zona del Bajo Segura, de este modo, la recopilación de material, tanto sonoro como escrito, aumentaría con la aportación de futuros investigadores sobre el tema del folclore musical, ya que sin esta aportación común, se corre el serio peligro de desaparecer, tal y como, por ejemplo, está ocurriendo en la isla de Tabarca.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

AGUILAR GÓMEZ, J. D.: *Historia de la música en la Provincial de Alicante*, Alicante, Gráficas Díaz S.L., Instituto de Estudios Alicantinos, 1984.

AGUILAR PIÑAL, F.: “Predicación y Mentalidad popular en la Andalucía del Siglo XVIII”, en *Religiosidad Popular*, tomo II, ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ I. REIGI, M.J., RODRÍGUEZ BECERRA, S. (Coords.), Barcelona, Anthropos, 1989.

AGUILAR Y TEJERA, A.: *Saetas populares, recogidas, ordenadas y anotadas*, Granada, Ed. Andalucía, 1928.

ALBEROLA A. y OLCINA J.: (Eds.) *Desastre natural, vida cotidiana y religiosidad popular en la España moderna y contemporánea*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.

AMIGO VALLEJO, C.: *Religiosidad popular*, Madrid, Editorial PPC, 2008.

ANES, G.: *Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel quincenal, 1969.

ARAIZ MARTÍNEZ, A.: *La música religiosa en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1942.

ARANDA DONCEL, J.: *Pasión de Córdoba*, Tartessos, Ediciones, S.L., 1999.

ARDIT LUCAS, M.: *Revolución Liberal y revuelta Campesina. Un ensayo sobre la*

desintegración del régimen feudal en el País Valenciano (1793-1840),
Barcelona, Ariel-Historia, 1977.

BERNABÉ GIL, D.: “Una coexistencia conflictiva: municipios realengos y señoríos de su contribución general en la época foral”, *Revista de Historia Moderna*, n.º 12, Universidad de Alicante, 1993.

——— *Tierra y sociedad en el Bajo Segura, 1700-1750*, Alicante, Universidad de Alicante y Caja Provincial de Alicante, 1982.

CABALLERO, F.: *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

CANALES MARTÍNEZ G., SALAZAR VIVES J., CRESPO RODRÍGUEZ F.: “Proceso de formación urbana de Orihuela”, *Revista Investigaciones Geográficas*, n.º 10, Universidad de Alicante, 1992.

CANALES MARTÍNEZ G. y MELIS MAYNAR, A.: “Defensa espiritual frente a los riesgos naturales”, “*La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*”, Murcia, Excma. Diputación Provincial de Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Almoradí y Universidad de Alicante, 1999.

CANALES MARTÍNEZ G., *Configuración del paisaje agrario en el Bajo Segura*, Universidad de Alicante, 1987.

——— “*La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*”, Murcia, Excma. Diputación Provincial de Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Almoradí y Universidad de Alicante, 1999.

CARRASCO RODRÍGUEZ, A.: *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2001.

CAVANILLES, A. J.: *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reino de Valencia*, Zaragoza, Ed. C.S.I.C., 2º edición, 1958, vol. II.

CECILIA ESPINOSA, M.: *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, Orihuela, Ed. Hermandad de los Pilares de Nuestra Señora de la Soledad, 2009, vol. I y II.

CLIMENT, J.: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial

BIBLIOGRAFÍA

- Prensa Valenciana S.A., 1992.
- COLLING, A.: *Historia de la música cristiana*, Andorra, Ed. Casal i Vall, 1958.
- DÍAZ CASSOU, P.: *Pasionaria Murciana, La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980.
- ESPINOSA FENOLL, J. M.: “El Canto de la Pasión” En *Homenaje a la Semana Santa de Orihuela*, Alicante, Cátedra Arzobispo Loazes, 2005.
- FLORES I ABAD, L. X.: “El folclore musical de l’Hortad’Oriola”, en *Revista Valenciana de Folclore*, n.º 6, Alacant, Associació d’estudis folclòrics “Grup Alacant”, 2005.
- GALIANO PÉREZ, A. L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Orihuela, Colegio oficial de ingenieros técnicos industriales de Alicante y Consejo de colegios oficiales de ingenieros técnicos industriales de la Comunidad Valenciana, 2005.
- GELINEAU JOSEPH, S.J.: *Canto y música en el culto cristiano, principios, leyes y aplicaciones*, Barcelona, Salamanca Instituto de pastoral, 1967.
- GIL OLCINA, A. y MARTÍNEZ CANALES, G.: *Residuos de propiedad señorial en España: Perduración y ocaso en el Bajo Segura*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1988.
- GISBERT y BALLESTEROS, E.: *Historia de Orihuela*, Orihuela, Imprenta de Cornelio Payá, 1903, 3 vols.
- GÓMEZ GUILLÉN, A.: *Religiosidad popular: teología y pastoral*, Madrid, Edibesa, 2000.
- GONZÁLEZ VALLE, J.V.: *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España: estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del cantus pasiones en las catedrales de Aragón y Castilla*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- GROUT, D. J. y PALISCA, C.: *Historia de la música occidental*, Madrid, vol. I, Alianza Música, 1984.

GRUPO DE CANTORES DE LA PASIÓN “FEDERICO ROGEL”: Cincuenta aniversario (1953-2003), Orihuela, Gráficas Orihuela, S.C.V., 2003.

GUIRAU MIRALLES, P.: *Tradición musical de Catral, Historia de la banda de música “La Constancia” (1875-1998)*, Colección Castrum Altum, n.º1, Ed. Excmo. Ayuntamiento de Catral, 1998.

LARREA PALACÍN, A.: *EL flamenco en su raíz*, Sevilla, Ed. Signatura, 2004.

LÓPEZ CALO, J.: “El patrimonio musical sacro español del s. XVII” en *II Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio*, Xátiva, 2003.

MACHADO Y ALVÁREZ, A., ‘Demófilo’: *Cantes flamencos: Flamenco y folclore andaluz*, Sevilla, Biblioteca de cultura Andaluza, 1986.

MACIÁ FERRANDEZ, M. I.: Resumen de Tesis de Licenciatura dirigida por el Dr. Juan Bta. Vilar y leída en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia en octubre de 1981, *Las pías fundaciones testamentarias en el siglo XVIII. Aproximación al caso de Orihuela (Alicante)*.

MADRID, R. y FLORES, J.: extraída del artículo no publicado: *Maestros de capilla de la Catedral de Orihuela: de la grandeza a la decadencia*.

— *Compositores alicantinos siglos XVI-XVII*, Alicante, Universidad de Alicante, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2006.

MANZANO, M.: ”Ecos del canto gregoriano en las músicas litúrgicas de tradición oral”, en *XI Jornadas de Canto Gregoriano: De la monodia a la polifonía. XII Jornadas de Canto Gregoriano: Pervivencia de la tradición monástica en el pueblo*, Zaragoza, IFC, 2008.

MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música Española S. XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, vol. IV.

MARTÍNEZ ALBIACH, A.: *Religiosidad hispana y sociedad borbónica*, Burgos, Facultad de Teología Norte de España, 1969.

MARTÍNEZ GOMIS, M.: *La Universidad de Orihuela. 1610-1807*, Alicante, Instituto Gil Albert-CAM, 1987, vol. I y II.

BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍNEZ MARÍN, F.: *Libro de oro de la Semana Santa Oriolana*, Orihuela, Gráficas Zerón, 1985.
- MASERES, J.: *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983, Tomo I.
- MESTRE SANCHIS, A. (dir.): *Historia de la provincia de Alicante: Edad Moderna*, Alicante, Ed. Mediterráneo, 1986, tomo IV.
- MILLÁN Y GARCIA-VARELA, J.: *Rentistas y campesinos. Desarrollo agrario y tradicionalismo político en el sur del País Valenciano. 1680-1840*, Alicante, Instituto Gil-Albert, 1984.
- MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J.: *Antigüedades, Nobleza y Blasones de la Muy Leal y siempre fidelísima Ciudad de Orihuela*, tomo VI, 1775.
- *Compendio Histórico Oriolano*, Archivo Caja Rural Central, Orihuela, Obra manuscrita, 1792, 19 tomos.
- NAREJOS BERNABÉU, A.: *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*, Beca de Investigación en Folklore INEAEM-CIOFF 2008, s p.
- NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*, Madrid, 3ª ed., Ediciones Guadarrama, 1972.
- NIETO, A.: *Orihuela en sus documentos I. La catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, 1984.
- PALENCIA, A. *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de música de San Nicolás (SS. XVI-XVIII)*, Generalitat valenciana, Conselleria de cultura, educació i ciencia, Instituto de cultura “Juan Gil- Albert”, 1996.
- PÉREZ BERNÁ, J.: *La capilla de música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 2007, vol. I.
- RAMOS VIDAL, J. A.: *Demografía, economía (Desamortización bajo el reinado de Carlos IV) y sociedad en la comarca del Bajo Segura durante el siglo XVIII*,

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

- Orihuela, 1980, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, Patronato “Ángel García Rogel”.
- RICO CALLADO, F.: “Las misiones interiores en España (1650-1730): una aproximación a la comunicación en el Barroco”, *Revista de Historia Moderna, Iglesia y religiosidad*, n.º 21, Anales de la Universidad de Alicante, 2003.
- RUBIO, S.: *Historia de la Música española*, Madrid, Alianza musical, 1998, vol. II.
- SANSANO, J.: *Orihuela, Historia, geografía, arte y folklore de su partido judicial*, Orihuela, Editorial Félix, 1954.
- SARRAILH, J.: *La España Ilustrada de la segunda mitad del XVIII*, Barcelona, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1957.
- SEGUÍ, S.: *Cancionero Musical de la Provincia de Alicante*, Alicante, Diputación Provincial, 1973.
- SERAFÍN DE HARDALES, P. Fr.: *El misionero capuchino: Compendio histórico de la vida del Venerable Siervo de Dios. El M. R. P. Fr., Diego Josef de Cádiz, misionero apostólico de propagandafide, ex lector de teología, y Padre de la provincia del Orden de Menores Capuchinos*. 1813, Cataluña, Ed. Manresa: Marín Trullás.
- STEVENSON, R.: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid, Alianza musical, 1993.
- UBIETO A., REGLA J., JOVER J.M. y SECO C.: *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Ed. Teide, 1972.
- VALENCINA, Fray D.: *Historia documentada de la saeta, los campanilleros y el rosario de la aurora*, Sevilla, editorial Católica Española, 1948.
- VALERO, P.: *Orihuela monumental*, Orihuela, Litografía Zerón, 1984.
- VAQUERÍN APARICIO, D.: “*Vida, espiritualidad y proyección social de los Franciscanos Descalzos en la España de la Ilustración*”, memoria para optar al grado de Doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Moderna, ISBN: 84-669-2582-1, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

VERDÚ, J.: Cancionero popular de la Región de Murcia I, *Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*, Murcia, Ed. Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2001.

VILAR RAMÍREZ, J. B.: *Orihuela, una ciudad valenciana en la España Moderna*, Murcia, Ed. Patronato “Ángel García Rogel”, Caja de ahorros de Alicante y Murcia, 1981.

— *Historia de la ciudad y Obispado de Orihuela*, Orihuela, Caja de Ahorros de Monserrate, 1976-1981, tomo III.

PRENSA

Prensa 1º: TONEL, P.: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 26 de marzo de 1908, n.º 282.

Prensa 2º: PERPIÑÁN, V.: “El Canto de la Pasión en Orihuela”, *El Pueblo: órgano de la Federación de Sindicatos Agrícolas Católicos*, Murcia, 1 de abril de 1926, n.º extraordinario N. P. Jesús.

Prensa 6º: *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, 20 de marzo de 1889, n.º 780.

Prensa 7º: *El Labrador*, Orihuela, 25 de marzo de 1902, n.º 25.

Prensa 8º: “La procesión de ayer”; *El Diario*, Orihuela, 17 de abril de 1905, n.º 26

Prensa 9º: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 13 de abril de 1908, n.º 300.

Prensa 10º: *El Diario*, Orihuela, 11 de abril de 1906, n.º 313.

Prensa 11º: *El Diario*, Orihuela, 20 de marzo de 1907, n.º 586.

Prensa 12º: *La Huerta: diario defensor de los intereses morales y materiales de la región*, Orihuela, 21 de marzo de 1908, n.º 282.

Prensa 13º: *El Diario*, Orihuela, 30 de marzo de 1912, n.º 1.215.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Prensa 14º: “Recuerdos”, *El Pueblo: semanario social y agrario*, Orihuela, 28 de marzo de 1927, n.º 155.

Prensa 21º: MONTAÑÉS, J.: “La Pasión”, *El Conquistador: semanario tradicionalista*, Orihuela, 27 de marzo de 1915, n.º 35.

Prensa 27º: *El Diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales*, 1 de abril de 1887, n.º 212.

Prensa 22º: *El Independiente: diario de la tarde*, Orihuela, 11 de abril de 1892, n.º 94.

Prensa 23º: *El Diario*, Orihuela, 19 de abril de 1905, n.º 28.

Prensa 24º: *El Diario*: Orihuela, 14 de marzo de 1913, n.º 1.482.

Prensa 25º: *El Pueblo: semanario social y agrario*, Orihuela, 4 de abril de 1928, n.º 9, extraordinario de Semana Santa.

Prensa 26º: “Piadosa costumbre restablecida”, *El Día: diario de información*; Alicante, 15 de abril de 1935, n.º 5.878.

Prensa 33º: *El Eco de Orihuela*, Orihuela, 3 de marzo de 1902.

ARCHIVOS

H. O.: Archivo Histórico de Orihuela

C. O.: Archivo Catedral de Orihuela

M. O.: Archivo Municipal de Orihuela.

C. A.: Archivo Concatedral de Alicante.

A. H. O., Protocolos de Bautista Ramón, años 1733, 1734, 1736, 1738, 1739, 1742, 1749, 1750-57, 1759, 1761, 1762, 1772-76, 1780, 1781 y 1783.

A.C.O., Protocolos de Jaime Morales, año 1729. A.H.O., Protocolos de Bautista Ramón, folios 271 y 383.

A.C.O., Protocolos de Jaime Morales, año 1762; A.H.O., Protocolos de Bautista Ramón, año 1729, folios 290, 292 y 295.

BIBLIOGRAFÍA

- A.C.O.: *Libro de Actas Capitulares*, sesión 21 de junio de 1851, t.48 (años 1841-1853), s. f.
- A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1753, 1756, 1758, 1738, 1739, 1751, 1742, 1733, 1736, 1737, 1735, 1753, 1724, 1728, 1783, 1750, 1736, 1737 y 1748.
- A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1756, folio 67; 1759, folio 1; 1761, folio 90; 1742, folio 100; 1742, folio 353; 1731, folios 114 y 432; 1734, folio 575; 1729, folio 75.
- A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1765-66, 1768, 1780, 1769-70, 1772-74, 1757, 1752-53, 1750, 1756, 1762, 1783, 1763, 1760, 1759, 1738, 1761, 1742, 1749, 1731, 1735, 1728-29, 1777 y 1781.
- A.H.O., Protocolos de Juan Ramón de Rufete, años 1776, 1765, 1773, 1766, 1772, 1773, 1750, 1735, 1737, 1729, 1774, 1732, 1769, 1775, 1781, 1780, 1783, 1731 y 1774.
- A.H.O., Protocolos de Montiel, años, 1584-88; extraído de “*Orihuela en sus documentos I*” *La Catedral, parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia 1984. p. 185. P. Agustín NIETO.
- A.M.O., Libro del Padrón Vecinal de la Sal, año 1733, número 777, folios 1-32.
- A.M.O., Libro del Padrón Vecinal de la Sal, años 1740 y 1786, números 174 y 804, sin foliar.
- A.M.O., Padrón para la formación de milicias en Cataluña, Aragón y Valencia, número 1977, sin foliar.
- Madrid, Biblioteca Nacional V^a 20-6. Cfr. Facsímil, p. 15.

REVISTAS SEMANA SANTA

- “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 9, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, imprenta Oratorio Festivo, marzo 1951, (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 17).

MARTÍNEZ CAMPILLO, J.: “La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 13, Orihuela, Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, imprenta Oratorio Festivo, abril 1955, (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 19)

BREGANTE, E.: “Retorno de La Pasión”, *Semana Santa; revista anual de la Semana Mayor oriolana*, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, imprenta Oratorio Festivo, 1946, (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 29)

ORTS ROMÁN, J.: “De la Semana Santa Oriolana: dos de sus detalles más antiguos y sentimentales”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías, imprenta Oratorio Festivo, 1948, (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 4)

“La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 11, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1953, (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 18)

“El Canto de la Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 10, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías, abril 1952, (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 20).

“Figuras oriolanas”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, n.º 13, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, abril 1955, (numerada nota a pie de página como prensa n.º 33)

“La Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1961, Talleres litográficos Zerón (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 31)

“El Canto de la Pasión”, *Semana Santa: revista anual de la Semana Mayor oriolana*, Orihuela: Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, 1982, Talleres litográficos Zerón (especificado en notas a pie de página como prensa n.º 32)

EZCURRA, J.: “Carta del Director. Los Cantores de la Pasión”, *Revista Oleza: Semana Santa*, 1966; Orihuela, Imprenta Oratorio Festivo.

“Los Cantores de la Pasión”, *Revista Oleza: Semana Santa*, 1977, Orihuela, Gráficas Oleza.

BIBLIOGRAFÍA

- TORRES Y LÓPEZ, J.: “Una ensoñación (los tiempos cambian), *Revista Oleza*: número extraordinario dedicado a la Semana Santa de Orihuela, 1982, Orihuela, Gráficas Oleza.
- EZCURRA, J.: “Las Cantoras de la Pasión”, *Revista Oleza*: Semana Santa, 1989, Orihuela, Gráficas Oleza.
- EZCURRA, J.: “La medalla de plata de la ciudad de Orihuela al Canto de la Pasión”, *Revista Oleza*: Semana Santa, 1990, Orihuela, Gráficas Oleza.
- ORTUÑO AGUILAR, A.: “Sobre el Canto de la Pasión”, *Revista Oleza*: Semana Santa, 1991, Orihuela, Gráficas Oleza.
- FORNET de ASENSI, E.: “El Canto de la Pasión”, *Revista Oleza*: Semana Santa, *Semaine Sante a Orihuela*, 1960, Talleres litográficos Zerón, (numerada nota a pie de página como prensa n.º 28)

PARTITURAS

- La Pasión*: Partituras de Federico Rogel, marzo 1880, A.M.O.
- Jueves Santo*: Federico Rogel, Archivo Concatedral San Nicolás Alicante, aprox. 1880, papeles sueltos de Carlos Moreno, con signatura: 3B-XVII-12.
- La Pasión*: Versión Federico Rogel, Archivo privado, firmada por Federico Rogel, 1946.
- La Pasión*: Versión Federico Rogel, Archivo privado firmada por Ramón Torregrosa Gilabert, 16 de julio de 1954.
- La Pasión*: Versión Vicente Perpiñán, Archivo privado desconocido, parte de bombardino, aprox. 1927.
- La Pasión*: Copia de Francisco Martínez Marín de la Partichela de José Casto Rodríguez, voz 1ª (Revista Semana Santa 1951 y 1953 y Sansano 1954)
- La Pasión* (Jueves Santo, Colativas, Ave María y O Cruz): Partichela de bajo, partituras de Monserrate Moreno, entre 1942 y 1956, Archivo Pepe Lorente.
- La Pasión* (Jueves Santo, Colativas y Ave María): Archivo de Pepe Rodríguez, copia atribuida a José Rodríguez Lozano, entre 1956 y 1977, manuscritas.

Ave María: Partituras de Vicente Perpiñán, (El Pueblo de Orihuela 1 abril 1926)

Seguidillas: anónimo, versión moderna; transcrita con editor de partituras por Jesús Abad Moreno.

Jueves Santo: Versión de Vicente Perpiñán, archivo privado de Francisco Giménez.

RECURSOS INTERNET WEB

Apóstoles de Ntro. Padre Jesús. Pedro Abad. <http://coroapostoladopadrejesusdepedroabad.wordpress.com/letras-de-saetas-perabenas/>

BERLANGA, M.A.: “Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas”
Publicación: Folklore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes. Edita: CIOFF-España/Lozano Comunicación Gráfica. Madrid, 2006 ISBN-13: 978-84-87087-59-0. p.16. http://www.academia.edu/2316224/Musica_y_religiosidad_popular_en_Andalucia_las_saetas.

BRISSET, Demetrio E.: “Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada”, *Gazeta de Antropología*, 2010, 26 (1), artículo 13 · <http://hdl.handle.net/10481/6793>. p.3.

CABALLERO, Fernán: *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*, Madrid, T. Fortanet, 1877, Extraído de:
<http://www.mcabiografias.com>.

CONCEJALÍA DE TURISMO DE CALLOSA DE SEGURA: *Cantos de Pasión*,
<http://www.callosadesegura.es/turismo/fiestas-y-tradiciones/cantos-de-pasion/>

Devocionario Católico: *Santísima Trinidad, Letanías*. <http://www.devocionario.com/trinidad/letanias.html>.

Epístola a los Efesios, 5, 19; Epístola a los Colosenses, 3, 16.

GOZALO DE ANDRÉS, C.: RAM, *Revista del Aficionado a la Meteorología*; n.º 15, noviembre, 2003. “Meteorología popular, LAS ROGATIVAS”, p. 3.en:
<http://www.tiempo.com/ram/1121/meteorologa-popular/>

HERMANOS CAPUCHINOS: <http://www.capuchinos.info/capuchinos.html>.

Hermanos menores descalzos:

http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_menores_descalzos

Historia de las familias franciscanas: *Origen y desarrollo del movimiento franciscano*.

<http://www.fratefrancesco.org/hist/10.htm>.

Isla de Tabarca. El rincón más bello del Mediterráneo:

<http://www.islatabarca.com/sobre-la-isla-de-tabarca/>

MADOZ, P.: Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar, Madrid, 1845-1850, Tomo XIII, consultado en :

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6353>

PICO PASCUAL, M. A.: “las rogativas en la valencia de principios del siglo XVII”, *Revista de Folklore* 1997, T. 17 b, n.º 199, p.14, en:

<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=1602> (entrada el 22/10/10)

SALIDO FREYRE, J.: “*Consideraciones y reflexiones en torno a la Saeta*”,

http://www.jerez.es/especiales/la_semana_santa/la_saeta/.

Turismo de Córdoba, Fiesta y tradición, El Prendimiento y Semana Santa de Pedro Abad, <http://www.cordobaturismo.es/es/contents/1445/el-prendimiento-y-semana-santa-de-pedro-abad>

VALLADARES GARCÍA, M., GARCÍA P., VALLADARES RAMÍREZ, M.A.: *Romanillos de Medinaceli: Nuestra identidad. Cánticos de Semana Santa*.

<http://soria-goig.com/Pueblos/romanillos2.htm>.

YEGUAS LÓPEZ, R. F.: *Semana Santa de Alcaudete*.

<http://www.semanasantaalcaudete.es>.

ZAMORA PASTOR, R.: “Fluctuaciones climáticas en el Bajo Segura durante el siglo XIX”, tesina, p. 167, en: <http://www.bing.com/search?q=ZAMORA+PASTOR%2C+Ruth%3A+%E2%80%9CFluctuaciones+clim%C3%A1ticas+en+el+Bajo+Segura+durante+el+siglo+XIX%E2%80%9D%3B+Tesina%2C+p.+167.&form=IE10TR&src=IE10TR&pc=MAARJS>

ANEXOS



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Partituras

Partitura original de Federico Rogel: La Pasión, A.M.O., 1880

In Passion: Muros, Muros, Muros. He venis muros y sigilo a campear por Muros. Rogel, 1880

Jesús con sus Plagas...

el 1955 por...

la edición con...

Partitura original de Federico Rogel: La Pasión, A.M.O., 1880

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top right, there is a signature and the title "Con la Virgen Abogada". The score is written in black ink and includes several staves. The upper staves contain vocal lines with lyrics written below them. The lower staves contain piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and include phrases such as "Yo me moribo", "Me", "Ay", "Me", "Ay me", "Ay", and "Me". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including water stains and foxing.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Partitura original de Federico Rogel: La Pasión, A.M.O., 1880

Handwritten musical score for "La Pasión" by Federico Rogel, A.M.O., 1880. The score is written on five staves with lyrics in Spanish. The lyrics include: "Vergüenza y dolores de mi vida, y ayúdame a cumplir por siempre con tu voluntad." and "Vergüenza y dolores de mi vida, y ayúdame a cumplir por siempre con tu voluntad." The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Partitura original de Federico Rogel: La Pasión, A.M.O., 1880

quiere su ser en su de m
e con planca prete

44

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Partitura original de Federico Rogel: La Pasión, A.M.O., 1880

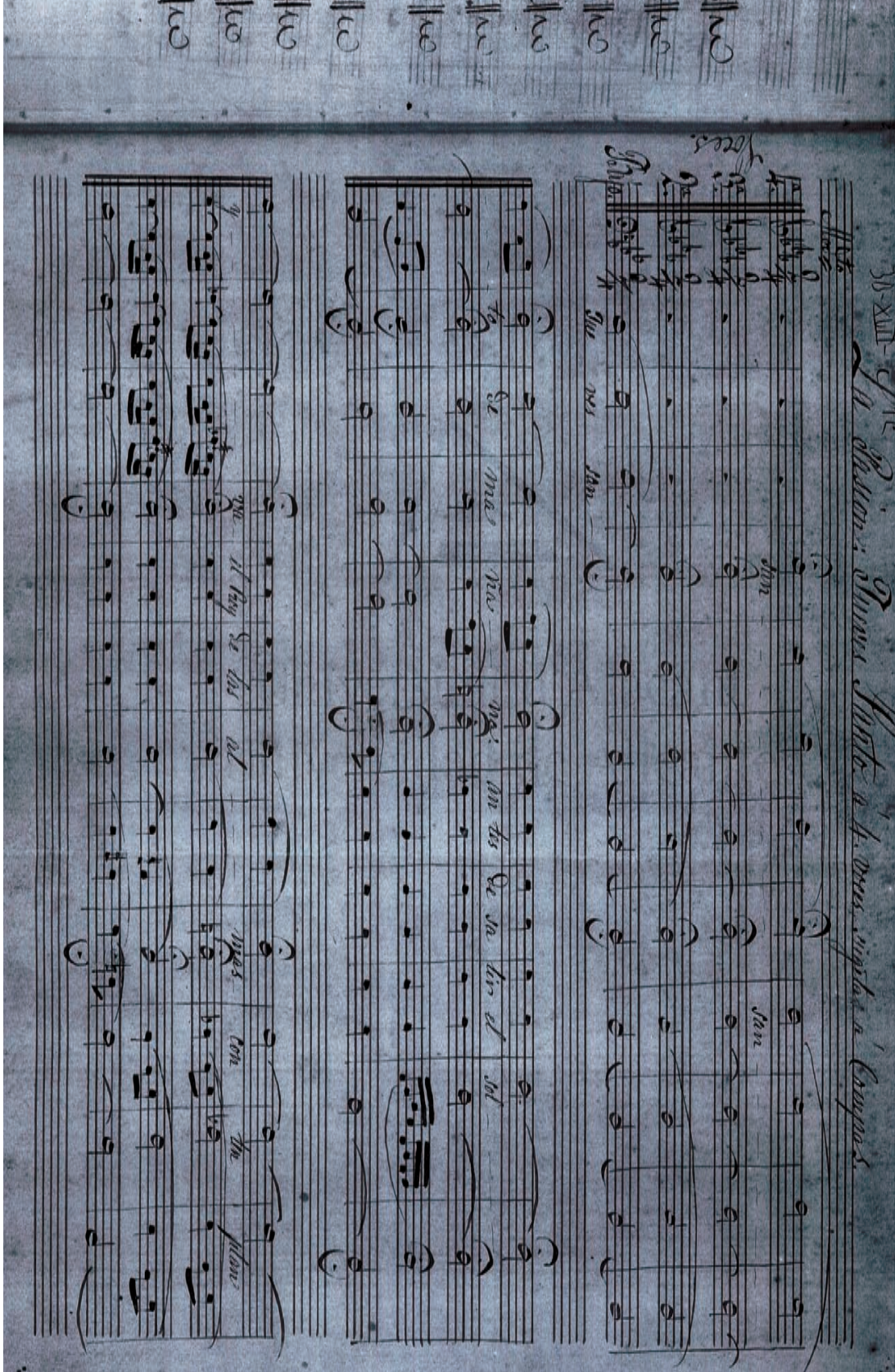
Handwritten musical score for "La Pasión" by Federico Rogel, 1880. The score is written on ten staves, with the top two staves containing vocal lines and the bottom eight staves containing piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and include: "Mi mamá a la mesa sentó y me contó la historia de la Pasión de Jesús". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ma", "ad", and "mol".

Partitura original de Federico Rogel: La Pasión, A.M.O., 1880

This image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "La Pasión" by Federico Rogel. The score is written on aged, yellowed paper and consists of three systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics in Spanish: "I would like to see your mission." The middle system continues the vocal line with lyrics: "I would like to see your mission." The bottom system continues the vocal line with lyrics: "I would like to see your mission." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is in a cursive style typical of the late 19th century.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: Jueves Santo, Archivo Concatedral San Nicolás. Alicante, aprox.
1880



Federico Rogel: Jueves Santo, Archivo Concatedral San Nicolás. Alicante, aprox. 1880

The image displays a page of handwritten musical notation. On the left side, there are several empty staves for piano accompaniment. On the right side, there are two vocal staves. The top vocal staff begins with the lyrics "Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison" and features a melodic line with various ornaments and a final flourish. The bottom vocal staff continues the text with "Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison Kyrie eleison". The notation includes numerous musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, characteristic of late 19th-century manuscript notation. The handwriting is elegant and clear, typical of the composer's style.

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

7.32
6/12/46

LA PASION

Jueves Santo, Colativas y Ave María

a cuatro voces

Escrita y sujeta a compás.

por

D. Federico Rogel Soriano

Orihuela y Marzo de 1.880



Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

Moderatto

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Ine... ves San...
San...
San...
San...
to de... ma...
to de... ma...
to de... ma...
to de... ma...

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music, each with four staves. The lyrics are in Spanish and are written below the staves. The first system has the lyrics: ..ña...na an-tes de sa-lir el sol. The second system has the lyrics: --ña--na an-tes de sa-lir el sol, followed by a section with the lyrics: --ña--na an-tes de sa-lir el sol, and then a section with the lyrics: --ña--na an-tes de sa-lir el sol. The third system has the lyrics: el Rey de las al--mas con-. The music is written in a simple, handwritten style with various note values and rests. There are some markings above the staves, possibly indicating breath marks or phrasing. The paper shows signs of age and wear.

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

tem-plan-do su pa--
 tem-plan-do su pa--
 tem-plan-do su pa--
 tem-plan-do su pa--

Poco más movido

sion con la Rei--
 sion con la Rei--
 sion con la Rei--
 sion con la Rei--

na Rei-na so-be-ra--
 na Rei-na so-be-ra--
 na Rei-na so-be-ra--
 na Rei-na so-be-ra--

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

Handwritten musical score for 'La Pasión con particellas'. It consists of four staves of music. The lyrics 'a - na' are written below the notes. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

COLATIVAS

(DESPEDIDA)

Handwritten musical score for 'COLATIVAS (DESPEDIDA)'. It is marked 'Allegretto' and is in 3/4 time. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes the lyrics: 'Que-daos con Dios ma-dre mi-a vues-tra ben-'. The notation features quarter notes and rests, with some notes beamed together. The piece ends with a double bar line.

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

-di-ción es pe
-di-ción es pe
-di-ción es pe
-di-ción es pe

e
e
e
e

ro por que ha
ro por que ha
ro por que ha
ro por que ha

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

6

lle-ga-do el di- - - - - i - - -

lle-ga-do el di - - - - - i - - -

lle-ga-do el di - - - - - i - - -

lle-ga-do el i - - - - - i - - -

-i

-i

-i

-i

que en cla-va-do en un ma-de-ro

que en cla-va-do en un ma-de-ro

que en cla-va-do en un ma-de-ro

que en cla-va-do en un ma-de-ro

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

7

se cum-plan las pro-fe-ci
se cum-plan las pro-fe-ci
se cum-plan las pro-fe-ci
se cum-plan las pro-fe-ci

as.
as
as
as

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

A V E M A R I A

Moderatto

Sal - - - - -

Sal - - - - -

Sal - - - - -

Sal - - - - -

Di - - - - -

te - - - - -

sal - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

a - - - - -

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves, each with four vocal parts. The lyrics are written below the notes. The first system starts with the word 've' and continues with 'eta eta'. The second system starts with 'eta eta' and continues with 'eta eta'. The third system starts with 'eta eta' and continues with 'le na'. The score is written in a cursive style with some corrections and markings.

ve - - - - - eta eta
ve - - - - - eta eta
ve - - - - - eta eta
ve - - - - - eta eta

eta - - - - - eta
eta - - - - - eta
eta - - - - - eta
eta - - - - - eta

eta - - - - - eta
eta - - - - - eta
eta - - - - - eta
eta - - - - - eta

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

e--res de gra--ci--a

el Se--ñor es con ti--

el Se--ñor es con ti--

el Se--ñor es con ti--

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión con particellas" by Federico Rogel, dated June 26, 1946. The score is written on ten staves. The top four staves contain vocal lines, with lyrics written below them. The bottom six staves contain piano accompaniment. The lyrics are: "ti", "ti", "ti", "ti", "di", "di", "di", "di", "y ben", "i ta", "i ta", "i ta", "i ta". The score is written in a cursive, handwritten style. A watermark "Universitat d'Alacant" is visible in the background.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of ten staves of music, arranged in three systems of four staves each. The lyrics are written below the notes. The first system has four staves, each with a vocal line. The second system also has four staves, with the lyrics 'tu e res e res e res'. The third system has four staves, with the lyrics 'e res en-fee en-fee en-fee en-fee'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There is a large watermark in the center of the page that reads 'Universitat d'Alacant' and 'Universidad de Alicante'.

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

No das las mu
 je res y ben di to
 es el fun to de tu

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

14

Handwritten musical score for "La Pasión con particellas" by Federico Rogel, dated June 26, 1946. The score consists of two systems of four staves each. The first system contains vocal lines with lyrics "vien", "vien", "vien", and "vien" in the first two measures, and "ke", "ke", "Je", "Je" in the last two measures. The second system contains vocal lines with lyrics "sis", "sis", "sis", "sis" in the first two measures, and "sis", "sis", "sis", "sis" in the last two measures. The score is written in a handwritten style with a large watermark "Universidad de Zaragoza" overlaid. A signature and date "26 Junio 1946" are visible on the right side of the second system.

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

Letrillas a las Colativas

1.^a--Por ventanas y balcones
muchu gente se asomaba
al tropel de los sayones
que muera Jesús clamaban
en medio de dos ladrones.

2.^a--Un abrazo muy cruel
le dió a Jesús el vil Judas
y también le dió a beber
el caliz de la amargura
vino mezclado con hiel.

3.^a--Un cordel a la garganta
lleva el Divino Cordero
y delante un pregonero
que su infame voz levanta
contra Jesús Nazareno.



Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

LA PASION -- Federico Rogel Soriano

Voz segunda

Moderatto

San
San
to de ma-ña na an-tes de sa-
-lir el sol i
ba el rey de las al
mas con tem-plan-do su
pa-sión con la rei-
na rei-na so-be-ra
a na

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

COLATIVAS

Allegretto 

Por ven-ta--nas y bal co-nes
 mu - cha gen - te se a-so- ma
 a ----- a -----
 ba al tro-pel de los sa -- yo -----
 yo ----- yo -----
 nes que mue - rã Je - sús cla - ma--ban
 en me-dio de dos la- dro
 o ----- o -----
 nes



Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

LA PASION == Federico Rogel Soriano

Voz tercera *7enzor 25*

Moderatto |  |  |  |  |

San -----

San -----

to de ma -----

na an - tes de sa - lir el sol

i ----- ba

el rey de las al ----- mas con -----

tem - plan ----- do su pa -----

sión ----- con la rei -----

na rei - na so - be ----- ra

a ----- na -----

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

COLATIVAS

Allegretto

Por ven - ta -- nas y bal - co - nes
mu -- cha gen - te se aso - ma
a
ba al tro - pel de los sa - yo
yo nes
que mue -- ra Je -- sús cla - ma -- ban en me -- dio
de dos la - dro
nes

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

LA PASION == Federico Rogel Soriano

Voz cuarta

Moderatto | $\text{b} \text{b}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ | 

San -----
San -----
to de ma ---
na ----- na an-----tes de sa-----lir el sol---
i ----- ba
el rey de las al-----mas con ---
tem ----- plan ----- do su pa-----
sion ----- con la rei -----
na rei- na so - be-----ra -----
a ----- na -----

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

COLATIVAS

Allegretto

Por ven - ta - nas y bal - co - nes
 mu - cha gen - te se aso -- ma
 a a
 ba al tro -- pel de los sa -
 yo yo yo nes
 que mue - ra Je -- sús cla -- ma -- ban en me - dio
 de dos la -- dro -- o nes

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

LA PASION == Federico Rogel Soriano

Bajo

Moderatto

Jue ves San SAN
San
to de ma
na na an tes de sa lir el sol
i ba el rey
de las al mas con tem
plan do su pa sion
con la rei
na rei na so be ra a
na

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

COLATIVAS

Allegretto 

Por ven-ta-nas y bal-co-nes
mu - cha gen -- te se aso----- ma -----

----- a ----- a -----
----- ba al tro--pej de los sa --- yo ---

----- yo ----- yo -----
----- nes que me --ra Je -- sús cla - ma - ban

en me-dio de dos la ----dro -----
o ----- o -----

-----nes

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

4º

AVE MARIA

Moderatto

Sal
a al ve
Ma Ma Ma ri
Ma ri a lle na
e ras de gra ci a
el Se ñor es con ti
ti
go di
i ta tu
tu tu e res

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

en --- tre
to --- das las --- mu ---
--- je --- res y ben --- di --- to
es el fru --- to de tu vien ---
--- tre Je --- sú

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, with lyrics underneath. The second staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "en --- tre", "to --- das las --- mu ---", "--- je --- res y ben --- di --- to", "es el fru --- to de tu vien ---", and "--- tre Je --- sú". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

29

AVE MARIA

Moderatto

Sal
a al-ve
Ma Ma Ma-ri
Ma-ri a lle-na e-res de
Gra-cia a el Se-ñor es con
ti ti
go di
i ta
tu tu tu e-
res e-res

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

en - tre to - das las mu - je - res
y ben - di - to es el fru - to de tu
vien - tre Je - sús

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

3^e
Tenor

AVE MARIA

Moderatto

Sal
a al - ve
Ma Ma Ma - ri
Ma ri a lle - na e - res de
gra ci a el Se - ñor es con ti
ti
go di
i ta
tu tu tu e
res e res

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

en -- tre to -- das las mu -- je -- res
y ben -- di -- to es el fru -- to de tu
vien -- tre Je
sús

Rogel

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

A VE M A R I A *Rogel*

Moderatto

Dios te sal -
a al - ve
Ma Ma Ma ri
Ma ri a lle - na e --res de
Gra ci a el Se - ñor es con
ti ti
go y ben - di
i ta
tu tu tu e -
res e - res

Federico Rogel: La Pasión con particellas, 26 de junio de 1946

en --tre to --das las ----- mu ----- je --
res y ben di --to es el fru --- to
de tu vien -----tre
Je ----- sús

Empty musical staves for accompaniment.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

**Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16
de junio de 1954**

LA PASION

(Jueves Santo, Colativas y Ave María

a cuatro voces

Escrita y sujeta a compás.

por

D. Federico Rogel Soriano

Orihuela y Marzo de 1.880



Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

Moderatto

1

Voz 4.^a
id. 3.^a
id. 2.^a
Bajo

San -
San -
San -
San -

Jue - ves San -
San -
San -
San -
San -

to de ma -
to de ma -
to de ma -
to de ma -

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three systems of four staves each. The lyrics are in Spanish and describe the Passion of Christ. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The lyrics are: 'ñu - - na an - tes de sa - lir el sol', 'ña - - - na an - tes de sa - lir el sol', 'i - - - - - ba', and 'el Rey de las al - - - - mas con -'. The score is written in a clear, legible hand.

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Federico Rogel, with lyrics by Ramón Torregrosa Gilabert. The score is written on four staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are in Spanish and describe the Passion of Christ. The music is written in a simple, accessible style, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "tem plan do su pa sion con la Rei na Rei-na so-be-ra". A box around the lyrics "do su pa" in the first staff contains the instruction "Poco mas merido".

tem plan do su pa
tem plan do su pa
tem plan do su pa
tem plan do su pa

sion con la Rei
sion con la Rei
sion con la Rei
sion con la Rei

na Rei-na so-be-ra
na Rei-na so-be-ra
na Rei-na so-be-ra
na Rei-na so-be-ra

Poco mas merido

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

Musical score for a vocal piece, showing four staves with lyrics "a na". The notation includes notes, rests, and a large watermark of the Universitat d'Alacant logo.

COLATIVAS

(DESPEDIDA)

Allegretto

Musical score for "COLATIVAS (DESPEDIDA)" in 3/4 time, featuring four vocal parts with lyrics. The tempo is marked "Allegretto". The lyrics are: "Lue-daos con Dios ma-dre mi-a vues-tra ben-". There are handwritten annotations in some parts: "Un tro 20" under the first staff, "pal seu ta" under the second staff, and "muy cru el" and "el" under the third staff.

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

5

Di-ción es - pe
sus el vil

Di-ción es - pe
te sea so ma

Di-ción es - pe
di-ción es pe

e
u
e
a
e
e
e

e
por que ha
tam bre

ro das
por que ha
al tro pel

ro ba
por que ha

ro
por que ha

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

ga do yael

lle-ga-do el di-er i-er
 lle-ga-do el di-er i-er
 lle-ga-do el di-er i-er
 lle-ga-do el di-er i-er
 lle-ga-do el di-er i-er
 que en-cla-va-do en un ma-de-ro
 que en-cla-va-do en un ma-de-ro
 que en-cla-va-do en un ma-de-ro
 que en-cla-va-do en un ma-de-ro

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

se cum-plan las pro-fe ci
 no me- que de con hie

se cum-plan las pro-fe ci
 en me- dio de des- ta dro

se cum-plan las pro-fe ci

se cum-plan las pro-fe ci

i e e

i o i

i as el as nes as as.

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16
de junio de 1954

A V E M A R I A

Moderatto

sal - a - al - a - al - a - al - a - al

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Federico Rogel, signed by Ramón Torregrosa Gilabert. The score is arranged in four systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the notes. The first system shows the vocal line starting with "ve" and the piano accompaniment with a series of notes. The second system shows the vocal line with "na ri" and the piano accompaniment with a long melodic line. The third system shows the vocal line with "na ri" and the piano accompaniment with a long melodic line. The fourth system shows the vocal line with "na ri a lle na" and the piano accompaniment with a long melodic line. The score is written in a clear, legible hand.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

**Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16
de junio de 1954**

The image displays a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The first system contains four vocal staves, each with the lyrics "e - res de gra - - ci - - a". The second system also contains four vocal staves, with the lyrics "el Se - - ñor es con - - ti - -". The third system shows the piano accompaniment, with four staves of music. The score is written in a simple, clear hand, and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A watermark for "Universitat d'Alacant" and "Universidad de Alicante" is visible across the middle of the page.

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Federico Rogel, signed by Ramón Torregrosa Gilabert. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system consists of four staves, the second of four staves, and the third of two staves. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ti - - - go", "ti - - - go", "ti - - - go", "ti - - - go", "di - - - go", "di - - - go", "di - - - go", "ben - - di - - - i - ta", "i - ta", "i - ta", "i - ta", "i - ta". The score features various musical notations such as notes, rests, and slurs. A watermark for "Universitat d'Alacant" and "Universidad de Alicante" is visible in the background.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

The image displays a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The first system has four staves, the second has five, and the third has five. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "tu tu tu tu", "tu e res", "e res en tre", "e res en tre", and "e res en tre". The music is written in a simple, handwritten style with various notes, rests, and accidentals. There is a large, faint watermark in the center of the page that reads "Universitat d'Alicant" and "Universidad de Alicante".

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

13

to - - das las mu - -

to - - das las mu - -

to - - das las mu - -

to - - das las mu - -

je - - - res y ben - di - to

je - - - res y ben - di - to

je - - - res y ben - di - to

je - - - res y ben - di - to

es el fru - to de tu

es el fru - to de tu

es el fru - to de tu

es el fru - to de tu

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

Handwritten musical score for "La Pasión" by Federico Rogel, signed by Ramón Torregrosa Gilabert. The score consists of two systems of four staves each. The lyrics "vien", "tre", "Je", and "sús." are written below the notes. The music is in a simple, folk-like style with a 4/4 time signature. A large watermark "Universidad de Alicante" is visible across the page. A signature and date are written in the right margin.

*Copia.
Ramón Torregrosa Gilabert.
Orihuela 16 Julio 1954.*

Federico Rogel: La Pasión firmada por Ramón Torregrosa Gilabert. Orihuela 16 de junio de 1954

Letrillas a las Colativas

1.--Por ventanas y balcones
mucho gente se asomaba
al tropel de los sayones
que muera Jesús clamaban
en medio de dos ladrones.

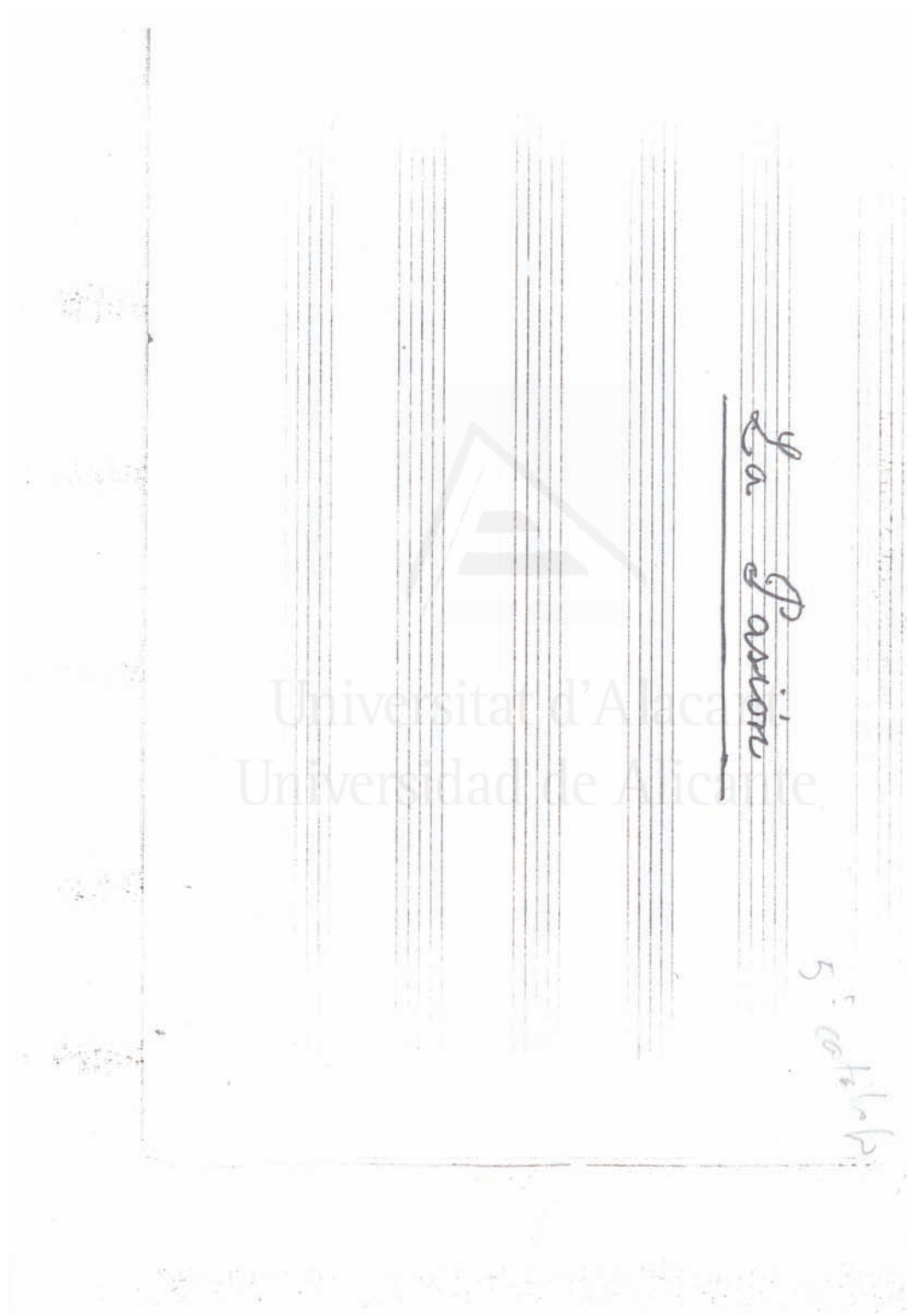
2.--Un abrazo muy cruel
le dió a Jesús el vil Judas
y también le dió a beber
el caliz de la amargura
vino mezclado con hiel.

3.--Un cordel a la garganta
lleva el Divino Cordero
y delante un pregonero
que su infame voz levanta
contra Jesús Nazareno.



LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926



La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

Handwritten musical score for "La Pasión" by Vicente Perpiñán, approximately 1926. The score is written on a single page with a large watermark of the Universitat d'Alacant and Universidad de Alicante. The score consists of a single melodic line on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a simple, handwritten style. The watermark is a large, semi-transparent logo of the Universitat d'Alacant and Universidad de Alicante, featuring a stylized 'A' and the text 'Universitat d'Alacant' and 'Universidad de Alicante'.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión". The score is written on five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics "Jueves - San - ta -" are written below the notes. The second staff is another vocal line in G-clef with a key signature of one flat and a common time signature, with lyrics "don - a -". The third staff is a vocal line in G-clef with a key signature of one flat and a common time signature, with lyrics "don - a -". The fourth staff is a vocal line in G-clef with a key signature of one flat and a common time signature, with lyrics "don - a -". The fifth staff is a guitar accompaniment line in G-clef with a key signature of one flat and a common time signature, with chords D7 and G7 indicated. The title "La Pasión" is written in a large, cursive script across the bottom of the page.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Vicente Perpiñán, dated approximately 1926. The score is written on a system of five staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics, written in Spanish, are: "to de ma-ña-na ma-ñanas de ma-ñanas antes de na-ber el el sol-". The music is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piano part includes chords and melodic lines that support the vocalists. The handwriting is clear and legible, typical of early 20th-century musical notation.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: "i - fa", "el Rey de las", "al -", "mas -", "con - tem -", "plan -". The music is written in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment. The piano part is on the bottom staff, and the vocal parts are on the top three staves. The lyrics are written below the vocal staves.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Vicente Perpiñán, approximately 1926. The score is written on a single system of five staves. The top four staves are vocal lines, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: "do - eu - xu - pa - ra - xiu - con - la -". The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal lines feature various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some lines having slurs. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. A large, faint watermark "Universidad de Alicante" is visible across the center of the page.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image displays a handwritten musical score for a vocal piece. The score is written on five staves. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and a treble clef. The second staff is the vocal line, featuring lyrics in Spanish: 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na', 'a-a-na'. The lyrics are written below the notes, with some words like 'a-a-na' appearing multiple times. The third staff contains a bass line with a bass clef and notes corresponding to the vocal line. The fourth staff is a continuation of the bass line. The fifth staff is a final melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. A large watermark 'Universitat d'Alicante' is visible across the score.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

Colativas

1ª - Por ven-ta-nas y fal-co-nes mu-chas gente re-oso-na
 2ª - Que a-bru-zo muy ou-el-le de-dic-a-se sin el-los
 3ª - Por ven-ta-nas y fal-co-nes mu-chas gente re-oso-na
 4ª - Por ven-ta-nas y fal-co-nes mu-chas gente re-oso-na
 5ª - Por ven-ta-nas y fal-co-nes mu-chas gente re-oso-na
 6ª - Que a-bru-zo muy ou-el-le de-dic-a-se sin el-los

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of five vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal parts are labeled on the left as 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, and 5ª. The piano part is on the right. The score is written in a single system. The vocal parts feature various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests. The piano part provides harmonic support with chords and melodic lines. The overall style is characteristic of early 20th-century Spanish folk music.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

Handwritten musical score for 'La Pasión' by Vicente Perpiñán, approximately 1926. The score is written on a system of five staves. The top staff is a vocal line, and the bottom four staves are piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics:

1^a — — — — — al tra-vel de san ro-yo - o - nes que muera ge - sús de na-tu-
 2^a — — — — — y tau-ri-ñi le dio a fe - ber fer el ca - lí - ce de la amargura
 3^a — — — — — y de tan-tem-por-ga-ñe — — — — — que su sa-ñe-ri-ya fe-ron-
 4^a — — — — — a-tua-mu-cha por-hi-a-mer- a - — — — — in-ocen-ta en el monte Cal-va-ri-ya
 5^a — — — — — per-dio todo en-ten-der p'en-dar a la rom-bra de un ma-tero
 6^a — — — — — por-que ya ha lle-gado al di - di - ce que en-cla-va-do su un ma-tero

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

Handwritten musical score for "La Pasión" by Vicente Perpiñán, approximately 1926. The score is written on five staves, each with a vocal part and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe the Passion of Christ. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamics. The lyrics are: 1^a - en me-dio de dos la-dro 2^a - en me-dio de dos la-dro 3^a - en me-dio de dos la-dro 4^a - en me-dio de dos la-dro 5^a - en me-dio de dos la-dro. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The score is written in a clear, legible hand.

1^a - en me-dio de dos la-dro
2^a - en me-dio de dos la-dro
3^a - en me-dio de dos la-dro
4^a - en me-dio de dos la-dro
5^a - en me-dio de dos la-dro

Fin

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Vicente Perpiñán, dated approximately 1926. The score is written on ten staves. The top two staves are vocal lines, with the lyrics "o - mes" written below them. The bottom six staves are for piano accompaniment, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *fiel*. The score is oriented vertically on the page, with the top of the page at the right side of the image. A watermark for "Universitat de València" and "Universitat de Alicante" is visible across the middle of the page.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

Ove Maria

Dios te sal-ve Ma-ri-a lle-na e-res de gra-
fal-ve Ma-ri-a lle-na e-res de gra-
fal-ve Ma-ri-a lle-na e-res de gra-
fal-ve Ma-ri-a lle-na e-res de gra-
fal-ve Ma-ri-a lle-na e-res de gra-

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Vicente Perpiñán, approximately 1926. The score is written on ten staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom seven staves are for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: "cia el de - ñor - es con - ti - go ben -". The music is in a common time signature (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piano part includes chords and melodic lines. The score is written in ink on aged paper.

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

The image displays a handwritten musical score for a vocal piece. It consists of three staves of music, each with a corresponding line of lyrics written below it. The lyrics are in Spanish and appear to be a version of the Passion. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The lyrics are:
di - ta - en - the ta - dan las mu - je - - - - - res - y ben -
di - ta - tu - en - the to - dan las mu - je - - - - - res - y ben -
di - ta - tu - en - the to - dan las mu - je - - - - - res - y ben -

La Pasión: Versión de Vicente Perpiñán, aprox. 1926

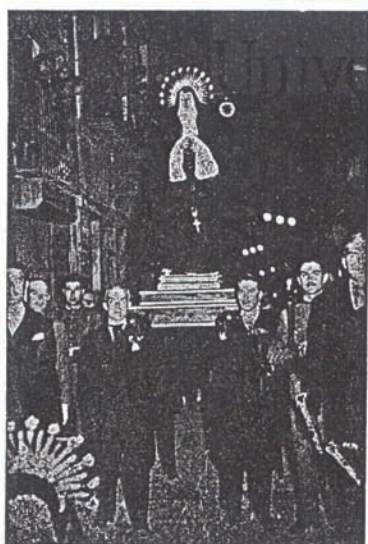
The image displays a handwritten musical score for a piece titled "La Pasión" by Vicente Perpiñán, dated approximately 1926. The score is written on a system of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three staves are for piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics include: "di-to", "ren-di", "to", "es el", "fru-to", "de tu", "vicio", "sin". The score features various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations and a large watermark in the background that reads "Universidad de...".

La Pasión: Voz 1ª, copia de Francisco Martínez Marín de particella versión Vicente Perpiñán, revista Semana Santa 1951, 1953 y Sansano 1954

El Canto de la Pasión. -- Voz 1ª (Pág.)

Jueves Santo — Colativas — Ave María — Noche del Viernes de Pasión.

Universitat d'Alacant
rsidad



La Soledad a hombros de abogados y militares.



Cornetas de la Cena. Al fondo S. Agustín.

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Ave María - Voz. 1.
BAJO

Di-ós, sal - ve Ma - ri - a lle - na
e - res de gra - - - cia el
se - - - ñor - - - es con - ti - go ben - be
di - ta en - tre to - das las ma - ri -
as res - - - y ben - di - to y ben - di -
to es el fru - to de - - - su.

Archivo
Pepe Lorente

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956

Archivo Pepe Lorente

La Pasión

1^a

Queres canto

ten
Que- res san- a - - - a a - - -
- nto de ma- ña - ña en- te de sa- ber el el sol
i- ba - el Rey de las al- mas con- tem-
plán- do en su pa- sion - - -
- la reg- na - - - e - - - ro
a - - a - - na - -

Solativas

1^o Por van- tu- nas y bal- co- nes mu- cha gan- te se a- so- ma-
2^o In a- be- ro muy en- se- le des- cén- des el vil Ju-
3^o Un con- del, a la gan- gan- ta lle- var- le- no son- de-
4^o Hier- nes san- to; que do- lo; fue- ran- to en- a- fe- con-
5^o Hier- nes san- to; que do- lo; el mas- bri- llan- te lu- ce
6^o Que- da con- dis- na- cre- m- a sus- na- ben- di- cion es- pl-

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Archivo Pepe Lorente *La Pasión* 2^a

Juventus Sarte

Con a a a a a nto
 de ma-na na-an-tes de sa-lir el el sol
 7-ber el Rey de las al-
 ma- con-tem-plem- os en su
 pa-pa-sion con-la
 rey-na so-be-e-ra a
 a-na

relativas

1- Por san-ta-nas y bal-co-nes nun-dia-gu-te sea so-ma-
 2- Un a-bia-ro muy cru-el- te dio a de sus el vil Ju-
 3- Un cor-del a la gar-gan-ta lle-va el di-vi-no bor-de-
 4- Vier-nes san-to; que do-lor- fue des-to cru-ci-fi-ca-
 5- Vier-nes san-to; que do-lor- el mas bu-llo-n-te lu-ce-
 6- Que-da con di-os, ha-dre mi-a nos-tra ben-dic-tion es-pe-

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Archivo Pepe Lorente La Pasión 2 =

Jueves Santo

San a a a a nta
de ma-na na an-tes de sa-lir el sol
7-va el Rey de las al-
mas con tem-ple-za en su
pa-sion con la
reyna so-be-ra a
a-na

Relativas

- 1- Por un-ta-nas y bal-co-nes nun-dia gan-te sea so-ma-
- 2- Un a-bia-ro muy cru-el- te dio a de-sus el vil Ju-
- 3- Un con-del a la gar-gan-ja lle-vo el di-vi-no Cor-de-
- 4- Vies-nes san-to, que do-lor- fue des-to cru-ci-fi-ca-
- 5- Vies-nes san-to, que do-lor- el mas bu-lhon-te lu-ce-
- 6- Que-da con Dios, ha-dre mi- vos-tra ben-dic-cion pa-

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Archivo Pepe Lorente

Handwritten musical score for 'La Pasión' by Monserrate Moreno. The score is written on six staves, with the first and third staves containing musical notation and the second, fourth, and sixth staves containing lyrics. The lyrics are in Spanish and describe the Passion of Christ. There are handwritten annotations in purple ink: 'ba des' and 'ro' on the second staff, and 'ro' on the third staff. The paper is aged and shows some staining.

ba des

ro

ro

1- o mnes que mue-ra se sus cla-ma-ban en me-dio de dos la-dos -
 2- be-ber el ca-lor de la a-ma-ri-gu-na vi-no mer-ca-do con ~~ba~~
 3- e-ro que cum-pa-me vor te ven-ta con-tra se sus vá-ra-re -
 4- a-mor a-lla en el mon-te Cal-va-rio por sal-var al pe-ca-do -
 5- pen-dor a la som-bra de un ma-de-ro por sal-var al pe-ca-do -
 6- di-a que en da-va-do en un ma-de-ro se cum-plan las pro-fe-ci-

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Archivo Pepe Lorente

1= a a - ba -
2= u - dos
3= e - ro
4= a - do
5= e - ro
6= e - ro

1= al to-pel de los sa-po - o - que que mue-ra Je - sus da - ma - ban
2= tam - bién de di - o - be - te - te el ca - lín de la a - ma - gu - ro
3= de - lan - te un pe - go - ne - e - ro que mi - ja - me vor - le - van - ta
4= al - ma mi - a por tu a - ma - a - mi - a llá - men el mon - te Bal - va - ris
5= per - dió to - do sus pla - ces - ple - ni - tud a la san - ta de - um - na - de - ro
6= por - que a - bál - la - ca - do - di - o - que - ren - da - va - to - con - un - ca - de - ro

1= en me - dio de dos la - dos
2= o - í - no men - cla - do con - tral
3= con - tra Je - sus Ta - ra - re
4= por sal - var al pe - ca - dor
5= por sal - var al pe - ca - dor
6= re - um - plen los pro - fe - ci -

1= o - nes
2= tral
3= e - ro
4= or
5= or
6= e - ro

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956

Archivo Pepe Lorente

La Pasión 3^a

Tuesday Sants

San a — — — nto de ma — — — na —
na — antes de sa — — — lir el sol — — — e — — — ba —
el Rey de las al — — — mas — — — con — — — ten —
la — — — res — — — na so — — — be — — — e — — — ra —
a — — — a — — — na

Solatis

1. Por ven — — — ta — — — mas y bal — — — co — — — res munda gende sa so — — — ma —
2. Un a — — — bra — — — zo muy en el — — — le dis — — — te — — — o — — — el vil Ju —
3. Un con — — — del a la gan — — — jim a lle — — — va el di — — — vi — — — no bor — — — de —
4. Vier — — — nes san — — — to; que do — — — lor! que sus — — — to — — — cu — — — a — — — fi — — — ca —
5. Vier — — — nes san — — — to; que do — — — lor! el mas bri — — — llan — — — te lu — — — ce —
6. Que — — — da con dios ma — — — dre mi — — — a sus — — — t a bon — — — di — — — u — — — es — — — pe —

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Archivo Pepe Lorente

1 = *f* ba al ho-jel de los a-go-o-nes que muere de
 2 = do- dos - f tom-bien te de-ber fe-ber el ca-lin de
 3 = ro - f de-ten-te un pa- me - e - ro que cum- fa- me
 4 = do - al ma-ni-a por tu - mor a-mor a-lla en el mor-
 5 = per-dio to-do mi - du don-ten do- a la som-bra
 6 = ro por que go-za de un - a - du - a quemar - on - do

1 sus cla-ma-ban en me-dio de la tu-dro
 2 la a-mar-gu-ra vi-no me- da de con- tris
 3 vor te van- to con- tra Je- sus Cro-za - re
 4 te sal-va-rio por sal-var al pe-ca-dor - -
 5 de un ma-de-ro por sal-var al pe-ca-dor - -
 6 un ma-de-ro se cum- plan los pro- fe- ci -

1 o- nes -
 2 huel -
 3 e- no -
 4 or -
 5 or -
 6 i- as

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

**La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956**

O' Cruz *Canto
Pasión*

le-ve-ces Has pe-ri-do mis Ho-ma-je-re
V-ri-za-do se-ja
le-ve-ces de-ja

Universitat d'Alacant
Universitat de Alicante

Archivo
Pepe Lorente

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top, the title "O' Cruz" is written in a decorative, slightly stylized font. To the right of the title, the words "Canto" and "Pasión" are written in a smaller, simpler hand. Below the title, there are five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs. Below the first staff, the lyrics "le-ve-ces Has pe-ri-do mis Ho-ma-je-re" are written in a simple, handwritten style. The second staff continues the melody with the lyrics "V-ri-za-do se-ja". The third staff has the lyrics "le-ve-ces de-ja". The fourth and fifth staves contain more musical notation, including a double bar line and a final cadence. A large, semi-transparent watermark of the University of Alicante is overlaid on the center of the page, partially obscuring the musical notation. At the bottom of the page, the text "Archivo Pepe Lorente" is written in a simple, handwritten style.

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956



LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

**La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956**

The image displays a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "O. Canto" is written in a decorative, calligraphic font. The score consists of several staves of music with lyrics written below them. The lyrics are in Spanish, including phrases such as "O - - - - - eme - - - - - á - - - - -", "Hoe pa - - - - - o - - - - -", "sa - - - - - pa - - - - -", and "de - - - - -". The handwriting is cursive and appears to be from the mid-20th century. A large, semi-transparent watermark of the Universitat d'Alacant is overlaid on the score. Below the watermark, the text "Archiwo Pepe Lorente" is visible. At the bottom of the page, there are several empty musical staves.

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "O' Cruz" is written in a decorative, slightly stylized font. To the right of the title, the word "Bajo" is written, indicating the vocal part. The score consists of several staves. The first staff is a vocal line with lyrics written below it. The second and third staves are guitar accompaniment, with the second staff showing a complex chordal structure. The fourth and fifth staves are more guitar accompaniment. At the bottom of the page, there are two empty staves with the handwritten text "Archivo Pepe Lorente" written below them. A large, faint watermark of the University of Alicante is visible across the center of the page.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión, archivo de Pepe Rodríguez, entre 1956 y 1977

La Pasión
Inches Santo:

II

Handwritten musical score for 'Inches Santo'. The score is written on four staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'Jan ti a', 'Jan sol a sol si la sol fa la sol', 'Jan mi a mi si a mi'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is another vocal line with lyrics: 'do re mi', 'Jan mi a mi si a mi'. The fourth staff is a bass line with lyrics: 'Inches - Jan - a'. Above the first staff, there are handwritten notes: 'mi', 'mi', 'sol', 'fa', 're', 'fa', 'mi'. Above the second staff, there are handwritten notes: 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Above the third staff, there are handwritten notes: 'a', 'sol', 'si', 'la', 'sol', 'fa', 'la', 'sol'. Above the fourth staff, there are handwritten notes: 'do', 're', 'mi', 'a', 'mi', 'si', 'a', 'mi'.

Handwritten musical score for 'Se ma - ña'. The score is written on four staves. The first staff is the vocal line with lyrics: 'a', 'to', 'Se ma - ña'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is another vocal line with lyrics: 'a', 'to', 'Se ma a - ña'. The fourth staff is a bass line with lyrics: 'a', 'to', 'Se ma - ña'. Above the first staff, there are handwritten notes: 're', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Above the second staff, there are handwritten notes: 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. Above the third staff, there are handwritten notes: 'a', 'sol', 'la', 'sol', 'a', 'a', 'a', 'a'. Above the fourth staff, there are handwritten notes: 'a', 'mi', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'.

3

108

na antes de sa-lir el el sol i-ba

na antes de sa-lir el el sol i-bar

na antes de sa-lir el el sol i-ba

na antes de sa-lir el el sol i-ba

el Rey de las al-mas con-tem-Plan

el Rey de las al-mas con-tem-Plan

el Rey de las al-mas con-tem-Plan

el Rey de las al-mas con-tem-Plan

ARCHIV

Pete Rodriguez

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956

Handwritten musical score for 'La Pasión'. It consists of four staves of music. The lyrics are: 'So - - - en su Pa Pa - sion - - -'. The notation includes notes, rests, and bar lines. A small portrait of a man is visible on the right side of the score, with the text 'ARCHIVO Pepe Rodríguez' written next to it.

Handwritten musical score for 'La Pasión'. It consists of four staves of music. The lyrics are: 'con - - - la - - - reyna so - be'. The notation includes notes, rests, and bar lines. A small portrait of a man is visible on the left side of the score, with the text 'ARCHIVO Pepe Rodríguez' written next to it.

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Handwritten musical score for 'La Pasión'. The score consists of four staves of music. The lyrics are 'e - ma - a - ma'. The first staff has a 'fin' marking above it. The second staff has a 'fin' marking above it. The third staff has a 'fin' marking above it. The fourth staff has a 'fin' marking above it. The score is written in a simple, handwritten style. A portrait of Pepe Rodríguez is visible on the right side of the score, with the text 'ARCHIVO Pepe Rodríguez' below it. The number '17' is written in the top left corner of the score area.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Colativas

Por ven-ta-nas y bal-co-nes mucha gente se-aso-ma - - -

Por ven-ta-nas y bal-co-nes mucha gente se-aso-ma - - -

Por ven-ta-nas y bal-co-nes mucha gente-se-aso-ma - - -

1.ª Por ven-ta-nas y bal-co-nes mucha gente se-aso-ma - a - -

2.ª un a-braso muy con-el-le-dio en Je-sus el vil de - -

3.ª sin con-sol-a-la-gia tanta il-lu-ra el bi-ni-mo con-el - -

4.ª ~~ni-nos tanto que se-tor-ta-se Cristo con-ci-ti-ca - -~~

5.ª ~~ni-nos tanto que se-tor-ta-se Cristo con-ci-ti-ca - -~~

6.ª queda con-tin-sa madre mia venes tra ben-diccion en pe - -

5) *ad libitum*

ARCHIVE
Pepe Rodó

a - a - - - -

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

1ª a - ba - - al tro-pel de los sa-yo - o nes
 2ª ba - - al tro-pel de los sa-yo - o nes
 3ª ba - - - - - ba al tro-pel de los sa-yo - o nes
 4ª a - ba - - al tro-pel de los sa-yo - o nes
 5ª - - - - - So - y tam-bien le Dio a be - ber - -
 6ª - - - - - no - y de tanto san - guí - na - -
 7ª - - - - - So - al ma - rri - a por el amor a - -
 8ª - - - - - no - Por Dios to do en esplendor plen - -
 9ª - - - - - no - Por que ya tra lle-ga - mos al Si - -
 10ª - - - - - no - Por que ya tra lle-ga - mos al Si - -

ARCHIVO
 Pepe Rodríguez

- que muera Je - sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -
 - que muera Je sus cla ma ban en medio de los la dro - - -

ARCHIVO
 Pepe Rodríguez

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956

Handwritten musical score for 'La Pasión'. The score is written on four staves. The first staff contains a vocal line with notes and rests. The second staff contains a vocal line with notes and rests. The third staff contains a vocal line with notes and rests. The fourth staff contains a vocal line with notes and rests. A small portrait of a man is drawn on the left side of the score. The text 'ARCHIVO' and 'Pepe Rodríguez' is written below the portrait. The word 'hail' is written below the fourth staff. On the left margin, the numbers 12, 22, 32, 42, 52, and 62 are written vertically.

Handwritten musical score for 'La Pasión'. The score is written on four staves. The first staff contains a vocal line with notes and rests. The second staff contains a vocal line with notes and rests. The third staff contains a vocal line with notes and rests. The fourth staff contains a vocal line with notes and rests. A small portrait of a man is drawn on the left side of the score. The text 'ARCHIVO' and 'Pepe Rodríguez' is written below the portrait. The word 'hail' is written below the fourth staff. On the left margin, the numbers 13, 23, 33, 43, 53, and 63 are written vertically.

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

18 = Ave - Maria =

Sal - ve ma - ri - a lle - na
Sal - ve ma - ri - a lle - na
Sal - ve ma - ri - a lle - na
Dios te sal - ve ma - ri - a lle - na

e - - - - - res Se gra - - - - - cia
e - - - - - res Se gra - - - - - cia
e - - - - - res Se gra - - - - - cia
e - - - - - res Se gra - - - - - cia

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The lyrics are: "el Se - ñor es con - ti - el Se - ñor es con - ti - el Se - ñor es con - ti -". A small portrait of a man is drawn above the fourth measure. The text "es ARCHIVO Pepe Rodríguez" is written in the fourth measure. The music is written in a simple style with a treble clef and a common time signature.

21

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The lyrics are: "ti - - - go ben ben Si - ta - ti - - - go ben ben Si - ta - tu ti - - - go ben ben Si - - - ta". A small portrait of a man is drawn above the fifth measure. The text "es ARCHIVO Pepe Rodríguez" is written in the fifth measure. The music is written in a simple style with a treble clef and a common time signature.

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942 y 1956

en - tre to - sas las mu - je

en - tre to - sas las mu - je

en - tre to - sas las mu - je

en - tre to - sas las mu - je

ARCHIVO
Pepe Rodríguez

23

res y - ben - si - to ben - si - - - -

res y - ben - si - to y - - - ben -

res y - ben - si - to y - - - ben -

res - - - y - ben - si - to

ARCHIVO
Pepe Rodríguez

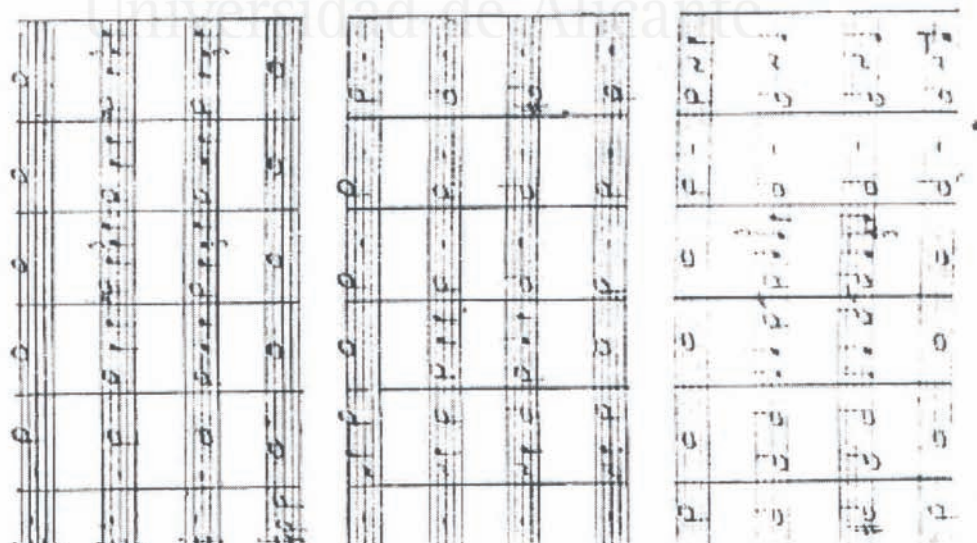
LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

La Pasión: particellas de Monserrate Moreno, archivo Pepe Lorente, entre 1942
y 1956

Handwritten musical score for 'La Pasión'. It consists of four staves of music. The lyrics are: 'to es el form - to Je --', 'Si -- to es el form - to Se tu', 'Si -- to es el form - to Se tu', and 'to Pepe Rodríguez es el form - to je --'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for 'La Pasión'. It features a portrait of a man at the top left. Below the portrait, the text 'ARCHIVO Pepe Rodríguez surs' is written. The score consists of four staves of music with the lyrics: 'vien tre Je - sus', 'vien tre je sus', and 'surs'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ave María: Vicente perpiñán, 1926, El Pueblo de Orihuela, 1 de abril de 1926



Seguidillas, archivo privado de Jesús Abad

24 Canto de La Pasión, Colativas y Seguidilla
Seguidilla Pilatos

Jesús Abad Moreno

Musical score for Seguidilla Pilatos, measures 1-4. It features four vocal parts: Tenor 1º, Tenor 2º, Barítono, and Bajo. The lyrics are: Pi la tos la sen te en cia Pi la tos la sen.

Musical score for Seguidilla Pilatos, measures 5-8. It features four vocal parts: Tenor 1º, Tenor 2º, Barítono, and Bajo. The lyrics are: ten cia. Quea Cris to le ... dio.

Seguidillas, archivo privado de Jesús Abad

24 Canto de La Pasión, Colativas y Seguidilla
Seguidilla Pilatos

Jesús Abad Moreno

Musical score for Seguidilla Pilatos, measures 1-4. It features four vocal parts: Tenor 1º, Tenor 2º, Baritono, and Bajo. The lyrics are: Pi la tos la sen te en cia Pi la tos la sen.

Musical score for Seguidilla Pilatos, measures 5-8. It features four vocal parts: Tenor 1º, Tenor 2º, Baritono, and Bajo. The lyrics are: ten cia. Quea Cris to le ... dio.

Seguidillas, archivo privado de Jesús Abad

Canto de La Pasión, Colativas y Seguidilla. 26

JAM

222

hi... zo pen san do que con ce - llo que da

227

ha lim - pio.

La Pasión: Vicente Perpiñán, Archivo Francisco Giménez

La Pasión

sue-ve-ces san-a a-to-de-ma-ma-ria de-ma-ma-ria de-ma-ma-ria

antes de se-ñal el sol i ba el Rey de ley al con-ten

Ten. Ten. Ten. Ten. Ten. Ten. Ten. Ten.

antes de se-ñal el sol i ba el Rey de ley al con-ten

La Pasión: Vicente Perpiñán, Archivo Francisco Giménez

Handwritten musical score for "La Pasión" by Vicente Perpiñán. The score is written on ten staves, with lyrics in Spanish. The lyrics are: "plan do en tu pa pa-sión con la", "plan do pa-sión con la", "plan do pa-sión con la", "plan do en tu pa pa-sión con la", "re-ma-to-be e-ra e-ra e-ra", "re-ma-to-be e-ra e-ra e-ra". The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

La Pasión: Vicente Perpiñán, Archivo Francisco Giménez

3 - Colatives -

Por venturas y balco-nes
muchos te ca to me
Por venturas y balco-nes
muchos te ca to me
The adverb many on the... to be a part of it with

a bar
al tro pel de los no go
que hue ra se
a bar
al tro pel de los no go
que hue ra se
a bar
al tro pel de los no go
que hue ra se

La Pasión: Vicente Perpiñán, Archivo Francisco Giménez

17

Handwritten musical score for "La Pasión" by Vicente Perpiñán. The score is written on ten staves. The first staff contains the vocal line with lyrics: "sus palabras en medio de los hijos". The second staff contains the lyrics: "de a maravilla una maravilla". The third staff contains the lyrics: "en un desierto". The fourth staff contains the lyrics: "en un desierto". The fifth staff contains the lyrics: "en un desierto". The sixth staff contains the lyrics: "en un desierto". The seventh staff contains the lyrics: "en un desierto". The eighth staff contains the lyrics: "en un desierto". The ninth staff contains the lyrics: "en un desierto". The tenth staff contains the lyrics: "en un desierto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fotografías

Grupo Cantores de la Primitiva Pasión, Federico Rogel.



Partitura de La Pasión

*LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN*

Concierto en la Concatedral de San Nicolás de Alicante, 26 marzo 1982



Semana de Pasión, 2012



LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Grupo Cantores de La Pasión



Año 1940

Universitat d'Alacant



Puerta de la iglesia de Santiago de Orihuela. Director: Monserrate mioreno, aprox. 1950

ANEXOS



Actuación en TVE, Madrid, 23 de marzo de 1966



Formación en círculo, 1966

Prensa

La medalla de plata de la ciudad, para los Cantores de La Pasión

El Ayuntamiento quiere mayor reconocimiento para estos grupos

El Ayuntamiento impondrá la medalla de plata de la ciudad a los Cantores de La Pasión. Con tal motivo, el alcalde presentará una moción al pleno en la que justificará la distinción diciendo que la mención recaiga «sobre todos aquellos que de

forma espontánea y durante decenas de años han mantenido el canto a La Pasión». Los receptores sin embargo, serán los actuales grupos de La Pasión, uno el grupo de Cantores Pepe Rodríguez y el otro el Grupo Federico Rogel.

CARMEN GOMEZ

El alcalde ha señalado que hasta ahora el canto de La Pasión, algo realmente popular y singular en Orihuela, no ha sido suficientemente reconocido por ninguna institución pública y que se pretende por parte del Ayuntamiento hacer ese reconocimiento público.

El origen está, al parecer, en una tradición oral sin que exista ninguna partitura escrita y que además ha sido mantenido de forma espontánea «sin ningún tipo de premio y si ningún tipo de público puesto que se canta por la noche», ha indicado el alcalde que durante 10 años perteneció a uno de los grupos cantores de La Pasión.

Acto cultural

La Concejalía de Cultura organizará un acto cultural con motivo de la imposición de la medalla, y en el que se pretende hacer una recapitulación de ese fenómeno cultural.

En el mismo acto se intentará que los dos grupos que actualmente interpretan La Pasión, con versiones distintas, realicen una muestra de esta tradición oriolana.

Alto valor tradicional

El objetivo de la distinción en definitiva, viene marcado por reconocer la labor de mantenimiento de esta muestra cultural, estrictamente oriolana de todas



Uno de los grupos que participa en La Pasión

INFORMACION

aquellas personas que han contribuido a la perduración del canto de La Pasión, que tiene un alto valor tradicional para toda la

población de Orihuela, al tratarse de los grupos que tradicionalmente entonan las canciones de la pasión en la ciudad.

GÓMEZ, C: "La medalla de plata de la ciudad, para los Cantores de La Pasión"
Diario Información, 14 de febrero 1990



Un momento del acto de entrega de la medalla

CAM

El alcalde hizo entrega del galardón a los continuadores de la tradición

Los cantores de La Pasión entregarán la medalla obtenida al museo de Semana Santa

Unas cuatrocientas personas llenaron el aforo del centro cultural de la CAM para ser testigos en la noche del pasado miércoles de la distinción que el Ayuntamiento de Orihuela ha hecho este año a una tradición tan orilana como es el «Canto de La Pasión». Los presidentes de los grupos que ac-

tualmente hacen que perdure esta tradición cultural, Antonio Picazo y José Víctor Rodríguez, recogieron en nombre de todos aquellos que han contribuido a la transmisión de este entrañable canto oriolano, la medalla de plata de la ciudad de Orihuela.

CARMEN GOMEZ

Las medallas pasarán a formar parte del museo de Semana Santa, no obstante, cada uno de los miembros de ambos grupos recibieron como recuerdo una pequeña réplica de la medalla de la ciudad. El acto estuvo presidido por el alcalde, Luis Fernando Cartagena, el concejal de Cultura, Fernando Marín y el arcipreste de la ciudad, Victoriano Garrigós. El oriolano, Antonio García Galiano fue el encargado de hacer una glosa del acto recordando nombres que a lo largo de la historia han conservado y transmitido el «Canto de la Pasión». Galiano señaló en su discurso

que el Ayuntamiento de Orihuela había demostrado gran sensibilidad al otorgar esta distinción al «Canto de la Pasión». Se refirió también a todos los que a lo largo de los años «han sabido con sus voces de ángeles roncós mantenerla viva y latente en avanzada de la Semana Grande de Orihuela».

Galiano continuó su glosa queriendo dar un enfoque entrañable y rememorando los recuerdos de su niñez cuando escuchaba por las noches el «Canto de la Pasión».

Tras la aplaudida glosa de Antonio Luis Galiano los dos grupos, el de Federico Rogel y el

grupo de La Pasión conocido como «Pepe Rodríguez», realizaron sendas interpretaciones del canto distinguido con la medalla de plata, en medio de un emocionado silencio por parte del público asistente al acto.

El acto de entrega de la medalla de plata finalizó con las palabras que pronunció el alcalde diciendo que a la hora de efectuar esta distinción se pensó en «establecer referencias culturales de nuestra propia cultura». Cartagena destacó al mismo tiempo la unanimidad de toda la corporación al distinguir con la medalla de plata de la ciudad el «Canto de la Pasión».

GÓMEZ, C: “Los Cantores de La Pasión entregarán la medalla obtenida al museo de Semana Santa” Diario Información, 23 de marzo 1990

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Sus cantos se basan en un partitura de 1880

La Generalitat «legaliza» el Grupo de la Primitiva Pasión Federico Rogel

La Conselleria de Administració Pública ha legalizado, mediante su inscripción en el Registro de Asociaciones de la Generalidad Valenciana, al Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel de Orihuela, cuyo canto pasional por las calles oriolanas que tiene lugar en la segunda semana previa a Semana Santa se basa en una partitura de 1880. Este grupo de cuarenta cantores celebra precisamente mañana viernes, su asamblea constitutiva como tal y la elección de su primera junta de gobierno, aunque su fundación se remonta a 1953.

La asamblea constitutiva de mañana viernes tendrá lugar a las 9 de la noche en los salones de la Caja Rural Central. La comisión gestora de este Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel está formada por José Bas García, presidente; Carmelo Fenoll, secretario; Baltasar Gómez Leonís, tesorero; Jesús Roca Cabrera y José Vicente Escudero Galante, vocales. Cabe resaltar que estos dos vocales son respectivamente el concejal de Cultura y el portavoz del grupo municipal socialista del Ayuntamiento oriolano.

FINES. Según sus estatutos, los fines de la asociación Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel son concretamente la «interpretación, protección y promoción del «Canto de la Pasión» según la partitura escrita y sujeta a compás por don Federico Rogel Soriano en marzo de 1880. La investigación sobre el nacimiento del «Canto de la Pasión», adecuando la partitura de 1880 a la originaria; la interpretación de aquellas obras musicales escritas para coro por compositores, en especial oriolanos, que tengan sentido religioso, preferentemente relacionados con la Cuaresma y la Semana Santa; y, en general, la difusión y fomento de la cultura».

Puedan pertenecer a esta asociación todas las personas que lo deseen, no sólo cantores, por lo que los estatutos contemplan diferentes tipos de socios, sean éstos de honor, numerarios, cantores o protectores.

La tradición del Canto de la Pasión en las noches previas a Semana Santa se ha conservado de modo peculiar en la ciudad de Orihuela con dos grupos distintos.



Imagen reciente del Grupo de la Pasión

INFORMACIÓN

P.R.: “La Generalitat “legaliza” el Grupo de la Primitiva Pasión Federico Rogel”, diario Información, 12 noviembre 1992.

30/INFORMACION

VEGA BAJA

■ ORIHUELA

Los Cantores de la Primitiva Pasión y la ULO grabarán un compact sobre Semana Santa

Será el primer compact-disc de música oriolana que se edita y su objetivo es la promoción de la Semana Santa de Orihuela. Sus piezas más representativas van a grabarse en compact merced a un acuerdo alcanza-

do entre la Unión Lírica Orcelitana (ULO) y Los Cantores de la Primitiva Pasión, en una grabación sin precedentes en la localidad y que tendrá lugar con toda probabilidad en el colegio de Santo Domingo —en busca de las

ventajas acústicas de algunos de sus rincones— y la primera tirada está previsto que sea de unos dos mil quinientos ejemplares. Desde ambas instituciones se considera el proyecto como un «acontecimiento histórico».

PABLO RIQUELME

En torno a las doscientas personas tomarán parte en la grabación, según han dado a conocer los presidentes de la ULO, José Manuel Espinosa Fenoll, y de los Cantores de la Primitiva Pasión, José Bas García, tras aprobar el proyecto común de esta grabación con motivos musicales de la Semana Santa de Orihuela. «En el compact-disc se incluirán aquellas composiciones musicales con más arraigo en Orihuela y que más la identifican», explicaron, «tales como el Canto de la Pasión, La Convocatoria, clarines de las distintas cofradías, pasacalles de la Centuria Romana y marchas procesionales». Los protagonistas de estas interpretaciones también tomarán parte en la grabación junto con los 70 músicos de la ULO y los 40 miembros del grupo de Cantores de la Primitiva Pasión, en unas sesiones de varios días para grabar que tendrán lugar después del verano con objeto de que el «compact-disc» esté editado y a la venta antes de la Semana Santa de 1995. La organización tiene interés y gestiona actualmente que sean los equipos de Radio Nacional de España los que realicen esta grabación histórica. En principio la estructura del «compact-disc» se compondrá de las siguientes composiciones: El Canto de la Pasión (Jueves Santo, Colativas y Ave María), El Turuta (Isabelita), Arroz con col, Diana floreada a Nuestro Padre Jesús, la Convocatoria (bocina, clarines, tambores y gemelas), toque de clarines de El Perdón, Mayordomía de los Dolores y El Lavatorio, España Lloro, Mektub, Jesús Preso, Tosca, La Dolorosa, La Corona de Espinas, Stabat Mater y Miserere. Señalan los organizadores que «la finalidad del "compact-disc" es la promoción de la Semana Santa de Orihuela y las sociedades organizadoras no persiguen lucrarse con los beneficios que pudieran resultar, sino que revertirán en el pueblo de Orihuela en forma de actividades culturales relacionadas con nuestra Semana Mayor».



Los Cantores de la Primitiva Pasión (abajo) y la Unión Lírica Orcelitana en dos imágenes recientes. MARI GIMENO

RIQUELME, “Los cantores de la Primitiva Pasión y la ULO grabarán un compact sobre la Semana Santa” diario Información, 8 mayo 1994

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA, EL CANTO DE LA PASIÓN

30/ INFORMACIÓN VEGA BAJA Domingo, 12 de marzo, 1995

ORIHUELA




A la izquierda, un momento del acto de presentación y en la otra imagen portada del compact-disc

El acto de presentación tuvo momentos de gran emotividad

El compact-disc sobre la Semana Santa es único en la Comunidad Valenciana

Anteanoche tuvo lugar en el centro cultural de la CAM de Orihuela el acto de presentación del nuevo compact-disc recopilatorio de la música de Semana Santa oriolana, culminándose así un proyecto que se anunció y decidió hace unos diez meses y que supone la primera ocasión en la Comunidad Valenciana, e incluso en el país, según destacaron los organizadores, en que se recoge toda la música de Semana Santa de un pueblo como Orihuela. Destacó en el acto de presentación, entre aplausos y más de una lágrima de los asistentes, la intervención del presidente de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, Angel Asunción Rubio.

P. R.

La mezcla de imagen y sonido hizo revivir como una Semana Santa adelantada esta celebración durante la presentación del compact-disc «Motivos Musicales de la Semana Santa de Orihuela». El presidente de la Unión Lírica Oriolana, José Manuel Espinosa Fenoll, promotor junto con los Cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel», que preside José Bas Garcia, de este disco compacto, como que «oye que este compact-disc es importante y marca un hito dentro de la música pasional de Semana Santa de las piezas musicales que se oyen en este CD, desde la Semana de Pasión hasta el Domingo de Resurrección, está íntegramente interpretado por las parroquias que dirigiéramente lo ejecutaron durante ese periodo de tiempo, o sea que no se ha tenido que recurrir a grandes profesionales o virtuosos de la música como en otros casos pudo ocurrir, y en segundo lugar que no hay ahora ningún compact-disc de Semana Santa de la Comunidad Valenciana, ni siquiera de toda España, que recopile íntegramente la música de un pueblo como es este caso».

Como se destacó durante el acto, la idea de que se grabase este compact-disc le propuso en la Semana Santa de 1994 José Manuel Espinosa Fenoll, presidente de la Unión Lírica Oriolana. Esta sociedad, junto con el grupo de cantores de la Primitiva Pasión «Federico Rogel», constituyeron una junta mixta para tal fin e iniciaron hace unos diez meses las gestiones paralelas. Encargaron la grabación a Radio Nacional de España. Tras algunos meses de ensayos por los propios protagonistas que cada día interpretan esos temas musicales, unas 150 personas de los dos grupos citados y también el grupo de clarinetes y trompetas de Orihuela, la grabación se llevó a cabo en tres intensas jornadas del 25 al 27 de noviembre pasado en la iglesia de la Universidad Histórica de Orihuela.

Ahora el disco compacto se ha materializado ya y es toda una realidad calificada como un «hito histórico» por muchos de los asistentes. «Motivos Musicales de la Semana Santa de Orihuela», que así se titula el compacto, recoge de modo cronológico los diversos temas que se interpretan desde la Semana de Pasión previo a la Semana Santa hasta el Domingo de Resurrección. Del éxito con el que el pueblo de Orihuela ha recogido la iniciativa es buena muestra el hecho de que ya antes de salir a la venta, cosa que ocurrió anteanoche, estaban ya vendidos por reserva más de la mitad de los 2.000 ejemplares que se han lanzado en la primera tirada, el precio unitario de 3.000 pesetas.

Actuando como mantenedora del acto la periodista Mari Carmen Gutiérrez Vegara, la presentación propiamente dicha del compacto disc corrió a cargo del presidente de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, Angel Asunción Rubio. Su bella intervención sorprendió a todo el mundo, pues con lenguaje poético e impecable interpretación supo definir la importancia de la música y la propia esencia de la Semana Santa oriolana. Lo hizo además sin conocer directamente esa Semana Santa en base a haber escuchado durante los últimos días los temas musicales recogidos en el disco compacto que presentaba. «Me gustaría —dijo en uno de los momentos más emotivos de su intervención— desde esa atalaya fabulosa de vuestro cerro de San Miguel, convertido en uno de esos mil pájaros hermosos de vuestra Vega, rodeado del aroma de vuestros azahares, oír el grito de alegría del «Turuta», pero no para alegraros, sino para decir: «Dios, no me importa quién compuso cada música, no me importa detrás de quién, es el pueblo que siente la alegría de ser él y volver a su raíz»; y esa «laabilla» que invita a que un año de la vida de cada oriolano tenga ese sol nuevo de su Semana Santa cada año, de alguna manera me dice: es un himno de vida que canta que la gente se junta cuando nadie quiere juntarse».

Emocionante sin duda fue también —el propio alcalde Luis Fernando Cartagena confesó luego en su intervención haber soltado una lágrima, como mucha gente, al oírlo y verlo—. La audición del disco compacto sobre el fondo de imágenes de la Semana Santa de Orihuela. La película en cuestión que sazonó la primera audición pública del compacto disc fue realizada por Televisión Oriolana y dirigida por Eduardo López Ego y Joaquín Ezcurra y fue mostrando diversos aspectos de esta Semana Santa, usando tanto archivo propio como el de décadas atrás del fotógrafo Juan Fenoll Villegas, archivo histórico que hace un año adquirió la CAM el popular fotógrafo que fuera corresponsal gráfico de INFORMACIÓN.

Un completo repaso a la música pasional

RIQUELME, “El Compact-disc sobre la Semana Santa es único en la Comunidad Valenciana” diario Información, 12 marzo 1995

La familia Martínez Campillo dona las partituras del Canto de la Pasión del maestro Rogel

P. J. B. • ORIHUELA

La familia oriolana Martínez Campillo donó al Ayuntamiento las partituras del Canto de la Pasión del maestro Federico Rogel, que hasta ahora estaban depositadas en la familia desde 1952.

Según Rafael Martínez Campillo, representante de la familia, el deseo de su madre «ha sido el de donar las partituras al pueblo de Orihuela en la figura del Ayuntamiento, con una serie de condiciones como el estímulo para

fomentar la investigación y que se haga llegar una copia a la familia Rogel, a la Biblioteca Pública Fernando de Loazes, a los Cantores de la Pasión y a la junta mayor de Cofradías y Hermandades».

El Canto de la Pasión está formado por tres partituras y data de 1880. El alcalde José Manuel Medina agradeció el gesto de la familia Martínez Campillo, considerando como «una joya incalculable» las partituras originales de este tradicional y apreciado canto oriolano».

P.J.B, “La familia Martínez Campillo dona las partituras del Canto de La Pasión del maestro Rogel” La Verdad, 23 marzo 1996

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Documentos


**ENCUENTRO
EXTRAORDINARIO
DE
"AUROROS"
Y "GRUPOS
PASIONALES"
de la Vega Baja del Segura**

**Domingo, 3 de febrero de 1991
COLEGIO DIOCESANO DE SANTO DOMINGO
ORIHUELA**

Organiza:
Comisión de las Agrupaciones de las
Hermandades de Auroros y de los Cantores
de la Pasión.

Patrocina:

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

 **Música**
9 2

PROGRAMA

I Parte

10.30 horas

Santa Misa, con actuación de
"Campanas de Auroros".

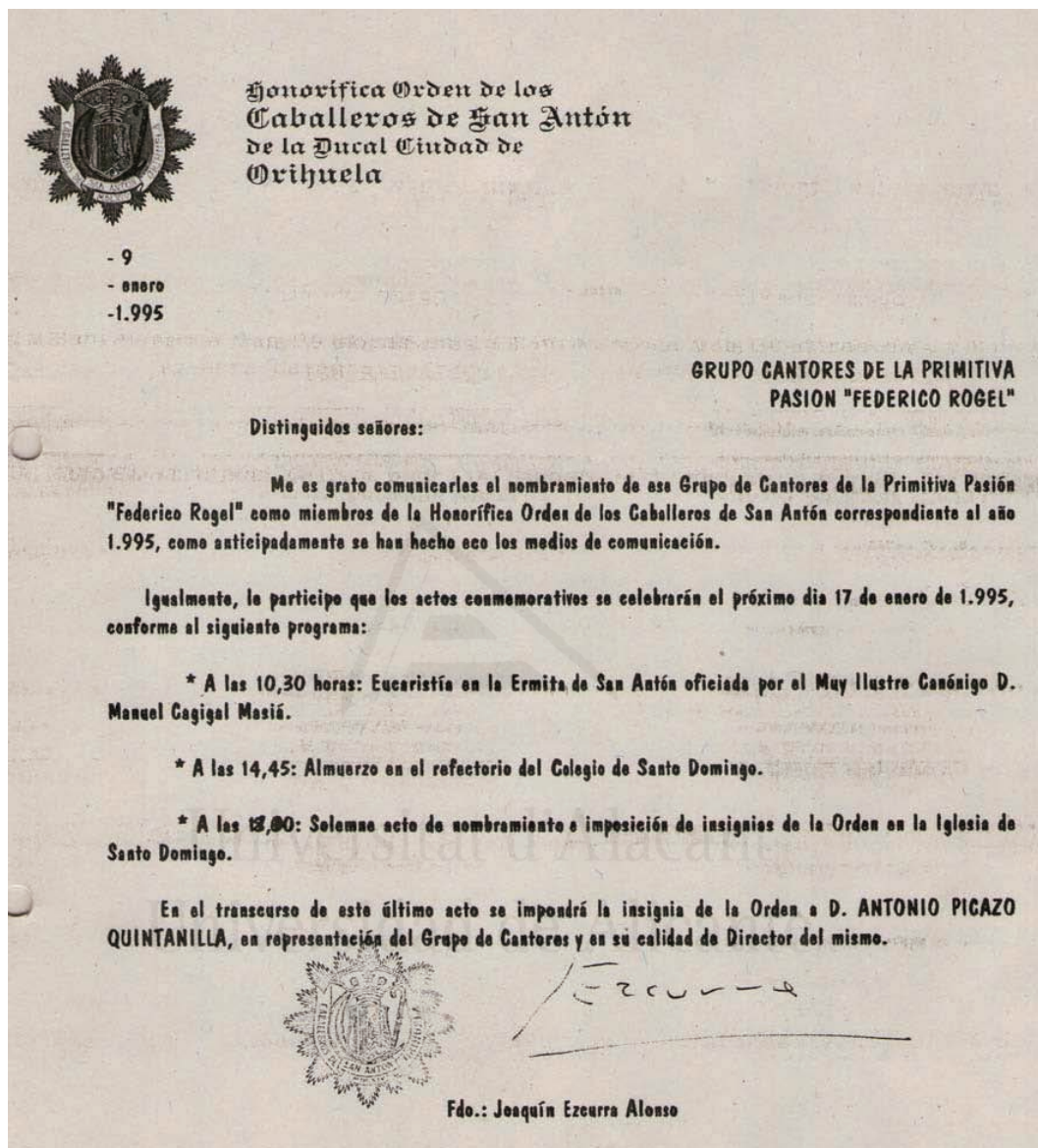
II Parte

11.30 horas

Conferencia:
**"Música folclórica y culta de la
Vega Baja"**,
por José Climent Barber,
Canónigo Prefecto de Música Sacra
de la Catedral de Valencia.

Actuación de los Grupos Corales
de Catral, Albaterra, Jacarilla,
Redován, Benijófar, Callosa de
Segura y Cantores de la Pasión
"Pepe Rodríguez" y "Federico
Rogel", de Orihuela.

"Encuentro extraordinario de "Auroros" y "Grupos Pasionaes" de la Vega Baja del Segura", Colegio Diocesano de Santo Domingo de Orihuela, 13 febrero 1991



“Invitación a los actos conmemorativos con motivo del nombramiento del Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión “Federico Rogel” como miembros de la Honorífica Orden de los Caballeros de San Antón 1995”, 17 enero 1995

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN



Excmo. Ayuntamiento de Orihuela
Concejalía de Cultura



Cantores de la Primitiva
Pasión "Federico Rogel"

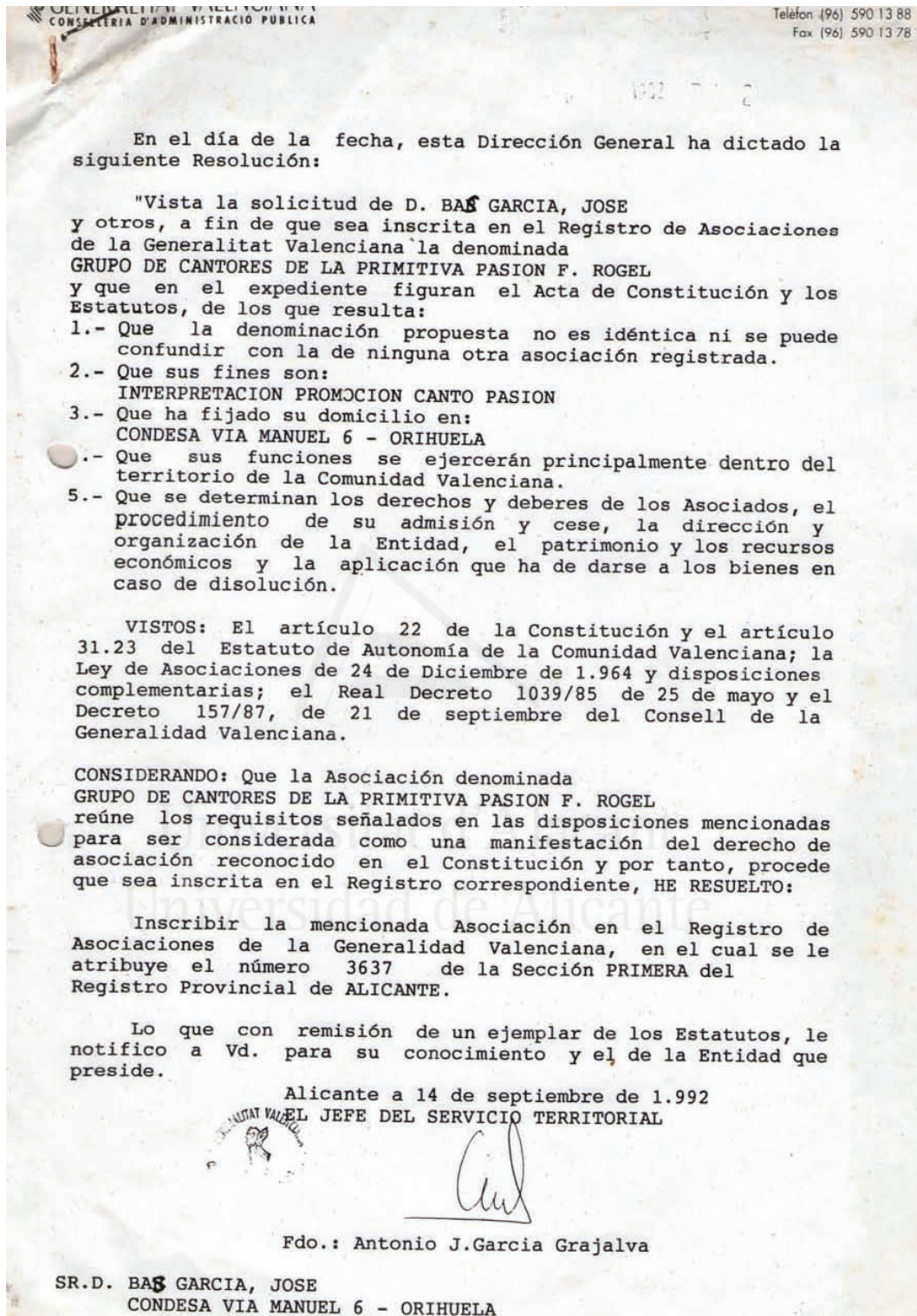
Tienen el honor de invitarle a la
Presentación del CD
"CANTOS DE LA PASIÓN EN ORIHUELA"

que tendrá lugar el Viernes 19 de Marzo a las 19'30 h.
en el Casino Orcelitano.

Orihuela, Cuaresma 2010

"Invitación a la Presentación del CD "Cantos de La Pasión de Orihuela"", 19 de marzo 2010, Casino Orcelitano

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



“Resolución de inscripción en el Registro de Asociaciones de la Generalitat Valenciana la del Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel”, 14 septiembre 1992.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN

Grabaciones



MOTIVOS MUSICALES DE LA SEMANA SANTA DE ORIHUELA			
SEMANA DE PASIÓN			
EL CANTO DE LA PASIÓN:			
1	Jueves Santo	Andante	1' 57"
2	Primera colatina	Andante	1' 41"
3	Ave María	Andante	3' 02"
SEMANA SANTA:			
4	El Turista	Román de S. José	3' 06"
5	Toque de clarines de la Sociedad Compañía de Armados	J. M. Espinosa	0' 35"
6	Toque de clarines de la Mayordomía de Los Dolores	Anónimo	0' 39"
7	España Lloro	A. Contreras	5' 44"
8	La Convocatoria: - Toque procesional (tambores) - Toque de bocina - Toque de clarines - Segundo toque de tambores - Toque de gemelas - Tercer toque de tambores	Anónimo	3' 24"
9	Toque de tambores de la Hermandad del Cristo de Zalamea	Anónimo	0' 31"
10	Retirada Romana	Anónimo	0' 57"
LUNES SANTO:			
11	Mekub	M. San Miguel	7' 53"
12	El Prendimiento	F. Grau Vegara	6' 15"
DURACIÓN TOTAL: 36' 17"			
MARTES SANTO:			
1	Toque de Tambores de la Cofradía del Ecco-Homo	Anónimo	0' 34"
2	Jesús Preso	Emilio Cebrada	7' 30"
3	Toque de clarines de la Cofradía del Perdón	Emilio Bregante	0' 50"
4	Cristus a venia (El Cristo del Perdón)	Eduardo Lázaro	4' 27"
MIÉRCOLES SANTO:			
5	Nuestro Padre Jesús	Emilio Cebrada	4' 50"
6	La Santa Cena	M. Berná García	3' 57"
7	Toque de clarines de la Cofradía "El Lavatorio"	Anónimo	0' 35"
8	Tasca	G. Pucchi	6' 36"
VIERNES SANTO:			
9	La Anunciación de la Jota (Diana florada a Nuestro Padre Jesús)	Anónimo	1' 36"
SÁBADO SANTO:			
10	Stabat Mater	J. C. Rogel Soriano	2' 11"
11	Miserere	F. Rogel Soriano	0' 56"
12	La Dolorosa	Anónimo	4' 00"
DOMINGO DE RESURRECCIÓN			
13	El Resucitado	F. Grau Vegara	3' 51"
DURACIÓN TOTAL: 42' 35"			
INTERPRETES: BANDA DE MÚSICA "UNIÓN LÍRICA ORIELTANA" CANTORES DE LA PRIMITIVA PASIÓN "FEDERICO ROGEL" GRUPO DE CLARINES Y TAMBORES DE ORIHUELA			
GRABADO EN ORIHUELA DEL 25 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 1994 EN LA IGLESIA DE LA UNIVERSIDAD HISTÓRICA DE SANTO DOMINGO			
Toma de sonido: Antonio San Félix / Tomás Romero / Antonio González Montaje y edición digital: Manuel Ballesteros / Tomás Romero de Citar Producción musical: Javier Zúñiga			
DDD		CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo	
AYUNTAMIENTO DE ORIHUELA		Diputación Provincial de Alicante	
SOCIEDAD MUSICAL UNIÓN LÍRICA ORIELTANA		CANTORES DE LA PRIMITIVA PASIÓN "FEDERICO ROGEL"	
rtve Música		© Radiotelevisión Española, 1995 Prado del Rey, 28223 Madrid	

“Motivos musicales de la Semana Santa de Orihuela”, Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel", Madrid, Radio Televisión Española, cop. 1995, 2 CDs: DDD + 1 folleto (32 p.), grabado en Orihuela del 25 al 27 de noviembre de 1994, Iglesia de la Universidad Histórica de Santo Domingo.



Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel": Cincuenta Aniversario (1953-2003), Orihuela, Ayuntamiento, 2003, 104 p.: il. ; 30 cm + 1 cd (29 min., 34 seg.)

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN



INDICE DE CANTOS

<p>Bloque 1: EL CANTO DE LA PASIÓN DE ORIHUELA "FEDERICO ROGEL SORIANO"</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. El Canto de la Pasión 2. Colativas 3. Ave María <p>Bloque 2: OBRAS DE FEDERICO ROGEL SORIANO</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Stabat Mater (1865) 5. Stabat Mater (1890) 6. Stabat Mater Nº1 (sin fechar) 7. Stabat Mater Nº2 (sin fechar) 8. Miserere (sin fechar) 	<p>Bloque 3: OBRAS COMPUESTAS PARA EL GRUPO DE CANTORES DE LA PRIMITIVA PASIÓN FEDERICO ROGEL</p> <ol style="list-style-type: none"> 9. Glosa a la pasión (1976) Música de Antonio Picazo Quintanilla. Letra de Ginés Gea Cayuelas. 10. Kyrie (2009) Música de Ignacio Soto Sáez 11. Sanctus (2009) Música de Ignacio Soto Sáez <p>Bloque 4: OTRAS OBRAS POLIFÓNICAS</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. Miserere (S.XVI) Ginés Pérez de la Parra 13. Benedicti Vos a Domino(S.XVI) Ginés Pérez de la Parra 14. Sepulto Domino (Tenebrae Responsories nº 18) Tomás Luis de Victoria 15. Ecce-Hommo (G. Bouzignac, restituído por B. Loth) 16. Jesus Dulcis Memoria (Anónimo) Armonización Bernard Köthe
--	--

INTÉRPRETES: CANTORES DE LA PRIMITIVA PASIÓN "FEDERICO ROGEL"
DIRECTOR: IGNACIO SOTO SÁEZ
INGENIERO DE SONIDO: JORGE A. MATEO TERUEL

HEREDEROS DE FEDERICO ROGEL
 AGRADECIMIENTOS
 PILAR FABREGAT BAEZA
 FOTOS CEDIDAS POR ANTONIO RODA ANIORTE
 GASPAR POVEDA GRAU

***A LOS DOCE MÚSICOS* PARTICIPANTES EN LA REALIZACIÓN DEL CD**
DISEÑO: PABLO LORENZO BREGANTE
 JOSÉ ANTONIO GARCÍA ESTEVE
 JOSÉ M^o BREGANTE ILLESCAS

GRABADO EN ORIHUELA DEL 18 AL 20 DE FEBRERO DEL 2010
 EN EL AUDITORIO MUNICIPAL "LA LONJA"

COLABORA:

“Cantos de Pasión en Orihuela”, Grupo de Cantores de la Primitiva Pasión "Federico Rogel", Orihuela, 2010, 1 cd, 12 cm., grabado en Orihuela del 18 al 20 de febrero del 2010, auditorio municipal "La Lonja".



“La Pasión”, Grupo de Cantores de la Pasión, Semana Santa 2012, maqueta.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Informe



CONSELL
VALENCIÀ
de CULTURA

Palau de Forcalló
Museu, 3
46003 València
www.cvc.gva.es
cvc@gva.es

Informe sobre la declaración de Bien de Interés Cultural Inmaterial (BICI) del 'Canto de la Pasión' que se interpreta durante la Semana Santa de Orihuela

Autor: Comissió Promoció Cultural
Aprovació: Ple Juny 2012

Antecedents.-

Con fecha 5 de marzo de 2012 tiene entrada en el registro del Consell Valencià de Cultura, con número 174, un escrito del Ayuntamiento de Orihuela, firmado por D. Manuel Culiañez Celdrán, Concejal-Delegado de Patrimonio Histórico y Natural, en el que solicita informe del Consell Valencià de Cultura para unir al expediente incoado con el fin de declarar el *Canto de la Pasión* como Bien de Interés Cultural Inmaterial (B.I.C.i.).

El Presidente y Comisión de Gobierno del C.V.C. trasladan la solicitud a la Comissió de Promoció Cultural, la cual en sesión del mes de abril encarga a los consellers Srs. Enrique García Asensio y Jesús Huguet Pascual la realización del informe correspondiente.

Los Srs. García Asensio y Huguet Pascual, además de estudiar la documentación remitida por el ayuntamiento de Orihuela, recabaron información de autores y concedores del Canto, desplazándose igualmente a la ciudad para percibir directamente la trascendencia cultural y social del mismo.

El Canto de la Pasión de Orihuela

La Semana Santa presenta a lo largo y ancho del territorio valenciano diversas e interesantes manifestaciones, sin embargo es en las comarcas meridionales donde esta efemérides ofrece un mayor y más variado catálogo. Y, sin duda, será la Semana Santa oriolana la que muestre unas singularidades relevantes, tanto en el aspecto procesional, en la imaginería, en actos litúrgicos, en tradiciones sociales o en el folklore musical.

De entre el variado y rico repertorio musical oriolano destaca el denominado Canto de la Pasión que se interpreta en diversos momentos de la Semana Santa.

Tradicionalmente ha sido datado su origen en los siglos XVII y XVIII¹, sin embargo algunos estudiosos, mencionando su similitud con los "Auroros" murcianos y con "El Misteri d'Elx", lo sitúan siglos anteriores. Juan Orts Román señala: *...considerando este canto como un motivo rancio, quizás medieval, es seguro que ha tenido su liturgia.....Hay en estas coplas unos motivos que nos recuerdan ciertas notas medievales mozárabes de nuestro amado Misterio de Elche.*²

Por otra parte existe una creencia que remite a un convento de la Orden Trinitaria la autoría, allá por el XV, del canto. Otra tradición remite a un fraile alcantarino del Convento de san Gregorio.

Javier Sanchez Portas en su "Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana"³ señala que ya en 1536, en la Capilla del Oreto, tenían su sede cuatro cofradías que además de las labores propias de estas asociaciones en aquellos tiempos (proveer de cera la Catedral, enterrar a los muertos, asistir a necesitados,.....) protagonizaban la procesión del Viernes Santo con cánticos incluidos⁴.

Este mismo autor⁵, citando a José Montesinos, informa como a principios del S. XVIII la presencia de músicos y cantores estaba ya muy arraigada.

Otros estudiosos, como Francisco Martínez Marín, Vicente Perpiñá, Pepe Rodríguez, Enrique González Semitiel o Federico Rogel, proponen indistintamente épocas anteriores al S.XVIII, algunos citan el XV. En cualquier caso no parece aventurado señalar que ya en ese siglo, el XVIII, estaba totalmente asentada la tradición del canto y que las alteraciones o modificaciones sólo responden a concretas, y modestas, aportaciones posteriores.

Aunque en el S. XIX existían dos versiones del Canto, transmitidas oralmente, en el XX desaparecieron los cuartetos intérpretes, uno en 1908 y otro en 1915, estando ausente desde ese año, 1915, a 1927 el Canto. A partir de ese año se reinicia la recuperación y en 1953 se crea un grupo, que con la denominación de "Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel", interpreta anualmente el Canto de la Pasión, cuya estructura⁶ es la siguiente: 1º Jueves Santo.

¹ Juan Sansano Benisa, en su libro "Orihuela. Historia, geografía y folklore.." (1954) lo remonta al S. XVIII.

² "De la Semana Santa oriolana", publicado en la revista de la Semana Santa de Orihuela en 1948.

³ Revista de la Semana Santa de Orihuela de 1981.

⁴ En el Acta Capitular del 14 de abril de 1614 el Cabildo Catedralicio ordena que los cantores tengan obligación de ir a la procesión del Viernes Santo, pagándoles la Cofradía del Santísimo Cristo 60 reales a cada cantor y multando a quienes no acuden con 8 reales. Es curioso observar como la disposición catedralicia está escrita en valenciano de la época ("Ordenaren que los cantors tingan en obligació de anar a la proceso de diuendres Sant i que sels done de la Confraria sexanta reals pena que el que no avaià sia multat en huit reals i aplicats als agstos de la confraria")

⁵ SÁNCHEZ PORTAS, Javier. "Glosa al Pregón de Semana Santa". Orihuela, 1983.

⁶ De acuerdo con el informe remitido por el Ayuntamiento de Orihuela con fecha 1 de marzo de 2012.

LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA POPULAR EN ORIHUELA,
EL CANTO DE LA PASIÓN



Quintilla que siempre inicia el canto/ 2º Colativas (correlativas). Seis quintillas, de las cuales se suelen interpretar una o dos, tras la primera parte. La última de ellas es la Despedida/ 3º Ave María. Musicalización en el mismo estilo de esta conocida oración/ 4º Seguidillas. Al parecer existía un cuarto motivo, recogido en la tradición de uno de los grupos que actualmente interpretan esta obra.

Desde el punto de vista musical es de gran importancia el trabajo que realizó Federico Rogel, ya que ha permitido conservar lo que se cantaba en 1880.

A pesar del lapso de tiempo en el que no se interpretaron estas músicas, de 1915 a 1927, fue suficiente tiempo para que muy fácilmente se hubieran perdido, deteriorado o cambiadas en exceso sus raíces musicales, que es uno de los valores más interesantes, y esto no ha ocurrido gracias al acierto de Federico Rogel al musicarlas, es decir, al ponerlas en una partitura.

El hecho de que la interpretación sea un poco desgarrada o forzada le da también cierta singularidad y no creemos que nadie pueda pedir "escuela" a la forma de cantar del pueblo, por tanto los que critican u opinan de esa forma deberían analizar otras manifestaciones musicales que se dan a lo largo y ancho de España, comprobando que este hecho se da muy frecuentemente en casi todas partes.

Analizando la música y escuchándola creemos, precisamente por su simplicidad, que no sería ningún desatino afirmar que sus orígenes pueden proceder de época medieval. También por los melismas, modulaciones de tono mayor a tono menor y en último lugar por los floreos que, casi siempre, se encuentran en las voces intermedias.

Por todo lo expuesto, llegamos a las siguientes conclusiones:

Conclusiones.-

1ª.- La obra musical conocida como Canto de la Pasión de la Semana Santa de Orihuela presenta unas características singulares, tanto por su historia, por su configuración musical como por la identificación que la sociedad oriolana le otorga.

2ª.- Por todas esas características el Consell Valencià de Cultura considera que dicho Canto de la Pasión de la Semana Santa oriolana puede ser acreedor a la figura de Bien de Interés Cultural Inmaterial (B.I.C.i.).



3ª.- Felicitamos a los intérpretes y coros a la vez que les invitamos a mantener las premisas primitivas de dicho canto.

4ª.- Este informe se remitirá al Ayuntamiento de Orihuela, peticionario del mismo, a la Conselleria de Cultura, Turisme i Esport, a la Diputación de Alacant, a la Federación Valenciana de Municipios y Provincias (FVMP) y al Obispado de Orihuela-Alicante.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante