

EL ARPA EN VALENCIA¹

I. LOS PRIMEROS TIEMPOS

Prehistoria y Edad Antigua

No son pocos los etnomusicólogos modernos que justifican la riqueza melódica y rítmica de la música folclórica española y la extraordinaria variedad de nuestra organología instrumental, gracias a la cantidad de pueblos que desde bien antiguo llegaron a la Península Ibérica. En cuanto al arpa se refiere, es claro que todos los invasores dejaron huella en cordófonos con forma de arpa o pertenecientes a la familia de este instrumento. Celtas, fenicios, griegos, romanos y árabes llegaron hasta las costas mediterráneas de Valencia por el Mare Nostrum a través del amplio litoral levantino, por lo que Levante fue el centro donde se amalgamaron las influencias procedentes de Europa y las que penetraron por el Sur y por el Mediterráneo, originarias tanto del Norte de África y del Próximo Oriente, como del Suroeste y Sudoeste asiático.

Los propios etnomusicólogos defienden que el arco del hombre primitivo fue mucho antes un instrumento musical que un utensilio de caza o de defensa. Si esta hipótesis se pudiera demostrar, el arpa, con forma primaria de monocordio arqueado, sería uno de los instrumentos más antiguos, y no sólo de la historia de la música sino de la historia misma de la humanidad. Más, ciñéndonos a España, ¿cómo no reconocer reminiscencias de arcos, sean musicales o de caza, en alguna de sus múltiples pinturas rupestres?

Como decíamos al comienzo, varios de nuestros invasores nos legaron las bases del arpa culta mediterránea,² pudiéndose afirmar que este instrumento no es que haya tenido sus edades doradas en momentos determinados, sino que, por el contrario, no ha faltado nunca en la trayectoria histórica valenciana.

En los primeros años de la Era Cristiana, la Europa recién evangelizada sufre las restricciones impuestas por la Patrística que se dejan sentir especialmente

en el arte; y del arte la música fue la especialidad más castigada porque la música litúrgica había llegado a tal grado de desorden que la Iglesia empezó a corregir drásticamente sus defectos de forma y expresión.

Dentro de la música, además, ciertos cordófonos como el arpa, debieron hacer frente a dos agravantes: la forma plástica y el sonido, sensuales una y otro; sin olvidar una entonces reciente tradición por la cual estos cordófonos simbolizaban culturas con ideologías paganas. Sin embargo, los mismos Padres de la Iglesia comenzaron a reconsiderar la condición del arpa como instrumento bíblico, símbolo del *Rey David* y mencionado más de cuarenta veces en los Textos Sagrados. Así es como empieza a representarse el arpa en los códices litúrgicos, con forma angular o triangular y en ésta última, con la columna, o tercer lado que cerraba el triángulo, aparecía el rey David representado a través de un torso humano³ de cuyo cuello pendía un arpa que era tañida con ambas manos. Al tocar el tema de las simbologías es imposible pasar por alto una serie de elementos que la religión católica heredó de la antigüedad y ésta, a su vez, de las culturas del Próximo y Lejano Oriente, representando una serie de símbolos a través de las formas de los cordófonos (arpas o similares) y de la distribución de las cuerdas.

Platón comparaba el alma con la tensión de las cuerdas de la lira, que debían estar perfectamente templadas para que la tensión fuera correcta.⁴ Al

(1) Basado en la conferencia ofrecida en el Aula de Humanidades y Ciencias Valenciana, de la Semana de música de 1991 y el artículo publicado en *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, n.º 70. Valencia, 1993, pp. 239-267.

(2) La frecuente decoración de liras de diversas formas en platos, vasos y vasijas demuestran la presencia musical de cordófonos predecesores del arpa.

(3) Véase *El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento*. "Los instrumentos del Pórtico", capítulo firmado por F. Luengo. Cuadernos de Música en Compostela. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 1988, p. 80.

(4) *Ibidem*.

hablar del temple perfecto como equilibrio del alma saltamos a la antigua China para recordar la máxima confuciana: "la música del hombre de mente noble es suave y delicada, conserva un carácter uniforme, anima y conmueve. Un hombre así no abriga dolor o pena en su corazón: los movimientos violentos o agresivos le son ajenos".⁵ Además los monjes budistas adoptaron el *ch'in*, especie de cítara porque "ch'in" significaba literalmente "prohibir", es decir, reprimir las malas pasiones, rectificar el corazón y guiar las acciones del cuerpo⁶ de ahí que se convirtiera en el instrumento ideal de los filósofos para simbolizar la expresión de las cualidades humanas.

Es evidente que la Iglesia Católica tomó ciertas simbologías de pueblos considerados como filosóficos, simbologías que amplió con matices puramente cristianos. Cuatro únicas cuerdas tenía la lira primitiva que representaban las estaciones y los elementos, este instrumento era conocido con el nombre de Tetracordio.⁷ Terpandro⁸ añadió tres cuerdas a la lira, dotándola definitivamente de la escala de siete notas, que sería la base de las teorías de Occidente. Los nombres de las siete HARMONIA (o notas) en el género diatónico fueron sacados de los diferentes distritos del Asia Menor, donde, según la tradición, se dice que tales modos estuvieron en uso: *Hipodoria* de La a La; *Hipofrigia* de Sol a Sol; *Hipolidia* de Fa a Fa; *Doria* de Mi a Mi, *Frigia* de Re a Re; *Lidia* de Do a Do y, por fin, *Mixolidia* de Si a Si. Como se puede observar los grados de la escala fueron usados en principio en forma descendente y sus nombres primitivos sufrieron varios cambios.⁹

Edad Media

La religión católica heredó de Grecia la forma triangular del arpa, llamada "magadis"¹⁰ porque en virtud de su número de cuerdas permitía "contrapuntear" los sonidos, que era el significado del vocablo.

No obstante, todavía en los últimos años de la Alta Edad Media encontramos el bastidor cerrado, provisto de columna, clavijero y cuerpo sonoro; arpas de forma triangular regular que evidentemente representaban el número perfecto: el tres, símbolo inequívoco de la Trinidad. Con este tipo de instrumento se identificaron también las arpas del románico. Tanto en los Pórticos de la Gloria, con las características representaciones de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis,¹¹ como en los miniados de la época, se puede observar la

constante representación de arpas de forma triangular, con siete cuerdas,¹² la escala completa (nuevamente heredada de la Antigua Grecia); o múltiplos de tres, en principio (nueve cuerdas), y enseguida, con diez cuerdas, otra clara simbología de la religión católica:¹³ los Diez mandamientos de la Ley Divina. Y estos instrumentos no sólo se pueden ver en el ambiente religioso,¹⁴ sino que los encontramos en los códices costumbristas de la época,¹⁵ donde curiosamente podemos observar en contraposición arpas orientales (que denuncian los ropajes y sexo de sus tañedores, una mora, por ejemplo) de formas arqueadas; y arpas occidentales (que son tañidas por hombres, con ricas túnicas típicamente españolas), de forma angular o triangular.

Y aquí empieza nuestra primera referencia plástica del arpa en Valencia ya que en un códice miniado (el *Códice de Alcira*) es posible contemplar la figura del Rey D. Jaime I el Conquistador tañendo un arpa triangular de columna arqueada¹⁶ y con diez cuerdas. Es frecuente encontrar reyes que cambian la espada por un instrumento musical. El Rey D. Jaime, como todos los de su época, está sumergido en la corriente del "amor cortesano", ensalzado de forma maravillosa por los trovadores, hombres cultos y hasta muchas veces,

(5) ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *Historia General de la Música. Vol I. De las formas antiguas a la polifonía*. Ediciones Istmo. Madrid, 1977, p. 74.

(6) *Ibidem*, p. 70.

(7) *Ibidem*, p. 157.

(8) S. VII a. de J.C.

(9) ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *Op. cit.* Grecia, p. 160

(10) *Ibidem*, p. 147.

(11) Véase la obra del profesor José LÓPEZ CALO, *La Música Medieval en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa. La Coruña, 1982, p. 103.

(12) Siete cuerdas que representan los siete días de la semana, clara herencia del mundo de la antigüedad. También el número siete representaba los planetas conocidos y estudiados por los astrólogos y astrónomos de las culturas de Oriente que, a su vez, transmitieron sus conocimientos a sus colegas de la antigua Grecia. El número siete no era menos importante para la religión católica porque representaba los siete Sacramentos, los siete pecados capitales y, ¡cómo no! los siete jinetes del Apocalipsis.

(13) Véase *El Pórtico de la Gloria...* *Op. cit.* Cap. cit. p. 80.

(14) *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio. Códice Escorialense, J b 2.

(15) *Libro de Juegos, Ajedrez, Dados y Tablas*, de Alfonso X el Sabio. Códice Escorialense.

(16) Las arpas del primitivo románico se distinguían de las más asentadas en el mismo estilo, en la forma de la columna, por cuanto en estas últimas se insinuaba una forma arqueada, característica fundamental de la arquitectura románica con sus arcos de medio punto.

pertenecientes a familias nobles, protegidos de la Corte, por lo que era muy frecuente que hasta sus propios protectores dedicaran el tiempo de solaz y recreo a aprender trovas acompañadas de algún instrumento de cuerda, frecuentemente el arpa, que fue uno de los más populares durante toda la Baja Edad Media. A otra casta pertenecían los juglares, hombres menos cultos, trashumantes y más populares. También se encuentran nombres famosos de juglares hispanoárabes valencianos que son reclamadas en las distintas cortes de Navarra, Castilla... para alegrar fiestas muy específicas. *Nutza, Graciosa, Catherina*, fueron famosas en el arte de cantar acompañándose del arpa.

Valencia marca un hito definitivo en el empleo y desarrollo del arpa. No olvidemos que Valencia formaba un compacto y vasto territorio con Cataluña, Aragón, el Rosellón, Córcega, Cerdeña, Sicilia, Nápoles y las islas Baleares, por lo que no es difícil imaginar lo que una "pauta musical" podría expansionarse por la Europa culta de la Edad Media.

Es la época dorada de los trovadores, y una legión de esos artistas, muchas veces aristócratas,¹⁷ tañía el arpa. Reyes como *Juan I de Aragón* y *Alfonso V el Magnánimo* fueron célebres por la categoría de sus capillas musicales, de tal prestigio en toda Europa que siempre había trovadores o ministriles que venían de todo el Continente con la pretensión de entrar al servicio de estos dos reyes. A veces, y aunque las plazas estaban cubiertas, solicitaban ser escuchados para darse a conocer, con lo que se les podía tener en cuenta cuando se produjera una baja.

También hubo entre los trovadores y ministriles algún truhán que pretendía entrar al servicio del infante *D. Juan*, futuro rey de Aragón, para gozar de salvoconductos¹⁸ de libre circulación por varios reinos, así como de otros privilegios. Pero dado su carácter pendenciero, al efectuar ciertos recorridos caían en emboscadas preparadas por sus acreedores y desaparecían,¹⁹ unos secuestrados y otros asesinados. Pero no había problemas para sustituirlos: enseguida se cubrían las plazas con los que estaban a la espera. En otras ocasiones caían en manos de enemigos, en razón de envidias profesionales. En efecto, si un ministril había sido recibido en la corte y gozaba de prestigio y fama y otro, que aspiraba al mismo puesto, no había sido aceptado llegaban a surgir incidentes, a veces tan graves que alguno necesitaba ser escoltado.²⁰ Pese a todo la Capilla de Juan I era ya célebre en su época como Infante de Aragón, ya reconocido como gran compositor. Quizás sus obligaciones eran menores en esa época

y se podía dedicar más a cultivar la música como solaz y recreo.

Las cortes ibéricas del noroeste español mantuvieron lazos muy estrechos con las cortes francesas colindantes y por los Pirineos se produjo un espléndido intercambio cultural. Los reyes españoles enviaban a sus músicos, cuando descansaban en sus capillas cortesanas, a estudiar música litúrgica a la Corte Papal de Avignon²¹ para preparar los oficios religiosos de Navidad, Semana Santa y Corpus; igualmente, en las largas temporadas de silencio musical provocadas por el respeto que imponía la Cuaresma, los ministriles eran enviados a Flandes para ampliar el repertorio cortesano. Aunque es de observar que especialmente Juan I tenía a su servicio más músicos lúdicos que religiosos.

En el "Trecento", Italia gozaba de fama de ser uno de los países europeos con los músicos mejor formados, aunque sus instrumentistas no eran contratados en el extranjero, dado que su música era poco comprendida en el resto de Europa. Pensemos que Italia vivió un primitivo Humanismo anticipadamente; sus teóricos y sus artistas se adelantaron en siglos al sentimiento y corrientes europeas renacentistas. Italia inició un *Ars Nova* tan pronto²² —con su consabida revaloración solista instrumental, independizada de la voz— que el sentimiento

(17) El rey don Pedro IV el Ceremonioso recibe en calidad de familiar suyo al ministril-arpista Jacobum Bandalits.

(18) El infante D. Juan encarga un salvoconducto a favor de sus ministriles (10 de febrero de 1371): *Lo primogenit. Mossen Lop. Efen vos saber que es nostres ministers van a seola a aquexes parts per apendre de lus officii...* (Reg. 1737, fol. 18v). Dato extraído de la obra de María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa (1336-1441)*, Vol. I. Historia y documentos. Ed. Antonio Bosch. Barcelona, 1970. p. 131.

(19) El infante don Juan ordena cerrar el paso a sus ministriles (31 de diciembre de 1371): *Lo primogenit. Mossen Arnau. Com esta nit entre los nostres ministrers se sien subseguides pareules de ira o rancor e jatsia que aquellos haian per negunes, pero volem que per tal com dubtam que alguns d ells, no demanda nostra ilicencia...* (Reg. 1738, fol. 76v). *Ibidem*, p. 132.

(20) El infante don Juan envía un escudero a sus ministriles para indicarles el camino que deben seguir (26 de julio de 1371): *Lo primogenit. Entes havem que vos ab nostres companyes fensan vos que nos tendrian lo camí de Leyda Apart nos aqui...* (Reg. 1737, fol. 91 v). *Ibidem*, p. 132.

(21) Véase el artículo del Prof. Higinio Anglés, "La Música Sagrada de la Capilla Pontífica de Avignon en la Capilla Real Aragonesa durante el siglo XIV", en *Anuario Musical*, XII. Barcelona, 1952.

(22) El *Ars Nova* fue la corriente musical provocada a finales del Doscientos, o principios del Trescientos por compositores y teóricos, encabezados por Philippe de Vitry (1291-1361). Un nuevo método de notación para los motetes nacería con Vitry.

general del gusto por el gótico musical europeo no entendía ni aceptaba. Así lo vemos en algunos documentos en los que el rey, ya monarca y no heredero, don Juan, insiste en querer oír tocar a la manera antigua, alabando a su ministril *Everli*.

Lo Rey d Arago

*Comte car cosi. ...Quant es al fet del corser que ns ha demanat lo dit mossen P de part vostra, vos responem que us trametem per ell lo nostre corser appellat Cervello, perque us pregam que de continent nos trametats vostres ministrers, ço es Olin e Jhoan de Beses, ab los esturments vells. Segons la vostra letra apar a nos que us entenets en musica e per consequent entenets en los ministrers quals son bons o avols; quant los vostres ministrers sien aci e ls haiam oyts, nos vos scriurem ço que ns parra de lur cornar. Jaquet de Paris, lo qual era ministrer del senyor Rey, nostre pare a qui Deus perdo, e ara es nostre, es aci e ha ns dit que ells oy cornar Olin e Stefen, son companyo, lo quals vos amanas de Alamanya, e te aci una xelamia la qual vos li donas, segons que ell diu, e es parella de aquella de Stefen, e ha la tocada devant nos en aquella guisa, perque com Olin vendra scrivits nos si volets lo dit Jaquet e de fet enviar lo us hem ab la dita xelamia. Quant es de ço que ns pregats que us enviassem Everli e sos companyons, vos responem que ns sap greu com no u podem fer carbe ha un mes que ls havem enviats en Flandes per portar esturments novells, e tantost que sien tornats, apres alguns dies que haien stat ab nos, los vos enviarem per estar ab vos alcun temps, e be ns pensam que com los haurets oyts james no oyts tan ben cornar ni en tantes guises... , Dada en Montso sots nostre segell secret a XVII dies de noembre en l any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXXVIII. Rex Johannes.*²³

No deja de ser curioso observar cómo las antiguas cortes españolas del noroeste dedicaron desde bien antiguo una especial atención a los instrumentistas de viento. Así, sus ministriles eran con más frecuencia tañedores de coblas y chirimías con grandes familias de cuernos de caza y trompetas, (denominados instrumentos altos, de más sonido, y propios para tocar en la calle), que de cordófonos (denominados, por el contrario instrumentos bajos y aristocráticos, adecuados para el salón) tradición que, sin duda, ha quedado en la médula del sentimiento musical levantino, siendo una razón de peso para justificar la existencia de las espléndidas bandas de música que hay en todo Levante.

Valencia vivió un anticipado Renacimiento en el aspecto musical; arpistas y arperos valencianos son

célebres en toda Europa ya en 1300. Nombres como *Tibaut, Matheu, Ganter, Jaquet de Troys, Martí, Galter* son célebres en el arte de tañer y fabricar arpas. Veamos algunos de los documentos disponibles:

24 de mayo de 1378:

Lo primogenit d' Arago

*...De trametre ns ministrer d arpa no volem que us curets car n avem ja l que certament es lo mellor del mon... Dada en Saragoça sots nostre segell secret a XXIV dies de maig de l any MCCCLXXVIII. Primogenitus. Ffuit directa Petro de Berga auditori curie Ducis.*²⁴

23 de julio de 1378. El infante don Juan encarga un arpa doble:

Lo primogenit

Certificam vos que Matheu, tragitador nostre, va de licencia nostra a la ciutat de Valencia, e com ell s entena fort be en fer arpes, volem e us manam que digats a Ponç qui fa los lahuts, que ab consell e acort del dit Matheu nos faça un arpa doble, e provehits que sien tots dies ensemps sus aço entro que la dita arpa sie acabada, e bestrets hi vos ço que mester faça e fets la liurar al dit Matheu que la ns aport, e trametet nos los lahuts e les flahutes al pus breu que porets. Dada en Saragoça sots nostre segell secret a XXIII dies de juliol de l any MCCCLXXVIII. Primogenitus.

*Ffuit directa Petro d Artes militi camarlengo.*²⁵

14 de noviembre de 1383. El infante de Navarra se interesa por un ministril de arpa:

Infante caro cohermano... Del moço qui jugava de la arpa vos fazemos saber, caro cohermano, que es verdat que enguanya al intrans del mes de agosto mas cerca passado nuestra suegra, la Duquesa de Bar, nos envio un petit infant que jugava muyt bien dela arpa, e stuvo con nos quales que dos meses e despues priso de nos comiat e tornasende enta Bar, porque no l vos podemos embiar. Mas aqui con nos es un minister clamado Gauter qui juga muyt bien de la dita arpa; si querets aquell por haver plazer e pendre hi sbatiment, fazer nos lo saber que de aquel e de todo lo que podamos en que vos tomedes plazer de las partes de aca nos vos complazeremos muyt de buen grado. E ell Sant Sprit, caro cohermano, sia en guarda vuestra. Dada en Montso deius nuestro siello secreto a XIII dias de noviembre del anyo MCCCLXXXIII.

(23) Véase M.^a del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ. Op. cit. (Reg. 1995, fol. 27). p. 186.

(24) Ibidem. (Reg. 1745. fol. 92v), p. 182.

(25) Ibidem. (Reg. 1745. fol. 138v), p. 182.

Primogenitus.

*A nuestro caro cohermano el Inafante de Navarra.*²⁶

22 de marzo de 1385. Dos ministriles del infante don Juan con el rey de Navarra.

Rey caro tio. ... A lo, caro tio, que nos havedes scripto de Pierre de Bar e de Johan su fillo, ministreros de la harpa, nos platze muyto que finguen con vos tanto como vos queredes porque tomedes plazer con ellos... Dada en Gerona deius nuestro siello secreto a XXII dias de março en el anyo de MCCCLXXXV.

Primogenitus

*A nuestro muyt caro tio el Rey de Navarra.*²⁷

29 de agosto de 1386. El infante don Juan se ocupa de los bienes que pertenecieron a su ministril Galter:

Lo primogenit

*Veguer. Segons que havem entes Galter de la rota,*²⁸ *ministrer nostre, es mort e jatsia que d aço no haiam certenitat, empro volem per que s sia que ço del seu no s puxa alienar ans per interes de la nostra cort estiga en ma segura; perque us manam que l alberch del dit Galter e tots bens mobles en aquell atrobats metats en inventari e tengats en sequestre per nos fins que haiats altre manament nostre. E noresmenys, trametets nos per Jaquet de Troys, noster ministrer portador de la present, una rota guarnida d argent e una arpa que y ha ntre les altres coses, e sino s troben en lo dit alberch, haiats ho de la fembra del dit Galter a que romas car no les dites rota e arpa, que son nostres, volem per servey de la nostra cambra. Dada en Gerona sots nostre segell secret a XXIX dies d agost de l any MCCCLXXXVI.*²⁹

Ffuit missa vicario Barchinona.

14 de septiembre de 1386. Encargo de dos arpas:

Lo promogenit

Ffem vos saber que nos volem II arpes que seien bones e ben fetes a obs de Marti, nostre ministrer d arpa, que la una sia doble, l altra simple e cascuna haia IIII palms d alta. Perque us pregram e manam que les dites dues arpes façats e ns aportets vos mateix prestament car vos en farem complidament satesfer.

Dada en Gerona sots nostre segell a XIII dies de setembre de l any MCCCLXXXVI. Primogenitus.

*FFuit missa P. Palau magistro harporum Avinionem.*³⁰

6 de diciembre de 1396. Don Juan reclama las dos arpas que ha encargado:

Lo primogenit d Arago.

Nos trametem aqui Jaquet de Troys, noster minister,

per certes coses, e axi veniçts vos en ab ell ab les dues arpes que ns devets haver fetes per servey de la nostra cambra, segons que per altra letra vos havem fet saber, e sera us pagat ço que per aquelles e per vostra venguda degut vos sia, certificants vos que l dit Jaquet ha de nos manament que ans de Nadal sia retornat a la nostra cort. Aço dehim per tal que no tardets e que ab ell o sens ell seats ab nos sens falla a la dita festa.

Dada en Gerona sots nostre segell secret a VI dies de decembre de l any MCCCLXXXVI.

*Pero Palau magistro harpario Avinionem.*³¹

20 de octubre de 1387. Don Juan se ocupa de la educación musical del hijo de : Lo Rey d'Aragó

Ffem vos saber que Pierres de Bar e son fill Johani son venguts aci a nos de manament nostre a havem los retenguts de nostra merce donants lus semblants profits que donavem a Jaquet de troys e a Gauter los quals havem fet raure de nostre libre, e per tal com Marti, fill vostre, pora dytant o mes aprendre ab aquests aci que aqui ab altres, volem e us manam que encontinent vengats vos e ell e Nicholau dels orguens sens esperar altra manament, e digas an P Palau que se n venga ab vosaltres e que almenys nos aport II arpes dobles e II sengles e la rota.

E aço per res no mudets. Dada en lo monestir de Vallonzella sots lo nostre segell secret a XX dies d octubre de l any MCCCLXXXVII. Rex Johannes.

*Dirigitur Johani Armer xantre capelle regie.*³²

16 de febrero de 1390. Cantidad de dinero otorgada a cinco de sus ministriles:

*Item done an Nicholau dels orguens, a Gauter de la rota, a Johani de Bar a Conxes de la viola e a Jaquet de Troys, ministrers del senyor Rey, los quals lo dit senyor ab albara de scriva de racio scrit en en Barcelona a XVI dies del mes de ffebrer del any MCCCXC lus mana donar per ço com los tramet a les escoles per aprende de lur art, segons que n lo dit albara se conte que cobre - XII m. DCLXXV solidos bare.*³³

(26)Ibidem. (Reg. 1756. fol. 84), p. 184.

(27)Ibidem. (Reg. 1749. fol. 83), p. 184.

(28)En la Edad Media no había una clara y determinante denominación para los distintos instrumentos musicales, sino que un mismo nombre abarcaba una serie de instrumentos, normalmente de un mismo tipo, si bien a veces, incluso, de distinta naturaleza. Así, *rota* y *arpa* llegaron a identificarse con un mismo instrumento.

(29)Véase M.ª del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ. Op. cit. (Reg. 1674. Fol. 112). P. 185.

(30)Ibidem. (Reg. 1674. Fol. 126). P. 185.

(31)Ibidem. (Reg. 1675. Fol. 14). P. 185.

(32)Ibidem. (Reg. 1687. fol. 61). P. 186.

22 de mayo de 1394. Pago de algunos instrumentos:

*Item done en Pere Palau, mestre d instruments de musica, los quals li eren deguts ab letra del senyor Rey en Valencia a XXII dies de maig de l any MCCCXCIII per raho de algunes arpes e altres instruments de musica que feu a ops del dit senyor - C florins d or.*³⁴

13 de enero de 1413. El rey don Fernando recomienda a su ministril Pero Alfonso de Sivilla:

Lo Rey

Prohomens. Com lo feel ministrer d esturments de corda de casa nostra Pero Alfonso de Sivilla per manament nostre vaia de present en lo regne de Castella per menar se n sa muller en aquexa ciutat de Valencia e alli fer la sua habitació, pregram vos que, per honor e contemplacio nostra, haiats lo dit nostre ministrer e sa muller en les coses que haura necessaries en vostra recomendacio. E sera cosa de la qual nos farets servir lo qual haurem per agradable. Dada en Barcelona sots nostre segell secret a XIII dies de janer de l any MCCCCXIII. Rex Ferninandus.

*Dirigitur juratis civitatis Valencie.*³⁵

22 de mayo de 1412. Cantidad de dinero otorgada por el rey don Fernando a un ministril y dos cantantes:

*Item done an Guillem Sardo, ministrer de corda, e a Johan Leonillo e a Millori Crifolino, qui cantem ab lo dit Guillem, los quals lo senyor Rey, ab albara de scriva de racio scrit en Barcelona a XXII dies de maig de l any MCCCCXIII, lus mana donar per vestir graciosament, segons que n lo dit albara se conte que cobre - CCCX solidos barc.*³⁶

20 de octubre de 1418. El rey don Alfonso ordena comprar dos arpas para su servicio:

Lo Rey

Batle general. Com nos vullam haver per nostre servir dues arpes manm vos expressament que les dues arpes que us mostrara Perico de Vallseca, portador de la present, comprets e ensemps ab dues grosses de cordes nos trametats per lo dit Perico. E aço per res no mudets car nos vos manarem esser feta cautela de tot ço que per la dita raho haurets pagat. Dada en Fraga sots nostre segell secret a XX dies d octubre de l any MCCCCXVIII.

*Rex Alfonsus.*³⁷

18 de septiembre de 1419. Orden de pago a favor del ministril de Valencia Martín Pérez:

N Alfonso etc. Al feel conseller nostre lo batle general del regne de Valencia micer Johan Mercader. Salut

*e gracia. Dehim e manam vos que de les peccunies de nostra cort qui a mans vostres son o seran donets e paguets al feel nostre en Marti Perez, ministrer de corda de la ciutat de Valencia, o a qui ell voltra cinquanta florins d or d Arago los quals li manan donar en sustentacio de sa casa per ço com li havem preses per ministrers de corda de casa nostra dos fills que li amdaven a sostenir sa casa a aquells a nos fem seguir... Dada en Valencia sots nostre segell secret a XVIII dies de setembre en l any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCCXIX. Rex Alfonsus.*³⁸

1 de julio de 1420. Orden de pago a favor del ministril Pere de Vallseca:

*N Alfonso etc. Al feel lochtinent de tresorer nostre en Bernat Sirvent. Salut e gracia. Dehim e manam vos expressament que de les peccunies de nostra corts que en vers vos son o seran, donets e paguets en Pere de Vallseca, ministrer de corda de casa nostra, quaranta florins d or d Arago los quals li manam donat, ço es, vint florins per a cordes e los restants vint florins graciosamente... Dada en la vila de l Alguer sots nostre segell secret lo primer dia de juliol en l any de la nativitat de Nostre Senyor Mil CCCCXX. Rex Alfonsus.*³⁹

23 de julio de 1425. Gastos que comportan dos arpas para el rey don Alfonso y cantidad de dinero otorgada al ministril Pere Vallseca:

N Alfonso Rex. Al feel conseller nostre en Pere Sentcliment, mestre racional de nostra cort, o a son lochtinent. Salut e gracia. Com lo feel conseller nostre micer Pere Batet, batle general de Catalunya, haia pagats de ordinacio nostra an Johan Comes, mestre de fer instruments de sonar ciutada de Barcelona, de una part docents sexanta quatre solidos qui li eren deguts per dues arpes dobles que a fetes a obs nostres, e d altra part trenta huit solidos VI diners de la dita moneda los quals havia bestrets e pagats an Anthoni, mestre coreger de la dita ciutat, per dos stoigs de cuir negre que d ell son stats comprats per cobrir les dites dues apres, e haia pagats axi mateix vint e dos solidos barc. an Anthoni Carbonell, fuster de Barcelona, per dues caxes de fust de poll que d ell son stades comprades per metre les dites dues arpes, que encara haia pagats an Domingo Benditxo, mestre de cordes d arpa de

(33) *Ibidem.* (RP Reg. 388. Fol. 101). P. 186 y 187.

(34) *Ibidem.* (RP Reg. 395. Fol. 129v). P. 189.

(35) *Ibidem.* (RP Reg. 2.401. Fol. 62v). P. 189.

(36) *Ibidem.* (Reg. 417. Fol. 121v). P. 190.

(37) *Ibidem.* (Reg. 2.666. Fol. 57). P. 191.

(38) *Ibidem.* (Reg. 2.704. Fol. 33). P. 181 y 182.

(39) *Ibidem.* (Reg. 2.705. Fol. 152v). P. 192.

la dita ciutat, deu solidos que li eren deguts per una grossa de cordes d arpa que d ell es stada comprada a obs nostre, haia noresmenys pagats trenta sis solidos an Ramon Dalmau, hoste de correus de Barcelona, per loguer de un mul el qual ha portades a nos les dites dues arpes e haia pagats an Pere Vallseca, sonador d arpa de casa nostra, per acorriment de les messions e despeses que l dit Pere ha fetes en son matrimoni, vint cinch florins d or, dehim e manam vos expressament que en la rendicio de con compte al dit batle, posant en data les dites quantitats... li reebats e admetats, tot dupte cessant. Dada en la vila de Borja sots nostre segell secret a XXIII dies de juliol en any de la nativitat de Nostre Senyor MCCCXXV. Rex Alfonsus.⁴⁰

29 de enero de 1426. El rey don Alfonso reclama a dos ministriles:

Lo rey

Veguer. Informat som que aui en la ciutat de Barcelona ha un fadri appellat Johanet, sonador lo qual esta ab Sanxo, mestre de instruments de corda de casa nostra, ab lo qual lo pare e mare del dit Johanet han affermat aquell. Per ço us manam que, vista la present, donets e liurets lo dit Johanet, com lo vullam a servei nostre, al portador de la present e lo dit Sanxo; ne rahons per aquell, com les dites coses, en alguna manera no hoiats com nos vullam que axi s faça. E guardats vos de fer lo contrari. Dada en Valencia sots nostre segell secret a XXVIII dies de janer de l any Mil CCCCXXVI.⁴¹

28 de octubre de 1430. Alfonso V reclama los servicios de su ministril Adoart de Vallseca y una rota:

Lo Rey

Adoart. Manam vos que de continet vingats a nos com vos haiam mester per nostre servey, e portats nos en totes guises la rota car nos grantment desijam haver aquella. En aço no haia falla o dilacio alguna, certificants vos que nos manam an Johan Çafont que pague ço que sera mester per haver la dita rota. E si per ventura vos no podiets partir axi prest, es nostra intencio e voler que aquella liurets partir al feel ajudant de cambrea nostre en Johan de Medina qui ha carrech per nos de dur a nos la dita rota. Dada el Leyda a XXVIII dies d octubre de l any MCCCC trenta. Rex Alfonsus. Al feel de casa nostra Adoart de Vallseca.⁴²

Hemos visto en la redacción de los documentos que acabamos de transcribir que se mencionan juglares, trovadores y ministriles indistintamente. Los músicos medievales tenían una misión determinada que, aunque en su momento y a través de la

historia hayan sido denominados indistintamente, conviene aclarar: juglar era el músico popular; trovador, el cortesano o artista de la Corte, en muchos casos pertenecientes a familias nobles; y el ministril, el que se dedicaba al Oficio Divino. No obstante, los juglares cantaban, se acompañaban de instrumentos o acompañaban a otros cantantes. También era normal que el juglar fuera poeta, no es así el ministril que fue una denominación más tardía cuando ya sólo eran instrumentistas, no cantantes, por lo que apareció la figura del chantre. En nuestro trabajo sobre *El Arpa en el Barroco Español*,⁴³ aclaramos los términos y los oficios que cada uno desempeñaba.

El gusto por el arpa fue cada vez más fuerte y no pasó mucho tiempo sin que las damas de la nobleza, infantas y reinas tañeran este instrumento. *Germana de Foix*, que sería segunda esposa de *Fernando II de Aragón y V de Castilla*, al enviudar éste de su llorada *Isabel de Castilla*, (quien también tocaba el arpa),⁴⁴ celebraba espléndidas veladas musicales en su palacio de Valencia en las que ella misma era tañedora de arpa. *Doña Leonor de Castro*, esposa del cuarto duque de Gandía,⁴⁵ el que sería santo con el nombre de *Francisco de Borja*,⁴⁶ también tocaba el arpa; cabe, pues, pensar que el arpa sonaría en el palacio de Gandía de la familia Borja de mano de Doña Leonor o de cualquier otro de sus miembros

(40)Ibidem. (Reg. 2.681. Fol. 160v). P. 193.

(41)Ibidem. (Reg. 2.788. Fol 49). P. 193 y 194.

(42)Ibidem. (Reg. 2.687. Fol. 18). P. 195.

Las abreviaturas Reg. y RP. que han aparecido en las notas anteriores, hacen alusión a las fuentes de donde se han tomado los datos: Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona) y series del Real Patronato del Archivo de la Corona de Aragón, respectivamente.

(43)Véase M. Rosa Calvo-Manzano, *El arpa en el Barroco Español*. Vol. I. "El Arpa". Ópera Omnia. ARLU. Dpto. de Investigaciones y Publicaciones. Editorial Alpuerto. Madrid, 1992. Patrocinado por el INAEM., del Ministerio de Cultura.

(44)En el testamento de Isabel la Católica se menciona que entre sus pertenencias había un precioso instrumento, arpa, con taraceas e incrustaciones de maderas finas y piedras preciosas. Véase la obra de Francisco ASENJO BARBIERI, *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri II)*. Edición de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988. P. 15, y el artículo de Joaquín PIEDRA y José CLIMENT, "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII, en *Anuario Musical*, XVII. Barcelona, 1962.

(45)Véase Bernardo ADAM FERRERO, *Músicos valencianos*. Ed. Proip. Valencia, 1988. P. 59 y ss.

femeninos. Otra Borja, de la rama italiana, tocaba el arpa: la legendaria *Lucrecia Borgia*, casada en uno de sus matrimonios con el Conde de Este; en su palacio de Módena,⁴⁷ convertido en museo de arte, se conserva el arpa que tañera Lucrecia.

II. EL ESPLENDOR DEL ARPA

Valencia conoció un Siglo de Oro en torno al arpa, como toda España, en el 1600 y en su época de esplendor coincidió con una larga y dilatada etapa que cubriría todo el período barroco. Las Capillas litúrgicas y cortesanas darían paso al arpa como instrumento polifónico ideal para acompañar el "continuo". Por ello la cantidad y calidad del repertorio arpístico barroco son extraordinarias. Pero no podemos olvidar dos puntualizaciones de excepción: El Misterio de Elche y el 1.500 del repertorio instrumental polifónico con carácter solista. Parémonos un poco en analizar ambos.

El arpa en el "Misteri d'Elig"

El Misterio de Elche consiste en la representación de la Dormición, Asunción y Coronación de María, y puede definirse como una pieza sacro-lírica, enteramente cantada siguiendo las directrices del teatro medieval. Su origen aparece impreciso; hay estudios que lo remontan al siglo XIII, mientras que las últimas investigaciones parecen apuntar al siglo XIV, época en que existe un claro encumbramiento del teatro Asuncionista en todo el ámbito mediterráneo. Su argumento está basado en los relatos asuncionistas de los Evangelios Apócrifos y en la Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine. Sus cantos pueden clasificarse en monódicos y polifónicos, siendo estos últimos del siglo XVI. Algunos tienen autor conocido: *Ribera, el Canonje Pérez y Mossen Luis Vich*.

Todos los actos del Misterio (La Festa), se realizan en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Tenemos noticias de que en esta Iglesia, en el siglo XVI, había una Capilla de músicos profesionales; la inexistencia en el Archivo de la actual basílica de documentación anterior al siglo XIX impide conocer con exactitud la época de creación de dicha Capilla.⁴⁸ Lo que sí se sabe es que a finales del siglo XVI y principios del XVII, la Capilla contaba, además del órgano, con cuatro ministriles entre los que se encontraba una trompeta. En el siglo XVIII aumenta considerablemente el número de músicos y cantores. Así, a los ministriles que ya había, se incorporan violines, trompas, chirimías, oboes, arpas... En 1760

deciden crear la plaza de maestro de capilla así como la de organista y arpista, puesto que solía ser ocupado por una misma persona, que tañía uno u otro instrumento según conviniera. De igual forma, las obras destinadas a tecla servían también para el arpa, no estando indicado en muchas ocasiones a qué instrumento concreto iban dedicadas.

Los ministriles de la capilla tenían como labor no sólo tomar parte en la representación del "Misteri", sino también en algunas fiestas ligadas a las grandes festividades. Estas festividades eran las de Navidad, Corpus, Asunción y Semana Santa.

La capilla de la Iglesia de Santa María de Elche desapareció el año 1835, lo que provocó que se dejasen de tañer "els ministrils". Tan sólo quedaron tres en escena, aparte del órgano: el arpa y las guitarras del Araceli. Al desaparecer quien tañía tales instrumentos, tanto el arpa como los guitarrillos de los ángeles niños, quedaron mudos, no permaneciendo activa más que la guitarra del ángel tenor.

A partir de entonces, la aparición en escena del arpa, lo mismo que la de los guitarrillos, es puramente simbólica. No obstante en el museo de la "Festa" se conservan tres arpas: la primera aparece fechada en 1879 y fue realizada en Elche; la segunda es una Erard que fue donada al Patronato Nacional del Misterio de Elche por la Dirección General de Bellas Artes en 1953; la tercera es la que se utiliza en

(46) Marqués de Llombay y sobrino del Papa Alejandro VI. Al morir la emperatriz de Portugal fue encargado por el Emperador para acompañar el cadáver de su difunta esposa desde Toledo a Granada. Al destapar el féretro y contemplar el grado de descomposición del cuerpo, sufrió tal impresión que su vida quedó impactada, operándose en su espíritu un cambio trascendental. Fue virrey de Cataluña (1539-44), y al fallecer su esposa ingresó en la Compañía de Jesús. Se ordenó en Oñate en 1551. Rehusó el capelo cardenalicio y se dedicó a predicar junto a *San Ignacio de Loyola*. Fue General de la Compañía de Jesús (1565). Como hombre de su tiempo fue un extraordinario humanista y entre sus últimas facetas destaca la de músico-compositor, autor de numerosas obras religiosas, entre ellas una Misa, sin credo ni gloria. Algunas de estas sus obras tienen acompañamiento de arpa, como pronto sería habitual en la música sacra española.

(47) Galería Estense de Módena, ciudad del famoso códice que junto al de Padua resultan ser los más hermosos ejemplares italianos. *Hans Petit*, el famoso ministril del duque de Gandía también tocaba el arpa.

(48) Véase "La Música en la Iglesia de Santa María de Elche", en la revista *Cabanilles*, que dedica los números 18, 19 y 20 a este tema. Valencia, Abril-Diciembre, 1986.

la actualidad, y está construida en Madrid por *Roberto Coll Fabrellas* o quizás solamente montada o arreglada por él.

El siglo XVI

En cuanto al siglo XVI, aunque algunos musicólogos, como *J. Griffiths*,⁴⁹ tratan de demostrar que el siglo XVI es la época dorada del laúd, nosotros defendemos que fue una época dorada para la música polifónica instrumental en general. El arpa caminaba en apretado brazo con la tecla y la vihuela, así lo demuestra el amplio repertorio de la época destinado indistintamente a tecla, arpa y vihuela de *Venegas de Henestrosa*, publicado en Alcalá de Henares en 1546 y *Música para tecla, harpa y vihuela*, de *Antonio Cabezón*, publicado en Madrid en 1578. Ambos son dos vastos volúmenes que contienen obras de los compositores más célebres de la época: el primero de varios autores y el segundo de *Antonio Cabezón* y sus hijos.

Para demostrar que los intérpretes de instrumentos de mango de cuerdas pulsadas no eran exclusivistas tenemos el caso de *Luys Venegas de Henestrosa*, laudista de excepción que se dedicó a recopilar las obras de otros autores dándolas un destino común para las tres especialidades instrumentales más importantes del siglo XVI: el arpa, la vihuela y todos los instrumentos de tecla.

No podemos olvidar que el primer libro de música español, y posiblemente europeo, se imprime en Valencia en 1536. Efectivamente, *El Maestro*, el libro de *Luys Milán*, está publicado en los albores del repertorio solista instrumental. El libro está escrito en tablatura de cifra,⁵⁰ que era la grafía que se utilizaba en la época para significar la polifonía instrumental. Esta obra es considerada por los arpistas como original para arpa, a pesar de la dedicación expresa por el autor para la vihuela (dado el sentimiento de la época de repertorio para tecla, arpa y vihuela, *Milán* también puede ser adjudicado a la literatura arpística). *Milán* era de familia noble y siempre estuvo al servicio de nobles y reyes. Fue músico en el Palacio de los Duques de Calabria en Valencia y su obra la dedicó a *Juan III de Portugal*.⁵¹

Por fin llegamos a la época dorada del arpa, especialmente en Valencia y dentro de la música litúrgica, que en realidad cubre todo el período barroco y el principio del neoclasicismo.

Siglos XVII y XVIII

En el siglo XVII, en la Capilla de música de la Iglesia de Alcira encontramos a *Joan Medina*,

presbítero y arpista. De él sabemos que el 6 de junio de 1657 cobró 5 libras que se le debían por tañer el arpa durante medio año.

Más tarde, ya en el siglo XVIII, y también en Alcira, encontramos a una serie de arpistas. El primero de ellos es *Josep Escrivá*, quien en 1709 fue contratado "por el salario de costumbre" para ocupar la plaza de organista de su padre, de igual nombre y apellido y que murió ese mismo año. Tenía también la obligación de tañer el arpa en la capilla de música, debiendo buscar a su cargo sustituto para el arpa u órgano en las festividades que fuera necesario tañer los dos instrumentos. *Josep Escrivá*, que llegó a percibir un salario de 70 libras en compensación por su reconocida habilidad tanto al órgano como en el arpa, se mantuvo en el cargo durante más de 30 años siendo sustituido por *Joaquín Escrivá*, pero al no cumplir éste correctamente con sus obligaciones, se contrató, para reemplazarle, a *Miquel Muñoz*, natural de Sueca y vecino de la baronía de Alberique. Así, el 1 de junio de 1744 presentó un memorial al cabildo ofreciéndose para el puesto de organista y arpista de Alcira y con el mismo salario que el difunto *Josep Escrivá*, es decir, 70 libras. El cabildo accedió. En agosto de 1745 se presentó a las oposiciones de Sueca sin éxito. El 19 de agosto de 1745 ya había abandonado su puesto en Alcira y vuelto a Alberique. En 1752 se presentó a las oposiciones para maestro de Capilla de Gandía, quedando en tercer lugar.

Miquel Muñoz fue sustituido por *Andrés Rico*, maestro de Capilla de la villa de Albalat, pero no llegó a ocupar la plaza pues ya había aceptado con anterioridad el cargo de organista de la villa de Utiel.

Hasta aquí las noticias que hemos encontrado sobre los arpistas de Alcira, pero debieron existir muchos más, dado que en ocasiones debían tocar órgano y arpa el mismo día y a la vez. Además, se sabe que el arpa fue un instrumento utilizado en la iglesia hasta cerca del siglo XIX. De ello dan fe las obras en las que aparece el arpa como instrumento

(49) Véase el artículo de *J. Griffiths*, "La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español" en *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. IV, n.º 1. Zaragoza.

(50) La tablatura de cifra era una forma de escritura que facilitaba la lectura musical, por cuanto la situación exacta de los sonidos en los instrumentos (cuerdas, teclas o trastes). Su uso se extendió hasta el siglo XVIII. La grafía típica del arpa española barroca la estudiamos en profundidad en nuestro trabajo *El Arpa en el Barroco Español*, Op. cit.

(51) Véase *María Rosa CALVO-MANZANO*, *El Arpa en el Renacimiento Español*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986, pp. 57, 72, 89 y ss.

para el "continuo obligado" y de las que hablaremos más adelante.

En 1745 se celebraron oposiciones al puesto de organista de la Iglesia de Sueca, y entre los aspirantes se encontraban dos arpistas: *Joseph Marco*, natural de Carcagente, quien fue recomendado por el *Conde de Faura*. A su favor se aducía que era muy hábil al órgano, siendo también compositor y arpista. El otro era *Joseph Gans*⁵² vecino de Algemés, y también compositor y arpista.

En el memorial presentado por Joseph Marco, aparecen una serie de datos que son muy interesantes a la hora de estudiar la utilización del arpa. Veamos este memorial:

Señores alcaldes y regidores de la universidad de Sueca, y muy señores míos: habiendo savido á faltado el organista de hesa universidad, se ofrece aquí un moso de abilidad u satisfacción para un todo, pues compositor y toca el arpa, en que puede suplir para las demás fiestas y procesiones. Es natural de Carcagente, llamado Joseph Marco, de suerte que si ese órgano se diese por oposición la ará también, y deseando yo el mayor servicio de esa Iglesia, me á parecido no omitir esta noticia a V.M. para que entendido de hello y que a lo dicho respondo yo, i mi recomendación que siempre les he merecido a V.M. la buena correspondencia, como V.M. no tengan hecha heleción de otro, pues siempre pido con términos áviles, y sin perjuicio con estos término y el favor de V.M. espero atenderán a mi recomendado en quanto aia lugar para que yo tenga que añadir este motivo más a las muchas que he merecido de V.M. a cuya disposición me repito y quedo rogando a Dios guarde a V.M. muchos años que deseo.

Valencia y agosto a 19 de 1745.

El conde de Faura.

Como hemos podido leer, se habla de suplir para las demás fiestas y procesiones, lo que nos da a entender que el arpa era utilizada no sólo en los actos religiosos realizados en el interior del templo, sino también en muchos otros. Además cuando habla de "suplir" puede referirse también a la existencia de otros arpistas de los que no tenemos noticias.

De lo que no cabe duda es de que el arpa fue muy utilizada en estos siglos, aunque debido a la falta de material contemporáneo, no podemos saber muchas cosas sobre sus funciones y características.

Un gran centro de arpa en Valencia fue la Catedral. Aunque sólo sabemos el nombre de algunos arpistas, dada la gran cantidad de literatura para este instrumento, cabe pensar que el número de aquéllos fue considerablemente mayor.

Del primero que tenemos noticias es *Luis Peñalva*, del que sólo consta que fue nombrado arpista de la Catedral de Valencia el 17 de noviembre de 1685, y que compuso al menos dos obras que se encuentran en el archivo de dicha Seo.

Tras él encontramos a *Félix Jorge Rodríguez*, segundo organista de Cabanilles y del que se dice fue más arpista que organista. Nació el 23 de abril de 1668, tal vez en Onteniente y murió en Valencia en 1748. Él mismo en su testamento del 2 de abril de 1748 se dice "arpista de la Metropolitana" e ignora totalmente su cargo de organista. El cabildo dotó bien al arpista-organista desde su nombramiento; su sueldo se señala en su primer albarán del 13 de mayo de 1703 y en el último de 4 de septiembre de 1748. Intervino como tribunal en las oposiciones al órgano del Patriarca en 1712. Seguramente por su valía como arpista, el Cabildo no le llamó la atención cuando faltó en fechas destacadas para la diócesis a no ser que estuviera enfermo, lo que también podría haber sido posible dada su avanzada edad.

*Certifiquo lo infrascrit, com lo sobredit collector ha pagat tres lliures a Fabiá Laser, Arcipreste de la Capella de St. Joan, per deu actes que ha tocat en la present esglesia per Jordi Rodríguez, en los dies de la vespra y dia de St. Pere; vespra y dia de S. Frances de Borja; vespara y dia de la dedicasió de la present Esglesia; vespra y dia de St. Luis Bertran, per orde de D. Gaspar... Capítular de la pesent esglesia. Fet en 31 de Dehembre 1730.*⁵³

Fue enterrado en la Capilla de *Sant Bult*, en la Catedral de Valencia.

El otro arpista del que tenemos noticias es *Jacinto Soliva*, que fue acólito de la Catedral hasta el 28 de septiembre de 1736 en que pasó a ocupar la plaza de contralto y arpista en Teruel.

III. COMPOSITORES Y OBRAS PARA ARPA

Como ya hemos dicho anteriormente es enorme la cantidad de obras pertenecientes de los siglos XVI y XVII, muchas de ellas se encuentran en la Catedral Metropolitana de Valencia.

Son más de doscientas cincuenta las obras catalogadas de diferentes autores, en las que se utiliza el arpa como instrumento acompañante o como bajo continuo. La mayoría pertenecen a los siglos XVII y XVIII, no existe más que una del siglo XIX: una *Misa*

(52) José Gans, arpista del siglo XVII, sirvió en la Capilla Musical de la Iglesia Colegial de Algemés (Valencia).

(53) Volumen 5718, F. 69, año 1730.

breve en *Do menor a cuatro*, con el bajo continuo para arpa y órgano, compuesta por *Francisco Javier García* que fue maestro de Capilla de Zaragoza. No existen piezas anteriores ni posteriores, en las que aparezca el arpa, aunque es muy probable que interviniera en todas aquellas que fueran necesarios dos continuos.

Del siglo XVII aparecen seis obras anónimas; cuatro de *Babán*, tres de *Juan Bautista Comes*, una de *Durón*, dos de *Onofre Guinovart*, cuatro de *José Hinojosa*, una de *Melchor Martínez*, una de *Pedro Oyanarte*, una de *Luis Peñalva*, una de *Sarrió*, y una de *Gabriel Díez de Sostre y Sola*, así como diecisiete de *Urbán de Vargas*.

Del siglo XVIII hay tres anónimas, dos de *José Boix Nicolau*, una de *Vicente Frank*, dieciocho de *Pascual Fuentes Alcazer*, una de *Manuel Just Verdaguer*, otra de *Gabriel Lázaro*, dos de *Manuel Nano Campos*, una de *José Nebra*, treinta y dos de *José Prades Gallén*, cinco de *Pedro Rabassa*, dos de *Vicente Rodríguez Monllor*, quizá también arpista y del que hemos publicado una sonata escrita originalmente para tecla y posiblemente arpa,⁵⁴ dos de *Luis Serra* y dos de *Juan Francisco Zacarías*.

Pero la mayoría de las obras existentes pertenecen a un compositor que vivió en la segunda mitad del siglo XVII y que murió en el siglo XVIII. Se trata de *Antonio Teodoro Ortells*, de quien se conservan ciento veintinueve piezas entre las que hay algunas con partes dedicadas al arpa, el bajo continuo. Ortells nació en Rubielos (Teruel) hacia 1649, entrando de infantilillo en el Patriarca⁵⁵ en 1659, donde permaneció hasta 1664. El Patriarca o Real Colegio del Corpus Christi, fue otro centro importante del arpa en Valencia durante los siglos XVII y XVIII, aunque no tanto como la Catedral. En 1666, enseñó a bailar las danzas del Corpus en dicho Colegio. Estuvo de maestro en la parroquia de S. Andrés y luego en Albarracín, de donde pasó como maestro al Patriarca, en 1674. En 1677 obtuvo el magisterio de la Catedral de Valencia, cargo que conservó hasta su muerte en 1706. De él conocemos dos obras con arpa.

Además de Ortells otros arpistas prestaron servicios tanto en la Catedral como en el Patriarca, encontrándose obras suyas en los archivos de uno y otro centro siendo, además, diferentes: *José Hinojosa*, del que hay dos piezas con acompañamiento de arpa; *Manuel Just Verdaguer*, del que se conservan otras dos obras; *Juan Francisco Zacarías*, de quien han llegado a nosotros tres obras. También hay obras de otros autores como las siete de *Aniceto Baylon* del siglo

XVII, una de *A. Becker*, una de *Casseda*, una de *José Conejos y Ortells*, quizá pariente de *Antonio Teodoro*, una de *Francisco Gascón*, el *Rèquiem de Gounod*, dos de *Francisco Hernández*, otra de *Francisco Hernández Illana*, siglo XVIII, otra de *Joseph Torres*, el famoso teórico, maestro de la Real Capilla y rector del Real Colegio de Música de Su Majestad, dos de *Salvador Noguera*, una de *Felipe Pedrell*, que es un soneto para soprano y arpa, del siglo XX, dieciséis de *Máximo Ríos*, una de *Jerónimo de la Torre*, y tres de *Francisco Vicente Cervera*.

La existencia de estas partituras nos hace pensar en una serie de arpistas destinados a tañerlas. En efecto, sabemos de su existencia por la obligatoriedad del destino del bajo continuo para arpa que aparece en las partituras y particellas del período barroco, así como por la costumbre de la época de utilizar este instrumento en las iglesias efectuando el bajo continuo con el órgano y/o arpa, pero sabemos muy poco de los arpistas de esa época gloriosa de la música valenciana, época verdaderamente dorada del arpa barroca española.

Sólo conocemos el nombre de uno, *Eustaquí Sarrió*, del siglo XVII, del que sabemos tañía el arpa en el Patriarca y que cobraba seis sueldos cada vez que lo hacía.

También debió haber arpistas en la Iglesia de S. Joan, pues en un documento de la Catedral se menciona un tal *Fabià Sases* que sustituyó a *Jorge Rodríguez* en 1730.⁵⁶

Algo que puede resultar curioso a la hora de estudiar las partituras para arpa de la época barroca, es que no ofrecen el bajo realizado porque éste se improvisaba a la hora de interpretar la música, a partir de un bajo cifrado que solía coincidir con el órgano y el fagot o el violonchelo. Como es sabido, en el barroco se acostumbraba a realizar el bajo con dos clases de instrumentos: monódicos, que tocaban las notas del bajo y polifónicos que lo desarrollaban verticalmente. Lo curioso es la utilización conjunta de órgano y arpa en una misma obra, tañendo ambos lo mismo, lo que

(54) Véase *Sonatas españolas del Siglo XVIII*. Transcripción y estudio por María Rosa Calvo-Manzano. Ed. Piles. Valencia, 1985.

(55) El Patriarca o Real Colegio del Corpus Christi, fue otro centro importante del arpa en Valencia durante los siglos XVII y XVIII, aunque no tanto como la Catedral.

(56) Agradecemos a nuestra discípula M.^a Vicenta Diego Peris los trabajos de investigación llevados a cabo en Valencia bajo nuestra dirección. Ellos han proporcionado un amplio conocimiento del arpa valenciana que hasta ahora había estado hartamente descuidada.

ocurría con mucha frecuencia para acompañar a los distintos coros que, colocados estratégicamente, fueron tan usados en el período más brillante de la música policoral, durante el siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. Más adelante insistiremos en este aspecto.

La utilización del arpa en la Iglesia llega hasta mediados del siglo XVIII y en algunas catedrales hasta los primeros años del XIX, después ya no vuelve a utilizarse más. Su desaparición coincide con la de los ministriles, de los que los arpistas, en algunas ocasiones y como hemos visto, formaban parte.

Hemos analizado ya en otros trabajos cómo ciertos cabildos prohibieron el arpa en la Iglesia por considerarla un instrumento sensual que distraía a los fieles. En el campo profano también debió ser utilizada. De ello nos da muestra un curioso Coloquio manuscrito, especie de auto sacramental, de ambiente religioso-local. Se trata del *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (1659-1711), y del que entresacamos un párrafo de la Intervención del personaje Agustín que dice:

*valent pache de chineta
eixe Rey et premiará
totes bones intencions
y els servicis que farás;
arrima la arpa y les flautes
les solfes y lo cantar,
como yo arrime lo habit
la seda, ahulla y didal,
que guerrechar en faldetes
es guerra anunca acabar*

Aquí trata el arpa con el mismo grado que a las flautas, solfeo, cantares, seda y aguja, lo que da a entender un carácter claramente profano, además, el tañedor de arpa está haciendo una guerra de "faldetes".

Esta es la única noticia profana que tenemos del arpa, pero suponemos que fue un instrumento bastante utilizado, como imponía la costumbre de la corte desde Madrid. En efecto, el arpa intervino con la misma misión en las Capillas litúrgicas y en las cortesanas. Hasta finales del siglo XIX no volvemos a tener noticias del arpa.

Como apuntábamos más arriba, el siglo XVII es la época de la música poliorquestal y policoral, con lo que el empleo del arpa en la música sacra es una necesidad funcional. En efecto, en las iglesias empieza a desarrollarse la función de los coros, y por lo menos existen dos, llegándose a

cantar misas hasta con 12 coros que, colocados estratégicamente, los primeros al lado de la Epístola y el Evangelio, producían el efecto del eco de forma natural. Estas voces formadas y ensayadas dentro de la Iglesia podían multiplicarse disgregándose en cuantos coros exigiera la partitura.

Cada coro necesitaba un instrumento polifónico para mantener la afinación y el órgano era imposible de transportar, a no ser que se dispusiera un órgano pequeño y portátil.⁵⁷ Pero había iglesias en la que los coros se multiplicaban y se colocaban en diversas partes del templo: además de en el coro propiamente dicho y laterales, altar mayor, partes bajas del crucero, etc... y lógicamente seguían necesitando de más instrumentos polifónicos que apoyaran la afinación con su acompañamiento. De ahí nació la necesidad de tener hasta dos o más arpistas fijos o contratados temporalmente para cubrir los eventos litúrgicos-musicales de las diversas capillas.⁵⁸ Y de ahí también que algunos músicos, y cuando su formación se lo permitía, ocuparan la plaza de segundo organista y arpista cubriendo así las distintas necesidades según la ocasión.

El 5 de septiembre de 1887 apareció una noticia en el periódico que hablaba de la convocatoria de matrícula del Conservatorio. En este artículo aparecían las siguientes asignaturas: solfeo, canto, piano, violín, viola, cello, contrabajo, flauta, clarinete, armonium, órgano, canto llano, armonía, composición, ampliación de piano y arpa. Este Conservatorio desapareció a principios de este siglo para dar lugar al Superior de Música de hoy día; sin embargo, el arpa no fue incluida en él hasta un siglo más tarde: en 1978.

En el siglo XX vuelve a despertar con fuerza la literatura de arpa. Un nuevo renacimiento se abre al amparo de la luz levantina. Valencia ha dado al arpa contemporánea un aldabonazo de alegría, tanto, que el número de obras supera la veintena, como habiéndole prestado atención los compositores Joaquín Rodrigo, Eduardo López-Chavarri, padre e hijo, Francisco Llácer Pla, Bernardo Adam Ferrero, Amando Blanquer, José Bâguena Soler, Ofelia Nieto, Leopoldo Magenti, José Moreno Gans, José Lázaro Villena, José Palau, José Evangelista, entre otros.

(57) Órgano pequeño, precursor del órgano positivo.

(58) Véase J. CLIMENT. *Fondos musicales de la región valenciana. I., Catedral Metropolitana de Valencia. II Real Colegio del Corpus Christi*. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1979. Además, J. PIEDRA y J. CLIMENT, Op. cit.

IV. CONCLUSIÓN

Se observa una correspondencia muy estrecha entre el impresionismo del pintor que tuvo tan excepcional sensibilidad para captar y plasmar la luz en sus lienzos y el repertorio arpístico de música valenciana. Permítasenos decir que *Joaquín Sorolla* murió en Cercedilla, en las mismas montañas a las que nosotros nos retiramos a escribir, estudiar, investigar o componer. Si Sorolla inició su andadura como pintor religioso e histórico, pronto amplió sus propios horizontes para abrirse a la descripción costumbrista y la exaltación de su tierra bañada por torrentes de luminosidad. *Vicente Blasco Ibáñez*, el novelista, escritor y político, también usó para su pluma un estilo costumbrista, neobarroco en la descripción del pueblo. Y las esculturas de *Segrelles y Benlliure*, ¿acaso no representan un neobarroquismo levantino? También la literatura para arpa de este siglo es descriptiva, luminosa y neobarroca. Pavanas valencianas, o leyendas lúdicas, luminosas en la tonalidad, de armonía modal algunas de ellas, por lo que nos devuelven a un mundo arcaico, renacentista, como la obra de *José Lázaro Villena*,⁵⁹ homenaje al músico arpista que nomina la Asociación "Arpista Ludovico".⁶⁰

También se aprecian en el repertorio arpístico valenciano contrapuntos severos de gran escuela como en la obra de José Moreno Gans,⁶¹ de Algemesí, como aquel otro arpista del siglo XVII llamado José Gans que en este mismo trabajo reseñamos que sirvió en aquel templo (y quizá antepasado de éste). Al parecer todos los Gans valencianos son del mismo origen: un músico flamenco llamado Gans que vino en tiempos de *Felipe II* y se instaló en Valencia en la ciudad del insigne organista Cabanilles.⁶² José Báguena Soler⁶³ dedicó su *Sonatina* para arpa a *María Rosa Calvo-Manzano*, que la estrenó a poco de escribirse en 1969, pero mucho antes Eduardo López-Chavarri, hijo, escribió dedicándoselos a María Rosa sus *Episodios para arpa*. Ahí surgió el comienzo de una amplia literatura musical valenciana para arpa dedicada mayoritariamente a María Rosa Calvo-Manzano.

En cuanto al aspecto práctico del arpa valenciana, el panorama no puede ser más alentador. Como en la casi totalidad del territorio español, las arpistas profesionales han sido educadas en la "Escuela Española de Arpa", fundada por mí misma, como ya he dicho, con una pedagogía tan personal como revolucionaria. Pero hay algo más. Una jovencísima generación está pujando con toda fuerza al amparo

del entusiasmo que las inculco y al que creo, sinceramente, es imposible resistir. Chicas que estaban desalentadas y desorientadas, con la moral muy frágil, no hicieron más que iniciarse conmigo y empezaron a subir hacia la cúspide de la fama. Las citaré por orden cronológico. *María Vicenta Diego Peris*, al año de estudiar conmigo ganó consecutivamente el Premio de Honor de Fin de Carrera, la plaza de solista en la JONDE, el Segundo Premio en el concurso Permanente de JJ.MM., el Primer Premio en el I Concurso Nacional de Arpa "Arpista Ludovico" y la Cátedra de Arpa del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. *Conchín Darijo*, invidente desde los 20 años, fue desahuciada en su tierra para estudiar arpa (nadie es profeta en su tierra). La humanidad y la justicia hicieron que me volcara en ella. Inteligente, encantadora, intuitiva y artista sensible, hizo ampliación de cursos de la carrera y terminó brillantemente. Es una de las "doctoras" de mi filosofía pedagógica. Hoy busco desesperadamente trabajo para ella porque es de justicia apoyar su talento y su esfuerzo. *Luisa Domingo*, a los 14 años, ganó su primer premio internacional en Lyon (Francia), a los que siguieron con escasa diferencia temporal varios en París, Córdoba (Argentina), Indiana y Cincinnati (EE.UU.), JJ.MM. de España y Spottorno (Italia). Premio de Honor Fin de Carrera y plaza de arpista, por oposición, en la Orquesta de Valencia. Todo este palmarés es más sobresaliente si se tiene en cuenta que sólo tiene 19 años. *Maite García* y *Ana Martínez* también han creído en mi pedagogía y son fieles seguidoras de la filosofía que predico y defiendo. Por último, la benjamina es *Úrsula Sagarra* y tiene sólo 12 años. A esa edad ya está llena de Matrículas de Honor y un flamante

(59) José Lázaro Villena, guitarrista y compositor, nació en Valencia en 1941.

(60) La Asociación Arpista Ludovico (ARLU), nació a finales del año 1988, por iniciativa de María Rosa Calvo-Manzano, para salvaguardar y recuperar el patrimonio arpístico español.

(61) Nació en Algemesí (Valencia) en 1897 y murió en Madrid en 1976. Una hija suya, Eugenia, estudió la carrera de arpa bajo la dirección de María Rosa Calvo-Manzano y es, en la actualidad, arpista de la Banda Municipal de Madrid. Eugenia estudió arpa por iniciativa de su padre, que compuso varias obras para este instrumento dedicadas a María Rosa Calvo-Manzano. De esta amistad nació la afición por el arpa de la hija de José Moreno Gans.

(62) Juan Bautista Cabanilles nació en Algemesí (Valencia) en 1644 y murió en Valencia en 1712. Gran compositor de música policoral y de órgano, su instrumento. Véase: Bernardo ADAM FERRERO, Op. cit. p. 64 y ss.

(63) Nació en Valencia en 1908.

Premio de Honor; es alumna directa de la profesora Diego, en Sevilla, y alumna mía circunstancial en los cursos monográficos que suelo impartir en verano.

Todo un panorama del que hemos de sentirnos, todos, orgullosos.

Nuestro corazón ha estado repartido entre las montañas de Navacerrada y las costas valencianas (muy próximas a Cullera, en Mareny Blau), para disfrutar de largas temporadas de vida retirada y aprovechar el silencio como el mejor aliado para el trabajo. Paisaje (costas bañadas de serenidad), soledad y estudio forman la trilogía que nuestra alma deseaba para gozar de períodos de "calderones" en la ajetreada vida impuesta por la profesión. Hemos aprovechado nuestras estancias en Valencia para hacer una labor de proselitismo y captación en torno al arpa de manera que nos resulta más fácil mencionar los sitios que nos faltan por visitar que los visitados. Y parece que la siembra ha producido

cosecha, porque sin tardar se crearon las plazas del Conservatorio y las dos de la orquesta valenciana, todas ellas ocupadas por músicos formados en nuestra cátedra. Una joven generación pujante e ilusionada está llamada a tomar el relevo de la antorcha que en años atrás portáramos en solitario, iluminando un cuádruple camino: pedagogía, orquesta, concertismo y musicología. Sentimos orgullo de pensar que animamos, asesoramos y convencimos a muchos autores para ampliar el repertorio. Son muchas las obras que nos han sido dedicadas en olor de la amistad.

Nuestros amigos son los amigos del arpa; sin duda, ganados para la causa, gracias a la invitación de la amistad personal y la belleza irresistible del ARPA.

MARÍA ROSA CALVO-MANZANO
CATEDRÁTICA DE ARPA DEL RCSM DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

ADAM FERRERO, Bernardo. *Músicos valencianos*. Ed. Proip. Valencia, 1988.

ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas a Santa María*. Códices Escorialenses J b 2 y T I 1.

ANGLÉS, Higinio. "La música en la corte de Alfonso el Magnánimo", en *Cuadernos de trabajos de la Escuela de Historia y Arqueología en Roma*. XV, 1961.

- "Alfonso V d'Aragona, meccenate della musica, ed il suo menestrel Jean Boisard", en *Liber amicorum Ch. van den Borrem*. Amberes, 1964.

- "El music Jacomi al servei de Joan I i Martí I durant els anys 1372-1404". Homenatge a A. Rubio i Lluch. Barcelona, 1935.

- "El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV", en *Anuario Musical*, XII, 1957.

- *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, 1935.

- *Historia de la música medieval en Navarra*. Diputación Provincial de Navarra. Pamplona, 1970.

- *La música en la corte de los Reyes Católicos*. CSIC. Madrid-Barcelona, 1941-1951.

- "Els ministres i cantors al servei dels Comtes-reis de Catalunya-Aragó durant el segle XIV", en *Revista Musical Catalana*, XXII, 1925.

- *La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo*. Festschrift für H. Rheinfelder. Munich, 1963.

- "La música a la Corona d'Aragó durant els segles XII-XIV", en *Crónica del VI Congrés d'història de la Corona d'Aragó*. Barcelona, 1962.

- "La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla", en *Anuario Musical*, II. Barcelona, 1947.

- "La música Sagrada de la Capilla Pontificia de Avignon en la Capilla Real Aragonesa durante el siglo XIV", en *Anuario Musical*, XII. Barcelona, 1952.

ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri II)*. Ed. de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988.

CALVO-MANZANO, María Rosa. *El arpa en el Barroco Español*. Vol. I. Col. "El Arpa". Ópera Omnia. ARLU. Dpto. de Investigaciones y Publicaciones. Editorial Alpuerto. Madrid, 1992. Patrocinado por el I.N.A.E.M., del Ministerio de Cultura.

- *El arpa en el Renacimiento Español*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986.

- *Sonatas españolas del Siglo XVIII*. Transcripción y estudio crítico. Ed. Piles. Valencia, 1985.

CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana*. I. Catedral Metropolitana de Valencia. II. Real Colegio del Corpus Christi. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1979.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen. *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa (1336-1442)* I. *Historia y documentos*. Ed. Antonio Bosch. Barcelona, 1979.

GRIFFITHS, John. "La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español", en *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Vol IV. n.º 1. Zaragoza.

LÓPEZ-CALO, José. *La música medieval en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. La Coruña, 1982.

PIEDRA, Joaquín y CLIMENT, José. "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII". Separata del *Anuario musical*. XVII. Barcelona, 1962.

ROBERTSON, A. y STEVENS, D. *Historia general de la música. Vol I. De las formas antiguas a la polifonía*. Ed. Istmo. Madrid, 1977.

VV.AA. *El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago. II Cuadernos de Música en Compostela. Santiago de Compostela, 1988.