

NATURALISMO Y METÁFORA EN LA «MÚSICA» PINTADA DE SANTO DOMINGO DE ORIHUELA, SAN PEDRO DE AGOST Y LA INMACULADA DE ONIL (1695 - CA. 1730)

JUAN PÉREZ BERNÁ

Comunicación presentada en el Congreso Internacional de Iconografía
de Barcelona (4, 5 y 6 de octubre de 2010)

RESUMEN

En mi tesis doctoral, *La capilla de música de la catedral de Orihuela. Las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*, se destaca por primera vez la relevancia musical de tres frescos conservados en otros tantos templos alicantinos. Los tres, coetáneos de Mathias Navarro, representan la gloria celeste, en la cual el Padre Eterno aparece rodeado de ángeles cantores e instrumentistas.

La gloria pintada en Santo Domingo de Orihuela en 1695 por Bartolomé Albert el Viejo recrea con notable factura la visión celeste de Dante, concediendo a la música un protagonismo del que carecen otros frescos coetáneos. Las glorias pintadas unas décadas después en Agost y Onil inciden igualmente en la iconografía musical, en este caso recreada con notable naturalismo.

En esta comunicación se aborda la lectura simbólica que la música adquiere en todos ellos, el naturalismo de las representaciones organológicas y la relación entre ellas y la práctica musical de la capilla oriolana durante el periodo del citado maestro, que, en el caso de Agost y Onil, se derivaría de su posible autor: el músico pintor Bartolomé Albert el Joven, hijo del pintor homónimo y miembro desde niño de la citada capilla.

PALABRAS CLAVE: Orihuela, Onil, Agost, Bartolomé Albert el Joven, Bartolomé Albert el Viejo, Mathias Navarro.

NATURALISME I METÀFORA EN LA «MÚSICA» PINTADA DE SANT DOMÈNEC D'ORIOLA, SANT PERE D'AGOST I LA INMACULADA D'ONIL (1695 - CA. 1730)

RESUM

En la meva tesi doctoral, *La capilla de música de la catedral de Orihuela. Las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*, es destaca per primera vegada la

rellevància musical de tres frescos conservats en tres temples alacantins. Tots tres, coetanis de Mathias Navarro, representen la glòria celestial, en la qual el Pare Etern apareix envoltat d'àngels cantors i instrumentistes.

La glòria pintada a Sant Domènec d'Oriola el 1695 per Bartomeu Albert el Vell recrea amb una factura notable la visió celestial de Dante, concedint a la música un protagonisme que no trobem en altres frescos coetanis. Les glòries pintades unes dècades després a Agost i Onil incideixen igualment en la iconografia musical, en aquest cas, recreada amb força naturalisme.

En aquesta comunicació s'aborda la lectura simbòlica que la música adquireix en tots els frescos, el naturalisme de les representacions organològiques i la relació entre elles, i la pràctica musical de la capella oriolana durant el període del mestre esmentat, que, en el cas d'Agost i Onil, es derivaria del seu possible autor: el músic pintor Bartomeu Albert el Jove, fill del pintor homònim i membre des de nen de la capella esmentada.

PARAULES CLAU: Oriola, Onil, Agost, Bartomeu Albert el Jove, Bartomeu Albert el Vell, Mathias Navarro.

NATURALISM AND METAPHOR IN THE PAINTED «MUSIC»
OF SANTO DOMINGO DE ORIHUELA, SAN PEDRO DE AGOST
AND LA INMACULADA DE ONIL (1695 - C. 1730)

ABSTRACT

My doctoral thesis, *The Music Chapel of Orihuela Cathedral. Romance-Language Compositions by Mathias Navarro (c. 1666-1727)*, highlights for the first time the musical significance of three frescoes preserved in as many churches in Alicante province. All three frescoes, contemporary with Mathias Navarro, represent the Celestial Glory, in which the Eternal Father is depicted amidst angel singers and instrumentalists.

The Glory at Santo Domingo de Orihuela painted by Bartolomé Albert the Elder in 1695 re-creates Dante's celestial vision with notable skill, lending music a prominence that other contemporary frescoes lack. The Glories painted a few decades later in Agost and Onil, which show a marked realism, are also significant in terms of musical iconography.

This paper discusses the symbolic reading that music acquires in all these frescoes, the naturalism of the organologic representations and the relationship between them and the music played at Santo Domingo de Orihuela in the times of the chapel master Mathias Navarro, a relationship which, in the cases of Agost and Onil, would be derived from the possible author of the frescoes: the musician and painter Bartolomé Albert the Younger, who was the son of the painter of the same name and a member of the Orihuela music chapel since he was a child.

KEYWORDS: Orihuela, Onil, Agost, Bartolomé Albert the Younger, Bartolomé Albert the Elder, Mathias Navarro.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN, AUTORÍA DOCUMENTAL Y CRONOLOGÍA

Los frescos que decoran la bóveda sobre el coro alto de Santo Domingo de Orihuela, la capilla de San Pascual de la Inmaculada de Onil y la capilla de la Comunión de San Pedro de Agost presentan un gran interés para la iconografía musical. Sus aspectos documentales y plásticos han sido abordados por Inmaculada Vidal, Rafael Navarro Mallebrera¹ y José Hernández Guardiola;² las cuestiones relativas a iconografía musical fueron puestas de relieve inicialmente en mi tesis doctoral, punto de partida de un análisis cuyos resultados preliminares se expusieron en la comunicación «Tres fuentes pictóricas alicantinas y su relación con la práctica musical de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)», presentada en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología celebrado en 2008 en Cáceres, cuyas actas recientemente han sido publicadas.³

Los tres frescos representan la gloria celeste y fueron realizados entre 1695 y la década de 1730. No obstante, solo consta documentalmente la autoría de la gloria de Santo Domingo de Orihuela, que realiza Bartolomé Albert el Viejo en 1695.⁴ Este fresco forma parte de un complejo programa iconográfico⁵ y consti-

1. Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, *Arqueología, arte, toponimia*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1987, p. 269-284.

2. José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, *El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1990; José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. III, *Otros conjuntos y pintores del siglo XVIII*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1990.

3. Juan PÉREZ BERNÁ, «Tres fuentes pictóricas alicantinas y su relación con la práctica musical de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)», *Revista de Musicología*, vol. XXXII, núm. 2 (2009), p. 227-243. En ella se incide en las relaciones existentes entre las fuentes documentales y musicales de la catedral de Orihuela y las representaciones musicales que contienen estos tres frescos.

4. La cronología y autoría del fresco de Santo Domingo se encuentra sólidamente documentada. La actividad artística de Bartolomé Albert el Viejo en Santo Domingo de Orihuela aparece tratada en Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, p. 269-284, y su trayectoria, en José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 101 y s. Sobre la hipótesis de realización de los frescos de Onil y Agost, José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 201 y 206. Sobre el fresco de Onil, el único dato sólido es el de la finalización de la iglesia en 1687, dato que Guardiola recoge en el vol. I, p. 201, así como destaca en la página 206 la afinidad de estilo con obras firmadas de Bartolomé Albert el Joven. Respecto a Agost, José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. III, p. 13-15, donde recoge que la capilla de la Comunión fue erigida entre 1731 y 1733.

5. La descripción de este aparece en José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 122, y en Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO

tuyó el modelo compositivo para los de Onil y Agost, que, sin embargo, se distinguen del primero en su asunto y en el naturalismo de sus representaciones musicales.

Precisamente la fidelidad y detalle en la disposición y representación de los instrumentos musicales en Agost y Onil permite establecer un nexo entre estas pinturas y la práctica musical en la capilla de la catedral de Orihuela, al tiempo que señala al músico pintor Bartolomé Albert el Joven (1703/4-1776) como su posible autor.

La realización de estas tres pinturas coincide temporalmente con el magisterio de Mathias Navarro al frente de la capilla de la catedral de Orihuela, que las fuentes documentales denominan simplemente como la «Música». Mathias Navarro (ca. 1666-1727) la rigió desde mayo de 1692 hasta su fallecimiento, el 7 de marzo de 1727. Estos casi treinta y cinco años están marcados por el contexto que siguió a la Guerra de Sucesión, que tuvo especial incidencia en el ámbito oriolano (diócesis y gobernación), y que permite dividir su magisterio y actividad creativa en dos etapas: la primera, que transcurre entre 1692 y 1710, se enmarca en el estilo del Barroco pleno y la segunda, que abarca el periodo comprendido entre 1711 y 1727, en el Barroco tardío. Esta segunda etapa se inicia con el proceso de incorporación de los *instrumentos nuevos*, denominación que reciben en las actas capitulares clave, violín, violón y *abué* (oboe), y que se realizó entre 1711 y 1714.⁶

2. LOCALIZACIÓN E IDENTIFICACIÓN

Las pinturas que nos ocupan comparten marco temporal y actualmente también demarcación civil y eclesiástica, pero en el momento en que se realizaron no era así. Presentan diferente envergadura y decoran tres espacios culturales bien distintos: una iglesia dominica, sede de una universidad pontificia (Orihuela); una capilla aneja a un templo parroquial (Agost) y una capilla lateral en un templo conventual (Onil), si bien las dos últimas tienen en común su dedicación a la veneración del Santísimo Sacramento (figura 1).

MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, p. 269-284. En este trabajo se aborda la descripción y autoría de todas las pinturas, conservadas en el recinto de la Antigua Universidad Pontificia, actualmente Colegio Diocesano Santo Domingo de Orihuela.

6. Sobre estos aspectos remito al contenido de mi tesis doctoral: Juan PÉREZ BERNÁ, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Universitario da USC, 2008, edición en CD-ROM. La incorporación de los *instrumentos nuevos* aparece detallada en las páginas 201-208.



FIGURA 1. Localización geográfica de los templos donde se ubican los tres frescos objeto de esta comunicación.

2.1. La gloria sobre el coro alto de Santo Domingo de Orihuela

La ciudad de Orihuela ocupó en el pasado un lugar muy relevante derivado de su posición fronteriza entre las coronas de Castilla y Aragón; entre 1304 y 1707 fue capital de una de las dos gobernaciones en que se dividía el Reino de Valencia, y además erigida en sede episcopal en 1564, titularidad que desde 1959 comparte con Alicante. La iglesia de Santo Domingo forma parte de un suntuoso y amplio complejo arquitectónico erigido a expensas de don Fernando de Loaces en el siglo XVI, destinado originalmente a convento y Colegio de Predicadores,⁷ que en el siglo siguiente adquirió el rango de Universidad Pontificia, todo ello regentado por la orden dominica (Martínez Gomis, 1987, p. 187). Este templo fue seriamente dañado por un terremoto que motivó la reconstrucción de la nave y capillas laterales durante las dos últimas décadas del siglo XVII, así como la renovación completa de su decoración interior, que se llevó a cabo entre 1692 y 1703. Durante esta intervención, Bartolomé Albert el Viejo fue el responsable de los

7. Javier Sánchez Portas se ha ocupado del proceso constructivo de Santo Domingo y la figura de Fernando de Loaces en varios trabajos, el último de los cuales es Javier SÁNCHEZ PORTAS, *El patriarca Loaces y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*, Orihuela, Caja Rural Central, 2003.

frescos que cubren por completo las bóvedas de cañón de la nave principal y la totalidad de los paramentos del tramo de los pies de la nave que acoge el coro alto, labor que desarrolló entre 1692 y 1700. Posteriormente y hasta 1702, realizó óleos también destinados a este templo, lo que aparece documentado por última vez en 1703 también en la misma ciudad.⁸

El fresco que nos ocupa cubre el primer tramo de la nave de cañón, junto a los pies del templo y sobre el coro alto, desde el cual solo resulta visible en su plenitud. Consta documentalmentemente que Bartolomé Albert el Viejo estuvo trabajando en él durante 1695⁹ (figura 2).



FIGURA 2. Primer tramo de la bóveda de la nave de la iglesia de Santo Domingo de Orihuela.

2.2. La gloria de la capilla de la Comunión de San Pedro de Agost

Agost consiguió la titularidad municipal en 1705, cuando se escindió del Ayuntamiento de Alicante, y a lo largo del siglo XVIII experimentó un notable desarrollo. La capilla de la Comunión, que fue erigida entre 1731 y 1733, se abre

8. La actividad de Albert el Viejo en Santo Domingo aparece documentada en Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, p. 269-284; y su trayectoria global, en José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 101 y s.

9. Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, p. 274 y 284.

transversalmente al primer tramo del lado del evangelio de la nave del actual templo parroquial, que fue levantado posteriormente en las décadas centrales del siglo XVIII en sustitución del anterior. Esta capilla tiene forma de T y aparece íntegramente decorada por pinturas al fresco. Las alusiones a la música se encuentran en la cúpula que cubre el tramo que hace las veces de pequeña nave y a ambos lados del arranque de la bóveda de cañón que cubre el presbiterio (figura 3). No consta documentalmente la autoría de estos frescos; al respecto, Rafael Navarro Mallebrera e Inmaculada Vidal atribuyen su realización a Antonio Pérez, que en 1734 y 1735 cobró por pintar la sacristía y el archivo del primitivo templo parroquial, opinión compartida por Hernández Guardiola, aunque apunta que, por el momento, se ignora la existencia de cualquier otra obra firmada por Antonio Pérez y que lo único evidente es una indudable conexión con Orihuela y Alicante (Hernández Guardiola, 1990, vol. II, p. 13-15).

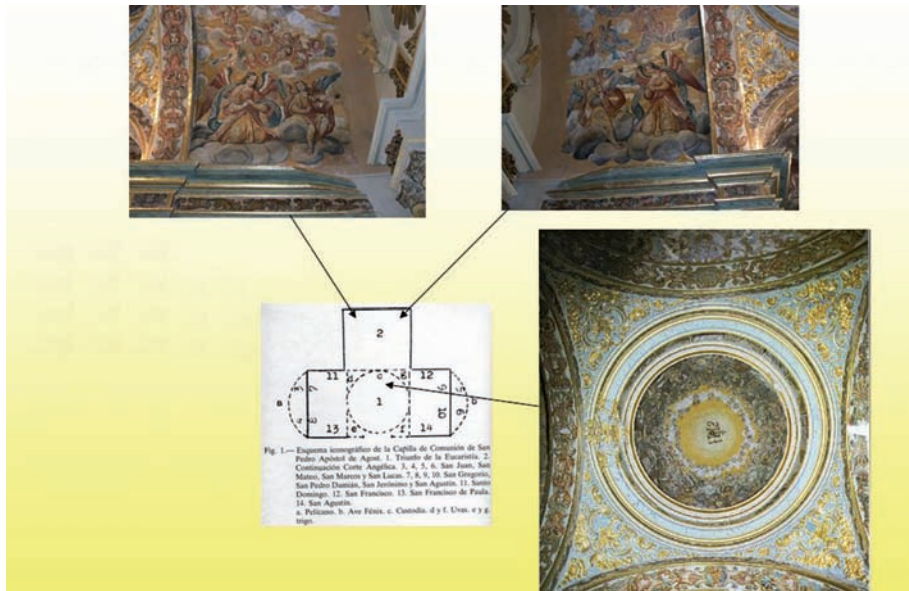


FIGURA 3. Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de San Pedro en Agost (Alicante).

2.3. La gloria de la capilla lateral de la Inmaculada de Onil

Onil, a pesar de su cercanía a la llanura litoral alicantina, tras la reconquista quedó bajo la jurisdicción civil y eclesiástica de Valencia. En el siglo XIX pasó a integrar la actual provincia de Alicante y, finalmente, en 1954 se incorporó a la diócesis de Orihuela-Alicante. Esta localidad cuenta con un conjunto conven-

tual destinado originalmente a padres alcantarinos, cuyo templo fue erigido entre 1674 y 1687,¹⁰ que en la actualidad está dedicado a la Inmaculada Concepción. A pesar de los avatares que ha sufrido esta modesta construcción, la segunda capilla del lado de la epístola conserva decoración al fresco en estilo barroco con escenas alusivas a la vida de san Pascual y a la Eucaristía que se desarrollan en la parte alta de los muros y una representación de la gloria celeste en su bóveda vaída (figuras 4a y 4b). No consta documentalmente su autor, pero Hernández Guardiola señala la existencia de aspectos técnicos, detalles ornamentales de ascendencia italiana y tipos humanos que relacionan a su artífice con el que decoró la capilla de la Comunión de Agost; destaca, además, que ambos presentan en su corte angélica una notable deuda con la obra de Bartolomé Albert el Viejo en Santo Domingo de Orihuela. Igualmente señala los años iniciales del siglo XVIII como posible periodo de realización (Hernández Guardiola, 1990, vol. I, p. 206).



FIGURAS 4a y 4b. Pintura al fresco en la bóveda de la capilla de San Pascual de la iglesia conventual de la Inmaculada de Onil (Alicante).

10. JOSÉ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 201. El 4 de octubre de 1687 se realizó el traslado del Santísimo Sacramento.

3. RELACIÓN DEL MÚSICO PINTOR BARTOLOMÉ ALBERT EL JOVEN CON LOS FRESCOS DE AGOST Y ONIL

Mientras que la autoría del fresco de Santo Domingo de Orihuela aparece sólidamente documentada, no ocurre igual con los de Agost y Onil. Ambos frescos presentan notables semejanzas en los motivos decorativos, en la composición y en el naturalismo de las representaciones musicales, tanto en lo referente a la disposición de los músicos como a la iconografía organológica. Este rasgo concede un valor muy singular a estas pinturas y evidencia que el pintor que las realizó estaba familiarizado con la praxis musical de la capilla oriolana durante el Barroco tardío.

Las semejanzas de estilo existentes entre los frescos de Agost y Onil y trabajos firmados por Bartolomé Albert el Joven,¹¹ así como su calidad de músico, pues fue integrante de la capilla oriolana primero como infante y luego como violinista, le señalan como posible autor. Un dato más da solidez a esta hipótesis: el nombre de Antonio Pérez, que aparece en documentos relativos a la decoración del archivo y sacristía de Agost (Hernández Guardiola, 1990, vol. II, p. 13-15), coincide con el del capellán real de contralto que se hizo cargo de la capilla oriolana entre 1727 y 1729 tras la muerte de Mathías Navarro. Cabe la posibilidad de que fuera este quien ejerciera como apoderado o intermediario de Albert,¹² integrante de la capilla oriolana desde su infancia, para la realización de las pinturas de Agost y posiblemente antes también lo había sido para las de Onil, de cuya realización no se ha hallado documento alguno.

El fresco de Onil presenta un estilo homogéneo y pudo ser realizado por Bartolomé Albert en momentos en que su presencia como violinista no era requerida de continuo, como el periodo comprendido entre 1717 y 1722. El de Agost, de mayor envergadura, posiblemente fue realizado en ese mismo periodo, pero con la concurrencia de varias manos. En ambos este músico y pintor nos dejó un magnífico testimonio pictórico de la capilla de música de la catedral de Orihuela, de la que formaba parte.

Los datos publicados por Hernández Guardiola (1990, vol. II, p. 29-40) e Inmaculada Vidal Bernabé (1999, p. 95-110) referentes a Bartolomé Albert el Joven atañen principalmente a su faceta de artista plástico (grabador, diseñador y pintor) y abarcan el periodo comprendido entre 1722 y 1746. En trabajos prece-

11. En este sentido, resulta especialmente relevante Inmaculada VIDAL BERNABÉ, «Un dibujo inédito de Bartolomé Albert el Joven para la catedral de Orihuela», *Alquibla: Revista de Investigación del Bajo Segura*, n.º 5 (1999), p. 95-110.

12. Práctica habitual en la época a la vista de la documentación manejada durante la realización de mi tesis doctoral: Juan PÉREZ BERNÁ, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro*, p. 195-229. En el apéndice (volumen III) presentó varios documentos referidos a esta práctica, que aparecen relatados también en las páginas citadas.

dentes doy cuenta de su trayectoria como músico¹³ e indirectamente también lo hace Paulino Capdepón en los artículos que dedica a la capilla oriolana.¹⁴ Inmaculada Vidal fija el nacimiento de Bartolomé Albert el Joven hacia 1703,¹⁵ fecha que cuadra con el periodo en que ejerció como infante de colorado de la catedral en Orihuela. Tenía un hermano llamado Fernando que, a juzgar por el periodo en que fue infante de colorado (desde 1714 hasta junio de 1716), debía de ser uno o varios años mayor que Bartolomé. Fernando ejerció de violinista segundo desde 1715, cuando todavía era infante, primeramente sin sueldo, solo con los percamos o distribuciones; después, desde el 24 de junio de 1716, con un salario de 20 libras, y finalmente ascendió a violín primero en 1718, con dotación de 32 libras, que en 1722 se incrementó a 60 libras. Paralelamente tuvo asignado un beneficio de acólito, dotado con 50 libras entre 1716 y 1722, cuando al alcanzar la edad de veintidós años tuvo que dejarlo, hecho que coincidió con la mencionada subida de su salario de violín primero (Pérez Berná, 2008, p. 218-223).

Bartolomé, sin embargo, no tuvo una trayectoria musical tan brillante como su hermano Fernando. Bartolomé consiguió el rango de infante de colorado en diciembre de 1713, cuando debía de contar con once o doce años de edad, y se mantuvo en él hasta el 6 de julio de 1718, con quince o dieciséis años, fecha de su incorporación a la capilla como violinista sin sueldo. No volvemos a encontrar mención de él hasta el 13 de diciembre de 1722, cuando el cabildo vincula el salario de 60 libras que concede a su hermano Fernando a la presencia de Bartolomé como violín segundo siempre que fuera necesario, lo cual indica que intervendría esporádicamente, solo en las fechas más señaladas. En enero de 1726, cuando debía de contar con veintidós o veintitrés años, se le asignó un salario de 20 libras, que disfrutó desde entonces y hasta la muerte de Mathías Navarro en 1727. Dicha cantidad no constituía congrua suficiente para acceder al orden sacerdotal, pero sí las 50 libras que percibía en junio de 1748 por desempeñar este mismo oficio (Vidal Bernabé, 1999, p. 102). Falleció siendo sacerdote y violín segundo de la

13. Una cronología preliminar de la trayectoria artística de Bartolomé Albert el Joven aparece en Juan PÉREZ BERNÁ, «Tres fuentes pictóricas alicantinas y su relación con la práctica musical de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)», *Revista de Musicología*, xxxii (2) (2009), p. 242-243. También me ocupó de su presencia en la capilla oriolana desde que se incorporó a ella como infante de coro en Juan PÉREZ BERNÁ, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro*. Sobre este asunto remito al capítulo v (p. 73-129), al capítulo viii (p. 195-229, especialmente la p. 220), al anexo del capítulo viii (p. 904-915) y al apéndice documental referido a las actas capitulares de la catedral de Orihuela (p. 997-1116).

14. Se ofrecen noticias de Albert en Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Matías Navarro (1668?-1727), maestro de capilla de la catedral de Orihuela», *Revista de Musicología*, xxi (1) (1998), p. 169-195. El dato de su fallecimiento aparece en Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «El compositor valenciano José Martínez Lafós (†1780)», *Nassarre*, xv 1-2 (1999), p. 210.

15. Inmaculada VIDAL BERNABÉ, «Un dibujo inédito de Bartolomé Albert el Joven para la catedral de Orihuela», *Alquibla: Revista de Investigación del Bajo Segura*, p. 102: «El 9 de mayo de 1736, Bartolomé Albert el Joven declaró que tenía 33 años de vida».

capilla catedralicia antes del 1 de febrero de 1776, fecha del acuerdo que designa su sustituto y da noticia de su óbito (Capdepón, 1999, p. 210).

En la figura 5, realizada a partir de los datos de la bibliografía ya citada (Inmaculada Vidal, Hernández Guardiola, Paulino Capdepón y Pérez Berná) y de las aportaciones documentales recogidas en mi tesis doctoral, se esquematiza la trayectoria de Bartolomé Albert el Joven de la que por el momento se tiene constancia.

CRONOLOGÍA DE BARTOLOMÉ ALBERT EL JOVEN
1703/1704: Nacimiento en Orihuela.
De diciembre 1710/1711 a diciembre 1713: ¿Infante de morado?
Del 13.XII.1714 a 1718 (posiblemente julio): Infante de colorado.
6.VII.1718: Violinista sin sueldo, y posiblemente <i>abué</i> (educado en ambos). No se vuelve a mencionar hasta 1722.
1722: Primer grabado localizado y designación como violinista segundo sin sueldo (13 de diciembre) de la capilla de música de la catedral de Orihuela; el cabildo vincula el salario de 60 libras, que concede a su hermano Fernando, a la presencia de Bartolomé como violín segundo cuando así fuera necesario.
1726: Desde enero, violinista segundo con salario de 20 L.
1728: Diseño del florón de la sacristía de la seo de Orihuela.
Década 1730: Obras pictóricas, proyectos y peritajes.
Década 1740: Trabajos pictóricos de poca envergadura.
Libro de fábrica de 1747-1748: Violín segundo con 50 libras de salario. Posiblemente disfrutaba de este salario desde principios de la década de 1740, cuando cesa su actividad pictórica, coincidiendo con la consecución del orden sacerdotal.
1776: Fallecimiento cuando ejercía como violín segundo.

FIGURA 5. Cronología de la trayectoria profesional del músico pintor Bartolomé Albert el Joven.

4. LA METÁFORA MUSICAL EN LA GLORIA DE SANTO DOMINGO DE ORIHUELA

El fresco que decora el primer tramo de la nave de la iglesia de Santo Domingo de Orihuela, situada sobre el coro alto, fue realizada en 1695 por Bartolomé Albert el Viejo (Vidal y Hernández, 1987, p. 269-284). Esta pintura coetánea con el magisterio oriolano de Mathias Navarro, cuando la policoralidad adquiere su punto culminante en el ceremonial Barroco de la sede oriolana, revela como las

ideas que fundamentaron la interpretación antifonal del canto llano en la alta edad media mantenían plena vigencia en pleno Barroco y permiten valorar la práctica policoral polifónica como una ornamentación de aquella.¹⁶

4.1. Asunto, descripción y referencias musicales

Según Hernández Guardiola, la gloria del coro alto de Santo Domingo forma parte de un complejo programa iconográfico de corte tomista,¹⁷ y parece inspirada en el tratado *De coelsti hierarchia* de Pseudo Dionisio el Aeropagita (siglos v-vi), que utiliza Dante como fuente para describir el cielo en el canto vigésimo octavo de «El Paraíso», tercera parte de *La Divina Comedia*.¹⁸ En ella las criaturas celestes que cita san Pablo en *Colosenses*, capítulo 1, versículos 15-16, entonan el perpetuo *Hosanna*, al tiempo que organizados en tres ternarios giran en torno al Creador. El texto de Dante plasmado en este fresco con gran fidelidad (figura 6) es el siguiente:

Se escuchaba un inmenso *Hosanna* que vibraba de coro en coro e iba a concentrarse en el punto fijo que servía de centro a todo el sistema [...] los serafines y querubines siguen con tal rapidez el girar de su cadena que desde su altura ven siempre el brillante centro luminoso [...] Son amores rodeados de otros que se llaman Tronos de la presencia divina y en ellos termina el primer ternario. [...] El otro ternario que existe en este ámbito primaveral, jamás turbado por el nocturno Aries, entona perpetuo *Hosanna*, en el que se combinan tres melodías correspondientes a los tres órde-

16. Sobre la relación entre la práctica musical de la catedral de Orihuela y el fresco de Santo Domingo de Orihuela, remito a Juan PÉREZ BERNÁ, «Tres fuentes pictóricas alicantinas y su relación con la práctica musical de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)», p. 227-243.

17. José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 121-122. Esta corriente filosófica «resurgiría con fuerza en el siglo XVIII dentro de la Iglesia, [como] única escuela dentro del tronco de la escolástica capaz de luchar contra el positivismo que sucede a la crítica cartesiana. Según esta filosofía, el fin último del hombre es Dios, y a Él tiende la criatura racional, cuya aspiración es la felicidad suprema, la bienaventuranza que consiste en la *visión directa de Dios en el cielo*, en la otra vida, de cuya visión surgirá el amor que aquietará la voluntad». Junto al acceso y en los muros del sotacoro, lugar que ocupan los fieles, se ofrecen las imágenes de David, Salomón y varias santas dominicas como modelo a seguir para alcanzar la gloria. En la bóveda del sotacoro, Nacimiento, Presentación, Desposorios y la Visitación, todo ello correspondiente al ciclo de María, la cual se presenta como medio de alcanzar la gloria. En el coro alto, la Anunciación en el muro de ingreso, y en sendos óleos, hoy en paradero desconocido, el Anuncio a los pastores y el Nacimiento. La bóveda de la nave representa el cielo, que tiene su punto culminante en la Gloria, representada en su primer tramo, que cubre el coro alto. También aparece una descripción de él en Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, p. 269-284.

18. José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 116-121. Guardiola omite en su análisis los óleos de los lunetos, actualmente en una ubicación que desconozco.

nes de bienaventuranza. Allí se encuentran tres legiones angélicas: las Dominaciones primero; las Virtudes, después, y las potestades en tercer lugar. Giran luego [en el tercer Ternario] en dos coros los Principados y los Arcángeles; el último coro se compone de la jubilosa multitud de los Ángeles. Cada uno de estos círculos ejercen su influencia en el inferior, de modo que todos son atraídos por el Bien Supremo.

Así aparece representada la gloria en este fresco, que Albert plasma duplicada: tres círculos en torno a Dios Padre, que mira hacia la Anunciación pintada en el muro sur como representación de Dios Hijo, y otros tres en torno al Espíritu Santo, que ocupa el florón líneo en el centro de la bóveda de cañón (figura 6).

El canto celestial del *Hosanna*, o música celeste en honor de Dios, se repre-

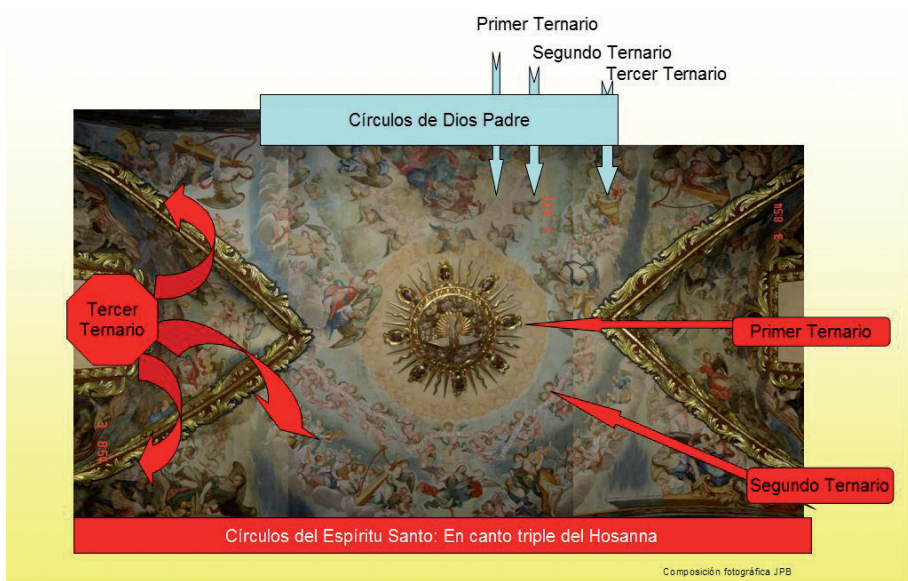


FIGURA 6. Fresco del primer tramo de la nave de Santo Domingo de Orihuela realizado por Bartolomé Albert en 1695. Elaboración propia.

enta mediante el texto de las filacterias y los instrumentos que portan los seres que en círculos concéntricos giran en torno al Espíritu Santo (figura 6). Los integrantes del segundo círculo (Dominaciones, Virtudes y Potestades), representados como seres celestes infantiles, sujetan filacterias, que constituyen la representación plástica de canto del *Hosanna* que entonan perpetuamente y que, como describe Dante, «se combina en tres melodías correspondientes a los tres órdenes de bienaventuranza». Como el poeta florentino no especifica el texto de este triple canto, el ideólogo del programa iconográfico escogió los siguientes, que se reparten en tres tramos de filacterias:

- En el centro: *BEATI QUI HABITANT IN DOMO TUA, DOMINE, SECLA SECLORUM LAUDABUNT TE* ('Benditos los que habitan en tu casa, Señor, alabándote eternamente').
- En el luneto del evangelio en cuyo vano figurado había un lienzo que representaba el Nacimiento: *GLORIA IN EXCELSIS DEO*.
- Sobre el luneto de la epístola en cuyo vano figurado había un lienzo que representaba el anuncio a los pastores (Vidal y Navarro, 1987, p. 269-284): *EVANGELIZO VOBIS GAUDIUM MAGNUM* ('Os anuncio una gran alegría').

Estas flacterias revelan que los integrantes del segundo círculo cantan acompañados por los seres celestes del tercer círculo, que portan para ello instrumentos y partituras. En total, en este tercer círculo, que se extiende a los lunetos y está integrado por jóvenes ricamente vestidos, se representan veintiséis instrumentos musicales, cuya distribución obedece a cuestiones plásticas y no musicales y sus modelos organológicos, a tipologías imaginarias que aparecen en grabados muy difundidos en la época. En total, se representan las siguientes tipologías: ocho violines, cinco bajones, cinco arpas, tres órganos, dos laúdes, una flauta travesera, un clave, una lira, una vihuela de arco y un instrumento de viento cuyo

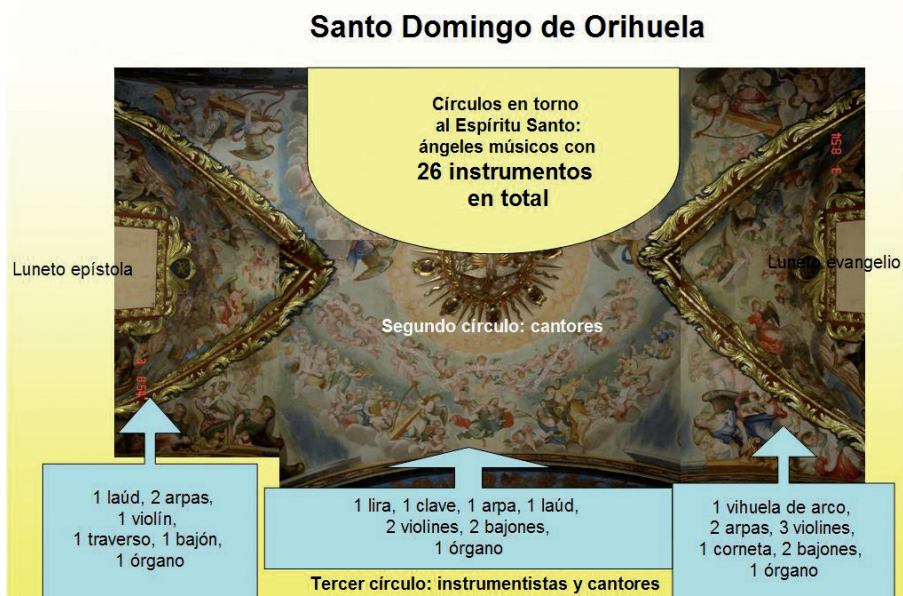


FIGURA 7. Distribución de los instrumentos musicales representados en Santo Domingo de Orihuela buscando un equilibrio plástico. Elaboración propia.

mal estado y posterior restauración lo hace difícilmente identificable, y que pudo ser una corneta (figura 7).

La representación de la gloria solo es plena en el tramo sobre el coro alto que ocupaba el clero dominico;¹⁹ en los restantes tramos que delimitan los arcos fajones y que resultan perfectamente visibles por los fieles, se repite únicamente simplificada; en ellos la visión de la Trinidad se sustituye por un florón líneo dorado y los ángeles, en lugar de partituras o instrumentos musicales, portan cestos con flores en lo que parece alusión al benigno clima celeste que describe Dante en el texto antes reproducido: «En este ámbito primaveral, jamás turbado por el nocturno Aries».

4.2. Fundamento teológico del uso de la policoralidad y razones de su apogeo en el Barroco

La gloria Santo Domingo de Orihuela es coetánea de otros frescos de asunto semejante, como los de Lucas Jordán en el Escorial (1692-1693) y la catedral de Toledo (1698) o Antonio Palomino en los Santos Juanes de Valencia (1697-1702). Sin embargo, a diferencia de ellas, en la representación plasmada en la iglesia de la antigua Universidad de Orihuela, en torno al Espíritu Creador no hay santos, sino solo música: el «canto celeste que resuena de coro en coro», el canto del *Hosanna* interpretado vocalmente por el segundo ternario e instrumentalmente por el tercero.

Esta incidencia en el elemento musical se debe, en mi opinión, al lugar que cubre este fresco: el coro alto, donde se reunían para el rezo del oficio la congregación dominica. La imagen celeste de Dante aquí plasmada les ofrecía el modelo que toda congregación coral debe seguir: reproducir el canto de los coros celestes en torno al Creador; es decir, la bóveda del coro alto de Santo Domingo es el equivalente celeste de la actividad del canto del clero dominico en particular y de cualquier congregación coral en general. El deseo de alabar a Dios «así en la Tierra como en el Cielo» justifica la práctica antifonal del canto llano que, al ornamentarse en polifonía, da lugar a la policoralidad, que por lo tanto no es más que la práctica antifonal polifónica.

De este modo, siguiendo este planteamiento platónico y escolástico, llegamos a la justificación teológica del uso de la policoralidad. Esta y el precedente de

19. Resulta sumamente significativo que la gloria celeste solo aparezca representada en su total plenitud en el tramo de la nave que cubre el coro alto. Conviene destacar que este espacio solo era accesible para el clero. En el lado de la epístola del crucero se encuentra el órgano y la tribuna que ocupaban los músicos de la capilla oriolana cuando intervenían en los actos del Colegio, lo cual tenía lugar especialmente con ocasión de la festividad de santo Tomás de Aquino. De esta forma, el programa diseñado expresa que el clero es el único mediador posible, pues solo él está en contacto directo con Dios. Se trata de una idea tridentina que, a mi juicio, también se tuvo en gran consideración cuando en 1565 se ideó el organigrama de la capilla catedralicia oriolana.

la práctica antifonal habitual en los coros hispanos en la interpretación del gregoriano constituyen las dos razones más importantes sobre las que se fundamenta la relevancia de la policoralidad en el ceremonial hispano más allá de los límites temporales y estilísticos barrocos.

No obstante, ciertamente durante el Barroco la policoralidad adquirió en el ceremonial católico, y especialmente en el hispano, su máximo desarrollo. En mi opinión, esto se debió, además, a la confluencia de la teoría de los afectos con los factores mencionados. La identificación conceptual entre música antifonal o policoral y gloria permitió al pensamiento barroco utilizarla como símbolo para recrear el Cielo en la Tierra con la finalidad de acercar a los hombres a Dios, pues es imagen de la que resuena en las alturas «de coro en coro».

Al utilizar la música policoral como metáfora del eterno equilibrio celeste, se le concedía el valor terrestre de vínculo entre lo divino y lo humano, constituyéndose en un canal místico que permite elevar al hombre al mundo celeste. Potestades, ángeles, principados y arcángeles, mediadores y mensajeros están ocupados por completo en hacer música. Esta imagen es metáfora de cómo la música vocal y la instrumental, o mejor dicho, la conjunción de ambas en el equilibrio policoral, es vínculo entre lo divino y lo humano, conecta ambas dimensiones y, por lo tanto, propicia la experiencia mística.

Estas ideas explican que en el periodo del Barroco la policoralidad adquiriera una importancia inusitada, pues fue utilizada como imagen retórica del Cielo para propiciar el «afecto» que sufría un místico ante la visión divina. Al recrear la música celeste mediante la humana técnica policoral, la música ceremonial adquiere la misma función de rompimiento de gloria que guía la realización de los retablos barrocos desde España hasta Austria: la música se convierte en un trampantojo sonoro que pretende provocar una experiencia mística, y no solo una intención catequética. Esto afecta especialmente a la función del romance ceremonial, es decir, del villancico y *adláteres*; su importancia y presencia en el ceremonial barroco difícilmente puede justificarse por la función aleccionadora de sus textos (satíricos, amorosos, etc.), pero la función mística sí justifica la presencia de pastores, batallas, Cupidos, estrellas y Ares.

A la luz de estos planteamientos teológicos, la prolongación de la práctica policoral hasta el siglo XIX en el marco eclesiástico hispano no supone un rasgo musical retardatario, sino la permanencia de un esquema lingüístico y textural marcadamente idealizado en el que la textura polifónica policoral posee el mismo profundo simbolismo místico que la interpretación antifonal del canto llano. Un ejemplo de ello son las creaciones de Joaquín López, maestro de capilla en la propia sede oriolana entre 1780 y 1811, en las que la policoralidad aparece revestida de rasgos clásicos, tal y como resuelve el estudio inédito al respecto de Pedro Pérez Berná.²⁰

20. Se trata de mi hermano, que está realizando su tesis doctoral sobre este maestro de la catedral de Orihuela y cuyos resultados preliminares aparecen recogidos en Pedro PÉREZ BERNÁ, *Joaquín López del silencio al sonido*, DEA, Universidad de Valencia, 2008, inédito.

Lógicamente, el rígido planteamiento jerárquico de la sociedad del Antiguo Régimen reserva estas experiencias místicas policorales a las fechas de mayor rango o a ceremonias de días concretos, tanto por el motivo de la celebración como por el carácter de fiestas de precepto de estas. Así quedó recogido en el *Libro Verde*, que establecía el ceremonial de la sede oriolana, según el cual la polifonía solo formaba parte de los boatos «de seis y de cuatro capas» correspondientes a las fechas de rango superior denominadas «dobles de primera y segunda clase»; en uno y otro se distingue no por el número de voces que deben realizar la polifonía, sino por el número de coros en que estas se organizan.²¹ Esta explícita mención a la policoralidad, tanto en el ceremonial como en la distribución de los cantores de la sede oriolana, permite considerar la escritura policoral como una ornamentación o variación de la práctica antifonal del canto llano, cuyo fundamento teológico quedó plasmado en el fresco de Santo Domingo de Orihuela.

4.3. El modelo iconográfico: representaciones musicales en la Gloria de Santo Domingo de Orihuela de Bartolomé Albert el Viejo (1695)

A pesar de la profunda lectura teológico-musical de la gloria que Albert el Viejo pinta en Santo Domingo, la disposición de los abundantes ángeles músicos representados en ella está condicionada únicamente al asunto y a la composición plástica (figura 8). Por otro lado, los instrumentos musicales que tañen o tocan no responden a tipologías coetáneas, y para su representación, en algunos casos carente de realismo, debió de seguir como modelo los mismos grabados franceses y alemanes de ascendencia manierista que utilizó para los tipos humanos.²²

El caso más evidente es la representación de violines y partituras (figura 9), cuyas formas repiten coloreado, el mismo modelo estilizado que Albert el Viejo plasmó en los esgrafiados que realizó en el palacio ducal de Albaida (Hernández Guardiola, 1990, vol. I, p. 138). Esta misma estilización presentan el resto de los instrumentos, desde los ejemplares de corneta, órgano, bajón y arpa, todos ellos con presencia documentada en la capilla oriolana coetánea, pasando por los laúdes, flautas traveseras, clave, lira y la vihuela de arco, cuya mera presencia constituye un elemento notablemente arcaico para la época en que fue realizado este fresco. La ausencia de chirimías y sacabuches resulta uno de los pocos rasgos «naturalistas» de este conjunto musical. En la capilla oriolana las dotaciones de estos instrumentos se extinguieron en 1678 y 1688, respectivamente, al tiempo que cobraban importancia cornetas y bajones (Pérez Berná, 2008, p. 827-828).

21. Sobre la presencia de la música en el ceremonial de la sede oriolana durante el Barroco remito a Juan PÉREZ BERNÁ, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro*, p. 465-519.

22. Inmaculada VIDAL BERNABÉ y Rafael NAVARRO MALLEBRERA, «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela», en *Ayudas a la investigación 1986-1987*, vol. III, p. 274-275, y José HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I, p. 129-140.



FIGURA 8. Detalle de coros en torno al Espíritu Santo en la bóveda del coro alto de Santo Domingo de Orihuela, pintada por Bartolomé Albert el Viejo en 1695. Fotografía de J.P.B.

5. LA «MÚSICA» PINTADA DE ONIL Y AGOST: NATURALISMO Y FUNCIÓN RETÓRICA

El conjunto musical angélico de Onil y Agost permite una lectura naturalista de la que carece el fresco de Orihuela, tanto en lo referente a disposición de los elementos musicales como en los rasgos de los instrumentos representados. Es decir, el pintor de Onil y Agost distribuyó los ángeles que integran estas dos «capillas musicales celestes» según la función que realizaban instrumentistas y cantores en la capilla oriolana durante la segunda etapa de Mathias Navarro (1711-1727), concretamente después de 1713, cuando se produce la incorporación de violines, violón y *abué*, y pintó los instrumentos a partir de modelos que estaban en uso, y que Bartolomé Albert el Joven conocía de primera mano.

Violines representados en Santo Domingo de Orihuela y su modelo iconográfico.



FIGURA 9. Fotografías de J.P.B. y Hernández Guardiola. Elaboración propia.

5.1. Disposición de la «Música» pintada en Onil y Agost y la capilla de música de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro

La composición de Onil (figura 10) distribuye a los músicos a partir del eje longitudinal de la capilla en una compartimentación binaria: en el lado de la epístola, los «instrumentos viejos» o coro instrumental implícito (pues doblaban partes vocales), y en el del evangelio, los «instrumentos nuevos» o coro instrumental explícito (pues recibían partes independientes) (Pérez Berná, 2008, p. 559-579). Junto a estos ángeles instrumentistas, cuatro cantores, un adulto y un niño a cada lado. El adulto de la epístola aparece con un pliego enrollado en ademán de echar el compás, función que realizaba el maestro. La distribución en cuatro voces solistas (dos agudas y dos graves), coro explícito (formado por violín, violón y *abué*) y continuo (aquí arpa y también mandola violín) parece reproducir una *disposición* frecuente en el romance ceremonial dedicado al Santísimo Sacramento, que Mathias Navarro compuso en la última década de su magisterio, probablemente destinada a las *paradas* de la procesión



FIGURA 10. Onil, iglesia conventual de la Inmaculada, capilla de San Pascual y de la Comunión. Fotografía de J.P.B.

del Corpus (de ahí la presencia del arpa y no del clave),²³ dedicatario también de la capilla de Onil.²⁴

En la cúpula de Agost se repite conceptualmente la misma distribución de los instrumentos en nuevos (epístola) y en viejos (centro y evangelio), pero adaptándose a la mitad de la cúpula que mira al presbiterio (figura 11); también en los arranques de la bóveda de cañón que cubre el pequeño presbiterio aparecen sendos ángeles violinistas (figura 13). En la cúpula el arpa centra el conjunto como soporte de la armonía de las partes polifónicas; bajón y corneta dirigen su mirada a la partitura de sendos cantores (un tenor y un tiple), como efectivamente sucedía, pues doblaban estas voces; violín y violón forman un grupo en un extremo y el de cuerda punteada, en el otro, cuya tipología coincide con la mandola violín o man-

23. Considero que la presencia del arpa se debe a que se representa una parada de la procesión del Corpus y a que este instrumento tiene una representación pictórica más eficaz que el clave, a pesar de que el cabildo ordenó a Navarro que «siempre y cuando se celebre música con instrumento de cuerda [dentro y fuera de la catedral] se lleve el clavicordio». Así aparece en ACO, vol. 17, fol. 16r y v, Acuerdo del 26.II.1714 (transcrito en Juan PÉREZ BERNÁ, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro*, p. 1073).

24. Juan PÉREZ BERNÁ, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro*, p. 785 y s. Sirva como ejemplo el villancico al Santísimo Sacramento *Marche el campo*. Conviene recordar que en ellas no intervenía el bajón porque no lo hacía el coro de capilla.



FIGURA 11. Distribución de los instrumentos en la cúpula de la capilla de la Comunión de Agost. Composición de José Penas y J.P.B.

dolina (José Rey, vol. 2, 1999-2022, p. 161-164). A pesar de que la presencia de este instrumento no está documentada en la capilla oriolana, su representación en los frescos de Agost y Onil, así como en otras fuentes pictóricas,²⁵ permite plantear su posible uso como apoyo del arpa en el registro agudo, sirviendo de apoyo de las voces agudas, al menos en la interpretación de las composiciones ceremoniales en romance. En este sentido, la actual asociación de guitarra y arpa en el «Araceli» del *Misterio de Elche* puede constituir una perpetuación de esta costumbre.

La ausencia del bajón en Onil y del *abué* en Agost revela que el pintor plasmaba inequívocamente la capilla oriolana. En ella ambos instrumentos eran interpretados por el mismo sujeto, Luis Navarro, por lo que la presencia de uno suponía la lógica ausencia del otro (Pérez Berná, 2008, p. 558-561 y 568-570).

25. La asociación de mandolina o mandola, arpa y corneta o bajón junto a cantores en la representación de la música sacra o divina aparece también en *La comunión de la Magdalena* (1665), de Jerónimo Jacinto de Espinosa, y *La fundación de la Orden Trinitaria* (1666), de Juan Carreño de Miranda, entre otros.

5.2. El naturalismo de las tipologías instrumentales en la «Música» pintada en Onil y Agost

Los frescos de Onil y Agost comparten semejantes tipologías instrumentales, y destaca especialmente el primero por su cuidadosa representación. La pulcritud de los detalles, de los instrumentos de Onil permite identificarlos con modelos reales, y su tamaño y proporción está en sintonía con las tésituras de las partes que les corresponden en las obras de Mathias Navarro y que coinciden con la descripción que hace de ellos el tratado de Pere Rabasa (Isusi, 1997, p. 401-406). Por ello este fresco permite identificar los modelos que pudieron disponer los músicos de la capilla oriolana durante la etapa de su magisterio, que se corresponde con el Barroco tardío.

El arpa de Onil (figura 12) responde a la tipología de un orden con aproximadamente veinte o veinticuatro cuerdas, pues las manos del intérprete impiden comprobar eficazmente que el número de cuerdas se corresponde con el de clavijas y botones. Este modelo también aparece en tres de las arpas pintadas en Santo Domingo, pero aquí la representación de los oídos de su tapa harmónica resulta

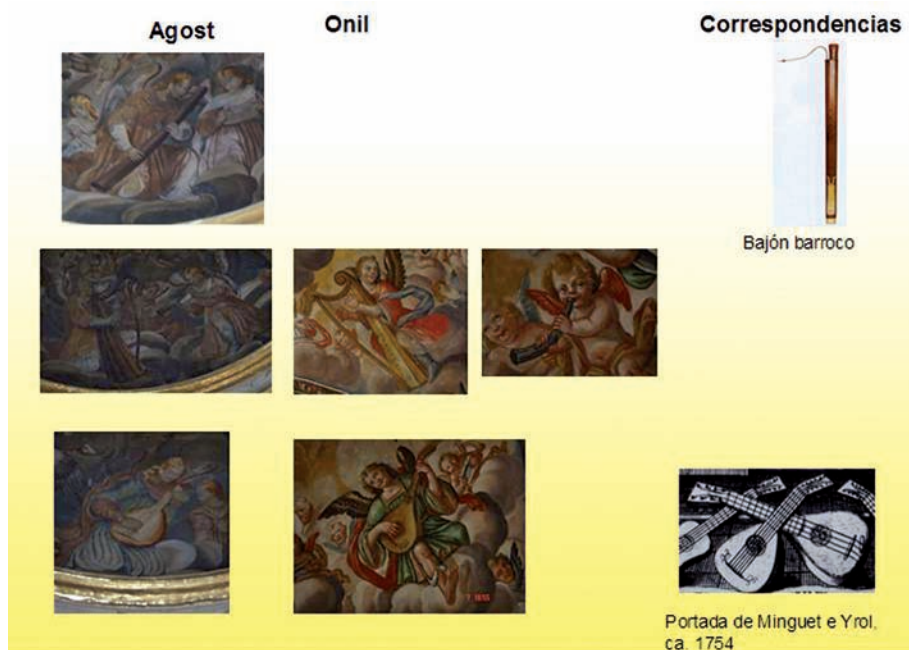


FIGURA 12. Iconografía de los «instrumentos viejos» (bajón, arpa, corneta y bandola violín) en Agost y Onil y sus correspondencias organológicas. Composición de J.P.B.

más fiel a modelos coetáneos (Bordas, 1989, p. 98). El desarrollo del cromatismo en las composiciones de Navarro, así como de sus contemporáneos, requería de un arpa de dos órdenes; no obstante, la dificultad técnica de su representación pictórica hacía que los pintores plasmaran más frecuentemente la de un orden, especialmente si se trataba de una pintura al fresco que había de realizarse con rapidez.²⁶

La posible mandola violín (figura 12) pintada en Onil guarda una estrecha semejanza con un instrumento representado en la portada de la obra didáctica de Minguet e Yrol *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*, publicada en 1754 (Minguet, 1752/1754), y también con la descripción que de este instrumento ofrece el *Diccionario de autoridades* (1726): caja periforme, corto mástil, cuatro órdenes y tañida sin plectro (José Rey, vol. 2, 1999-2002, p. 161-164). La representación de este instrumento en Onil adquiere por todo ello una especial importancia; la representación de Agost resulta difícil de valorar por su falta de detalle.

El bajón (figura 12) está representado en Agost de forma esquemática pero eficaz, especialmente en el caso de la colocación de las manos del ejecutante. Semejante corrección postural presenta la corneta (figura 12) tanto en Agost como en Onil, cuyo color gris oscuro remite a su revestimiento de piel. El color melaza del *abué* de Onil (figura 12) es el más frecuente en los ejemplares barrocos elaborados en madera de boj y su amplia campana remite a modelos franceses de principios del siglo XVIII.²⁷

Violines y violón (figura 13) responden a la tipología italiana que se introdujo en España desde inicios del siglo XVIII. El violón de Onil cuenta con cuatro cuerdas pero con cinco clavijas, tipología que responde a un modelo habitual de la época que cayó en desuso hacia el centro del siglo XVIII; un modelo semejante aparece reproducido por Michael Praetorius en *Syntagma musicum*, publicado en 1619. La presencia de solo cuatro cuerdas revela que ya a principios del siglo XVIII la quinta cuerda, como pasaba en Italia, no se utilizaba, aunque los constructores continuaran realizando modelos que permitieran incorporarla. Por lo tanto, la afinación de las cuerdas debía ser C-G-d-a, establecida en Italia desde principios del siglo XVII y que recoge el propio Praetorius; la quinta cuerda estaría afinada una quinta más alta que la más aguda y permitiría la extensión del registro agudo.²⁸ Esta representación permite identificar con el violonchelo el instrumento que Navarro designa como violón dedicatario de partes instrumentales de tesitura grave en sus obras posteriores a 1713, lo cual resulta sumamente relevante de-

26. Agradezco a la profesora Cristina Bordas esta observación.

27. Gunther JOPPIG, *The oboe and the basson*, Londres, B.T. Batsford Ltd, 1988, p. 47-57. En la página 53 aparece la reproducción fotográfica de un oboe francés de 1700, junto a otros alemanes e italianos.

28. Klaus MARX, «Violonchelo», en Sadie STANLEY (ed.), *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 19, Londres, Macmillan, 1980, p. 856-862. En la página 856 se reproduce el grabado del violonchelo que ofrece Praetorius en *Syntagma musicum*.

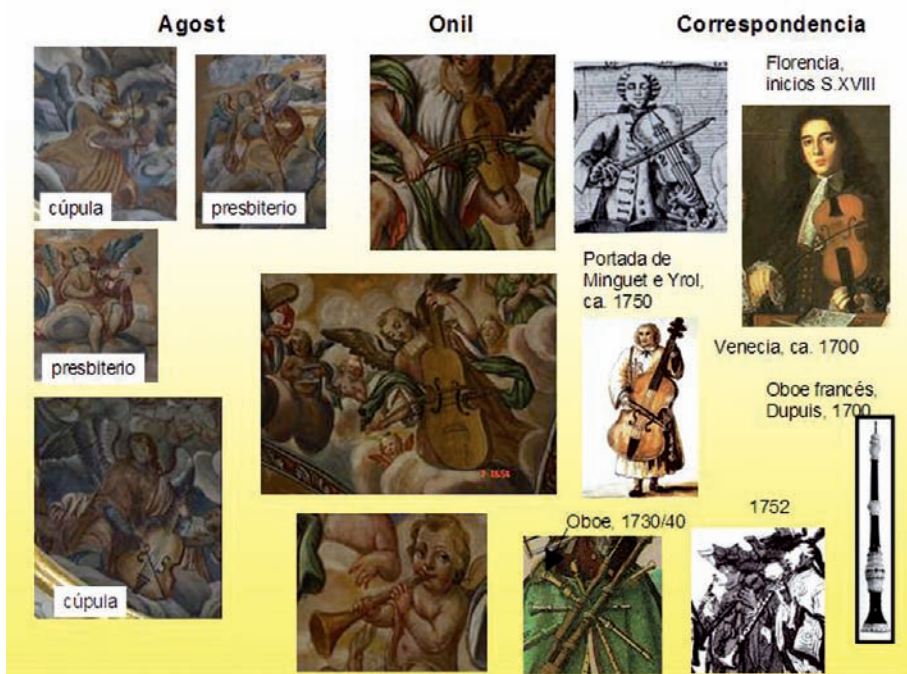


FIGURA 13. Iconografía de los «instrumentos nuevos» (violín, violón y *abué*) en Agost y Onil y sus correspondencias organológicas. Composición de J.P.B.

bido a los problemas que este término y su significación ha planteado a la musicología hispana.²⁹

En Agost se ofrece una representación menos cuidada de violines y violón, que incurre incluso en ciertas irregularidades, como el largo mástil del violín representado en el lado de la epístola del presbiterio de Agost y las «efes» invertidas de violín y violón de la cúpula. Estas incorrecciones permitirían apuntar a una mano diferente de la de Onil, cuya representación es mucho más diestra y posiblemente fiel.

Violines, violón y *abué* en tipología y denominación constituyen, respectivamente, el rasgo más evidente de la influencia bipolar italiana y francesa, que

29. Sirva de ejemplo Crisanto GÁNDARA, «El violón ibérico», *Revista de Musicología*, vol. XXII, n.º 2, 1999, Madrid, Sociedad Española de Musicología, p. 123-163, y también Crisanto GÁNDARA, «El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII», en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología «Campos Interdisciplinares de la Musicología» (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1-2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, p. 659-682.

tanto pesó en el desarrollo de la música española y oriolana, en particular, en los inicios del siglo XVIII.

5.3. Asunto de los frescos de Onil y Agost

La gloria de Santo Domingo, que constituye el modelo compositivo inmediato para Agost y Onil, tenía como finalidad plasmar la descripción celeste que ofrece Dante en *La Divina Comedia*. En mi opinión, el naturalismo de la iconografía musical y la actitud y disposición de los personajes plasmados en los frescos de Onil y Agost dotan a estos conjuntos pictóricos de un asunto diferente.

En Agost y Onil los personajes representados dirigen su atención fuera de la propia pintura, concretamente en el lugar que ocupaba el Santísimo Sacramento, dedicatario de ambos espacios. Se trata, por lo tanto, de dos composiciones abiertas y plenamente barrocas, pues el mensaje que transmiten resulta de la confluencia de elementos pictóricos, espaciales o arquitectónicos, suntuarios y decorativos. El centro de ambas creaciones era el tabernáculo, sagrario o custodia donde se reservaba el Santísimo Sacramento, que estaba ubicado en el presbiterio en Agost y en el testero de la capilla en Onil. Hacia su ubicación se dirige la atención de las figuras representadas; en Onil los músicos dirigen su atención a ese punto dando la espalda a Dios Padre, que también dirige su mirada y su dedo índice al testero de la capilla; en Agost los músicos rodean la parte más cercana al presbiterio indicando la situación del dedicatario de la música que interpretan. La presencia y actitud de Dios Padre y del Espíritu Santo en Onil rodeados de la gloria, una gloria compuesta circularmente siguiendo el esquema que había utilizado Albert el Viejo en Orihuela, remite al pasaje del bautismo de Cristo y permite poner en boca de Dios Padre la frase evangélica: «Este es mi Hijo bien amado. Escuchadle» (Marcos 1, 12). Todo ello colabora para establecer la naturaleza divina del Cristo eucarístico, que completa la Trinidad plasmada en la bóveda vaída y concede a este fresco un evidente mensaje catequético más evidente que en Agost, cuyas restauraciones y repintes han podido ocultar la imagen del cénit de la cúpula.

Como era habitual en el Barroco hispano, este mensaje teológico aparece representado con elementos naturalistas que permiten establecer un vínculo con el contexto de los fieles. En este caso, el naturalismo reside precisamente en la plasmación de la música celeste, recreada como una verdadera capilla musical, concretamente como existente en la sede de Orihuela durante el tramo final del magisterio de Mathias Navarro. El realismo en los tipos instrumentales y en la disposición de los ángeles músicos en Agost y Onil recrea la capilla que ofrecía música a la divinidad hecha pan que recorría las calles oriolanas en el Corpus. La música que interpretan ambas capillas celestes aspira a plasmar una imagen perpetua e inmanente de la música en romance dedicada al Santísimo Sacramento que tenía lugar en la procesión del Corpus, dedicatario de las capillas de Onil y Agost y, concretamente a partir de los elementos musicales representados, la in-

interpretación de alguno de los villancicos que Mathias Navarro escribió durante su segunda etapa, para el cortejo procesional oriolano.

La capilla de música angélica de Onil reproduce el contingente interpretativo necesario para el villancico *Marche el campo* (1446), que Mathias Navarro escribió hacia 1720 para la mencionada ceremonia procesional, fecha cercana igualmente a la realización de este fresco. Este villancico está destinado a cuatro voces solistas, *abué*, violín, violón y continuo, que en este caso era realizado por el arpa por su mayor comodidad de transporte, a pesar de que intervinieran los «instrumentos nuevos».

El asunto permitió a Bartolomé Albert el Joven dejar en los frescos de Agosto y especialmente en Onil el testimonio plástico de la capilla de música de la catedral de Orihuela, de la que formó parte desde su infancia, lo cual constituye un hecho sumamente singular.

BIBLIOGRAFÍA

- BORDAS, Cristina. «Origen y evolución del arpa de dos órdenes». *Nassarre*, vol. v, n.º 2, (1989), p. 85-118.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Matías Navarro (1668?-1727), maestro de capilla de la catedral de Orihuela». *Revista de Musicología*, vol. XXI, n.º 1 (1998), p. 169-195.
- «El compositor valenciano José Martínez Lafós (†1780)». *Nassarre*, vol. XVI, n.º 2 (1999), p. 177-216.
- «Organistas de la catedral de Orihuela en el siglo XVIII», *Nassarre*, vol. XVIII, n.º 1-2 (2002), p. 451-478.
- CÁRCEL ORTÍ, Vicente. *Historia de las tres diócesis valencianas: Valencia, Segorbe-Castellón, Orihuela-Alicante*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- Diccionario de autoridades: Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1739. [Edición facsímil: Madrid, Gredos, 1984]
- GÁNDARA, Crisanto. «El violón ibérico». *Revista de Musicología* [Sociedad Española de Musicología, Madrid], vol. XXII, n.º 2 (1999), p. 123-163.
- «El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII». En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología «Campos Interdisciplinarios de la Musicología» (Barcelona, 25-28 de octubre 2000)*. Vol. 1-2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, p. 659-682.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, José. *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*. Vol. I: *El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert. Diputación Provincial de Alicante, 1990.
- *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*. Vol. III: *Otros conjuntos y pintores del siglo XVIII*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert. Diputación Provincial de Alicante, 1990.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa. «Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII: Algunos aspectos sobre instrumentos y voces». *Revista de Musicología* [Madrid: Sociedad Española de Musicología], vol. XX, n.º 1 (1997): *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de*

- Musicología*: «*La investigación en España: Estado de la cuestión y aportaciones*»: Madrid, 8-10 de mayo 1997, p. 401-416.
- JOPPIG, Gunther. *The oboe and the basson*. Londres: B. T. Batsford Ltd, 1988.
- MARTÍNEZ GOMIS, Mario. *La Universidad de Orihuela, 1610-1807: Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1987.
- MARX, Klaus. «Violonchelo». En: SADIE, Stanley (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Vol. 19. Londres: Macmillan, 1980, p. 856-862.
- MINGUET E YROL, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla*. Madrid: Joachim Ibarra, 1752/1754. [Edición facsímil: Ginebra, Minroff Reprint, 1981]
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael; VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. «El arte en los territorios de la actual provincia de Alicante durante la Edad Moderna». En: MESTRE SANCHÍS, Antonio (dir.). *Historia de la provincia de Alicante*. Tomo IV: *La Edad Moderna*. Murcia: Mediterráneo, 1985, p. 399-521.
- PÉREZ BERNÁ, Juan. *La capilla de música de la catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Universitario da USC, 2008. [Edición en CD-ROM]
- «Tres fuentes pictóricas alicantinas y su relación con la práctica musical de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)». *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n.º 2 (2009), p. 227-243.
- REY, José. «Bandola (I). I España». En: CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*. Vol. 2. Madrid: SGAE, 1999-2002, p. 161-164.
- SÁNCHEZ PORTAS, Javier. *El patriarca Loaces y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. «Un dibujo inédito de Bartolomé Albert el Joven para la catedral de Orihuela». *Alquibla: Revista de Investigación del Bajo Segura*, n.º 5 (1999), p. 95-110.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada; NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. «Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela». En: *Ayudas a la investigación 1986-1987*. Vol. III: *Arqueología, Arte, Toponimia*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert. Diputación Provincial de Alicante, 1987, p. 269-284.
- VILAR, Juan Bautista. *Orihuela una ciudad valenciana en la España moderna: Historia de la ciudad y obispado de Orihuela*. Tomo IV. Vol. 3. Orihuela: Patronato Ángel García Rogel, 1981.