EL LEGADO MUSICAL DE PEDRO DE ARDANAZ Y MIGUEL DE AMBIELA. DOS INVENTARIOS CON PAPELES DE MÚSICA EN LATÍN DE LA CATEDRAL DE TOLEDO (1713 Y 1737)

THE MUSICAL LEGACY OF PEDRO DE ARDANAZ AND MIGUEL DE AMBIELA. TWO INVENTORIES WITH PAPERS OF MUSIC IN LATIN FROM THE CATHEDRAL OF TOLEDO (1713 AND 1737)

Carlos Martínez Gil

Archivo de Música de la catedral de Toledo
cmargil@telefonica.net

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0802-3181>

Resumen

Con la perspectiva de tener ya casi terminado el *Catálogo* de fondos musicales conservados de la catedral de Toledo (1600-1900), el autor del artículo nos remite a dos inventarios que recogen una ingente lista de obras de música en latín, la mayoría de ellas desaparecidas. Las fechas de los inventarios, 1713 y 1737, reflejan la actividad musical de dos maestros de dilatada trayectoria al frente de la capilla toledana: Pedro de Ardanaz (1674-1706) y Miguel de Ambiel (1710-1733). Por un lado, el inventario redactado tras la muerte de Ardanaz nos describe las características del repertorio latino practicado en los templos españoles durante el siglo XVII; por otro, el documento relacionado con Ambiel supone una lanzadera de las propuestas musicales que, en el mismo ámbito, se van a ir desarrollando a lo largo del siglo XVIII. Los inventarios de música son un complemento necesario para la elaboración de los catálogos de obras conservadas, ya que éstos solo nos dan una información incompleta sobre la historia musical de una institución. Para ello, un catálogo de música siempre debería ir acompañado de la sucesión lineal de los inventarios hallados, de tal modo que nos permitan valorar la actividad musical de un determinado lugar a través del repertorio que hay (catálogo), pero también del que hubo (inventarios).

Palabras clave

Inventarios, archivo, catálogo, catedral de Toledo, maestros de capilla, obras latinas, papeles de música, Ardanaz, Ambiel.

Abstract

With a view to finishing already almost all the Catalogue of musical collection preserved of the cathedral of Toledo (1600-1900), the author of the article refers to two inventories that gather an enormous list of works of music in Latin, most of them disappeared. The dates of the inventories, 1713 and 1737, reflect the musical activity of two masters with a large trajectory at the head of the chapel of Toledo: Pedro de Ardanaz (1674-1706) and Miguel de Ambiel (1710-1733). On the one hand, the inventory written after Ardanaz's death describes the characteristics of the Latin repertory practiced in the Spanish temples during the 18th century; on the other hand, the document related to Ambiel means an impetus for the musical proposals that, in the same field, would going to be developed throughout the 18th century. These musical inventories are a complement necessary to elaborate the catalogues of preserved works, since these only give us an incomplete information about the musical history of an institution. To that end, a catalogue of music always should be accompanied of the linear succession of the found inventories, in such a way that they allow us to value the musical activity of a certain place through the repertory that currently exists (catalogue) but also of the one that once existed (inventories).

Key words

Inventories, archive, library catalogue, cathedral of Toledo, chapel master, latin works, music papers, Ardanaz, Ambiel.

Era común que, cuando un maestro de capilla tomaba posesión de su puesto en una catedral, el Cabildo encargase la elaboración de un inventario de toda la música que hubiera estado bajo la responsabilidad del maestro anterior. Además, los mismos maestros eran propietarios de sus obras, a las que podían añadir las de otros autores que habían ido coleccionando a lo largo de su carrera profesional, de manera que, cuando aquellos morían, sus herederos solían ofrecer el patrimonio musical del difunto a cambio de una gratificación económica. Por lo general, el Cabildo aceptaba la oferta, pasando esta lista de obras a formar parte de los fondos musicales de la catedral, quedando estos a cargo del nuevo maestro de capilla.

En los últimos años, hemos ido sacando a la luz en el Archivo catedralicio de Toledo una buena parte de este tipo de documentación -traspapelada en legajos misceláneos-, que nos va dando a conocer nuevos detalles sobre el repertorio que se practicaba en el culto de la catedral en épocas pasadas, ya que, lamentablemente, la mayoría de la música que se cita en ella, ha desaparecido. En cualquier caso, la secuenciación de varios inventarios encontrados nos permite hacer un seguimiento tanto de los fondos musicales conservados, como de aquellos que ya no existen; en lo que se refiere a estos últimos, la falta de uso pudo ser la causa de la desaparición de estas obras antiguas en sucesivos inventarios, que dejan de mencionarlas. La documentación suele citar las adquisiciones, pero no las ausencias. En 1710, en las gestiones del Cabildo para la adquisición de los papeles de música que pertenecieron a Pedro de Ardanaz, se advierte al maestro vigente, Miguel de Ambiel, que tuviera a buen recaudo toda la música que se confiaba a su custodia, y que la guardase

“con los demás que [h]ay en esta S[an]ta Iglesia en parte donde no se pierdan, como parece [h]a sucedido con los más de los que había por el poco resguardo del cajón que está en las tribunillas”¹.

Estos inventarios representan un complemento de especial interés para la elaboración del *Catálogo* de obras musicales conservadas actualmente en el Archivo de la Catedral de Toledo (que estamos a punto de terminar)², y sobre todo contextualizan el repertorio que se utilizó allí a lo largo del siglo XVIII,

1 *Actas Capitulares de la Catedral de Toledo*, 51, 28.02.1710, ff.218v.-219r. (ACT).

2 Tras varios años de trabajo (con desigual dedicación, ya que es un proyecto realizado por iniciativa personal), estoy cerca de terminar el *Catálogo* junto con mi colaborador Miguel Ángel Ríos Muñoz. El *Catálogo* recoge los fondos musicales conservados pertenecientes al período comprendido entre los años 1600 y 1900, ya que la catalogación correspondiente a los libros de coro polifónicos debe correr a cargo de Michael Noone, de quien esperamos nos ofrezca lo más pronto posible sus expertas conclusiones. Nuestro *Catálogo* va a ser publicado en 2019 en la espléndida colección “*Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria*”, que edita el Cabildo de la Catedral de Toledo, bajo la dirección de Ángel Fernández Collado.

teniendo en cuenta que, de las cerca de 1.200³ obras que hemos recogido hay una mayoría de ellas, con un 85%, pertenecientes a esta centuria. En nuestro *Catálogo* llamará la atención la escasa presencia de obras pertenecientes al siglo XVII que se han conservado (poco menos de treinta⁴; todas latinas), y más si reparamos en el rico patrimonio de las mismas que hubo hasta mediados del siglo XVIII, si nos atenemos a las referencias de los dos inventarios que van a ser objeto de este estudio (1713 y 1737). Las posibles razones de su desaparición ya las he expuesto hace un momento: la falta de interés por conservar una música que, en su mayor parte, había caído en desuso. Estos primeros inventarios dieciochescos solo recogen repertorio de obras en latín, lo que nos indica que éste era el que podría ser reutilizado más allá del preciso momento de su creación, y de ahí su mayor perdurabilidad en el tiempo. Los villancicos en castellano, cuya primera muestra conservada en el Archivo data de 1735⁵, tenían un valor más efímero, pues eran concebidos bajo la intención de ser utilizados para una sola ocasión, y de ahí el poco esmero que se tuvo para su conservación.

En comparación con la escasez de inventarios encontrados en el siglo XVII, su abundancia desde comienzos del XVIII en adelante⁶, nos describe la intrahistoria de los fondos musicales de la catedral de Toledo, permitiéndonos saber así qué permanece, qué se pierde y qué se añade a lo largo de más o menos dos centurias. Ante la necesidad de completar el mapa de los fondos musicales conservados en los principales centros religiosos de la Península, labor que poco a poco se va cumpliendo, resultaría muy interesante que fuéramos dando a conocer los “otros catálogos”, esto es, los de los inventarios que citan las obras que se fueron utilizando con el paso del tiempo y que no han llegado hasta la actualidad, reunidos en cada lugar en formato de publicaciones unificadas. De este modo, no solamente podríamos valorar el papel jugado por la música en una determinada catedral, colegiata o iglesia a través de lo que se ha conservado, sino también de lo que hubo y sonó a lo largo de su trayectoria y que se perdió por el camino.

Sería deseable, pues, que me planteara hacer un estudio de la música en la catedral de Toledo en el siglo XVIII a la luz de los inventarios conservados, y a buen seguro ampliaría con ello el conocimiento de aquella completando la información de otras fuentes documentales más habituales. Pero de momento, y debido a la limitación de espacio, voy a seleccionar solamente dos inventarios que, como podremos comprobar, resultan de un elevado interés para percibir los cambios estilísticos que se operan en los templos españoles con el paso del siglo XVII al XVIII.

3 Hasta que no demos por cerrado el *Catálogo* definitivamente esta cifra no estará precisada.

4 24 de autor conocido y puede que media docena anónimas.

5 Se trata del villancico 5º para los maitines de Navidad de 1735 de Jaime Casellas, que comienza cantando “¿No es buen tema el de aquel Niño...?”, a 10 voces en 3 coros, 2 violines y acompañamiento.

6 Conservamos inventarios fechados en 1706, 1737, 1775, 1780, 1793, 1795, 1803, 1807, 1819, 1825, 1832, así como otros no fechados que podrían estar escritos hacia 1789, 1820 y 1900.

Los dos inventarios que he elegido para analizar en este trabajo están separados entre sí por poco más de 20 años, fechados respectivamente en 1713 y 1737, y ambos representan, por sus contenidos, dos maneras diferentes de concebir la música en los templos españoles⁷. Por un lado, el primero recoge obras que obedecen a la tradición coral proveniente del siglo anterior, mientras que el segundo incluye ya repertorio que denota una incipiente evolución en la utilización de las voces de una manera más flexible y variada, así como la inclusión de instrumentos, como violines y oboes, que progresivamente van cobrando mayor protagonismo.

El inventario fechado en 1713 corresponde a las obras latinas que pertenecieron a Pedro de Ardanaz, un músico especialmente ligado a la catedral de Toledo, ya que entró en ella como seise a la edad de 8 años en 1647, procedente de Tafalla, en Navarra, y posteriormente ostentó el cargo de maestro de capilla desde 1674 hasta su muerte en 1706. Ardanaz se formó en Toledo con el maestro Tomás Miciecs, y allí coincidió como seise con compañeros como Miguel de Irizar y Matías Durango⁸. De sus 68 años de vida, pasó 44 en Toledo, exceptuando sus 8 años de infancia y los 16 como maestro de capilla en la catedral de Pamplona entre 1658 y 1674. Es el maestro que más tiempo estuvo al frente de la capilla de Toledo en todo el siglo XVII (32 años), siendo uno de los principales representantes de la música española durante el período regentado por el último monarca de la casa de los Austrias, Carlos II, junto a nombres tan señalados como los de Sebastián Durón, Cristóbal Galán, Juan Hidalgo –estos relacionados con la Corte–, José de Vaquezano, Juan Bonet de Paredes, Matías Veana o el mencionado Miguel de Irizar, por citar solo algunos.

El inventario de 1737 recoge el riquísimo patrimonio de obras latinas que pertenecieron a Miguel de Ambiel, maestro en Toledo entre 1710⁹ y 1733, etapa final de una inquieta trayectoria profesional que le llevó sucesivamente por Daroca, Lleida, Jaca, El Pilar de Zaragoza y las Descalzas Reales de Madrid. A Ambiel se le puede considerar un músico-puente que une la tradición coral del repertorio practicado en las catedrales españolas en el siglo anterior, con las innovaciones que se van incorporando en las primeras décadas de la monarquía borbónica, y que poco a poco van a ir configurando un nuevo estilo bien

diferenciado del de las etapas anteriores. El amplio contenido de este inventario, como veremos, contiene una miscelánea de obras que reconocen la vigencia de maestros *clásicos* del pasado conviviendo con los nuevos representantes de la música religiosa española del momento.

El paso de Miguel de Ambiel por la catedral de Toledo supuso la incorporación de una serie de novedades, que sirvieron para que la música que en ella se hacía fuera adaptándose paulatinamente al estilo que se iba imponiendo en los templos españoles desde comienzos de la centuria. La proximidad de la Corte, de donde procedía Ambiel –venía de trabajar en las Descalzas Reales–, obligaba aún más a que una institución tan señera como la de Toledo no se quedara atrás en el abrigamiento de la música que adornaba sus ceremonias. Algunas de estas innovaciones que se fueron añadiendo a lo largo del magisterio de Ambiel repercutieron directamente en la evolución del repertorio que allí se mostraba; entre las más destacadas, podemos señalar el asentamiento en plantilla de los violines y oboes en 1717, el reforzamiento del acompañamiento continuo con la inserción del contrabajo de violón (1728) y de una pareja de violones, a los que se les exigía además labores concertantes; o la necesidad de contar con tres organistas para cubrir todas las funciones con garantías. Entre estos últimos, hay que subrayar el llamativo liderazgo que ejerció Joaquín Martínez de la Roca, desde su acceso a la capilla en 1722, quien compartirá responsabilidades con Ambiel en los últimos años del magisterio de éste, así como en los primeros años de su sucesor, Jaime Casellas.

A pesar del poco margen de años que media entre los dos inventarios, bien pareciera que se tratase de documentos que proceden de centros religiosos diferentes, pues el de 1737 nombra ya pocas obras de las que se citaban en el de 1713. De las 196 posibles obras de Ardanaz que se recogían en el primer documento tan solo quedan 7 en la lista de Ambiel, sin la total certeza de que el salmo *Laudate*, las 5 *Salves* y el *Miserere* a 12 sean las mismas que se mencionan 24 años antes. ¿Qué se hizo entonces con tantas obras del maestro Ardanaz? ¿Realmente ya estaban perdidas o no fueron consideradas para formar parte de la relación de composiciones legadas por Ambiel? Lo cierto es que en la actualidad tan solo se conservan 6 obras de Pedro de Ardanaz en el Archivo toledano¹⁰, de las que ninguna forma parte del inventario de 1737; tan solo podemos pensar que los cuatro salmos conservados hoy podrían formar parte de la larga lista de obras del maestro navarro del primer inventario.

En el caso de Ambiel sucede algo parecido: se conservan 21 obras¹¹, de las cuales ocho son salmos de vísperas y que muy

7 El presente artículo es una primera parte que pide continuación con el estudio de los inventarios posteriores que hasta el momento hemos encontrado. Pero dado que los plazos de publicación de las revistas de investigación musical son largos, lentos e inciertos, procuraré abordar el asunto en el prólogo de la próxima edición del Catálogo de fondos musicales del Archivo Capitular de Toledo (1600-1900), ya que el contenido de estos inventarios subsiguientes tienen más que ver con la música que se ha conservado.

8 Irizar fue posteriormente maestro en Segovia y Durango trabajó en distintos lugares como Logroño, Palencia, Falces y Santo Domingo de la Calzada.

9 Nótese que, entre la muerte de Ardanaz y la toma de posesión de Ambiel, median cuatros años (1706-1710) que separan el final del magisterio de uno con el comienzo del otro. En este breve período de tiempo, Juan Bonet de Paredes gastó sus últimos años de profesión.

10 *Missa a 8 para Nuestra Señora del Rosario* (solo el acompañamiento continuo), *Motete In illo tempore* a 4, *Beatus vir* a 10, y tres *Letatus sum*, a 13, 12 y 10 voces.

11 Exceptuando los libros de coro que contienen obras compuestas en el estilo polifónico *clásico*. Los libros de coro 23, 24 y 25 incluyen obras de Ambiel junto a las de otros maestros, pero el n.º 2 está dedicado plenamente a él, con dos antífonas y 8 misas con sus respectivos motetes. Las obras conservadas son las siguientes: *Salve Regina* a 8 (fragmento), *Te Deum* a 6, *Invitatorio a la Expectación y Descensión*

probablemente formen parte de la lista de los que se citan en el inventario de 1737, así como de los tres mencionados en el de Ardanaz. Una obra que se repite en ambos inventarios es el *Oficio de Nuestra Señora de los Dolores*, compuesta de vísperas, misa y motete, conservado hoy de manera fragmentada, y que se confeccionó de manera cuidadosa “en cuadernos de pergamino metidos en su caja de madera”. Por otro lado, el hecho de que a la muerte de Ardanaz figurasen 9 obras de Ambiola entre el conjunto de papeles de música que estaban a su cargo, invita a pensar que éste estuviera ya en el punto de mira para ser acreedor al puesto que ocuparía a partir de 1710. Poco queda pues de las 111 obras del compositor aragonés, que Martín Arevalillo, su albacea y heredero, entregó al cabildo en 1737.

Si nos detenemos ahora en comprobar qué nos ha llegado de los otros maestros mencionados en ambos inventarios, repararemos en que asimismo la mayoría de las composiciones han desaparecido. En el documento relacionado con Ardanaz se citan tan solo 8 nombres, mientras que en el de Ambiola –más rico en detalles– son 27. Pues bien, del inventario de 1713 tan solo puedo reconocer dos *magnificats* de Micieces en el catálogo actual, mientras que en el de 1737 estas obras no aparecen mencionadas y sí otras nueve que actualmente se conservan¹². De todas formas, entre las aproximadamente 1.200 composiciones recogidas en el catálogo que estamos terminando, tan solo 66 son anteriores al comienzo del magisterio de Jaime Casellas en 1734, sucesor de Miguel de Ambiola¹³.

EL INVENTARIO DE OBRAS EN LATÍN QUE FUERON DE PEDRO DE ARDANAZ

Tras la muerte del maestro Pedro de Ardanaz el 11.10.1706, dos días después, su hermana Sebastiana ofrecía al cabildo “todos los papeles que el dicho su hermano tenía tocantes a su ministerio”¹⁴. La oferta, sin que se mencionase nada sobre compensación económica alguna, se acogió de buen grado. Sin embargo, en febrero de 1710 aún no se había producido la entrega de dichos papeles de música, y en esta ocasión ya no se mencionaba como negociadora a la hermana del difunto Ardanaz, sino al marido de ésta, el ministril sacabuche de la catedral Juan de Medina, quien se mostraba dispuesto a cumplir el trato¹⁵. Dos años después, en octubre de 1712, el asunto seguía sin resol-

verse, y esta vez el Cabildo sí mostraba su malestar expresando “el reparo de que la parte del heredero parece que no ha andado tan bien como debiera, supuesto que ha querido dar a entender que no expresó el Maestro esta oferta, y se está sin entregarlos”¹⁶. De todo esto se deduce la clara intención del ministril de sacar un beneficio económico que no llega a satisfacer según sus previsiones. En ese momento, el cabildo manifiesta su verdadero interés por los papeles de música de Ardanaz que reclama, expresando que éstos “son muy primorosos porque el dicho Maestro lo fue en la composición de todo lo que toca a Latín”, y es entonces cuando se empieza a hablar de una gratificación económica para terminar con el asunto, resolviéndose entonces recibirlos, pero “que sea por inventario que haya de quedar en la Contaduría de la Obra, y que se pongan en las Tribunillas del Coro”¹⁷. Finalmente, en abril de 1713, casi siete años después de iniciarse el proceso, los papeles de música que dejara el maestro Ardanaz quedaban a cargo del maestro Ambiola, tras haberse librado una remuneración de 20 *doblores de a dos escudos de oro* a Juan de Medina y a su esposa Sebastiana de Ardanaz¹⁸.

De todo este inexplicable y largo litigio creo intuir una mala relación entre el maestro de capilla vigente, el recién llegado Miguel de Ambiola, y el ministril sacabuche Juan de Medina. Tres años después de este prolongado incidente, se vuelve a mencionar en las actas a este ministril con motivo de la introducción de los violines en la plantilla de la capilla de Toledo. Como defensa para la aceptación con carácter estable de este nuevo instrumento, se argumentaba que

“...están tan introducidos en muchas capillas, y pueden suplir en parte la falta que hay hoy de voces, además de que regularmente se han tenido los instrumentos que más se estilan, y se han dejado otros como es el Archilaúd, que ya no hay días ha; y es mucho lo que hay de esotros de caña en que entra el sacabuche que hace poco o nada, ni debía repararse en que los violines se usen en los teatros, pues lo mismo sucede con el Arpa y Violón, y sin embargo los hay en el Choro...”¹⁹

Muy bien se podría considerar esta cita como un *dardo* expresamente dirigido al ministril Juan de Medina como represalia del maestro de capilla a la desagradable disputa por los papeles de Ardanaz; pero también, y de manera indirecta, estas apreciaciones podrían interpretarse como una crítica a la música de éste por parte de Ambiola por considerarla ya caduca ante el envite del nuevo estilo y con el que se identifica plenamente al defender con denuedo la incorporación de violines y oboes. ¿Será esta la causa de que en el inventario de 1737 apenas quede rastro de la abundante obra de Ardanaz que figura en el documento de 1713?

El inventario que se redactó en 1713 contiene un total de 223 referencias mayoritariamente de obras del que fuera su

de *Nuestra Señora* a 7, *Invitatorio e Himno de Navidad*, *Nunc dimittis* a 10, fragmentos de una misa, *Oficio de Nuestra Señora de los Dolores* (incompleto), 8 salmos de vísperas, *In exitu Israel* a 8 y un villancico a Santa Rita.

¹² Se trata de tres *Magnificats* de Sebastián Alfonso, Diego Cáseda y Francisco Valls, un *Credidi* de Matías Veana y otro de Carlos Patiño, un *Laetatus* de este último, un *Beatus vir* de José de Torres, *Memento Domine* de Bonet de Paredes y los fragmentos de la *Missa* a 7 de Sebastián Durón.

¹³ Sigo sin contar con las que se integran en los grandes libros de coro.

¹⁴ ACT, 49, 13.10.1706, ff.317v.-318r.

¹⁵ ACT, 51, 28.02.1710, ff.218v.-219r.

¹⁶ ACT, 52, 21.10.1712, ff.288r.-288v.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ACT, 53, 06.04.1713, ff.62r.-62v.

¹⁹ ACT, 54, 17.12.1716, ff.365v.-366v.

poseedor, Pedro de Ardanaz. Además, el documento tiene un anexo en el que se añaden otras 24 obras de Juan de Padilla, que fueron adquiridas mediante una donación procedente de la catedral de Córdoba, en la que su heredero cumplía el deseo de este compositor para depositarlas en Toledo tras su fallecimiento²⁰. Juan de Padilla fue, precisamente, el maestro de capilla que en Toledo precedió a Pedro de Ardanaz, y desempeñó el cargo entre 1662 y 1673.

Por lo tanto, si descontamos el añadido con obras de Padilla, ya que no forma parte del documento matriz, podemos hablar de que en él se citan nada menos que 195 obras de Ardanaz y 28 de otros compositores. Doy por supuesto que aquellas obras sin indicación de autor están compuestas por el maestro navarro, pues en las pocas ocasiones en las que esto sucede se adjunta con toda intención el nombre del autor del ítem mencionado. Solo aparecen escritos nueve nombres de músicos españoles diferentes al de Ardanaz, dispersos a lo largo del manuscrito, ya que el criterio general que organiza el documento se rige por la agrupación de géneros litúrgicos, de acuerdo con el siguiente orden: misas (10), motetes (28), secuencias (2), nonas (4), salmos de vísperas (37), *magnificats* (12), himnos de vísperas (15), salmos de completas (13), letanías a la Virgen y al Santísimo Sacramento (8), salves (14), salmos de maitines (2), oficio de difuntos e invitatorios (7) y, finalmente, repertorio para la Cuaresma: motetes (22), lamentaciones distinguiendo si son para el miércoles, jueves o viernes santo (8), y *misereres* (26). Después de las letanías hay un paréntesis en el documento en el que se hace recuento numérico de “los Papeles de Latín del Maestro Don Pedro de Ardanaz”, tras el cual se cita un pequeño bloque de obras de otros autores, como Solana, Ambiola, Padilla, García y Rogier.

De estos nueve compositores citados, cuatro no están relacionados con la vida musical de Toledo, y se les podría considerar como maestros ya lejanos en el tiempo, puesto que estuvieron activos sobre todo en la primera mitad del siglo XVII (Carlos Patiño, Juan Pérez Roldán y Gerónimo Vicente), a excepción de Philippe Rogier, uno de los principales representantes de la capilla flamenca de Felipe II, y protagonista del libro de coro nº15 conservado en el archivo²¹. Los otros cinco sí estaban relacionados con la capilla de Toledo: tres de ellos han sido maestros en épocas pasadas, que son Vicente García,

Tomás Miciecs y Juan de Padilla, y uno, Miguel de Ambiola, lo será²². El nombre que resta, Matías Solana, representado con unas vísperas y una misa, fue organista 2º desde 1689 hasta la fecha de su muerte en 1722, al amparo de su tío, José Solana, organista principal.

El esquema que se repite en cada cita del inventario como base para la identificación y distinción de cada obra recoge los siguientes datos: género litúrgico, número de voces, dedicación de la fiesta (en el caso de que sea para un día determinado), y el tono. La especificación de los tonos en la mayoría de las obras podría permitir un estudio sobre cuáles son los más usados en los distintos géneros de música en latín. Una primera estadística nos revela que los preferidos son los tonos segundo y octavo. Este dato, como rasgo inherente de la obra citada, se referirá cada vez menos en los inventarios a medida que avanzamos en el siglo XVIII.

En escasas ocasiones se mencionan instrumentos musicales y, cuando sucede, son las chirimías las que complementan a las voces representando a uno de los coros. Llama la atención la relación instrumental que conlleva el himno *Monstra te esse* que, por su carácter procesional²³, implica una participación obligada de los ministriles²⁴. Ninguna de las obras de Ardanaz lleva violines, lo cual era demasiado prematuro para Toledo, si bien en la vecina corte Sebastián Durón ya los estaba usando con asiduidad; tan solo se nombran en el documento en las obras de Ambiola, y en una de ellas, acompañados por oboes (*Missa a ocho con violines y oboes*).

Otro campo de análisis de gran interés es el del número de voces empleado, y que está detallado en la mención de todas las obras del inventario. Está claro que predominan las composiciones a 8 y 12 voces, en dos y tres coros respectivamente, pero podemos encontrarlos con una gran variedad de formaciones que oscilan entre las 4 y las 20 voces; dos de las misas citadas emplean un gran número de voces: la *Missa sobre el himno Quem terra*, de Miguel de Ambiola, y la *Missa de veinte voces con chirimías de quinto tono* de Pedro de Ardanaz. Mientras la mayoría de géneros litúrgicos juegan con distintas combinaciones en el número de voces, hay otros que se caracterizan por presentarse siempre con una formación fija; es el caso de los motetes para las *dominicas y ferias de quaresma*, que todos son a 4 voces.

Un caso especial son los *misereres* para la Semana Santa, de los que se computan al final del inventario un total de 21, todos al parecer de Ardanaz. De ellos, seis especifican el número de voces, oscilando entre seis y doce, pero al resto se los califica

20 “Vista una carta que en 17 de Junio escribe al M[ae]stro de Capilla de esta S[an]ta Ig[lesi]a, D. Bernardo de Medina y Corpas que parece lo es de la Iglesia de Cordova, en que refiriendo haver muerto su M[ae]stro D. Juan Pacheco en cuyo poder paraban ciertos papeles de Missas y Psalmos que dejo p[ar]a esta S[an]ta Ig[lesi]a el M[ae]stro D. Juan de Padilla, y que cumpliendo con la disposición de ambos Maestros lo remitirá si el Cab[ild]o fuese servido admitirlos: acordaron que D. Pedro Ardanaz responda que los imbie, ya que no lo hizo el d[ic]ho D. Juan Pacheco con la puntualidad que debía por el deseo que se dice tuvo de copiarlos”. ACT, 49, 01.07.1706, f.264r.

21 Se trata del volumen publicado en Madrid en 1598 que contiene cinco misas de Rogier y una de Gery de Ghersem, la primera de ellas, la célebre *Missa Philippus II Rex Hispaniae*, a 4 voces, y que se conserva en varios archivos españoles.

22 Lo será en el momento de la muerte de Ardanaz y lo es en el de la redacción del inventario.

23 Es un verso del himno *Ave maris stella*, que se canta en las estaciones durante las procesiones de la Virgen.

24 En el inventario se citan cuatro:

- ✓ *Un Monstra te esse Matrem, a quatro con instrumentos.*
- ✓ *Otro a quatro con instrumentos.*
- ✓ *Otro a tres con instrumentos.*
- ✓ *Otro a tres con dos vajones del Maestro Miciecs.*

como *Misereres de los grandes*, lo que nos hace pensar en una mayor participación vocal, del mismo modo que se desarrollarán en el siglo XVIII cuando alguno de los *misereres* de Jaime Casellas llegarán a contar hasta con 18 voces distribuidas en 5 coros que se colocaban en diferentes tribunillas alrededor del crucero de la catedral.

Por último, algunas de las misas mencionadas informan del material musical sobre el que están basadas, la mayor parte en motetes e himnos religiosos de la manera habitual²⁵. Pero hay dos que se desmarcan de este recurso y que aportan singularidad en este género al tratarse de dos misas parodia no basadas en composiciones latinas: por un lado, la *Missa de Batalla* de Pérez Roldán, una variedad muy demandada en la España del siglo XVII, y por otro, la *Missa sobre Entre Fragosas Breñas*, de Vicente García, cuyo texto es un soneto dedicado a San Jerónimo que viene circulando por la Península desde el siglo XVI²⁶, y del que su autor quizá hubiera hecho alguna composición en romance previamente a la *Missa*.

EL INVENTARIO DE OBRAS EN LATÍN QUE FUERON DE MIGUEL DE AMBIELA

Cuatro años después de la muerte de Miguel de Ambiola, el 29.03.1733, su heredero y albacea ofrece al cabildo el patrimonio musical del maestro fallecido, y de esta manera se expresa en las actas capitulares de 1737:

“Vista una petición del Raz[ione]ro D. Martín García Arevalillo, Alvacea, y heredero del Raz[ione]ro M[aest]ro de Capilla D. Miguel de Ambiola, en que dice, que aviendo recaído en él por herencia los Papeles de Música de d[ic]ho M[aest]ro, los ofrece, y da al Cab[ildo] por sí y en n[omb]re de d[ic]ho M[aest]ro, para que las obras de este logren el lucim[en]to que se merecen en el Choro de esta S[an]ta Ig[lesi]a: acordaron, se le estime a d[ic]ho Raz[ione]ro Arevalillo esta oferta, y que se haga Imbentario de éstas, y de las demás que [h]avía, el qual firme el Raz[ione]ro M[aest]ro de Capilla D. Jaime Casellas, y esté a su cargo, y tenga la llave, para que dé cuenta de d[ic]hos papeles s[iem]pre que se le pida: quedando el S[eñ]or D. Carlos de Rivera, M[aestr] escuela en el cuidado de que no se saque ninguno sin su orden, o del S[eñ]or que presida”²⁷.

25 *Missa sobre la Letanía de Nuestra Señora, Misa sobre el motete que dize Santa Maria, Misa sobre Popule meus, Misa sobre Istecognovit Justitiam, Misa sobre el Ave Maria, Misa sobre el Veni sponsa Christi*, todas ellas de Ardanaz.

26 Los cuatro primeros versos del soneto dicen:
*Entre fragosas breñas emboscado
Do no pasaba gente ni se oía,
Gerónimo con llanto enterneceja
Las fieras de aquel yermo despoblado...*

Es un soneto de Juan López de Úbeda publicado en LÓPEZ DE ÚBEDA (1582), que recoge LABRADOR (2007).
27 ACT, 63, 01.08.1737, ff.172r-172v.

La consecución de la entrega de los papeles de música y la realización del inventario se ejecutaron sin mayores consecuencias, es decir, no hay más cita que ésta en las Actas referida al asunto. Este inventario está mucho mejor organizado que el anterior; siguen agrupándose las obras por bloques enunciados por géneros litúrgicos, pero esta vez se distinguen primeramente las composiciones de Ambiola y después las de “maestros diferentes”. Estos dos apartados se repiten por cada una de las especies de música latina de acuerdo al siguiente orden: misas (9/13)²⁸, *magnificats* (8/11), *Beatus vir* (7/6), vísperas (1/0), *Dixit Dominus* (11/9), otros salmos de vísperas y de nona (9/13), *Salves* (5/15), varias (7/4)²⁹, motetes (17/6), salmos de completas (2/4), lamentaciones (4/6) y *misereres* (19/3). Al final, fuera del orden establecido previamente, se añaden un motete del Rosario, dos pares de vísperas y el *Oficio de Nuestra Señora de los dolores, vísperas, missa y motete, en quadernos de pergamino metidos en su caja de madera*, que se citaba ya en el inventario que procedía de Ardanaz.

En total se recogen 191 composiciones, de las cuales 111 son de Ambiola y 80 de otros maestros. Ya he referido anteriormente el decepcionante saldo de obras de Ambiola que nos ha quedado hoy en el archivo de Toledo, y de ahí la importancia de un documento como éste para descubrir la verdadera dimensión de un maestro tan representativo de la música eclesiástica española de la primera mitad del siglo XVIII. En la siguiente tabla podremos ver con detalle la capacidad creativa que Ambiola desplegó en la catedral de Toledo durante sus 23 años de magisterio, ampliando los recursos musicales hasta los límites que le permitían su cargo y el tipo de repertorio en el que tenía que emplearlos:

Tabla I.- Inventario de obras latinas de Miguel de Ambiola, 1737³⁰

MISAS (10)
<i>Misa de instrumentos sobre el himno Quem terra, en 4 coros de voces y uno de instrumentos (2 copias)</i>
<i>Misa a 8 sobre el Saeculorum de 4º tono</i>
<i>Misa a 10</i>
<i>Misa a 11 con violines</i>
<i>Misa de difuntos</i>
<i>Misa a 8 Ecce Sacerdos magnus</i>
<i>Misa a 8 con 2 violines y oboe sobre el himno de Apóstoles</i>
<i>Misa a 12 dedicada a María Santísima</i>
<i>Misa a 8 con 2 violines a Nuestra Señora de la Concepción</i>
<i>Misa a 8 con 2 violines y oboe sobre el himno Celestis Urbis</i>

28 En el paréntesis, separados por una barra, primero el número de obras de Ambiola pertenecientes a ese género litúrgico y después el de otros maestros.

29 *Invitatorio e Himno de Navidad, Invitatorio de Nuestra Señora, Monstra te esse, salmo de maitines, Victimae Paschali laudes*.

30 Los géneros se citan en el mismo orden del documento.

MAGNIFICATS (8)

<i>Magnificat a 8 con 2 violines y clarín</i>
<i>Magnificat a 8 con violines y oboe</i>
<i>Magnificat a 8</i>
<i>Magnificat a 8</i>
<i>Magnificat a 12</i>
<i>Magnificat a 11</i>
<i>Magnificat a 12</i>
<i>Magnificat a 8 con 2 violines</i>

BEATUS VIR (7)

<i>Beatus vir a 8 con 2 violines</i>
<i>Beatus vir a 8 con 2 violines y oboes</i>
<i>Beatus vir a 12</i>
<i>Beatus vir a 8 con 2 violines y oboe</i>
<i>Beatus vir a 17 con 2 violines y oboes</i>
<i>Beatus vir a 8</i>
<i>Beatus vir a 8</i>

VÍSPERAS (3)

<i>Unas Vísperas enteras a 4 con duplicado, con 2 violines y oboe con los salmos Dixit Dominus, Beatus vir, Laetatus sum y Magnificat al estilo italiano.</i>
<i>Dos pares de Vísperas a 8. Dixit Dominus, Beatus vir, Laudate Dominum, Laetatus sum, Lauda Jerusalem y Magnificat en cuadernos de papel</i>

DIXIT DOMINUS (11)

<i>Dixit Dominus a 8 con 2 violines y oboe</i>
<i>Dixit Dominus a 12</i>
<i>Dixit Dominus a 8</i>
<i>Dixit Dominus a 8 con 2 violines y oboe</i>
<i>Dixit Dominus a 8 con 2 violines</i>
<i>Dixit Dominus a 15 con 2 violines</i>
<i>Dixit Dominus a 8 con 2 violines y oboes</i>
<i>Dixit Dominus a 11</i>
<i>Dixit Dominus a 12</i>
<i>Dixit Dominus a 11 con chirimías</i>
<i>Dixit Dominus a 8</i>

LAETATUS SUM (3)

<i>Laetatus sum a 8 con 2 violines y oboe</i>
<i>Laetatus sum a 8</i>
<i>Laetatus sum a 12 con bajos</i>

CREDIDI (1)

<i>Credidi a 8 con 2 violines y oboe</i>
--

LAUDATE DOMINUM (3)

<i>Laudate Dominum a 8 con 2 violines</i>
<i>Laudate Dominum a 8</i>
<i>Laudate Dominum a 8</i>

SALMOS DE NONA (2)

<i>Salmo de Nona 1º</i>
<i>Salmo de Nona 3º</i>

SALVE REGINA (5)

<i>Salve Regina a 12</i>
<i>Salve Regina a 10</i>
<i>Salve Regina a 12 con 2 violines y oboe</i>
<i>Salve Regina a 8</i>
<i>Salve Regina a 8</i>

DIFERENTES (6)

(INVITATORIOS, HIMNOS Y SALMOS DE MAITINES)

<i>Invitatorio e himno de Navidad</i>
<i>Himno de Navidad a 6</i>
<i>Invitatorio de Nuestra Señora de la Paz</i>
<i>Himno de Completas</i>
<i>Monstra te esse a solo con 2 violines</i>
<i>Primer salmo de maitines a 6</i>

SECUENCIAS (1)

<i>Victimae Paschali laudes a 8</i>

MOTETES (18)

<i>Motete a la Ascensión a 8</i>
<i>Motete de un mártir a 8 con 2 violines</i>
<i>Motete a 8 de Confesor non Pontifice</i>
<i>Motete a 8 Veni Sponsa Christi</i>
<i>Motete a 8 San Francisco de Asís</i>
<i>Motete a 12 a San Francisco de Asís</i>
<i>Motete a 8 a la Dedicación</i>
<i>Motete a 8 a la Asunción</i>
<i>Motete a 12 con bajoncillos a Santiago</i>
<i>Motete a 8 Veni electa mea</i>
<i>Motete a 8 Ecce Sacerdos magnus</i>
<i>Motete a 8 a los santos Justo y Pastor</i>
<i>Motete a la Santísima Trinidad</i>
<i>Motete a 12 Iste Sanctus</i>
<i>Motete a San Francisco de Asís</i>
<i>Motete a Santa Teresa de Jesús</i>
<i>Motete a 8 Veni Sancte Spiritus</i>
<i>Motete del Rosario, Padre Nuestro</i>

SALMOS DE COMPLETAS (3)

<i>Qui habitat a 10</i>
<i>Cum invocarem a 12</i>
<i>Nunc dimittis a 10</i>

LAMENTACIONES (10³¹)

<i>Lamentaciones de Miércoles, Jueves y Viernes Santo a 8 con violines en 12 cuadernos</i>
<i>Lamentación a 12</i>

MISERERES (19)

<i>Miserere a 6</i>
<i>Miserere con instrumentos</i>
<i>Miserere a 12 con 2 violines</i>
<i>Miserere con bajoncillos</i>
<i>Miserere</i>
<i>Miserere a 8 con 2 violines</i>
<i>Miserere</i>
<i>Miserere a 4 con duplicado</i>
<i>Miserere a 8 con 2 violines</i>
<i>Miserere</i>
<i>Miserere con bajoncillos</i>
<i>Miserere a 16 con 2 violines y oboes</i>
<i>Miserere con instrumentos</i>
<i>Miserere con 2 violines</i>
<i>Miserere a 20 con 2 violines y oboes</i>
<i>Miserere a 16 con 2 violines y oboes</i>
<i>Miserere a 8</i>
<i>Miserere a 8 duplicado con 2 violines y oboes</i>
<i>Miserere con 2 violines</i>

OFICIOS (1)

<i>Oficio de Nuestra Señora de los Dolores: Víspera, Misa y motete en cuadernos de pergamino metidos en su caja de madera</i>

TOTAL = 111

De los muchos detalles que nos ofrece esta larga lista de obras, hay algunos que llaman la atención de manera especial. Por ejemplo, de las diez misas que se mencionan –todas ellas perdidas– se puede deducir una evolución del género en la trayectoria del mismo compositor. La *Missa sobre el himno Quem terra*, seguramente compuesta antes de la llegada de Ambiel a Toledo, pues ya se mencionaba en el inventario de Ardanaz, está concebida para 17 voces distribuidas en cuatro coros, de los que uno de ellos se especifica que era para instrumentos; esta distribución policoral y el empleo

de los instrumentos de viento equiparado a las voces eran prácticas habituales en el siglo XVII. De otro lado, el progresivo predominio de las misas, *magnificats*, salmos o motetes a 8 voces con violines y oboes que se muestra en buena parte de la lista, manifiestan la tendencia por la elección de este formato, que será el más característico de la música eclesiástica española del siglo XVIII, en el que la configuración espacial del coro (esto es, el lugar en el que se produce la música) con dos órganos enfrentados en tribunas opuestas, invita a la partición en dos del conjunto de la capilla.

De manera singular, Ambiel manifiesta también su interés por otras maneras de hacer música diferentes a las que le son más familiares; así, encontramos en el manuscrito anotadas unas “Vísperas enteras a 4 con duplicado, con violines y oboe (...) *al estilo italiano*”. No ajenos a las novedades que los rodeaban, la creciente incorporación de músicos transalpinos a las capillas españolas, así como el gusto italianizante de la cercana corte, hacían que los maestros que estaban al frente de la música en las catedrales, se mostrasen cautamente interesados en probar diferentes estilos, y la música a 4 voces con instrumentos concertantes se asociaría a Italia como una práctica de referencia.

Otra sección llamativa en el índice de obras de Ambiel es la de los 19 *misereres* que se mencionan; al no haberse conservado ninguno, y tratarse del maestro de capilla que antecedió a Jaime Casellas, del que se conservan 24 *misereres*, no sabemos si éste siguió la estela del maestro aragonés en cuanto a la confección del género o si introdujo una nueva manera de concebirlo basada en las características de los suyos que conocemos. Éstas se ajustan a una idea en la que hay una sucesión de variadas secciones contrastadas, determinadas por las estrofas que impone el texto, en las que se desgranaban múltiples combinaciones vocales e instrumentales (a menudo con destacadas partes solistas), y enmarcadas por grandes efectos policorales al principio y al final.

La intencionalidad de buscar estos efectos policorales en algunos *misereres* de Ambiel (se cita uno para 20 voces con violines y oboes) es evidente, pero ignoramos cuál era el desarrollo interno en el transcurso de toda la obra.

La otra gran aportación que nos ofrece la lectura del inventario de 1737 es la de proporcionarnos una extensa relación de compositores españoles tanto contemporáneos de Ambiel como de generaciones atrás, lo que de por sí constituye una antología de la música religiosa de los cien años anteriores a la fecha del manuscrito. Se mencionan un total de 27 nombres de músicos activos en diferentes épocas, que podríamos clasificar de la siguiente manera:

a) Activos en la 1ª mitad del siglo XVII: Juan Bautista Comes, Vicente García, Carlos Patiño y Urbán de Vargas.

b) Activos en la 2ª mitad del siglo XVII y 1ª década del XVIII: Sebastián Alfonso, Pedro de Ardanaz, Diego Cáseda, Juan de Ciurana, Sebastián Durón, Cristóbal Galán, José Hinojosa, Miguel J. Marqués, Tomás Micieles, Juan Pérez Roldán y Matías Veana.

c) Activos en la 1ª mitad del siglo XVIII: Fermín de Arizmendi, Joaquín Martínez de la Roca, Juan Manuel Sánchez Organero, Gregorio Portero, Blas de San José, Matías Solana, José de Torres, Francisco Valls y Enrique Manuel Villaverde.

31 Suponiendo que los doce cuadernos contengan las tres lamentaciones de cada día.

Por otra parte, podemos también relacionar los nombres que se citan por áreas geográficas de las que, en algunos casos coinciden con los lugares por los que pasó el maestro Ambiola en su trayectoria profesional. De este modo, hallamos algunos músicos que trabajaron en algún momento en el área aragonesa como Alfonso, Cáseda, Marqués, Pérez Roldán, Urbán de Vargas o Martínez de la Roca³²; este último, además de coincidir con Ambiola en Toledo desde su admisión como organista en 1722, estuvo en El Pilar de Zaragoza a la vez que aquel en una etapa anterior³³.

Uno de los principales méritos que podría tener cualquiera de los nombres que aparece en la lista sería el de estar relacionado con alguna de las capillas de la corte (Capilla Real, monasterio de las Descalzas Reales, Real convento de La Encarnación). Así, podemos encontrar varios de estos ilustres maestros que cumplieron toda o alguna etapa profesional en uno de estos lugares; en ciertos casos, incluso hubo quienes pasaron de un convento a otro.

Tabla II.- Maestros de las capillas reales que se citan en el inventario de 1737:

Capilla Real	Descalzas Reales	La Encarnación
Juan B. Comes (1618-1632) Carlos Patiño (1634-1675) Sebastián Durón (1691-1706) Cristóbal Galán (1680-1684) José de Torres (1686-1738)	J. Pérez Roldán (1655-1662) Tomás Micieces (1662-1667) Cristóbal Galán (1667-1680) Matías Veana (1683-1689) Bonet de Paredes (1691-1706) Miguel de Ambiola (1707-1710)	Carlos Patiño (1628-1634) Vicente García (1634-1645) J. Pérez Roldán (1648-1655) Matías Veana (1680-1683) J. Bonet de Paredes (1687-1691) Pedro Rodrigo (1744-1750)

En un tercer grupo podemos integrar a aquellos músicos que, de alguna manera, estuvieron vinculados con la catedral de Toledo. Como maestros de capilla anteriores a Ambiola, figuran en el inventario los nombres de todos los que ocuparon el puesto desde mediados del siglo XVII³⁴, a excepción de Juan de Padilla, de quien habíamos visto en el inventario de 1713 que el cabildo aceptaba una donación de veinticuatro obras procedentes de Córdoba, y de las que ahora no se hace mención. No obstante, la presencia de composiciones de estos maestros toledanos anteriores a Ardanaz es bastante parca.

En el inventario también aparecen citados dos organistas que trabajaron en Toledo al servicio de Ambiola en sucesivas etapas: Matías Solana, hasta 1722, y Joaquín Martínez de la Roca que ocupó el mismo puesto tras la muerte de aquél. Martínez alcanzó más prestigio y consideración que Solana y ejerció labores de maestro de capilla de manera no oficial cuando Ambiola enfermó en sus últimos años de vida, llegando incluso a encargarse de la composición de la música en ocasiones muy especiales, como las que se produjeron en 1732 cuando se festejaron las solemnidades para la inauguración del Transparente de la catedral que diseñara Narciso Tomé en la cabecera del templo.

Por último, observamos también la relación de los maestros que obtuvieron su formación en Toledo partiendo de su condición de seises, una vez perdida la voz, siendo reconducidos entonces hacia una educación musical que les posibilitase

optar por un magisterio de capilla en alguna institución española que lo requiriera. En esta categoría se nombran cinco casos, tres de ellos discípulos de Pedro de Ardanaz, pues salen destinados a otra catedral al poco de llegar Ambiola. Se trata de Gregorio Portero (a Granada, 1713), Fermín de Arizmendi (a Ávila, 1714) y Juan Manuel de la Puente (a Jaén, 1716). Solo un pupilo de Ambiola logra un magisterio: Enrique Manuel Villaverde, admitido como seise en 1714, obtendrá el magisterio de Oviedo diez años después; Juan Manuel Sánchez Organero, que entró como seise en Toledo a la par que Villaverde, hubiera obtenido otro puesto similar si no hubiera sido por su prematura muerte en 1732, después de haberlo intentado sin éxito en Zamora un año antes. Las obras que se citan de todos estos que fueran seises, que una vez más no se han conservado, se reflejan en número de una o dos por cada caso, y muy bien podrían haber sido fruto de su período de aprendizaje.

Y hasta aquí mis comentarios. A quien haya interesado lo expuesto, descubrirá más detalles en la lectura de los propios documentos, cuya transcripción encontrará en los apéndices del final de este artículo. He considerado oportuno además, aportar una tabla en la que figuren los datos esenciales de los maestros que aparecen en ambos inventarios, añadiendo los nombres y el número de las obras que de ellos se mencionan³⁵.

32 Todos ellos pasaron en distintas épocas por El Pilar de Zaragoza, salvo Sebastián Alfonso, que estuvo en la Seo.

33 Miguel de Ambiola fue maestro de capilla en El Pilar de Zaragoza entre los años 1700 y 1707, mientras que Joaquín Martínez de la Roca fue organista allí mismo entre 1695 y 1715.

34 La sucesión de maestros de capilla de Toledo representados en el manuscrito parte de Vicente García (1645-1650), y continúa con Tomás Micieces (1650-1662), -después iría Juan de Padilla (1662-1673)-, Pedro de Ardanaz (1674-1706) y Juan Bonet de Paredes (1707-1710).

35 Sería prolijo enumerar una a una las fuentes documentales o bibliográficas de donde procede cada dato de los que se citan en esta tabla. Todos los datos referidos a Toledo proceden de las diversas fuentes que he venido consultando en los últimos años en el archivo de la catedral (*Actas Capitulares*, *Libros de Obra* y *Fábrica*, *Libros de Sucesión de Prebendas*, etc.) y muchos de los cuales se recogen en mi estudio sobre la música de la catedral en el siglo XVIII (MARTÍNEZ GIL, 2003) o en la tesis doctoral de Natalia MEDINA sobre el siglo XVII (2016). Por otro lado, las referencias a otros maestros no relacionados directamente

APÉNDICE 1.- Compositores que se citan en el documento de obras latinas que fueron de Miguel de Ambiola y de Pedro de Ardanaz ³⁶

	Lugares en los que estuvo activo	Obras citadas en el inventario de Ambiola	Total	Obras citadas en el inventario de Ardanaz + Obras de Padilla	Total
ALFONSO, Sebastián (*1616; †1692)	Albarracín (1637), Huesca (1641), Cuenca (1653), La Seo de Zaragoza (1656-1687)	<i>Magnificat</i> a 8 (*) <i>Dixit Dominus</i> a 10 <i>Lauda Jerusalem</i> a 8	3		
AMBIOLA, Miguel de (*1666; †1733)	Daroca (1681), Lleida (1686-1690), Jaca (1698), El Pilar de Zaragoza (1700), Descalzas Reales (1707), Toledo (1710-1733)	Véase tabla con las obras de Ambiola en su inventario	111	<i>Dixit Dominus</i> a 8 (¿*?) <i>Beatus vir</i> a 8 (¿*?) <i>Laetatus sum</i> a 8 (¿*?) (los tres salmos con violines) <i>Magnificat</i> a 8 con violines <i>Missa</i> a 8 con violines y oboes <i>Oficio de Ntra Srª de los Dolores</i> (*) <i>Vísperas</i> y <i>Missa</i> <i>Missa a diez y siete con instrumentos sobre el himno Quem terra</i>	9
ARDANAZ, Pedro (*1638; †1706)	Seise en Toledo, Pamplona (1658), Toledo (1674-1706)	<i>Laudate Dominum</i> a 8 <i>Salve</i> a 10 <i>Salve</i> a 9 <i>Salve</i> a 9 <i>Salve</i> a 12 <i>Salve</i> a 6 <i>Miserere</i> a 12	7	Véase el inventario de Ardanaz	196
ARIZMENDI, Fermín de (*1691c; †1733)	Seise en Toledo, Ávila (1714-1733)	Motete a 8 <i>Similabo eo</i> Motete a 8 a San Pedro Apóstol	2		
BONET DE PAREDES, Juan (*1647c; †1710)	Berlanga de Duero (1680), Ávila (1682), Segovia (1684), La Encarnación (1687), Descalzas Reales (1691), Toledo (1706-1710)	<i>Memento Domine</i> a 8 (*) <i>Domine probasti</i> a 10	2		
CÁSEDA, Diego (*1638c; †1694)	Tudela (1658), Logroño, Zamora (1668), El Pilar de Zaragoza (1673-1694)	Misa a 12 <i>Magnificat</i> a 8 (*)	2		
CIURANA, Juan de ³⁷ (?)	Área valenciana	<i>Magnificat</i> a 8 <i>Dixit Dominus</i> a 8 <i>Credidi</i> a 8 <i>Monstra te esse Matrem</i> a solo y a 9 <i>Monstra te esse Matrem</i> a 5	5		

con Toledo han sido consultadas de inicio en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002). Comoquiera que desde la publicación de estos volúmenes hasta la actualidad se han realizado numerosos estudios monográficos que afectan a alguno de los nombres que figuran en los inventarios, en la medida de lo posible he intentado recoger estos nuevos datos para actualizar la información que se pretende ofrecer en esta tabla. Algunos de estos estudios más recientes aparecen reseñados en la bibliografía final de este artículo.

36 Con (*) las obras que aún se conservan en el Archivo de la catedral de Toledo.

37 El apellido Ciurana aparece citado en cinco ocasiones en el inventario de Ambiola de 1737, cuatro de ellas como “Ciurana”, sin más, y una como “M[ae]st[ro] Ciurana”. No he encontrado información alguna referida a este maestro; el hecho de haberle situado en el área valenciana se debe a la existencia de otros músicos bastante posteriores reconocidos con este apellido: Joaquín (activo en la 2ª mitad del s.XVIII), Manuel (activo en la 1ª mitad del s.XIX) y Tomás (*Peñíscola, 1762; †Xàtiva, 1829) [PERSONAT (2011)]. Por otra parte, la atribución de Juan al maestro citado en el inventario de Ambiola, cuando en ningún momento se menciona este nombre, es porque en un inventario posterior, fechado en 1775, se le incluye como autor de tres obras que aún perviven de entonces: “Del Músico d[omi]n Juan de Siurana / Un dixit d[omi]nus, y un Credidi todo a 8 / El Himno Monstra te ese Matrem a 5” (*Yndice de las obras latinas que [h]oy se hallan en la Papelera de esta santa Primada Yglesia, de varios Autores, hasta el M[ae]st[ro] Casellas inclusive. Cuio arreglo se hizo este presente Año de 1775*). No se le vuelve a mencionar en ninguno de los inventarios conservados de fechas posteriores.

COMES, Juan Bautista (*1582c; †1643)	Colegiata de Gandía (1606), Corpus Christi de Valencia (1608), catedral de Valencia (1613), Capilla Real (1618), Valencia (1632)	<i>Magnificat</i> a 8	1		
DURÓN, Sebastián (*1660; †1716)	La Seo de Zaragoza (1674), Sevilla (1680), El Burgo de Osma (1685), Palencia (1686), Capilla Real (1691-1706)	Misa a 7 con 2 violines y clarín (*) ³⁸ Lamentación con 2 violines Lamentación a 8	3		
GALÁN, Cristóbal (*1615c; †1684)	Teruel (1646), Cagliari (1654), Morella (1656-1659), Madrid (mtro. “de los manestiles negrillos del Buen Retiro”, esclavos del rey, 1657-1664), Segovia (1664), Descalzas Reales (1667-1675-[1680?]), Capilla Real (1680-1684)	<i>Magnificat</i> a 4 de difuntos <i>Beatus vir</i> a 8 <i>Dixit Dominus</i> a 8	3		
GARCÍA, Vicente (*1593; †1650)	Orihuela (1610), Valencia (1618), Cuenca (1632), La Encarnación (1634), Toledo (1645-1650)	<i>Lauda Jerusalem</i> a 8 <i>Lauda Jerusalem</i> a 11 Salve a 4 <i>Cum invocarem</i> a 8 <i>Qui habitat</i> a 8	5	<i>Motete a Ntr^a Sr^a Sancta et Immaculata</i> a 8 <i>Magnificat</i> a 8 <i>Missa a 12 sobre Entre fragrosas breñas</i>	3
HINOJOSA, José (†1673)	Calatayud (hasta 1658), Teruel, Colegio del Patriarca de Valencia (1662-1673)	<i>Ave Regina</i> Motete a 10 a la Ascensión <i>Cum invocarem</i> a 13	3		
MARQUÉS, Miguel Juan (activo entre fl.1641-1661)	Daroca (1641), El Pilar de Zaragoza (1653)	<i>Beatus vir</i> a 10 <i>Dixit Dominus</i> a 9	2		
MARTÍNEZ DE LA ROCA, Joaquín (*1676c; †1747)	El Pilar de Zaragoza (1695, Palencia (1715), Toledo (1722-1747)	Misa a 8 con 2 violines y bajoncillos Misa a 8 sobre los himnos del Corpus Misa a 8 de difuntos con violines Misa a 8 con violines y oboes Salve a 10 con violón Miserere a 5 coros	6		
MICIECES, Tomás (*1624; †1667)	León (1646), Toledo (1650), Descalzas Reales (1662-1667)	<i>Dixit Dominus</i> a 8 <i>Dixit Dominus</i> a 12	2	<i>Dixit Dominus</i> a 13 <i>Magnificat</i> a 8 (*) <i>Magnificat</i> a 10 (*) <i>Monstra te esse</i> a 3 con dos bajos <i>Lección de difuntos</i> a 12 Motete <i>Sepulto Domino</i> a 12 (*)	6
ORGANERO, Juan Manuel Sánchez (*1701; †1732)	Seise en Toledo, un año antes de su muerte opoita al magisterio de Zamora sin éxito	Lamentación a solo con dos violines Lamentación a 4 Lamentación a 4 Lamentación a solo con dos violines	4		
PADILLA, Juan de (*1605; †1673)	Coria, La Seo de Zaragoza, Zamora (1661-1662), Toledo (1662-1673)			<i>Diez cuadernos de psalmos de vísperas</i> a 7 Dos <i>Missas</i> a 7 (Véase el añadido final al inventario de Ardanaz)	3+24 = 27

38 Solo se conserva la portada del clarín y fragmentos de los violines.

PATÍÑO, Carlos (*1600; †1675)	Mozo de coro en Sevilla, mº de canto del Sagrario en la catedral de Sevilla (1623), La Encarnación (1628), Capilla Real (1634)	Misa a 8 <i>Magnificat</i> a 8 <i>Beatus vir</i> a 8 <i>Dixit Dominus</i> a 8 <i>Lauda Jerusalem</i> a 8 <i>Credidi</i> a 8 (*) <i>Laetatus sum</i> a 8 (*)	7	<i>Motete a Ntrª Srª a 8 Maria Mater Dei</i>	1
PORTERO, Gregorio (*1692; †1755)	Seise en Toledo, Granada (1713-1755)	Invitorio	1		
PÉREZ ROLDÁN, Juan (*1604; †1672c)	Berlanga de Duero (1636), tenor y mº de seises en Toledo (1636), Calahorra (1639), Málaga (1642), La Encarnación (1648), Descalzas Reales (1655), Segovia (1664), León (1670), El Pilar de Zaragoza (1671)	Misa a 12 Misa a 12 <i>Magnificat</i> a 12	3	<i>Missa de Batalla</i> a 12	1
PUENTE, Juan Manuel de la (*1692; †1753)	Seise en Toledo, Jaén (1716-1753)	<i>Magnificat</i> a 8 <i>Dixit Dominus</i> a 8	2		
RODRIGO, Pedro (†1750)	Oviedo (1722), Santiago (1723), La Encarnación (1744)	<i>Laetatus sum</i> a 8 con 2 violines y oboe	1		
ROGIER, Philippe (*1561c; †1596)	Capilla Real flamenca			<i>Regina coeli</i> a 8 Missa a 12	2
SAN JOSÉ, Blas de (†1752)	Guadalupe	<i>Regina coeli</i> a 12	1		
SOLANA, Matías (†1722)	Organista en Toledo desde 1689 hasta 1722	<i>Magnificat</i> a 8	1	<i>Vísperas</i> y <i>Missa</i>	2
TORRES, José de (*1670c; †1738)	Capilla Real, organista desde 1686 y mº de capilla desde 1718	Misa a 8 con dos violines y clarín <i>Beatus vir</i> a 8 con dos violines y oboe (*) <i>Laetatus sum</i> a 8 con violines y oboe	3		
VALLS, Francisco (*1671c; †1747)	Barcelona (1696-1726)	Misa a 8 <i>Magnificat</i> a 10 con dos violines (*) <i>Salve</i> a 7	3		
VARGAS, Urbán de (*1606; †1656)	Huesca (1629), Pamplona (1629), Calatayud (1637), El Pilar de Zaragoza (1645), Burgos (1651), El Pilar (1653), Valencia (1653)	<i>Salve</i> a 8	1		
VEANA, Matías Juan (*1656; †1708)	Parroquia de San Juan del Mercado de Valencia (1677), La Encarnación (1680), Descalzas Reales (1683)	Misa a 8 <i>Magnificat</i> a 8 <i>Beatus vir</i> a 8, <i>Dixit Dominus</i> a 8 <i>Credidi</i> a 8 (*) Motete a la Transfiguración (*)	6		
VICENTE, Gerónimo (†1648)	Vitoria, Tafalla, Calahorra, Santiago, Barbastro			<i>Missa</i> a 8	1
VILLAVEVERDE, Enrique Manuel (*1702; †1774)	Seise en Toledo, Oviedo (1724-1774)	<i>Miserere</i> a 8	1		
Nombres y obras citados =	Nombres citados = 28 Nº de obras = 191 Nombres citados = 10 Nº de obras = 248				

APÉNDICE 2. Inventario de obras latinas que fueron de Pedro de Ardanaz, 1713.

Documento I.- *Imbentario*³⁹ de las obras de Lattin de D^o Pedro de Ardanaz, Razonero y Maestro de Capilla que fue de la muy Santa Yglesia desta Ziudad Primada de las Españas, las q[u]ales obras dejó a esta S[an]ta Ig[lesi]a como consta del acto cap[itu]lar de 3 de s[eptiemb]re de 1706, dióse a la hered[er]a una gratificaz[i]o[n] de 20 dobl[one]s por acto cap[itu]lar de 6 de Ab[ri]l de 1713.

Y de otras obras del M[ae]stro Padilla, q[ue] paraban en Cordova y los restituieron a esta S[an]ta Ig[lesi]a Prim[a] da como se dice en el acto cap[itu]lar de 1^o de jul[i]o de 1706. Cab[ild]o 21 de s[eptiemb]re de 1712

q[ue] todas esta obras se pongan en el cajón de las tribunillas con las demás q[ue] allí ay y de todas se haga entrega al M[ae]stro de Capilla actual para q[ue] las guarde y de cuenta de ellas siempre q[ue] se le pida por el imbent[ari]o q[ue] se guarde en la Obra.

Primeram[en]te nueve Misas, en la forma siguiente

Una Missa de a veinte voces con chirimías de quinto tono

Otra a doze sobre la Letania de N[uest]ra S[eñor]a de octavo tono

Otra a doze sobre un Motete que dize Santa Maria de primer tono

Otra a doze de Vátalla, del M[ae]stro Roldan de quinto tono

Otra a onze sobre Populle meus de tercer tono

Otra a ocho, sobre Iste cognovit Justitiam de tercer tono

Otra a ocho sobre el Ave Maria de sexto tono

Otra a ocho sobre el Veni sponsa Christi de octavo tono

Otra a ocho del M[ae]stro Geronimo Vicente de octavo tono

Motetes

Un Motete, a doze voces, de San Ildefonso, q[ue] empieza Gaudete de segundillo

Otro a doze para la festividad de la Dedicacion de la yglesia, q[ue] empieza Domus mea de segundillo

Otro para todos los Santos a doze, q[ue] empieza Angeli Archangeli, de octavo tono

Otro del Dulzísimo Nombre de Maria a doze que empieza, Refugium est, de quinto tono

Otro a doze de N[uest]ra S[eñor]a que empieza Quam gloriosa, de segundillo

Otro a doze de S[an] Juan Baptista, q[ue] empieza Precursor Domini, de primer tono

Otro a doze de la Ascension, q[ue] empieza Aszendens Christus in altum, de octavo tono

Otro a doze de S[an]to Thomas de Aquino que empieza, O Doctor Angelice, de segundillo

Otro a doze de la Concepcion de N[uest]ra S[eñor]a que empieza, Conceptio tua, de tercer tono

Otro a doze de la Asumpcion de N[uest]ra S[eñor]a que empieza Quae est ista, de octavo tono

Otro a doze Para N[uest]ra S[eñor]a de el Sagrario, que empieza Sacris Virgini, de primer tono

Otro a onze de San Pedro, q[ue] empieza Tu es Pastor ovium, de séptimo tono

Otro a onze de Santiago, q[ue] empieza Iste est qui ante Alios, se sexto tono

Otro a 10 de la S[an]ta Trinitad, que empieza Duo Seraphin, de octavo tono

Otro a diez Para S[an]to Domingo de Guzman que empieza Te Dominum celebrant, de segundo tono

Otro a ocho para S[an] Eugenio q[ue] empieza Iste cognovit, de tercer tono

Otro a ocho de N[uest]ra S[eñor]a q[ue] empieza Sancta Maria succurre miseris, de primer tono

Otro a ocho de N[uest]ra S[eñor]a del Maestro Patiño que empieza. Maria Mater Dei, de segundo tono

Otro a ocho Para San Julian, q[ue] empieza Argentum aut Aurum, de octavo tono

Otro a ocho Para S[an] Ignacio de Loyola q[ue] empieza Sint lumbi bestri, de octavo tono

Otro a ocho Para Virgines q[ue] empieza, Veni sponsa Christi, de octavo tono

Otro a ocho Para N[uest]ra S[eñor]a del Rosario, q[ue] dize Ave Maria, de sexto tono

Otro a ocho a N[uest]ra S[eñor]a del M[ae]stro Vicente Garzia q[ue] empieza Sancta et Immaculata de quinto tono

Otro a N[uest]ra S[eñor]a de los dolores, a siete, q[ue] empieza O bos omnes, de segundo tono

Otro a ocho q[ue] empieza Elegit eos Dominus, de segundillo

Otro al S[an]c[t]i[s]mo S[acramen]to a nueve, q[ue] empieza Beati omnes, de octavo tono

Otro al S[an]c[t]i[s]mo S[acramen]to a ocho, q[ue] empieza Jubilate Deo, de primer tono

Otro al S[an]c[t]i[s]mo S[acramen]to a seis q[ue] empieza O quam suavis est, de segundillo

Dos Sequenzias

Una de Pasqua de Resurreccion a doze que empieza Victime Paschali, de primer tono

Otra de Pasqua de Spiritu Santo a doze q[ue] empieza Veni Santi Spiritus, de primer tono

Nona

Dos psalmos para nona, Dia De la Ascension

Uno Mirabilia testimonia tua a catorce con chirimías de octavo tono

Otro Principes persecuti sunt me gratis a diez, de séptimo tono

Visperas

Diez Psalmos de Dixit Dominus q[ue] son los siguientes.

Uno a diez y seis voces, de segundo tono

Otro, a quinze de octavo tono

Otro, a doze de primer tono

Otro a treze, del M[ae]stro Micieces de 7^o tono

Otro a doze con chirimías, de octavo tono

Otro a onze de séptimo tono

Otro a ocho de quinto tono

Otro a ocho de primer tono

Otro a ocho de quinto tono

Otro a ocho de primer tono

Ocho Psalmos de Beatus vir, en la forma siguiente

Uno a diez y siete voces de octavo tono

Otro a doze se segundo tono

³⁹ Los subrayados y las letras iniciales mayúsculas son del manuscrito.

Otro a doze, de octavo tono
 Otro a catorze, de sexto tono
 Otro a diez de octavo tono
 Otro a ocho de séptimo tono
 Otro a ocho, de segundo tono
 Otro a ocho, de segundo tono
Zinco psalmos de Letatus sum, q[ue] son los siguientes.
 Uno a treze voces, de segundo tono
 Otro a doze, de primer tono
 Otro a diez, de octavo tono
 Otro a ocho, de sexto tono
 Otro a ocho, de sexto tono
Quatro psalmos de Lauda Jerusalem, en la forma siguiente.
 Uno a doze voces, de segundo tono
 Otro a doze, del mismo tono
 Otro a ocho, de séptimo tono
 Otro a ocho del mismo tono
Zinco psalmos de Laudate Dominum omnes gentes, q[ue] se siguen a la vuelta
 Uno de a doze voces, de séptimo tono
 Otro a diez, de octavo tono
 Otro a ocho, de tercer tono
 Otro a ocho, de el mismo tono
 Otro a cuatro, de segundo tono
Dos psalmos de Credidi, q[ue] son los siguientes
 Uno a doze de octavo tono
 Otro a ocho de segundo tono
 Un psalmo a doze Inegistu [sic] Israel de Egipto
 Otro psalmo a ocho Memento Domine David, de séptimo tono
 Otro psalmo a ocho, Domine probasti me de octavo tono
Doze Magnificas, q[ue] son los siguientes
 Una a diez y seis con chirimías de 5º tono
 Otra a catorze de sexto tono
 Otra a doze, de Primer tono
 Otra a doze, de sexto tono
 Otra a diez del M[aestr]o Micieces, de 7º tono
 Otra a ocho del M[aestr]o Micieces de 4º tono
 Otra a ocho de octavo tono
 Otra a ocho de cuarto tono
 Otra a ocho del mismo tono
 Otra a ocho de octavo tono
 Otra a ocho de tercer tono
 Otra a ocho del M[aestr]o Vicente Garzia de octavo tono
Doze himnos de Visperas a 4 q[ue] son los sig[ui]en[tes]
 Uno de S[an] Joseph. Octavo tono
 Otro de S[an]ta Theresa del mismo tono
 Otro de S[an] Ermenegildo de 4º tono
 Otro de S[an] Vicente Ferrer de 1º tono
 Otro del Dulcissimo N[ombr]e de Jesus de 1º tono
 Otro de la Corona de espinas de 8º tono
 Otro de Santiago de quinto tono
 Otro De los Dolores de primer tono
 Mas otro de los dolores del mismo tono
 Otro de N[uest]ra S[eñor]a que dize Ave Maris Stela a veinte voces de primer tono
 Otro de N[uest]ra S[eñor]a Ave Maris stella a 12
 Mas un Monstra te ese Matrem, a quatro con instrumentos

Otro a quatro con instrumentos
 Otro a tres, con instrumentos
 Otro a tres con dos vajones del Maestro Micieces
Completas
Nuebe psalmos de Completas q[ue] son los siguientes.
 Cum imbocarent a 13 de segundo tono
 Otro a 12 de octavo tono
 Otro a 8 de segundo tono
 Qui hábitat a 12 de segundo tono
 Otro a 10 del mismo tono
 Otro a 8 de segundo tono
 Nunc dimitis a 10 de tercer tono
 Otro a 9 de segundo tono
 Otro a 8 de tercer tono
 Un himno para las Completas a 8. Que dize, te lucis ante terminum de segundillo
 Mas Ave Regina coelorum, a 12 para después de las Completas de N[uest]ra S[eñor]a de la Encarnazion de 1º tono
 Mas Regina coeli letare a 12 de sexto tono para las de el Sabado S[an]to
 Otra Regina coeli a 8 del mismo tono del M[aestr]o Phelipe Rogier
Siete Letanias de N[uest]ra S[eñor]a en la forma sig[ui]en[te]
 Una a 12 voces de quinto tono
 Otra a 12 de octavo tono
 Otra a 10 de segundillo
 Otra a 8 de tercer tono
 Otra a 8 de segundo tono
 Otra a 7 del mismo tono
 Otra a 4 de primer tono
 Mas otra Letania de el S[ant]is[i]mo Sacramento de sexto tono
Memoria de los Papeles de Latin del Maestro Don Pedro de Ardanaz

<i>Dixit Dominus</i> ----	08
<i>Beatus vir</i> ----	05
<i>Laudate dominum</i> ----	03
<i>Letatus sum</i> ----	06
<i>Lauda Jerusalem</i> ----	04
<i>Magnifica Anima mea</i> ----	11
<i>Motetes a diferentes santos</i> ----	24
<i>Salve Regina</i> ----	06
<i>Letanias a N[uest]ra S[eñor]a</i> ----	05
<i>Regina coeli</i> ----	02
<i>Ave Regina coelorum</i> ----	01
<i>Psalmos de Completas</i>	
<i>Cum ymbocarem</i> ----	03
<i>Qui abitat</i> ----	03
<i>Himno te lucis ante</i> ----	01
<i>Nun dimitis</i> ----	02
<i>Psalmos de Nona</i>	
<i>Mirabilia</i> ----	01
<i>Principes</i> ----	01
<i>Oficio de Difuntos</i>	
<i>Regem cuy omnia vibunt</i> ----	02
<i>Parce mihi domine</i> ----	01
<i>Motetes de difuntos</i> ----	02
<i>Tedet animam meam</i> ----	01

Domine probasti me ----	01	Una lección, q[ue] empieza Parce Mihi Dom[in]e a doze, de primer tono
Lamentationes ----	05	Otra a 12. Parce mihi, de 6º tono
Motetes de quaresma ----	17	Otra a 8. Parce mihi, de 2º tono
Himno de S.ⁿ Joseph (tachado) ----	01	Otra lección q[ue] empieza Tedet Anima mea, a 12 del M[ae]str[o] Micieces de octavo tono
Missa a doze voces ----	01	Una Misa de Requiem a doze de sexto tono con Motete, que esta encuadrada y forrada en pergamino tiene 14 libretes
Missa a doze voces sobre la Letania ----	01	Otro Motete suelto a 12 Para Reyes difuntos, q[ue] empieza Spiritus meus, de segundo tono
Missa a veinte con chirimías ----	01	<u>Quaresma</u>
Missa a diez voces ----	01	Veinte y un motetes de Algunas Dominicas, y ferias de quaresma a quatro
Missa a doze voces de Requiem en quadernos de pergamino ----	01	<u>Semana Santa</u>
Missa a ocho voces sobre el motete Histe cognovit ----	01	Siete Lamentaciones en esta forma
Nueve quadernos en papel de psalmos. Dixit dominus. y Beatus vir a 8 voces ---	01	<u>Miercoles</u>
Domine Dominus noster ----	01	<i>Una lección prima fer[ia] 5ª in Cena Domini a quinze, q[ue] empieza Incipit lamentatio, de segundo tono</i>
Bisperas y Missa de D. ⁿ Mathias Solana organista		Otra, lectio 1ª fer[ia] 5ª in Cena Domini a doze de primer tono
[En el margen izquierdo se indica que las siguientes obras son de Ambiola]		<u>Jueves S[an]to</u>
Dixit dominus a ocho con violines.		<i>Otra leccio 1ª fer[ia] sexta in Parasceve que dize De lamentatione a 12 de séptimo tono</i>
Beatus vir. a ocho con violines.		<i>Otra leccio 1ª fer[ia] sexta in Parasceve a ocho de séptimo tono</i>
Letatus sum. a ocho con violines.		<i>Otra leccio 1ª fer[ia] sexta in Parasceve a 4 de séptimo tono</i>
Magnificat. a ocho con violines.		<i>Otra leccio 3ª fer[ia] sexta in Parasceve q[ue] empieza Aleph, A duo, de 7º tono</i>
Missa. a ocho con violines y oboes		<u>Viernes S[an]to</u>
el oficio de N[uest]ra S[e]ñor[a] de los Dolores		<i>Un Motete a doze, de el M[ae]str[o] Micieces que empieza Sepulto Domino, que se canta acabado el sermón de las tres oras</i>
Visperas y Missa del Maestro D. ⁿ Miguel de Ambiola en quadernos de pergamino en su caja		<i>Una lamentación para este dia 1ª a 12 que empieza, de lamentatione, de séptimo tono</i>
Missa adiez y siete con ynstrumentos. sobre el himno Quem terra. echa por D. ⁿ Miguel de Ambiola.		<i>Otra leccio 2ª q[ue] empieza Aleph, sola de sexto tono</i>
[En el margen izquierdo] Padilla		<i>Mas quinze Misereres de los grandes Para Miercoles y Jueves Santo</i>
Diez quadernos de Psalmos en papel de vísperas a siete voces del Maestro D. ⁿ Juan de Padilla		<i>Mas otros seis Misereres Para el Viernes Santo en esta forma</i>
Missa a doze voces entre fragrosas Breñas del M[ae]str[o] Vicente Garcia		<i>Uno a Doze</i>
Dos Missas en quadernos de pergamino a siete voces del Maestro D. ⁿ Juan de Padilla		<i>Otro a onze</i>
Missa a doze voces del Maestro Phelipe Rogier en quadernos de pergamino		<i>Otros dos a ocho</i>
<u>Catorze salves. En la forma siguiente</u>		<i>Otro a siete</i>
Una a 14 voces primer tono		<i>Y otro a seis</i>
Otra a treze		[Rúbrica al final de esta lista]
Otra a doze		<i>Papeles del M[ae]str[o] D. Juan de Padilla M[ae]stro de Cap[ill]a que fue de esta S[an]ta Iglesia.</i>
Otra a doze		<i>P[ri]meramen[te] Una Missa de dos vajos a 7 con pergam[in]o</i>
Otra a onze		<i>Una Missa, y oficio de difuntos a 8</i>
Otra a onze		<i>Unas Visperas a 7. en quadernos</i>
Otra a diez		<i>Un Dixit D[omi]n[u]s, y beatus vir a 8. en quadernos</i>
Otra a diez		<i>Un Dixit D[ominu]s a 7 en pap[ele]s y otro a 8.</i>
Otra a nueve		<i>Dos lauda hierusalem a 8</i>
Otra a nueve		<i>Unos Dixit D[ominu]s Beatus vir y Magnifica[t] a 12</i>
Otra a ocho		<i>Un letatus sum a 12.</i>
Otra a siete		<i>Un Magnificat a 8.</i>
Otra a seis		<i>Una letania al S[an]tísi[m]o a 8</i>
Dos psalmos para Maytines de N[uest]ra S[e]ñor[a] q[ue] son los sig[ui]en[tes]		<i>Un te Deum laudamus a 8</i>
Uno, Empieza Domine Dominus noster a 12 de séptimo tono		
El otro es la misma letra, a seis de segundillo		
<u>Ofizio de Difuntos</u>		
Ymbitatorio, regem cui omnia a doze de sexto tono		

El himno a S[an] hermenegildo a 4
 Dos motets a la Asump[cio]n a 11 y a 8
 Un motete de S[an] Miguel a 8
 Unos Psalmos de Com[leta]s
 Una Prosa de Resurreccion a 10

APÉNDICE 3. Inventario de papeles de música latinos que fueron de Miguel de Ambiola, 1737.

Documento II.- *Nota de los papeles de Musica latinos, que fueron del Raz[ione]ro M[aest]ro de Capilla de esta S[an]ta Igl[esi]a, D.ⁿ. Miguel de Ambiola (que D[i]o[s] aya y presenta al Ill[ustrisi]mo Card[dena]l para q[ue] se sirva de ellos (si su S[er]mo[n]ia Ill[ustrisi]ma gusta) el D[oc]to[r] D.ⁿ. Martin de Arevalillo Raz[ione]ro de esta S[an]ta Igl[esi]a. Ambiola⁴⁰*

Primeram[en]te una Missa de Ynstrum[en]tos sobre el Hymno Quem terra, en quatro coros de voces, y uno de Ynstrum[en]tos

Una Missa a 8 sobre el Seculorum de 4^o tono

Una Missa a 10

Una Missa a 11 con violines

Una Missa de difuntos

Una Missa a 8 ecce Sacerdos magnus

Una Missa a 8 con 2 violines, y obue, sobre el Hymno de Apostoles

Una Missa a 12 = Dedicada a Maria Santisima

Una Missa a 8 con 2 violines = a N^o S.^{ra} de la Concepcion

Una Missa a 8 con 2 violines, y obue, sobre el Himno Celestis Urbs.

Mas otra copia de la Missa sobre el himno Quem terra

De M[aest]ros diferentes

Una Missa a 8 del M[aest]ro Patiño

Una Missa a 7 con 2 violines y clarín del M[aest]ro Durón.

Una Missa a 12 del M[aest]ro Roldan

Una Missa a 8 con 2 violines y clarín del M[aest]ro Torres. a San Pedro Arbues [Esto último, apuntado por olvido en el margen izquierdo]

Una Missa a 8 con 2 violines y vajoncillos de D.ⁿ Joachin Martinez.

Una Missa a 8 del M[aest]ro Valls

Una Missa a 8 del M[aest]ro Patiño

Una Missa a 8 del M[aest]ro Veana

Una Missa a 12 del M[aest]ro Casseda

Una Missa a 12 del M[aest]ro Roldan

Una Missa a 8 sobre los Hymnos de Corpus de D.ⁿ Joachin Martinez.

Una Missa a 8 de Difuntos. con violi[ne]s de D.ⁿ Joachin Martinez.

23 [En el margen izquierdo, al final de la lista de misas]

[A la vuelta de esta misma hoja, se completan las misas con una más de Joaquín Martínez]

Missas – 24 – Una Missa a 8. con violi[ne]s y oboes de D.ⁿ Joachin Martinez.

Ambiola

Una Magnificat a 8 con 2 violines, y clarín

Otra Magnificat a 8 con violines, y obue

Otra Magnificat a 8

Otra Magnificat a 8

Otra Magnificat a 12

Otra Magnificat a 11

Otra Magnificat a 12

Otra Magnificat a 8 con 2 violines

De M[aest]ros diferentes

Una Magnificat a 10 con 2 violines, del M[aest]ro Valls

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Ciurana.

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Veana.

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Alphonso

Otra Magnificat a 12 del M[aest]ro Roldan.

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Comes

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Casseda.

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro de Solana

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Patiño

Otra Magnificat a 8 del M[aest]ro Puente

Otra Magnificat a 4, de Difuntos, del M[aest]ro Galán

19 [En el margen izquierdo, al final de la lista de magnificats] *Ambiola*

Un Beatus vir a 8 con 2 violines

Otro Beatus vir a 8 con 2 violines, y oboes

Otro Beatus vir a 12

Otro Beatus vir a 8 con 2 violines, y oboe

Otro Beatus vir a 17 con 2 violines, y oboes

Otro Beatus vir a 8

Otro Beatus vir a 8

De M[aest]ros diferentes

Un Beatus vir a 10 del M[aest]ro Marques

Otro Beatus vir a 10 con ynstrum[en]tos del M[aest]ro Ardanaz.

Otro Beatus vir a 8 del M[aest]ro Patiño

Otro Beatus vir a 8 del M[aest]ro Veana

Otro Beatus vir a 8 del M[aest]ro Galan

Otro Beatus vir a 8 con 2 violines, y oboe, del M[aest]ro Torres

13 [En el margen izquierdo, al final de la lista de Beatus vir] *Ambiola*

Unas Visperas enteras a 4 con duplicado, con 2 violines y oboe con los Psalmos, dixit Dominus, Beatus vir, Laetatus sum: y Magnificat. al estilo ytaliano

Un dixit Dominus a 8 con 2 violines, y oboe

Otro dixit Dominus a 12

Otro dixit Dominus a 8

Otro dixit Dominus a 8 con 2 violines, y oboes

Otro dixit Dominus a 8 con 2 violines

Otro Dixit Dominus a 15 con 2 violines

Otro dixit Dominus a 8 con 2 violines, y oboes

Otro dixit Dominus a 11

Otro dixit Dominus a 12

Otro dixit Dominus a 11 con chirimías

Otro dixit Dominus a 8

De M[aest]ros diferentes

Otro dixit Dominus a 8 del M[aest]ro Miciesses

Otro dixit Dominus a 12

40 Los subrayados que vayan apareciendo son originales. El nombre de Ambiola, al igual que el de las siguientes distinciones de autores de las obras, se escriben en el margen izquierdo del folio.

Otro dixit Dominus a 9 del M[aest]ro Marques
 Otro dixit Dominus a 10 del M[aest]ro Alphonso
 Otro dixit Dominus a 8 de Ciurana.
 Otro dixit Dominus a 8 del M[aest]ro Patiño
 Otro dixit Dominus a 8 del M[aest]ro la Puente
 Otro dixit Dominus a 8 del M[aest]ro Galan
 Otro dixit Dominus a 8 del M[aest]ro Veana
 Son dixit Dominus, con los Psalmos Beatus vir, Laetatus sum, y Magnificat de las Visperas enteras 24

24 [En el margen izquierdo, al final de la lista de Dixit Dominus]
Ambiela

Laetatus sum a 8 con 2 violines, y oboe
Credidi a 8 con 2 violines, y oboe
Laudate Dominum omnes gentes a 8 con 2 violines

Otro a 8

Otro a 8

Laetatus sum a 8

Otro a 12 con vajones [la terminación “es” está tachando “cillos”, es decir, se corrige vajoncillos por vajones]

1º y 3º Psalmos de nona

De M[aest]ros diferentes

2º Salmo de nona

Laetatus sum a 8 con violines, y oboe, del M[aest]ro Torres

Otro a 8 con 2 violines y oboe, del M[aest]ro Rodrigo

Credidi a 8 del M[aest]ro Veana

Lauda Jerusalem a 8, del M[aest]ro Patiño

Otro a 8 del M[aest]ro Garzia

Otro a 11

Otro a 8 del M[aest]ro Alphonso

Laudate Dominum a 8 del M[aest]ro Ardanaz

Credidi a 8 del M[aest]ro Patiño

Otro a 8 de Ciurana

Laetatus sum a 8 del M[aest]ro Patiño

Memento a 8, y Domine probasti a 10, del M[aest]ro Paredes

Son Psalmos de Visperas, con los 3 de nona, 25

25 [En el margen izquierdo, al final de la lista de salmos]

Ambiela

Salve Regina a 12

Otro a 10

Otra a 12 con 2 violines, y oboe

Otro a 8

Otro a 8

De M[aest]ros diferentes

Una salve a 10 con violon de D.º Joachin Martinez

Otra a 7 del M[aest]ro Valls

Otra a 10 de Solana

Otra a 5

Otra a 10 del M[aest]ro Ardanaz

Otra a 9 =

Otra a 8 de Fr. Blas de S.º. Joseph

Otra a 9 del M[aest]ro Ardanaz

Otra a 12 del M[aest]ro Ardanaz

Otra a 4 del M[aest]ro Garzia

Otra a 6 del M[aest]ro Ardanaz

Otra a 8 de Solana

Otra a 8 del M[aest]ro Bargas

Ave Regina coelorum del M[aest]ro Ynojosa

Regina coeli laetare a 12 de Fr. Blas de S.º. Joseph

20 [En el margen izquierdo, al final de la lista de las antífonas marianas]

Diferentes

Ynvitatorio y Hymno de Navidad del M[aest]ro Ambiela

Hymno de Nav[ida]d a 6 del M[aest]ro Ambiela

Ynvitatorio de N[uest]ra S[ue]ña[ra] de la Paz, del M[aest]ro Ambiela

Otro del M[aest]ro Portero

Ynvitatorio de Nav[ida]d a 8

Hymno de Completas a duo del M[aest]ro Ambiela

Monstra te ese Matrem a solo, y a 9 de Ciurana

Monstra te ese Matrem a 5 de Ciurana

Monstra te ese Matrem a solo con 2 violines, del M[aest]ro Ambiela

Primer Salmo de Maytines a 6

Son Ynvitatorios, Hymnos, y el Salmo de Maytines 10

10 [En el margen izquierdo, al final de la lista]

Ambiela

Victime Paschali laudes a 8

Motete a la Ascension a 8

Motete de un Martir a 8 con 2 violines

Motete a 8 de Confesor non Pontifice

Motete a 8 Veni sponsa Christi

Motete a S.º Fran[cis]co de Asis

Otro a 12 al mismo S[an]to

Motete de la Dedicazion a 8

Motete de la Asumpcion a 8

Motete a 12 con vajoncillos a Santiago

Motete a 8 Veni electa mea

Motete a 8 ecce sacerdos magnus

Motete a 8 a S.º Justo y Pastor

Motete a la S[an]t[is]i[m]a Trinidad

Motete a 12 Iste Sanctus

Motete a S.º Fran[cis]co de Asis

Motete a S[an]ta Theresa de Jesus

Motete a 8 Veni Sancte Spiritus

De M[aest]ros diferentes

Motete a la Transfiguraz[i]o[n] del M[aest]ro Veana

Motete a 8: Similabo eum, del M[aest]ro Arizmendi

Mote [sic] a 8 a N[uest]ra S[ue]ña[ra] del M[aest]ro Veana

Motete a 8 a S.º Pedro Apostol, de Arizmendi

Motete a 10 a la Ascension, del M[aest]ro Ynojosa

Motete a 12 de difuntos, del M[aest]ro Roldan

24 [En el margen izquierdo, al final de la lista de motetes]

Diferentes

Cum invocarem a 8 del M[aest]ro Garzia

Qui habitat a 8 del M[aest]ro Garzia

Cum invocarem a 13 del M[aest]ro Ynojosa

Qui hábitat a 10 del M[aest]ro Ambiela

Cum invocarem a 12

Nunc dimitis a 10 del M[aest]ro Ambiela

Psalmos de Completas todos seis

6 [En el margen izquierdo, al final de esta última lista]

Lamentaz[i]on[es] de diferentes.

Lamentaciones de Miércoles, Juebes, y Viernes S[an]to a 8 con violines en 12 Quadernos del M[aest]ro Ambiela

Otra Lamentaz[i]on a 12 del M[aest]ro Ambiela

Otra Lamentac[i]on a solo con 2 violines, de Organero

Otra a 4
 Otra a 4
 Otra a solo con 2 violines
 Otra con 2 violines del M[aest]ro Durón
 Otra a 8
 10 [En el margen izquierdo, al final de las lamentaciones]
 Ambiola
 Miserere a 6
 Mi[s]erere con ynstrum[en]tos
 Miserere a 12 con 2 violines
 Miserere con vajoncillos
 Otro Miserere. Miserere a 8 con 2 violines. Otro Miserere
 Miserere a 4 con duplicado
 Papeles de Miserere sueltos
 Verso de Miserere con 2 violines, y oboes
 Miserere a 8 con 2 violines
 Otro Miserere
 Miserere con vajonzillos
 Miserere a 16 con 2 violines, y oboes
 Miserere con ynstrum[en]tos
 Miserere con 2 violines
 Miserere a 20 con 2 violines, y oboes
 Miserere a 16 con 2 violines, y oboes
 Miserere a 8
 Miserere a 8 duplicado con 2 violines, y oboes
 Miserere con 2 violines
 De diferentes
 Miserere a 8 del M[aest]ro Villaverde
 Miserere a 12 del M[aest]ro Ardanaz
 Miserere a 5 choros de D.n Joachin Martinez
 24 [En el margen izquierdo, al final de la lista de todos los misereres]
 Un motete del Rosario, Padre n[uest]ro del Maestro Ambiola
 [Hay una rúbrica al final de la hoja]
 M[aest]ro Ambiola
 Dos pares de Vísperas a 8. Dixit dominus, Beatus vir, Laudate Dominum, Letatus sum, Lauda Jerusalem, y Magnificat. En quadernos de papel
 M[aest]ro Ambiola
 Un oficio de Nuestra Señora de los Dolores. Vísperas, Missa, y motete, en quadernos de pergamino metidos en su caja de madera
 Me he dado, y me doy desde luego por entregado de todos los papeles contenidos en este quaderno que contiene quatro ojas, y me obligo a dar q[ue]n]ta de ellos a los Ill[ustrá]mos S[eñ]ores Dean y Cab[ild]o y Obra de esta S[an]ta Igl[esi]a, y en caso de mi fallecim[en]to encargo a mis Alvaceas, que den q[ue]n]ta de ellos como deuda que p[or] este recibo y obligación contraigo, y lo firme en Toledo a veintey seis de sep[tiem]bre de mil setez[enta] y treinta y siete.
 Nota de los papeles de música q[ue] fueron de D. Miguel de Ambiola Racion[e]ro y M[aest]ro de Capilla. 1737.
 22

BIBLIOGRAFÍA

- Actas Capitulares de la Catedral de Toledo (ACT).
 Álvarez Escudero, Carmen M., *El Maestro aragonés Miguel de Ambiola (1666-1733). Su contribución al Barroco musical*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
 Calahorra Martínez, Pedro, *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977.
 Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Calo, José, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2002.
 Ezquerro Esteban, Antonio, *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 2000.
 Guillén, María Cristina, y Ruiz de Elvira, Isabel: *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990.
 Jiménez Criado, Francisco, *Tomás Micieces, maestro de capilla de la catedral de Toledo (1650-1662). Vida, obra y estilo musical en la España del siglo XVII*. Trabajo de Máster en Patrimonio Histórico. Toledo, Facultad de Humanidades, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.
 Labrador Herraiz, José L., *Cancionero Sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
 López-Calo, José, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.
 López de Úbeda, Juan, *Vergel de flores divinas*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1582.
 Martínez Gil, Carlos, *La Capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
 Medina Hernández, Natalia, *La vida musical en la catedral de Toledo durante el siglo XVII*, Madrid, Universidad Autónoma (Biblos-e Archivo), 2016.
 Personat Remolar, Alfredo, *Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el período ilustrado hispánico: música de tecla inédita en Villareal (Castellón)*. Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, José Ferrer et alii. Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
 Rodilla León, Francisco, “La música en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe durante la ‘Edad de Plata’ (Siglo XVIII)”, en *Nassarre*, 28 (Zaragoza, 2012), pp. 67-115.
 Ruiz de Elvira, Isabel: *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1992.
 Sánchez Mombiedro, Rafael, *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-¿1673)*. Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 16.04.2018