LA PERVIVENCIA DE LA *VISITATIO SEPULCHRI* DE GANDÍA (VALENCIA) (1550-2004)

José María VIVES RAMIRO

"Y entiendo que, de lo que emprendéis hacer, tendréis más envidiosos que imitadores: porque el teneros envidia costará poco y el seguiros mucho."[1]

Abstract

In 1550, San Francisco de Borja, IV Duke of Gandía, renounced all his worldly goods and went off to Rome to join the Company of Jesus. To commemorate the event he established and paid for in Gandía, his home town, the annual celebration of a lyrical and liturgical drama in two acts representing the burial (Good Friday) and the Resurrection of Christ (Easter Sunday) thanks to a pre-existing Pontifical privilege. Towards the year 1865, on not being shown the Brief that authorized it, the Archbishop of Valencia suppressed the scenification, and when in 1996 the people from Gandía tried to stage it anew, the city had lost all trace of the Good Friday ceremony as well as most of the staging annotations, the text and the music for Resurrection Sunday. So from what could be rescued from those damaged, incomplete and deficient remains I initiated an investigation that, with the discovery of long forgotten documents, has permitted me to wholly and faithfully reconstruct the work.

Resumen

San Francisco de Borja, IV duque de Gandía, renunció en 1550 a sus bienes terrenales y marchó a Roma entregado a la causa de la Compañía de Jesús. Para conmemorar el acontecimiento, dejó instituida y dotada en Gandía, su ciudad natal, la celebración anual de un drama lírico-litúrgico en dos jornadas que escenifica el entierro (Viernes Santo) y la Resurrección (Domingo de Pascua) de Cristo, con base en un privilegio pontificio preexistente. Hacia 1865 el arzobispo de Valencia suprimió la representación al no mostrársele el breve que la autorizaba y cuando en 1996 los gandienses trataron de reponerla, ya era completamente desconocida en la ciudad la función del Viernes Santo, así como gran parte de las acotaciones escénicas, el texto y la música de la del Domingo de Resurrección. A partir de aquellos pobres, incompletos y defectuosos restos, inicié una investigación que, con el hallazgo de olvidados documentos, me ha permitido la reconstrucción íntegra y fidedigna de la obra.

Don Francisco de Borja y Aragón (1510-1572) IV duque de Gandía, regresaba el día 8 de mayo de 1543 a Gandía, su ciudad natal, con autorización del emperador don Carlos I de España para abandonar su cargo de virrey de Cataluña y ocuparse de su heredad valenciana, a consecuencia del fallecimiento de su padre, el III duque de Gandía don Juan de Borja y Enríquez, el 9 de enero anterior.

1. Carta remitida por el emperador don Carlos I de España al IV duque de Gandía don Francisco de Borja, el 12 de febrero de 1551, en *Monumenta Historica Societatis Iesu. Franciscus Borgia*, Madrid, 1894, vol. I, pág. 309.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Los arrebatos místicos del hasta entonces cortesano y marqués de Llombay don Francisco se venían manifestando con evidencia, y cada vez con más frecuencia e intensidad, a partir del óbito de la bella emperatriz doña Isabel, acaecido el 1° de mayo de 1539 en Toledo, cuyo cadáver tuvo que trasladar a la capilla real de la catedral de Granada siguiendo instrucciones del Emperador y hubo de reconocer, ya horriblemente descompuesto, el 17 de aquel mismo mes y año.

Otra defunción, la de su esposa Leonor de Castro ocurrida el 27 de marzo de 1546, cortaba una de sus últimas amarras seculares y abría el camino de la definitiva renuncia a la administración de su predio y a los bienes mundanos. Atrás quedaría su huella impresa en la remodelación de edificios y murallas, la construcción del Monasterio de Llombay y, sobre todo, la apertura en 1545 del Colegio gandiense de san Sebastián que pronto mutaría en Universidad regido por los jesuitas.[2]

En este orden de cosas, el santo duque hizo los votos de la Compañía de Jesús el 1° de febrero de 1548, pero con licencia apostólica de Paulo III —antiguo deudo de su bisabuelo don Rodrigo de Borgia,[3] ascendido al solio pontificio con el nombre de Alejandro VI— para permanecer aparentemente como seglar mientras despedía sus negocios, dejaba en orden sus estados y preparaba espiritualmente su desplazamiento a Roma por medio de la oración, la penitencia (aconsejada moderar en duración y en *"todo cuanto pueda hacer correr una gota de sangre"* [4] por san Ignacio de Loyola) y los estudios de Teología en la propia Universidad de Gandía, donde se doctoró el 20 de agosto de 1550. Seis días más tarde hizo testamento y el último de aquel mes marchó, finalmente, a Roma.

Entre los asuntos que procuró dejar atados en sus dominios poco antes de partir, merece especial mención, para nuestro propósito, su reunión con el cabildo de la colegiata de Gandía para establecer una serie de fundaciones, según atestigua el acta capitular del día 4 de agosto de 1550, copiada primero y traducida después al castellano por el padre Mariano Baixauli:

> "Códice 2.°
>
> LIBRE I DE RECORTS
>
> Dit dia (a IIII de Agost MDL) lo reverent capitol capitularment congregat a peticio del illustre señor duch Don Francisco de Boria preseint diuerses pratiques y consultes y no podent condoir a sa señoria, acceptaren y offeriren de fer dir celebrar y en effecte per les otres pies dauant escrites y les moltes obligacions que nostra esglesia y tots en particalar deuen a Sa Señoria. Primerament se an de celebrar dotze misses. (Siguen las diversas fundaciones.)
>
> . . . . . .
>
> . . . . . .

2. Un espléndido y documentado estudio sobre las circunstancias históricas de san Francisco de Borja y su ducado de Gandía durante aquellos años se debe a LA PARRA LÓPEZ, Santiago: "Trescientos años de la *Visitatio* en Gandía (1550-1865)" en *Visitatio Sepulchri de sant Francesc de Borja*, págs. 97 a 126, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», 1998. Véase también CIENFUEGOS, Álvaro: *La heroyca vida, virtudes y milagros del grande san Francisco de Borja, antes Duque quarto de Gandía y después Tercero General de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1726; SUAU, Pedro: *Historia de San Francisco de Borja. Tercer General de la Compañía de Jesús (1510-1572) Hechos y Dichos*, Zaragoza, 1963; RIBADENEYRA, Pedro de: *Vida del Padre Francisco de Borja, que fue duque de Gandía...*, Madrid, 1594.

3. PASTOR ZAPATA, José Luis: *Gandia en la Baixa Edad Mitjana: La Vila i el Senyoriu dels Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», 1992.

4. SUAU, P.: *Historia de San Francisco...*, pág. 167, citado por Santiago LA PARRA: "Trescientos años"..., pág. 121.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Item, dexa Sa Señoria cinch sous que distribuixquen entre dos Reuerens canonges, dos sota cabiscols y quatre capellans, a qui tocará per boxart, los quals lo diuendres sanct apres de acabat lofici en nostra esglesia, an de anar a senta Clara, e passar lo santissim cos de nostre Señor Deu Jesucrist del monument major, y enserrarlo en laltre, de on se a de traure lo dia de la santissima ressurrectio, pagant a cada canonge a nou dines, als sota cabiscols huit dines, als quatre capellans a sis dines, y dos dines pera caneles.

Item, vol Sa Señoria que lo dia de la santissima resurrectió al alba se vaia en processó general al monestir de santa Clara, vestinsse lo Reuerent degá [pera assistir de preuere o en lo seu lloch] (1) lo Reuerent cabiscol, o per ell lo Reuerent canonge presbitero a qui per torn los tocará vestintse ab bells diaca y sotdiaca canonges que per torn los tocará, e lo preuere qui estará vestit a de traure lo santissim cos de nostre Señor Deu del monument on estará enserrat, e ab les serimonies acostumades cantant, imnes, versos y motets y oracions, segons forma feta pera est effecte, se a de traure de dit monestir e portar per los llochs acostumats y tornar ad aquell, e de allí en processó sen a de tornar lo Reuerent clero a nostra esglesia, e a la porta de aquella la nostre boser los a de pagar ses porcions, ço es que pera dita processó dexa Sa Señoria (2) ..... V lliures, dels quals sen an de pagar cinch (3) als portants los orgens que an de seguir tot temps la processó y huyt pera la enramada de murta y boua y se an de comprar una canela pera cada eclesiastich y qu..... (4) vltra les porcions ordinaries, y la restant, cantitat se a de diuidir entre tot lo clero que personalment y entrevendrá tersejant entre canonges y capellans.....

Item, vol Sa Señoria que lo nostre Reuerent capitol faça fer en Santa Clara lo monument chich, y pague loli que será menester is cremará per lluminaria del santissim cos de Jhesuxpist que allí estará enserrat fins al dia de la resurrectió que y solen cremar dotze llanties nit y dia, y dexa XXV lliures de renda.

---

(1) Estas palabras que van entre paréntesis, están quemadas, y sólo algunas se leen con dificultad.

(2) Está roto el papel y faltan las primeras cifras.

(3) Puede leerse *sis* ú otra cifra, pues está muy quemado el papel.

(4) Cuatro ó cinco palabras quemadas. Tal vez diría *y que quede pera ells vltra*, etcétera.

Traducción literal de las cláusulas citadas del acta capitular:

« Dicho día (4 de Agosto de 1550) el reverendo Cabildo capitularmente congregado á petición del ilustre S. Duque D. Francisco de Borja, precediendo diversas prácticas y consultas, y no pudiendo conducir á Su Señoría (1), aceptaron y ofrecieron de hacer decir, celebrar y poner en ejecución por las obras pías antes escritas y las muchas obligaciones que nuestra Iglesia y todos en particular deben á Su Señoría.

» Primeramente se han de celebrar doce Misas..... etc.

» Item deja Su Señoría cinco sueldos, que se distribuyan entre dos Revdos. Canónigos, dos Sochantres y cuatro Capellanes, á quien tocare por turno, los cuales el Viernes Santo, acabado el oficio en nuestra Iglesia, han de ir á Santa Clara y pasar el Santísimo cuerpo de N. S. Jesu-Cristo del monumento mayor y encerrarlo en el otro (2), de donde se ha de sacar el día de la Santísima Resurrección, pagando á cada Canónigo nueve dineros (18 mvds.), á los Sochantres ocho dineros, á los Capellanes á seis dineros, y dos dineros para velas.

» Item quiere Su Señoría que el día de la Santísima Resurrección, al alba, se vaya en procesión general al Monasterio de Santa Clara, vistiéndose el Revdo. Deán para asistir de Preste, ó en su lugar el Revdo. Chantre, ó por él

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

el Revdo. Canónigo Pbro. á quien por turno le tocare, vistiéndose Diácono y Subdiácono, Canónigos que les tocare por turno, y el Preste, que estará revestido, ha de sacar el S.mo Cuerpo de N. S. Dios del monumento donde estará encerrado, y con las ceremonias acostumbradas, cantando himnos, versos y motetes y oraciones; según la forma hecha para este efecto, se ha de sacar de dicho Monasterio y llevarle por los lugares acostumbrados y volverle á aquél, y de allí en procesión se ha de volver el Revdo. Clero á nuestra Iglesia, y á la puerta de aquélla, nuestro bolsero (racional) les ha de pagar sus porciones, es á saber: que para dicha procesión deja Su Señoría..... V libras, de las cuales se han de pagar cinco á los que llevan los órganos (á los tañedores), que han de seguir todo el tiempo la procesión, y ocho para la enramada de mirto (3), y espadaña, y se ha de comprar una vela para cada eclesiástico, y que quede para ellos, además de las porciones ordinarias; y la restante cantidad se ha de dividir entre todo el Clero que personalmente intervenga en el acto, terceando entre Canónigos y Capellanes.....

» Item quiere Su Señoría que nuestro Revdo. Cabildo haga hacer en Santa Clara el monumento pequeño, y pague el aceite que será menester y se quemará para iluminación del Santísimo Cuerpo de Jesu-Cristo, que allí estará encerrado hasta el día de la Resurrección; que suelen arder allí doce lámparas noche y día, y deja veinticinco libras de renta..... »

---

(1) No acertamos á interpretar el sentido de esta frase.

(2) Últimamente no se ponía más que el monumento grande. El Viernes Santo se tomaba el Señor del altar donde se celebraban los Oficios y se volvía á colocar en el mismo monumento.

(3) Se acostumbra esparcir mucho mirto, flores y hierbas olorosas por todo el trayecto de las procesiones."

Los papeles originales que sirvieron de modelo al apógrafo y "traducción literal" realizados por el padre Baixauli debieron perderse hacia 1936, pues, al parecer, ya no se encuentran en el archivo de la colegiata.[5]

Los monumentos citados en el documento eran altares engalanados durante el Jueves Santo para albergar la eucaristía. Junto a ellos se realizaba la *vigilia de las cuarenta horas* y otros ritos más domésticos, aunque no por ello menos generalizados y arraigados en las costumbres piadosas gandienses, como la conservación de los cirios consumidos sólo hasta su mitad ante estos ornamentados sagrarios, con objeto de encenderlos de nuevo en los momentos difíciles y así ahuyentar o remediar las desdichas.[6]

Los escritos de aquella época que han perdurado más o menos directamente hasta nuestros días, no sólo no permiten conceder a don Francisco de Borja la paternidad musical de la *Visitatio Sepulchri* a la que se refieren, sino que impiden hacerlo a cualquier polifonista, pues, en realidad, tratan de la institución, fundación y dotación económica de las representaciones y procesiones del Viernes Santo y del Domingo de Resurrección por el IV duque y, cuando mencionan la música, omiten a su inventor: "con las ceremonias acostumbradas, cantando himnos, versos y motetes y oraciones; según la forma

---

5. BAIXAULI, Mariano: "Las obras musicales de San Francisco de Borja conservadas en la insigne colegial de Gandía" en *Razón y Fe*, tomo IV, 1902, págs. 154 a 170 y 273 a 283. Como puede apreciarse en la "traducción literal" de las págs. 281 y 282, cambia la puntuación del texto valenciano que ofrece en las págs. 279 y 280.

6. GONGA COLOMINA, Josep: "Prólogo" en *Visitatio Sepulchri de sant Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», 1998, págs. 89 y 90; MORODER, Robert: "La Passió i els valencians" en *Passio*, Gandía, 1981, pág. 67, citado por GONGA en la pág. 90 del "Prólogo" antedicho.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

hecha para este efecto",[7] pero el acta en que tantas fundaciones se reconoce al IV duque ("per les obres pies dauant descrites y les moltes obligacions que nostra església y tots en particolar deuem a Sa Señoria")[8] no registra ni aquí ni en otro lugar, su protagonismo creador, como hubiera sido natural.

Así, incluso la propia descendiente de su excelencia, doña Mariana de Borja duquesa de Gandía, dejaba testado en 1747:

> "Item por cuanto mi santo abuelo San Francisco de Borja instituyó y fundó la procesión que hace dicha Iglesia colegial de Gandía, en el referido convento de religiosas de Santa Clara de dicha ciudad, por la mañana del día de Pascua de Resurrección en cada un año para que ésta continúe sin algún escaecimiento y con la mayor decencia, señalo también para más augmento distribución por este motivo á dicha colegial cinco libras de la misma moneda de Valencia".[9]

Se debe a los hagiógrafos posteriores el afán de presentarnos a un santo lleno de virtudes y, además, compositor eminente, quizás con la pretensión de compensar la mala fama de la rama familiar italiana de los Borgia,[10] sin aportar pruebas apodícticas que consientan certificar una autoría razonada y razonable de la *Visitatio*. Pero lo cierto del papel de san Francisco de Borja en las representaciones gandienses, mientras no aparezca un testimonio fehaciente que demuestre otra cosa, es lo recogido por el acta capitular de 1550 antes citada. Con las premisas existentes, cabe suponer que la selección de textos, los rituales, las acotaciones escénicas, las procesiones y otros pormenores similares, fueran determinados por su criterio, a partir de lo que ya se venía operando, al menos, desde la concesión de la bula,[11] comúnmente atribuida a Alejandro VI, que autorizaba a las monjas del Real Monasterio de Santa Clara a tener expuesto el Santísimo Sacramento desde la mañana del Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección. Estos ceremoniales preexistentes se deducen claramente de las propias afirmaciones que contiene el acta al dar cuenta, por ejemplo, del gasto en iluminación anteriormente comprobado, con el fin de establecer la dotación económica necesaria para pagar la cantidad de aceite "que suelen quemar en la luminaria del Santísimo Cuerpo de Jesucristo," durante el tiempo que permanecía en el monumento chico de la iglesia conventual de Santa Clara. Asimismo, el documento alude inequívocamente a "las ceremonias acostumbradas"... "por los lugares acostumbrados", como hemos tenido ocasión de advertir.

No obstante considerar al santo duque factor de la obra que nos ocupa, reconoce el padre Baixauli[12] que tanto la copia más antigua que había visto en la colegiata de Gandía —datada en el año 1697— "como en las otras más recientes, no se lee nombre ninguno de autor," aunque esto lo cree debido a "la heroica humildad del cuarto Duque de Gandía". La referencia más esclarecedora que

7. BAIXAULI, M.: "Las obras musicales"..., pág. 282. La versión valenciana de este párrafo fue copiada por Baixauli dos veces, pero con diferente puntuación: "e ab les serimonies acostumades cantant, imnes, versos y motets y oracions, segons forma feta pera est effecte," en la pág. 280, mientras que en la 279 anota "E ab les serimonies acostumades cantant imnes, versos y motets y oracions segons forma feta pera est effecte".

8. Ibídem, pág. 279. Corrijo "otres" por *obres* y "particalar" por *particolar*.

9. Archivo de la Casa de Osuna, citado por Mariano BAIXAULI: "Las obras musicales"..., pág. 280.

10. La grafía "Borgia" responde a la escritura italiana de la pronunciación valenciana del apellido "Borja".

11. Véase más adelante.

12. "Las obras musicales de San Francisco de Borja"..., pág. 279.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

halló sobre este tema pertenece al manuscrito titulado: *Crónica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara de la Ciudad de Gandía. Escrita por el padre Fr. Josef Llopis... confesor ordinario del mismo santo monasterio*, que se conserva en el archivo de dicho convento, consta de dos libros y está fechado en Gandía a 28 de noviembre de 1781; en él se reproduce otro escrito del padre Tomás Serrano referente a los hechos que estudiamos:

"Cap*ítulo* XVIII[13]

Prosíguese la materia del capítulo pasado.

N*uestr*o *Santísi*mo Padre Alejandro VI para expresar su paternal benevolencia en el más alto grado a estas sus amadas religiosas, de este santo monasterio de Gandía: les concedió uno de los más singulares privilegios, que hacen venerable, y gloriosa esta santa casa. (a) Redúcese este privilegio a que conserven a Christo Señor Nuestro sacramentado desde el Jueves Santo por la mañana, hasta el Domingo de Resurrección por la mañana, en el monumento. He dicho *uno de los más singulares privilegios*;[14] porque es cierto, que en quanto" (sic) "he corrido, que es mucho, no le he visto practicar en parte alguna. Sólo se hace la misma ceremonia en el monasterio de las señoras Descalzas Reales de Madrid; pero no es de estrañar (sic); porque como estas señoras religiosas son hijas de las de Gandía: quizá éstas, como fundadoras de aquel monasterio matritense impondrían a sus moradoras en la práctica de este raro privilegio.

Mas, en orden a saber el personage" (sic) "que impetró este indulto de la Silla Apostólica: no es tan fácil, como les pareció a algunos. El Padre Thomás Serrano dice estas solas formales palabras (a): "El día primero de agosto de 1550, estando ya el santo duque (don Francisco de Borja) para partirse a Roma, y dejar de una vez para siempre a Gandía: quiso dar el último testimonio de su piedad, y entrando en la sala capitular de su insigne colegial a tiempo, que estaban en ella juntos en cabildo sus ilustres capitulares, les dijo el último adiós, y instituyó diferentes obras pías; cuya memoria se halla en el archivo de esta iglesia. Y como desde su mismo nacimiento, y después en todos los pasos de su vida havía" (sic) "debido tanto al Real Monasterio de Santa Clara: no pudo olvidarse de él en este último acto. Uno de los privilegios, que hacen venerable la real casa, y al parecer, concedido por el señor Alejandro VI, es que se conserve en él el Cuerpo del Señor en el monumento hasta la mañana de Pasqua." (sic) "Para que esta ceremonia se hiciese con más solemnidad, instituyó el santo duque, que el Viernes Santo, acabados en la colegial los oficios, pasasen de ella a Santa Clara dos canónigos, y dos sorchantres" (sic) "con quatro beneficiados a pasar el Cuerpo del Señor del monumento mayor, en donde havía estado desde el Jueves, a otro menor, que en la misma iglesia se havía, para que en él se conservase hasta la mañana de Pasqua. Instituyó asimismo, que al rayar del alba de la mañana de la Resurrección, fuese todo el cabildo en procesión al monasterio de Santa Clara, y sacando el Cuerpo del Señor de dicho monumento, cantando himnos, y motetes, que el mismo santo duque compuso, y puso en solfa, según es tradición, lo llevase en procesión por las calles vecinas al monasterio, y al fin de ella, dejándolo encerrado en el trasagrario," (sic) "se bolviese" (sic) "en la misma forma a la colegial. Hasta aquí el padre Serrano, de cuyo contexto no se puede inferir, como quieren algunos, que san Francisco de Borja impetrase de Alejandro VI este privilegio.

Los que así lo quieren no advierten los absurdos, que de aí" (sic) "se siguen; pues aunque no quieran, han de confesar una de dos cosas: o que el

13. Escribo con letra bastardilla la interpretación de las abreviaturas.
14. La bastardilla en sustitución del subrayado original.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

santo pidió a Su Santidad dicho privilegio siete años antes de nacer, ó 42 dos" (sic) "años después que murió Alejandro Sexto. Pruébase con toda evidencia en quanto a la primera parte" ... "42 años después de muerto Alejandro VI pues tantos corrieron desde el año 1503 en que murió Su Santidad hasta el de 1550 en que el duque santo fue a Roma.

Para evitar, pues, estos escollos, es preciso decir, que el expresado privilegio le" (sic) "solicitó, o esta religiosa comunidad, o alguno de los progenitores de San Francisco de Borja: Mas ni aun esto lo podemos saber con certitudumbre," (sic) "a causa de que cierta religiosa cocinera de este Real Monasterio echó muchas bulas pontificias, privilegios reales, y otros muchos papeles en el horno de la cocina, pensando, que no serían de alguna importancia: y es verosímil, que entre ellos se quemase también la bula de la concesión de este singularísimo privilegio. Por lo que querer saber quién impetró dicho privilegio, es lo mismo que querer adivinarlo. Mas no será superfluo escribir aquí las ceremonias, con que se practica en esta santa casa, con el concurso de ambos ilustres cabildos, eclesiástico, y secular, el Domingo de la Resurrección de Jesuchristo por la mañana.

Al rayar del alba de dicha mañana salen en procesión de la colegiata los señores canónigos, y los del *ilus*tre magistrado con la circunspección, y modestia, que pide una función tan devota. El señor cabiscol, o chantre va revestido con alba, estola, y capa pluvial, asociado de diácono, y subdiácono, que también son canónigos de la misma colegiata. Luego que entran en la iglesia de este santo monasterio, la música de dicha colegiata canta con voces sonoras el versículo del responsorio séptimo del oficio del día, que dice así: *Venite, et videte locu*m, *ubi positus erat Dominus.*[15] Luego después uno de los monacillos vestido de ángel con una palma en la mano, sube al monumento con otros tres monacillos vestidos también de vestiduras blancas, y con coronas en sus cabezas, representando a las tres Marías, que fueron muy de mañana al monumento de Christo Señor Nuestro, con vasos de aromas, como dice san Marcos Evangelista, (d) para ungir al mismo Jesuchristo. Como como" (sic) "estos tres van en busca del Señor al monumento, luego que el que representa al ángel, llega a la urna, hace el ademán de ver ver" (sic) "si Christo está en aquel como sepulcro: y dando a entender, que ya ha salido de él, se va bajando, y en la primera grada superior del monumento entona en voz algo baja: *Surrexit Christus*. Desciende después otras dos gradas, y en voz algo más alta, entona por segunda vez: *Surrexit Christus*. Baja otras dos gradas, y canta en tono más alto: *Surrexit Christus*.

Haviendo (sic) cantado estas palabras el monacillo, que representa al ángel, prosigue la música cantando con harmoniosas sonoras voces el Alleluya; y tirando al mismo tiempo un hermano donado la cortina, se descubre el Santísimo Sacramento. Luego se lo da el canónigo diácono al dicho preste, y se hace la procesión con la devoción acostumbrada: la qual concluida, se buelven" (sic) "ambos ilustres cabildos a la colegiata.

(a) Serrano en sus M. S. pág. 82.
(d) Marc*os* 16. v. 1." [16]

Para Baixauli[17] "lo más explícito", en cuanto a autoría, se halla en la frase: "*que el mismo santo duque compuso y puso en solfa, según es tradición.*"

15. La letra bastardilla corresponde al subrayado del manuscrito, la m de *locu*m está abreviada.

16. Libro I, cap. XVIII, fols. 66 a 69. Debo a la gentileza de Santiago LA PARRA fotocopia de este capítulo de la *Crónica*. He respetado la puntuación original y añadido los acentos ortográficos, separado las palabras y empleado las mayúsculas, según el uso actual. Josef Llopis ordena el pie de cada página con las letras del abecedario. En el fol. 66 emplea dos veces la "(a)" para remitir al mismo pie de página.

17. "Las obras musicales"..., pág. 279.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Estilísticamente, el discurso musical polifónico del Domingo de Resurrección es, en la *Visitatio de Gandía*, el habitual del siglo XVI —excepción hecha de las particularidades que diremos sobre el "Alleluja"— está realizado con una magnífica destreza técnica y goza de una gran unidad que se refleja también en la configuración modal, motívica y temática. Estos vínculos son superados en la monodia de la jornada prólogo del Viernes Santo que muestra la uniformidad melódica de sus cantilaciones sobre textos de la Pasión, basada en un esquema lineal sumamente característico y sencillo. Ambas sesiones denotan el empleo de la música *"segons forma feta per a est effecte"* y parecen estar lejos de los contrafacta aplicados frecuentemente en el teatro sacro-lírico medieval y renacentista, pues en caso contrario habría que admitir una extraordinaria o mágica capacidad adaptadora entre los textos litúrgicos y música confeccionada para otro fin, salvando giros melódicos del *"Dum transisset sabbatum"* que inicia la Segunda Jornada.

La concepción unitaria del conjunto de la polifonía favorece la presunción de un solo numen creador, pero ello no tiene por qué desembocar necesariamente en la persona de san Francisco de Borja. Es más, esta idea se desvanece en la medida que tengamos en cuenta lo expuesto hasta ahora y, cada vez en mayor grado, si nos adentramos en los entresijos y peculiaridades de sus circunstancias y carácter, pues si cada día "llegó a dedicar cinco horas a la oración mental",[18] administró su floreciente ducado, ejerció su influencia en la corte pontificia y trató de hacerlo en la imperial,[19] etc., cuesta suponer que le sobrara mucho tiempo y sosiego para adiestrarse en las lides del contrapunto invertible, como complemento y desarrollo de las lecciones del *quadrivium* —aritmética, música, geometría y astronomía o astrología— que, como la mayoría de los nobles de su rango, habría recibido en Gandía cuando contaba diez años del canónigo Alonso de Ávila[20]. Cualquier músico que sea consciente de la práctica del contrapunto de aquella época, sabe la dificultad y el trabajo que conlleva componerlo con la maestría y fluidez que tiene en la *Visitatio de Gandía*. Ello dicho con el conocimiento de las afirmaciones poco concretas y poco justificadas de biografías laudatorias, como la escrita por el padre jesuita Pedro de Ribadeneira[21]. Pero ni siquiera en este caso se insinúa la composición de una *Visitatio*, lo cual no implica, naturalmente, que el santo duque plasmara o no sobre el papel sus alabadas aficiones musicales en alguna ocasión.

Sea como fuere, lo importante no es tanto poner de relieve quién hizo la música del drama lírico-litúrgico gandiense, como destacar que se trata de una partitura de gran calidad técnica y emotiva con una estructura cohesionada y puesta al servicio de los textos litúrgicos de la Pasión y la Resurrección del Salvador.

A la luz de la *Crónica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara* manuscrita por el franciscano Josef Llopis siguiendo al padre Tomás Serrano, la institución y fundación de la repre-

18. CÁRCEL ORTÍ, Vicente: *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, Arzobispado de Valencia, 1986, 2 vols; vol. I, pág. 213 a 216. GONGA , J.: "Prólogo" en *Visitatio...*, pág. 88.

19. Véase LA PARRA, S.: "Trescientos años"..., págs. 114 y ss.

20. Téngase presente que el niño Francisco de Borja tuvo que salir precipitadamente de Gandía, el 25 de julio de 1521, huyendo de los "agermanats", tres meses y tres días antes de cumplir los once años. LA PARRA, S.: "Trescientos"..., 112. BAIXAULI, M.: "Las obras"..., 154 y 278. RIPOLLÉS, V.: "El drama litúrgico" en *Anales de Cultura Valenciana*, Valencia, enero-junio de 1928, vol. I, nº 1, págs. 67 y 68.

21. *Vida del padre Francisco de Borja...*, Madrid, 1594, lib. I, cap. III.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

sentación del Viernes Santo por san Francisco de Borja debió inspirarse en el privilegio que ya venían disfrutando las clarisas.

La pérdida del breve pontificio atribuido a Alejandro VI fue *la causa aparente* de la supresión del uso del privilegio a las clarisas y, consecuentemente, de la prohibición de la representación del Viernes Santo por el arzobispo de Valencia don Mariano Barrio Fernández a raíz de la visita que giró en 1862 a Gandía. Y digo *causa aparente* porque, como es lógico, la interdicción por esta razón sólo debería haber afectado a la representación en la jornada prólogo del Viernes, pero interesó igualmente a la del Domingo, lo cual hace pensar en un pretexto intencionado.[22]

De la ponderación de los continuados esfuerzos de los gandienses por reponer las celebraciones instituidas, fundadas y dotadas por san Francisco, se deduce evidentemente que debían haber calado profundamente en sus costumbres y afectos, como se aprecia en el acta municipal de la sesión celebrada el 13 de marzo de 1863:

> "En la Sala Capitular de la Ciudad de Gandía"...
>
> "Acto seguido, por el Sr. Presidente se manifestó que en el año último el Ex*celentísi*mo e I*lustrísi*mo Sr. Arzobispo de la Diócesis había ya indicado que la costumbre, seguida en el convento de monjas de S*an*ta Clara de esta ciudad, de tener expuesto al Señor Sacramentado desde el Jueves Santo hasta la mañana de Pascua de Resurrección, no podía permitir que siguiese en adelante, como no se acreditase que para ello hubiese sido concedida autorización por medio de bula espedida" (sic) "por el Papa y que para permitirla este año y los subcesivos" (sic) "esperaba le fuese exhibido dicho documento: Y como quiera que si bien se encuentran algunos datos en el archivo del Duque de Osuna, sin embargo no aparece título original, creía que el Ayunt*amien*to estaba en el caso de elevar una reverente exposición al prelado de la Provincia para que se dignase permitir si qisiere" (sic) "por este año la costumbre de celevrarse" (sic) "esa fiesta religiosa y tradicional, sin perjuicio de inquirir el paradero de la bula de concesión y presentarla a dicho Ex*celentísi*mo Sr. tan luego sea encontrada. Y en su bista" (sic) "dichos señores acordaron: Que encontraban conforme la proposición hecha por el Sr. Presidente, y que desde luego se redacte la esposición" (sic) "indicada y se eleve al Ex*celentísi*mo e I*lustrísi*mo Sr. Arzobispo para que se digne conceder el permiso que se desea, si lo estima prudente y conbeniente" (sic). "Así lo dijeron y firmaron los señores que supieron de que certifico." [23]

El día 20 de marzo se hizo el escrito. En vista de que no se recibía respuesta, volvieron a insistir al Sr. Secretario del Arzobispo, según el Registro de Salida de documentos del Ayuntamiento, con fecha 10 de abril de 1863:

22. GARCÍA FRASQUET, Gabriel: *El Teatre al País Valencià: el cas de la Safor (1800-1936)*, Simat de la Valldigna, Edicions La Xara, 1997, en las págs. 29 y 30 da las pistas cronológicas y documentales que trato de desarrollar. LA PARRA, S.: "Trescientos años"..., págs. 102 y ss., en la pág. 103 agradece a Josep Enric Gonga la información facilitada sobre el pleno municipal celebrado en Gandía el 24 de abril de 1868.

23. Archivo Municipal de Gandía, *Libro de Actas 1859-1863*, B, 66, Sesión del 13 de marzo de 1863. Agradezco a Jesús Cantos la ayuda que me ha prestado en la localización de los documentos de este Archivo.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

> "Recordando y suplicando se digne indicar a S*u* Ex*celencia Ilustrísi*ma la concesión de lo solicitado en la esposición" (sic) "que se dirigió en 20 de marzo último solicitando permiso para celevrar" (sic) "la función y procesión en las calles innediatas" (sic) "al monasterio de las monjas de S*an*ta Clara de esta ciudad el día de Pascua de Resurrección." [24]

Aunque no conste en el Registro de Entradas del Ayuntamiento la recepción de contestación alguna de parte del arzobispado, el denuedo mostrado parece que dio como resultado inicial la amortiguación del dictamen de monseñor Mariano Barrio, quien fue concediendo prórrogas anuales mientras se buscaba la bula pontificia que autorizaba el privilegio y, no habiendo encontrado más que referencias a ella en los archivos de la ciudad y de la Casa de Osuna, decidió, por fin, interrumpir tajantemente las representaciones en la Semana Santa de 1865, según se infiere del artículo publicado por el padre Mariano Baixauli en 1902.[25]

No cejaron en Gandía, por ello, las vindicaciones de tan estimada tradición, de tal modo que el Ayuntamiento nombró el 24 de abril de 1868 una comisión para realizar cuantas gestiones considerasen oportunas, incluida la redacción de un escrito dirigido al Papa con la pretensión de que se restableciera el antiguo privilegio de las clarisas, motivo supuesto de la supresión de las dos jornadas de la *Visitatio* de Gandía:

> "Por el Señor Presidente se manifestó que en atención a que el convento de monjas de S*an*ta Clara de esta ciudad disfrutaba el privilegio de tener el Señor espuesto" (sic) "desde el Jueves Santo hasta el día de Pascua de Resurrección, de cuyo privilegio se les ha privado por no encontrarse el breve en el que se concedió; era de parecer se hiciesen cuantas gestiones fuesen necesarias para el obtento del espresado" (sic) "breve; y los señores del Ayuntamiento manifestaron estar muy conformes en lo que proponía el Señor Presidente y acordaron nombrar una comisión compuesta del Señor Alcalde, del primer y segundo teniente y del Regidor Síndico, para que redacten una reverente esposición" (sic) "y la eleven al Padre Santo, a fin de que tenga a bien conceder dicho privilegio, espidiendo" (sic) "al efecto copia del espresado" (sic) "breve, y pratiquen cuantas gestiones sean conducentes para el obtento del espresado" (sic) "privilegio."[26]

Mariano Baixauli[27], entre otros, también declaró la añoranza "de tan notable privilegio" y la recuperación escénica que debía llevar pareja, no sólo por razones estético-artísticas, sino por la optimación de la liturgia de la Pasión que "tan santa costumbre" llevaba en su seno. Una obra que, a pesar de su fecha de institución, recuperaba los hábitos más prístinos de las representaciones lírico-litúrgicas medievales, nacidas cuando la lectura de la liturgia se dramatizó, se convirtió en interpretación escénica, haciendo que su contenido trascendiera de una forma más atractiva, visual y, en definitiva, inteligible. En este sentido, parece ser pionero a principios del siglo X el Monasterio de San Marcial

24. Archivo Municipal de Gandía, *Registro de Salida. Año 1863*, B, 282, nº 106, dirigido al Sr. Secretario del Arzobispo de Valencia, el 10 de abril de 1863.
25. "Las obras musicales"..., pág. 273.
26. Archivo Municipal de Gandía, *Libro de Actas 1868-1871*, B, 68, Sesión del 24 de abril de 1868.
27. "Las obras musicales"..., pássim, más específicamente en la pág. 274.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

de Limoges con la recreación dialogada del *Quem quaeritis?* o *Visitatio Sepulchri* que en seguida se propagó por otros monasterios, como Saint Gall o Benoît-sur-Loire, con un ritual y texto similares a los descritos en la *Regularis Concordia*, escrita por S. Ethelwold hacia el año 970. Precedente semejante se encuentra en el coloquio que se establecía en la secuencia *Victimae paschali laudes*, a partir de la frase interrogativa "Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?" que, de otra forma, también es rememorada en Gandía.

Con el transcurso del tiempo, esta primera base fue alejándose de su origen litúrgico por la incorporación de las lenguas vulgares, de glosas y tropos que añadían nuevos textos ajenos a los oficios, que ampliaban y modificaban teatralmente su naturaleza temática y que, a la fin y a la postre, desembocaron en el teatro lírico-sacro de los siglos XIV, XV y XVI, con la asimilación de elementos profanos y actitudes irreverentes del público en el interior de los templos que propiciaron el veto del Concilio de Trento. Por ello, resulta sorprendente que la *Visitatio Sepulchri* de Gandía no sólo no agregue en su Segunda Jornada recursos literarios novedosos —la Primera es absolutamente litúrgica, incluso en el carácter de su música— sino que mantenga el eje argumental ciñéndose escrupulosa y exclusivamente a los textos litúrgicos latinos de los oficios de la Pasión y la Resurrección, sin alterar cosa alguna, además —o precisamente por ello— en un momento histórico en que estas representaciones estaban en franco declive y puestas en el punto de mira conciliar.

Como se puede apreciar, la *Visitatio Sepulchri* de Gandía no surge como una dramatización paulatina de la liturgia que arraiga en el pueblo y por ende perdura a lo largo de los siglos, sino que se compone, se instituye, se dota y se celebra inicialmente, inmersa en el aura del poder Borgiano —impasible incluso, como pronto se vería, ante la disciplina tridentina— para conmemorar la salida hacia Roma del IV y santo duque de Gandía Francisco de Borja, el 31 de agosto de 1550 —con el fin de abandonar sus quehaceres mundanos e ingresar en la Compañía de Jesús— aprovechando otro desusado privilegio anterior otorgado por otro Borja —seguramente su bisabuelo Alejandro VI, Rodrigo de Borgia— a las monjas de Santa Clara radicadas en la capital de uno de sus feudos familiares. De esta prerrogativa emanó la particularidad de ofrecer durante el Viernes Santo una representación desarrollada del entierro del Cuerpo de Cristo Sacramentado, sumamente austera y solemne que, en su aspecto teatral, es la originalidad más relevante que posee frente al esquema inveterado de las obras de su género.

Las funciones de Viernes Santo y Domingo de Pascua quedaban imbricadas así en los oficios y demás actos de la Semana Santa gandiense. Incluso se puede percibir integrado en el epílogo de la *Visitatio* la génesis del actual y popular Encuentro[28], a partir de la procesión final de la Segunda Jornada que concluía conduciendo la custodia "bajo palio, con mucha devoción y reverencia, por las calles del Hospital y Monjas hasta la iglesia, y se reservaba. La concurrencia era inmensa" ... "desde la Colegial se llevaba en andas la imagen de la Purísima, cubierta con un paño de luto en la procesión, y después de cantado el *surrexit*, se descubría." [29]

28. GONGA, J.: "Prólogo" en *Visitatio Sepulchri...*, págs. 91 a 93.
29. RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903, pág. 193.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

En Gandía quedó latente el deseo de reponer la *Visitatio Sepulchri*, pero cuando en 1972, con motivo del cuarto centenario del fallecimiento de san Francisco de Borja, se intentó recuperar la obra, sólo contaban con la reimpresión de algunos fragmentos publicados por Vicente Ripollés[30], reproduciendo, entre otros pormenores de cierto interés, gran parte de las planchas y de la contribución de Mariano Baixauli en *Razón y Fe*, con las deficiencias que luego se dirá. Con este bagaje musical, y otras aportaciones que no vienen al caso, el Orfeón Gandiense dirigido por Juan Vercher Grau colaboró en la "obra teatral" *Borja, Duque de Gandía* ideada por Juan Alfonso Gil Albors[31] para los faustos de la efeméride señalada y, además, grabó un disco pequeño con himnos a Gandía y a san Francisco de Borja, y tres fragmentos musicales de la Segunda Jornada[32] de la *Visitatio*.

Tras esta limitada experiencia, se hubo de esperar a 1996 para que la Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa de Gandía, presidida por Antonio Picot Pellicer y alentada especialmente por Maurici Arbona Miñana, preprarara la escenificación de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía, encomendando la dirección musical a Miguel Vercher que se ocupó de la parte instrumental y cedió la batuta coral a Jesús Cantos; para tal fin, éste organizó un grupo de 50 cantores que tras el segundo año de representación quedó constituido como Orfeón Borja. La dirección teatral contó a ultimísima hora con unos breves consejos de Ximo Vidal.[33]

Al margen de cuestiones interpretativas, instrumentales, horarias o ambientales, el principal mérito que poseyó la parcial representación del Domingo de Pascua de 1996 y de 1997 —la función del Viernes Santo no se llevó a escena porque no disponían de los textos latinos, de las acotaciones ni de la música— fue poner la primera piedra para la recuperación de la *Visitatio Sepulchri*; pero el problema esencial venía dado por la naturaleza del texto literario y musical utilizado, pues se tomó como guía la copia manuscrita que el padre Tena[34] había hecho del ya defectuoso e incompleto artículo de Vicente Ripollés[35] en el que, además, introdujo importantes erratas musicales. No obstante, éstas fueron solucionadas en su mayor parte con hábil intuición, aunque con la incertidumbre natural, por Jesús Cantos.

Después de la incompleta reposición de 1996 —y ya con el entusiasta admirador e impulsor de la *Visitatio* Juan Miguel Lloret Miñana como presidente de la Junta Mayor de Hermandades— el Instituto «Alfons el Vell» de Gandía se propuso promover una investigación sobre el material conservado que había servido para la representación, por lo que me encargó —a través del historiador Santiago La Parra con el asesoramiento del director y musicólogo Oscar Creus— un trabajo musicológico. No contento con la pobreza de los restos que se me ofrecía para el estudio, indagué en diferentes archivos y bibliotecas hasta poder conseguir completar la *Visitatio Sepulchri* gandiense, tanto escénica

30. "El drama litúrgico" en *Anales de Cultura Valenciana*, enero-junio de 1928, vol. I, nº 1, págs. 61 a 80.

31. El estreno tuvo lugar en el Palacio Ducal de Gandía, el 28 de julio de 1972 a las 22'30 horas.

32. "Los Ángeles (1º y 2º)" cara A; "Alleluia" cara B; en *Francisco de Borja y Aragón. Siglo XVI. (1510-1572)*; GAN 324; EMI – Odeon, S.A.; Mod. SE1036, Dep. Legal: B.40255-1972.

33. VIVES RAMIRO, J. Mª.: "Recuperación de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía" en *Teatro Medieval, Teatro Vivo*, Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de octubre de 1988, Elche, Ajuntament d'Elx, 2001, págs. 243 a 252.

34. Este sacerdote jesuita copió a mano gran cantidad de obras de músicos valencianos que, encuadernadas en numerosos volúmenes, se guardan en la Biblioteca de Compositores Valencianos sita en la Plaza de Maguncia de Valencia.

35. "El drama litúrgico" en *Anales de Cultura Valenciana*, enero-junio de 1928, vol. I, nº 1, págs. 61 a 80.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

como musicalmente, de tal manera que la consueta reconstruida por mí restablece no sólo el ceremonial de las procesiones, sino también el texto, la música y los pormenores litúrgicos y escénicos de las dos jornadas de Viernes Santo y Domingo de Pascua de forma íntegra.

Las descripciones del drama gandiense debidas a José Llopis[36] —hecha en plena vigencia de las representaciones— José Ruiz de Lihory[37] —realizada treinta y cinco años después de la prohibición— Mariano Baixauli[38] —publicada en 1902— y Vicente Ripollés[39] —en 1928— no están desprovistas de contradicciones e inexactitudes, más evidentes cuando son comparadas: con las hojas, que por su naturaleza y estado de conservación supongo debieron servir para escenificar la *Visitatio*, copiadas en 1697 por mosén Juan Jesús Mas, según consta en el papel de tiple primero; con la partitura del padre Juan Bautista Guzmán[40] trasladada sólo diecisiete años después de que se suprimiera la representación[41]; con la que debió inspirarse, por último, en la anterior y fue manuscrita por Felipe Pedrell[42]. La falta de concordancia en algunos pormenores de las distintas descripciones puede estar en función de los cambios establecidos por diferentes contingencias o necesidades de la puesta en escena de la consueta, pero considero que no es casual que se observen con más notoriedad en los polígrafos menos estrictos que, además, no tuvieron acceso directo a los papeles de la representación, custodiados antes de 1936 en el archivo de la colegiata, sino que fueron espectadores que anotaron sus recuerdos, a veces vagos, o escribieron por las referencias facilitadas por terceros. En todo caso, los manuscritos y artículos reseñados presentaban la particularidad de ser complementarios y de ofrecer, en su conjunto, varias copias completas de la obra objeto de investigación.

Enterada la Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa de Gandía después de la escenificación de 1997 de la progresión y próxima publicación del estudio que llevaba a cabo, se puso en contacto conmigo para que les facilitara una copia de los resultados, con objeto de comenzar a ensayar, lo más pronto posible, para la representación del año siguiente.

Las circunstacias expresadas, unidas a los condicionantes de la actual Semana Santa de Gandía y mezcladas con cierta penuria ocasional, confluyeron en la configuración de las representaciones pioneras de 1996 y 1997 que quedaron circunscritas sólo y fraccionariamente a la jornada del Domingo de Pascua de Resurrección, como ya dije. En la representación de 1998 se repuso por primera vez íntegramente toda la obra, según la consueta reconstruida por mí[43]. El proceso ha sido el siguiente:

---

36. *Crónica del Real Monasterio de la Seráfica*, cap. XVIII, fol. 68 y 69, Gandía, 28 de noviembre de 1781.

37. *La Música en Valencia*, Valencia, 1903, págs. 191 a 195. Este trabajo de J. Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí, fue premiado en los juegos florales de *Lo Rat-Penat* en el año 1900.

38. "Las obras musicales"... en *Razón y Fe*, 1902, Tomo IV, págs. 154 a 170 y 273 a 283. A pesar de lo que afirma, no resulta creible que copiara directamente de los originales de Gandía o si lo hizo los respetara, pues no coincide con quien evidentemente los tuvo delante que fue J. B. Guzmán, mucho más exacto en la transcripción de las acotaciones, la música y el texto, y que incluso fue citado como fuente por aquél. La supuesta reproducción literal de Baixauli tampoco es acorde del todo con la copia de 1697.

39. "El drama litúrgico" en *Anales de Cultura Valenciana*, enero-junio de 1928, vol. I, nº 1, págs. 61 a 80.

40. Archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia, leg. 178. CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana – Archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia*, Valencia, Diputación Provincial, 1979, págs. 34 y 100. Su copia está fechada en julio de 1882 en Gandía.

41. Figuran las visitas del Padre Guzmán a Gandía en *El Litoral*, 24-IX-1882 y 1-X-1882.

42. Biblioteca de Cataluña, Ms. 793. Estimo que debió ser elaborada hacia 1900, cuando Felipe Pedrell presenció en agosto la representación del drama sacro-lírico asuncionista de Elche.

43. VIVES RAMIRO, J. Mª.: "Consueta de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía" en *Visitatio Sepulchri*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», 1998, págs. 161 a 199.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Domingo de Resurrección[44]

Consueta	1996	1997	1998-1999-2000	2001-2002-2003	2004
Procesión: Al despuntar el alba.	**Procesión:** A la una de la madrugada[45].	**Procesión:** A la una de la madrugada.	**Procesión:** A la una de la madrugada.	**Procesión:** En 2001 a la una de la madrugada. En 2002 y 2003 a las 9.30 h.	**Procesión:** A las 9.30 h.
Sale de la colegiata y se dirige al Real Monasterio de Santa Clara.	Sale del Ayuntamiento y se dirige al Real Monasterio de Santa Clara.	Sale de la colegiata y se dirige al Real Monasterio de Santa Clara y vuelve a las puertas de la colegiata[46].	Sale de la colegiata y vuelve a la misma colegiata.	Sale de la colegiata y se dirige al Palacio del santo duque Francisco de Borja.	Sale de la colegiata y se dirige al Palacio del santo duque Francisco de Borja.
Durante el trayecto se entona *Dum transisset sabbatum a cappella* con música propia para la representación.	Durante el trayecto se entona *Dum transisset sabbatum* monódico y *a cappella* de Robert Johnson (s. XVI)[47] y se alternó con un interludio instrumental compuesto exprofeso para flauta, oboe, fagot y guitarra por Miguel Vercher.	Igual que el año anterior.[48]	Igual que en la consueta.	Igual que en la consueta.	Igual que en la consueta.
Cuando la procesión accede ante las puertas de Santa Clara los ángeles pasan al interior del templo y cierran las puertas. Los demás cantan desde fuera.	Cuando la procesión accede ante las puertas de Santa Clara suben a un catafalco construido expresamente para la representación. Los ángeles no participan en la procesión, pues están encerrados desde antes de que llegue en el interior del catafalco y no salen hasta que al final se descubre el sepulcro.	Cuando la procesión accede ante las puertas de la colegiata... (el resto igual que el año anterior).	Igual que en la consueta, pero ante las puertas de la colegiata.	Igual que en la consueta, pero ante las puertas de la iglesia del Palacio de San Francisco de Borja.	Igual que en la consueta, pero ante las puertas de la iglesia del Palacio de san Francisco de Borja.

44. Deseo manifestar a Jesús Cantos mi gratitud por su colaboración en la confección de este cuadro comparativo.

45. La hora de comienzo de la representación del Domingo de Pascua la desplazaron a la una de la madrugada por haberla considerado más adecuada y cómoda para las Hermandades y para el público, dentro del horario tradicional de las procesiones de la Semana Santa de Gandía.

46. La representación no se hace en el convento de Santa Clara porque su actual iglesia tiene unas proporciones tan reducidas que no permite prácticamente las evoluciones de la capilla de música y mucho menos la asistencia de una gran masa de público.

47. No disponían de la música original de la representación.

48. El fagot fue sustituido en la representación de 1997 por un clarinete bajo en *si bemol*.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Domingo de Resurrección

Consueta	1996	1997	1998-1999-2000	2001-2002-2003	2004
Quem quaeritis: Ángeles a dos voces duplicadas por dos chirimías u oboes.	*Quem quaeritis*: Ángeles, desde el interior del catafalco, a dos voces armonizadas con acompañamiento de guitarra. La versión de las voces fue prácticamente igual que la de la consueta, salvo en los compases 11-12 y 18-19, donde faltaron los retardos percutidos.	*Quem quaeritis*: Igual que el año anterior.	*Quem quaeritis*: Igual que en la consueta.	*Quem quaeritis*: Igual que en la consueta.	*Quem quaeritis*: Igual que en la consueta.
Jesum Nazarenum I: Capilla a cuatro voces duplicadas por cornetto, sacabuches alto, tenor y bajo, desde fuera del templo.	*Jesum Nazarenum I*: Capilla a cuatro voces, las tres superiores duplicadas por flauta, oboe y fagot. El bajo no se duplicó y hubo acompañamiento armónico de guitarra. La cláusula que resuelve en el compás 11 se interpretó con tercera menor.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que el año anterior, pero el fagot fue sustituido por un clarinete bajo.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que en la consueta, aunque los sacabuches fueron sustituidos por trombones alto, tenor y bajo[49].	*Jesum Nazarenum I*: Igual que en la consueta.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que en la consueta. Sacabuches sustituidos por trombones tenores. Cornetto sustituido por una trompeta en *si bemol*[50].
Non est hic: Ángeles, desde el interior del templo, a dos voces duplicadas por dos chirimías u oboes.	*Non est hic*: Ángeles, desde el interior del catafalco, a dos voces armonizadas con acompañamiento de guitarra. Aparte de algunas diferencias en el texto, falta el bemol de *si* en los compases 5 y 6; en el compás 8 se anticipó con una negra el *la* del segundo tiempo; en el compás 14 se prolongó medio tiempo el *re* del compás anterior.	*Non est hic*: Igual que el año anterior.	*Non est hic*: Igual que en la consueta.	*Non est hic*: Igual que en la consueta.	*Non est hic*: Igual que en la consueta.
Jesum Nazarenum II: Las mismas observaciones que *Jesum*	*Jesum Nazarenum II*: Les era desconocido. Se interpretó en	*Jesum Nazarenum II*: Igual que el año anterior, pero el fa-	*Jesum Nazarenum II*: Igual que en la consueta.	*Jesum Nazarenum II*: Igual que en la consueta.	*Jesum Nazarenum II*: Igual que en la consueta.

49. Este cambio tuvo lugar en todos los fragmentos interpretados por sacabuches, por lo que ya no será indicado.
50. Igual que en las demás partes que se interpretan con cornetto y sacabuches para esta representación.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Domingo de Resurrección

Consueta	1996	1997	1998-1999-2000	2001-2002-2003	2004
Nazarenum I. Al finalizar, el subdiácono, ayudado por la mano del preste, da tres golpes a las puertas con el ástil de la cruz y los ángeles las abren de par en par.	su lugar *Jesum Nazarenum I*, de la manera que antes he descrito.	got fue sustituido por un clarinete bajo.			
Venite et videte: Ángeles a dos voces duplicadas por dos chirimías u oboes.	*Venite et videte*: Ángeles, desde el interior del catafalco, a dos voces armonizadas con acompañamiento de guitarra.	*Venite et videte*: Igual que el año anterior.	*Venite et videte*: Igual que en la consueta.	*Venite et videte*: Igual que en la consueta.	*Venite et videte*: Igual que en la consueta.
Jesum Nazarenum I: Igual que la primera vez, pero al pie del sepulcro.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que la primera vez.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que la primera vez.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que en la consueta.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que en la consueta.	*Jesum Nazarenum I*: Igual que en la consueta.
Quis revolvet[51] Las tres Marías cantan a tres voces duplicadas por chirimías u oboes y un fagot. Cuando acaban el texto, continúan los instrumentos solos, mientras ellas se acercan, una tras otra, al monumento, indicando mímicamente su anhelo de que les abran la puerta.	*Quis revolvit* Dos Marías y san Juan Evangelista cantan a tres voces armonizadas con acompañamiento de guitarra. No ejecutan el ritual descrito en la consueta. Compás 7: no hay sostenido para el *do*; compás 13: hay *do sostenido* redonda en lugar de dos blancas; compases 15 y 16: está cambiado el ritmo del bajo. Desde el compás 29 tiempo segundo hasta el compás 35, la primera voz se bajó una 8ª. En el compás 35 la segunda voz canta una redonda en lugar de dos blancas. Desde el compás 36 hasta el final, la primera voz 8ª baja pasó a ser segunda voz y la segunda voz pasó	*Quis revolvit* Igual que el año anterior.	*Quis revolvet* Igual que en la consueta, pero simultaneando la parte mímica con el canto.	*Quis revolvet* Igual que en la consueta, pero simultaneando la parte mímica con el canto.	*Quis revolvet* Igual que en la consueta, repitiendo los instrumentos la música sin la introducción, mientras las tres Marías realizan la parte mímica sin cantar.

51. Revolvet aparece escrito revolvit en algunas versiones, según se especifica en cada ocasión.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Domingo de Resurrección

Consueta	1996	1997	1998-1999-2000	2001-2002-2003	2004
	a ser primera voz. En el compás 37 el bajo cantó *la* en lugar de *si*. Hubo diferencias en la aplicación del texto a la música.				
Surrexit Christus: El Ángel lo proclama por tres veces subiendo en cada ocasión un tono, a lo que el coro responde *Deo gratias*. Participan dos chirimías u oboes, fagot, cornetto y tres sacabuches, alto, tenor y bajo.	*Surrexit Christus*: Lo proclama tres veces el Ángel y las Marías subiendo en cada ocasión un tono, a lo que responde el coro *Deo gratias* con una melodía inventada para la ocasión.	*Surrexit Christus*: Igual que el año anterior.	*Surrexit Christus*: Igual que en la consueta.	*Surrexit Christus*: Igual que en la consueta.	*Surrexit Christus*: Igual que en la consueta.
Alleluja: Entonando a siete voces por todos, los instrumentos duplican el canto, del siguiente modo: en el primer coro el *cantus I* por chirimía u oboe I, el *cantus II* por chirimía u oboe II, el tenor por fagot; en el segundo coro el *cantus* por cornetto, el *altus*, el *tenor* y el *bassus* por sacabuches alto, tenor y bajo.	*Alleluja*: Entonando por todos a dos coros de los cuales el primero es diferente al de la consueta y el segundo adolece sobre todo de falta de alteraciones, como en los compases 8 (*fa sostenido)* 10 (falta el retardo y el sostenido para el *do*) 12 (*si bemol*) 15, 17 y 20 (*fa sostenido*) 23 (*sol sostenido*).	*Alleluja*: Igual que el año anterior, pero con clarinete bajo en lugar de fagot.	*Alleluja*: Igual que en la consueta.	*Alleluja*: Igual que en la consueta.	*Alleluja*: Igual que en la consueta.
Procesión y Victimae paschali laudes: Con la custodia por las calles contiguas al monasterio de Santa Clara, cantando la secuencia *Victimae paschali laudes* con el canto llano intercalado entre las repeticiones polifónicas del verso "Dic nobis Maria" cuyas cuatro voces están duplicadas por cornetto y sacabuches alto, tenor y bajo.	*Procesión y Victimae paschali laudes*: No se llevó a cabo la procesión ni el canto por serles desconocidos.	*Procesión y Victimae paschali laudes*: No se llevó a cabo la procesión ni el canto por serles desconocidos.	*Procesión y Victimae paschali laudes*: Igual que en la consueta, pero alrededor de la colegiata.	*Procesión y Victimae paschali laudes*: Igual que en la consueta, pero alrededor del patio del Palacio Ducal.	*Procesión y Victimae paschali laudes*: Igual que en la consueta, pero, debido a la lluvia, por el interior del templo del Palacio Ducal.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

La jornada del Viernes Santo siempre se ha interpretado después de los oficios, tanto cuando se realizó en la colegiata, como más recientemente en el templo del Palacio Ducal: 1998, 1999 y 2000 a las 16 horas; 2001 a las 16.30 horas; 2002, 2003 y 2004 a las 16.15 horas. El cambio de horario ha estado en función de evitar la incomodidad que pueden originar las bandas de cornetas y tambores anunciando a partir de las 17 horas la procesión del Santo Entierro y se ha adecuado a la duración de los oficios que en las celebraciones de la colegiata son más largos que en las del Palacio Ducal. Este cambio de escenario se llevó a cabo porque en el año 2001 la colegiata comenzó obras que dificultaban la representación. El Palacio ofrece además un marco idóneo para sustituir a Santa Clara por ser equidistante con la colegiata y por su incomparable aspecto e historia.

El reto de la pervivencia óptima de la *Visitatio Sepulchri* está en manos de los hijos de Gandía que decidirán con sus actos el futuro de esta truncada y ahora rehabilitada tradición.

Elaboré la reconstrucción[52] de las dos jornadas de la *Visitatio Sepulchri* de Gandía y sus procesiones basándome en los materiales antedichos[53].

Las indicaciones de matiz que he insertado en la música son las que se deducen de las acotaciones escénicas.

Los textos latinos de las cantilaciones y de las partes polifónicas nos han llegado con algunas corruptelas que he subsanado fácilmente, pues todos ellos pertenecen al oficio de Semana Santa y no afectan al número de sílabas, sino a la sustitución de alguna vocal o a la escritura correcta por presencia o ausencia ocasional de consonantes. La aplicación de la letra a las líneas melódicas de las composiciones polifónicas fue un tanto negligente por parte de Baixauli – Ripollés, Guzmán y Pedrell, hasta el extremo de que este último, por ejemplo, llega a colocar las sílabas de forma diferente en pasajes iguales, como los que ofrece *Quem quaeritis* en la primera voz compás 13 a 16 y segunda voz compás 20 a 23, u olvida ponerlas (*Jesum Nazarenum*, cuarta voz, compás 11 a 15).

La melodía recitativa de la Primera Jornada es el sostén de la estructura fraseológica del texto latino y nos muestra los ancestrales hábitos litúrgicos locales. Rítmicamente, pone de manifiesto algunos desacuerdos entre la lógica inherente a ellos y la práctica desarrollada en Gandía, a los que no son del todo ajenos los contenidos de las tres versiones por mí conocidas, pues difieren alguna vez en sus valores, por lo que he tenido que cotejarlas, razonarlas y corregirlas. El responsorio *Sepulto Domino* presenta además la particularidad de hacer la repetición desde "volventes lapidem" y no, como corresponde, desde "Ponentes milites".

A excepción del *Alleluja* final, que comentaré más adelante, las partes polifónicas están escritas siguiendo la idiosincrasia de la técnica de los compositores del siglo XVI. Es de destacar, en las partituras que cité, las indecisiones en materia de semitonía subintelecta, propias de los conocimientos de la época en que fueron hechas, que llevan a sus autores a titubear y resolver de forma diferente problemas idénticos, especialmente las falsas relaciones cromáticas; este hecho, junto al de

52. VIVES RAMIRO, José Mª.: "La *Visitatio Sepulchri* de Gandía" en *Visitatio Sepulchri de Sant Francesc de Borja*, Gandía, CEIC «Alfons el Vell», 1998, págs. 145 a 199.

53. Véanse en notas a pie de páginas precedentes.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

que no hayan anotado sistemáticamente los sostenidos, becuadros y bemoles añadidos o copiados fuera o dentro del pentagrama, me ha forzado a colocar siempre las alteraciones a la izquierda de las figuras.

Dentro de esta órbita, hay que señalar la utilización del compás de compasillo cuaternario en los fragmentos publicados por Baixauli y reproducidos después por Ripollés, ya que en el siglo XVI sólo eran empleadas proporciones binarias y ternarias; en este sentido, son más respetuosas las versiones ofrecidas por Guzmán y Pedrell.

La participación de instrumentos musicales en la *Visitatio de Gandía* está reseñada en las fuentes citadas, pero en ninguna de las copias se indica qué música debían interpretar. Por ello, siguiendo los criterios musicológicos más prudentes, he procurado no inventar fragmentos nuevos, sino hacer los preludios con el mismo material de las piezas a las que sirven y duplicar las voces, señalando en primer lugar los timbres más comunes y adecuados al carácter, época, situación y estilo de éstas. En las entonaciones monódicas del *Victimae paschali laudes* me he limitado a sostener la melodía con un pedal que mantenga la afinación a la altura de las intervenciones polifónicas.

La Segunda Jornada comienza entonando monódicamente y *a cappella* el texto *Dum transisset sabbatum*, inspirado directamente en el Evangelio de san Marcos, con unos giros melódicos profundamente enraizados en el repertorio gregoriano y relacionados con la cantilena *Saluts, honor* que canta san Juan en la *Festa* o Misterio de Elche y con la cantiga *A Virgen Madre de nostro Sennor* de Alfonso X el Sabio[54].

Quem quaeritis

En esta pieza canónica a dos voces, además del mencionado uso generalizado por parte de Baixauli – Ripollés del compasillo cuaternario en lugar del compás binario, hay que destacar en la partitura publicada por estos autores la ausencia de los retardos percutidos de los compases 11-12 y 18-19, que supongo suprimieron —si es que copiaron de los originales de la capilla de la colegiata— por antojárseles adornos introducidos con posterioridad a la composición, ya que sólo anotan en el primer tiempo *do* blanca y en el segundo *si bemol* blanca.

Jesum Nazarenum 1º y 3º.

Compases 7-8 y 11. Las falsas relaciones cromáticas, más que habituales, son típicas de la música del Renacimiento y preferidas en aquella época al simple cromatismo. Se suele producir en la nota que es 3ª, obligatoriamente mayor, del acorde final de una cláusula que, en la reanudación

54. VIVES RAMIRO, José Mª.: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, Elche, Ayuntamiento de Elche, 1980, págs. 125 a 127; *La Festa o Misterio de Elche a la luz de los documentos*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana – Ayuntamiento de Elche, 1998, págs. 108 a 112; "El texto y la música" en *Milagro y Misterio - La Festa Camino de Santiago*, Santiago, Xacobeo 2004 - Xunta de Galicia, 2004, págs. 110 a 155, especialmente las págs. 130 a 134.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

del discurso musical, pasa a ser con el mismo nombre actual, pero con un semitono de diferencia, 5ª justa del acorde inmediato. En alguna ediciones modernas de música de los siglos XV y XVI, dicha falsa relación ha sido suprimida erróneamente por los revisores de las obras debido al desconocimiento de los tratados antiguos que versan sobre las normas del contrapunto y la semitonía subintelecta.

En el compás 6, Baixauli – Ripollés escriben sostenido en el *fa*, pero no lo hacen en el compás 7, seguramente por descuido. Por el mismo motivo debe faltar la prolongación del *la* de la segunda voz del compás 8 sobre el primer tiempo del compás 9.

Non est hic

Guzmán y Pedrell concluyen las imitaciones canónicas de esta pieza en el compás 26 con un *re* cuadrada para ambas voces, sin indicación alguna que sugiera la repetición desde el segundo tiempo del compás 14 hasta el 26, cambiando el orden de las voces; no obstante, dicha iteración aparece en la versión de Baixauli – Ripollés. Aparte alguna diferencia en el texto y en la semitonía, estos dos últimos autores anotan en la primera voz del compás 8 – tiempo 1° *si bemol* negra ligado a la blanca del compás anterior y *la* negra.

Jesum Nazarenum 2°.

El *cantus firmus*, situado en el bajo, tiene un claro sabor litúrgico del primer modo.

Las versiones de Guzmán y Pedrell difieren en los compases 3 y 4, pues el primero de ellos transcribe para la segunda voz, compás 3 – tiempo 1°, *re* blanca en lugar de *fa* blanca y no liga el *re* del segundo tiempo al compás 4, cantando la sílaba "re" en la percusión del retardo y no en el *do sostenido* de la resolución; además en la tercera voz, compás 3 – tiempo 1°, anota *la* blanca en lugar de *do* blanca. Caso de admitir la interpretación de Guzmán habría que hacer *fa sostenido* en el bajo, ya que con el *re* quieto del contralto se producirían los intervalos 5ª – 6ª – 5ª, que obligarían, al no estar duplicado el *fa*, a cantar 6ª menor además de que la 10ª, que resuelve en 8ª por movimiento contrario conjunto de las voces extremas, también pide sostenido para el *fa*, siempre que no aparezca en otra voz.

Sorprende el salto de la primera voz en el compás 7 hacia la nota *mi* que recogen tanto Pedrell como Guzmán. Más propio del estilo hubiera sido hacer unísono *sol* con la segunda voz duplicando la 5ª disminuida que se produce con el *do sostenido* del tenor, para luego separar las voces ascendiendo en el compás 8 al *la* en la primera voz —con o sin anticipación en la segunda mitad del segundo tiempo del compás 7— y descendiendo por retardo tal y como sucede en la segunda voz. También hubiera sido admisible mantener el *la* quieto desde el compás 6 hasta el final.

En la partitura de Baixauli – Ripollés no se incorpora esta pieza, aunque se señala: "Responde el Coro *Jesum*, etc." Esta omisión podría deberse a que Baixauli pensara, sin fijarse, que se trataba de la reiteración del precedente *Jesum Nazarenum*, por lo que era vano transcribirlo; o, quizás, los problemas que plantea lo disuadieron de hacerlo.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Venite et videte

Las imitaciones canónicas son similares a las de los otros dúos. En la parte musical, la única variante la establece la partitura de Baixauli – Ripollés que en el compás 22 anota para la primera voz *re* blanca en lugar de redonda.

Quis revolvet

La información que rinden las descripciones conocidas sobre las particularidades del ceremonial de las procesiones y de los aspectos dramáticos es coincidente y complementaria, por lo que para la reconstrucción de la *Consueta de la Visitatio* he refundido todas ellas, salvo en la escena de las tres Marías en lo que atañe a los actores que ejecutan la acción dramática. El padre Mariano Baixauli especifica que: "En llegando al pie del monumento suben a él las tres Marías (tres infantillos vestidos de María)"[55] pero en la parte musical[56] indica: "Las Marías y S. Juan Evangelista. Tiple 1° – Tiple 2° – Alto" (cabecera y margen respectivamente del texto "Quis revolvit"). Vicente Ripollés —que, como avisé, reproduce la partitura del padre Baixauli— debió de darse cuenta de la contradicción y apunta: "desde la sacristía salen María Magdalena, otra María y San Juan"[57], incurriendo en un nuevo contrasentido, pues estos personajes se encuentran ya al pie del monumento, según el resto de los autores. Tanto en la partitura de Juan Bautista Guzmán, como en la de Felipe Pedrell, se lee: "Suben al sepulcro un ángel, María Magdalena y las dos Marías. El ángel lleva corona en la cabeza y palma en la mano y las tres Marías, vestidas cual corresponde, llevan en las manos vasos con aromas y bálsamos. San Juan y todos los demás se quedan al pie de la gradería". (Guzmán: "se quedan bajo"). "Mientras el ángel descubre el sepulcro, cantan" (Guzmán: se canta el siguiente verso")[58]. El problema suscitado debió partir de la profundidad que en la versión de "alto" alcanza la última nota (re_2) en comparación con el resto de la melodía si ha de cantarla un infantillo, lo cual debió hacer que en la interpretación de Guzmán y Pedrell se adaptara para la voz de barítono o bajo, comenzando por el la_1 (Baixauli – Ripollés la_2) para posteriormente igualar la octava a la de la versión editada por Baixauli – Ripollés sólo en fragmentos del final (compases 32 a 34 y 36 a 40 de mi transcripción). Estos inconvenientes tuvieron que ocasionar la sustitución de un infantillo, quizá un castrado originalmente, por un tenor o un barítono o bajo, que naturalmente admiten más fácilmente la caracterización de san Juan que la de María Salomé o Jacobi. Además, en los artículos de Baixauli[59] y Ripollés[60] es María Magdalena la que descorre la "cortina que cubre el sepulcro" y proclama por tres veces "Surrexit Christus" y no, como procede y figura en las partituras de Guzmán[61] y Pedrell[62], el ángel.

55. Pág. 158.
56. Pág. 162.
57. Pág. 64. También en la pág. 63.
58. Fol. 8.
59. Pág. 158.
60. Pág. 64.
61. Fol. 9
62. Fol. 8 v.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Surrexit Christus!

Todos los autores reseñados indican claramente la subida de un tono para cada iteración de la música, a excepción de Felipe Pedrell que anota para la primera: "Bajan tres gradas y el ángel repite en voz más alta" y para la segunda: "Bajan otras tres gradas y el ángel repite más alto". Parece deducirse de ello que este investigador dudó de las sucesivas subidas de un tono que, como se puede apreciar, dejan la melodía del ángel y las respuestas del coro a una altura más adecuada para enlazar con el *Alleluja* final que si no se hubiera producido cambio alguno.

Baixauli sitúa el sepulcro sobre nueve gradas en lugar de seis. Probablemente debió confundirse al contar los movimientos que realizan los personajes en las tres exclamaciones "Surrexit Christus" que van seguidas del descenso de tres gradas, pero ello se hace después de la primera y segunda, pues a continuación de la tercera *attacca* súbito el coro *Alleluja*.

Alleluja

Ante todo hay que poner de manifiesto que el "primer coro" a tres voces no se encontraba ya en los papeles de la *Visitatio* a finales del siglo XIX y Guzmán así lo advierte en el folio 13 de su partitura de 1882: "El coro *Alleluja* a 7 voces está incompleto en la colegial de Gandía; sólo existen los cuatro papeles de 2º coro. Todas cuantas diligencias se han practicado para encontrar los tres papeles perdidos han sido infructuosas; a pesar de ello, después de estudiar detenidamente los giros de las voces del 2º coro, me ha parecido conveniente poner el 1er coro, según va anotado, a fin de que no quedase incompleto este número. Si hay pues algún defecto, mía es la culpa; pero téngase esto presente con objeto de que no se juzgue sin conocimiento de causa".

Se trata, pues, de una reconstrucción de lo que Guzmán supuso que podía ser, según él mismo hace constar. Pedrell en una cuartilla añadida a la partitura, señala: "El coro *Alleluia* a 7 voces estaba incompleto en la colegial de Gandía, donde sólo existen las cuatro partes en papeles sueltos del segundo coro. Habiendo sido infructuosas cuantas diligencias se practicaron para encontrar las tres partes restantes, mi excelente" ("buen" tachado) "amigo el P. Guzmán tuvo el buen acierto de reconstruir el fragmento estudiando los giros de las voces del segundo coro y el estilo de la composición". Tras ello ofrece una versión de dicho "primer coro" en la que introduce cambios sobre la base que había escrito Guzmán.

La partitura de Baixauli – Ripollés no indica la desaparición de las voces del "primer coro", pero sigue muy de cerca las evoluciones de la de Guzmán, de la que toma literalmente algunos fragmentos. Esto último evidencia que Baixauli tampoco vio "los papeles originales de primer coro", sino que a falta de ellos, los inventó a la luz de lo rehecho por Guzmán, pero sin advertirlo. En cualquier caso, lo cierto es que no se puede fácilmente admitir el esquema policoral que tiene la pieza como propio del año 1550. Ejemplos de composiciones a 7 voces los encontramos frecuentemente en la música del Renacimiento, pero la estructura dialogante en dos coros que nos ha llegado es posible retrotraerla con generosidad a finales del siglo XVI, como máximo. Es muy probable, por tanto, que este *Alleluja* fuera compuesto originariamente a 7 voces con otra textura polifónica en las tres primeras

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

voces, aunque también lo es que inicialmente sólo existiera las cuatro voces del denominado ahora "segundo coro", asentadas sobre la base de un *cantus firmus* con comienzo en fórmula melódica del primer modo y que posteriormente se separaran con pausas las subsecciones que establecen las cadencias, modificando quizás algún giro, para añadir el "primer coro". En la reconstrucción que ofrezco he procurado aprovechar en primer término los materiales del "segundo coro" y además los trabajos anteriores de Guzmán, Pedrell y Baixauli.

Dic nobis Maria

El tema melódico que sirve de partida para el arranque de las voces, tanto al principio de la obra como a partir del compás 22, está inspirado de forma variada en la secuencia *Victimae paschali laudes*[63].

Los compases 13 a 15 presentan tres versiones diferentes y poco satisfactorias en las partituras de Guzmán, Pedrell y Baixauli, que no respetan literalmente la imitación canónica entre el tenor y el tiple; me ha parecido mejor dejar el antecedente del tenor con disminución de los dos valores iniciales y melódicamente tal cual aparece después en los compases 18 a 20 de la voz del tiple. No es de extrañar que el problema radique en que originalmente el tenor del compás 16 cantara *mi* con sucesión de dos quintas justas entre esta voz y la del bajo. Esta parte polifónica se toma como estribillo y se intercala entre los versos de la secuencia, independientemente de su ordenación litúrgica oficial.

Guzmán y Pedrell hacen entrar el tiple en la octava baja de como figura en mi transcripción hasta el compás 16. He revisado la parte del canto llano que en estos autores es similar a la del *Liber Usualis* y en Baixauli – Ripollés no figura.

Los problemas que la aplicación del texto plantea hacen que todas las versiones sean divergentes; en la presente, además de seguir las normas comúnmente aceptadas en el Renacimiento, he procurado ceñirme todo lo posible a la empleada por Solesmes, haciendo abstracción de los adornos melódicos.

Hay que resaltar, por último, el entusiasmo, la entrega, el altruismo y el buen hacer, que nos permiten disfrutar anualmente de esta obra de arte del patrimonio cultural valenciano, debidos al director, pedagogo y musicólogo Jesús Cantos y su apreciado Orfeón Borja, y también a las ayudas (más morales que crematísticas e infraestructurales, lo que influye decisivamente en cuestiones como la idoneidad de los instrumentos musicales utilizados o el *atrezzo*) de entidades gandienses, como el Excmo. Ayuntamiento (que en la última representación y por boca de su alcalde José Manuel Orengo mostró la mejor disposición para el futuro) Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa, cabildo colegial, jesuitas o el CEIC «Alfons el Vell», principalmente. En sus manos está la gloria, pero también la responsabilidad.

63. *Liber Usualis*, 1957, Officium et Missa in die Paschae, pág. 780.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Consueta de la Visitatio Sepulchri de Gandía

Reconstrucción de la música, el texto y la parte escénica

por

José María Vives Ramiro

© José María VIVES RAMIRO

No está permitida, sin la licencia expresa y por escrito del autor: la grabación, reproducción o edición total o parcial por cualquier medio, los arreglos musicales y la interpretación pública de la música y las acotaciones escénicas.

Edición digital de las partituras: Vicente José HERVÁS VILA

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

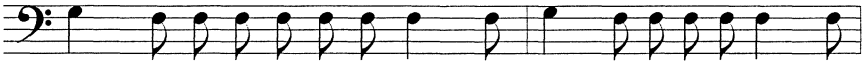
Primera Jornada: Viernes Santo

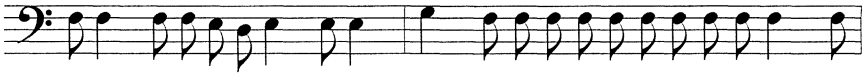
Finalizados en la colegiata los oficios de la mañana del Viernes Santo, salen procesionalmente de ésta la cruz, dos infantillos de coro y el pertiguero, seguidos por el turiferario y dos canónigos, dos sochantres, cuatro beneficiados y la capilla de música colegial, para trasladar el Santísimo Sacramento, que se colocó en el monumento grande de la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara el día anterior, al monumento pequeño, donde quedará alojado hasta la mañana del Domingo de Pascua de Resurrección. Al arribar a la iglesia de Santa Clara, el sacristán de ésta entrega a los miembros de la comitiva cirios encendidos y comienza la procesión hacia el monumento grande, a cuyo pie todos se postran de rodillas. El sacerdote que oficia de preste inciensa y, después, canta summissa voce con los ministros, del siguiente modo:

© José María VIVES RAMIRO

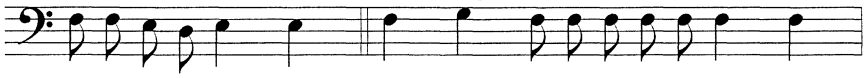
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

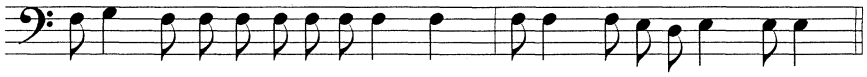
Preste y ministros:



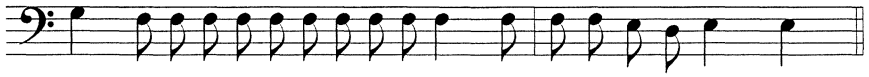


Dos clérigos:

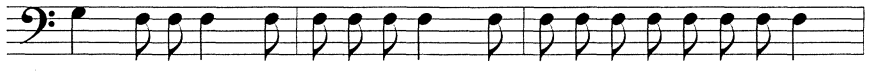




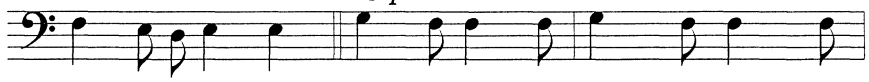
Responde el coro:

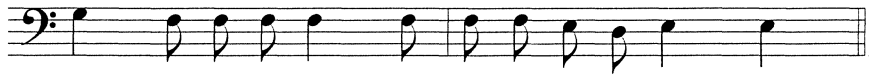


Preste y ministros:



Responde el coro:



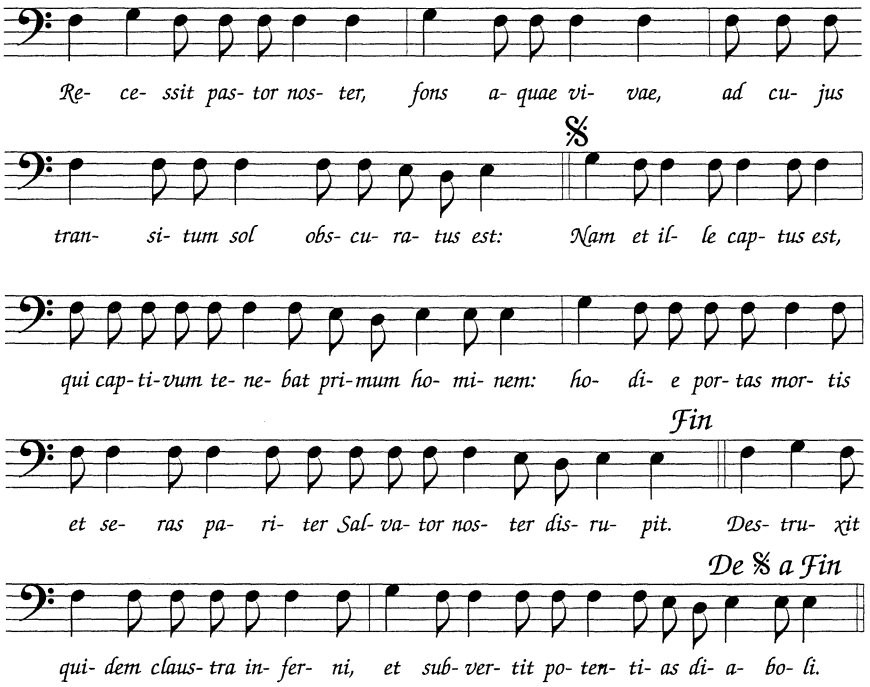


Tras ser cogida la custodia por el preste, todos se ponen en pie para ir en procesión hasta el pórtico, acompañados por las voces del coro que entonan el responsorio Recessit pastor noster, etc.

© José María VIVES RAMIRO

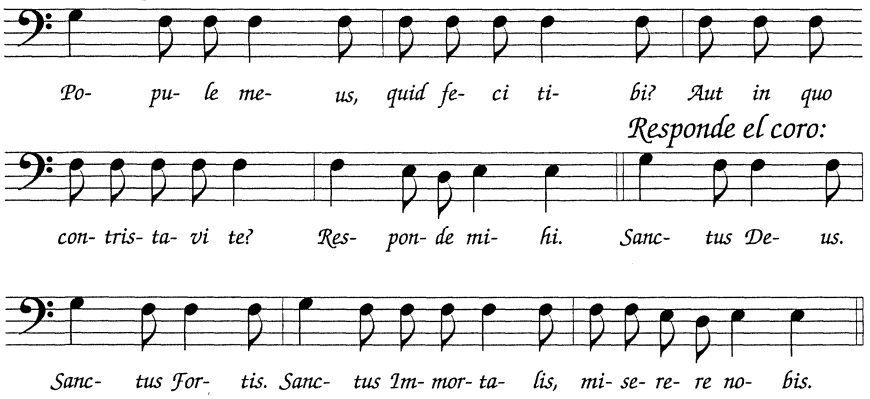
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Coro:



La procesión se para cuando llega al pórtico. Se inciensa el Santísimo Sacramento y el preste y los ministros cantan Popule meus, etc.

Preste y ministros:



Acto seguido, la procesión se dirige hacia las gradas del presbiterio, al tiempo que el coro entona el responsorio Ecce vidimus, etc.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Coro:

Ec- ce vi- di- mus e- um non ha- ben- tem spe- ci- em,

ne- que de- co- rem: as- pec- tus e- jus in e- o non est:

hic pec- ca- ta nos- tra por- ta- vit, et pro no- bis do- let:

ip- se au- tem vul- ne- ra- tus est prop- ter in- i- qui-

ta- tes nos- tras: Cu- jus lí- vo- re sa- na- ti su- mus. Ve- re lan-guo-res

De ℣ a Fin

nos- tros ip- se tu- lit, et do- lo- res nos- tros ip- se por- ta- vit.

La procesión se detiene al arribar ante las primeras gradas del presbiterio y el preste y los ministros se vuelven de cara al pueblo para cantar Populé meus, etc.

Preste y ministros:

Po- pu- le me- us, quid fe- ci ti- bi? Aut in quo

Responde el coro:

con- tris- ta- vi te? Res- pon- de mi- hi. Sanc- tus De- us.

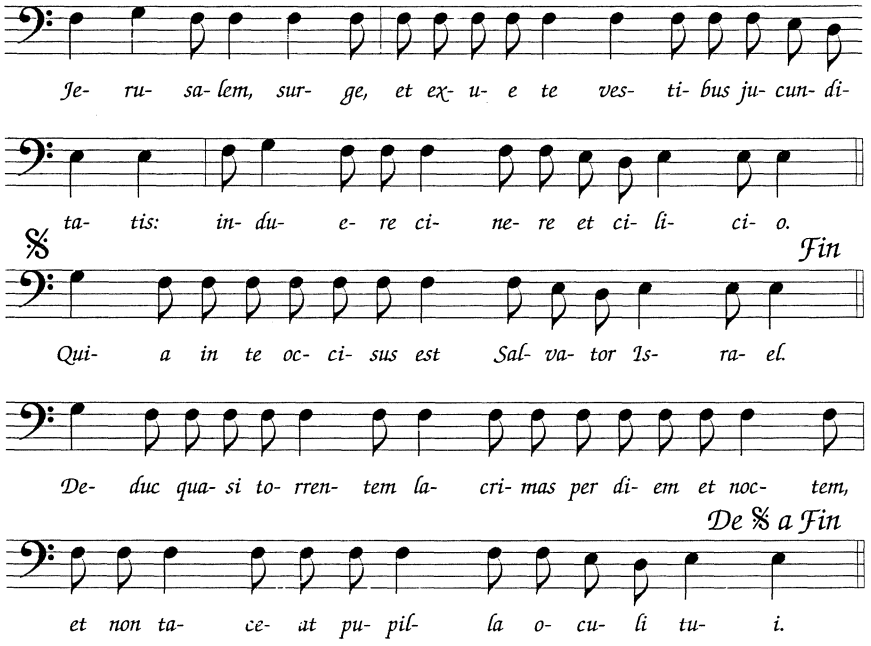
Sanc- tus For- tis. Sanc- tus Im- mor- ta- lis, mi- se- re- re no- bis.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

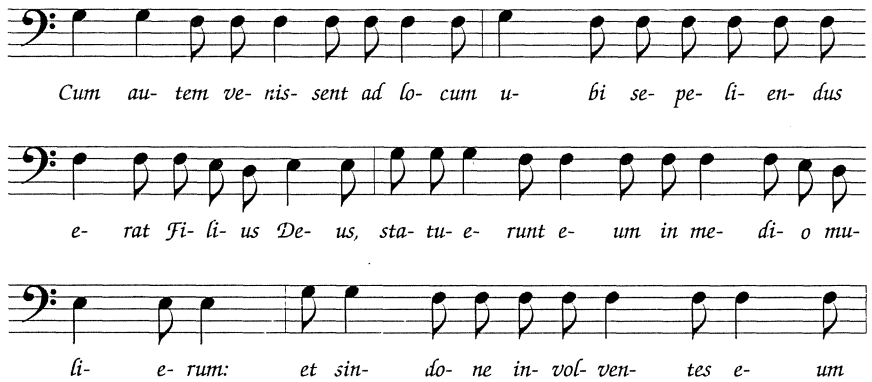
Concluido lo anterior, el preste y los ministros suben las gradas, en tanto que el coro canta el responsorio Jerusalem, etc.

Coro:



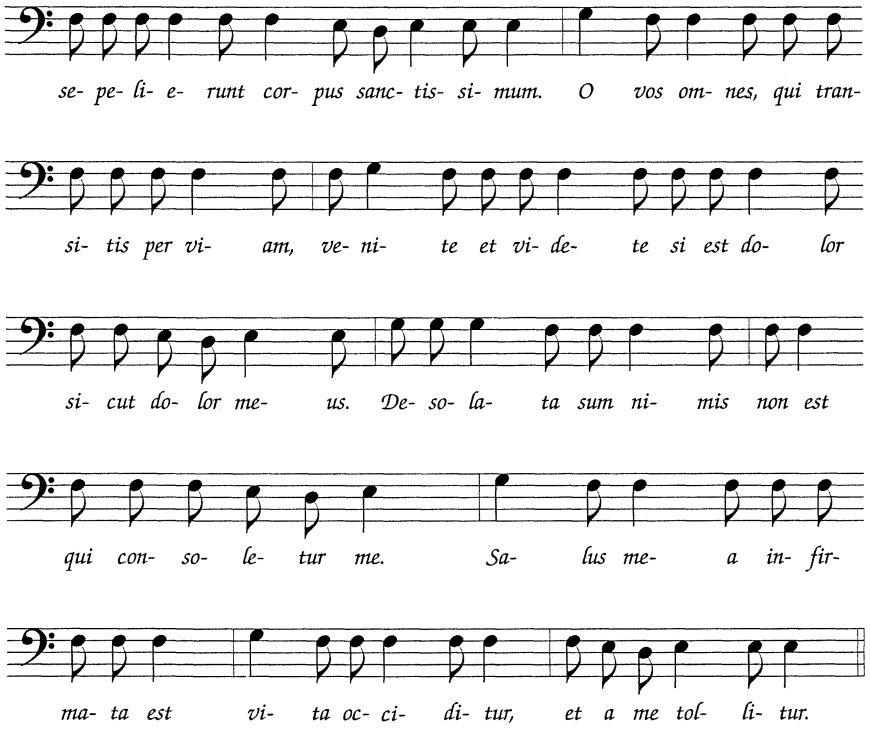
El preste procede a acomodar al Santísimo en el monumento pequeño o sepulcro y lo inciensa, acompañado por el siguiente cántico del coro:

Coro:

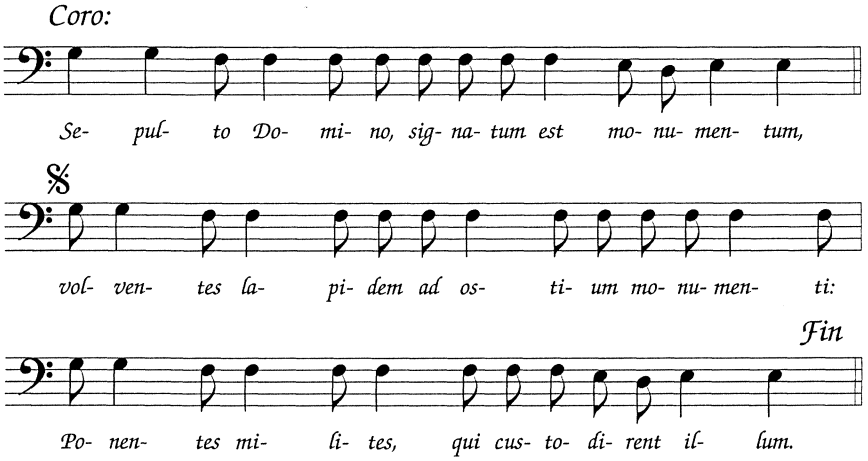


© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

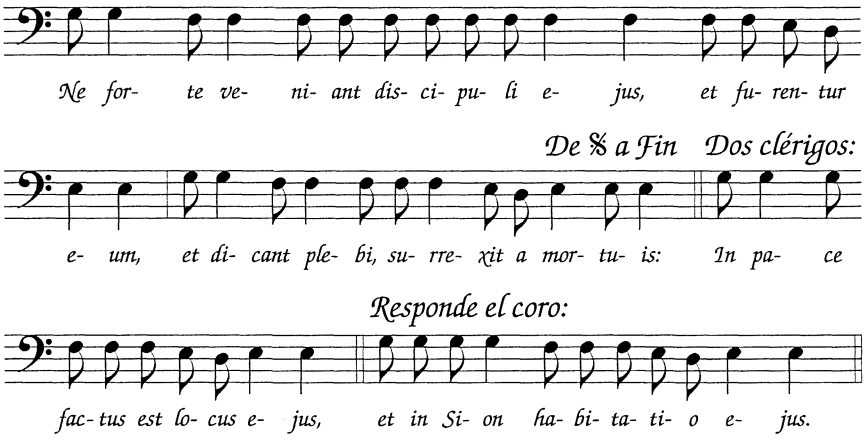


El preste cierra y sella el sepulcro, corre la cortina que lo resguarda y, a continuación, canta el coro:



© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



El preste dice la oración de laudes de Viernes Santo: "Respice, quaesumus, Domine, super hanc familiam tuam, pro qua Dominus noster Iesus Christus non dubitavit manibus tradi nocentium et crucis subire tormentum qui tecum vivit et regnat in saecula saeculorum. Amen." Una vez finalizada ésta, entrega la llave de la urna al clavario para que la custodie hasta el Domingo de Pascua de Resurrección.

© José María VIVES RAMIRO

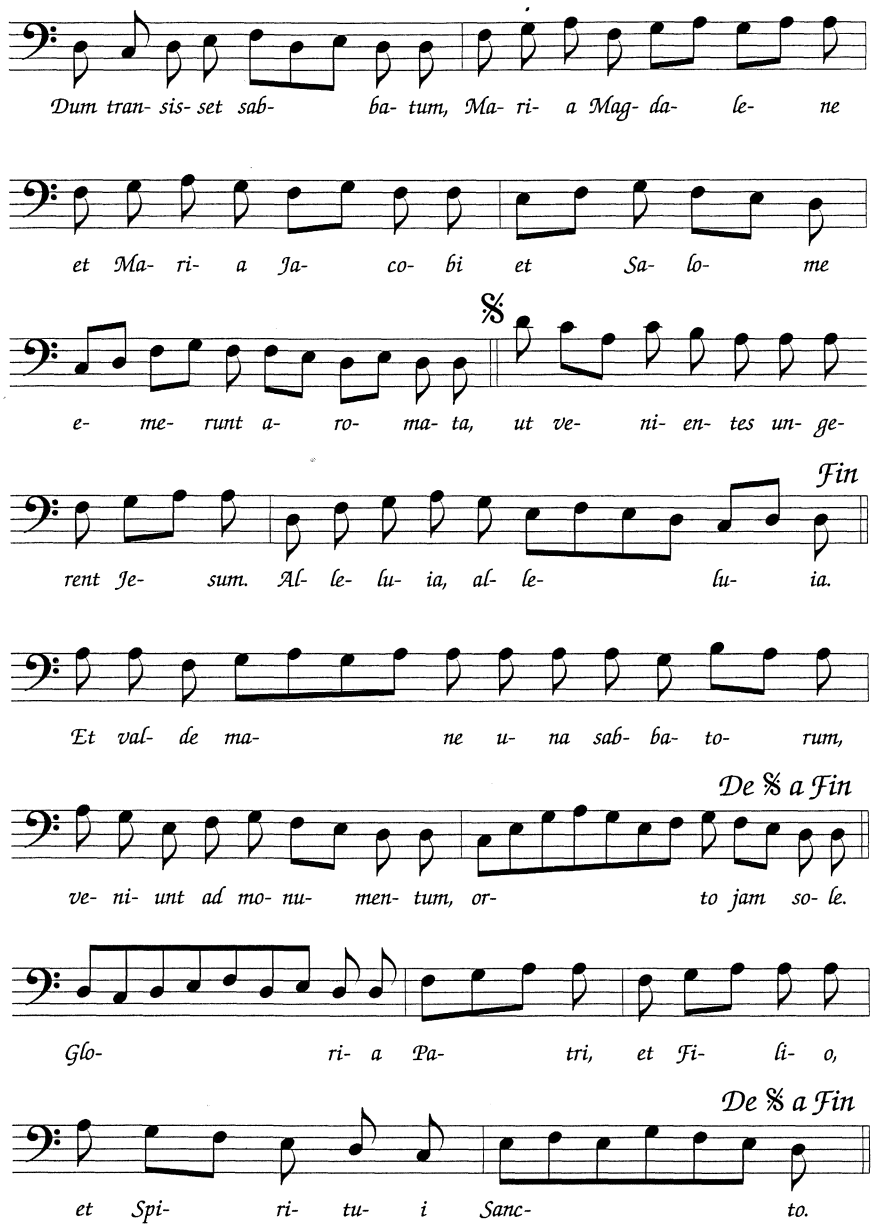
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Segunda Jornada: Domingo de Pascua de Resurreción

El Domingo de Pascua de Resurreción, al despuntar el alba, sale de la colegiata la procesión encabezada por la cruz, el pertiguero y el turiferario; se dirige al Real Monasterio de Santa Clara por las calles engalanadas de enramadas de laurel, mirto y otras plantas aromáticas. Oficia de preste el señor deán ricamente paramentado, o en su lugar el señor capiscol, seguido por dos infantillos vestidos de ángeles coronados, de los cuales uno ha de llevar una palma en la mano; tras ellos, dos ángeles más con sendas chirimías. A continuación, tres infantillos: uno en el centro con el atuendo propio de María Magdalena, otro a la derecha con el de María Jacobi y el tercero a la izquierda con el de Salomé, que han de portar en las manos, entre pañizuelos bordados, las redomitas de plata para los ungüentos, perfumes y bálsamos. Después, San Juan Evangelista encabeza el resto del cortejo, formado por el cabildo y clero colegial, la capilla de música y sus ministriles, representando a los Apóstoles y discípulos de Cristo. Durante el trayecto se entona a cappella:

© José María Vives Ramiro

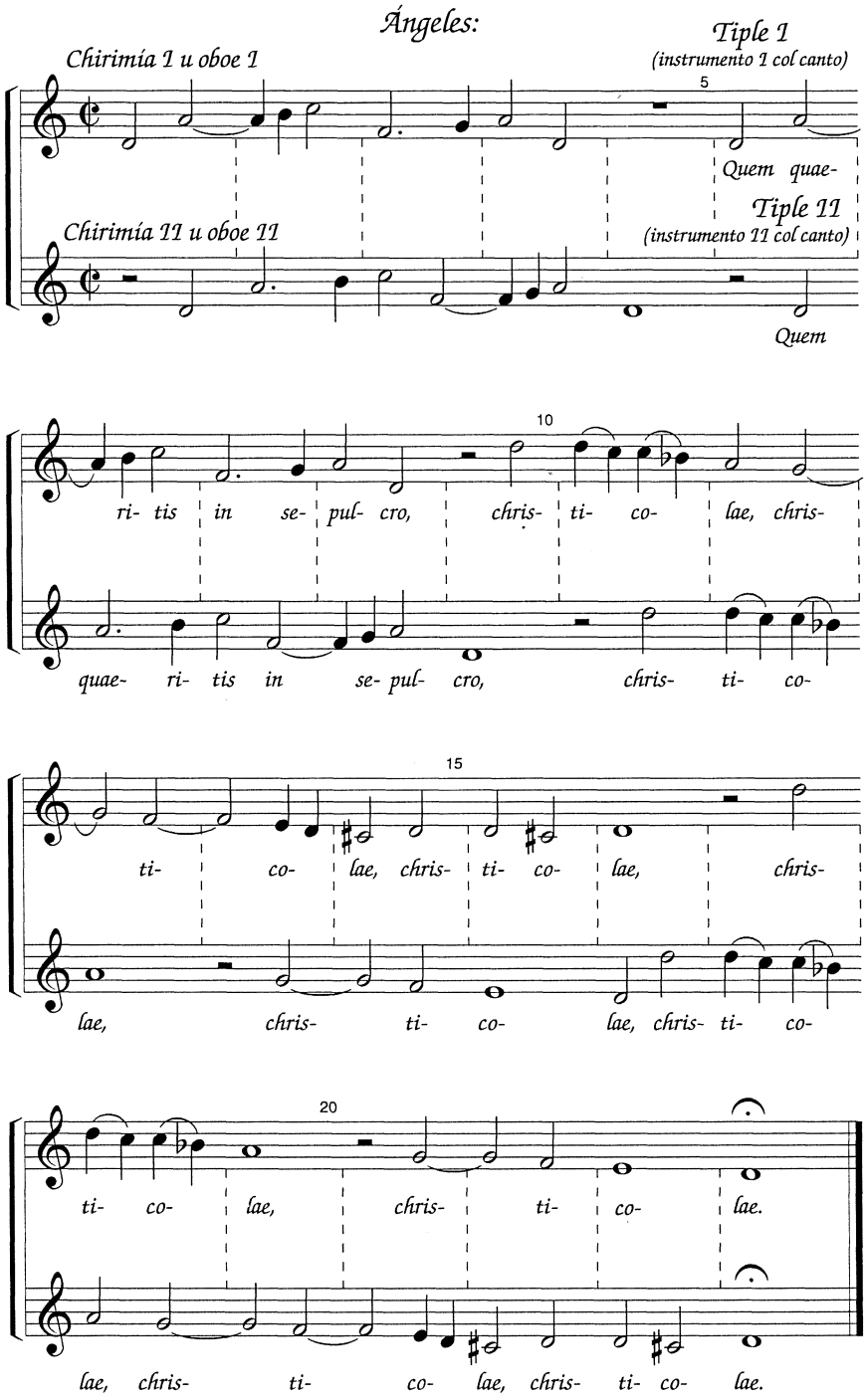
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



Cuando la procesión llega ante el templo, todos se detienen excepto los ángeles, que pasan al interior y cierran las puertas, interpretando acto seguido Quem quaeritis, etc.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Responde la capilla desde fuera:

Tiples y cornetto (o trompeta)

Je- sum Na- za-

Contraltos y sacabuche (o trombón) alto

Je- sum Na- za- re-

Tenores y sacabuche (o trombón) tenor

Je- sum Na- za- re- num,

Bajos y sacabuche (o trombón) bajo

Je- sum Na- za- re-

re- num, o cœ- li- co-

num, o cœ- li- co-

o cœ- li- co-

num,

lae, o cœ- li- co- lae.

lae, o cœ- li- co- lae.

lae, o cœ- li- co- lae.

o cœ- li- co- lae.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Ángeles desde el interior:

Tiple I y chirimía u oboe I

Tiple II y chirimía u oboe II

5

Non est hic: Su- rre- xit

Non est hic: Su-

10

si- cut prae- di- xit.

rre- xit si- cut prae- di- xit. I-

15

I- te nun- ti- a- te qui-

te nun- ti- a- te qui- a su-

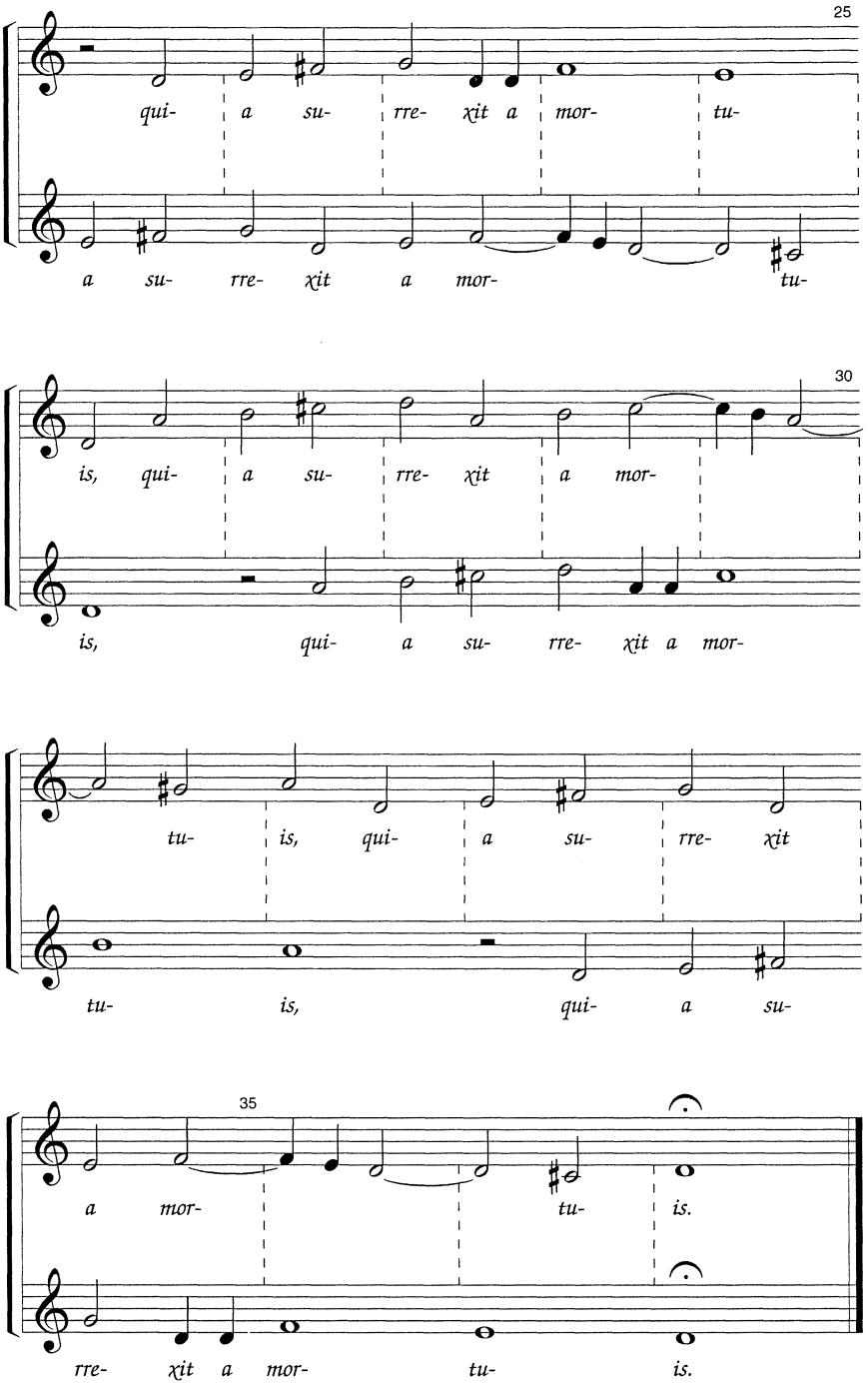
20

a su- rre- xit a mor- tu- is,

rre- xit a mor- tu- is, qui-

© José María VIVES RAMIRO

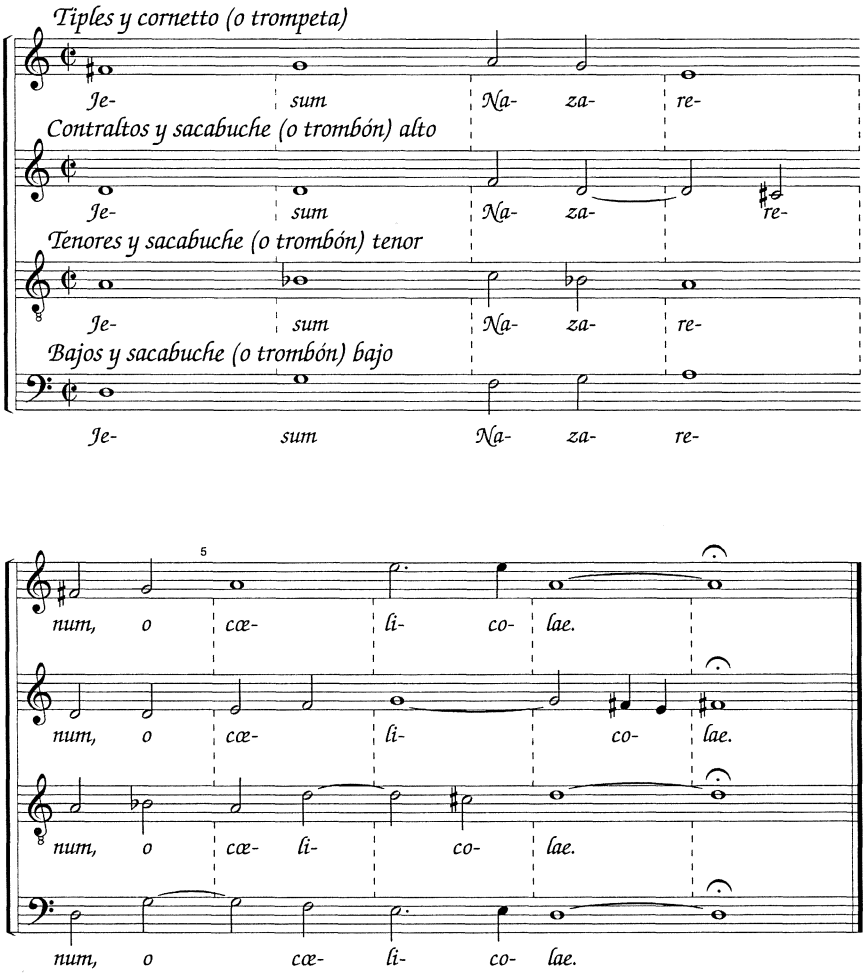
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

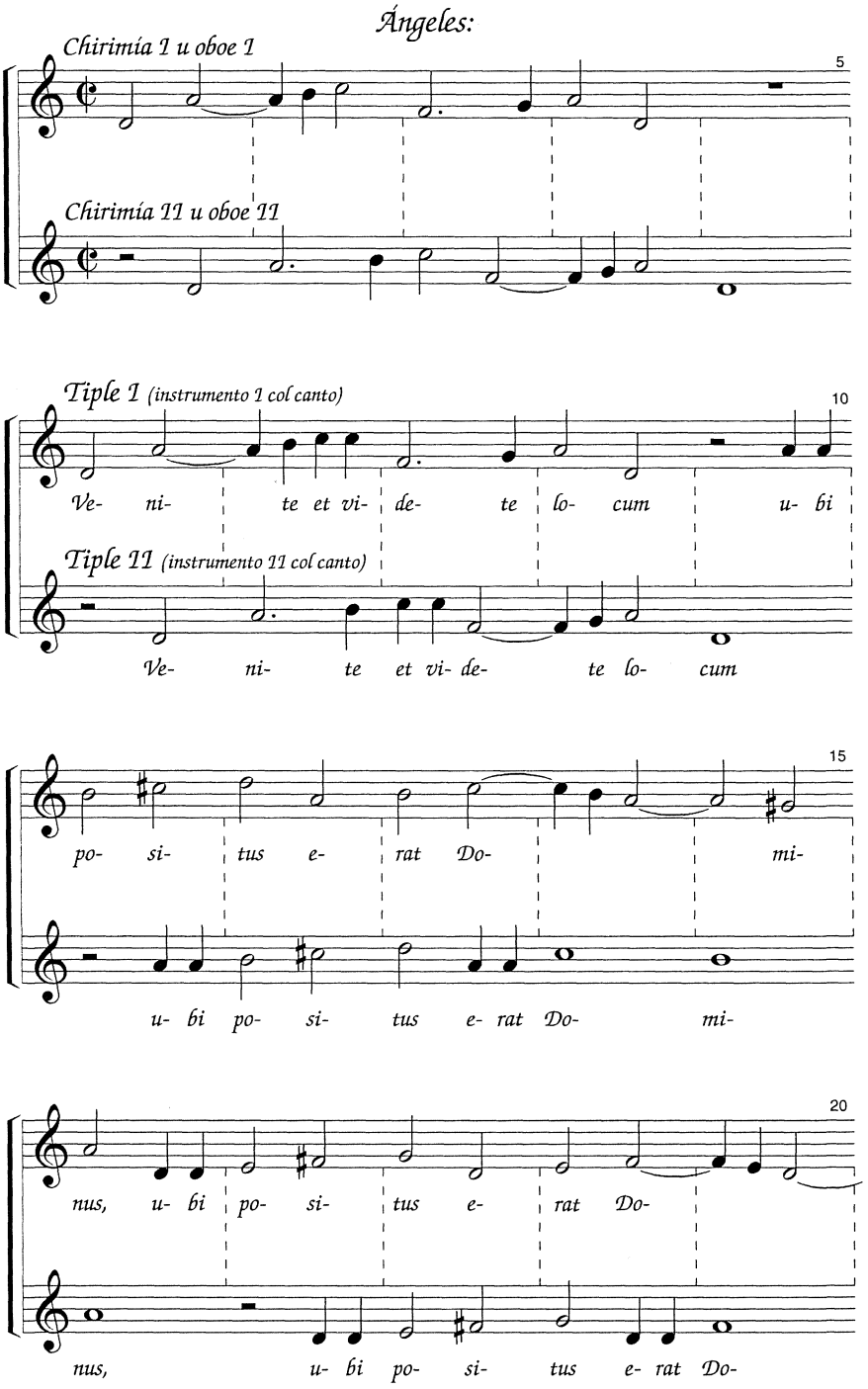
Responde la capilla desde fuera:



El subdiácono, ayudado por la mano del preste, da tres golpes a las puertas con el ástil de la cruz; tras el último, suena el preludio instrumental al tiempo que los ángeles abren de par en par las puertas del templo y comienzan a cantar Venite et videte locum, etc., mientras conducen solemnemente la procesión hacia el pie del sepulcro que ha de estar emplazado sobre seis gradas.

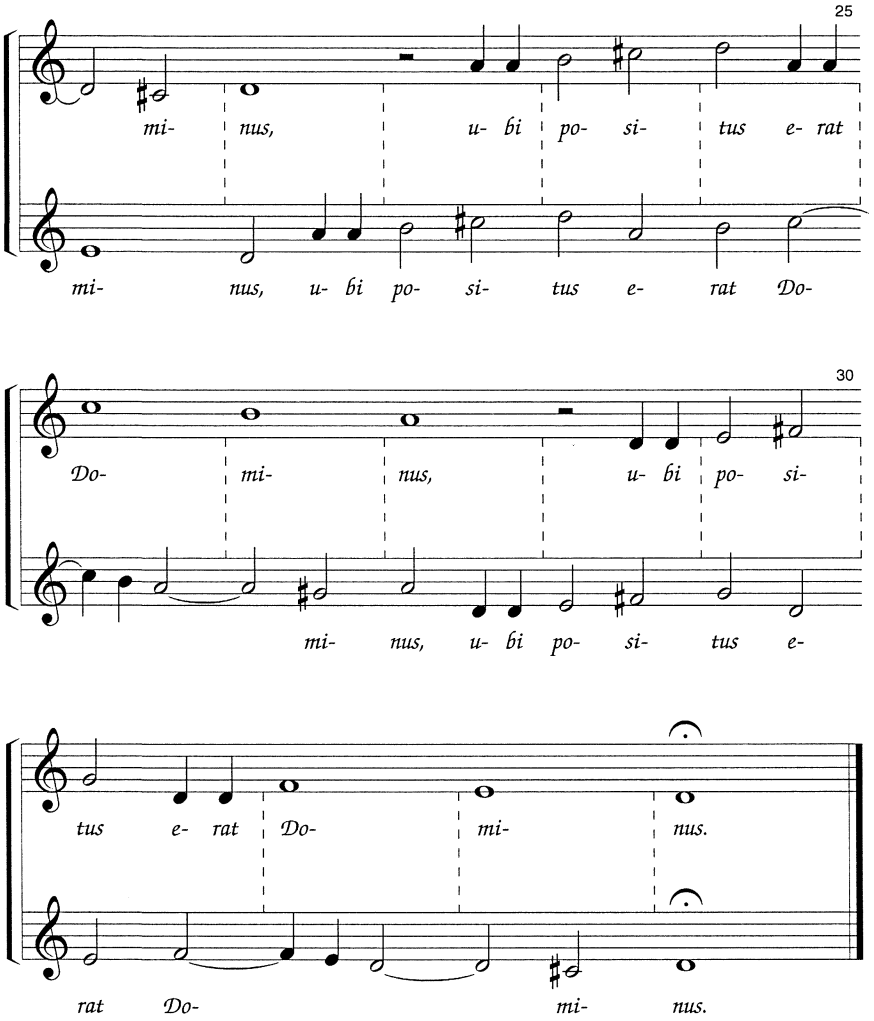
© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Responde la capilla al pie del monumento:

Tiples y cornetto (o trompeta)

Je- sum Na- za-

Contraltos y sacabuche (o trombón) alto

Je- sum Na- za- re-

Tenores y sacabuche (o trombón) tenor

Je- sum Na- za- re- num,

Bajos y sacabuche (o trombón) bajo

Je- sum Na- za- re-

re- num, o cœ- li- co-

num, o cœ- li- co-

o cœ- li- co-

num,

lae, o cœ- li- co- lae.

lae, o cœ- li- co- lae.

lae, o cœ- li- co- lae.

o cœ- li- co- lae.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Al son de la música infraescrita, el ángel de la palma sube pausadamente los escalones del monumento, se sitúa junto a éste y se vuelve de cara al pueblo. San Juan y los demás se quedan al pie de la gradería. Las Marías se disponen formando un semicírculo abierto hacia el pueblo y dialogan cantando Quis revolvet nobis lapidem, etc. Cuando concluyen el texto –y siempre a tenor de la música de los instrumentos– María Jacobi asciende las gradas del monumento, deja su vasija de esencia cerca de él, lo mira por ambos lados con gestos de extrañeza, se coloca ante su puerta con ademanes de admiración, alza las manos al cielo, después las une en actitud orante junto al pecho, hace una genuflexión y va a ocupar su sitio frente al ángel, de espaldas al pueblo. Sin dilación, la sigue Salomé con las mismas ceremonias. Por último, María Magdalena repite el ritual, pero cuando realiza la genuflexión, coincidiendo con el final del trío, el ángel descorre la cortina que cubre la puerta abierta del sepulcro vacío, ya que el Santísimo se sacó secretamente antes de que llegara la procesión.

© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Marías:

Chirimía 1 u oboe 1

attacca

p

Chirimía 11 u oboe 11

p

Fagot

p

Tiple 1 y chirimía 1 u oboe 1 (María Magdalena)

5

(dolce) Quis re-

Tiple 11 y chirimía 11 u oboe 11 (Salomé)

(dolce) Quis re- vol- vet, quis re- vol- vet no- bis

Tenor y Fagot (María Jacobi)

(dolce) Quis re- vol- vet, quis re- vol- vet

10

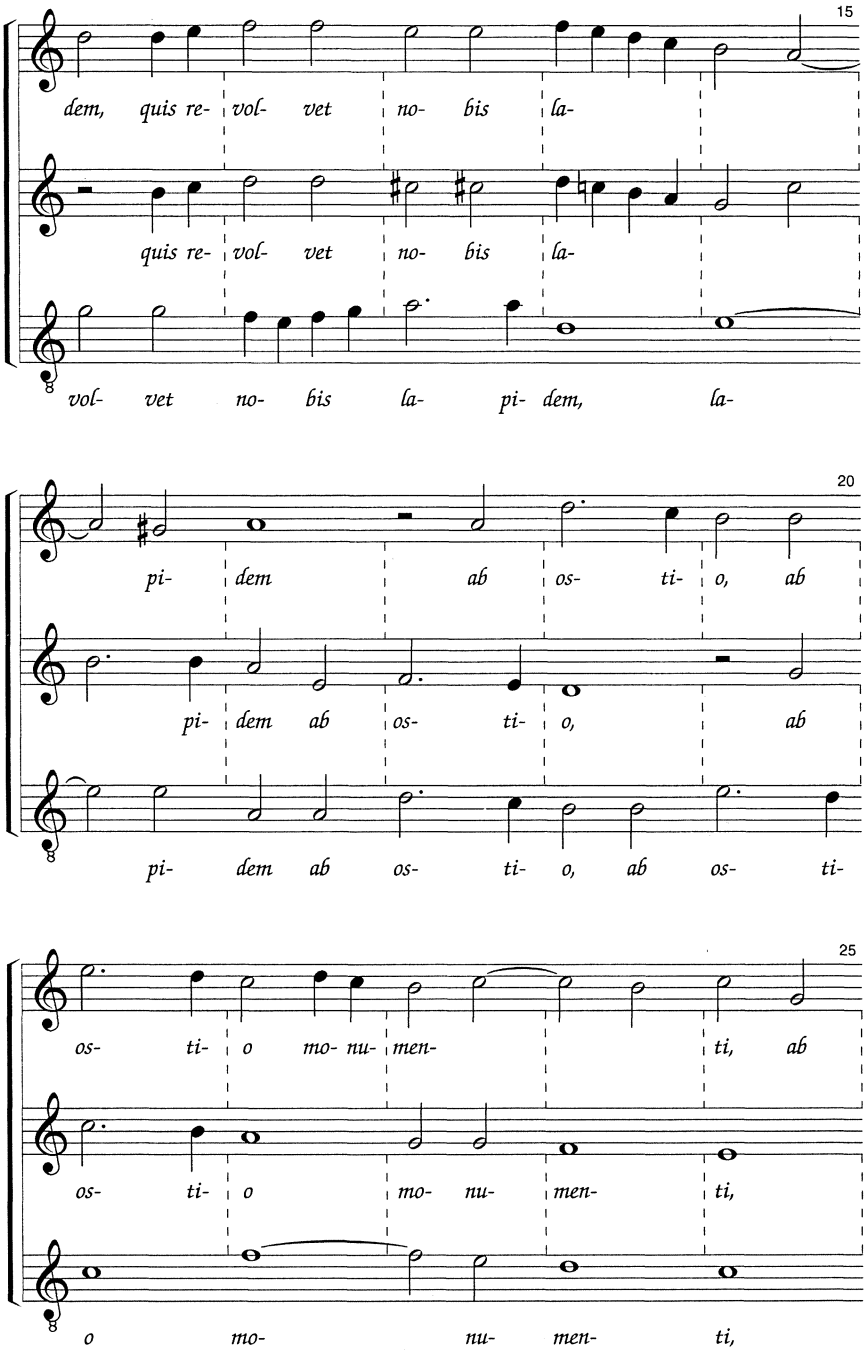
vol- vet, quis re- vol- vet no- bis la- pi-

la- pi- dem, quis re- vol- vet,

no- bis la- pi- dem, quis re- vol- vet, quis re-

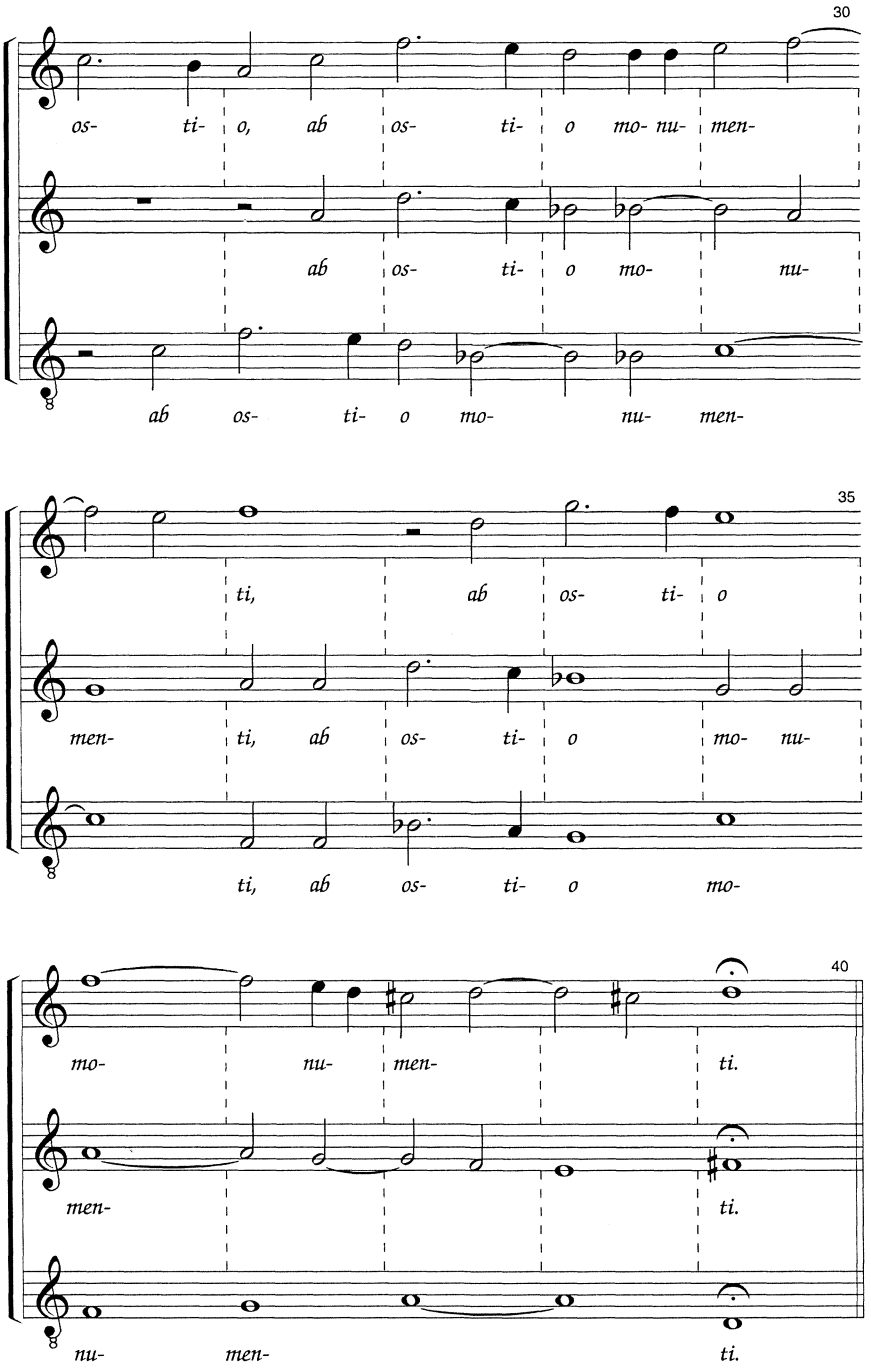
© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



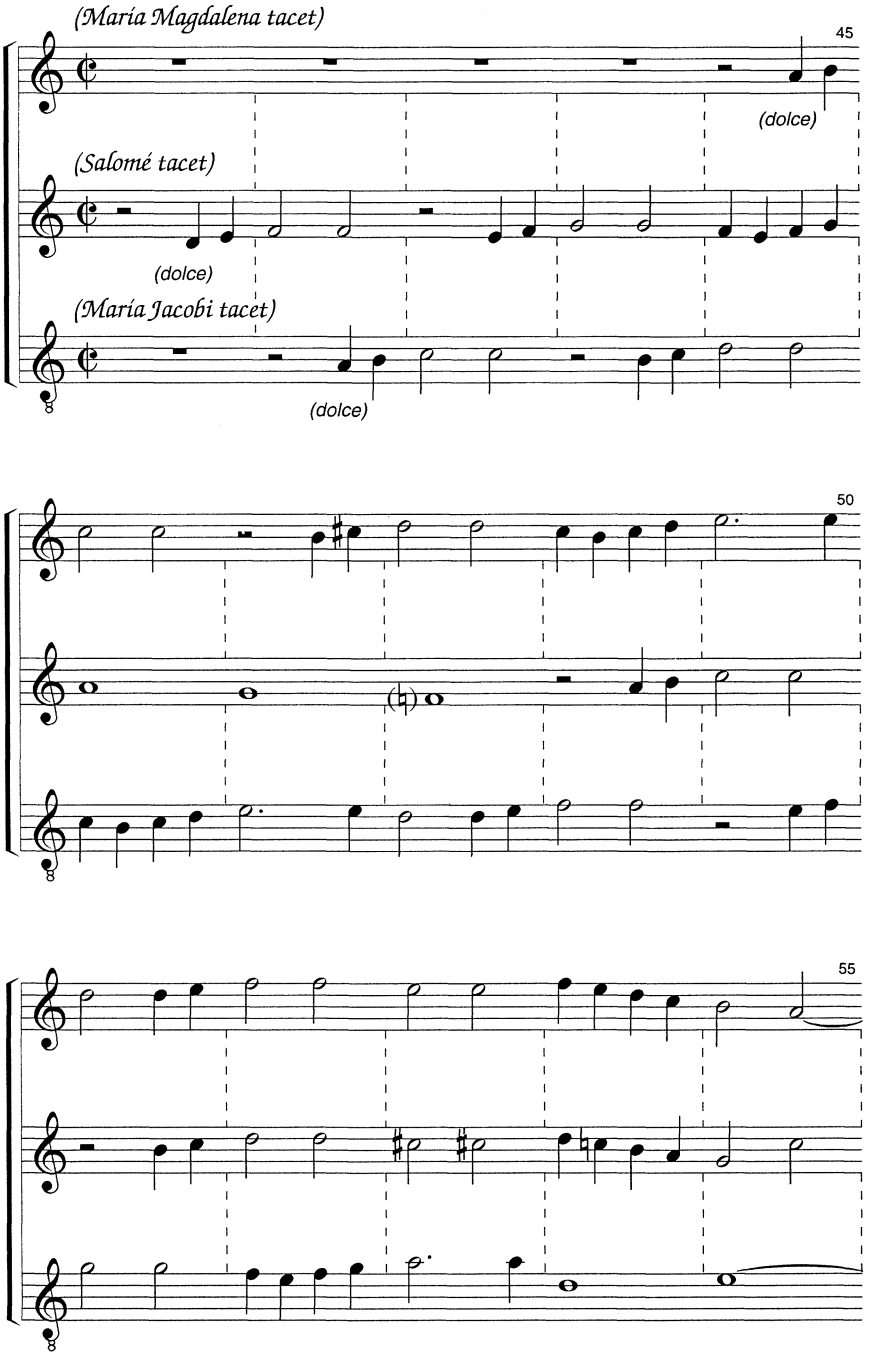
© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



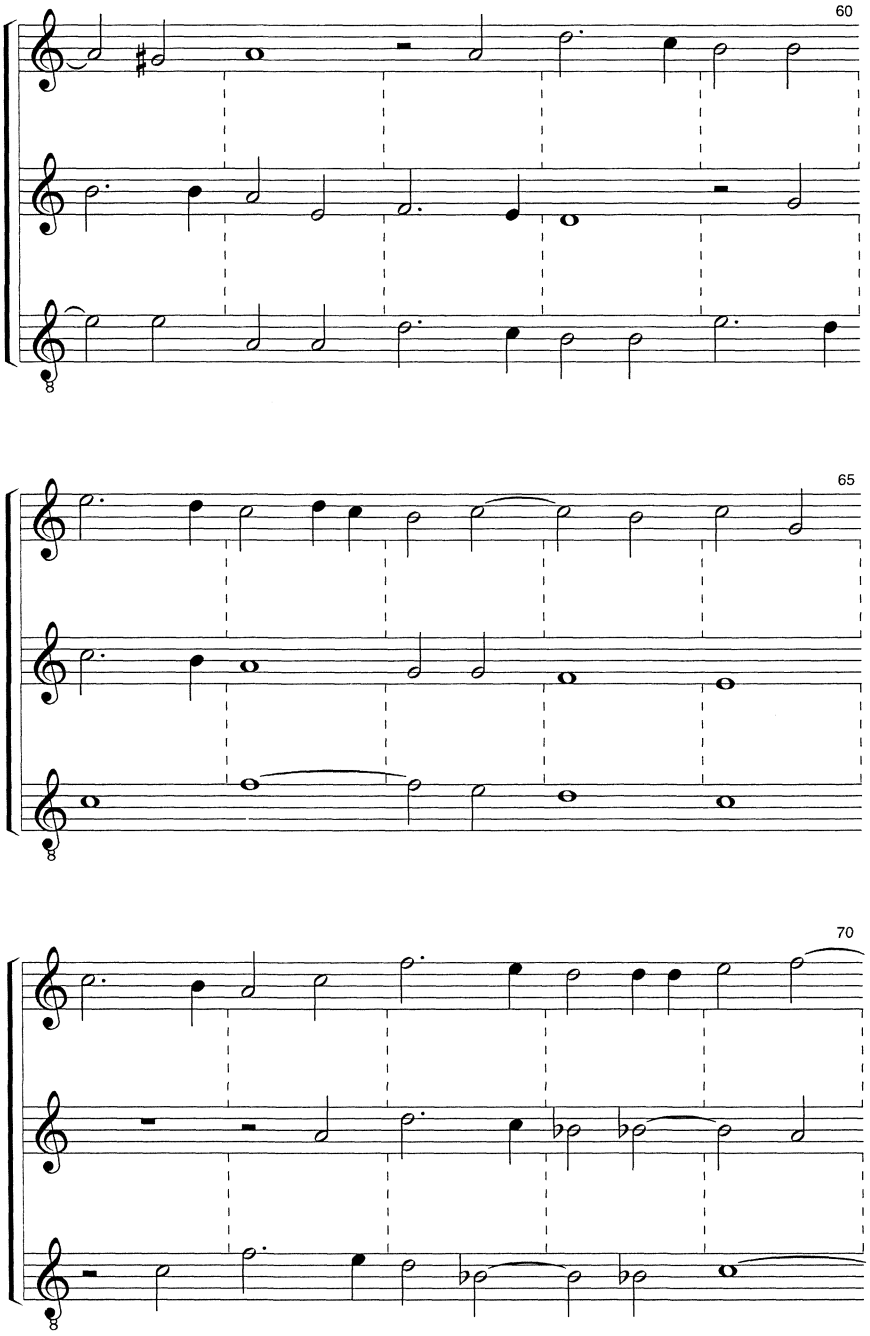
© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



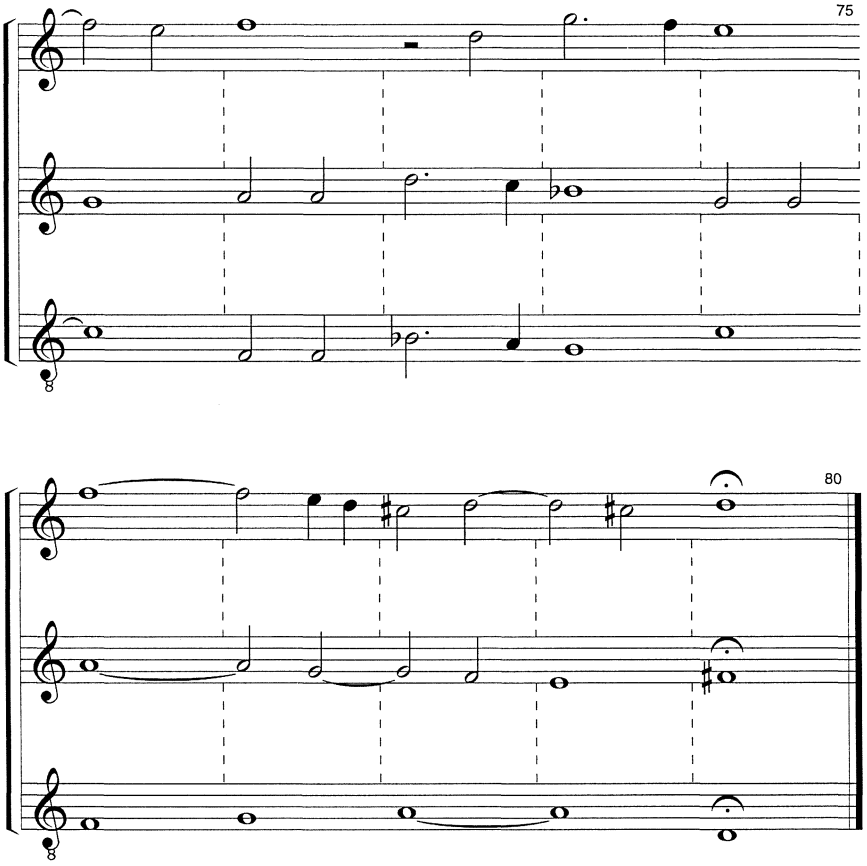
© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María VIVES RAMIRO

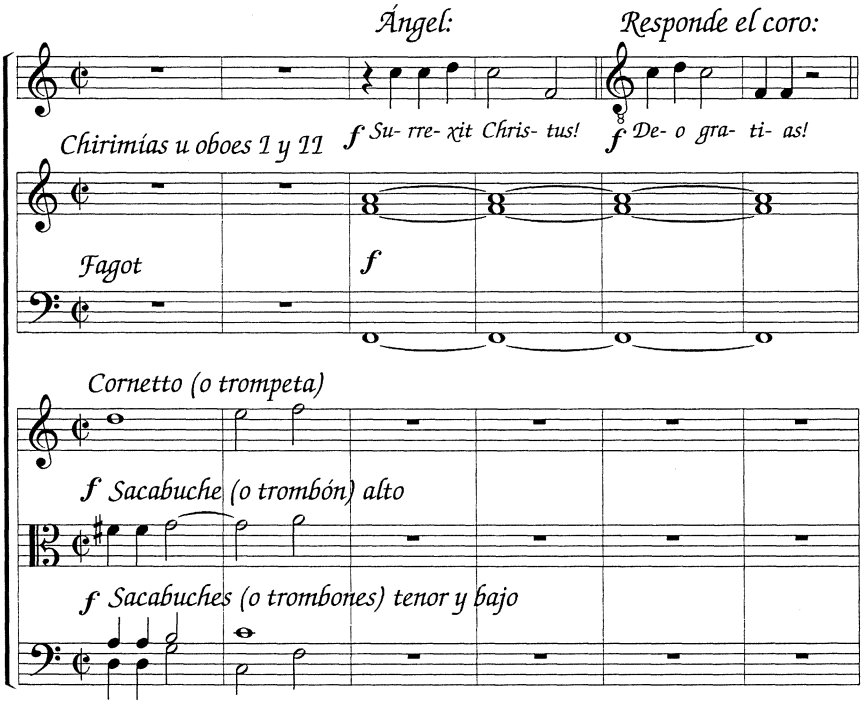
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

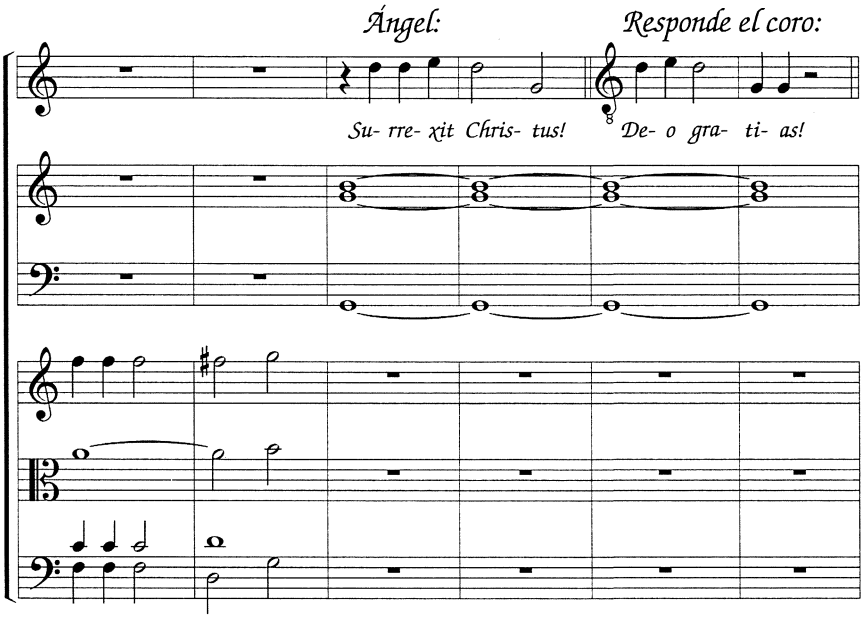
Las tres Marías se vuelven hacia el pueblo y el ángel proclama por tres veces Surrexit Christus, ascendiendo un tono en cada repetición.



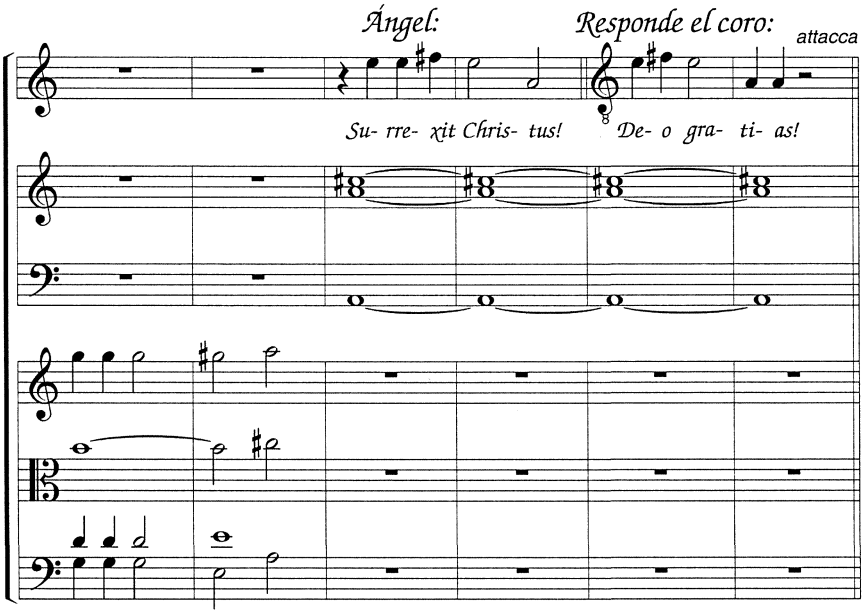
Las Marías y el ángel descienden tres gradas.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



Las Marías y el ángel descienden tres gradas más.



© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Se descubre el Santísimo Sacramento, al tiempo que todos juntos entonan Alleluja.

Cantus I: María Magdalena, ángel de la palma y chirimía u oboe I

Cantus II: Salomé, un ángel y chirimía u oboe II

Tenor: María Jacobi, San Juan y fagot

Cantus: tiples y cornetto (o trompeta)

Altus: contraltos y sacabuche (o trombón) alto

Tenor: tenores y sacabuche (o trombón) tenor

Bassus: bajos y sacabuche (o trombón) bajo

Primus chorus

Secundus chorus

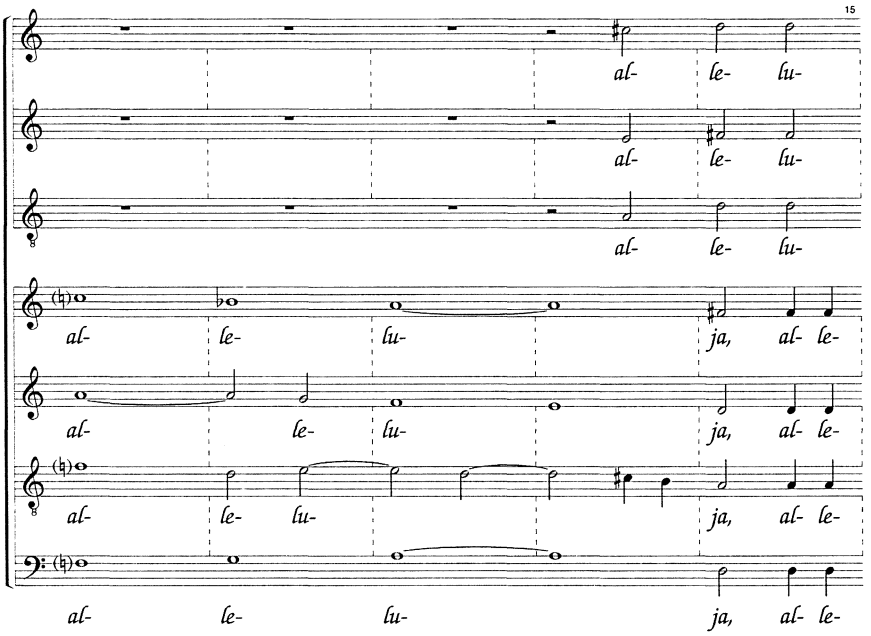
f Al- le- lu- ja, al- le-

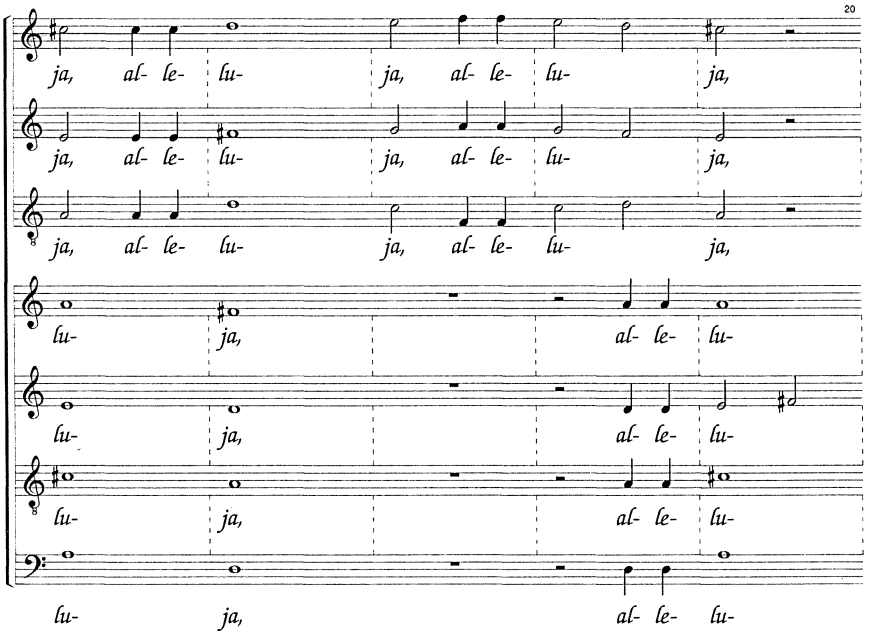
lu- ja,

f al- le- lu- ja,

© José María VIVES RAMIRO

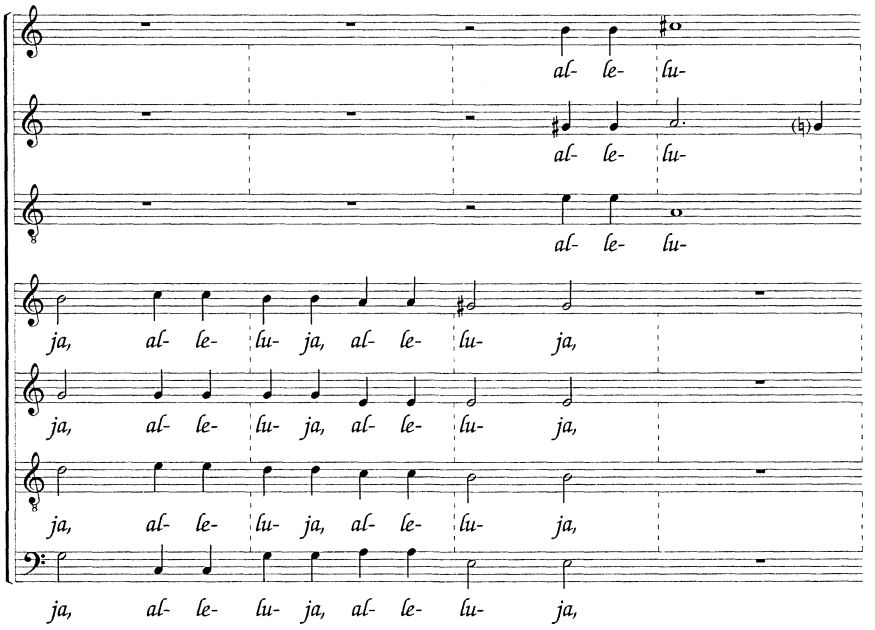
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

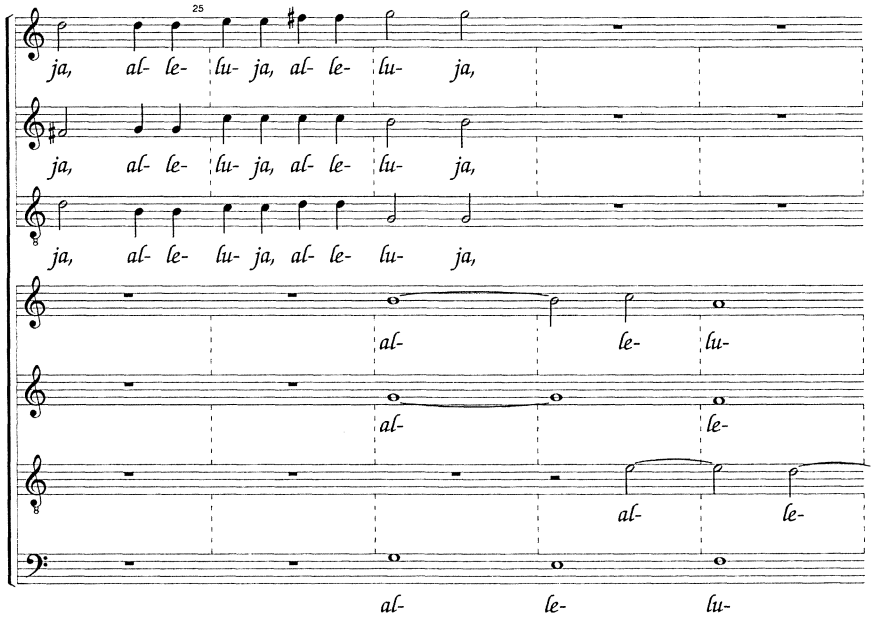




© José María VIVES RAMIRO

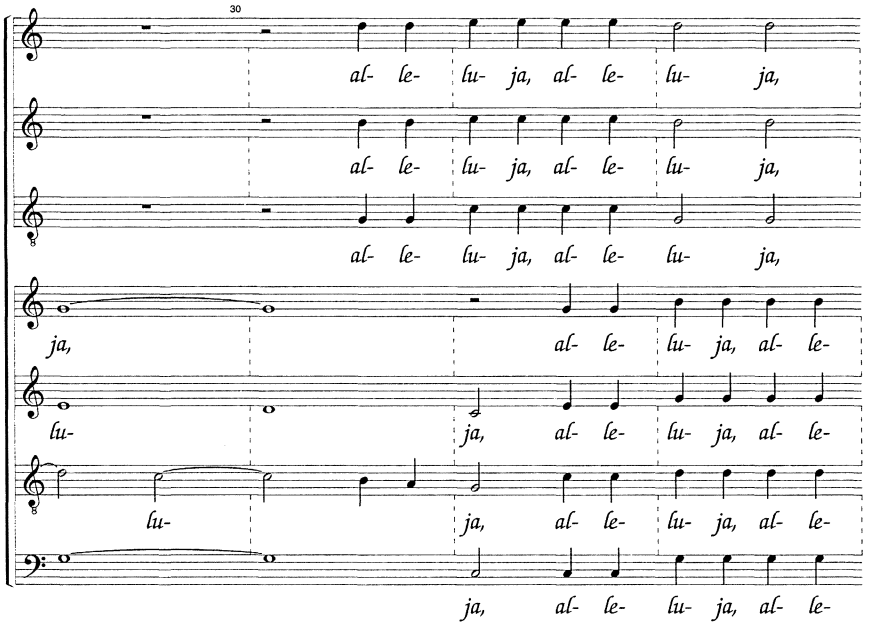
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

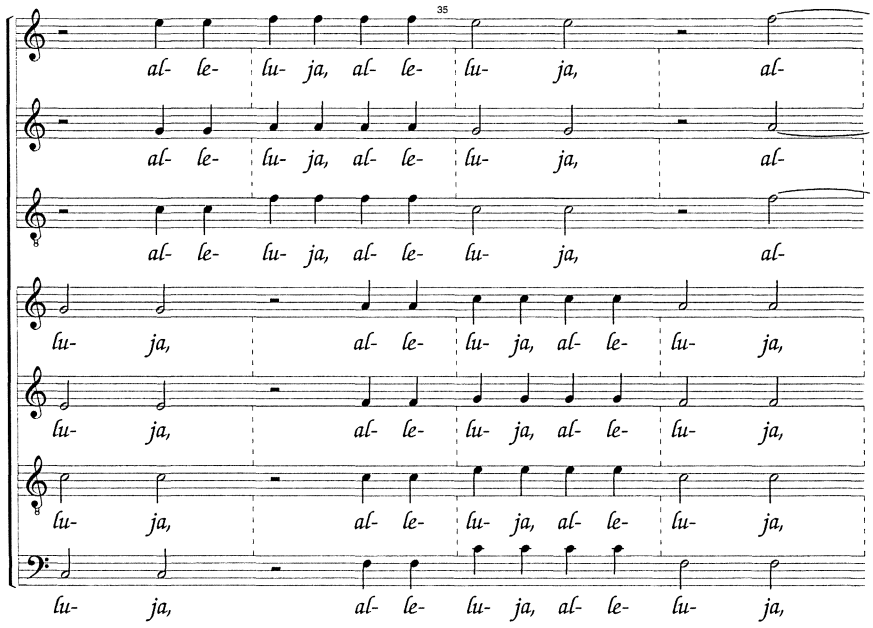




© José María VIVES RAMIRO

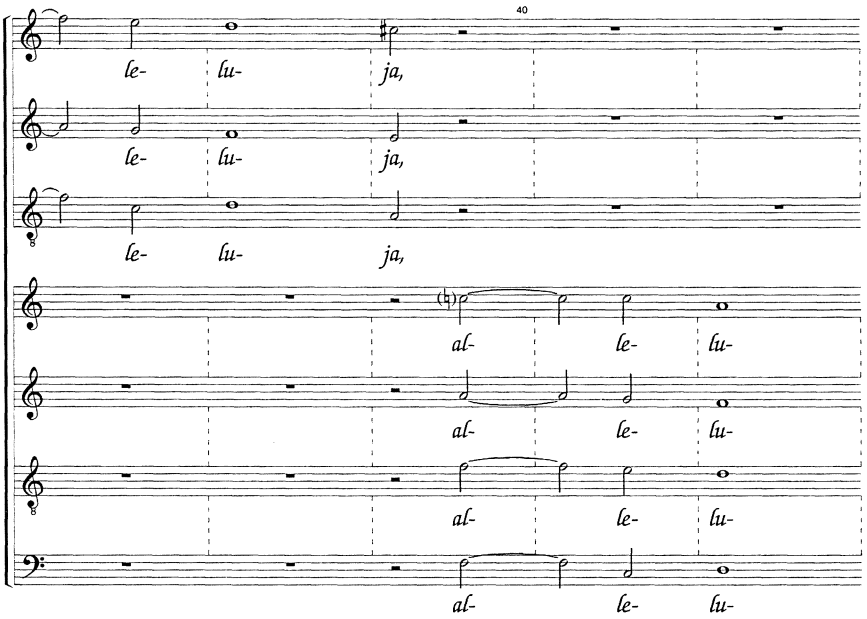
(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

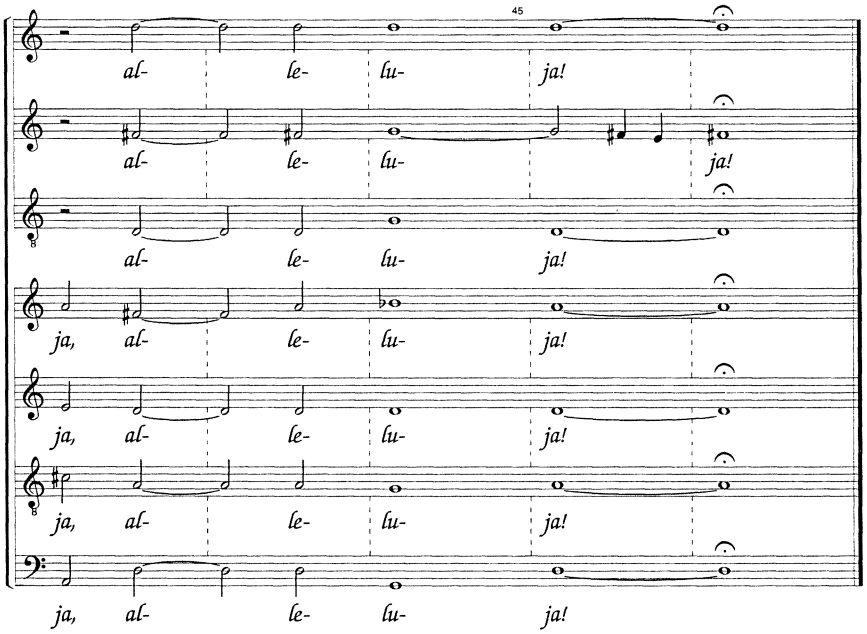




© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



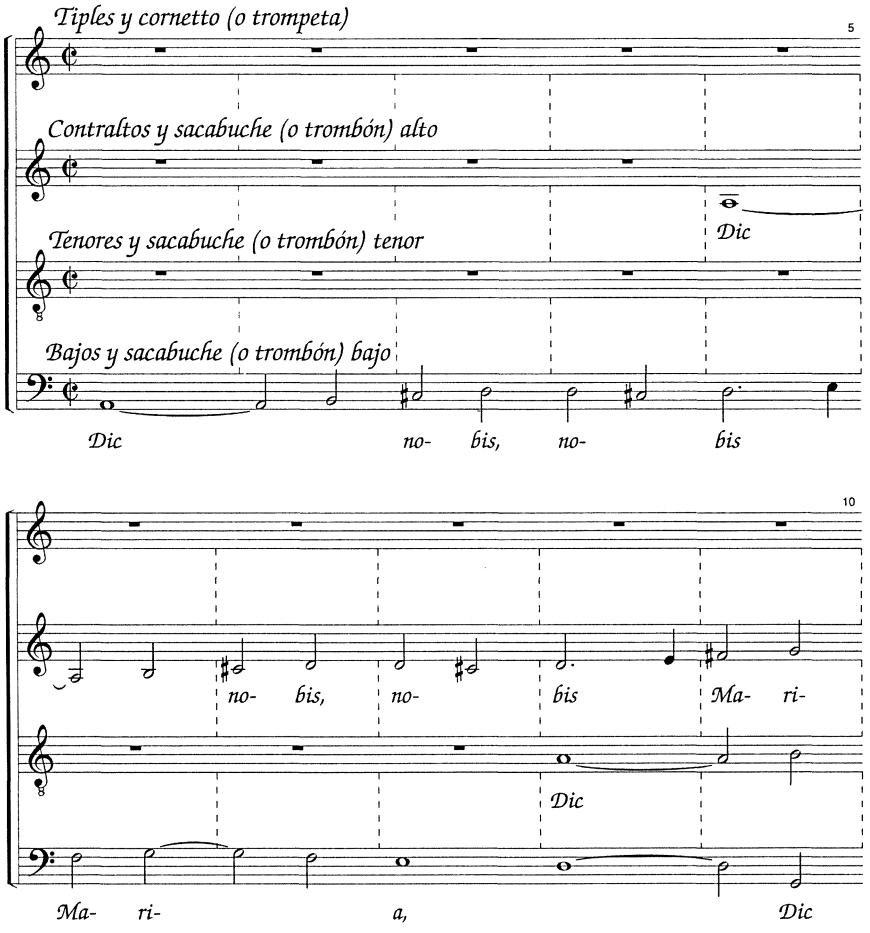


© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Inmediatamente, comienza la procesión con la custodia por las calles contiguas al Real Monasterio de Santa Clara. Durante el recorrido, se entona la secuencia Victimae paschali laudes, etc., intercalando el canto llano entre las repeticiones polifónicas del verso "Dic nobis Maria, quid vidisti in via", que canta la capilla con la procesión parada, del modo que se indica a continuación. Cuando la procesión retorna a la iglesia se reserva el Santísimo y el cabildo vuelve a la colegiata.

Capilla de música con la procesión parada:



© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

15

Dic no- bis,

a, Dic no- bis Ma-

no- bis, no- bis Ma- ri-

no- bis, no- bis Ma- ri-

20

no- bis Ma- ri-

ri- a, Ma- ri-

a, Ma- ri-

a, Ma- ri-

25

a, quid vi- dis- ti

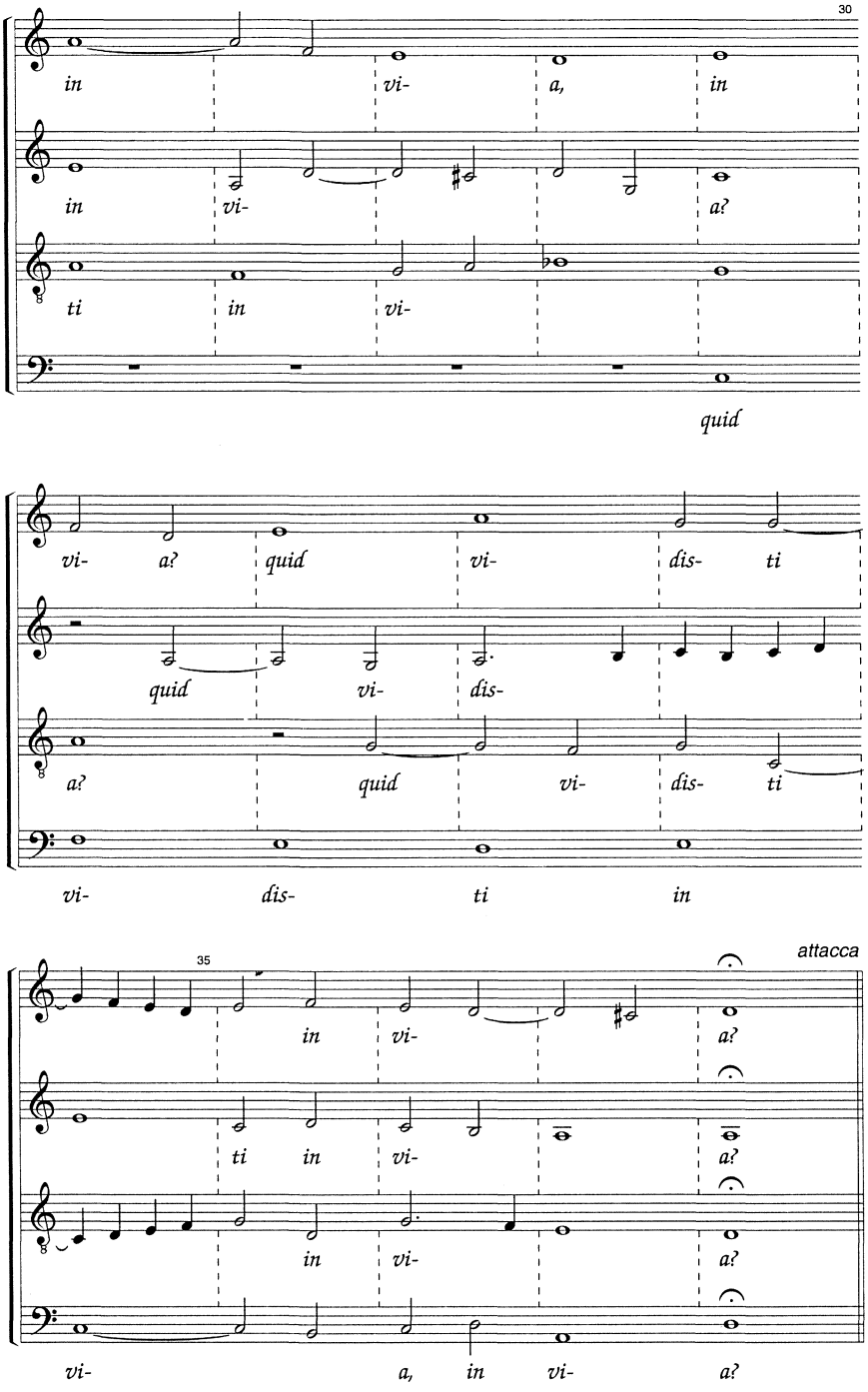
a, quid vi- dis- ti

a, quid vi- dis-

a,

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Responde el coro:

Vic- ti- mae pas- cha- li lau- des im- mo- lent Chris- ti- a- ni.

Vic- ti- mae pas- cha- li lau- des im- mo- lent Chris- ti- a- ni.

Vic- ti- mae pas- cha- li lau- des im- mo- lent Chris- ti- a- ni.

Viola de Rueda

Ag- nus re- de- mit o- ves: Chris- tus in- no- cens Pa- tri

Ag- nus re- de- mit o- ves: Chris- tus in- no- cens Pa- tri

Ag- nus re- de- mit o- ves: Chris- tus in- no- cens Pa- tri

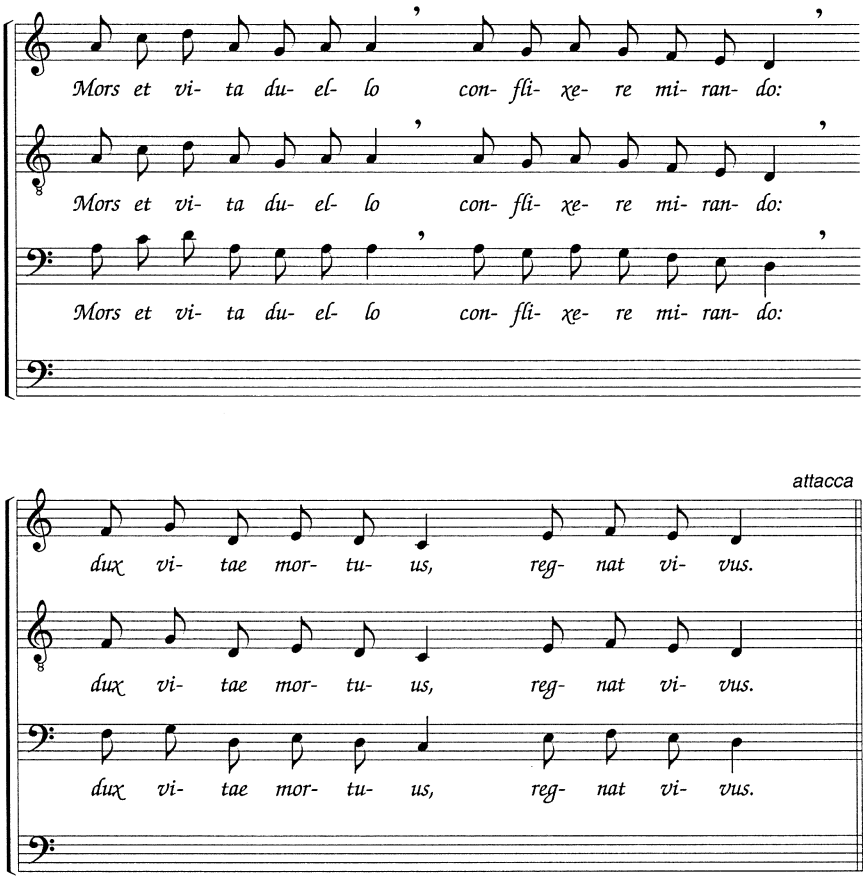
re- con- ci- li- a- vit pec- ca- to- res.

re- con- ci- li- a- vit pec- ca- to- res.

re- con- ci- li- a- vit pec- ca- to- res.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)



Sin que medie pausa, la procesión se detiene y la capilla entona polifónicamente el verso "Dic nobis Maria", a lo que el coro contesta "Sepulcrum Christi", etc., reanudando la marcha.

© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

Responde el coro:

Se- pul- crum Chris- ti vi- ven- tis, et glo- ri- am vi- di re- sur- gen- tis:

Se- pul- crum Chris- ti vi- ven- tis, et glo- ri- am vi- di re- sur- gen- tis:

Se- pul- crum Chris- ti vi- ven- tis, et glo- ri- am vi- di re- sur- gen- tis:

An- ge- li- cos tes- tes, su- da- ri- um et ves- tes. Su- rre- xit

An- ge- li- cos tes- tes, su- da- ri- um et ves- tes. Su- rre- xit

An- ge- li- cos tes- tes, su- da- ri- um et ves- tes. Su- rre- xit

attacca

Chris- tus spes me- a: prae- ce- det su- os in Ga- li- lae- am.

Chris- tus spes me- a: prae- ce- det su- os in Ga- li- lae- am.

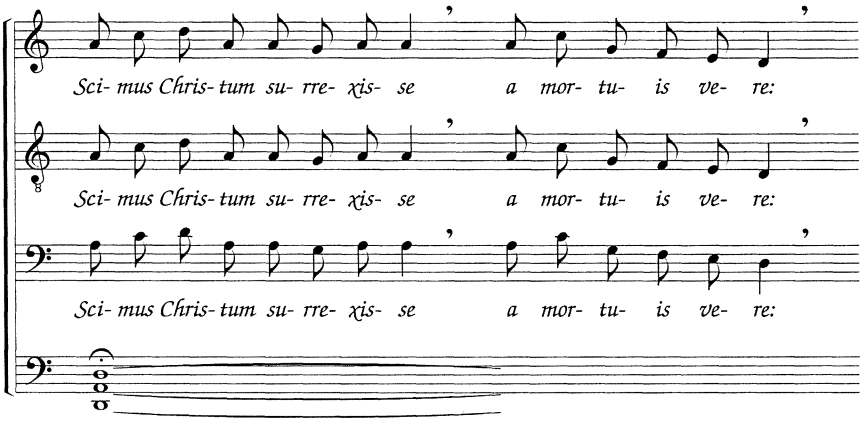
Chris- tus spes me- a: prae- ce- det su- os in Ga- li- lae- am.

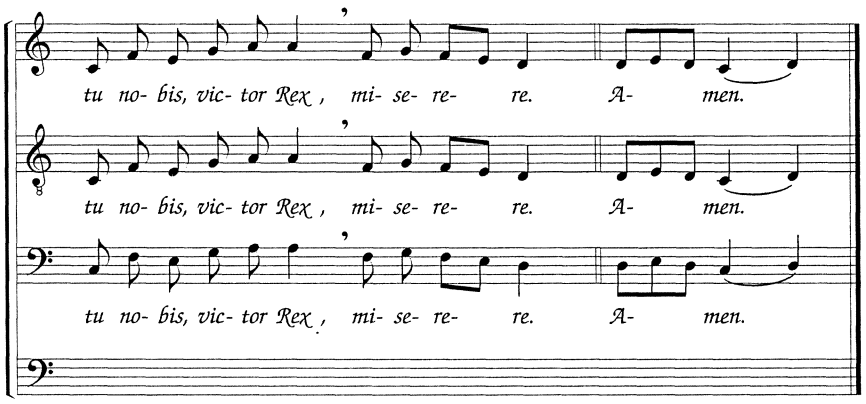
© José María VIVES RAMIRO

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

De nuevo quietos, la capilla enlaza la versión polifónica del verso "Dic nobis Maria". En seguida, comienzan a caminar y el coro continúa "Scimus Christum", etc.

Responde el coro:





© José María Vives Ramiro

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas http://anuariomusical.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)