

LA MUSICA RELIGIOSA EN SEGORBE, DURANTE EL SIGLO XVIII.

-José Climent-

Canónigo Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia

Inamovilidad de costumbres.

Todos sabemos la rapidez de vértigo con que se suceden los acontecimientos en la actualidad, en contraposición manifiesta con la lentitud que regía en otros tiempos. En el mundo de la vida ordinaria, del trabajo, de las costumbres, de la vida social en definitiva, todavía se daban cambios en tiempos antiguos. En el mundo de la vida eclesial, la inamovilidad era total.

Si comparamos las Consuetas o apuntes sobre las costumbres catedralicias de primeros de siglo, con las Consuetas de finales del siglo XVIII encontramos muy pocas diferencias; ciertamente, había una evolución, pero una evolución tan lenta que, prácticamente, se desarrollaba sin que la mayor parte de los humanos se dieran perfectamente cuenta de ella. No cabe duda que desde el Concilio de Trento hasta el Vaticano II ha habido una evolución eclesial, pero una evolución imperceptible; diríamos que sólo reconocible después de pasados muchos decenios.

Si preguntáramos a uno de los músicos segorbicenses catedralicios de finales del siglo XIX, a D. Valeriano Lacruz y Argente, por ejemplo, nacido en Segorbe en 1811, maestro de la Catedral durante 44 años, y maestro que fue de D. José Perpiñán y Artíguez, sobre los cambios que él conoció en sus 44 años de magisterio, con seguridad, nos relataría lo que del maestro Lacruz, nos dice el mismo Perpiñán:

Que había restaurado las escuelas de música de la catedral; "que todas las tardes, después del coro, asistían todos los individuos de la capilla que, a juicio del Maestro, necesitaban aprender y perfeccionarse en el canto llano, de atril y figurado". En definitiva, que había seguido, mejorándola

por su fiel cumplimiento, la tradición de sus antepasados.

Pese a todo ello, la Iglesia, en los últimos 25 años, ha usado más misales -quiero decir, más ordenaciones litúrgicas para la celebración de la Misa-, que en tres siglos. Y ello sin necesidad de recurrir a la ordenación en lengua vernácula.

En el mundo musical, la tradición eclesiástica multisecular se rompió, de hecho, con el Vaticano II, y con una interpretación muy tendenciosa de los documentos conciliares. Se ha puesto un gran énfasis en lo que se ha llamado participación popular; mucho mayor que en las afirmaciones referentes a la polifonía y al gregoriano, a cuyas formas la Iglesia sigue dando la primacía en dichos documentos.

"La Iglesia, -cito la Constitución sobre la sagrada liturgia -reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana; en igualdad de circunstancias, por tanto, hay que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas.

Los demás géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos...

Foméntese con empeño el canto religioso popular..."

De todas formas, si la liturgia es en castellano, o en la lengua que fuere, menos en latín, difícilmente puede mantenerse el canto gregoriano, cuyo nacimiento está basado, o por lo menos juega un papel importante, en la lengua latina.

Aquellas Escuelas Catedralicias han desaparecido años ha, y han dejado paso a las nuevas formas de docencia musical. Los conservatorios pululan por doquier. El mismo Segorbe cuenta hoy un Conservatorio de Grado Elemental que convier-

te en facilidad aquello que tanto esfuerzo costaba a vuestros antepasados, y que convertía a Segorbe en un centro de irradiación musical.

La capilla musical de Segorbe

El reino de Valencia tenía varios focos musicales de primer orden; distintos en número, en cada época. Olvidándonos de los demás y fijándonos en Segorbe, hemos de resaltar la primacía de la capilla catedralicia sobre todas las demás capillas, inclusive, creo, sobre la capilla del Duque de Segorbe; sin punto alguno de comparación con la capilla de Santa María de Castellón, pues que Segorbe gozaba de Sede Episcopal y tenía unas exigencias culturales que no tenían las demás iglesias. Las catedrales españolas han estado sujetas y lo están todavía, en parte, a un culto solemne que no tenían ni tienen las otras iglesias, o que lo tenían solo en algunas cosas.

Además del culto solemne diario que se realizaba mañana, tarde y noche -la noche con turnos rotativos-, todas las catedrales imponían a sus maestros y organistas, como ya he indicado antes, que todos los días, en horarios diversos, dieran clases de música a los componentes de sus capillas musicales así como también a todos aquellos que, sin pertenecer a las mismas, tuvieran interés especial por el divino arte. Uno, pues, de los focos musicales valencianos fue la Catedral de Segorbe. Uno de los faros que iluminan la historia musical valenciana lo tenemos en la Catedral de Segorbe, que, pese a los tristes y desagradables avatares sufridos, sigue manteniendo un considerable caudal de obras que todavía pregonan la influencia de Segorbe en la música valenciana. Y

digo bien; en la música valenciana, y no en la música coral valenciana, sola y exclusivamente; porque las catedrales escribieron y propiciaron el desarrollo musical en todos los órdenes y aspectos. Según ha tenido lugar el curso de la historia y se han desarrollado las actividades humanas desde la Edad Media hasta el siglo XX, jamás se podrá prescindir de la Iglesia como forjadora de una realidad musical, de una vida musical, en todos los órdenes y aspectos. Siempre habrá que recurrir a las Cantigas de Santa María, por ejemplo, para explicar un tipo de obras musicales. Siempre habrá que recurrir a la Catedral de Segorbe para forjar, primero, y conocer, después, con precisión y en verdad, el desarrollo de la música valenciana.

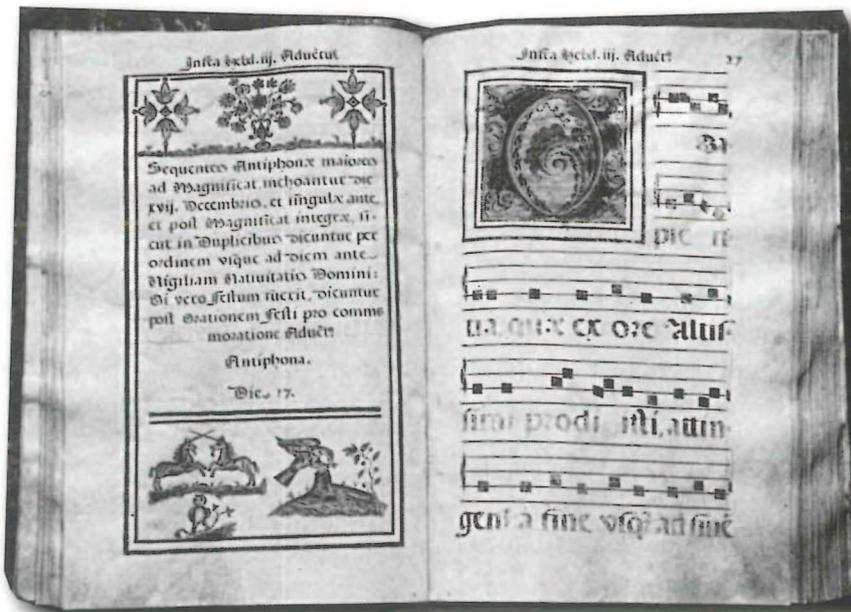
Todos sabemos que la Catedral de Segorbe estuvo unida a Albarracín, pero en nada afectó

todo ello a su propia vida musical. El culto tenía que realizarse; y el culto solemne tenía y tiene sus exigencias musicales. La dualidad canónica no reporta ningún inconveniente insalvable en el orden musical.

En los años de la renovación catedralicia, cuyo 2º centenario celebramos, la Catedral de Segorbe tiene

una vida exuberante. Aquí había dejado sus numerosas obras José Conejos; el segorbino José Gil Pérez; Francisco Vives y el hijo de Catarroja Vicente Olmos, los dos maestros que abandonaron sus cargos para ingresar en los jerónimos de San Miguel de los Reyes y La Murta de Alcira.

Y nos centramos ya plenamente en el tiempo preciso y justo de la renovación catedralicia. Musicalmente, fue el obispo Fray Alonso Cano quien, en 1778, reorganizó los beneficios o beneficiados de la Catedral dejando en 33 las capellanías



catedralicias y asignando a los músicos las siguientes: Maestro de capilla, Organista, Suplente de ambos cargos, 4 Sochantres, 2 Domeros, 2 Contraltos, 2 Tenores, 2 Bajones, 1 Oboe, 1 Violón, 1 Evangelistero-tenor y otro Contralto, 2 Salmistas y 1 escritor de libros. Con ello la Catedral contaba con un coro de 14 cantores, 4 instrumentistas, más el organista y el maestro de capilla y los seis niños infantillos; en total, un grupo de 26 músicos que podía cantar todo género de obras, porque no se trataba de músicos aficionados sino de profesionales que ingresaban en el coro catedralicio mediante oposición.

Pero si ello fue en 1778, cuando ciertamente hubo que dar un decreto de reducción y supresión de beneficios, la conclusión es manifiesta; con anterioridad se disponía todavía de una capilla musical un tanto mayor, que sería la capilla que intervendría durante casi todo el siglo XVIII.

La música del siglo XVIII y su implantación en Segorbe.

Por otra parte, el siglo XVIII es un siglo difícil, musicalmente hablando. Difícil en nuestro país, en España quiero decir, y también en Valencia y, naturalmente, en Segorbe. El mundo tiene en esta época, figuras cimeras que trastocaron los medios músico-culturales y que cambiaron, en definitiva, el curso musical de la historia.

Sin entretenernos demasiado en ello, fijémonos, como única figura representativa, en J.S. Bach (1675-1750). La música, con el apoyo de los príncipes sajones y con la exigencia que de la misma tiene la nueva religión implantada, sobre todo, en Alemania, tomará derroteros distintos. La tonalidad cambiará las composiciones musicales; los instrumentos y las exigencias de su uso, las formas interpretativas de la misma.

Nuestro siglo de oro musical no es el siglo XVIII, sino el XVII. España puede presentar en este siglo unas realizaciones musico-religiosas que no admiten desdoro alguno al cotejarlas con las realizaciones extranjeras. Y dentro de España está, no lo olvidemos, Valencia y, naturalmente, Segorbe.

Nuestro siglo XVIII es el siglo de las transformaciones, pero de unas transformaciones cuyos orígenes hay que buscar, en muchos casos, en las influencias del mundo exterior.

Segorbe no podía ser de otro modo. En Segorbe se debatían entre la fidelidad a la tradición polifónica del XVII, con sus construcciones corales, más o menos grandiosas según las posibilidades y disponibilidades de la capilla y los músicos del momento; y el escuchar, con oído atento, las innovaciones que regían ya muchos años en Europa, y que iban introduciéndose en España con temor y temblor; con ilusión, pero con mucha precaución.

Es curioso constatar el sentir de algunos músicos de los últimos años del siglo XIX. Su pensamiento es muy claro si nos fijamos en la afirmación siguiente:

"Así se empezó en esta Catedral de Segorbe la decadencia de la música sacra."

La influencia de los instrumentos que en aquel pensar, se tenían por profanos, convertía también a la música religiosa en música profana. Eran los signos de los tiempos. Pero no adelantemos acontecimientos.

Mateo Peñalba Ramos.

El músico que inicia en Segorbe el siglo XVIII es un músico con gran ilusión, que dedica toda su actividad a la Catedral segorbicense. Mateo Peñalba Ramos, cuyo origen ignoramos, (¿Onteniente?) dedicó toda su vida a Segorbe, sin importarle no tener los pequeños honores que, en ocasiones, deparan algunos cargos. Veintiseis años de regentar un cargo sin tener la propiedad del mismo, son demasiados años para que no señalen a quien tal hace, como una persona con plena voluntad de colaboración con la entidad que le sustenta. Porque Peñalba fue cantor de la Catedral y sin embargo dirigía la capilla de música como si fuera su maestro, ante la enfermedad de Monju Panzano; y ello durante 26 años. A la muerte del maestro Monju, se le encargó a Peñalba, oficialmente, la dirección de la capilla y se le concedieron días de descanso para que pudiera dedicarse a la composición de obras religiosas. La dedicación a Segorbe y a la caridad cristiana, serán notas características de Mateo Peñalba. El Cabildo al nombrarle -el 20 de febrero de 1691- hace mención especial a "lo mucho que se aplica a la nueva música".

con lo cual quería indicar, sin que quepa ninguna duda en la interpretación, una cierta novedad en la forma de componer. Para mí tengo



que la nueva música a la que alude el Cabildo, consiste en la aplicación completa y cabal de las formas que venían usándose durante la primera mitad del siglo XVII en Valencia, y que no alcanzaron su total aplicación en toda España y tampoco en Segorbe, hasta la segunda mitad del mismo siglo; hacia finales del 1600, Peñalba las introdujo plenamente en Segorbe, y el Cabildo lo pudo y lo quiso constatar, agradeciéndoselo y señalando tal novedad.

Peñalba y Ramos dejó a este archivo 147 composiciones, de las que solamente quedan en la actualidad 80. Murió en Segorbe el 10 de junio de 1714 y fue enterrado en la misma catedral a los pies de la capilla del Carmen.

José Conejos Ortells

A la muerte de Peñalba hubo un ínterin en la marcha de la capilla catedralicia. No se convocaron, inmediatamente, oposiciones, según la laudable costumbre que regía en todas las catedrales españolas. Los hermanos Severino y Vicente Franch, organistas, y luego Onofre Molina fueron los encargados de regentar la capilla hasta 1716.

A finales de este mismo año, 1716, el Cabildo convocó oposiciones y nombró como maestro a José Conejos Ortells, cuya procedencia todavía hoy nos es desconocida, pero que afincó en Segorbe; terminó aquí sus días, el 3 de diciembre de 1745 y fue enterrado en la capilla de Todos los Santos que había en el Claustro y para la cual había hecho construir un retablo dedicado a San José y a San Blas, retablo que, a finales del siglo pasado estaba en una de las parroquias de la ciudad.

La música de Conejos sigue la trayectoria de Peñalba; es la música propia del barroco pero ya no tiene la fiebre alta de multiplicar el número de voces. Si Peñalba escribía sobre todo a 12 voces, Conejos lo hace de forma especial a 8, mucho más conforme con las posibilidades de la capilla segorbicense. Con Conejos son mucho más abundantes las obras a 8 que a cualquier otro número de voces. Es el barroco, pero un barroco mitigado, que todavía no ha entrado en la otra vertiente musical del siglo XVIII y que aparecerá con el sucesor de Conejos Ortells.

Sin embargo hay una nota del Cabildo de Segorbe, fechada 2 años antes de la muerte de

Conejos, el 2 de enero de 1744, que es lo suficientemente explícita para indicarnos el declive en el que había entrado la música de Conejos. Declive que es general en todo el reino de Valencia, y que en la capital se había hecho notar ya hacía algunos años, a finales del mismo siglo XVII. En el acuerdo capitular se dice...

"que se examine por el Sr. Obispo y el Cabildo la letra de los Villancicos de Navidad antes de la composición de la música y no después como hoy se hace".

El comentario a este acuerdo no puede ser otro que el constatar el declive en el que habían entrado los poetas, restando poesía teológica a sus textos, e introduciendo en los mismos asuntos de la vida callejera, de la vida ordinaria de todos los días.

Musicalmente, Conejos Ortells fué un compositor fecundo y uno de los que menos han conocido en su obra los tristes avatares de los tiempos. Sus cerca de 120 obras se conservan casi en su totalidad, contando las que existen en el archivo de Segorbe y las que se guardan en el Patriarca de Valencia.

Conejos es uno de los compositores, el 1º del s. XVIII, que introduce una nueva distribución en los coros catedralicios. Puede verse con toda claridad, -basta con sólo repasar el catálogo catedralicio-, que en los maestros del XVIII hay una gradación disminuyente en la formación de los coros, o lo que es lo mismo, en la forma de escribir composiciones musicales: Peñalba y Ramos querían, a toda costa, mantener las doce voces que eran el modelo clásico de finales del siglo XVII. Los hermanos Franch y Onofre Molina son un interregno; Conejos Ortells se asienta en las 8 voces en dos coros; pero además empieza a escribir para cuatro voces que era lo más sensato e inteligente para que hubiera un coro bien nutrido y sonoro, sin necesidad de recurrir a los muchos solistas, indispensables para montar una obra a 12 con la capilla que debía contar la Catedral de Segorbe.

José Gil Pérez

El verdadero creador, o mejor, el introducido de las formas características del XVIII en la Catedral de Segorbe, fue un hijo de Segorbe, nacido en Segorbe, y criado y formado en la misma

Catedral de Segorbe, tal cual era la costumbre de aquellos tiempos en todas las catedrales españolas, cuando se encontraba un infantilillo bien dotado.

José Gil Pérez nació el 19 de junio de 1715, ingresó como infantilillo de la Catedral a los 11 años, o sea en mayo de 1726, en el tiempo, precisamente, que regía la Catedral Conejos Ortells. Mantuvo su voz de infantilillo durante 6 años, que supone mantener la voz de niño durante mucho tiempo, -más de lo ordinario- y el Cabildo no tuvo más remedio que despedirlo teniendo ya 17 años, o sea el 20 de febrero de 1732. Con todo, había prestado tan buenos servicios, que el Cabildo le volvió a admitir en mayo del mismo año para que sirviera a la Catedral interin hubiera una plaza de cantor donde poderlo colocar; lo que aconteció un año después, al vacar la plaza de famulo de coro.

Gil Pérez ayudaba a Conejos en las clases, le servía de copista y además cumplía con su oficio de famulo de coro o encargado de atender, preparar, distribuir y recoger todo el material empleado por la capilla de música.

Con 27 años, el Cabildo, que debía estar, y estaba, pues así lo manifiesta, muy satisfecho con los servicios de Gil, le propició y ayudó a que permaneciese en Valencia unos años -dos- para que completase su formación y tuviera nuevos horizontes musicales. Vistas las cosas con la perspectiva de los siglos, a mi no me cabe otra posibilidad que afirmar el gran aprovechamiento de Gil en la Catedral Metropolitana de Valencia. Y no puede causar extrañeza alguna, si se piensa que regía a la sazón la capilla de la Metropolitana el más fidedigno representante de la música valenciana del XVIII: José Pradas Gallén, natural de Villahermosa del Río, pero formado en su totalidad en la Catedral de Valencia como lo era Gil en la de

Segorbe. Y junto a Pradas, contaba con la presencia al órgano de un ilustre organista valenciano; el segundo en dignidad de los que ha tenido la Catedral de Valencia en el correr de los siglos: Vicente Rodríguez Monllor. No puede extrañar a nadie, repito, que Gil aprovechara enormemente el tiempo, teniendo tan extraordinarios maestros.

Algo de todo ello vislumbraba el Cabildo de Segorbe, o bien tenía conocimiento por los mismos capitulares, cuando imposibilitado Conejos, le nombró regente del maestro de capilla en 9 de agosto de 1745; cuatro meses antes de que muriera el mismo Conejos.

"Teniendo presente que el maestro D. José

Gil -según dice el acta capitular conocida por la transcripción de D. José Perpiñán- regía hacía ya diez años la Capilla por haberle nombrado el Cabildo sustituto del difunto maestro José Conejos, y que viviendo aún éste haber hecho concepto de su habilidad... teniendo muy en memoria que ha continuado hasta el día de hoy desempe-

ñando la obligación y muy presentes los buenos informes que sobre su habilidad se han tenido de Valencia, como así mismo que en todo tiempo ha dado testimonio suficientísimo, teniendo por otra parte el Ilmo Cabildo deseos de acomodarle, supuesto que desde niño servía a esta iglesia, por haber sido en ella infantilillo y después mozo de coro, sin haberla dejado más que dos años que los empleó en Valencia instruyéndose en la composición antigua y adelantándose en la moderna: Nemine discrepante, acordó el Cabildo que sin embargo de todas las razones que preceden, para mayor formalidad, que Mosén Lorenzo Juan, contralto, y Mosén Joaquín Gómez, tenor-domero, que entraran en cabildo a fin de que certificaran si en





el tiempo en que fué regente el citado Gil, habían formado juicio de que era hábil en la composición y benemérito para ocupar en propiedad la plaza vacante; y habiendo manifestado éstos diferentes razones que aseguraron al Cabildo los buenos informes de Valencia... nombráronle maestro de capilla, admitiéndole a las distribuciones, etc. y con 30 libras de salarios; se le concedieron hábitos de graduado o insignitos con los pactos y condiciones contenidas... y en atención a que tiene buena voz de contralto que cante el Evangelio..."

Si de alguna cosa, en lo tocante a la música de la Catedral de Segorbe, estoy plenamente convencido, sin albergar la menor duda, es, con toda certeza, de la valía musical de José Gil Pérez. Si he afirmado antes, y lo he escrito en multitud de ocasiones, que el genuino representante de la música local valenciana del siglo XVIII es José Pradas Gallén, el genuino representante de la música vocal segorbicense del siglo XVIII es José Gil Pérez. El genuino representante y el más fecundo de todos los compositores; más de 300 obras de su legado musical, aunque en la actualidad solamente queden un par de centenares.

Nos dará una prueba fehaciente de su fecunda laboriosidad el saber que esas 300 composiciones fueron escritas por un sacerdote músico que solamente contó con 47 años de vida para escribir tal cúmulo de composiciones. José Gil moría el 21 de marzo de 1762, habiendo gastado 36 años en el servicio catedralicio, bien de infanti- llo, bien los 17 que ejerció el magisterio.

No dudo en afirmar que Gil es el mayor de los músicos catedralicios segorbicenses del siglo XVIII. Y ello, no sólo, ni muchísimo menos, pues no sería razón suficiente, por su fecundidad, sino porque supo asimilar e implantar las nuevas corrientes aprendidas en Valencia.

Digamos, ya que viene como explicación necesaria en este momento, que si en alguna cosa Valencia era la capital del reino, lo era, precisamente, en el campo de la música. Son numerosas las pruebas que de ello existen. Lo que acabamos de ver en el caso de Gil Pérez se puede volver a comprobar en otras muchas ocasiones. También se podría citar como prueba, aunque no plenamente convincente, el hecho de que siempre, el Cabildo de Segorbe ha buscado los censores de sus oposi-

ciones a los cargos musicales entre los músicos catedralicios de Valencia.

El caso de Gil es interesantísimo. Gil trabajó dos años con Pradas, y Pradas acaba de conocer a otro músico que lo marcó plenamente, introduciendo la música religiosa valenciana en el marco universal de la música con instrumentos de cuerda y con la introducción de las arias y los recitados en los villancicos: Pedro Rabassa.

Estas fueron las formas clásicas de la música religiosa no litúrgica del siglo XVIII. Y esta forma fue la que hizo desarrollarse más rápidamente la evolución musical española, porque no estando sujeta a protocolo alguno, como la música latina, tenía una muchísimo mayor facilidad de movimientos.

Aunque no creo que nadie, hoy, se atreviera a enjuiciar la música de este siglo en un tono despreciativo sólo por el hecho de los "solos" y de los instrumentos, permítanme que les diga el pensar que, hace un siglo, se tuvo de este tiempo. Copio literalmente.

"En este tiempo, y bajo la dirección de Gil, empezó en esta Catedral la decadencia de la música sacra, pues si bien en las últimas producciones de su antecesor encontramos algunos vestigios tales como la adicción de ciertos instrumentos profanos, el hecho en realidad corresponde a Gil. (En ello, añado yo, estamos totalmente de acuerdo. El hecho corresponde a Gil). ¡Ojalá -sigue el escrito- nunca hubiera salido de Segorbe, escuela hasta entonces respetada en toda España, para importar de Valencia el depravado y punible gusto, que bien puede llamarse de profanación del divino arte. El maestro Gil dejase arrastrar por la corriente del mal gusto, y fue el primero que introdujo en sus obras los violines e instrumentos de teatro y que malgastó su fecundidad legándonos obras que lastiman. No obstante, puede excusarse al maestro Gil. Difícil era hacer frente a tan impetuosa corriente; decidida y heroica vocación hubiera necesitado para seguir el buen camino de sus antecesores, exponiéndose al ludibrio y aun al menosprecio de sus composiciones. Apenas pudo encontrar escuela libre de estos males en donde pudiera instruirse; todos llamaban a esta depravación, perfección y progreso, ¡gracias que en nuestros días empieza la saludable reacción!"

Quien así hablaba era el laborioso D. José Perpiñán, que, llevado también por las circunstancias del momento, veía el enemigo en los instrumentos, como lo veían el común denominador de músicos religiosos de finales del XIX, cuando en realidad el mal gusto estaba no en los instrumentos, sino en el uso que de los mismos se hacía.

El mismo Perpiñán debió cambiar su criterio cuando dedicó una parte de su actividad musical a crear una Banda de Música que no sólo interpretaba obras profanas, sino que hizo varias instrumentaciones para que interviniera en los actos religiosos.

Ciertamente a José Gil Pérez se debe el cambio en la música catedralicia de Segorbe; a él, el haber entroncado Segorbe con el mundo europeo.

La triste realidad es que nadie conoce a Gil; es que se organizan cursos, concursos, etc, pero los músicos de Segorbe están ausentes de todo ello. Y sería necesario buscar la manera -que la hay- de que estos músicos, al menos en sus composiciones más representativas fueran conocidas y dieran a conocer la genuina historia de la música segorbina y española, pues tan siquiera ésta será una realidad mientras no se tenga un conocimiento acabado de la música de todas las catedrales españolas que fueron forjadoras de nuestra historia musical.

Con Gil, la capilla catedralicia de Segorbe toma otros derroteros; los instrumentos de cuerda serán imprescindibles en el coro catedralicio, y los "solos" dialogarán con el coro, como una parte más fundamental en el desarrollo de la música religiosa. Es, en definitiva, el desarrollo de la personalidad individualizada sobre la colectividad. Es una de las características del siglo XVIII y no podría ser de otra forma también en el mundo musical.

Continuadores de José Gil.

Los seguidores de Gil tenían el camino abierto y sus innovaciones no son considerables. Así el inmediato seguidor de Gil, Francisco Vives que rigió la capilla desde 1762 hasta 1771y quien volvió a interpretar obras clásicas del XVI por mandato del Cabildo, puesto que, al parecer se habían abandonado totalmente. Su obra sigue fiel, sin embargo a las características del momento, lo mismo que las de su sucesor Vicente Olmos. Ambos abandonaron Segorbe para dedicarse a la

oración en los conventos jerónimos de San Miguel de los Reyes, Vives, y de la Murta de Alcira, Olmos.

Segorbe y Orihuela.

El primer lazo de unión con otra catedral del Reino, con lo que, a partir de entonces, habrá muchas concomitancias lo realizó el conquense Joaquín López, que a los cuatro años de su estancia en Segorbe, (1781-1785), pasó con el mismo cargo a Orihuela, otro de los focos cumbres de la vida musical valenciana.

El maestro Morata García.

El gran maestro de finales de siglo XVIII y que sirve de lazo de unión entre los dos siglos, es Juan José Joaquín Morata García. Nació aquí, junto a Segorbe, en Geldo, el 27 de enero de 1769, de humildes y honrados labriegos, pero con grandes aptitudes musicales que le llevaron a intentar y conseguir ingresar como infantillo de la Catedral de Segorbe, el 15 de julio de 1778. Empezó su formación con Joaquín López, citado anteriormente. Pero Morata García es un niño prodigio. A los 15 años compone y dirige.

"No parece -dice de él José Perpiñán- sino que Dios había unido en el niño Morata un corazón sublime, lleno de sentimientos, que le transportaba de continuo a la contemplación de lo bello, a una inteligencia que le sugería medios indefinidos para expresar con arte la belleza concebida. Morata hubiera sido un portento en nuestro siglo."

Por ello mismo, vacante el magisterio de Segorbe por el paso a Orihuela de quien era maestro, Joaquín López, se presentó a la oposición a la maestría siendo todavía estudiante y contando solamente con 17 años de edad. Pese a ello, y aunque opositó con otros dos contrincantes, obtuvo la plaza de maestro de la catedral. En el acta de posesión de 28 de febrero de 1786, acta que conocemos gracias a los trabajos de José Perpiñán, se dice que "se trató de los medios de adelantar y perfeccionar más el nuevo maestro de capilla en el buen gusto de la composición, en atención a su corta edad y talento sobresaliente que manifiesta por la música."

Y como siempre, como ocurrió con anterioridad con José Gil Pérez, natural del mismo Segorbe, el Cabildo, junto con el Prelado resolvieron



"que Morata se coloque en Valencia bajo la dirección del Maestro de Capilla de aquella Metropolitana" que lo era a la sazón Francisco Morera. El Cabildo le dió la mitad del sueldo que tenía asignado como maestro y el obispo, D. Lorenzo Gómez de Haedo, se ofreció a costearle lo que necesitara para una decorosa sustentación en la capital del reino.

No es conocido el tiempo que Morata permaneció en Valencia, sin embargo se encontró una carta dirigida al Cabildo el 4 de noviembre del mismo año, en la que pedía permiso al Cabildo para trasladarse a Segorbe con el fin de enseñar a los infantillos los nuevos villancicos que tenía compuestos para la Navidad.

Morata rigió la capilla de Segorbe hasta el año 1793, fecha en que estaba reconstruyéndose, como todos sabemos, la Catedral.

Consecuencia normal de ello, y por los inicios de la desamortización, habrá que pensar en una cierta pobreza en las arcas catedralicias y una disminución de haberes que, como siempre, es más sensible en los menos dotados. También cabría introducir o vislumbrar otra causa de abandono de Segorbe por José Morata en ese tanto de vanidad que todos los humanos tenemos de cualquier clase y condición que seamos.

Era tradicional en Segorbe que cuando uno de los Sres. canónigos se desplazaba a celebrar alguna fiesta en las parroquias de la ciudad, le acompañase, para mayor solemnidad, la capilla de música. En 1712, seguramente por penuria o por cualquier otra causa, como por ejemplo, porque tendrían algún pequeño coro de música en sus propias parroquias, los párrocos empezaron a prescindir de convocar a los músicos de la catedral. El Cabildo tomó cartas en el asunto y prohibió a los capitulares que asistiesen a acto alguno religioso mientras no tuvieran constancia de la simultánea asistencia musical.

Morata no asistió a una fiesta celebrada en la parroquia de San Pedro y recayó sobre él el peso de la ley, multándole económicamente y haciéndole pasar por alguna que otra humillación que, normalmente, a todos molesta y superamos con facilidad mientras se trate de humillaciones pasajeras; difícilmente aceptadas si éstas se van sucediendo.

Aunque a ciencia cierta no sepamos por qué, suponemos que habría un tanto de cada cosa. Lo cierto fue que José Morata García no tuvo inconveniente en abandonar Segorbe aún a sabiendas que cambiaba su posición segorbicense por otra de menor rango y dignidad. Morata opusó al magisterio de la Colegiata de Játiva, siendo nombrado el día 20 de noviembre de 1792.

La primera etapa de Morata en Segorbe fue muy fecunda, legando a la Catedral alrededor de 80 composiciones, escritas en los 7 años que duró su primera estancia en su ciudad natal.

Morata volvió a Segorbe con todos los plácemes del Cabildo, aunque no para terminar sus días en Segorbe, pues que aún volvió a opositar a la Catedral de Valencia, y luego al Patriarca donde ganó la plaza y la sirvió hasta el fin de sus días, el 4 de febrero de 1840.

Sucesores de Morata.

No quiero tan siquiera hacer mención de los maestros que llenaron el vacío de Morata durante su ausencia. Sólo recordar que aquí estuvo uno de los mayores maestros españoles del siglo XIX, Francisco Andreví, maestro cuyas obras se han venido cantando durante muchos y largos años.

No quisiera, sin embargo, terminar este breve comentario sobre la música de la Catedral de Segorbe, sin recordar la imperiosa necesidad de redescubrir las obras de los compositores catedralicios de Segorbe, y, aprovechando todas las circunstancias a nuestro alcance, insertarlas en el mundo musical de hoy con el convencimiento de que en el ingente cúmulo de composiciones que guarda esta catedral hay muchas composiciones que bien merecen ser conocidas y admiradas por propios y extraños.

La vitalidad religioso-musical de Segorbe no debe quedar sola y exclusivamente guardada en su archivo catedralicio, sino sacada a la luz y puesta de relieve en el mundo musical valenciano.