

**El repertori litúrgic marià a Catalunya
a finals del segle XVII.
(Les antífoes marianes majors de l'M 1168 del
“Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya)**

Volum I

**Tesi doctoral
de
Josep Maria Salisi i Clos**

**Dirigida pel
Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**i amb la tutoria del
Prof. Dr. Francesc Bonastre i Bertran**

**Departament d'Art
Facultat de Filosofia i Lletres**

**Universitat Autònoma de Barcelona
2012**

ÍNDIX GENERAL

Volum I (Estudi)

- Índex general	7
- Introducció	15
Contingut del treball	
Raons per l'elecció del tema	
Objectius	
Metodologia	
- Estat de la qüestió. La religiositat a Catalunya a finals del segle XVII	39
Context històric i polític, social i econòmic, artístic i cultural.	
Verdú. La religiositat a Catalunya a finals del segle XVII	
-La devoció mariana a Catalunya a finals del segle XVII	
-Aspectes de la devoció mariana a Verdú	
I- El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica	229
II- El manuscrit M 1168: els documents a estudiar	269
III- Els autors de les antífones marianes	347
Gabriel Argany	
Miquel Casals	
Isidro Escorihuela	
Anton Font i Guixà	
Josep Martí	
Magí Nuet i Mulet	
Joan Prim i Segarra	
Miquel Selma Insa	
Miguel Tello	
Lluís Torres	
Pedro Juan Viñes	
Josep Segarra i Colom	
IV- Al redós de les partitures objecte d'estudi	447
-L'Ofici Diví i les Completes. Les antífones (generalitats, història, evolució, característiques). Textos de les quatre antífones majors a la Mare de Déu. Les antífones marianes al "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya	

Volum II (Estudi. Anàlisi crític i comparatives)

- Índex general	515
-----------------	-----

V- Anàlisi de les partitures de les antífones marianes a *E: Bbc*, M 1168:

<i>Alma Redemptoris mater</i>	
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Josep Martí)	526
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Magí Nuet)	543
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 8 veus (de Miquel Casals)	566
<i>Ave Regina caelorum</i>	
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	590
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 6 veus (de Magí Nuet)	609
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 10 veus (de Gabriel Argany)	631
<i>Regina caeli laetare</i>	
<i>Regina caeli laetare</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	676
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Isidro Escorihuela)	692
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	714
<i>Salve Regina</i>	
<i>Salve Regina</i> , a 4 veus (de Miquel Tello)	734
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Miquel Selma i Insa)	785
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Lluís Torres)	813
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	834
<i>Salve Regina</i> , a 9 veus (de Antoni Font i Guixà)	862

VI- Anàlisi comparativa (diacrònica i sincrònica) amb altres autors

<i>Alma Redemptoris mater</i>	900
-Autors anteriors: a 4 veus, de Giovanni Pierluigi da Palestrina; a 5 veus, de Tomás Luis de Victoria; a 8 veus, de Ruggiero Giovannelli.	
-Autors coetanis: a 4 veus, d'Isabella Leonarda; a 3 veus, de Giovanni Legrenzi; a <i>duo</i> , de Marc-Antoine Charpentier.	
-Autors posteriors: a <i>solo</i> , de Nicolas Bernier; a 4, a <i>solo</i> , i a <i>duo</i> , de Jan Dismas Zelenka.	
<i>Ave Regina caelorum</i>	957
-Autors anteriors: a 8 veus, d'Andrea Gabrielli; a 4 veus, d'Orlando di Lasso; a 4 veus, de William Byrd.	

- Autors coetanis: a 5 veus, d'Alessandro Poglietti; a *duo*, de Giovanni Legrenzi; a 3 veus, de Marc-Antoine Charpentier.
- Autors posteriors: a *solo*, d'André Campra; a *solo*, de Pasquale Anfossi; a 4 veus, d'Antonio Lotti.

Regina caeli laetare 999

- Autors anteriors: a 4 veus, de Gregor Aichinger; a 4 veus, d'Estêvão de Brito; a *duo*, de Giovanni Rovetta.
- Autors coetanis: a 3 veus, de Francesco Cavalli; a 3 veus, de Jean-Baptiste Lully; a *duo*, de Marc-Antoine Charpentier.
- Autors posteriors: a 5 veus, de José Torres y Martínez Bravo; a 4 veus, de João Rodrigues Esteves; a 4 veus, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Salve Regina 1048

- Autors anteriors: a 4 veus, de Cristóbal de Morales; a 5 veus, de Peter Philips; a *duo*, de Claudio Monteverdi.
- Autors coetanis: a 4 veus, de Diogo Dias Melgás; a 11 veus, de Marc-Antoine Charpentier; a *solo*, de Heinrich Ignaz Franz Biber.
- Autors posteriors: a *solo*, d'Alessandro Scarlatti; a *solo*, de Georg Friedrich Händel; a *solo* de Giovanni Battista Pergolesi.

- Conclusions	1111
- Bibliografia general	1125
-Annex 1. El fons musical verduní	1147
-Índex onomàstic	1165

Volum III (Edició musical)

- Índex general	1187
- Criteris d'edició i transcripció	1199

-Transcripció de les antífoes marianes majors

<i>Alma Redemptoris mater</i>	
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Josep Martí)	1223
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1231

<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 8 veus (de Miquel Casals)	1239
<i>Ave Regina caelorum</i>	
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1259
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1267
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 10 veus (de Gabriel Argany)	1275
<i>Regina caeli laetare</i>	
<i>Regina caeli laetare</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1291
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (d'Isidro Escorihuela)	1297
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1321
<i>Salve Regina</i>	
<i>Salve Regina</i> , a 4 veus (de Miquel Tello)	1337
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Miquel Selma i Insa)	1353
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Lluís Torres)	1375
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1393
<i>Salve Regina</i> , a 9 veus (d'Antoni Font i Guixà)	1413

-Les antífonas marianes majors de d'altres autors

<i>Alma Redemptoris mater</i>	1431
-Autors anteriors: a 4 veus, de Giovanni Pierluigi da Palestrina; a 5 veus, de Tomás Luis de Victoria; a 8 veus, de Ruggiero Giovannelli	
-Autors coetanis: a 4 veus, d'Isabella Leonarda; a 3 veus, de Giovanni Legrenzi; a <i>duo</i> , de Marc-Antoine Charpentier	
-Autors posteriors: a <i>solo</i> , de Nicolas Bernier; a 4, a <i>solo</i> , i a <i>duo</i> , de Jan Dismas Zelenka	
<i>Ave Regina caelorum</i>	1517
-Autors anteriors: a 8 veus, d'Andrea Gabrielli; a 4 veus, d'Orlando di Lasso; a 4 veus, de William Byrd	
-Autors coetanis: a 5 veus, d'Alessandro Poglietti; a <i>duo</i> , de Giovanni Legrenzi; a 3 veus, de Marc-Antoine Charpentier	
-Autors posteriors: a <i>solo</i> , d'André Campra; a <i>solo</i> , de Pasquale Anfossi; a 4 veus, d'Antonio Lotti	
<i>Regina caeli laetare</i>	1585
-Autors anteriors: a 4 veus, de Gregor Aichinger; a 4 veus, d'Estêvão de Brito; a <i>duo</i> , de Giovanni Rovetta	
-Autors coetanis: a 3 veus, de Francesco Cavalli; a 3 veus, de Jean-Baptiste Lully; a <i>duo</i> , de Marc-Antoine Charpentier	
-Autors posteriors: a 5 veus, de José Torres y Martínez Bravo; a 4 veus, de João Rodrigues Esteves; a 4 veus, de Wolfgang Amadeus Mozart	

<i>Salve Regina</i>	1673
-Autors anteriors: a 4 veus, de Cristóbal de Morales; a 5 veus, de Peter Philips; a <i>duo</i> , de Claudio Monteverdi	
-Autors coetanis: a 4 veus, de Diogo Dias Melgás; a 11 veus, de Marc-Antoine Charpentier; a <i>solo</i> , de Heinrich Ignaz Franz Biber	
-Autors posteriors: a <i>solo</i> , d' Alessandro Scarlatti; a <i>solo</i> , de Georg Friedrich Händel; a <i>solo</i> de Giovanni Battista Pergolesi	

-Annex 2. Les antífonas a l'M 1168

<i>Alma Redemptoris mater</i>	
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Josep Martí)	1775
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1779
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 8 veus (de Miquel Casals)	1785
<i>Ave Regina caelorum</i>	
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1793
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1797
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 10 veus (de Gabriel Argany)	1801
<i>Regina caeli laetare</i>	
<i>Regina caeli laetare</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1809
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (d' Isidro Escorihuela)	1813
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1819
<i>Salve Regina</i>	
<i>Salve Regina</i> , a 4 veus (de Miquel Tello)	1825
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Miquel Selma i Insa)	1831
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Lluís Torres)	1841
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1847
<i>Salve Regina</i> , a 9 veus (d' Antoni Font i Guixà)	1853

INTRODUCCIÓ

C ONTINGUT DEL TREBALL

De cara a l'elaboració de la present tesi doctoral, he optat per l'elecció d'un tema relacionat amb el barroc musical hispànic. Em refereixo al *Fons Verdú*, una col·lecció de documentació musical que es troba al Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona¹.

Aquest important fons documental (de més d'un miler de pàgines, en la seva majoria contenint música polifònica), es va formar i recollir en la seva part fonamental —és a dir, a part d'algunes composicions gregorianes/medievals— durant gairebé setanta anys (de 1649 fins a 1721)²; però no consta que durant aquell temps, com tampoc després, ningú s'hagués interessat/percatat de l'existència i/o de la importància d'aquest fons.

Després de molts anys —segles— d'oblit, sembla que durant el primer terç del segle XX, “algú” es va adonar del nombrós volum d'obres musicals manuscrites d'èpoques anteriors que hi havia a l'arxiu parroquial de Verdú i de la importància que

¹ D'ara en endavant el citaré de vegades, per tal de no repetir-ho excessivament, segons la seva sigla a la normativa del RISM (Répertoire International des Sources Musicales): *E: Bbc*. [Vegeu: *-RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. (Bearbeitet von der Zentralredaktion in der Ländergruppen des RISM. Munic, G. Henle; Kassel-Basilea-Londres-Nova York, Bärenreiter, 1999)*].

² Respectivament, són la primera i l'última de les dades que es troben a les obres estrictament musicals del “Fons Verdú” (de 1649 data una composició d'Anton Font, concretament, es tracta d'un motet per a albats a 4 veus; mentre que de 1721 daten uns goigs a Nostra Senyora de la Bovera, d'autor anònim). No obstant, s'ha de tenir en compte que un gran nombre de partícels i partitures del fons no duen data, per tant, doncs, aquests anys citats només aporten una certa aproximació (a més, son relativament molt poques les peces que daten ja del segle XVIII), i en cap moment són dates que fixin uns àmbits reals. D'altra banda, s'han de considerar també alguns aspectes “externs” en aquest sentit —com a dates significatives—: en primer lloc, la data de còpia de dos volums manuscrits amb música de cant d'orgue (polifonia), molt rellevants dins del conjunt documental que tractem: el 1691, Josep Segarra i Colom va copiar el llibre que avui coneixem com a manuscrit M 1168, i el 1702, el mateix prevere copia el que avui és el volum M 1638; en segon lloc, la data de 1763 en la qual —molt més tard del traspàs de mossèn Segarra i d'haver-se acabat de recopilar totes les fonts musicals que avui es conserven— es va registrar la propietat de tot aquest fons documental per part de la “Reverent Comunitat de Preveres de Verdú”, data que encara avui ens planteja alguns interrogants (com ara, per què llavors, precisament, es procedeix a fer constar a cada lligall aquesta propietat? ...).

“allò” podia amagar. El cas és que, precisament a la dècada de 1930, els materials van passar de Verdú a la Biblioteca de Catalunya a Barcelona. És a dir, que des de fa més de vuitanta anys, aquests manuscrits musicals han estat a disposició pública, dipositats en una de les biblioteques més importants del país. I malgrat tant de temps durant el qual algú es podia haver fixat en la seva rellevància, gairebé ningú va fer cas d'aquests materials³.

Cal considerar aquest fons musical com un conjunt de gran importància per a l'estudi i coneixement del barroc hispànic —majoritàriament format per música bicoral i policoral— i, a la vegada, com un element important per a la investigació i estudis

³ A part de les peces gregorianes/medievales —només esmentades, en primer lloc per Anglès i més posteriorment per Garrigosa— (vegeu: -ANGLÈS, Higini: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935, pp.178 i 265; i -GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003, pp.107-113), tan sols alguns treballs esporàdics han transcrit algunes poques composicions d'autors presents al fons verduní. El cas que més atenció va dedicar al nostre fons és el de monjo montserratí David Pujol (vegeu: -PUJOL, David: *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Joan Cererols, obra completa I*. Montserrat, Impremta del Monestir de Montserrat, 1930, vol. I, pp.3-105; -*Joan Cererols, obra completa III*. Montserrat, Impremta del Monestir de Montserrat, col. “Mestres de l'Escolania de Montserrat, vol. III”, 1932, pp.243-246, 247-249 i 250-251; -*Joan Cererols, obra completa IV*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. “Mestres de l'Escolania de Montserrat, vol. VII”, 1975, pp.65-93 i 94-128; -*Joan Cererols, obra completa V*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. “Mestres de l'Escolania de Montserrat, vol. IX”, 1981, pp.8, 24, 77, 102, 114 i 179). Un altre cas és el de Miquel Querol, l'únic que va transcriure una composició polifònica verdunina —el villancico en llengua catalana *Esta nit gloriosa*, de Jaume Subies— en el llarg període que s'estén des de l'entrada del fons a *E: Bbc* al 1934 i els darrers estudis (-QUEROL i GAVALDÀ, Miquel: *Cançoner Català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, vol. XXXVII, 1979, pp.23, 24, 30, 80-89). I un parell d'autors que van fer menció d'obres aïllades referides a compositors molt específics són: -BONASTRE, Francesc. *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca.1636-1682)*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986, pp.27-35; -ID.: *Estudis sobre el barroc musical hispànic. Vol. II: Completes a 15, de Francesc Soler (†1688)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988, pp.21-53, 107; i -PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música en Catalunya en el segle XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Barcelona, Departamento de Musicología, CSIC, 1997, pp.309, 310. Únicament, en els darrers anys, el “Fons Verdú” ha merescut una atenció més pormenoritzada: -SALISI I CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú, segles XI-XVIII”, a *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 11 (1998), pp.70-88; -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Lleida, Diputació de Lleida, 2010 (treball guanyador del XXI Premi d'Investigació Musical “Emili Pujol”, de l’“Institut d'Estudis Ilerdencs” de la Diputació de Lleida, 2009. -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música vocal barroca en la Cataluña del siglo XVII: Tonos, letras y villancicos manuscritos e inéditos, procedentes de la villa de Verdú (Lérida)*, treball guanyador del XIV Premi d'Investigació Musical “Emili Pujol”, de l’“Institut d'Estudis Ilerdencs” de la Diputació de Lleida, 1999; -ID.: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, vol. LXV”, 2002. -CODINA I GIOL, Daniel: “El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú”, a *Revista Catalana de Musicologia*, vol. II, (2004), pp.103-130. Però, sintetitzant, es podria dir que, fins els treballs publicats als darrers anys (A. Ezquerro – J. M. Salisi), el “Fons Verdú” ha estat, en certa manera, tan sols espigolat.

musicològics. Es tracta doncs, en la seva pràctica totalitat⁴, d'una música que es feia a la península en el segle XVII i inicis del XVIII, obra d'autors, bàsicament, catalans, però també de relacionats amb altres centres hispànics. La major part d'aquest fons consta de música religiosa litúrgica i paralitúrgica —en romanç—, a la vegada que, es forneix també de diverses obres de caire “profà” —a vegades, fins i tot amb un cert rerefons mitològic—, de les quals, alguna podria tractar-se d'una peça més aviat teatral o fins i tot operística⁵.

Podríem considerar doncs, el *Fons Verdú* com una de les col·leccions musicals que aporten un considerable corpus musical (particularment si considerem la seva rellevància quantitativa —prop de mig miler de composicions musicals del segle XVII—) que reuneix obres tant “a lo divino” com “a lo humano”, d'interès per a la investigació musicològica, no tan sols de Catalunya, sinó també de tot l'àmbit hispànic (inclòs el llatinoamericà), on el barroc musical i, en concret, la música litúrgica i paralitúrgica, va gaudir d'uns paràmetres similars.

Considero que aquesta tesi aporta, a més de la transcripció i l'estudi d'unes obres policorals desconegudes fins al moment (útils per tant per al rescat sonor de les composicions, facilitant d'aquest mode la seva interpretació pràctica —amb el que això comporta de recuperació de patrimoni històric— en cicles i programacions de concerts i fins i tot la seva gravació en diferents suports d'àudio), la possibilitat de continuar la investigació i l'estudi que s'està duent a terme de la música religiosa del barroc dins de l'àmbit hispànic.

Per tal d'acotar la present tesi he optat per transcriure i estudiar catorze composicions musicals litúrgiques del *Fons Verdú* —antífoes marianes majors, totes

⁴ Excloent-ne els fragments de música gregoriana i/o medieval dels segles XI-XV.

⁵ Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII. Ob. cit.*, pp.11-16. L'autor, en aquest cas, fa referència a dinou peces que ben bé podrien formar part d'una obra sarsuelística o operística.

elles corresponents a l'últim quart del segle XVII—, que es troben a l'M 1168⁶. A l'esmentat manuscrit es troben 23 antífoes d'aquest tipus; és a dir, que les 14 peces escollides no representen totes les obres possibles, encara que si representen una part molt significativa del conjunt conservat.

RAONS PER L'ELECCIÓ DEL TEMA

Les raons del per què, en concret, he escollit l'estudi i la transcripció d'aquestes obres musicals del manuscrit M 1168, han estat diverses:

a) Històriques.

Encara que ja no són pocs els treballs a propòsit del barroc musical hispànic i, malgrat els nombrosos passos i esforços que els musicòlegs i investigadors estan duent a terme per tal de conèixer millor la seva realitat, no obstant, trobem a faltar estudis de conjunt i reflexius sobre molts aspectes que envolten el fenomen musical a l'esmentat àmbit hispànic.

D'altra banda i, considerant que el segle XVII és el “Segle d'Or” de les arts i les lletres hispàniques, sembla un fet indiscutible que, pel que fa a la Musicologia al menys —i sobretot en comparació amb altres disciplines humanístiques, com ara la Filologia o la Història de l'Art—, encara no se li ha donat ni la profunditat ni el reconeixement que crec que es mereix.

L'abundant documentació de l'època —musical, religiosa, artística, històrica...— conservada als diversos arxius escampats arreu, pot aportar una excel·lent

⁶ Són les antífoes *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli*, *Salve Regina* i *Alma Redemptoris mater*, dels següents autors: [1] Joan Prim: *Ave Regina caelorum*, a 5 veus; [2] Magí Nuet: *Ave Regina caelorum*, a 6 veus (1678); [3] Gabriel Argany: *Ave Regina caelorum*, a 10 veus (1696); [4] Joan Prim: *Regina caeli*, a 5 veus; [5] Isidro Escorihuela: *Regina caeli*, a 8 veus; [6] Pedro Juan Viñes: *Regina caeli*, a 8 veus; [7] Miquel Tello: *Salve Regina*, a 4 veus; [8] Miquel Selma: *Salve Regina*, a 8 veus (1683); [9] Lluís Torres: *Salve Regina*, a 8 veus (1684); [10] Pedro Juan Viñes: *Salve Regina*, a 8 veus; [11] Antoni Font: *Salve Regina*, a 9 veus; [12] Josep Martí: *Redemptoris Mater*, a 6 veus (1695); [13] Magí Nuet: *Alma Redemptoris mater*, a 6 veus (1677); [14] Miquel Casals: *Alma Redemptoris mater*, a 8 veus.

informació sobre els canvis socials, culturals, religiosos i, per descomptat, musicals que se succeïren en el segle XVII. Uns canvis que afectaren els diversos aspectes de la societat del moment, tant a nivell particular de les nostres terres, com en un nivell més ampli —península i fins i tot, ultramar—. Precisament en aquest sentit, sembla particularment interessant aprofundir en els estudis que versen específicament sobre la música, com també dedicar una atenció particularitzada a l'àmbit català, potser no massa atès —i no per això menys rellevant, sinó, possiblement, al contrari— per les seves particularitats sociopolítiques de l'època (la guerra *dels Segadors*), amb el que va significar “d'autodeterminació” i, amb això, de valorització del fet diferencial català. Aquest ha estat el factor més atès als estudis històrics posteriors en front, tal vegada, d'una música vehiculada molt sovint —com també en molts altres territoris hispànics de l'època: Portugal, el País Basc, Galícia...— en llengua castellana (els *villancicos*).

b) Geogràfiques.

Els estudis sobre la música a Catalunya en el període barroc han estat condicionats pels avenços de la musicologia hispànica amb caràcter general. En aquest sentit, i en la línia de prioritització de temes a treballar pels professionals (tant catalans com forasters), des dels primers temps de la Musicologia hispànica i en la seva adscripció més pròpiament catalana, dedicaren la major atenció al període medieval y renaixentista. No seria fins als treballs pioners de Miquel Querol a partir de 1949 que l'atenció musicològica hispànica es fixa en el període conegut com “el barroc” i, molt concretament, amb la sèrie de publicacions que Querol inclou dins la col·lecció “Monumentos de la Música Española” (MME)⁷. Amb la primera inclusió esporàdica

⁷ En dita col·lecció, editada pel “Instituto Español de Musicología” (avui Departament de Musicologia, de la Institució “Milà i Fontanals”) del Consell Superior d'Investigacions Científiques, Miquel Querol i Gavalrà va publicar —sempre a Barcelona— els següents volums: -*Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, vol. I, MEM VIII, (1949); -*Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, vol. II, MEM IX, (1950); -*Romances y letras a tres voces (s. XVII)*, MEM XVIII, (1956); -*Música Barroca Española*, vol. I:

d'alguns compositors catalans a aquelles obres, Querol va voler centrar-se en la temàtica més pròpiament catalana, publicant de manera especialitzada, dins la mateixa col·lecció, un *Cançoner català del segle XVI-XVIII*⁸.

En el llarg procés dels estudis musicològics sobre el barroc català durant el segle XX hi hagué, no obstant, una major atenció a autors anteriors —com ara Joan Pau Pujol (1570-1626)— i a autors posteriors —com Francesc Valls (ca.1671-1747)— del període objecte del present estudi, però no així, del període comprès, aproximadament, entre 1650 i 1700.

Per altra banda, i amb caràcter general, aquest període ha estat estudiat més particularment dins de l'àrea de la cort madrilenya, a la vegada també en indrets com Saragossa o Granada i, més puntualment, en d'altres localitzacions (*villancicos* “gallegos” escampats arreu però avui estudiats pel seu interès des de Galícia, obres disperses en diferents arxius d'Andalusia, etc.). En canvi, els objectius, en el cas català, sembla ser que han estat encaminats més aviat cap al període de la guerra de Successió (important des del punt de vista històric com a “reivindicació” de la pèrdua d'autonomia catalana respecte al poder centralista castellà i, com a període d'esplendor, quan l'arxiduc Carles d'Àustria va portar amb ell la seva capella musical, de projecció internacional). Però, en canvi, l'atenció sobre l'època del regnat de Carles II ha estat, tot i l'abundància de fonts documentals conservades (Canet, catedrals de Barcelona o Girona...), molt menor. Malgrat aquest fet, són notables els treballs realitzats per

Polifonía Profana, MEM xxxii, (1970); *-Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina*, MEM xxxiii, (1971); *-Música Barroca Española*, vol. v: Cantatas i Canciones para voz solista e instrumentos, MEM xxxiii, (1975); *-Cançoner català dels segles XVI-XVIII*, MEM xxxvii, (1979); *-Música Barroca Española*, vol. vi: Teatro Musical de Calderón, MEM xxxix, (1981); *-Madrigales inéditos del siglo XVI y Cancionero de la Casanatense*, MEM xxxix, (1981); *-Música Barroca Española*, vol. ii: Polifonía Polioral Litúrgica, MEM xxxxi, (1982); *-Música Barroca Española*, vol. iii: Villancicos polifónicos del siglo xvii, MEM xxxxi, (1982); *-Música Barroca Española*, vol. iv: Canciones a solo y a dúos del siglo xvii, MEM xxxvii, (1988).

⁸ Vegeu nota anterior. Els autors de l'àmbit de parla catalana que Querol ens presenta en el seu volum són: [Bartomeu] Càrceres, Jeroni Surita lo Vell, Gaspar Botart, Joan Verdalet, Francesc Soler, Pau Rosés, Francesc Salvat i J. Lamarca.

professionals como Francesc Bonastre, i d'altres, encara que referits, sobre tot i molt particularment, al cas barceloní. És per això que, dedicar un estudi detingut a l'anàlisi de les “perifèries” catalanes, en aquest cas atenent-nos particularment en un centre de producció (a l'àrea lleidatana) que, podríem qualificar de “rural” (a més de quantitativament, molt “dotat” pel que fa tant a la documentació disponible, com a la varietat de la mateixa), podria aportar, sens dubte, una nova visió (encara que local, potser que “exportable” a altres indrets catalans) al “paisatge sonor” de l'època dins dels territoris de parla catalana.

D'altra banda, també cal tenir present que aquest tipus de música que estudio —la litúrgica—, s'interpretava i practicava arreu de les terres catalanes —com també a tota la corona hispànica i, a més, a tot l'àmbit d'influència de l'església catòlica—, per la qual cosa un estudi focalitzat d'aquesta manera podria servir per apuntar les indubtables coincidències de las peces catalanes amb les foranies i, a la vegada, les hipotètiques particularitats —en el cas que hi fossin— (?) a les terres verdunines.

c) *Temàtiques.*

La música que es troba col·lectada al *Fons Verdú* és en la seva gran majoria de temàtica religiosa —litúrgica i paralitúrgica—. La gran varietat d'obres que en el fons es troben, ens dóna una fantàstica mostra de la música que s'escrivia i es practicava a les funcions religioses. Òbviament, els materials conservats (el repertori) condicionen forçosament l'elecció del tema. Una elecció que necessàriament, ha de procurar ser significativa dins de l'àmbit espai-temps escollit, a la vegada que, ha de ser el més minucios possible en el desenvolupament de la seva pròpia anàlisi temàtica.

És així com, enfrontat a un vast espectre documental, davant les publicacions existents fins al dia d'avui, dedicades quasi en exclusiva als *villancicos*, sembla oportú incidir en l'estudi de la música pròpiament litúrgica, amb la intenció de complementar

la visió de conjunt de la documentació musical coneguda com a “Fons Verdú”. En aquest sentit, res millor que escollir les antífores marianes majors, degut a la tipologia de les obres —ni tan extenses com les misses, ni massa breus i funcionals, com podrien ser alguns motets o altres peces— i a la vegada, a la funció “permanent” d’aquestes obres dins dels cicles litúrgics (les quatre antífores serveixen per a emplenar i cloure la celebració de *Completos* de l’*Ofici Diví* durant tot el curs de l’any litúrgic). Precisament, aquest caràcter “permanent”, aporta una sèrie d’“inmanències” —com ara les que tenen també les misses, en aquell cas quant a què disposen d’un text inamovible—, molt interessants de cara a l’obtenció de resultats fiables i significatius per a la investigació (en relació al estudi diacrònic de l’evolució i desenvolupament musical).

L’estudi de les obres conservades d’aquest tipus (evidentment, un ventall d’elles, doncs no seria possible —en el sentit d’“abarcable”— treballar-les totes dins l’àmbit d’un estudi com el present), —i essent conscients que la selecció triada fos suficient en termes de quantitat i qualitat—, podria aportar unes conclusions significatives en relació al conjunt del fons, com també, conclusions vàlides i/o d’aplicació a possibles fons documentals similars. Així doncs, esdevenen un tipus d’obres que, en l’època que es tracta —segle XVII— es troben permanentment en ús, propiciant la facilitat del seu seguiment i a la vegada afavorint els possibles estudis i anàlisis comparatius.

d) Sociològiques.

Valorar “l’oportunitat” o no d’un tema com el proposat (música oblidada en una biblioteca des de fa molt de temps, procedent d’una vila petita, d’una zona d’interior del país que no atreu massa atenció) enllaça, —encara que pugui semblar llunyà o fins i tot descabellat—, amb diversos aspectes de rabiosa actualitat a la societat actual, els quals actuen com a condicionants i en què se submergeix ineludiblement el nostre tema:

La Globalització. Considerat com un tot, en un món com l'actual, —el qual comporta la pèrdua del que és “propi”, del que ha esdevingut “local”—, semblen tenir-hi escassa cabuda o difícil encaix tòpics com el proposat. Així, assistim a la pèrdua inexorable de la pròpia identitat i a la col·lectivització, essent abocats a renunciar al marc idiosincràtic en què hem viscut des de sempre —durant segles—. Paral·lelament, la paulatina desaparició actual de fronteres comporta la pèrdua de “valors”, diguem-ne, “més localistes”, en benefici d'altres que engloben uns amplis paràmetres o patrons, més aviat, comuns (Unió Europea, implantació d'una moneda única, prioritització del patrimoni artístic-cultural que sigui comú en detriment dels diferents patrimonis locals...). Es podria dir que assistim a un procés de “generalització” en bé d'una gran col·lectivitat. Resulta obvi que, dins aquest context, és arriscat apostar per temes com el present, a priori poc atractius per l'actual societat de consum, encara que, al meu parer, cada vegada més necessaris per conscienciar al nostre entorn de les capacitats que ens són pròpies.

L'atomització de la societat. Per altra banda, se'ns presenta, a la vegada, el que esdevé contrari: uns criteris de prevalença autonòmica, una major administració de la “particularitat” i dels propis recursos enfront als d'un gran col·lectiu (disgregació de grans països en petits estats nacionals, com per exemple, els països de l'Est dins del procés que es coneix com a “balcanització”), l'augment del propi poder autonòmic —estatuts d'autonomia—, retorn —en el nostre context més proper— a les antigues administracions localistes —vegueries— enfront de d'altres més generals —demarcacions, províncies, comarques...—, significant tot això una “reivindicació” d'allò que ens és autòcton i propi, allò que per herència ens pertany, la localització i el realç del propi patrimoni. En aquest sentit, és obvi que el tema proposat hi podria encaixar perfectament. Però s'ha de tenir en compte que el procés descrit de reivindicar

“*lo local*”, pot desembocar en una visió excessivament autàrquica i allunyada de la realitat, a més de contrària a una desitjable i anhelada visió de cosmopolitisme.

El meu treball pretén assolir un punt entremig entre els dos vessants, de manera que serveix com a toc d’atenció per tal de valorar el que ens és propi, però també d’examinar-lo a la vista del món que ens envolta: ni es tracta de fer una apologia sense crítica de la nostra música, ni es tracta de criticar-la —per “local”— sense arguments palpables.

En aquest context, a la música li pertoca un paper “integrador” de tot allò que li és general i/o particular (una argumentació que podria semblar contradictòria, però, que, com veurem, no ho és):

1/ General: La música com a *element comú de cultures*: el que es coneix més comunament com a “*Etno*”-*musicologia*. El fet que comporta “emmarcar” (situar, encaixar, engranar) la música que ens és més “pròpia” (local, per tant) dins d’uns paràmetres comuns (globals) que en determinin certs aspectes més aviat “general”, abastant les influències musicals arribades de l’exterior (“mestissatge” musical) i creant-ne una música —de vegades artificialment— “comuna”, però, en certa manera, per això mateix, mancada d’identitat pròpia i que conglomeri diversos trets i particularitats estretes i “adaptades” a un ampli col·lectiu. (La idea seria més o menys que *lo propi* es difumina en un nou conglomerat comú, molt sovint barrejat de múltiples influències foranes: *lo propi* —*lo folk*—, es perd en favor de *lo global* —*lo etno*—).

2/ Particular: La música com a *element propi* (local i, fins i tot, “localista”): el que coneixem com a “*folk*”-*lore*. La particularitat de les músiques regionals pròpies pertanyents a una comunitat —en el nostre cas, a Catalunya, la sardana i les músiques de caire tradicional—, amb el color i el regust idiosincràtic de les músiques més localistes (populars —en el sentit d’emanades “del poble”—, i generalment transmeses

per “tradicció oral”); a la vegada també les noves tecnologies aplicades a música tradicional i, per concomitància, a la seva instrumentació (la música “de cantautor”, la música destinada a les noves generacions —*pop, rock, funky*—, etc.).

Avui dia estem immersos en un món desmesuradament contrastant i, referint-me de nou a l'època que presento en el treball —l'espai temporal que s'emmarca dins el que es coneix generalment com “el barroc”—, val a dir que aquesta fou, sens dubte, una època on l'element “contrast” hi va desenvolupar una funció preponderant per excel·lència. En aquest sentit, l'aportació de les pautes presentades dins d'aquest treball podrien servir com a model per analitzar l'evident evolució que, des del segle XVII, ha sofert la cultura i l'art en general en la nostra societat; i, més concretament, per analitzar la cultura i les arts en general de l'època dins l'àmbit espanyol, ja que aquesta va ser una època particularment brillant, fecunda —en funció del que ens ha estat llegat— i competitiva.

La música litúrgica: per un costat, és un tipus de música relativament allunyada del nostre món actual; un món, on, justament, predominen els criteris que se li van girant a la contra (progressiva laïcització social —amb el conseqüent paulatí desinterès per part del poble—, aconfessionalitat dels estats, aconfessionalitat en l'educació...), però, per altra banda, i responent a uns fluxos cíclics, sorgeix una certa necessitat de “retornar” o de mirar al passat, amb tot el que això comporta de positiu i fins i tot, de negatiu, segons les diferents lectures que es puguin fer de la història: la recerca constant de “immanències” en la societat actual des de “noves” perspectives (ioga, psiquiatria/psicologia), l'adveniment de noves religions, el sectarisme (com a comunitat psico-espiritual), el treball exacerbant com a droga/religió o com a únic valor per mesurar el “triomf” social, l'ascens del radicalisme (islàmic, catolicisme més intransigent, nous

feixismes, terrorisme...), el poder polític-social i dels medis de comunicació i noves tecnologies com a eina de manipulació i control de masses, etc.

A la vegada, s'al·ludeix també a temes avui considerats com “essencials” per a la pròpia vida de l'individu: la felicitat, el poder, el consumisme, el plaer, el diner, el “jo”... En canvi, un tema fonamental per al segle XVII, com la mort —present a tot arreu—, es veu actualment des d'un prisma molt més pragmàtic (pràctic i, fins i tot, superficial o buit), enllaçant, d'aquesta manera —encara que amb una lectura molt “peculiar”— amb el tema —molt del segle XVII— de la *vanitas* (*tempus fugit/carpe diem*). Tot plegat, però, esdevé, avui com abans, el reflex de la pròpia consciència de l'home (necessitat social i individual a la vegada —el propi individu enfront el món—).

La música que hem conservat durant tant de temps —i molt concretament, la del fons verduní— ens aporta una visió d'allò que és pròpiament hispànic, i a la vegada del que és particularment català, i ho fa d'una manera molt “peculiar”, amb una música purament religiosa i funcional. El fet implica portar al lector, oient i/o estudiós d'aquesta música, a l'àmbit d'allò que és particular, local, rural, el retorn als orígens (el camp, la natura, el “bucolisme”, el gregorià, la música “antiga”, la pau interna...). A l'ensem, aquesta música implica la reivindicació de “l'aparell”, la “gran festa” i la teatralitat barroques, com també la inclusió d'instruments de sonoritat característica i que li són propis —xeremies, cornetes, baixons i sacabutxos—, la imitació de la música militar i de batalla —reminiscències provinents d'aspectes bel·ligerants, com la guerra amb Felip IV—. En el fons es tracta d'un sentiment de magnificència i esplendor on traspua l'oripell de la monarquia hispànica: la família habsbúrgica i un reduït grup de nobles que els hi eren propers, “amos i senyors” d'una gran part del món —un extens i vast territori, un imperi on *no s'hi ponía mai el sol*—.

Considero que el tema que tracto en el present treball —les antífones marianes— té un bon sentit de l'oportunitat, justament per tot el que acabo d'exposar, ja que, encara que el model de societat hagi canviat radicalment en comparació a l'època en que aquesta música fou creada, segueix conservant en l'essencial —com hem pogut veure— els mateixos valors i trets “fonamentals” d'identitat. Dins dels grans canvis succeïts des d'aleshores fins ara, els valors “bàsics” romanen encara de forma idèntica (podríem dir que han canviat les formes externes, l'embolcall, però no així els continguts fonamentals).

Les conclusions que el meu treball pugui aportar desvetllen i donen a conèixer les produccions artístiques —musicals— d'altres creadors (avantpassats nostres) que, a la vegada, ens interpel·len i fan plantejar-nos tot el que envoltava el fet musical / artístic / religiós d'aquella època. Tanmateix, el meu treball, ens apropa i, a l'ensem ens insereix, en la vida quotidiana del segle XVII i, consegüentment, ens permet introduir-nos, encara que sigui una mica, en el pensament que movia els diversos fils de la societat d'aquella època. Donar la importància adequada a aquest patrimoni musical i documental que ens pertany —les antífones marianes—, patrimoni fruit de la nostra història, és realçar la importància dels béns generals del país i, a la vegada, comprendre millor els diversos aspectes que envoltaven la vida del nostre passat i dels seus protagonistes.

e) *Personals.*

Els documents estudiats són unes obres musicals que pertanyien a l'arxiu parroquial de Verdú —el meu poble—, i com a verduní he tingut sempre la idea i la intenció de realçar, —tenint en compte la mesura i perspectiva indispensables—, els diversos valors que al llarg de la seva història la vila ha gaudit. Es tracta, sense cap

mena de dubte, d'un arrelat sentiment d'identitat i, a la vegada, d'un lícit desig de difondre i divulgar els "tresors" musicals propis⁹.

A més, el fet d'optar per treballar un material de la meva vila nadiua, em proporciona una proximitat extraordinària al lloc on van florir (en el sentit de concebir-se i plasmar-se documentalment i en la pràctica sonora) una sèrie d'"idees" musicals i tot allò que comporten, enteses com a plasmació i intercanvi de "pensament" i, en definitiva, d'un procés de "creació" artística.

Per tant, aquest treball em dona l'oportunitat de conèixer les "preguntes" dels meus avantpassats (coneixent de primera mà el centre religiós al qual anaven destinades aquestes "músiques", on varen ser dipositades durant més de dos-cents anys) i, tal vegada, em permetrà conèixer les possibles "respostes" que ells mateixos, en el moment de la creació i/o interpretació de les obres musicals estudiades, es podien haver arribat a plantejar.

⁹ El *Fons Verdú* és un "tema" que vaig encetar l'any 1993, quan llavors era director de la Coral Sant Pere Claver de Verdú. Assabentat de l'existència d'aquest fons documental, vaig entrar en contacte amb la Biblioteca de Catalunya, amb la intenció d'aprofitar aquells materials per a la seva interpretació coral al mateix poble (que se'ns microfilmés i reprografiés tot el material del fons), i per tal de estudiar-los. Amb el propòsit de difondre'l, i a la vegada, de compartir tot aquest important material, vaig poder tenir l'oportunitat de conèixer la música dels meus avantpassats locals, reivindicant allò que m'era propi —i que ho era per tot el meu poble—. A la vegada, pretenia "renovar-ho" per a la seva revalorització, recolzant així un sentiment de "comunitat"/identitat pròpia; és a dir, es tractava de vivificar la identitat local a partir de la música vocal i, a la vegada, de recuperar una música que fos apta i adequada per a ser cantada per la comunitat local. L'atractiu que em produí tot el "bé de Déu" del fons verduní em conduí a fer-ne un buidat i, posteriorment, un llistat d'obres i d'autors, llistat que vaig publicar al 1998 (-SALIS I CLOS, Josep M.: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú, segles XI-XVIII", *Ob. cit.*, pp.70-88). Com més he anat investigant i estudiant el fons, i alhora, buidant l'arxiu parroquial de Verdú, més m'he adonat de la sorprenent —i fins i tot podria dir-se que "extraordinària"— importància que aquests documents musicals contenen, no tan sols a nivell de Catalunya —fet que esdevé indiscutible— sinó també per a tota la música i cultura hispànica de l'àuric segle XVII.

OBJECTIUS

Els objectius que m'he marcat en el desenvolupament d'aquesta tesi doctoral són els següents:

A nivell general:

-Establir un “estat de la qüestió” preliminar respecte al “Fons Verdú” (fins al moment escassament estudiat), que pugui servir com a plataforma científica i acadèmica per a un ampli treball de coneixement musical, religiós, històric, social, i per que no, local; a la vegada, que serveixi de pauta per a possibles treballs a càrrec d'altres investigadors.

-Ofereix un material musical inèdit, no tan sols als estudiosos interessats en aquest tipus de música barroca, sinó, a la vegada, i sobre tot, als músics “pràctics” (per tal que pugui ser interpretat, enregistrat i donat a conèixer arreu) i al públic en general.

-Aprofundir en la concreció local d'unes pràctiques litúrgiques d'implantació —òbviamment— supranacional i, a la vegada, analitzar-ne les seves connexions amb l'exterior amb vistes a puntualitzar els hipotètics possibles factors propis i intrínsecs que es poguessin donar a la seva plasmació musical a Verdú. Tanmateix considero important confrontant-ne els punts que hi pogués haver en comú amb les pràctiques musicals d'altres indrets de l'àmbit catòlic hispànic i europeu. Un aspecte interessant a destacar, és veure el que tenen com a propi las antífonas marianes i la seva solemnització a les pràctiques musicals a Verdú (cerimonial, tipus de plantilles vocals i instrumentals més freqüents, etc.) i, alhora, veure el que tenen en comú —la qual cosa es preveu que serà pràcticament tota la resta— amb les mateixes antífonas marianes interpretades en altres indrets. Es tracta doncs, de desenvolupar l'estudi d'un aspecte de la música litúrgica que s'escrivia i es practicava a les esglésies del nostre territori a finals del segle XVII i, a la vegada, donar-la a conèixer.

-Difondre el que, a partir del present treball, es pugui extreure o es pugui fer d'aplicació més general respecte la composició musical religiosa —i més concretament, mariana— a Catalunya i, tot allò que aquesta (sota la particularitat de Verdú, poc estudiada, per la qual cosa el meu treball pot esdevenir una “aportació”) té de retardatària, innovadora o avantguardista, etc. Tanmateix, es pretén estudiar allò que addueix, respecte a la seva pròpia època —en relació al que hagués succeït, tant anteriorment, com posteriorment— no exclusivament a Verdú, sinó que també a altres indrets. És a dir, els paràmetres que ens aporten l'anàlisi, la comparació i l'estudi tant diacrònic com sincrònic d'aquest tipus de composicions musicals.

A nivell local:

-Donar a conèixer la música que es feia —i interessava— a una població catalana com Verdú (modes, estils, tradicions, etc.) a l'últim quart del segle XVII, pot contribuir sense cap mena de dubte a conformar un millor coneixement de la música a Catalunya a la segona meitat del segle XVII, entenent-la —la música— dins del seu context social i cultural (fomentant, a la vegada, l'interès per la història artísticocultural del país...).

-A partir del seu coneixement, valorar i atorgar la importància que mereix el manuscrit musical M 1168 i, per extensió, tot el “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, biblioteca que esdevé el centre de referència per als estudis sobre la música històrica d'àmbit català i un dels més rellevants de tot l'àmbit hispànic.

-Ajudar a donar a conèixer la relativa importància de la vila de Verdú dins del seu context i entorn, respecte a centres de producció musical i artística més o menys propers, com ara: Tàrraga, Cervera, Balaguer, Montblanc, Lleida, Poblet, Solsona, Montserrat, Manresa, Tarragona, la Seu d'Urgell, Barcelona...¹⁰, duent a terme, per

¹⁰ Per aquesta enumeració de poblacions, he tingut en compte no les característiques de major o menor importància poblacional i de influència de les localitats esmentades (òbviamment, no és el mateix en aquest sentit Barcelona que Tàrraga, tan sols per donar un exemple), sinó que les he disposades per proximitat

aquesta raó, un estudi que arrenqui d'allò que és general fins arribar a allò que és particular, i des d'aquí i en sentit invers, tornar del particular al general.

METODOLOGIA

Per tal d'aconseguir els objectius proposats, he tractat d'abordar el meu estudi des de diferents perspectives:

a) *Perspectiva filològica:*

1/ Per a obtenir una bona visió de la música catalana de la segona meitat del segle XVII, s'ha de partir de la música conservada (les partitures). Per això, he començat per *seleccionar un fons documental de l'època pràcticament inèdit* —el “Fons Verdú”—, i dins d'ell, unes composicions que poguessin ser abastables pel meu estudi i significatives del conjunt, aportant, a la vegada, una ampla i variada documentació musical. (En la seva pràctica totalitat, aquest fons es compon particularment de música de caràcter religiós —litúrgica i paralitúrgica—).

2/ En segon lloc, una vegada triats els materials objecte d'estudi i acotat el tema per al present treball, s'ha procedit a l'estudi dels documents en particular (és a dir, els papers, el seu format, grafia, disposició, etc., avançant, a més, el que aquests ens poden aportar per a la interpretació musical) i a la *transcripció d'uns manuscrits musicals concrets*, propis de l'ofici religiós. Una peces musicals destinades a la solemnització del culte i la litúrgia, i que, a la vegada, esdevenen un testimoni de devoció mariana.

b) *Perspectiva hermenèutica:*

1/ Finalitzada la fase de transcripció (textual i musical a notació actual i en disposició de partitura), el següent pas ha estat abordar l'*estudi i l'anàlisi musical* dels

geogràfica respecte a la vila de Verdú, ordenant aquestes poblacions des de la més propera a Verdú, fins a la més llunyana.

diversos paràmetres que conformen les obres seleccionades: la seva estructura formal, el llenguatge musical que utilitzen —melodia—, el llenguatge contrapuntístic, harmònic, rítmic, instrumental, vocal, estilístic, etc. El contrast de la massa sonora (monocoralitat, bicoralitat i policoralitat) i, a la vegada, l'efectisme i la “teatralitat” dins de la dissemblança sonora de les parts que conformen el conjunt.

2/ Una vegada analitzades les composicions triades des d'un punt de vista específicament musical, ha calgut continuar-ho amb l'*anàlisi de les relacions música-text* que puguin presentar les antífones estudiades (simbolismes, analogies, possibles traços de l'ús de la teoria dels afectes i fins i tot de retòrica musical...), a més de la seva intencionalitat semàntica i la pròpia dosificació dramàtica.

3/ Finalment, estudiades “en si mateixes” les composicions triades, convé contextualitzar aquestes antífones marianes, comparant-les amb altres obres musicals similars —o no— dintre i fora de les nostres contrades, així com dins de la mateixa època, i una mica abans i una mica després. Això comporta una doble visió del tema, sincrònica, i diacrònica.

Comparació sincrònica: es tracta de fer la contextualització coetània d'aquest tipus de música que es feia a Catalunya amb la que es produïa en els diversos centres musicals de la península, d'Amèrica Llatina (sobretot amb les ciutats catedralícies i caps de virregnat —com ara Mèxic o Lima—) i de l'Europa occidental (Itàlia —particularment, encara que no exclusivament, Nàpols, Venècia i Roma—; Alemanya —bàsicament en l'àrea catòlica, com ara Baviera— i França —la cort de Versalles—). D'aquesta forma es podran evidenciar possibles influències externes a les composicions verdunines seleccionades.

Comparació diacrònica: consisteix en fer la comparació de les obres seleccionades pel meu treball amb d'altres (ja que no de Verdú —doncs no hi ha obres

d'èpoques anteriors ni posteriors—, al menys d'altres indrets hispànics), que siguin immediatament anteriors i posteriors en el temps als límits cronològics fixats pel meu treball (1649 fins a 1721). D'aquesta forma, es podran detectar els possibles traços de “tradicció” i/o conservadorisme en les obres estudiades, així com les innovacions i/o el “progrés” palès a les obres triades. Finalment, ambdues contextualitzacions estan encaminades a “interpretar” —en el sentit de procurar entendre— el significat i l'abast de les obres i del fons documental verduní.

c) *Perspectiva històrica:*

1/ Paral·lelament al desenvolupament de l'apartat anterior (dedicat a l'exegesi de les qüestions musicals) i a part d'ell, cal abordar també una *interpretació dels elements no pròpiament musicals*, sinó de caire sociopolític, geogràfic, demogràfic, artístic, cultural i també, del pensament de l'època. En aquest sentit, cal contextualitzar la finalitat d'aquestes obres dins la religiositat del moment, a l'ensem que, emmarcar-les en el seu context general.

2/ D'altra banda, s'hauran d'estudiar a continuació les aportacions extretes del fons arxivístic parroquial de la petita vila verdunina que envoltin tant la música religiosa de l'època com també la mateixa *devoció mariana a Verdú* i que, a la vegada, ens situïn en l'ambient on varen ser creades i/o interpretades. Dins d'aquest apartat, un aspecte important a tractar, i que suposarà una bona aportació al panorama investigador hispànic, és la redacció (molt sovint per primera vegada ja que es tracta en molts casos d'autors locals) de les *biografies dels compositors* de les obres estudiades, aportant —en el possible, i basant-me en la documentació trobada— noves dades que facin aflorar una mica més de claror a la seva vida i obra. (Naturalment, aquest apartat concret s'haurà de perfilar al llarg de tot el procés del treball).

El treball es clourà amb unes *conclusions finals* que ens apropin el màxim possible a aquest tipus d'obres, a la seva funció artístic-musical i a la seva implicació dins el món litúrgic i musical a finals del segle XVII.

* *

*

Per a l'elaboració de la tesi doctoral, a més de les perspectives anteriors, cal tenir present també dos grans apartats:

- *L'aspecte documental*: El treball es centra en algunes de les obres del manuscrit musical M 1168 de la Biblioteca de Catalunya i, a la vegada, es fa extensiu a tot el "Fons Verdú". A part de la documentació purament musical que presento, també hi afegeixo altra documentació que ajudarà a contextualitzar la música del fons verduní. La introducció de dades diverses —estadístiques, pagaments, contractes, relació de músics, funcions litúrgiques, etc...—, ens permet una àmplia comprensió dels diferents aspectes que envoltaven la música en el centre on aquesta fou copiada i creada, fet que, sens dubte, podria ser extensiu a altres centres productors i consumidors de música d'aquesta època. L'apartat es complementa amb una extensa taula cronològica que ajudarà a situar els diversos fets que presento, comparant-ho coetàniament amb altres esdeveniments que hagin succeït. En el treball hi he inserit diferents elements gràfics —fotografies, plànols, taules, percentatges, gràfiques, etc...— que faciliten la comprensió del text.

- *L'aspecte musical i textual*: En el primer volum de la meua tesi doctoral presento els diferents aspectes generals que embolcallen les obres musicals, i als propis autors de les antífonas estudiades del "Fons Verdú". Al segon volum s'hi troba un ampli anàlisi musical estilístic i textual amplament detallat de cadascuna de les antífonas, a la vegada

què, també s'inclou les comparatives fetes amb altres antífoes de diversos autors —anterior, coetanis i posteriors— d'àmbits geogràfics distints. En el tercer volum s'hi troben les transcripcions musicals de les catorze antífoes seleccionades i estudiades, facilitant-ne així la seva ulterior utilització, distribució i ús per part de les persones interessades en la música del nostre passat. En aquest mateix volum també s'inclouen les partitures emprades en les comparatives de les catorze antífoes marianes estudiades.

AGRAÏMENTS

Primerament voldria agrair al Dr. Antonio Ezquerro, cap del Departament de Musicologia de la Institució Milà i Fontanals dels CSIC (Consell Superior d'Investigacions Científiques), la direcció d'aquesta tesi doctoral, així com tota la seva iniciativa, esforç i les destacadíssimes aportacions que —com a investigador i musicòleg—, fruit de la seva ampla experiència, m'ha donat a l'hora de redactar i desenvolupar i treballar la present tesi.

Al professor Dr. Francesc Bonastre, tutor d'aquest treball, per l'encoratjament i per les seves riques aportacions sempre ben rebudes.

Al Dr. Josep Pavia, per l'acurada revisió que em va fer dels textos de les antífoes marianes i la seva traducció exacta.

Voldria agrair també a mossèn Ramon Roca, rector de la parròquia de Santa Maria de Verdú, per la llibertat que m'ha donat sempre per poder accedir a l'arxiu parroquial, i també per la seva excel·lent disposició, interès i amistat.

A les institucions, i especialment, als responsables del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, del Departament de Musicologia del CSIC; a Rosa Montalt, cap de la secció de música de la Biblioteca de Catalunya, així com a tot el

personal —sempre amatent i amb una disposició extraordinària— de la sala de reserva de dit centre. També el meu agraïment a Dolors Montagut, directora de l'Arxiu Comarcal de la Segarra; a Enric Bartrina, director de l'Arxiu Diocesà de Solsona; a Joan Maria Pradell, rector de Santa Coloma de Queralt; a Magín Arroyas, director de l'Arxiu de la Catedral de Sogorb; a Manuel Siurana, president de la Recuperación del Patrimonio Histórico de Valderrobres; al personal administratiu l'Exc. Ajuntament de Verdú i en especial al seu alcalde, Sr. Josep Riera, així com a totes les persones que, des de la seva entitat han col·laborat d'una manera o altra a la realització de la present tesi doctoral.

A nivell personal voldria agrair però, la col·laboració i l'entusiasme mostrat per l'historiador verduní Ramon Boleda, que, a més a més de la seva entranyable amistat, sempre a estat a punt per donar-me la informació i l'ajuda que li sol·licitava. També un agraïment especial a Pepita Chicho i Campanera i a la seva filla Carme Sesplugues i Chinchó, filla i néta, respectivament, de Dolores Campanera; i també a totes les persones que m'han manifestat els seus suggeriments i les seves opinions a l'hora de desenvolupar el present treball.

Voldria fer un agraïment molt sincer i íntim a les persones més properes que han compartit amb mi tots i cadascun del moments, tan dolços com amargants, que hi ha hagut durant la realització d'aquest treball. I òbviament, un agraïment molt especial a la meva esposa Beatriu, i als meus fills Laia, Arnau i Albert, per la gran quantitat d'hores que els hi he pres del seu temps per tal de dedicar-les a l'elaboració i confecció de la present tesi doctoral.

A tots doncs, moltes gràcies.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

LA RELIGIOSITAT A CATALUNYA A FINALS DEL SEGLE XVII. CONTEXT HISTÒRIC I POLÍTIC, SOCIAL I ECONÒMIC, ARTÍSTIC I CULTURAL. VERDÚ.

Per tal de poder comprendre la situació general que hi havia a l'últim quart del segle XVII a Catalunya, que, justament, és quan a l'església verdunina afloren tot el seguit de partitures musicals —les quals actualment conformen el fons musical conegut com a “Fons Verdú” de la *E:Bbc*¹¹—, cal entendre la particular situació i la problemàtica social, política i eclesiàstica que es visqué a Catalunya en aquella època.

Per tal de contextualitzar una mica més acuradament el substrat d'on sorgeix tot aquest floriment musical i, fins i tot, cultural, convé endinsar-se una mica en la coneixença més purament local, en els condicionants que feren que la petita població de Verdú gaudís d'un bon moment social i cultural religiós i artístic dins del complex entramat de finals del segle XVII. El cas, seria tractar d'explicar, des de les perspectives més diferents possibles, com aquest floriment verduní va aparèixer de manera una mica aïllada en el temps i l'espai (ja que, tant anteriorment com posteriorment a aquest període de gran riquesa de recursos tècnics —amb unes pràctiques musicals extraordinàries per a l'època i el lloc a on es produeixen, i un “escriptori” musical de qualitat d'on varen sorgir una gran quantitat de produccions musicals—, i fins i tot, humans —amb un bisbe que resideix a Verdú, com mai abans ni després hi havia hagut—), no es coneix cap altre lloc ni període arreu Catalunya on la producció musical sobresurti (és a dir, aparegui i desaparegui de cop i volta) tan sobtadament.

¹¹ Respecte a com arribaren les obres musicals manuscrites que conformen aquest important documentació musical, vegeu el capítol I del present treball: “El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica”.

Per tal d'explicar una mica el que aparentment sembla inexplicable o estrany, es podrien adduir algunes causes, com, per exemple, el fet de que, just abans de l'aparició sobtada d'aquest floriment esmentat, ja s'havia produït a Verdú un cert major creixement econòmic i social que a les poblacions del seu entorn, segurament motivat pel fet de que Verdú, durant varis segles, va ser la possessió més important del monestir de Santa Maria de Poblet i la que llavors li produïa més beneficis. Aquest fet està íntimament lligat al fet de que també foren diversos els abats del monestir que passaren llargs períodes de residència a Verdú. (La qual cosa, juntament amb la residència d'un bisbe, va incrementar sens dubte la influència jurisdiccional eclesiàstica, i fins i tot, de pensament —religiosa, teològica—, que la vila va exercir sobre tots els voltants. Així per exemple, cal considerar que aquesta és precisament l'època on destacaren dos importants fills de la població, Joan Terés i Borrull, arquebisbe de Tarragona i virrei de Catalunya, i el jesuïta Pere Claver i Corberó, que posteriorment fou santificat.

Per totes aquestes raons, encara que soc conscient de que això no forma estrictament part del nucli del meu treball, i amb la clara intenció d'ampliar el desenvolupament d'aquest capítol, presento una informació complementària en aquest apartat (en pàgines de color per esser fàcilment identificables), de manera que, qui vulgui eludir aquesta part del meu present treball —no musical ni musicològica, sinó, més bé entesa com a de contextualització històrica local—, podrà fer-ho sense cap mena de complicació.

Consideris, per tant, aquestes pàgines “en color” com a un afegit intencionat, destinat solament a aquelles persones que vulguin ampliar informació al respecte.

A la vegada, i amb la mateixa intenció, incloc al final del present capítol —i en el mateix color de paper—, una extensa taula cronològica que abasta diversos aspectes que poden tenir-se en compte a l'hora de situar contextualitzadament les partitures del fons verduní. En aquesta taula cronològica s'hi mostren diversos aspectes com ara:

esdeveniments històrics, cultura i art, pensament i ciència, o música i diversos aspectes que envoltaren la vila de Verdú, tots ells situats en un ampli espai de temps que abasta des de la creació de la plaça d'organista i mestre de capella de l'església verdunina — 1600— fins a la mort de mossèn Josep Segarra i Colom —1730—, el copista de la major part de les obres que conformen el “Fons Verdú”. A la taula cronològica li segueix una descripció gràfica de la situació dels diversos ornats arquitectònics i artístics més rellevants de l'església parroquial verdunina al segle XVII, així com també la situació dels orgues dins de l'espai del temple.



En un inici i, per tal d'anar desgranant el complex entramat que es vivia, tant a Europa occidental com a la corona hispànica en general i, a Catalunya en particular, cal inserir-se en els dos grans conflictes que bleïren Catalunya durant uns vuitanta anys. Aquest dos grans fets són: la guerra de *Secessió*, al segle XVII, i la guerra de *Successió*, al segle XVIII. Ambdós conflictes marcaren plenament la situació política, social, religiosa i cultural de la Catalunya de l'època:

1/ el segle XVII: la guerra “dels Segadors”

a) *Els antecedents*. A la corona hispànica, a mitjans del segle XVII, en diversos sentits, subsistia encara la situació heretada de temps pretèrits, en aspectes com: el social, laboral, econòmic, colonial, religiós, artístic, etc. Els primers Àustries —Carles I i Felip II, coneguts com els “Àustries majors”, enfront dels “Àustries menors”, ja al segle XVII, Felip III, Felip IV i Carles II—, havien estat transcendents en el desenvolupament d'una de les nacions més potents des de primers del segle XVI fins al primer quart del XVII. Una

situació però que, en part, degut a la deixadesa i a la desorbitada despesa dels posteriors monarques —Felip III, Felip IV i Carles II— poc a poc anà agreujant la vida dels territoris dependents de la corona¹². Així doncs, els monarques hispànics es trobaren enmig d'un complex “puzzle” territorial a Europa. Els infructuosos intents per tal de poder mantenir i conservar uns terrenys heretats, a la vegada que una mala gestió i administració dels propis béns i, fins i tot, les enveges dels elements més pròxims a la corona, varen afavorir que la situació general del país poc a poc s'anés deteriorant.

El paulatinament debilitat imperi hispànic, fou un pol d'atracció que va ser aprofitat en benefici d'altres potències europees —França, Anglaterra, Holanda, Àustria...—. La corona hispànica ja tenia prou “mals de cap” al continent (Països Baixos, Portugal, Catalunya, etc.), mentre que li'n sorgiren altres de nous, relacionats amb les possessions americanes i el consegüent transport de mercaderies (corsaris, enfonsaments de vaixells, prestamistes i banquers italians i flamencs...). Amèrica, considerada en un principi com una “benaurança”, es va anar convertint poc a poc en una “càrrega”, que comportava, a la monarquia, més preocupacions que satisfaccions, o, fins i tot, beneficis finals “palpables”.

b) Els fets. La qüestió financera entre la corona i Catalunya, creà notables tensions durant el regnat de Felip III i del seu successor, Felip IV. Això fou degut a les contribucions (en moneda, en reclutament d'homes per les lleves i en espècies) que els catalans havien de pagar a la casa reial i que, justament, eren uns impostos que havien de ser recaptats per la Generalitat. Aquesta delicada situació incrementà el recel de

¹² En aquest sentit, l'antropòleg i historiador Julio Caro Baroja, defineix la situació dels monarques habsburguesos de manera clarificadora: “Brillo y confianza, pues, durante el reinado del primer Habsburgo [Carles I]; tensión permanente y radicalización de actitudes durante el del segundo [Felip II]; y, finalmente, verdadero esquema caricaturesco el protagonizado por los tres últimos monarcas de la dinastía [Felip III, Felip IV i Carles II]”. Vegeu: -CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid, Sarpe, 1985, p.11 s/n. -BENNASSAR, Bartolomé: *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona, Crítica, 2001, pp.200-205.

Catalunya envers el govern reial i propicià els durs enfrontaments posteriors que conduïrien a la situació bèl·lica que es coneix com a “guerra dels Segadors”.

De ben segur que la pitjor situació del segle XVII per les institucions governamentals catalanes i, en definitiva, per al poble de Catalunya, va coincidir amb el regnat de Felip IV. La minoria d’edat del rei va permetre que, el comte-duc d’Olivares, des de la seva perspectiva de “valido” reial (és a dir, de ministre plenipotenciari i sense massa escrúpols, sabedor del seu càrrec “temporal” i que, per tant, havia d’aprofitar al màxim el temps al poder en el seu benefici personal —econòmic i de prestigi—), com a governant en actiu, i per tal de poder gestionar i administrar millor (o una mica més raonablement) els amplis territoris al seu càrrec, aconsellés al jove monarca aplicar una política centralitzadora, sotmetent, fins on fos possible, tots els seus antics regnes peninsulars “a l’estil i les lleis de Castella”.

Un fet important en aquell moment el tingué l’anomenada “guerra dels Trenta Anys” —1618-1648—, en la qual, la corona hispànica s’alià amb Àustria (el seu aliat natural, com a “Àustries” o “Habsburgs” que eren) en contra de França i Suècia, provocant així un seguit d’exigències per part del monarca espanyol i del seu primer ministre Olivares envers les aportacions que Catalunya havia de fer per la causa hispànica. El monarca i el seu “braç executor” (Olivares) demanaven col·laboració, tant en diners com en homes, perquè anessin destinats a una guerra que, en principi, semblava no afectar directament Catalunya. En aquest sentit, la Generalitat s’aferrava a les Constitucions Catalanes que el mateix rei havia jurat. Aquestes constitucions garantien el dret dels catalans a prendre certes decisions i a fer-ho lliurement i mai per imposició.

D’altra banda, la presència de tropes reialistes castellanques a Catalunya —destinades a la defensa del Rosselló en contra les pretensions territorials franceses—, conduí a què aquestes s’aboquessin a excessos de llibertinatge, espoli i abús, tant de cases, terres com

de persones i, tal fet, provocà primerament la indignació de la població i, posteriorment, l'aixecament armat del dia de Corpus de 1640. D'aquesta manera, es feia realitat la invasió de Catalunya, planejada ja amb anterioritat pel comte-duc. La Generalitat, de Catalunya presidida per Pau Claris, demanà ajut al rei de França Lluís XIII, el qual, prometé tant la seva col·laboració de la defensa de la terra com la creació d'una república catalana. La posterior destitució del comte-duc Olivares, així com la presència de la fam i la pesta i la promesa de Felipe IV de respectar les institucions catalanes posaren fi a dita guerra (1652).

Tot i que la guerra dels Trenta Anys s'havia acabat amb Pau de Westfalia¹³ (1648) en la qual la corona hispànica perdia alguns territoris de centreeuropa, encara persistia la guerra entre França i la cort castellana; una guerra que, com ja s'ha vist, afectava de ple Catalunya i els territoris del nord dels Pirineus. La firma del tractat que es coneix com la "Pau dels Pirineus", signada a l'illa dels Faisans (Guipúscoa) el 1659 entre Lluís XIV de França i Felip IV de Castella, es va saldar amb la mutilació d'una bona part del territori català —les comarques del Rosselló, Capcir, Conflent, Vallespir i part de la Cerdanya—, transgredint de nou les Constitucions de Catalunya.

Un dels motius importants ocorreguts abans de la guerra i que comportaren un tensió en el territori, fou la imposició, per part de la corona, dels allotjaments de les tropes castellanes¹⁴. Unes tropes formades per homes castellans i mercenaris centreeuropeus, amb la finalitat, en principi, de defensar el territori en un hipotètic cas d'incursió francesa (s'ha de tenir present que llavors, les terres de la Catalunya Nord, suposaven un interès "reial" per part de la corona francesa, sobretot per la situació geogràfica fronterera i de

¹³ Cal tenir present també, que la guerra europea dels "Trenta Anys" (1618-1648) tenia, a la vegada que els "estira i arronses" polítics, també un rerefons religiós, fet que anava esdevenint un revulsiu important a alguns indrets de l'Europa del moment. El tret fonamental d'aquest revulsiu fou el calvinisme i el seu desenvolupament.

¹⁴ Vegeu: -SOBREQUÉS CALLICÓ, Jaume: *Història de Catalunya*. Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, volum 8, 1979, pp.31-32.

contenció envers la península). Les poblacions catalanes rebutjaven aquesta “invasió” de les tropes defensores, però el 1626 les Corts de Barcelona presidides pel monarca Felip IV, queden inconcluses i es va haver d’acceptar l’allotjament per manca de resolucions suficientment clares. L’“ocupació” de les tropes durà setze anys i, en moltes ocasions, el fet de tractar-se de l’allotjament d’una milícia “preventiva” comportava, a la vegada, l’allotjament de la família i el propi servei del militar. La despesa ocasionada per aquest fet, a més de les difícils situacions econòmiques de les poblacions —anys de sequera, males collites, plagues de llagostes, pestes— afectaren el Principat i comportà una important tensió dins de les poblacions catalanes que, tot i no tenir-ne prou amb la seva pròpia supervivència, encara havien d’alimentar les tropes reialistes.

Un tret comú existent entre les tropes castellanques i les franceses, era la brutalitat dels “ocupants” (tan en primer lloc les tropes de Felip IV com, posteriorment, les del rei francès) envers el tracte amb les poblacions que els allotjaven. No només, com ja s’ha dit, contra la població i els béns civils, sinó també contra les persones i els béns eclesiàstics, com ara: saquejar esglésies i espoliar-ne els objectes de valor, saquejar les botigues del blat de les parròquies i les confraries, l’extracció de les campanes per tal de refondre-les per a ús militar i, la imposició de tributs especials per al manteniment de la tropa¹⁵.

¹⁵ A l’arxiu parroquial verduní són nombroses les referències al impostos o “talles” en metàl·lic o en espècies (gra i palla per les cavalleries) que els oficials de les tropes allotjades a la vila requerien a la universitat. *El 1650, l’exèrcit francès, en un intent de retirada, va saquejar i cremar la vila, deixant només indemnes setanta de les dues-centes cases que llavors tenia.* A la vegada, saquejaren la universitat i escamparen per la plaça tota la documentació que a l’arxiu municipal d’aquella s’hi contenia. En aquest sentit, vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Des dels orígens fins a la fi del règim senyorial de Poblet*. Lleida, Diputació de Lleida, 1994, p.188. Boleda, referent al contingent castellà, cita els regiments que estigueren a la vila: el 1623 hi havia el “Regimiento de Dragones de Batania” i el “Regimiento de Dragones de Numancia”. El novembre de 1641, en plena guerra dels Segadors, s’hi trobava allotjat a la vila un regiment de cavalleria. El 1678, en vista de la persistència dels militars, la universitat de Verdú va fer construir una caserna per allotjar-hi la tropa i treure-la dels domicilis particulars, intentant pal·liar, en part, algun dels problemes que comportava l’allotjament. L’edifici s’inaugurà, provisionalment, el 3 de desembre de 1678. La caserna es va construir al carrer Margorell (en el decurs del temps a aquest carrer se li han donat diverses variants del mateix nom: *de la Margorell, de la Margosell i d’Amargorell*). [Sembla ser que aquest nom prové del mot “margall”, això és el matoll o planta herbàcia que creix a les vores dels camins i en els sembrats. Aquest vegetal bé podria tractar-se de la planta que apareix a l’escut de la pedra “clau” de la portalada de la caserna. Vegeu la figura 3].

c) *Les conseqüències.* Amb els fets autoritaris per part “de qui” tenia el poder per a dur-los a terme, i amb el desgavell succeït a diversos punts de les terres hispàniques — lluny estaven els moments de creixement i eufòria de l’imperi—, tant la corona com els seus territoris peninsulars es veurién materialment arruïnats. La corona i, principalment, el Principat de Catalunya, s’havien vist minvats d’una part del seu territori —les comarques del nord dels Pirineus i també Portugal—, a la vegada que flaquejaven les possessions hispàniques a centreeuropa i la relació interna entre els habitants del mateix regne es feia cada cop més tensa i distant.



Fig.1. Caserna militar.



Fig.2. Portalada de la caserna.



Fig.3. Escut de la portalada.

La caserna seguí estant ocupada durant tota la guerra de Successió, entre el 1702 i el 1714. També entre el 1717 i el 1719 s’hi allotjaren tres esquadrans de cavalleria del “Regimiento del Marqués de Osuna”. La guerra de Successió tingué repercussió a la vila ja que, aquesta hagué de suportar empresonaments, maltractaments i el saqueig que el 1707 les tropes de Felip V feren a l’església parroquial. Sabem que al setembre de 1707, les tropes filipistes, un cop retirades de Verdú les tropes de l’arxiduc, entraren a l’església parroquial i en espoliaren alguns reliquiariis i algunes relíquies, concretament el soldat Vicente Muñoz, pertanyent a la companyia del “Regimiento de Dragones” comanada per Francisco Picalques, s’endugué un osset del jesuïta verduní del segle XVI Pere Claver (posteriorment beatificat al 1853 i canonitzat al 1888); aquesta relíquia aparegué al 1708 a la població aragonesa de Fañanás, prop d’Osca i fou retornada a l’església verdunina vint-i-quatre anys més tard. Per a més informació vegeu: -FERNÁNDEZ, José [revisió i ampliació del P. Joan Maria Solà i amb apèndix del P. Lluís Fiter]: *Vida del Apóstol de los negros San Pedro Claver*. Barcelona, Viuda e Hijos de J. Subirana, 1888, pp.578-579, 604-607. -SALIS I CLOS, Josep M.: “Robatori de la relíquia de Sant Pere Claver: nova aportació a la història del sant”, a *Xercavins*, 31 (2007), pp.26-27. [Segons consta a l’APV. *Documentos Varios 2, 1475-1894*, sign. 291/1, Doc. 90. s’especifica que el 1715 hi havia a Verdú cinc companyies del “Regimiento de Pozo Blanco”, i es consumien 122 arroves de farratge diàries; de Verdú en treien 20 arroves, la resta provenia de pobles de la contrada. Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Des dels Orígens fins a la fi del Règim Senyorial de Poblet. Ob. cit.*, pp.193-197. -ID.: *Carrers i places de Verdú*. Santes Creus, Fundació Roger de Belfort, 1994, p.110.]

2/ El segle XVIII: la guerra de Successió

Catalunya, com ja s'ha dit, patí les causes directes de la Guerra del Trenta Anys amb la pèrdua de bona part del seu territori. A inicis del segle següent —el XVIII— perdria també les seves institucions polítiques degut a un conflicte de successió dinàstica tant al tron de Castella com també al de Catalunya-Aragó, fet que va acabar convertint-se, de nou, en una guerra de caràcter internacional. Era ben evident que, per alguns països europeus la successió al tron de la corona espanyola podia modificar l'equilibri de poders a Europa; per això, calia “moure fitxa” i posar-se del bàndol que s'apropés més als interessos de cada potència. A la vegada, per a Catalunya, el conflicte a la successió monàrquica, esdevenia un punt decisiu per a la conservació dels seus drets i llibertats.

a) *Els antecedents.* Felip IV i el seu successor Carles II (1665-1700) foren els últims monarques de la dinastia austríaca dels Habsburgs. Durant el regnat d'aquest darrer, que va morir sense deixar descendència, paulatinament, s'havien pogut suavitzar les tensions entre la corona i Catalunya, de manera que, no és estrany que, en plantejar-se la qüestió successòria, els catalans desconfiessin de l'absolutisme de la dinastia francesa i s'inclinessin més aviat per l'austríaca (sobretot després de l'apoteòsica entrada a Barcelona del virrei Joan d'Àustria, germanastre del rei Carles II). A més, un cop vist el tractament rebut en la guerra dels Segadors per part del francesos —promeses que es quedaren justament en això, promeses i, a la vegada, el repartiment de la Catalunya del nord dels Pirineus—, els catalans dubtaren encara més d'un futur monarca francès.

b) *Els fets.* Ja abans de la mort de Carles II —l'octubre de 1700—, la diplomàcia francesa intentà aconseguir, per part del rei castellà, la designació del duc Felip d'Anjou¹⁶, nét de Lluís XIV¹⁷, com a successor al tron de la corona hispànica. El fet que,

¹⁶ Felip, Duc d'Anjou, i després, Felip V d'Espanya (*Versalles, 1683; †Madrid, 1746). Rei de Castella (Felip V) (1700-1724 i 1724-1746), com a “Felip IV”, rei d'Aragó, de Catalunya (1700-1705), Sicília (1700-1713), Nàpols (1700-1707), i Sardenya (1700-1708); reconegut com a rei d'Espanya (1713-1724 i

durant el seu llarg regnat (35 anys) i amb el pas del temps, Carles II no tingués descendència, fou un motiu més que important perquè la corona francesa preparés el seu “atac” diplomàtic i internacional per tal d’optar a la corona hispànica, col·locant el seu pretendent borbònic, a partir de l’excusa que el Duc d’Anjou era nebot de Felip IV¹⁸. Aconseguiria, així, aplacar el poder hispàno-austriac (i compensar la “tectònica de plaques” europea), posant un “acòlit” de Versalles a la cort de Madrid i reforçant així l’impuls francès a tot el món.

Les pressions que s’exerciren sobre el rei Carles II en el mateix llit de mort feren decantar aquest cap a la designació del pretendent francès en detriment de l’arxiduc Carles d’Àustria¹⁹, fill de l’emperador austríac Leopold I. El pretendent Carles,

1724-1746). Fill de Lluís, gran delfí de França, nét de Lluís XIV. Fou designat successor de Carles II a la corona espanyola. Amb els Decrets de *Nova Planta* suprimí les constitucions valencianes i aragoneses el 1707, el 1715 a Mallorca i el 1716, a Catalunya. Per a més informació vegeu: -MERCADER I RIBA, Joan: “Felip V d’Espanya”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 1988, primera reimpressió, volum 11, pp.21-22.

¹⁷ Lluís XIV de França, *el Gran, el Rei Sol* (*Saint-Germain-en-Laye, 1638; †Versalles, 1715). Fill de Lluís XIII de França i d’Anna d’Àustria. Rei de França (1643-1715), Comte de Barcelona (1643-1652). Els primers anys del seu govern a França foren regits per la seva mare com a regent, i per Mazzarino, cap del consell de regència. El fet de ser Comte de Barcelona li vingué per herència del seu pare Lluís XIII. Es casà amb la infanta Maria Teresa, filla de Felip IV de Castella. Aquest és un fet fonamental, de caire “estratègic”, ja que va donar posteriorment els arguments dinàstics a la corona francesa per tal de poder reclamar per a ell la corona hispànica a la mort de Carles II. Sigui com sigui, a França, Lluís XIV dissolgué els consells i creà ministeris, els quals controlava directament. En el seu regnat es creà una etapa daurada de les arts i la cultura que es difongué arreu d’Europa. Les seves aspiracions d’ampliar les fronteres franceses el dugueren a diversos conflictes bèl·lics que, al final, el portarien a una important crisi econòmica que haurien de suportar els seus successors. Per a més informació, vegeu: -VILARÓ I PIÑOL, Rosa: “Lluís XIV de França”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*. Enciclopèdia Catalana, primera reimpressió, 1988, volum 14, p.133.

¹⁸ Vegeu: -ELLIOT, John H.: *La España imperial. 1469-1716*. Barcelona, Vicens-Vives, 4a edició, 1978, pp.406-411.

¹⁹ Carles (*Viena, 1685; †, Id., 1740). Emperador romanogermànic (1711-1740); arxiduc d’Àustria (Carles II) (1711-1740) i rei d’Hongria (Carles III) (1711-1740); rei de Catalunya-Aragó (Carles III) (1705-1725); rei de Sicília (Carles IV) (1718-1734); i rei de Nàpols (Carles VI) (1705-1713, 1718-1735); rei pretendent de Castella (Carles II) (1703-1725). Era fill de l’emperador Leopold I d’Àustria i d’Elionor de Neuburg. Pretendent a la corona hispànica després que el rei Carles II hagués mort sense deixar descendència. Fou proclamat a Viena com a rei de Castella i Catalunya-Aragó el 12 d’agost de 1703. Desembarcà a Lisboa el 1704 per tal de posar-se davant els exèrcits peninsulars amb l’intent de rebatre la corona al pretendent francès Felip d’Anjou (llavors ja, Felip V). L’arxiduc conquerí Barcelona l’octubre de 1705, establint immediatament un govern efectiu: una Junta de Cavallers, una Junta Eclesiàstica i una Junta d’Estat, organismes que coexistiren amb les institucions catalanes de govern. El novembre jurà les constitucions de Catalunya i convocà les corts el 1705 i 1706, on fou proclamat rei. El juliol de 1706, arribà amb les seves tropes fins a Madrid on és nomenat rei i, el setembre del mateix any, després d’una contraofensiva de les tropes borbòniques es retirà cap a València. El 1708 es casà oficialment a Barcelona amb Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel, matrimoni que, anteriorment ja s’havia celebrat per poders a Viena. En morir el

comptava, òbviament, amb el suport austríac, i també amb el dels catalans, d'Anglaterra, d'Holanda, alguns estats alemanys i, posteriorment, Portugal i Savoia (és a dir, tots els enemics de França). Tots ells units formaren la força anomenada, la *Gran Aliança* (o "Triple Aliança"). Una força creada amb la intenció de lluitar contra el rei de França Lluís XIV i contra el nou rei d'Espanya, Felip V. Cal tenir present però que just en morir Carles II, es proclama rei de tots els territoris hispànics Felip V. Oficialment, no existeix cap mena de conflicte que generi cap documentació en contra, ni cap problemàtica social que pogués comportar algun tipus de revoltes o alçaments populars o avalots de cap tipus. I tampoc a Catalunya; és a dir, ni la Generalitat catalana ni la totalitat dels catalans havien rebutjat el rei Borbó —Felip V—, fins que varen veure amenaçades les seves llibertats, encara que el nou monarca hagués jurat respectar-les a las primeres Corts celebrades a Barcelona el 1701, havent jurat els catalans fidelitat a Felip V²⁰.

No obstant, ja el 1700, i amb la tempestuosa successió hispànica, es va anar gestant un conflicte internacional. A Europa, es configurava una guerra oberta contra las possessions hispàniques del centre del continent i en contra del que havia de ser l'eix Madrid-París: Holanda, amb l'ajut d'Anglaterra, concentrava les tropes a l'entorn de Flandes, i Àustria, feia el mateix al Milanesat. La *Gran Aliança* va trobar en els catalans partidaris de l'arxiduc Carles d'Àustria, uns bons aliats en contra del rei castellà, mentre que, els estats alemanys es dividien entre els dos blocs. Tot plegat, va conduir a una

seu germà, l'emperador Josep I, va anar a Viena i fou nomenat emperador amb al nom de Carles VI. Degut a aquest fet, abandonà Barcelona deixant la seva esposa com a garantia i lloctinent dels exèrcits. Abans de la caiguda de la ciutat comtal, l'emperadriu i el seu seguici abandonaren la ciutat i l'emperador retirà les seves tropes del Principat, deixant els catalans a llur sort. Alguns dels membres del govern català, en fugir l'emperadriu passaren a Viena exercint encara els seus càrrecs (els membres del "Consell d'Aragó" que, posteriorment, fou el "Consell d'Espanya") fins que aquests càrrecs quedaren dissolts el 1729, un d'aquests membres fou Ramon de Vilana-Perles i Camarasa, que ocupà el càrrec de secretari d'estat i Cap del Consell d'Espanya a Viena. Per a més informació, vegeu: -MERCADER I RIBA, Joan: "Carles VI", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, volum 6, pp.307-308. -ID.: "Vilana-Perles i Camarasa, Ramon de", a *Ob. cit.*, volum 24, p.152.

²⁰ Vegeu: -SALES, Núria: *Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)*. Història de Catalunya, (Direcció: Pierre Vilar), vol. 4, Barcelona, Ed. 62, 2001, p.412.

guerra oberta que va esclatar el maig de 1702. Particularment, a Catalunya, hi havia una creixent oposició contra Felip V degut a les contínues vexacions del rei i del seu virrei — Francisco Fernández de Velasco²¹—.

Els fets i les engrescadores notícies de la *Gran Aliança* provocaren l'alçament a Catalunya a mitjans de 1705. El juny d'aquest any es signà el "Pacte de Gènova"²² entre els representants d'Anglaterra i Catalunya, a canvi però, que la corona anglesa respectés les llibertats i les Constitucions de Catalunya. Aquest respecte havia de ser, independentment del resultat que prengué el conflicte, ja que, Anglaterra considerava que Catalunya no duia a terme una guerra dinàstica, sinó que, era en defensa de les seves llibertats i drets. Cap a finals del 1705, l'arxiduc Carles d'Àustria, amb l'ajuda de la *Gran Aliança*, entrava triomfant a Barcelona com a rei Carles III. A les Corts catalanes, convocades immediatament pel mateix rei, aquest va jurar respectar les constitucions catalanes; les últimes de la història catalano-aragonesa.

A l'escena bèl·lica europea, semblava ser que hi hauria una victòria aliada contra l'absolutisme de França i d'Espanya. El 1706, Felip V assetjà Barcelona, però es trobà amb una resistència catalana eficaç; poc després però, el rei Borbó aconseguia dominar alguns territoris importants de la antiga Corona d'Aragó: València —el 1707— i Aragó —el 1708—.

²¹ Francisco Fernández de Velasco y Tovar (*Madrid, 1646; †?, 1716). Militar castellà, lluità a Portugal, a Flandes i a Catalunya contra els francesos (1674). Fou lloctinent a Catalunya (1696-1697) i hagué de lliurar Barcelona al cap de l'exèrcit francès, el duc de Vendôme (1697). El 1703, Felip V el tornà a nomenar lloctinent de Catalunya. La seva actitud contrària als catalans contribuí a decantar un bon sector del país cap al bàndol austriacista. El 1705 lliurà la ciutat de Barcelona a les forces de l'arxiduc Carles. Per a més informació, vegeu: -CARRERAS I MARTÍ, Joan, director: "Fernández de Velasco y Tovar, Francisco", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, volum 11, p.48.

²² És el tractat signat a Gènova el 20 de juny de 1705 entre els representants de Catalunya —Antoni de Peguera i Domènec Perera— i el plenipotenciari de la reina d'Anglaterra —Mitford Crowe—. En aquest pacte, Anglaterra es comprometia a desembarcar les seves tropes per tal de secundar la lluita armada de l'arxiduc Carles contra les de Felip V. A la vegada, Anglaterra es comprometia a respectar les lleis i constitucions catalanes. Vegeu: -CARRERAS I MARTÍ, Joan, director: "Gènova, pacte de", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, volum 12, p.38.

Un fet inesperat va canviar el curs de la guerra: l'abril del 1711, moria l'emperador austríac Josep I, germà de l'arxiduc Carles; així doncs, aquest, heretava la corona austríaca i se'n tornava a Viena. Davant el perill de reconstitució d'un gran imperi europeu si finalment el tron hispànic queia en mans austríaques, les potències aliades decidiren negociar la pau amb Lluís XIV de França i reconèixer Felip V com a rei espanyol. A partir d'aquí s'iniciaren les negociacions que conclourien amb el Tractat d'Utrecht, el 1713²³.

c) *Les conseqüències.* Degut al Tractat d'Utrecht, l'illa de Menorca havia estat cedida a Anglaterra i la resta de territoris de l'antiga Corona d'Aragó quedaven desmembrats: Nàpols i Sardenya eren situats sota la sobirania austríaca, i Sicília, va ser lliurada al duc de Savoia.

Posteriorment hi hagué un seguit de represàlies i fets que afectaren de ple la vida dels catalans: foren abolides la Generalitat i el Consell de Cent; desarmades i extingides les forces militars catalanes, exiliant, empresonant i condemnant a mort els líders de la resistència; es tancà la Casa de la Moneda; i se suprimí la Universitat de Barcelona i els Estudis Generals del Principat. Amb aquest seguit de fets, Catalunya perdé tot el poder polític, social i cultural que havia tingut, essent sotmesa a un llarg procés de

²³ Tractat que posà fi a la guerra de Successió espanyola. Signat a la ciutat holandesa d'Utrecht l'11 d'abril de 1713. El tractat afectà França i Espanya per una banda, i per l'altra, els aliats anti-borbònics: Gran Bretanya, Àustria, Holanda, Prússia, Savoia i Portugal. Felip V fou reconegut definitivament com a rei d'Espanya i de les Índies. Dins d'aquest tractat s'hi trobaren altres tractats menors que marcaren el destí d'algunes de les possessions que havia tingut fins llavors la corona espanyola: les possessions centreeuropees passaren a Àustria (tractat de Rastatt); Prússia rebé l'alt Gelderland; Savoia rebé una part del Milanesat i Sicília, que posteriorment seria canviada per Sardenya (tractat de Londres, 1718); i Holanda rebé vuit places fortes a Bèlgica (tractat de la Barrera). Qui en sortí més ben parada fou Gran Bretanya, que aconseguí desplegar la seva hegemonia marítima, comercial i política per Europa. A la vegada, Gran Bretanya obtingué Menorca i Gibraltar i aconseguí algunes possessions franceses a Amèrica; a més, obtingué de Felip V el monopoli de la introducció d'esclaus negres a les colònies espanyoles d'Amèrica. Referent a les constitucions catalanes, aquestes s'anaren ajornant fins que Gran Bretanya, l'únic a qui, per compromís, interessava mínimament el tema, s'anà desentenent de la situació fins a justificar que els catalans rebrien el mateix tracte que els habitants de Castella, fet que propicià l'inici de les repressions de Felip V. Vegeu: -GALOFRÉ I ILLAMOLA-SIMAL, Jordi: "Utrecht, tractat d'", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, volum 23, p.316.

castellanització i decretant l'ús oficial del castellà en lloc del català. Tot i així, hi va haver poblacions catalanes que, un cop acabat el conflicte es van veure afavorides amb certes prebendes atorgades pel rei vencedor, poblacions que durant el conflicte es decantaren per la “causa” borbònica. Entre aquestes cal destacar: Cervera²⁴, ciutat on el monarca féu construir una universitat (1718) que substituï totes les altres i Manlleu, amb el títol de *fidelísima*. D'altres viles i ciutats es mostraren més “oscil·lants” però també acabaren donant suport a Felip v: Igualada, Berga, Vic, Manresa, Mataró, Valls, ciutats que tot i haver-se mostrat decididament austriacistes, acordaren donar obediència als borbons²⁵.

El nou règim, instaurat a Catalunya de manera provisional el 1714, s'estructurà i es regí pel “Real Decreto de Nueva Planta” del 16 de gener de 1716. Dit decret donà el màxim poder de govern a un cap militar, el capità general, assistit però per la “Real Audiencia”. El Principat, dividit en vegueries ja des del temps del rei Jaume I, es disgregà política i administrativament en dotze corregiments y un districte (Vall d'Aran).

Val a dir que, un cop acabat el primer dels dos grans conflictes tractats, la guerra dels Segadors o de Secessió i, amb tan lamentables repercussions per a Catalunya —cessió de terres catalanes a la corona francesa—, s'inicia un període de “relativa” tranquil·litat en que Catalunya anirà revifant l'economia i recuperant les institucions malmeses durant el conflicte; fets aquests, indispensables per al desenvolupament econòmic, social cultural i artístic. És en aquest moment quan la música al nostre país —i Verdú no n'és una excepció— pren una forta embranzida que conduirà cap a una de les èpoques més destacables de la música, tan catalana com hispànica. És en aquesta època quan es desenvolupen certs aspectes musicals, com ara la policoralitat, un element destacable dins

²⁴ Vegeu: -VICENS VIVES, Jaume: *Historia de España y América*. Barcelona, Vicens Vives, volum 4, 1961, pp.99-100.

²⁵ Vegeu: -TORRAS I RIBÉ, Josep M.: *La Guerra de Successió i els setges de Barcelona (1697-1714)*. Capellades, Rafael Dalmau, 2001, segona edició, pp.138-144. -SALES, Núria: *Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)*. *Ob. cit.*, p.427.

el corrent anomenat barroc —en aquest cas, podem incloure-hi les antífonas marianes policorals del present treball—, tot i que, anteriorment a la guerra esmentada, ja són prou palpables les mostres d'aquest tipus de música.



Fig.4. Mapa d'Europa publicat per Richard Blome, Londres, 1670.

Altrament, i també fruit del bon moment que semblava viure el país, prenen forta volada les capelles musicals dels centres eclesiàstics. Així doncs, la “relativa” tranquil·litat política, el creixement econòmic, el desenvolupament de les arts en general i la bona situació eclesiàstica, afavoriren el floriment de les capelles musicals, base indispensable per a la producció musical.

És entremig dels dos cruentos esdeveniments —la guerra dels Segadors o de Secesió i la guerra de Successió— i, adobat amb tots aquests elements esmentats que afavoriren el

desenvolupament musical eclesiàstic, quan apareixen les partitures que pertanyien al fons musical verduní²⁶.



Fig.5. Mapa del principat de Catalunya, de Josep Aparici (1720).
Dins el cercle, situació geogràfica de Verdú.

La religiositat a Catalunya a finals del segle XVII

El Concili trentí durà 18 anys (1545-1563)²⁷ i, cap al final, el panorama religiós europeu havia canviat a bastament: la pau d'Augsburg (1555) confirmava la divisió

²⁶ La primera obra del "Fons Verdú" que apareix datada és un motet per albats, *Laudate*, a 4 veus d'Anton Font, i porta la data de 1649. Mentre que l'última data que apareix a dit fons és la de 1721, corresponent a uns goigs destinats a la llaor de la Mare de Déu de la Bovera, d'autor anònim i escrits a 4 veus. Vegeu: - SALIS I CLOS, Josep M.: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú, segles XI-XVIII", *Ob. cit.*, pp.80 i 86. -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.75 i 164.

religiosa a Alemanya, eliminant de forma definitiva l'autoritat dels *senyors* i de les ciutats imperials per escollir la confessió cristiana dels seus súbdits —ja fos catòlica o luterana—. Amb l'abdicació de Carles I d'Espanya i v d'Alemanya (1555-1556) s'havia trencat la unitat dels seus regnes i el seu fill Felip II havia heretat els de la península, tot i que, encara hi continuà vinculat a Alemanya, mentre que, Ferran I, germà de l'emperador, havia heretat l'imperi germànic i volia tornar a negociar amb els luterans. Per altra banda, Anglaterra, amb Isabel I com a reina, s'havia passat definitivament a la *Reforma* (1562) i, França, intentava solucionar el conflicte amb els calvinistes²⁸ que, en el sínode de París, havien demostrat ser una església nombrosa i, just en aquell moment, semblava estar a les portes d'una guerra on l'eix central era la religió i que, justament esclataria al final del concili trentí²⁹. És enmig d'aquest conflicte polític-religiós on es troba Europa i, on, fruit de la necessitat per part de la Santa Seu de combatre la *Reforma*, emergeix la

²⁷ El "Concili de Trento" es dugué a terme a la ciutat italiana de Trento i fou el dinovè concili ecumènic de l'església catòlica. Es va celebrar durant vint-i-cinc sessions, entre els anys 1545 i 1563 i, a la vegada, es dividí en tres etapes (1545-1547, 1551-1552 i 1562-1563). Aquestes es feren sota els pontificats de Pau III (1534-1549), Juli III (1550-1555) i Pius IV (1559-1565); abans d'aquest últim, hi hagueren uns altres dos "papes" que no convocaren cap sessió conciliar, aquests foren Marcel II (1555) i Pau IV (1555-1559). Bàsicament el concili intentava assentar les bases de l'església cristiana reformant una bona part del seu contingut i clarificant-ne a la vegada la seva postura davant de la força del protestantisme i la seva "Reforma". En la primera etapa, s'acordaren els decrets doctrinals sobre *Escriptura i tradició, pecat original, justificació, baptisme i confirmació*. En aquesta etapa hi assistiren aproximadament uns setanta prelats. En el segon període s'acordaren els decrets doctrinals sobre *l'Eucaristia, penitència i unció dels malalts*. A la vegada es decretà el "Catecisme Romà", que fou publicat posteriorment al concili per Pius V (1566). En aquesta etapa hi assistiren aproximadament uns vuitanta representants. En el tercer període s'acordaren els decrets doctrinals sobre la *comunió, el sacrifici de la missa, sacraments de l'ordre i el matrimoni, purgatori, sants i les indulgències*. A més, s'acordaren els decrets de reforma dels *seminaris, sínodes i la predicació*. És al final d'aquesta tercera etapa quan es tractà el tema de la *música a l'església i la seva manera d'aplicar-la a les celebracions i actes litúrgics*. En dita etapa, l'assistència dels prelats i delegats fou altament superior a les altres dues etapes anteriors, aquest cop, signaren les actes dos-cents setze assistents. En aquest sentit vegeu: -PERARNAU, Josep: "Concili", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, 1988, volum 8, p.51.

²⁸ El calvinisme és el sistema teològic iniciat pel francès Joan Calví (*1509; †1594). És la doctrina de més influència dins del protestantisme. La doctrina admet la Trinitat, l'Encarnació del Fill de Déu en una verge, les dues natures de Crist (Home-Déu) i el pecat original. Predica la paraula, administra els sacraments i vetlla per la disciplina eclesiàstica. Calví acceptà els sacraments del baptisme i l'eucaristia entesos com a símbols i suprimí el culte als sants, a les imatges, a les relíquies i a la creu i, a la vegada, no acceptà la categoria episcopal. El calvinisme no admet la confessió auricular, ni els vots, ni el celibat, ni la missa, ni les indulgències i nega l'existència del purgatori. Vegeu: -CAPÓ I PUIG, Enric; CADENAS, Josep Maria: "Calvinisme" a *Gran Enciclopèdia Catalana, Ob. cit.* volum 6, p.61.

²⁹ En aquest sentit, vegeu: -BADA, Joan: *Història del cristianisme a Catalunya*. Lleida/Vic, Pagès/Eumo, 2005, p.99.

Contrareforma amb unes necessitats clares i concretes que s'anaren escampant i aflorant amb més o menys traça arreu de l'Europa catòlica i, consegüentment, de la península.

Un cop arribats a Catalunya els decrets trentins, Ferran de Loaces³⁰, arquebisbe de la catedral metropolitana de Tarragona, convocà l'octubre de 1564 tots els alts càrrecs de l'església catalana. Al concili hi assistiren els llavors vuit bisbes catalans (a excepció del d'Elna que s'excusà per malaltia); a més, deu dels catorze abats dels monestirs catalans (els quatre que no hi assistiren hi enviaren procuradors), i també hi comparegueren els vuit síndics dels capítols catedralicis. El 23 d'octubre de l'any següent —1565—, la *Província Tarraconense*³¹ va ser la primera de totes les províncies eclesiàstiques de l'Església Catòlica que feia la solemne recepció dels decrets del Concili de Trento i, a la vegada, l'acceptava com a obligatori i normatiu tot i que, amb lleugers dubtes d'interpretació³².

Les aportacions més generalitzades de la reforma eclesiàstica i que, en un principi, arribaren i s'aplicaren arreu foren:

1) La recuperació de "l'ofici de pastor" per damunt del d'administrador dels beneficis —tot i que, aquest fet continuà tenint una gran importància i seguiria formant, encara, part de la base econòmica de les esglésies—. Per tal de formar aquests "pastors" va esdevenir necessària la creació d'un centres especialitzats capaços d'ensenyar tot el que fes falta de cara l'atenció de la feligresia. Aquests centres serien els *seminaris*.

³⁰ Ferran de Loaces (*Orihuela (Alacant), 1497; †València, 1568). Estudià a les universitats de París, Pavia i Bolònia, graduant-se com a doctor a París el 1519. El 1522 torna a Espanya i posteriorment és advocat de la Inquisició a València passant després a Barcelona amb el mateix càrrec. El 1542 és nomenat bisbe d'Elna, el 1546 de Lleida, i d'on passà a Tortosa. El 1560 és nomenat arquebisbe de Tarragona celebrant un sínode el 1564-1566. El pontífex Pius V el designa pel patriarcat d'Antioquia i després a l'arquebisbat de València. Vegeu: -"Loaces, Fernando" a *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid, Espasa-Calpe, volum 30, 1916, p.1226.

³¹ Es coneix com a *Província Tarraconense* la demarcació eclesiàstica basada en l'antiga província romana civil (*Provincia Hispania Citerior*) amb capital a Tarraco (Tarragona), creada per l'emperador August el 27a.C. La província tenia, a finals del segle XVI, vuit diòcesis: Tarragona, Barcelona, Girona, Lleida, Vic, Tortosa, Solsona i Elna. Vegeu: -PLADEVALL I FONT, Antoni: "Tarraconense, província eclesiàstica", a *Gran Enciclopèdia Catalana*. *Ob. cit.*, volum 22, pp.140-142.

³² Del concili de la Tarraconense en sorgiren diverses constitucions, entre elles, les més importants foren: la igualtat de ritus per a tota la província; l'obligació dels llibres sacramentals de cada centre parroquial; i la reducció del calendari festiu —més d'un terç dels dies de l'any eren, per una raó o altra, festius—. També s'acordaren altres aspectes, com ara: la prohibició de celebracions religioses en descampats i cases privades; vigilància extrema en els aplecs nocturns a les ermites; prohibició de gent disfressada de sants o àngels a les processons; i atenció a la pastoral dels gitanos, pastors i gent de pagès. Vegeu:- BADA, Joan: *Història del cristianisme a Catalunya*. *Ob. cit.*, pp.101-102.

2) Calia un coneixement real de l'estat de la feligresia i s'instà a la creació d'uns llibres on s'anotés i es portés un control de "l'estat de les ànimes" —la "cura d'ànimes", per anotar-hi el "compliment pasqual"—³³.

3) Ensenyament generalitzat del catecisme i la predicació. Calia una educació bíblica dels fidels i a la vegada, unes pautes per a poder-la aplicar en el quefer diari. El concili va tractar el tema del catecisme oficial de l'església per tal de marcar clarament les diferències entre les "veritats" catòliques i les protestants. El catecisme anava destinat als rectors per tal que l'expliquessin als feligresos. Sovint, el moment d'explicar el catecisme era els diumenges i festius a l'hora de la missa, entre l'evangeli i l'ofertori. A la vegada es posà de manifest la figura del predicador que, sovint esdevenia un personatge forani a la pròpia parròquia i que actuava principalment a la Quaresma i a les festivitats locals i patronals³⁴.

4) Generalització dels llibres sacramentals per tal de portar un registre del moviment dels feligresos —baptismes, confirmacions, matrimonis i òbits—.

5) Visita anual que es feia per les cases dels pobles en motiu del "salpàs". Es salpassava amb aigua beneïda durant el temps pasqual.

6) L'aplicació dels decrets trentins va accelerar la unificació dels actes litúrgics i de les fórmules dels seus rituals, tot i que, la migrada economia de les esglésies de l'època dificultava la substitució dels vells llibres pels nous. Tot i la pressió que els prelats feien a les parròquies en les respectives visites pastorals, aquestes s'anaven resistint a fer una despesa considerable³⁵.

7) La creació dels *seminaris conciliaris*, on els futurs sacerdots hi ingressaven a l'edat de dotze anys. Al seminaris s'impartien les matèries de gramàtica, cant, còmput eclesiàstic, sagrada escriptura, llibres eclesiàstics, homilies dels sants i fórmules d'administrar sacraments. El professorat s'havia d'escollir entre els canonges i que, a més, havien de ser doctors.

8) En el mateix sentit i, similar als seminaris, els ordres religiosos restaren obligats a la creació de convents-col·legis on es formessin els estudiants. En aquest cas, el programa acadèmic solia ser de tres anys de Filosofia —incloïa l'ensenyança de les disciplines corresponents als antics *Trivium* i *Quatrivium*—, tres de Teologia i també Teologia Moral que, més aviat semblava una mena de formació permanent associada a la confessió —casuística—. A la vegada també hi formava part l'estudi de la Bíblia.

Com a concreció de l'esmentat, el que més força i més mitjans utilitzà en les celebracions religioses de l'època, fou la predicació (en la qual era particularment valorat l'art de l'oratoría i, fins i tot, la retòrica). Aquesta explicava i il·lustrava els temes de la catequesi que, a la vegada, eren ampliat eloqüentment amb gestos, anècdotes, "amenaces terrenals i infernals", l'ús de l'art aplicat al sermó —didàctica de la teatralitat, el retaule, les imatges, pintures—; tot era prou vàlid si ajudava a comprendre un missatge. Si no es

³³ La confessió i la comunió, per Pasqua, o almenys un cop a l'any.

³⁴ En el cas de Verdú s'ha conservat el sermó destinat a la festivitat de Sant Flavià de l'any 1727, plàtica que dugué a terme "Fra Antoni Mora, de la Orden del Gran Padre San Agustin, Maestro en Artes, Doctor en S. Theologia, Cathedratico de Vesperas por la Escuela Thomista en la Real Universidad de Cervera, Examinador Synodal del Obispado de Solsona, y Archiprestado de Ager, y Actual Prior del Convento de San Agustin N. P. de dicha Ciudad de Cervera". Vegeu: -Arxiu Parroquial de Verdú [a partir d'ara: APV]: *Documentos Varios 1387-1888-4*. sign. 293/1. Doc. 18.

³⁵ Vegeu: -KAMEN, Henry: *Canvi cultural en la societat del segle d'or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII*. Lleida, Pagès, 1998, pp.135-136.

comprenia el missatge, no s'interioritzava i si no era així, no es podia dur a la pràctica. Aquesta “triple” aliança pedagògica —comprensió, interiorització i acció— es veia reforçada en últim extrem per la por i la repressió, ja fos infernal o bé terrenal —en aquest cas, la Inquisició—. I per últim, prenia un paper extraordinari l'eucaristia, entesa aquesta com nexa d'unió entre Déu i l'home, punt i final de la “comunió” entre el “cel i la terra”³⁶.

D'altra banda, hi trobem un important nombre de clergues existents durant tot el segle XVII, fet que constitueix un potencial religiós notable durant tot el segle, malgrat però, que la situació econòmica del Principat no fos d'allò més falaguera. A més, un valor que cal afegir a aquesta importància numèrica és, sens dubte, l'aproximació dels seglars a l'església mitjançant l'obreria i l'administració de les confraries, les quals exerciren una intervenció eficaç en la vida quotidiana de les parròquies i esglésies catalanes d'aquest segle. Les parròquies existents a Catalunya durant el segle XVII es poden comptar entre les 1600 i les 1900.

Sembla ser que els clergues i beneficiats que existien a Catalunya a finals del mateix segle, ben bé podrien estar al voltant dels 3000. Si a més s'hi sumen els rectors de les parròquies abans esmentades i el contingent de clergues destinats a les vuit catedrals catalanes, dona un total de religiosos seclars que estaria entre els 5500 i els 6000. A més, a aquestes quantitats caldria addicionar-hi també tot el personal que treballava per l'església i que no estan comptabilitzats, com ara: els sagristans, personal menor — músics instrumentistes, cantors, etc.— i també tot el personal pertanyent a la Inquisició³⁷.

³⁶ En aquest sentit vegeu: -BENNASSAR, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2004, pp.98-102, 272.

³⁷ En el cas que ens ocupa, Verdú i, a la vegada, fent una comparació amb les comunitats de beneficiats de les poblacions properes en la mateixa època, podem constatar que: Montblanc tenia 70 beneficiats; Cervera, 60; Bellpuig, 23; Tàrraga, 15; Torà, 20; Verdú, 12; i Anglesola, 8. En aquest sentit, vegeu: -BADA, Joan: *Història del cristianisme a Catalunya*. Ob. cit., pp.120-121, 123. Així doncs es pot destacar que en aquesta època, a Verdú, el 8% de la població era clergue. En aquest sentit i, a nivell també comparatiu, podem veure que a Guissona, el 16'5% de la població eren religiosos; a Lleida, un 13%; Balaguer, Cervera i

En aquesta relació anterior no s'han tingut en compte però les diverses comunitats dels distints ordres de religiosos i religioses regulars, fet que, de ser així, engreixaria en bona mesura l'última xifra donada³⁸.

L'elevat nombre de clergues i també la seva diversitat, podia comportar certs desordres i disbauxes que els càrrecs eclesiàstics intentaven solucionar i/o dissimular. En aquest sentit cal citar el cas de l'enquesta secreta que féu el bisbe de Còrdova el 1638; una enquesta que, en definitiva tenia la intenció de conèixer millor el seu clergat. En el resultat de l'enquesta va traspuar-ne la picaresca i el llibertinatge que alguns religiosos es prenien pel seu compte, això és: de quatre-cents sacerdots enquestats, vuit duien sempre una arma al damunt i, dotze més posseïen cases de jocs; a la vegada, cinquanta set dels clergues qüestionats vivia en concubinat³⁹. En el fons, aquest fet ve a representar un reflex del que era la societat civil del moment i, a la vegada, de la conducta general estesa arreu, una "tèrbola" vida quotidiana compatible amb un exaltat sentiment religiós; i, en definitiva, una rellevant oposició de claror/foscor.

Cal tenir present però, que l'església era molt sovint un lloc social, un lloc de trobada, un espai físic on negociar, on menjar, i fins i tot, on festejar; un espai on molt sovint la pietat i el fervor existent passaven ràpidament a ser desordre, disbauxa i irreverència⁴⁰. Podem arribar a entendre aquest fet si pensem que, molts dels religiosos de l'època, haurien optat pel sacerdoci com un mitjà de vida més que no pas una vocació. Així doncs no és d'estranyar que sovint es trobin moltes queixes sobre l'actitud que prenen alguns preveres a l'hora de cantar a les celebracions religioses i litúrgiques al cor,

Montblanc, un 11%; Solsona, Agramunt, Tàrraga i Santa Coloma de Queralt, un 9%. Sobre aquestes dades, vegeu: -VICENS VIVES, Jaume: *Història d'Espanya y América*. Barcelona, Vicens Vives, 1961, volum 3, p.31.

³⁸ En el cas del monestir cistercenc de Santa Maria de Poblet, a finals del segle XVII superava el centenar de monjos i tenia, a la vegada, el mateix nombre de llecs.

³⁹ Vegeu: -BENNASSAR, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*. Ob. cit., p.224.

⁴⁰ Vegeu: -KAMEN, Henry: *Canvi cultural en la societat del segle d'or. Catalunya i Castilla, segles XVI-XVII*. Ob. cit., pp.153-155, 176-177.

com ara: parlar i discutir; no portar la vestimenta adequada; no ser puntuals als actes religiosos; avançar l'hora de Vespres per tal d'acabar més aviat; deixar que pugin seglars al cor i parlar amb ells a l'hora de cantar; no respectar les pauses de les obres musicals i, quan l'obra musical s'ha d'interpretar a dos cors, iniciar el cant d'un salm abans que l'altre cor hagi acabat el salm corresponent; canviar expressament les lletres del text per altres de grolleres i insultants; retallar les "hòsties" mentre es canten els oficis; dir les misses que com a beneficiats els hi pertoca en el moment de fer els oficis; dedicar-se a confessar, enlloc de ser al cor en el moment dels oficis; etc⁴¹.

A la vegada, i dins d'aquest aspecte contradictori pel que fa al comportament dels religiosos, cal esmentar, que era un fet comú que es visquessin situacions desagradables on els protagonistes eren els mateixos capellans. Una situació que va succeir a Verdú i en la qual, sembla ser que hi va haver una certa violència, la va protagonitzar mossèn Jaume Fuster, mestre de gramàtica i prevere de l'església parroquial verdunina, quan, el juny de 1630, en resultà malferit per arma de foc i no s'aclariren mai els fets ocorreguts⁴². El 1666, a la veïna població de Tàrraga, morí el degà Josep Potau "d'un tir de escopetada"⁴³; en aquest cas, es desconeixen les causes que conduïren a aquest funest final. En aquesta mateixa població, el 1683, un prevere, Pau Munt, assassinà d'un tret a la seva germana de trenta-dos anys perquè la va trobar "in fraganti" amb un noi de catorze a la casa d'aquest. Referent a la relació carnal entre homes i dones, a l'arxiu parroquial verduní es conserva un document notarial que fa referència primerament a uns deutes entre un negociant d'Andorra i un de Balaguer del 1609 i, al final de dita resolució de deutes, s'hi troba un

⁴¹ Són molts els exemples que podem posar-hi. Els que he exposat estan extrets d'algunes de les visites pastorals que es feren a l'església parroquial de Verdú entre 1647 i 1729, i on, sovint, es van succeir les mateixes observacions.

⁴² APV: *Manual 1630*. sign.148. fol. s/n.

⁴³ Vegeu: -PLANES I CLOSA, Josep M.: *La Parròquia i la vida religiosa de Tàrraga, segles XVI-XIX*. Tàrraga, Parròquia de Santa Maria de l'Alba, 1994, pp.64, 66-67.

escrit de caire sexual, que avui dia ens causa certa hilaritat; aquest però, sembla ser escrit per una mà diferent de la resolució⁴⁴.

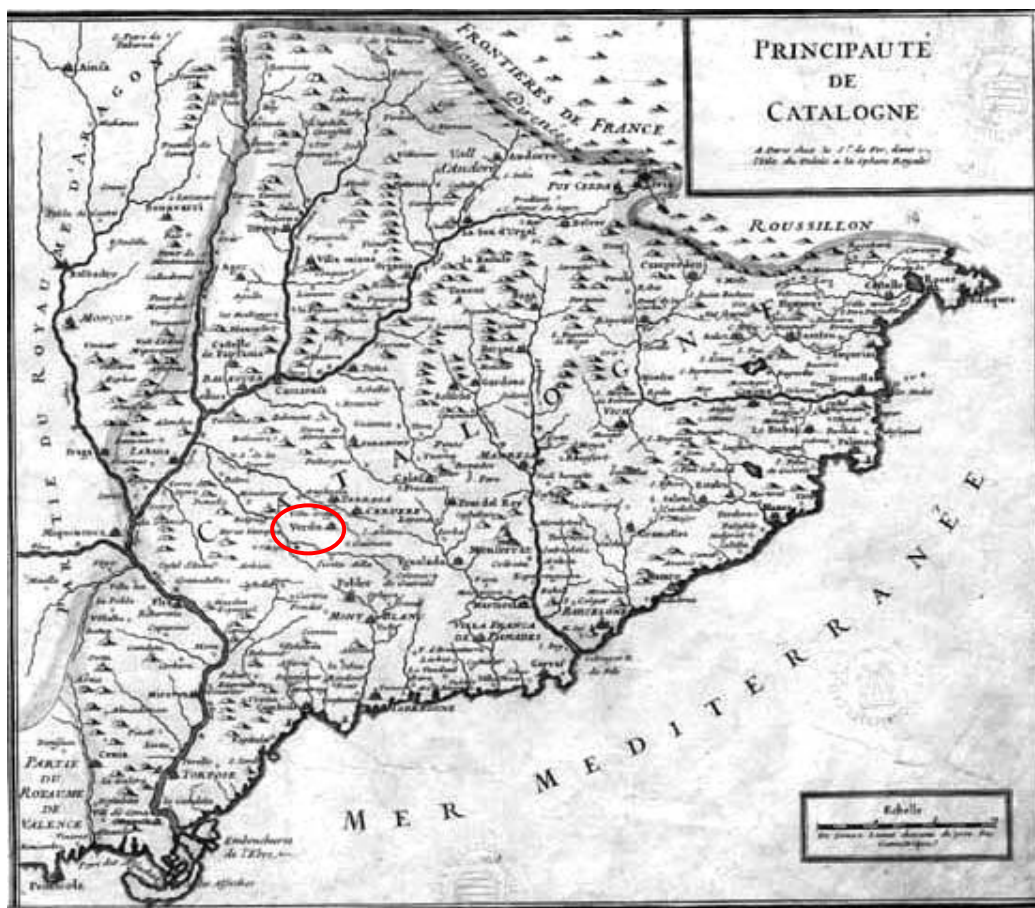


Fig.6. El principat de Catalunya, segons un mapa editat l'any 1705, a París, per M. De Fer. Dins el cercle, situació geogràfica de Verdú.

⁴⁴ El text diu exactament: “Primero es el besalla y abrassalla dempús luchar y echarse ensima della tras esto viene el arromangalla y abrille bien las piernas y tendella metèrselo alla dentro y apretalla dempús de estar bien metido dar en ella palpalle bien las tetas pecho y vientre y faser que una lengua salga y otra entre”. Vegeu: -APV: *Documentos Varios -3- 1533-1867*. Sign. 292/1, Doc.110. fol. s/n vers. [En cap moment no es pot assegurar que l'esmentat text hagués estat escrit per algun prevere o membre de l'església (?); ja s'ha dit que és d'una grafia diferent a la del document principal. El text que fa al·lusió a la relació sexual està escrit en castellà i conté certs acabaments verbals que esdevenen aliens a les nostres construccions gramaticals i que, en aquest sentit, no són properes a Verdú, sinó que semblen més properes a les zones de muntanya (*dempús*) —Andorra i Balaguer— (?)]. Altrament, també s'hi troba un tipus d'acabament verbal usat per alguns autors en la literatura del segle XVI, on el grup consonàntic *rl* es converteix en *ll*. En aquest sentit, i com a exemple entre altres, vegeu: -VEGA, Félix Lope de: *La dama boba*. Madrid, Càtedra, edició de Diego Marín, 2002, pp.70, 74 i 88.

La devoció mariana a Catalunya a finals del segle XVII

Un dels fets importants que comportà el Concili de Trento, fou l'exaltació de la pietat i, a la vegada, una devoció creixent envers la figura i el significat de la Verge Maria com a "Mare" i patrona universal, a la vegada que, *intercessora* del gènere humà davant de Déu. La Verge Maria, en el barroc adquireix un valor paradigmàtic i sempre apareix com la dona perfecta i divina, com la mare redemptora i protectora que acull sota el seu mantell els "seus fills", els éssers humans. Justament, aquesta categoria de "maternal" que se li atribueix, la fa ser propera a l'home (fins i tot molt més que el mateix Jesucrist). En la pietat barroca, Jesucrist presenta aspectes tràgics de l'existència, com la mort, el dolor, el sofriment; en canvi, Maria, pren un caire més sentimental, el perdó, la redempció, la pietat. Tot i aquests aspectes, no perd el sentit de ser la mare de Crist, la Mare de Déu; i, a la vegada esdevé el camí per la salvació, el camí per que hom pugui estar al costat del "Pare" i del "Fill". Al segle XVII —època en que foren composades les antífoes marianes majors, objecte del meu treball,— esdevé clau en la doctrina mariana en general ja que és un fenomen que demostra l'exaltació religiosa que es vivia en l'Espanya del moment⁴⁵.

Al segle XVII, a Catalunya, prengué una forta embranzida el desenvolupament marià. Paral·lelament a aquest creixement aparegué una certa bibliografia que arribà a ser transcendental en l'època i en el fet de difondre la presència mariana arreu. Una d'aquestes publicacions és *El Jardín de Maria plantado en el Principado de Cataluña*, escrit pel pare dominic Narcís Camós⁴⁶. El pare Camós recorregué tot el territori català detallant pràcticament tots els santuaris marians de Catalunya, a més de les catedrals i

⁴⁵ Vegeu: -NÚÑEZ BELTRAN, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, pp.200, 425-430.

⁴⁶ Vegeu: -CAMÓS, Narcís: *El Jardín de Maria plantado en el Principado de Cataluña*. Barcelona, J. Plantada, 1657.

468 esglésies parroquials. En el relat hi inclogué també les 112 cases de religiosos i les 441 capelles dedicades a la Mare de Déu. A la vegada, a part d'aquest important volum, la devoció mariana a Catalunya va rebre una forta empenta amb l'obra de Narcís Feliu, *Anales de Cataluña*, on dóna dades de més de vint aparicions de la Verge Maria datades entre 1540 i 1640 al Principat⁴⁷.

A Catalunya, la devoció mariana es donà més pel desenvolupament de la imatgeria que no pas per l'escampall de la informació referent a les aparicions i tot l'halo divinal que les podia arribar a envoltar. El creixent coneixement de les imatges trobades de Maria —gairebé sempre en llocs aïllats, i descobertes per gent humil, com ara pastors, pastores, i/o animals de ramat, bous, braus, etc.— es va fer ben evident a la cultura paralitúrgica del segle XVII i següents. D'aquesta manera floreixen arreu del Principat nombrosos goigs a la Verge, a la vegada que, una profusió de la literatura mariana popular⁴⁸. La religiositat popular que es visqué en el barroc costaria d'entendre sense el

⁴⁷ Vegeu: -FELIU, Narcís: *Anales de Cataluña y epílogo breve de los progresos, y famosos hechos de la nación catalana, de sus santos, reliquias, conventos y singulares grandezas; y de los más señalados y eminentes varones, que en santidad, armas y letras han florecido desde la primera población de España año del mundo 1788, antes del nacimiento de Cristo 2174, y del Diluvio 143 hasta el presente 1709*. Barcelona, Josep Llopis, Jaime Suriá y Juan Pablo Martí, 1709.

⁴⁸ Referent als goigs i la seva història i tradició, vegeu: -RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni: *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona, Ariel, 1980, 2a edició, volum 4, pp.213-248. En el "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya, s'hi troben uns d'aquests goigs marians, concretament uns que anaven destinats a la Mare de Déu de la Bovera, un santuari que anteriorment havia estat monestir cistercenc.



Fig. 7. Plànol del 1720. Vegeu la situació de Verdú i del Santuari de Nostra Senyora de la Bovera.

paper que Maria, com a Mare de Déu, representa en la devoció de la gent dels pobles: goigs, processons, romiatges, etc. Tanmateix, la religiositat mariana a Catalunya no és un fet exclusivament barroc, una de les grans mostres d'aquesta devoció popular a la Mare de Déu, es fa present de molt antic. Una de les primeres referències al respecte la trobem al *Llibre Vermell* de Montserrat, concretament, amb l'obra *Los set goigs*, una destacable mostra de la música mariana popular i devocional de les acaballes de l'Edat Mitjana⁴⁹.

Cal considerar, dins la devoció mariana a Catalunya, que prenen força tres devocions fonamentals: 1) els santuaris marians; 2) la Mare de Déu del Roser; i 3) la Immaculada Concepció —la Puríssima—.

1) Els santuaris marians escampats arreu de Catalunya foren uns centres extraordinaris de difusió de la Mare de Déu ja que, eren moltes les processons i romiatges que es feien als santuaris. Aquestes processons esdevenien polèmiques quan s'allargaven més d'un dia, ja que la gent es quedava a menjar i dormir al santuari, alhora que s'acostumava a fer gresca i ball amb la conseqüent disbauxa i desordres que això podia comportar. De tal manera que les autoritats eclesiàstiques prohibiren els romiatges que duressin més d'un dia. Els romiatges i processons al monestir de Montserrat i al santuari de Núria aportaren una forta empenta en el desenvolupament marià a Catalunya. La creença deia que calia anar a Montserrat i a Núria a expiar els pecats. Al segle XVI es digué que la Mare de Deu de Núria havia fet dos miracles però, entre 1600 i 1606, es calculà que la mateixa Mare de Déu ja n'havia fet onze de miracles i, posteriorment, entre 1646 i 1666 n'havia fet cinquanta-sis. No es estrany doncs, que amb aquest floriment de

Aquests goigs, d'autor anònim, porten la data de 1721 i prenen el nom de *Goigs a Nostra Sra. de la Bovera, a 4*. L'obra es troba dins el topogràfic de *E: Bbc M 1637-IV/19*. Vegeu: -SALISÍ CLOS, Josep M.: "Goigs a Nostra Senyora de la Bovera, un manuscrit anònim de 1721", a *URTX Revista Cultural de l'Urgell*, 18, (2005), pp.126-143. [A la vegada i, en aquest sentit, val a dir que al mateix fons també s'hi troben dos goigs marians més. Aquests són: *Goigs a la Mare de Déu del Roser*, M 1637-VII/14, i *Goig a la Puríssima*, M 1637-II/44.

⁴⁹ Vegeu: -GÓMEZ MUNTANÉ, Ma. Carmen: *El Llibre Vermell de Montserrat*. Sant Cugat del Vallès, Llibros de la Frontera, 1990, pp.39-42, 92-94.

miracles la popularitat de Maria i el seu poder taumatúrgic creixessin en gran mesura durant la Contrareforma⁵⁰.

2) La devoció a la Mare de Déu del Roser es va desenvolupar amb força a totes les parròquies de Catalunya durant la segona meitat del segle XVI; a la vegada que, també va arrelar la pràctica de resar l'Àngelus al matí, migdia i vespre, en memòria de l'anunciació de l'àngel a Maria quan aquesta havia de ser la Mare de Déu.

Per tal de vetllar la devoció i el culte de les capelles i les festes de la mare de Déu del Roser es forjaren les anomenades confraries del Roser, associacions fonamentals per al desenvolupament de la devoció mariana. Un fet que realçà la devoció fou la victòria de les tropes reials a la batalla de Lepant, el 1571, contra els turcs, a on s'hi atribuï la intercessió de la Mare de Déu del Roser, ja que, dita victòria succeí el dia 7 d'octubre, festivitat del Roser. Posteriorment, el 1573, el papa Gregori XIII (1572-1585), en declarà el culte oficial a la Mare de Déu i al Rosari.

Durant l'últim quart del segle XVI s'escampà arreu de Catalunya una creixent expansió d'altars i capelles dedicades al Roser. En aquest sentit, al 1635, totes les parròquies de Barcelona tenien un altar i una confraria que en tenia cura. Aquest fet no passava solament a Barcelona sinó que succeïa arreu, i entre elles, a la parròquia de Verdú, ja que, el 1604, ja es troba citada la confraria del Roser, tot i que l'altar fou construït abans del 1575. Posteriorment, a aquesta festa, se li donà un toc més popular i en ella, les majorales de la confraria ballaven i cantaven acompanyades d'un pandero⁵¹.

3) Una devoció nova, que no va sorgir de la devoció popular sinó que, va ser imposada pels dignataris eclesiàstics cap a finals del segle XVI, fou la de la Immaculada Concepció,

⁵⁰ Vegeu: -KAMEN, Henry: *Canvi cultural en la societat del segle d'or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII. Ob. cit.*, pp.260-263.

⁵¹ En aquest sentit, vegeu: -RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni: *Història de la Literatura Catalana. Ob. cit.*, volum 4, pp.329-351. -KAMEN, Henry: *Canvi cultural en la societat del segle d'or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII. Ob. cit.*, pp. 198-202.

tot i que al segle IX ja apareix en un calendari napolità i, el pontífex Sixte IV (1471-1481), el 1483, l'intentà estendre a tota l'església catòlica. De tota manera, la seva puixança ve arrel dels diversos decrets pontificis que influïren en la creació d'una devoció envers la figura de la "Mare", entre ells es destaca: el decret de 1622, del papa Gregori XV (1621-1623); la butlla *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, de 1661, del pontífex Alexandre VII (1655-1667); i el breu *In excelsa*, de 1696, d'Innocenci XII (1691-1700). Tots aquest papes defensaven la "immaculitat de la Verge" i, concretament en l'últim breu, es manava celebrar la festivitat de la Immaculada amb la lluïdesa i solemnitat en què es feien les festes de Nadal i de l'Assumpció⁵².

Ens trobem en una època, el segle XVII on, partint de la importància que la Contrareforma dóna a la figura de Maria i a la seva devoció, en destaca una creixent exaltació per la Verge Maria i la seva imatge⁵³. Arreu de la península i dels territoris hispànics, és una

⁵² En aquest sentit, s'han pogut inventariar fins a 6485 obres, follets i tesis immaculistes publicades durant el segle XVII. Els mateixos autors insereixen en el fet de l'exaltació religiosa, la plasmació d'artistes i dramaturgs, així com també del propi poder reial. A la vegada, citen centres com les universitats d'Alcalà, Sevilla, Osuna, Granada, Toledo, Saragossa, Salamanca i Osca on, a partir de 1615, recolzaren la doctrina immaculista. No serà fins el 1854 (el 8 de desembre), quan el papa Pius IX exposarà en la seva butlla *Ineffabilis Deus* la definició dogmàtica de la Immaculada Concepció de Maria, cloent així un llarg procés d'opinions i polèmiques sobre aquest fet. Vegeu: -RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis Enrique; SÁNCHEZ LORA, José Luís: *Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2000, pp.150-160. En el decurs dels anys la figura de la Immaculada es va anar veient reforçada fins que Pius IX (1848-1878) el 8 de desembre de 1854 amb la butlla *Ineffabilis Deus* va proclamar el dogma de fe de la Immaculada Concepció. Les discussions teològiques sobre aquest tema ja arrencaven de lluny: sant Bernat de Claravall (*?; †1153), sant Albert magne (*?; †1280), sant Bonaventura (*?; †?), sant Tomàs d'Aquino (*1226; †1274) i l'escola dominicana s'oposaren a aquesta doctrina d'acord amb el principi d'universalitat del *pecat original*. En canvi, altres en foren defensors: Ramon Llull (*1232/1233; †1315/1316), Joan Duns Escot (*1266?; †1308) i l'ordre franciscana. La festivitat, celebrada el 8 de desembre, sembla ser que arrenca al sud d'Itàlia cap el segle IX i amb possibles reminiscències orientals. A la corona d'Aragó aquesta creença fou defensada per alguns reis, concretament Alfons II, el 1333 funda una confraria sota l'advocació d'aquest misteri. El fet és que a partir del Concili de Trento, la Immaculada Concepció tingué un gran desenvolupament i els jesuïtes en foren uns grans defensors. Vegeu: -JANERAS I VILARÓ, Sebastià; DURAN I GRAU, Eulàlia: "Concepció, Immaculada", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. Cit.*, volum 8, pp.47-48. [Fins i tot, cal destacar que avui dia, la festa de la Immaculada encara és una de les dates litúrgiques destacables que es troba en el nostre calendari festiu].

⁵³ El culte marià, sobretot pel que fa a la Immaculada Concepció, era un dels pilars de la *pietas austriaca* dels dos últims monarques habsbürguesos, conjuntament amb l'adoració de la Creu i la devoció per l'Eucaristia. En els últims anys del regnat de Felip IV la devoció per la Immaculada comportà diversos conflictes a la cort i, a la vegada, la divisió de les ordres regulars, els jesuïtes i els franciscans, favorables a la devoció, en contra dels dominics, contraris a un dogma no admès encara per la Santa Seu. Posteriorment, en el decurs del regnat de Carles II, la devoció per la Immaculada es convertí en un aspecte important per la corona, i els virreis i governadors intentaven imposar-ne el culte als dominis italians fent front a la hostilitat de la Santa Seu. Posteriorment, Carles III, el 1761 proclamà la Puríssima Immaculada com a patrona d'Espanya. Vegeu: -ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio: "Ceremonial de la majestad y protesta

realitat l'increment de la devoció mariana i de les diverses advocacions que se li donen; entre elles cal destacar les Mares de Deu de Montserrat, Núria, de la Mercè, del Pilar, Covadonga, Guadalupe, del Rocio, etc. A la vegada que, a algunes d'elles se li dona una advocació ben concreta, tal és el cas de la Mare de Déu del Carme, patrona dels mariners; o bé, la particular devoció que adquireix a la Setmana Santa la mare de Déu dels Dolors. Tanmateix, i fruit de la intenció de “visualitzar” i donar una idea de la figura de la Mare de Déu, a finals del segle XVI i inicis del XVII es creen una gran quantitat d'obres d'art marianes: retaules, imatges, pintures; entre elles, cal destacar les *Immaculades* de Murillo, que mostra de manera didàctica el sentiment artístic marià propi de la Contrareforma.

El fet de la plasmació gràfica de la Immaculada Concepció, els artistes del Barroc l'extragueren de la definició que Sant Joan en fa de *la dona* al llibre de l'Apocalipsi: *I es veié un gran prodigi al cel: una dona vestida de sol, amb la lluna sota els peus, i sobre el cap una corona de dotze estrelles. Està embarassada i crida en els dolors del part, turmentada per a infantar. [...] Aleshores el drac es va aturar davant la dona que havia d'infantar per devorar el seu fill, així que infantés. Ella, doncs, va infantar un fill, un noi que ha de pasturar totes les nacions amb porra de ferro.*” (Ap. 12:1 – 5)⁵⁴.

Les representacions plàstiques de la Immaculada és una destacada manifestació promoguda per l'església contrareformista per tal de destacar la victòria de Maria sobre els *heretges*, un realçat mitjà catequètic. En aquest sentit, no s'esmerçaren esforços per tal de potenciar aquest sentiment; són diverses les mostres de retaules i capelles que es construïren per tal de realçar la figura de Maria i que aquesta anés formant part d'una destacada devoció per part dels fidels. Una mostra extraordinària de la sumptuositat barroca a les nostres terres és la Puríssima de Verdú que, a més, la seva lloança es podia veure reforçada per unes obres musicals marianes —les antífones del “Fons Verdú” —.

aristocràtica. La Capilla Real en la corte de Carlos II”, a *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp.368-369.

⁵⁴ Vegeu: -*Biblia, La*: Versió dels Monjos de Montserrat, segona edició. La Seu d'Urgell, Ed. Casal i Vall, 1970, p.2495. -ROIG I TORRENTÓ, M. *Assumpta: Iconografia de la Capella dels Colls*. Sant Llorenç de Morunys, Parròquia de Sant Llorenç, 2001, pp.8-10.

En el sentit de l'exaltació de la festa de la Immaculada Concepció, exposo la festa que es féu a Tàrrrega a inicis del segle XVII, concretament, el juny de 1619 . El cert és que l'ornat i la "pompa" en què se celebrà la festa venen a demostrar la importància que es feia en honor i glòria de la Immaculada. Cito tan sols algunes de les parts del text que m'han semblat interessants i que ens situen en la rellevància que comportà la fastuositat de la festa:

"Així, l'any 1619 es feren unes memorables i grans manifestacions per les festes de Ntra. Sra. de la Concepció. [...] Els clergues i el poble cantaren unes completes amb cant d'orgue i moltes cornetes, amb dues colles de menestrils. Una d'elles era la important cobla de Barull de Lleida.

Els paers ordenaren fer a l'altar major de la parroquial una invenció en la qual baixava una Mare de Déu tancada dins una carxofa amb acompanyament d'àngels i, en ésser al mig e l'altar, l'esmentada carxofa s'obria i la Verge quedava a l'aire acompanyada dels àngels.

El Sr. Bisbe de Solsona, En Joan Álvaro, presidia les completes a l'església parroquial engalanada al màxim, amb domassos, quadres de sants i santes, reis, emperadors, i una il·luminació mai no vista «que apareixie una segona Roma en aquell temps que ardie». [...] Acabades les completes, el Sr. bisbe amb totes les autoritats sortiren al carrer per presenciar les grandioses il·luminacions que hi havia a la plaça Major. La portalada de l'església estava tota adornada amb moltíssimes flors i molts llums, i tota l'església amb petits faraons, que passaven de sis-cents, a més dels llums que hi havia al campanar.

Al mig de la plaça [...] s'aixecava un cadafalc on una colla d'infants de deu a dotze anys feien un torneig de poesies. Els músics i dansaires recorrien els carrers fins a les dotze de la nit. Hi havia seixanta soldats amb el seu capità al davant, tots mudats, fent custòdia de la vila. Els carrers eren plens de gent. A tots els carrers es feren diferents al·legories elogiant la Concepció de Maria.

El diumenge després de dinar, a la plaça Major es feu un torneig amb cavalls. Hi assistiren molts homes destacats de la comarca, de Barcelona i de Lleida.

El dia següent, dilluns, es feren dos oficis amb gran solemnitat, i hom repetí el torneig. Tots els forans que vingueren al torneig quedaren meravellats de la bona organització i de tanta assistència de públic i donaren per ben despesos els diners esmerçats per la universitat en dita festa."⁵⁵.

És destacable la informació d'aquesta festa immaculista feta a la població de Tàrrrega, ja que són diversos els paral·lelismes amb la representació assumpcionista d'Elx (Festa i Misteri) —la carxofa envoltada d'àngels que descendeix al presbiteri i on apareix la imatge de la Verge—. Tanmateix ressalta l'aspecte musical de la festa amb l'acompanyament de "moltes" cornetes i dues colles de ministril; una àmplia disposició

⁵⁵ Vegeu: -SEGARRA I MALLA, Josep Maria: *Història de Tàrrrega amb els seus costums i tradicions*. Tàrrrega, Museu Comarcal, 1987, vol. II, pp.87-88. [Per a més informació, vegeu: -MIRÓ BALDRICH, Ramon: "Festes barroques a Tàrrrega, els anys 1618 i 1619", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 19 (2006), pp.187-189].

musical que es donava, en el cas, per a solemnitzar amb gran ornament musical la festa destinada a la Immaculada. És ben evident, doncs que per a cloure les citades Completes es deuria interpretar l'antífona mariana *Salve Regina*, ja que aquesta correspon al període litúrgic que es troba entre la Pentecosta i l'Advent. Com es veu, la música, element imprescindible en la festa de la lloança a Maria, feia costat a altres aspectes realçant l'ampul·lositat —quadres, domassos, llums, flors, poesia...—. Una festa que, segons el que es desprèn, durà quatre dies i on els músics deuriem continuar participant en la solemnitat en les celebracions religioses.

Les celebracions festives a l'entorn de la figura de la Immaculada Concepció s'escamparen arreu del món catòlic, així doncs, foren moltes les poblacions que a primers del segle XVII, quan el pontífex Pau V (1605-1621) decretà que es festegés públicament que la Verge Maria es trobava neta de màcula. Serveixi com a exemple: Sevilla i Granada, 1617; Barcelona, Tarragona i Saragossa, 1618; Lleida, Igualada i Cervera, 1619⁵⁶.

La iconografia mariana barroca ha deixat excel·lents mostres a les nostres terres. Molt possiblement, una de les millors mostres del l'arc barroc marià a Catalunya sigui la capella de la Mare de Déu dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, al bisbat de Solsona. Aquesta extraordinària capella —obra de Josep Pujol⁵⁷—, encara que podem considerar-la tardana —últim quart del segle XVIII—, no deixa de ser

⁵⁶ Vegeu: -MIRÓ BALDRICH, Ramon: "Festes barroques a Tàrraga, els anys 1618 i 1619", *Ob. cit.*, pp.186.

⁵⁷ Josep Pujol (fl.1764-1784). Natural de Folgueroles (a la comarca d'Osona), pertanyia a una família de retaulistes procedents de Gurb (també a Osona). La primera notícia que es troba d'aquest artista és de 1764, quan treballava a l'església d'Agramunt. Cinc anys més tard, el 1769 resideix a Sant Llorenç de Morunys, des d'on construeix retaules per a diverses capelles d'esglésies (Berga, Bagà) de les comarques veïnes. Sens dubte, la seva millor obra és la capella de la Mare de Déu dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, retaule que realitzà entre el 1773 i el 1784. El seu fill Segimon (documentat entre 1784 i 1796) col·laborà en algunes de les obres del seu pare. Vegeu: -BRACONS I CLAPÉS, Josep: a *Gran Enciclopèdia Catalana*, *Ob. cit.*, volum 18, p.452. En la representació iconogràfica mariana, Josep Pujol basà el retaule dels Colls en les reproduccions gravades en obres impreses de diversos autors, entre ells els germans austríacs Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber (1750), de l'italià Ignatio Lucchessini (1768) i, com molts altres artistes, de la *Legenda aurea* o *Legenda sanctorum*, de Iacobus de Voragine (1266c). En aquest sentit, vegeu: -ROIG I TORRENTÓ, M. Assumpta: *Iconografia de la Capella dels Colls*. *Ob.cit.*, pp.29-32, 36.

un referent artístic de gran vàlua per tal de donar a entendre de manera visual i catequètica la figura de Maria i d'algunes de les seves aclamacions litúrgiques, com ara l'antífona *Salve Regina*, el cant del *Magnificat* i les *Lletanies Laurentianes* en el barroc català i hispànic.

La importància d'aquesta fastuosa capella, a més del seu valor intrínsecament artístic, és la de plasmar visualment la idea contrareformista de Maria i els precis i aclamacions que li són més habituals (exceptuant-ne l'*Ave Maria*). La reproducció escultòrica de la Salve, les Lletanies i el Magníficat en dita capella esdevé una extraordinària font didàctica, catequètica i d'“oratòria” molt desenvolupada en l'època que estem tractant, ja que, tota la capella és una exposició visual i iconogràfica de la rellevància de Maria dins l'esperit contrareformista (Maria com a protagonista de la salvació de la humanitat, com a Mare i, a la vegada, com a Reina). Maria, en aquest punt, esdevé la gran victoriosa sobre l'heretgia predominant i les influències reformistes del moment. Respecte a la iconografia de la citada capella, Vegeu el següent quadre sinòptic.

Quadre 1

Capella de la Mare de Déu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys (El Solsonès)

Aquesta capella, a més del cambril de la Mare de Déu que la presideix, es divideix en dues parts. La primera d'elles, està concebuda a manera d'atri (està dedicada a Sant Llorenç, els doctors de l'església, i a la Mare de Déu dels Colls - a la seva troballa i trasllat-) i a la segona part, que és la principal, hi trobem representades tres aclamacions marianes: el *Magnificat*, les *Lletanies Lurentianes* i l'antífona *Salve Regina*, així com també els quatre evangelistes amb el tetramorf, ja que és a partir d'aquest que es dona a conèixer la figura de Maria. Pel que fa al càntic del *Magnificat*, aquest està representat en un sol plafó, on apareix un cicle narratiu amb el *triangle diví*, les figures de Maria i Elisabet, l'arca de Noè, un àngel amb fruits, David rei i David pastor, dos personatges que simbolitzen Nabucodonossor, l'arcàngel Miquel avassallant el dimoni, i els quatre continents (Àfrica, Europa, Amèrica i Àsia) sostenen un llibre on hi resa *Canticum Marianum*, en clara al·lusió al *Magnificat*.



Fig.8. Representació del Magnificat.

Respecte a la representació de les Lletanies, aquestes apareixen esculpides o pintades. Les set imatges referents a les lletanies esculpides duen una llegenda que els hi és pròpia, mentre que en les pintades, és més complex esbrinar-ne la seva significació. Vegeu tan sols dues de les Lletanies representades (*Mater Christi* i *Rosa Mística*).



Fig.9. *Mater Christi*.



Fig.10. *Rosa mística*.

Pel que fa a la Salve Regina, és el motiu central de la primera part de la capella. La representació arrenca des del cupulí i es mou en sentit contrari a les agulles del rellotge. La resolució òptica de la capella produïda per la llum natural produeix una extraordinària sensació de llums i ombres que, sens dubte, deuria produir l'efecte majestàtic desitjat a la feligresia. Vegeu la següent imatge.



Fig.11. Cupulí de la capella.

La representació de la *Salve Regina* està dividida en dotze escenes i, cadascuna d'elles, exceptuant-ne la primera —*Salve Regina*—, duu la llegenda que l'identifica. En aquesta escena (figura 12) es representa Maria —al costat de Jesús, rebent d'un àngel el liri blanc —que sosté sobre un coixí—, símbol de puresa virginal. A la figura 13, es veu el Crist ressuscitat i la Verge agenollada als seus peus. El tema de l'aparició del Crist ressuscitat a Maria, va ser, en un principi, eliminat per la Contrareforma ja que no apareix ni als evangelis canònics ni als *Fets dels Apòstols*, només es troba a la *Llegenda àuria*. La salutació *Mater misericordiae* atribueix a la Verge la virtut d'aplicar la misericòrdia de la justícia de Déu a través del seu fill.

Programa iconogràfic de la *Salve Regina*



Fig.12. *Salve Regina*.



Fig.13. *Mater misericordiae*.

La següent escena, *Vita* (figura 14) representa a Maria com a donadora de vida. Un angelet porta un llibre obert on es distingeixen la llegenda: *Liber Vitae*, en una pàgina i, en l'altra, *Eccli.*, i una altra paraula que resta tapada. Li segueix l'escena del *Dulcedo* (figura 15) on s'hi troba representada la Verge amb el nen i al costat un angelet amb un rusc d'abelles, atribut que ve a significar la dolçor de la mel, en aquest cas comparable a la dolçor de la Mare de Déu.



Fig.14. *Vita.*



Fig.15. *Dulcedo.*

En el relleu següent (figura 16), *Et spes nostra salve*, s'hi representa el tema de l'Anunciació. En aquest, l'arcàngel Gabriel ofereix a la Verge un lliri blanc, que com ja s'ha dit, és símbol de puresa virginal. La tija del lliri acaba amb tres flors blanques, en aquest cas indiquen la triple virginitat de Maria (abans del part, durant el part, després del part). A la Contrareforma, l'art estableix un concepte nou sobre l'Anunciació que l'interrelaciona amb l'Encarnació i que a la vegada l'enllaça amb els comentaris del rosari, concretament en el primer misteri de goig: Encarnació del fill de Déu a les entranyes de Nostra Senyora. A l'escena de *Ad te clamamus exsules filii Hevae* (figura 17) s'hi troba representada Maria amb atributs de pastora i davant de la Jerusalem celestial. Una ciutat amb dotze torres i dotze portes i amb l'anyell místic damunt d'un turó, il·luminat tot per l'astre sol. Als seus peus hi ha uns querubins que li mostren unes espases de foc. La descripció de la ciutat celestial per mitjà de Maria, la trobem escrita per primera vegada al llibre de l'Apocalipsi (Ap. 21,9-27).



Fig.16. *Et spes nostra salve.*



Fig.17. *Ad te clamamus exsules filii Hevae.*

A l'escena de *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle* (figura 18) s'hi representa la Verge asseguda en un tron de núvols i flanquejada per angelets, alguns d'ells amb instruments musicals, això és: dos violins i una arpa, mentre que un altre sosté una partícula que bé podria venir a representar les notes musicals de la *Salve Regina* coneguda com a "simple" [?] (figura 19). L'escena, amb la inclusió musical ens representa a la vegada el prec i el clam, això és, la pròpia essència de la simbologia de l'antífona mariana.



Fig.18. *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.*



Fig.19. Detall de la partícel·la.

En l'espai destinat a *Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte* (figura 20) apareix altre cop el Crist ressuscitat i la Verge genuflexionada als seus peus. A l'igual que a la salutació *Mater misericordiae* s'atribueix a la Verge la particularitat de ser la mitjancera de Déu a través del seu fill envers els homes. A l'escena següent, que correspon a *Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende* (figura 21) s'hi troba representada la Verge, mostrant tal i com diu l'antífona, el seu Fill als que fugen per darrera d'ella.



Fig.20. *Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.*



Fig.21. *Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.*

A la representació de *O clemens* (figura 22) apareix la Verge damunt d'una base on s'hi destaca l'astre sol com a simbologia de llum i claror i als costats hi apareixen dos àngels, un amb una espasa de foc i l'altre amb un cistell amb dos pans i una gerra. La Verge sosté un estilitzat corn de l'abundància o cornucòpia d'on en surt un objecte d'estranya forma (fruit, flor?), simbolisme de Maria com a nodridora del gènere humà i la profusió gratuïta dels dons divins¹. L'escena ve representat l'acolliment de Maria, la Mare clement. *O pia* és l'escena que segueix i en ella s'hi representa el tema de la visitació (figura 23). Maria, que representa que arriba de viatge s'abraça amb la seva cosina Elisabet i, en aquest cas, Maria trepitja una serp —simbologia del mal—. Entre elles hi apareix una poma i darrera de la Verge hi apareix el sol, com a astre esplendorós que il·lumina. A la vegada, Maria duu en el vestit l'anagrama de Jesús com a fruit del seu embaràs.



Fig.22. *O clemens.*



Fig.23. *O pia.*



Fig.24. *O dulcis Virgo Maria.*

L'última de les escenes de la representació de la *Salve Regina* és *O dulcis Virgo Maria* (figura 24). L'escena és similar a la de *Dulcedo* (figura 24) i s'hi troba representada la Verge amb el nen, a la vegada que s'hi troba un angelet amb un rusc d'abelles, atribut que, com s'ha dit, significa la dolçor de la mel, comparable a la dolçor de Maria².

1. A les tradicions grecoromanes, la cornucòpia o corn de l'abundància era un símbol de fecunditat i felicitat. En el transcurs del temps, la cornucòpia s'ha anat convertint més que en un símbol, en un atribut, de la felicitat pública, l'ocasió afortunada, la diligència i la prudència que es troben en les fonts de l'abundància, l'esperança, la caritat, la equitat i la hospitalitat. En aquest sentit, vegeu: -CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988, pp.346-347.

2. Per a més informació sobre les representacions i la Capella de la Mare de Déu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys, vegeu: -ROIG I TORRENTÓ, M. Assumpta: *Iconografía de la Capella dels Colls*. *Ob. cit.*

Aspectes de la devoció mariana a Verdú⁵⁸

La devoció mariana a Verdú no es diferencia gaire del que succeí a la resta de Catalunya. Cal destacar-ne per damunt de tot, tres escultures, unes extraordinàries obres d'art que, amb els seus retaules, si que pogueren influir en la devoció mariana dels vilatans de l'època. Tant els retaules amb les seves imatges com l'ornat de l'església, la magnificència de les celebracions, la música, "l'aparell" escènic i la predicació, formaren un conjunt pedagògic i catequètic que repercutia en els feligresos. Aquestes tres obres d'art són:

1) El retaule Major de la Mare de Déu, o retaule de Santa Maria —advocació de la qual gaudeix la parròquia verdunina—. Era un retaule que presidia la nau central de l'església parroquial i que estava situat davant de l'absis romànic. El retaule va ser realitzat entre 1434 i 1436 pel pintor lleidatà Jaume Ferrer (II)⁵⁹ i estava compost per

⁵⁸ Verdú és una població situada a les terres sud-orientals de la demarcació de Lleida, concretament a la comarca de l'Urgell. Situada a 4'5 kilòmetres al sud de Tàrraga, la capital de l'actual comarca i, a uns 434 metres d'altura sobre el nivell del mar. Durant segles els seus habitants han viscut, bàsicament, dels beneficis que els aportava l'agricultura, a la vegada que ha estat molt rica la seva indústria terrissaire, basada aquesta exclusivament en l'elaboració de la ceràmica negra. L'antiga vila, va ser edificada vora la llera del riu Cercavins i ja es troba datada el 1164. L'antiga vila patí unes fortes riuades i, és a partir del 1181 quan la senyora de Verdú, Berenguera d'Anglesola, dona permís als seus vassalls per a que puguin construir les seves cases al pla del castell, amb una única condició, que aixequin les muralles i facin fossats. Com es veurà més endavant, l'actual església es començà a construir en aquesta època, edificant-se damunt d'una altra de més antiga.

⁵⁹ Jaume Ferrer II (*fl.* 1430-1461?). Fill del pintor Jaume Ferrer (I). Nasqué possiblement a Lleida a inicis del segle XV. Les seves obres documentades són: el retaule de Verdú (1434-1436) i el d'Alcover (1457-1458). Se li atribueixen altres obres com ara: retaule de la Paeria de Lleida (1444?), del palau episcopal d'Aspa (Segrià) (1445-1455), dos retaules de la Seu Vella de Lleida (1444-1445) i quatre retaules més

tretze grans taules i la imatge de pedra de Santa Maria⁶⁰. Les dotze taules del retaule mostren diverses escenes de la vida de la Mare de Déu: 1/ la Presentació de la Mare de Déu al temple, 2/ l'Anunciació, 3/ el Naixement de Jesús, 4/ l'Adoració dels pastors, 5/ l'Epifania, 6/ la Circumsició, 7/ la Presentació de Jesús al temple, 8/ la Fugida a Egipte, 9/ la Resurrecció de Crist, 10/ l'Ascensió del Senyor, 11/ la Pentecosta, i la 12/ l'Assumpció de la Mare de Déu. La imatge de pedra de la Mare de Déu, de la mateixa època de les taules del retaule, estava situada entremig de les taules i sembla ser que la seva autoria és l'escultor Pere Joan⁶¹.

sense saber-ne la seva destinació (1445-1461). Vegeu: -PUIG SANCHIS, Isidre: "Jaume Ferrer II", a *L'art gòtic a Catalunya, Pintura II*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp.304-314.

⁶⁰ Les taules d'aquest retaule foren venudes el 1891 al museu episcopal de Vic, i els diners de la venda serviren per costejar les obres que es feren al mateix presbiteri de l'església i que anul·laren l'absis esmentat. Sembla ser que en un principi al retaule hi havia tretze taules i, de l'última, la que coronava el retaule, avui dia no se'n té cap referència, ni tan sols consta que hagués entrat al museu vigatà. Sobre aquest retaule vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: "El temple parroquial de Santa Maria de Verdú", a *Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins*. Tàrraga, Publicacions del Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 1991, pp.19-24. -CARBONELL, Jaume: "El retaule de Verdú", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 15 (2002), pp.28-42. -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l'art a l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrraga, Arxiu Comarcal de l'Urgell, 2004, pp.84-103.

⁶¹ Pere Joan (*Barcelona, 1393-1398/1400; †?,1458). Fill de l'escultor Jordi de Déu i germà de l'escultor Antoni Joan. És autor del relleu de Sant Jordi i de la xambrana del carrer del Bisbe de Barcelona (1418), del retaule de la catedral de Tarragona (1426-1436) i del retaule major de la Seu de Saragossa (1434-1445). A partir de 1450 treballà al Castell Nou de Nàpols i a partir de 1458 no es tenen més notícies d'ell. Altres obres seves són: l'àngel custodi del Portal del Puente de Saragossa; el frontal del sepulcre d'Hug d'Urries (1443), bisbe s'Osca; l'escultura de la Verge de l'Aranya de Bordón (Terol); l'escultura d'una verge al Monestir de Vallbona de les Monges (Urgell) i el nus d'un peiró a Tàrraga (Urgell). Vegeu: -DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni: *Història de l'Art Català, l'Art Gòtic s. XIV-XV*. Barcelona, Edicions 62, volum 3, 1984, pp.197-203.



Fig.25. “L’Anunciació”. Retaule de Santa Maria de Verdú (1434-1436), de Jaume Ferrer II.



Fig.26. Santa Maria (1435-1437), imatge central del retaule, de Pere Joan.

2) La Mare de Déu del Roser. Ja s’ha esmentat anteriorment la devoció que a l’últim quart del segle XVI prengué la Mare de Déu del Roser. En aquest sentit, a Verdú se li dedicà un retaule que fou construït abans de 1575, ja que, és en aquesta data quan es troba una capitulació per a pintar i daurar dit retaule i que, malauradament fou destruït durant el conflicte bèl·lic de 1936-1939, salvant-se només la imatge que presidia el retaule. A la vegada, aquest retaule duia incorporats tres plafons de rajoles on es mostren els quinze misteris de la Mare de Déu. Són unes rajoles fetes posteriorment cap a finals de segle XVII, a Igualada⁶².

⁶² Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: “El temple parroquial de Santa Maria de Verdú”. *Ob. cit.*, pp.39-40. - PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l’art a l’església parroquial de Santa Maria de Verdú*. *Ob. cit.*, p.40.



Fig.27. Imatge de la Mare de Déu del Roser, a. 1575.



Fig.28. Rajoles del Roser, del segle XVII (fragment).

3) El retaule de la *Puríssima*. Una de les obres més extraordinàries que hi havia al segle XVII, i que encara es pot veure, a l'església verdunina, és sens dubte, la imatge de la *Puríssima*. El retaule va ser contractat el 1623 entre la universitat de Verdú i l'escultor Agustí Pujol⁶³ i deuria acabar-se el 1626. Presidia el retaule la peculiar i imponent imatge de la Mare de Déu sobresortint per damunt de dotze caps reials que venen a representar les dotze tribus d'Israel i que broten d'una soca que surt del cor de Jesè⁶⁴.

⁶³ Agustí Pujol "el jove" (*Vilafranca del Penedès, 1585; †Barcelona?, 1628?) [Hi ha qui considera que morí el 1643]. Escultor, fill d'Agustí Pujol "el vell". Treballà en els retaules de l'església de Valls (abans de 1617), al retaule del Rosari de Sarrià (1617), de sant Elm a Vilanova i la Geltrú (abans de 1623), de la Puríssima de Verdú (1626), el de sant Aleix a la basílica de Santa Maria del Mar (1625p), el del Rosari a l'església de l'Esperit Sant i Sant Pere de Terrassa (1628), també en el Saló del Consell de Cent (1628). Es considera que una de les seves obres mestres és la imatge de la *Puríssima* de Verdú.

⁶⁴ Jesè era el pare de David, i nét de Booz i de Rut. La representació de la simbologia de Jesè arrenca ja al segle XI a l'abadia de Saint-Denis basant-se amb una profecia inspirada en les paraules d'Isaies: "Sortirà un tany de la soca de Jesè, brotarà un plançó de les seves arrels" (Is. 11:1), vegeu *-La Bíblia. Ob. cit.*, p.1156. Sobre aquesta iconografia es troben exemples al timpà de la catedral de Toledo, del segle XV; al retaule de



Fig.29. Imatge de la Puríssima, amb l'arbre de Jesè, de 1626.

santa Anna o de la Concepció de la catedral de Burgos (1486-1488); a Bastanist (Cerdanya) es troba una talla romànica amb un afegit genealògic del segle XVII; i a Gresolet (Berguedà) una talla romànica amb la genealogia, en aquest cas, del rei David i coronada per la Mare de Déu i l'infant. A la Bíblia es fa referència a aquest personatge en els següents llibres: Rut (Rt. 4:17-22), Samuel (1 Sa. 16:1-13 i 17:12-58), Isaïes (Is. 11:1-10), Mateu (Mt. 1:5-6), Lluc (Lc. 3:32) i Epístola als Romans (Rm. 15:12). Com és ben sabut, l'arbre de Jessè representa la genealogia de Crist. En el cas de la imatge de la "Puríssima" verdunina hi surten representats dotze caps coronats (dotze reis d'Israel, les dotze tribus...). En aquest arbre es representa Jesè —pare del rei David— jacent, i on del seu cor en surt un arbre que presenta la successió d'aquest fins arribar a Maria, o en el cas de la imatge esmentada, fins al mateix Jesús dins les entranyes de Maria. A la Bíblia la genealogia de Jesús la presenten els apòstols Mateu i Lluc, la comparació en ambdós però presenta certes confusions ja que, els dos evangelistes no coincideixen en alguns noms. En aquest sentit, Mateu pren la branca de Salomó, mentre que Lluc pren la branca de Natan. Per la primera branca s'arriba fins a Josep, l'espòs de Maria, i per la segona s'arriba fins a Maria. Les confusions s'accentuen quan el segon —l'evangelista Lluc— clou la genealogia en Josep en lloc de Maria. La genealogia, segons Lluc esdeu: Jesè, David, Natan, Mattà, Menna, Meleà, Eliaquim, Jonam, Josep, Judà, Simeó, Leví, Matat, Jorim, Elièzer, Jesús, Er, Elmadam, Cosam, Addí, Melquí, Nerí, Salatiel, Zorobabel, Resà, Johanan, Jodà, Joséc, Semeín, Mataties, Maat, Naggai, Eslí, Nahum, Amós, Mataties, Josep, Jannai, Melquí, Leví, Matat, Eli [Elièzer o Joaquim], Maria [a l'original, Josep] i **Jesús** (Lluc 3:23-32). I segons Mateu: Jesè, David, Salomó, Roboam, Abies, Asà, Josafat, Joram, Ozies, Joatam, Ozies, Joatam, Acaz, Ezequies, Manasés, Amon, Josies, Jeconies, Salatiel, Zorobabel, Abihud, Eliaquim, Azor, Sadoc, Aqiom, Elihud, Eleazar, Matan, Jacob, Josep, i **Jesús** (Mateu 1 6-16). Sobre les dues genealogies, vegeu: *-La Bíblia. Ob. cit.*, pp. 2135-2136 i 2027. Sobre aquesta tipologia iconogràfica, vegeu també: *-TRENS, Manuel: María. Iconografía de la Virgen en el arte español.* Madrid, Plus Ultra, 1954, pp.98-108. La culminació de la soca de Jesè en Maria, i més concretament, en Jesús, es troba present també en una de les set antífones que es canten els dies abans de Nadal, a l'hora de *Vespres*, concretament, és la que pertoca el dia 19 de desembre: *O radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, jam noli tardare* (O Rebrot de Jesè, que us alceu com a bandera entre els pobles, davant vostre els reis clouran els llavis i les nacions pregaran: veniu a alliberar-nos, no trigueu més). Veure: *-Liber Usualis. Ob. cit.*, p.318. Veure també les "antífones de la O", a la pàgina 1079, nota 896, al capítol de les comparatives.

A la vegada, i seguint amb la breu descripció de l'escultura, aquesta no queda coronada tan sols amb la Immaculada sinó que, de manera subtil i observant-la de costat es veu amb una certa claredat que la Verge està embarassada; així doncs, la culminació de la imatge mariana ens porta a una "intuïda" figura de Jesús⁶⁵.

De ben segur doncs, que la bellesa i la magnificència de la imatge, com a element d'ampul·lositat barroca i, a la vegada que, amb una clara i destacada finalitat catequètica, deuria ser un element important que es podria haver inserit en la devoció mariana dels verdunins del segle XVII i dels segles següents.

L'església parroquial de Santa Maria de Verdú

L'església parroquial de Santa Maria de Verdú, el centre on durant molts anys es varen conservar els documents musicals que avui dia conformen el "Fons Verdú", es va començar a construir a finals del segle XII, i s'edificà damunt d'una antiga capella dedicada a Sant Nicolau de Bari, capella situada al costat del castell, i esmentada ja amb aquesta advocació el 1165, tot i que sabem de l'existència d'una petita església anterior, datada l'any 1072⁶⁶. L'església actual fou construïda en estil romànic, primerament en una sola nau i amb volta de canó⁶⁷ i, a mesura que la població creixia, poc a poc s'anà engrandint amb les dues naus laterals que avui presenta.

⁶⁵ Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: "El temple parroquial de Santa Maria de Verdú". *Ob. cit.*, pp.24-28. - ID.: "La Puríssima de Verdú", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 12 (1999), pp.114-123. -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l'art a l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. *Ob. cit.*, pp.107-112.

⁶⁶ La ubicació d'una església en aquesta localitat, té a veure amb el primer assentament de població en els territoris recuperats als musulmans (cap als segles X-XI), que avui constitueix el nucli urbà de Verdú. És a dir que, en temps de la Reconquesta, determinats grups cristians establiren un castell i fortalesa (muralls) defensives en un terreny que havia estat ocupat pels musulmans, per tal de, així, garantir, amb caràcter permanent, la "ocupació" cristiana del territori guanyat. Òbviament, una de les primeres actuacions que segurament es degué suscitar amb l'establiment d'un grup de cases i/o un assentament cristià, fou la construcció d'un temple "nou" on poder celebrar la seva litúrgia.

⁶⁷ Dels primers anys de vida de l'església parroquial se'n coneixen molt poques dades; això és degut, bàsicament, a l'incendi que patí l'església el 17 "de les calendes del mes d'agost" de 1295, on es va perdre una important documentació que, sens dubte, d'haver-se conservat, donaria una valuosa informació respecte als inicis de la vida d'aquest centre religiós. En aquest sentit, vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon:

Sens dubte, un fet fonamental per a la vida de la vila (i que, a més, anava a condicionar-la en el decurs dels segles), fou la *venda, en el segle XIII* (quan la nau principal de l'església ja s'hauria acabat de construir), *de la població i terme de Verdú al Reial Monestir cistercenc de Santa Maria de Poblet*.

Aquest fet concret, va canviar en endavant la vida de la vila i va permetre que Verdú passés a ser “propietat” del monestir, un dels cenobis més importants no tan sols de la Catalunya del moment (ja que fou panteó reial de la casa d'Aragó, la qual cosa li va aportar una situació privilegiada en el context medieval), sinó, a més, dins els amplis territoris de la Corona, i fins i tot, de tot el context ibèric, mediterrani i inclús europeu i internacional⁶⁸.

La cosa és que la vila de Verdú va pertànyer al monestir de Poblet durant sis-cents anys⁶⁹ i, és pràcticament impossible fer-se una idea de la història de la vila sense tenir

“El temple parroquial de Santa Maria de Verdú”, a *Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins*. Ob. cit., pp.14 i 16.

⁶⁸ Recordi's l'amplitud que va assolir la Corona d'Aragó (Catalunya, Aragó, València i Mallorca), estesa fins a Atenes i Neopàtria, passant per Nàpols, Sicília, Cerdenya. Aquesta corona, va tractar, en condicions d'igualtat, amb d'altres corones, peninsulars i forànies. A més, s'ha de tenir en compte que els reis d'Aragó varen ser Reis de Jerusalem (des de les Croades), i que l'important paper que, des de l'estricta sentit religiós, va prendre Poblet, com a centre referencial, tan en relació a Roma, com també en el marc, per exemple, del Cisma d'Occident i l'ascens “polític” de la cort d'Avignon. (I Verdú va ser la possessió més gran que tingué el monestir de Poblet durant tota la seva història).

⁶⁹ El “senyoriu de Poblet” damunt de la vila de Verdú, s'inicia quan Guillem IV de Cervera, senyor de Verdú, el 1222 empenyora el castell, la vila i el terme de Verdú al monestir de Santa Maria de Poblet per a poder pagar les despeses que li comportà l'organització d'una croada a “Terra Santa”. L'agost de 1227, en veure Guillem de Cervera que no podia fer-se càrrec de les despeses, decideix vendre Verdú al monestir de Poblet per la quantiosa suma de 3.000 morabatins d'or (1.000 morabatins, 1.400 sous i 100.000 sous més que Poblet havia de pagar als creditors de Guillem, quantitat que Poblet va haver de manllevar). A més del castell i terme de Verdú també empenyorà el castell i terme de Preixana (molt a prop de Verdú —a uns 5 o 6 kms.—). Guillem IV de Cervera (*?, 1156; †Poblet, 1244), senyor de Juneda i Castellldans, era fill de Guillem III de Cervera i de Berenguera d'Anglesola, senyora de Verdú. Guillem es casà amb Laura de Fultano, rica dama provençal de la qual tingué dos fills. Al 1212 prengué part contra la lluita dels almohades al costat del rei Pere I, el Catòlic (*?, 1177; †Muret, Llenguadoc, 1213), lluitant a la coneguda batalla de Las Navas de Tolosa (1212). A la mort de la seva esposa, Guillem es tornà a casar, aquest cop amb Elvira de Subirats, vídua d'Ermengol VIII, comte d'Urgell (*?, †1209) i mare d'Aurembiaix —darrera comtessa del comtat d'Urgell—. Acompanyà el rei Pere el Catòlic a Tolosa de Llenguadoc (Toulouse) per a mirar de solucionar la problemàtica amb els càtars albigeos. Fou conseller de l'infant Jaume (*Montpeller, 1208; †València, 1276) (futur Jaume I, conegut com “el Conqueridor”). A les Corts de Montsó (1215) se'l nomenà ambaixador per anar a veure el pontífex Innocenci III i obtenir l'alliberament del príncep Jaume per part de Simó de Montfort. Des d'aquest moment, Guillem formà part del seguici reial com un dels nobles i consellers més destacats; fins i tot el rei Jaume I, esmenta en la seva *Crònica* que, “era hom antich e dels pus savis hòmens”. Al 1220 enviduà per segona vegada i al 1227 va vendre el castell, vila i terme de Verdú

present aquest fet, ja que, comportà un desenvolupament econòmic, social, artístic i cultural, a la vegada que Verdú obtingué de Poblet uns importants beneficis i privilegis a l'hora de fer prevaldre els interessos de la vila per damunt d'altres poblacions properes⁷⁰. Tot i així, i amb el pas del temps, la manca de llibertats i les obligacions econòmiques que pesaven sobre la vila esdevenien una realitat que cada cop anava essent més difícil de suportar⁷¹. En aquest sentit, la història d'aquests sis-cents anys és també la dels continus

(que no havia pogut desempenyorar) a Poblet. Més tard, al 1229 Guillem acompanyà al rei Jaume a la conquesta de Mallorca i, en tornar, ingressà a la comunitat de Santa Maria de Poblet: al 1230 entrà com a novici i al 1231 ja signa com a monjo. Al 1232, en el testament del rei Jaume I, aquest el nomena tutor del seu fill Alfons (*1222/1228; †1260) —fill de la primera esposa de Jaume I, Elionor de Castella— i li encomana l'educació del príncep, de manera que hagué de residir moltes temporades al castell de Montsó. Al 1235 fou àrbitre entre el rei Jaume I i el comte de Rosselló i Cerdanya, Nunó I, sobre certes possessions a la Gàl·lia. Guillem de Cervera morí a Poblet el 1245. En aquest sentit, vegeu: -PIQUER I JOVER, Josep Joan: *El Senyoriu de Verdú*. Tarragona, Reial Societat Arqueològica, 1668, p.6, 72-80. -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet*. Abadia de Poblet, 1974, pp.122, 127-128. -DURAN I SANPERE, Agustí: “Cervera, Guillem de”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, *Ob. cit.*, volum 7, p.201. -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Des dels Orígens fins a la fi del Règim Senyorial de Poblet*. *Ob. cit.*, pp.121-124, 179-182.

⁷⁰ Els conflictes amb altres poblacions estan bàsicament produïts per disputes de terreny, canalitzacions i cursos de l'aigua i, a la vegada també, sobre les fires de bestiar. Dues de les poblacions que tingueren més conflictes amb Verdú foren Tàrrega i Ciutadilla, poblacions amb termes veïns amb el de Verdú. En els arxius parroquial i municipal de Verdú es troba abundant documentació en aquest sentit. Per a més informació, vegeu: -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.138, 139. -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Ob. cit.*, pp.162-164, 179-182.

⁷¹ En adquirir el terme, castell i vila de Verdú, Poblet rebé tots els drets que Guillem de Cervera tenia adscrits com a senyor, això és: el domini del castell i la vila amb les seves pertinences, com també totes les servituds personals dels seus habitants; a la vegada, li pertocava el dret d'administrar justícia senyorial, no penal, i de percebre'n un cert tribut per a realitzar-ho. El monestir tenia també altres drets coma ara, el “de forn”, això és que els vilatans tenien l'obligació de coure pa al forn del monestir i aquest cobrava un impost pel servei prestat. Tanmateix, Poblet adquirí el dret de *questia* o d'imposar certs tributs al poble i, a la vegada, els habitants de Verdú havien de prestar uns serveis anuals (*annua servitia*) a les terres del terme que el monestir es reservava per a ell. Aquests serveis consistien en què els homes havien de treballar un dia a l'any les terres del senyor, això eren les anomenades *jovas*, *batudes*, *tragina* i *carregia* (llaurar amb un parell de bous, segar i batre, tragar i carretejar i, carregar i descarregar els productes i fruits del monestir). L'abat de Poblet tenia el dret de rebre públicament “homenatge” i “fidelitat” per part dels habitants del poble; a més, Poblet alliberà Verdú d'algunes *questies* —imposades per l'anterior senyor— a canvi de 120 mas mudins d'or anyals. L'abat era el senyor de la vila i el monestir hi destinava un regent (síndic i ecònom) que el representava —un d'aquests va ser Josep Reduà (Raduà), monjo del monestir, que composà algunes de les obres existents al “Fons Verdú” i que, al 1657, es trobava al castell de Verdú exercint el càrrec a síndic i ecònom—. El batlle de la vila, designat per l'abat, era el cap del conjunt dels habitants i *universitat* de la població i era, davant del mateix abat, el màxim responsable de la població; això succeeix fins al 1733, quan els jurats passaren a designar-se com a regidors. L'abat i la comunitat monacal tenien al segle XVI la jurisdicció civil i criminal —*mer i mixt imperi*—, això és, la plena competència en l'ordre judicial, exceptuant-ne però els drets superiors que la reialesa tenia damunt de la població. Això queda reflectit en un capbreu de 1569, on l'abat reconeix davant dels verdunins alguns dels drets que li pertocaven: “açotar y sentenciar y penjar y escorterar y condemnar a galeres y altres exercicis de justícia per los officials” de l'abat de Poblet “y altri no”. L'abat es reserva la caça del terme i el dret d'arrendar-la, i obliga als verdunins a usar els molins de blat i d'oli del castell; a la vegada, l'abat també tenia el dret sobre les aigües que feien funcionar dits molins, i l'aigua destinada al rec de les terres, era, a la vegada, administrada per l'abat. Els vilatans pagaven els delmes —impost que, en el cas de Verdú, era d'una onzena o dotzena part dels productes de la terra i del bestiar nascut— dels blats, verema, safrà,

intents d'estira i arronsa per part de Verdú per tal d'obtenir la plena autonomia del monestir cistercenc. Els aspectes més importants que es poden ressaltar de la dominació pobletana a Verdú varen ser:

1) *A nivell arquitectònic.* A la vila hi hagué dos grans centres on l'abadia cistercenca esmerçà el seu esforç constructiu: l'església parroquial i el castell. Referent al primer cal dir que el centre cistercenc hauria col·laborat en l'acabament de la nau central de l'actual temple, nau que arrenca a finals del segle XII. Posteriorment, i en el decurs del temps, Poblet participà en l'edificació de les dues naus laterals, tal i com ho demostren els escuts abacials que apareixen en diversos indrets de les capelles de les naus laterals⁷².

farratges, olives, cànem, lli, lleties, d'una part del bestiar i també de l'aviram. Al 1657 hi ha una nova concòrdia entre Verdú i Poblet referent a les servituds de la vila i els drets senyorials, concòrdia que no varià gaire de l'anterior del 1569. Amb el pas del temps, la universitat de Verdú, anhelosa de desfer-se del jou que Poblet tenia damunt la vila endegant diversos plets per tal de poder anar adquirint la seva llibertat. Els plets foren el 1657, 1779 i 1817 (aquest últim durà uns nou anys). Durant molt de temps, l'ajuntament de Verdú, intentà pactar un preu de venda al monestir, però, paulatinament, es va anar assossegant la situació fins al 1836, en què Poblet perdé el seu senyoriu per raó de la desamortització duta a terme per Juan Álvarez de Mendizábal; fet aquest, que comportà la subhasta pública del castell i els béns que Poblet tenia a la vila. En aquest sentit, vegeu: -PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Ob. cit.*, pp.15-38. -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.146-147, 437-440. -BOLEDA I CASES, Ramon: *Ob. cit.*, pp.61-66, 212-213, 241-244. [Sobre el monestir de Santa Maria de Poblet, i en caràcter general, vegeu: -FORT, Eufemià: "Poblet, Santa Maria", a *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, 1973, volum III, pp.1622-1624. -ALTISENT, Agustí: *Historia de Poblet*. *Ob. cit.* -ID.: "Poblet, monestir de", a *Gran Enciclopèdia Catalana*. *Ob. cit.*, volum 18, pp.158-160].

⁷² Aquests escuts pertanyen als abats: Miquel Roures (1435-1437), que construí l'altar major davant de l'absis romànic; Bartomeu Conill (1437-1458), que féu construir la capella de sant Flavià; l'abat Joan II Payo Coello (1480-1498), que edificà la que posteriorment seria la capella de sant Ramon de Penyaforç; l'abat Domènec Porta (1502-1526), que va fer construir la capella del Sant Crist; Ferran de Lerín (1531-1545), que ordenà construir la capella destinada a la Mare de Déu del Roser; i l'abat Pere Boquers (1546-1564, de qui en consten algunes obres menors als murs de la nau central. La portalada de llevant de l'església, acabada al 1698, fou construïda en temps de l'abat Josep Rosers (1696-1700). També apareix l'heràldica, encara que en obres menors, dels abats Ramon de Cervera (1224-1229), Gil de Rosselló (1298-1302) i, Vicenç Ferrer (1393-1409). Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: "El temple parroquial de Santa Maria de Verdú", *Ob. cit.*, pp.20, 22, 24, 28, 32, 35, 39.

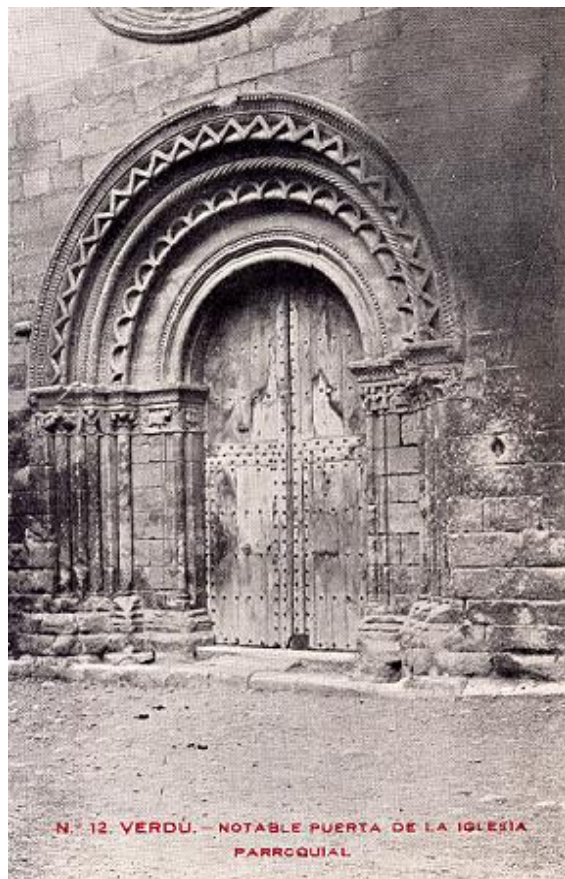


Fig.30. Portalada de l'església parroquial de Verdú, segle XII-XIII. (Fotografia de primers del segle XX).

Pel que fa al castell, es considera que al segle X ja existia la torre de guaita i defensa, una sòlida construcció cilíndrica, de les anomenades “manresana”⁷³, i dividida en dos compartiments interiors i un tercer que corona l'estructura. Posteriorment, al segle XII es bastí el castell a l'entorn de la torre.

Un cop el castell passà a ser propietat del monestir pobletà l'ampliació d'aquest fou més que considerable, arribant a abastar un ampla extensió de terreny. A l'igual que a l'església parroquial, han estat diversos els abats de Poblet que han deixat la seva empremta al castell⁷⁴.

⁷³ És tracta d'una tipologia de torres que es troben escampades en l'antic comtat de Manresa. Són torres cilíndriques, normalment dividides en dos cossos i amb una entrada elevada. D'aquestes torres encara en resten a les poblacions de la Manresana, Vallferosa, Verdú, l'Ametlla de Segarra, Guimerà i Almenara, totes elles a les actuals comarques de l'Anoia, Segarra i l'Urgell.

⁷⁴ Durant sis segles han estat diverses les obres i reformes dutes a terme al castell, així com també les seves construccions i ampliacions, algunes d'elles de poca transcendència artística, com és el cas dels molins

Quadre 2

El castell de Verdú



Fig.31. Vista del castell i l'església de Verdú configurant la particular silueta de la població.



Fig.32. Vista del castell.

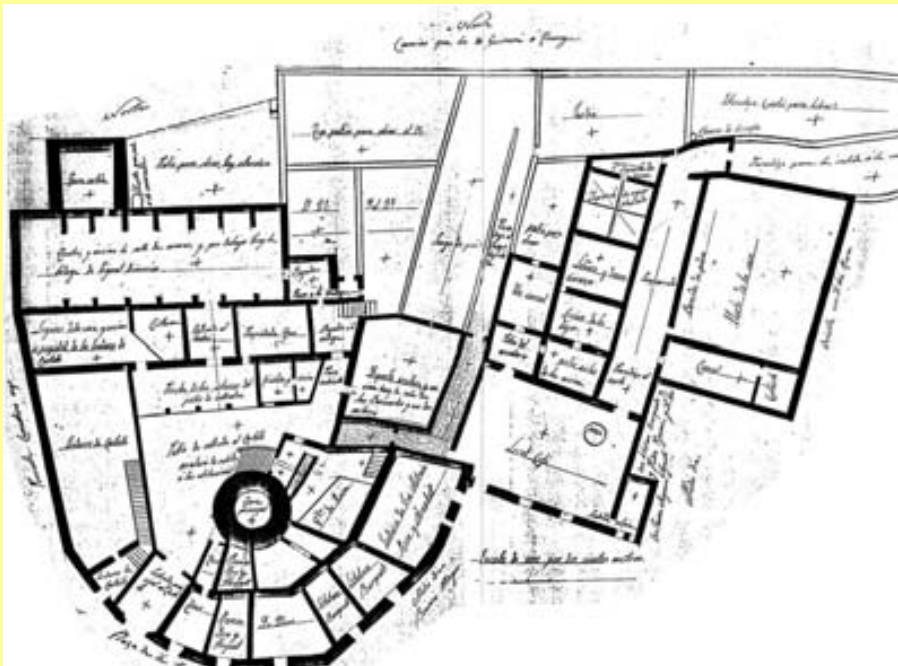


Fig.33. Plànol del castell de finals del segle XIX amb la parcel·lació que s'hi féu després de la desamortització de 1836.

oliers, o bé també, dels patis i dels horts. Aquests elements tenien una gran importància funcional i econòmica per a la vida del castell i de la vila. D'altres, en canvi sí que han estat rellevants artísticament i han donat una configuració particular al cos del castell; les construccions més importants que foren dutes a terme, són: les tres grans sales, superposades una damunt de l'altra, obra de l'abat Ponç de Copons (1316-1348); la part del castell que mira a migdia amb la seva porta i matacà d'entrada, obra de l'abat Domènec Porta (1502-1526); l'abat Ferran de Lerín (1531-1545), en féu reformar algunes de les dependències interiors; de l'abadiat de Joan de Guimerà (1564-1583), es troba la part del pati d'armes del castell (galeria solana, escalinata i porta d'accés al primer pis, la capella i les dependències que donen a llevant).

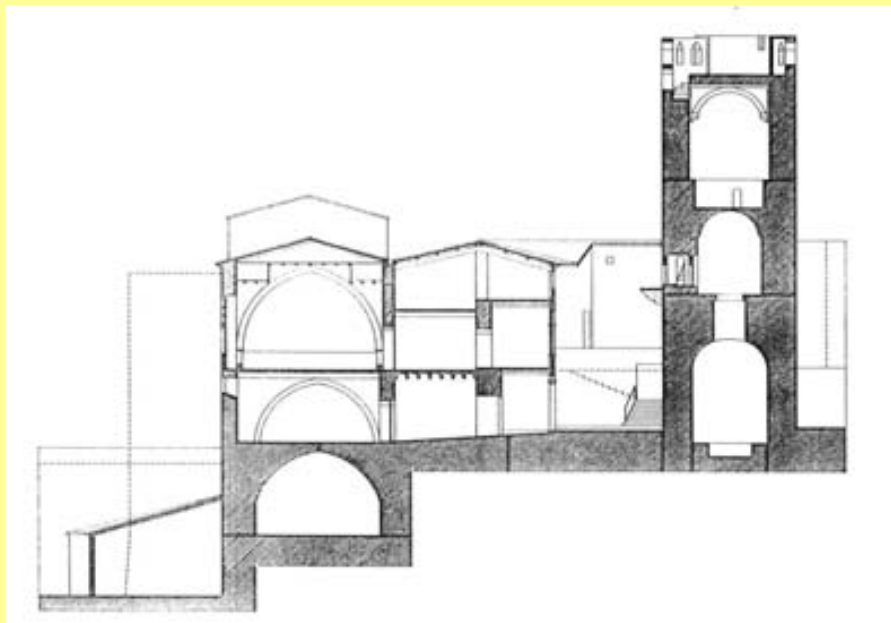


Fig.34. Secció transversal del castell.

Les obres dutes a terme pel monestir de Poblet a Verdú, donen a entreveure la importància que el centre cistercenc donava a la vila —Verdú era la possessió més gran del cenobi i, a la vegada la que li aportava més rendes i beneficis—, per tant doncs, no és d'estranyar les obres i reformes que durant tant de temps hi dugué a terme. De tota manera cal destacar que l'època més *àuria* en el sentit constructiu a Verdú, fou entre els segles XIV i XVI que, de fet, és l'època de més esplendor constructiva dins del propi monestir. Posteriorment, en els dos segles següents, XVII-XVIII, els conflictes socials i polítics —pestes, sequeres, guerres, imposicions de manutenció de les tropes, etc.— afectaren el desvetllament econòmic de la vila i del monestir. A la vegada, és en aquesta darrera etapa quan s'inicien els plets entre Verdú i Poblet per tal d'aconseguir la llibertat de la vila —al 1657 s'endegà el primer plet—.



Fig.35. Segell del 1663, on s'observa l'escut de Verdú format per la torre i un bàcul abacial a banda i banda de la torre. Aquest any era abat quadrienal de Poblet, Antoni Rossell (1660-1664).

2) *A nivell artístic.* Si en el pla arquitectònic la influència pobletana es denota en molts racons de l'església i del castell, no passa el mateix en altres aspectes artístics (escultura, pintura, orfebreria, etc). El fet és que, en el caire artístic, era la comunitat presbiteral, les confraries i els jurats de la universitat, qui encarregaven i sufragaven les despeses.

En l'època de què s'ocupa el present treball —segles XVII i inici del XVIII—, sabem perfectament qui encomanà i costejà la construcció d'algunes d'aquestes obres d'art que es troben i es trobaven —ja que, malauradament, algunes d'elles foren destruïdes en el trienni 1936-1939— a l'església verdunina:

a) El retaule de sant Ramon de Penyafort. Obra contractada el 1618 al mestre Pere Marc de Tarragona⁷⁵, i encomanada pels jurats i per la confraria de sant Ramon de Penyafort. No sabem exactament el preu total de l'obra: només en coneixem pagues parcials.

⁷⁵ Sobre aquest retaulista no he trobat cap dada.



Fig.36 Retaule sant Ramon de Penyafort, del 1621, destruït el 1936.

b) El retaule de la Mare de Déu de la Puríssima. Aquesta obra fou encomanada a Agustí Pujol⁷⁶ el 1623 —acabada tres anys més tard— pels jurats de la vila; el cost del retaule ascendí a 850 lliures.



Fig.37 i 38. Retaules de “La Puríssima” (1626) i de sant Flavià (1659), destruïts el 1936.

⁷⁶ Sobre Agustí Pujol, vegeu la nota 63.

c) El retaule de sant Flavià es va contractar a un tal mestre Marc d'Igualada (?) el 1658.

Per aquesta obra els jurats verdunins en pagaren 470 lliures⁷⁷.

A part de l'exposat, l'església verdunina, en el temps, ha anat rebent diverses donacions de més o menys importància —bàsicament, d'orfebreria— tant per part del monestir de Poblet, com d'altres. És significatiu i destacable un reliquiari en forma pediculada que fou donat per l'abat de Poblet, Vicenç Ferrer (1393-1409)⁷⁸.

3) *A nivell social* —economia i administració—. L'abat era el “senyor” de la vila i del terme de Verdú, i era qui tenia la potestat de designar els seus administradors a la vila, tant en el camp econòmic —portat a terme pel regent, síndic i ecònom, a Verdú, funcionari monacal citat de vegades com a “bossers”⁷⁹—; com a nivell administratiu. En aquest cas era el batlle: persona de responsabilitat, designat directament per l'abat; si el síndic vetllava els interessos econòmics del monestir, el batlle vetllava la, de vegades, difícil relació entre aquell i la població de Verdú.

El batlle, seguit dels jurats, encapçalaven el govern municipal: la *universitat* — que molt posteriorment passaria a dir-se ajuntament—. Exercia el poder judicial per a poder resoldre qüestions i desavinences que podien sorgir entre els veïns i, entre aquests i el monestir. Degut al càrrec de què gaudia, el batlle podia tenir escrivania pròpia.

Els jurats eren la força representativa de la vila, els qui defensaven els privilegis adquirits de temps endarrere, i els qui s'emparaven en el monestir quan els problemes

⁷⁷ Referent a les dades aportades sobre els tres retaules, vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: “El temple parroquial de Santa Maria de Verdú”. *Ob. cit.*, pp.24-26, 29-30, 32-33. -ID.: “La Puríssima de Verdú”, a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 12 (1999), pp.113-126. -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrraga, Arxiu Històric Comarcal, col·lecció Ardèvol, 2004, pp.103-121.

⁷⁸ Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: “El tresor de l'església parroquial de Verdú”, a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 13 (2000), pp.73-75. -ID.: *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. *Ob. cit.*, pp.144-147.

⁷⁹ El càrrec de “bossers” era una tasca de certa responsabilitat, ja que, aquest monjo duia la comptabilitat de la possessió més gran del monestir després del propi edifici monacal i les seves pertinences; per tant doncs, havia de ser una persona capacitada per al càrrec i amb uns destacables dots d'administració. Una mostra d'això és que alguns dels “bossers” foren posteriorment abats quadrienals del monestir. Entre ells, el citat Josep Reduà, bossers el 1657 i, que, posteriorment, fou abat del monestir entre 1664-1668; també ho fou Pere Virgili, bossers entre el 1682-1684, i abat entre 1688-1692.

venien de fora. Els jurats actuaven independentment del batlle, deliberant entre ells i, quan la situació era prou important, convocant el “consell general”. Els consellers, que vestien “gramalla” —túnica llarga fins als peus de color negre—, eren quatre i s’escollien cada any natural, sovint era el 30 o el 31 de desembre. En l’acte d’elecció —anunciat vuit dies abans amb el toc de campana nomenat “toc de pulsano” o a batallades; i també, a toc de corneta—. Per a l’elecció, es convocava a tots els caps de casa a la sala del castell o a l’església, i es repartien unes butlletes on cadascú havia d’escriure-hi un nom i s’insaculava. Els triats passarien a ser els jurats de l’any següent i no podrien ser reelegits fins passats quatre anys. Sembla ser que Poblet donava una certa llibertat a la vila, però, per altra banda, seguia mantenint la figura superior del batlle i, com es veurà, de tot l’aparell econòmic.

4) *En el sentit espiritual i religiós.* Sembla ser que Poblet no influí massa en el curs religiós de Verdú —en el caire purament litúrgic i institucional—, ja que el clergat secular estava regit per la cúpula episcopal solsonina —i anteriorment vigatana⁸⁰— i el monacal —els monjos del castell, dependents de Poblet— es dedicava, quasi en exclusiva, a l’aspecte econòmic, com a administradors dels bens del monestir pobletà a la vila verdunina. En les meves perquisicions en els diversos manuals eclesiàstics de l’Arxiu Parroquial de Verdú, no he trobat cap dada directa sobre la influència del monacat resident a Verdú envers les funcions de l’estament parroquial local⁸¹. L’administració i la col·lecta dels béns que el monestir tenia a Verdú es duien a terme al castell, en el qual, a més de les dependències per l’emmagatzemament de cereals, vi i oli, també hi havia un molí olier amb quatre grans premses d’uns dotze metres de longitud cadascuna —

⁸⁰ Referent a la creació del bisbat de Solsona i la problemàtica que comportà el desmembrament de parròquies dels bisbats d’Urgell i de Vic per tal de conformar el nou bisbat, Vegeu el quadre número 3. En aquest sentit, Vegeu la relació d’alguns dels personatges que se citen i la seva relació amb Verdú.

⁸¹ Sovint, l’abat de Poblet passava certes temporades al castell de Verdú —algunes d’elles documentades— i no consta enlloc que interferís en la vida i els actes de la comunitat parroquial, ans al contrari, alguns cops assistia a les celebracions religioses del poble tot i disposar en el castell d’una capella pròpia —la capella de sant Bernat—.

premses que foren renovades per l'abat Pere Virgili (1688-1692)—. L'ús d'aquest molí o tafona per part de la població comportava unes sucoses rendes al monestir⁸². L'administració d'aquestes i altres rendes que es produïen a la vila i al terme de Verdú, eren regides pels monjos —se'ns desconeix la quantitat— que habitaven al castell. Verdú “era i funcionava” de manera similar a un priorat —una filial del monestir—⁸³ tot i tenir el seu govern municipal propi, a la vegada que, l'església verdunina no depenia de Poblet sinó que ho feia de Solsona i anteriorment de Vic.

La situació religiosa de Verdú pot semblar en certa manera “complexa” ja que la jurisdicció religiosa anava a càrrec del bisbe de Solsona (amb anterioritat, el de Vic), mentre que la jurisdicció civil i criminal anava a càrrec de l'abat de Poblet —dos personatges amb un pes específic important dins el món religiós del moment—. A la vegada, el rector de Verdú, cap de l'església local, era designat pel bisbe de Vic, però ratificat pel bisbe de Solsona, fet que sembla que podia complicar encara més la situació religiosa local —cal recordar però que Verdú pertanyia al bisbat de Solsona des de la creació d'aquest, el 1594—.

Al rector de Verdú se li atorgava —per part del bisbe de Vic— el càrrec de “Vicari Perpetu”, càrrec purament nominal i que provenia de molt temps endarrere. Aquest nomenament és perquè, des de temps pretèrit —concretament des de 1330—, el bisbe de Vic rebé per part del Vaticà el nomenament de “Rector Perpetu” de Verdú, amb l'obligatorietat que havia de residir dos mesos a la vila. Malgrat aquesta condició de residència a la vila, i degut potser al distanciament geogràfic i la complexitat que això deuria comportar-li, el bisbe de Vic nomenà un “Vicari Perpetu” que el suplís en aquest

⁸² Vegeu: -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet. Ob. cit.*, pp.511. -CARDONA COLELL, Ramon; ESCOLÀ VALLS, Àngels; SALCEDO CARRASCO, Àngels: “Seguiment arqueològic al castell de Verdú: aparició d'un molí d'oli dels segles XVI-XVII”, a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 15, (2002), pp.180-198.

⁸³ En aquest cas, el responsable d'aquesta mena de “priorat”, podria ser el monjo síndic o ecònom, destinat temporalment pel monestir pobletà a Verdú, a manera d'encarregat d'aquestes gestions administratives o ambaixador de Poblet.

càrrec, sense perdre'n la titularitat del mateix. En el quadre sinòptic 3 s'explica la relació entre Verdú i el bisbat de Vic i a la vegada, es presenten els bisbes d'aquest episcopat que tingueren el nomenament de Rector Perpetu de Verdú.

Quadre 3

Verdú i el bisbat de Vic

L'església de Verdú pertanyia ja al bisbat de Vic des del temps de Ramon Berenguer I "el Vell" (*1023; †1076); sembla ser que la reconquesta de les terres que envoltaven la vila es féu el 1055 o 1056 sota el mandat d'aquest comte. Justament, el 1072, ja es documenta una petita esglesiola al costat del castell. El 1165 es reuneixen al llogarret de Verdú un seguit de càrrecs eclesiàstics per tal de donar resolució a un litigi sorgit temps endarrera entre Bernat Roger, bisbe d'Urgell (1162-1166), i el prepòsit de l'església de Santa Maria de Solsona. A més dels esmentats, es reuniren al castell o a l'església de Verdú, en Pere de Redorta, bisbe de Vic (1147-1185); Bernat, abat de Sant Vicenç de Cardona; Hug de Cervelló, arquebisbe de Tarragona (1163-1171); Guillem de Torroja, bisbe de Barcelona (1144-1171); Guillem de Peratallada, bisbe de Girona (1160-1168); Pedro Tarroja, arquebisbe de Saragossa (1151-1184); el bisbe de Tortosa, Jofre (1151-1165) [o, Ponç de Monells (1165-1193)]; i Martín, bisbe d'Osca (1162-1166?).

A la centúria següent, en senyorejar Poblet la vila, intentà adquirir tot el poder damunt d'aquesta, inclòs el religiós, fet al qual, el bisbe de Vic, Bernat Calvó [sant] (1233-1243), s'hi negà. La disputa pels béns de l'església de Verdú arribà a un procés el 1235, en el qual, a l'abril d'aquest any, la sentència es decantaria favorable al bisbe de Vic i en contra de l'abat de Poblet, Vidal d'Alguaire (1232-1236). Un segle després, concretament el 1326 i degut al precari estat econòmic del bisbat, el bisbe vigatà Berenguer de Guàrdia [Saguàrdia] (1306-1328), inicià un nou procés, endegat ara pel bisbe per tal d'adquirir el títol i les rendes pròpies del rector de Verdú. Quatre anys més tard, el 1330, arribà la sentència favorable al bisbe de Vic, Galcerà Sacosta (1328-1345), però amb la condició que cada any havia de residir temporalment a la vila per un espai de dos mesos. Aquesta clàusula no s'acabà complint però en canvi, sí que es cobraven les rendes pertinents. És en aquest moment quan el bisbe, en condició de "rector de Verdú", nomenà un "vicari perpetu" que el substituís i que dugués a terme les funcions de rector. En aquest sentit, Vegeu: APV. *Documentos Varios I*. Sig.339/1, doc.17 (procés d'unió de la parròquia a la mensa episcopal [conjunt de béns o rendes del bisbe o del bisbat] de Vic, de 1329) i doc.163 (nomenament del bisbe de Vic com a rector de Verdú, 2 d'abril de 1330). Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Des dels Orígens fins a la fi del Règim Senyorial de Poblet*. Ob. cit., p.47, 71-74. -FARRÉ TARGA, Miquel Àngel: *L'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Verdú* Tàrraga, Arxiu Històric Comarcal, Col·lecció Ardèvol, 2002, pp.30-32, 171 i 174. [No és d'estranyar que el bisbe de Vic volgués aprofitar-se de les rendes de l'església verdunina ja que sembla ser que aquestes eren prou substancials. Vegeu sinó els drets que el bisbe de Vic tenia a finals de segle XVII: el producte anyal de £ 460 del gra i del vi del arrendament de la primícia del terme de Verdú; a més, a nivell particular, li pertanyia la primícia del cànem de tot el terme més £ 40 de la primícia de l'oli, 35 jornals de terra entre secà i horta repartides en una peça de terra de 2 jornals de vinya, una altra de 3'5 jornals de terra campa i 2'5 de bosc, una altra de 5 jornals de terra campa, dues finques de 8 jornals de terra campa cadascuna, una altra peça de terra de 1'5 jornals de terra campa, dos horts dels quals se n'extreia £ 10 anyals i, també era propietari de la casa-abadia o rectoria. Sobre l'esmentat, Vegeu: APV. *Documentos Varios I*. Sig.339/1, doc.151].

Mossèn Ramon Berenguer —historiador local i rector de Verdú entre 1889 i 1912—, en el seu llibre manuscrit titulat *Libro de Noticias*, volum que es troba a l'Arxiu Comarcal de la Segarra, a Cervera, explica la raó del per què d'aquest atorgament del càrrec de "vicari perpetu" al rector de l'església verdunina. Mossèn Berenguer cita textualment: "Cuando la mayor parte de las parroquias que forman el obispado de Solsona pertenecían al obispado de Vich; el Sr. Obispo de Vich obtuvo de la Santa Sede ser nombrado párroco de Verdú, obligándosele residir una temporada en esta parroquia. Pasado algún tiempo se nombró un Vicario perpetuo. Al pasar Verdú al obispado de Solsona, el Sr. Obispo de Vich quedó párroco de Verdú, y el Vicario perpetuo era nombrado por el Obispo de Vich pero examinado y aprobado por el de Solsona. Así vino practicándose hasta 1886. En esta fecha, el Sr. Obispo de Vich y el M. Iltre. Vicario capitular y General de Solsona acordaron que el curato de Verdú sería presentado por el obispo de

Solsona y la terna aprobada por el de Vich, y desde entonces ha cesado de llamarse vicario perpetuo". Vegeu: Arxiu Comarcal de la Segarra: -BERENGUER, Ramon: **"Verdú y el obispo de Vich", a *El Norte catalán*. 427, (9-1-1895), p.1.** -ID.: *Libro de Noticias*, manuscrit sense sign. top., p.1 [s/n]. [Volum iniciat el 15 de setembre de 1889 i acabat al 1907. Mossèn Ramon Berenguer, mentre estigué a Verdú féu una excel·lent tasca a l'arxiu parroquial: ordenà, classificà, i posà les signatures topogràfiques als diversos volums i lligalls que conformen l'arxiu i, a la vegada també, recollí en 9 voluminoses miscel·lànies (*Diversorums*) un gran nombre d'important documentació solta de l'església verdunina].

Els bisbes vigatans que inclogueren entre els seus diferents títols el càrrec de "rector de Verdú", foren: Galcerà Sacosta (1328-1345); Miquel de Ricomà (1345-1346); Hug de Fenollet (1346-1348); Lope Fernández de Luna (1348-1351); Ramon de Bellera (1352-1377); García Fernández de Heredia (1377-1383); Fernádo Pérez Calvillo (1383-1391); Joan de Baufés (1391-1393); Francesc Riquer i Bastero (1393-1400); Diego de Heredia (1400-1410); Alfons de Tous (1410-1423), 12è President de la Generalitat de Catalunya; Miquel de Navés (1423); Jordi d'Ornós (1423-1445); Jaume de Cardona i Gandia (1445-1459), 22è President de la Generalitat de Catalunya; Cosme de Montserrat (1459-1473); Guillem Ramon de Montcada i de Vilaragut (1473-1493); Joan de Peralta (1493-1504); Joan d'Enguera (1505-1510); Joan de Tormo (1510-1553), 62è President de la Generalitat de Catalunya; Aciscle Moya de Contreras (1554-1564); Benet de Tocco (1564-1572); Juan Beltrán de Guevara (1573); Bernat de Josa i de Cardona (1574-1575); Pere d'Aragó (1577-1584); Joan Baptista de Cardona (1584-1587); i Pere Jaime (1587-1597). Aquest darrer ho fou fins el 1594, quan Verdú passà a pertànyer al nou bisbat de Solsona, vegeu quadre sinòptic 4.

A partir de la creació del bisbat de Solsona, els bisbes de Vic ("absentistes" físicament del curat de Verdú, encara que conservaren la titularitat, delegant les seves funcions en aquest sentit en un vicari anomenat per ells o altres persones), degueren "compaginar" els seus drets sobre Verdú (als que molt possiblement no voldrien renunciar), amb la comoditat de no haver de desplaçar-se a la vila verdunina, i mantenir, alhora, unes relacions cordials amb el bisbat veí de Solsona, que ara gestionava l'administració eclesiàstica de tota la comarca. És així com s'hauria d'entendre l'acord de 1886, en el sentit de que el bisbe vigatà accedís a que el "rector de Verdú" fos "proposat" (en una terna) pel bisbe de Solsona, encara que sense renunciar a la prerogativa més important: el seu nomenament final. Aquesta nova situació fa afectar ja als següents bisbes de Vic: Joan Vila (1597); Francesc Robuster i Sala (1598-1607); Onofre de Reard (1608-1612); Antoni Gallard i Treginer (1612-1613); Andrés de San Jerónimo (1614-1625); Pere de Magarola i Fontanet (1627-1634); Gaspar Gil (1634-1638); Alfons de Requesens (1639); Ramon de Sentmenat i de Lanuza (1640-1655); Francesc Crespí de Valldaura i Brizuela (1655-1662); Brauli Sunyer (1663-1664); Jaume de Copons i de Tamarit (1665-1673); Jaume Mas (1674-1684); Antoni Pasqual (1685-1704); Manuel de Santjust i de Pagès (1710-1720); Ramon de Marimon i Corbera (1720-1744); Manuel Muñoz Guil (1744-1751); Bartolomé Sarmentero (1752-1775); Antonio Manuel de Artalejo (1777-1782); Francesc de Veyán y Mola (1783-1815); Ramon Strauch i Vidal (1816-1823); Pau Jesús Corcuera i Caserta (1825-1835); Lluçia Casadevall i Duran (1848-1852); Antoni Palau i Termens (1835-1857); Joan Josep Castanyer i Ribas (1857-1865); Antoni Lluís Jordà i Soler (1866-1872); Pere Colomer i Mestres (1875-1881); i Josep Morgades i Gili (1882-1899).

D'aquesta manera, quan es produí el desmembrament dels bisbats de l'Urgell i de Vic per a crear el de Solsona (1594), el bisbe de Vic, en raó de l'antic nomenament de la Santa Seu, continuava essent el "Rector" de Verdú, i per això tenia el poder de l'elecció del seu "delegat" —el Vicari Perpetu—. Aquesta curiosa situació es donà fins el 1886. Així doncs, ens trobem davant d'un fet molt particular en la vida religiosa i civil del Verdú del segle XVII, ja que era regida per tres importants personatges eclesiàstics del moment, dos bisbes (depenents del Vaticà) i un abat (depenent del General de la seva

ordre cistercenc a Cîteaux —França—). Precisament, el segle XVII va ser una època de molts canvis pel que fa a les jurisdiccions i reformes dutes a terme en els monestirs cistercencs de la Corona d'Aragó, amb un moment clau el 1623. Aquest any els monestirs cistercencs de la Corona d'Aragó —seguint els passos de les comunitats cistercenques de Castella, les quals formaren la Congregació de Castella el 1425— deixaren de dependre del monestir francès de Cîteaux i formaren, a instàncies del monarca Felip II, el que seria la Congregació d'Aragó⁸⁴.

En la situació particular de Verdú hi ha la possibilitat que el bisbe de Solsona i l'abat de Poblet haguessin coincidit més d'una vegada a la vila, ja sigui en trobades consensuades o bé en les celebracions religioses que es duïen a terme; cal tenir present que el bisbe Manuel de Alba residí durant tres llargs anys a la vila —de finals de 1689 o primers de 1690 fins a l'octubre de 1693—. Justament, el desembre de 1690, quan el bisbe ja es trobava a Verdú, coincidí amb la visita que l'abat de Poblet, Pere Virgili (1688-1692)⁸⁵, féu a la vila. La intenció de la visita per part de l'abat fou la de prendre els

⁸⁴ Felip II, el 1562 sol·licità al pontífex Pius IV, la exempció dels monestirs cistercencs de la Corona d'Aragó, de l'autoritat de Cîteaux. Els monestirs catalans s'oposaven en part, ja que hi veïen inconvenients en el fet de separar-se de l'abadia francesa i en el fet d'acceptar l'organització i l'estructura que implicava la Congregació. el més acèrrim defensor de la permanència era l'abat de Poblet, Simó Trilla (1602-1623). És a partir de la mort d'aquest abat (1623) quan Poblet s'inclou a la Congregació, erigida ja al 1616, i aplica un dels més importants canvis d'aquesta, l'abadiat quadriennal. Cal fer constar en aquest sentit l'interès de la resta de monestirs de la corona perquè Poblet formés part de la Congregació ja que a Poblet hi havia 100 monjos i 40 conversos, a més de “molts donats i bramadaris”; mentre que al monestir de Santes Creus només hi havia 40 monjos, 10 conversos i algun donat; pel que fa al monestir aragonès més habitat —Veruela—, amb 34 monjos i 6 conversos. Pel que fa al monestir femení de Vallbona de les Monges, aquest ingressà sense el seu consentiment i mantingué una actitud de resistència ferma. Vegeu: -ALTISENT, Agustí: “Cistercienses”, a *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, 1972, volum I, pp.412-415. -ID.: *Història de Poblet. Ob. cit.*, pp.467-494. -PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. Santes Creus, Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1978, p.233. -TODA, Eduard: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*. Poblet, Abadia de Poblet, (GONZALVO, Gener, i MASOLIVER, Alexandre, eds.), col. “Scriptorium Populeti, 16”, 1997, pp.122-146.

⁸⁵ L'abat Pere Virgili es va veure envoltat en una destacada polèmica amb el cenobi cistercenc femení de Vallbona de les Monges. Pere Virgili, com abat de Poblet pretenia tenir la “paternitat” immediata sobre el monestir femení amb la intenció d'actuar com abat de dita casa i monestir. Sembla ser que una part de les religioses hi estaven a favor mentre una altra part s'hi negaven justificant que només depenien de Cîteaux. La situació es complicà quan Pere Virgili visità com a “ordinari” el monestir de Vallbona (3-8 de juliol de 1691) i, amb un destacament de sometent envaí el cenobi al·legant que aquest havia fet resistència. A partir d'aquest fet l'abat Virgili suspengué l'abadessa i les seves col·laboradores posant la casa a les ordres de la priora, que tenia més de vuitanta anys i no disposava de bona salut. L'abat Pere Virgili aconseguí que vuit de les vint-i-tres monges del monestir romanguessin subjectes a aquest mentre que la resta ho estaven al

drets que d'antuvi tenia l'abat damunt de la vila, els drets de Sagrament i Homenatge, i servia per refermar els llaços que unien el monestir amb la població: jurar fidelitat al “senyor”, recuperar els impostos que amb el temps s'havien anat perdent i renovar els drets senyorials que tenia el cenobi sobre els habitants, la vila i el terme. Concretament, en aquesta visita, l'abat Virgili de Poblet, va estar acompanyat pel seu secretari Francesc Dorda⁸⁶ qui, posteriorment, seria també abat de Poblet (1704-1708), a més de, poc

general del Císter de la Congregació, creant un cert cisma dins del monestir. L'abat intentà aconseguir la implicació del braç armat però aquest s'hi negà (1692), a més, Poblet obtingué tres sentències condemnatòries que obligaven al monestir a pagar importants sumes de diners a Vallbona, fet que deixà arruïnada l'abadia pobletana. L'abat successor de Pere Virgili, Pere Albert (1692-1696), continuà l'empresa del seu antecessor, i acabà posteriorment per desestimar-la, fruit de la delicada situació econòmica que vivia el monestir de Poblet i veient que la judicatura i l'opinió popular no li eren favorables. En aquest sentit, vegeu: -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet. Ob. cit.*, pp.511-512. -PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Abaciologi de Vallbona (1153-1977). Ob. cit.*, pp.266-267. -TODA, Eduard: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII). Ob. cit.*, pp.182-190.

⁸⁶ Francesc Dorda i Germí (*Mataró, 1641; †Poblet, 1716). Entrà al cenobi cistercenc de Poblet el 1681 i professà com a monjo l'any següent. Acompanyà com a secretari l'abat Pere Virgili (1688-1692) en les visites a les diverses baronies del monestir. L'abat Pere Albert (1692-1696) el nomenà mestre de novicis i arxiver major i des del 1694 ostentà el càrrec de vicari del terme. Exercí el càrrec de bosser (administrador) del monestir durant els dos següents abadiats —Josep Rosers (1696-1700), i Josep Tresánchez (1700-1704)—. Del 1694 al 1700 participà en una concòrdia amb els creditors del monestir, fet que li permeté d'anar a la cort de Barcelona el 1697. El setembre de 1704 fou escollit abat del monestir de Poblet i es declarà partidari de l'arxiduc Carles III. En aquest temps ocupà el càrrec de Comissariat General de l'Ordre del Císter, tot i havent estat vetat per Felip V. Degut a la simpatia que li professà Carles III, el mateix monarca el nomenà almoïner major del regne, atorgant-li també la superintendència de la casa reial amb el càrrec de Vice-tresorer General i, posteriorment el nomenà President del Consell d'Hisenda. Carles III el nomenà també com a bisbe de Potenza (regne de Nàpols), episcopat del qual mai prengué possessió. El 1708 el monarca en féu la presentació al pontífex Clement XI, el qual preconitzà a Dorda com a bisbe de Solsona el 1708 i en prengué possessió dos anys més tard, el 1710. Havent deixat l'abadiat de Poblet, Francesc Dorda fou nomenat pel pontífex romà com a Comissari de la Santa Croada i el 1712 presidí el Concili Provincial Tarraconense. Quan l'arxiduc Carles III i l'emperadriu retornaren a Àustria li oferiren a Dorda la possibilitat que els acompanyés a Viena però aquest refusà l'ofertament i es quedà a Solsona. Francesc Dorda fou rellevat de la càtedra solsonina pel monarca Felip V, i retornà posteriorment a Poblet. Tot i l'absència del cap de la seu solsonina, el Vaticà es negà a proveir la vacant fins després de la mort de Dorda. [La seva obra escrita consta de: -*Originales Processions, Sagraments y Homenatges presos per lo Molt Il·lustre y Reverendíssim Senyor Don Pere Virgili, Abat de l'insigne i real Monastir y Convent de Nostra Senyora de Poblet; de les viles, llochs y térmens de dit real Monastir i Convent de Nostra Señora de Poblet. Año 1690.* Arxiu de Poblet, Arm. II, cal.26. -*Directorio Perpetuo para el cumplimiento del Oficio, Missas y Ritos eclesiasticos, según el Sagrado Orden Cisterciense, y usos particulares del Real Monasterio de Poblet. Año de 1694.* Arxiu de Poblet, Arm. IV, cal.25. -*Libro de Don Francisco Dorda, años 1706-1708.* [Llibres de comptes com a President del Consell d'Hisenda] Arxivo Histórico Nacional, Clero, Libro 13.698. -*Libro de Don Francisco Dorda, años 1709-1710.* [Llibres de comptes com a President del Consell d'Hisenda] Arxiu de Poblet, Arm. IV, cal.29. Sobre aquest personatge, vegeu: -COSTA I BAFARULL, Domingo: *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia.* Barcelona, Balmes, 1959, volum 2, pp.445-453. -FINESTRES I DE MONSALVO, Jaume: *Historia del Real Monasterio de Poblet...* Barcelona, Orbis, 1951, pp.151, 153-154, 168, 170. -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet. Ob. cit.*, pp.537-539, 541. -MASOLIVER, Alexandre: *Fra Francesc Dorda, Abat de Poblet, Bisbe de Solsona i Ministre de l'Arxiduc.* Poblet, Abadia de Poblet, 1981. -ESTEVA, Maur: *El Directori Perpetu Litúrgic del P: Francesc Dorda de l'any 1694.* Poblet, Abadia de Poblet, 1983. -MASOLIVER, Alexandre: “Dorda i Gemí, Francesc”, a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya. Ob. cit.*, vol. II, 2000, p.39.

després, bisbe de Solsona (entre 1710 i 1716). L'acte d'homenatge es féu a la plaça de la vila i era obligatòria la presència de les autoritats locals i de tota la població. Les autoritats municipals juraren homenatge a l'abat i aquest jurà respectar els privilegis de la vila. Després dels juraments l'abat i els vilatans anaren al castell on l'abat tancà i obrí la porta amb clau en senyal de propietat; el mateix ritual es féu a la presó del castell. Després passaren a un dels portals de la vila on es repetí el cerimonial com a senyal de possessió de la vila; després d'aquest acte sortí al camp i llençant un grapat de terra enlaire prengué possessió del terme que li pertanyia. Després, de nou a la plaça de la vila i assegut en un tron, s'oferí per administrar i aplicar justícia a qui ho sol·licités; un cop acabada la cerimònia l'abat es traslladà al castell on residí alguns dies⁸⁷.

Sens dubte, la residència d'ambdós personatges —els dos càrrecs eclesiàstics més importants del moment (l'abat d'un monestir reial i el bisbe)— a la vila, bé deuria poder permetre'n la trobada, ja fos a nivell particular o en les celebracions litúrgiques que es podien fer a la vila. De ben segur que l'estada d'aquests dos importants càrrecs jeràrquics bé deuria influir en el sentiment social i religiós dels vilatans i, per descomptat, en la música que es duia a terme en les diverses celebracions religioses⁸⁸.

No deixa de ser significativa la visita de l'abat com a senyor de la vila i del terme de Verdú usant les prerrogatives que com a “senyor feudal” li pertocaven, tenint present

⁸⁷ Referent a la visita de l'abat Pere Virgili a Verdú, vegeu: -MASOLIVER, Alexandre: ”Sobre la visita feta per l'abat Virgili de Poblet a la vila de Verdú l'any 1690”, a *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català. (Sant Joan de les Abadesses, 1970)*. Vol.II. Poblet, Abadia de Poblet, col. “Scriptorium Populeti, 9”, 1974, pp.359-407. -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet. Ob. cit.*, pp.530-533. -BOLEDA, Ramon: *Verdú. Des dels Orígens fins a la fi de Règim Senyorial de Poblet. Ob. cit.*, pp.201-206.

⁸⁸ La relació directa entre l'episcopat solsoní i l'abadiat pobletà no es donà només en el cas de Francesc Dorda, sinó que posteriorment, es trobà en aquesta mateixa situació l'abat Agustín Vázquez de Varela (abat, 1786-1793; bisbe, 1793-1794). Sobre aquest personatge, vegeu: -TODA, Eduard: “Resum de la vida del pobletà Francesc Dorda”, a *Diario de Mataró*, (28-7-1935). -ID.: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.43-45, i 196-212. -COSTA I BAFARULL, Domingo: *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia. Ob. cit.*, volum 2, pp.526-542. -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet. Ob. cit.*, pp.559-566. -MASOLIVER, Alexandre: *Fra Francesc Dorda, abat de Poblet, bisbe de Solsona i ministre de l'Arxiduc. Ob. cit.* -BARTRINA, Enric: “Vázquez de Varela, Agustí”, a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya. Ob. cit.*, vol. III, 2001, p.636.

que, en aquell temps residia a la vila el bisbe de Solsona, Manuel de Alba. L'abat, jeràrquicament inferior al bisbe (però amb uns poders jurisdiccionals en els quals el bisbe no podia intervenir), deuria voler deixar ben clar el seu poder temporal damunt de la vila (i, potser, del mateix bisbe?), refermant el jurament de servitud per part d'aquesta i, a la vegada, la revisió dels impostos que Verdú havia de pagar-li. Tenint present la intenció de poder que d'altres vegades havia tingut l'abat —l'intent d'assumir la potestat damunt de l'abadia femenina de Valbona de les Monges i els mitjans que utilitzà⁸⁹— no és d'estranyar que en aquest moment l'abat volgués fer una demostració de poder i força davant l'“amenaçant” presència del bisbe (nouvingut i llavors resident a Verdú), deixant ben clar qui era “l'amo i senyor” de la vila, a més d'exigir els drets que li pertocaven. En aquesta qüestió quin paper hi deuria jugar el bisbe? Es deuria quedar reclòs a la rectoria —abadia—, o bé, al contrari, feia costat a l'abat en la seva ostentació de poder? De moment, no sabem res més d'aquesta situació.

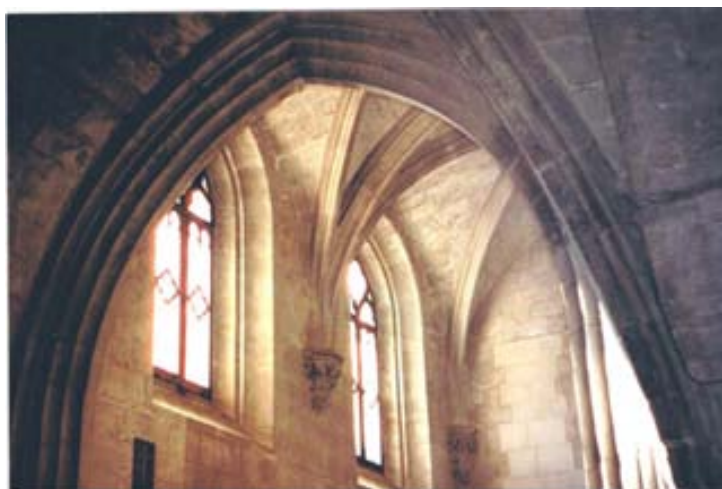


Fig.39 i 40. Interior de l'església parroquial de Verdú.

⁸⁹ Vegeu la nota 75.

Quadre 4

Creació del bisbat de Solsona

El bisbat de Solsona fou creat al 1594. Aquest bisbat, amb seu a la població de Solsona (no era ciutat, ja que aquest títol li concedí el monarca Felip II l'any 1594 arrel de ser seu episcopal), es configurà amb l'adhesió de parròquies pertanyents als bisbats de Vic (en concret, setze parròquies, entre elles, la de Verdú) i d'Urgell (en un inici, dues-centes cinquanta-vuit), fet que produí una certa, i lògica, reticència per part del bisbe d'Urgell, Andreu Capella. En un principi la creació del bisbat de Solsona es va justificar en el seu moment amb la intenció de crear a la Catalunya centre-occidental un nou bisbat que formés futurs sacerdots, uns religiosos preparats, en certa manera, per a “combatre” l'heretgia i la ignorància davant les possibles influències dels nouvinguts a algunes zones del centre i nord-occidental de Catalunya (les terres del Pallars, l'Aran i les valls d'Àneu). Aquests nouvinguts, procedents la gran majoria de França, fugien de les guerres de religió que es vivia al seu país, i anaven seguint el traç de les conques fluvials amb la intenció d'instal·lar-se a les terres de l'interior, buscant una millor condició de vida. A més, la gran extensió del bisbat d'Urgell i les dificultats orogràfiques del terreny muntanyós sovint eren un inconvenient per una plena administració eclesiàstica. Les raons per la creació del nou bisbat a Solsona, eren bàsicament dues: la gran extensió i difícil orografia del terreny, i l'aspecte econòmic i administratiu d'una àmplia extensió geogràfica. En aquest sentit, la creació d'un nou bisbat comportava l'establiment d'una franja, d'un terreny “de contenció”, entre les comarques d'Urgell (la major influència francesa —de poder eclesiàstic i temporal: el bisbe d'Urgell és príncep d'Andorra—, des dels Pirineus cap a l'actual pla lleidatà) i els territoris més poblats i emblemàtics eclesiàsticament de Catalunya (Vic, Tarragona, Barcelona, Tortosa). A més, la creació d'un nou bisbat comportava una important despesa a la corona hispànica (la qual no gaudia precisament en aquell moment de massa solvència econòmica). L'elecció de Solsona com a nova seu episcopal (entre altres candidates com ara, Cervera o Balaguer) fou bàsicament per una raó econòmica, ja que la població solsonina disposava d'una seu monacal de frares agustinians que havia estat secularitzada dos anys endarrere; així doncs, l'espai físic no comportava cap despesa a la corona, fet decisiu a l'hora de l'elecció de la nova càtedra episcopal¹.

El 1592, el pontífex Climent VIII —Ippolito Aldobrandini, (1592-1606)— en una butlla endegà el traspass del monestir regular solsoní a seu secular. Aquest encàrrec el va encomanar a tres persones: a l'arquebisbe de Tarragona Joan Terés i Borrull —natural de Verdú i que anteriorment havia estat bisbe d'Elna i Tortosa— (referent a aquest personatge, Vegeu el quadre sinòptic número 4), al bisbe d'Urgell —Andreu Capella (1588-1609), qui havia estat professor de teologia de Terés a València— i el nunci apostòlic del Vaticà [Pietro Millino (gener 1591-setembre 1592, o Camillo Caetani (octubre 1592-febrer de 1600)]. L'arquebisbe nomenà comissionat per a llegir la butlla a Solsona al seu nebot, i també verduní, Antoni Terés, doctor en decrets i Vicari General de l'arquebisbat de Tarragona. A la vegada, el 1695, l'arquebisbe Joan Terés formà el nou capítol solsoní i nomenà nous canonges per a la catedral, entre ells, el seu secretari i beneficiat de Verdú, mossèn Miquel Pagès. El 8 de maig de dit any 1595, Climent VIII expedí una nova butlla per tal que es delimités el nou bisbat de Solsona desmembrant els bisbats d'Urgell i de Vic. Per tal de dur a terme aquesta decisió i la seva aplicació efectiva territorial, el papa encarregà de nou la nova tasca a l'arquebisbe Terés, al bisbe de Tortosa —[Gaspar Punter i Barreda (1590-1600)], noti's que ja no es compta amb el bisbe d'Urgell, el més gran perjudicat en aquesta operació—, i al nunci del Vaticà [Camilo Borghese, el posterior Pau V (1605-1621)], qui transferí la seva facultat a l'abat de Poblet Francesc Boteller i Oliver (1583-1598) —senyor de Verdú i, a la vegada Visitador General del Císter a Espanya a partir del 1589—. La sentència que dictaren aquests comissionats fou aprovada pel monarca Felip II i pel Consell de Càmera de la Corona d'Aragó. En total es desmembraren 258 esglésies del bisbat d'Urgell i 16 esglésies del bisbat de Vic —noti's que en cap moment no es té en compte en aquesta operació al bisbe de Vic— que corresponia als deganats de Cervera i Tàrraga. La sentència de desmembrament fou signada a Tarragona el desembre de 1597 per l'arquebisbe Joan Terés, així com també per l'abat de Poblet Francesc Boteller i Oliver), Antoni Terés (nebot de l'arquebisbe) i ratificada pel nou bisbe de Solsona, Lluís Sans (1594-1612), anteriorment, canonge de Barcelona. Els dos bisbes perjudicats —d'Urgell i Vic— apel·laren la sentència, però se'ls denegà l'apel·lació ja que en la butlla de comissió s'hi especificava la següent clàusula: *que es passi l'efecte i execució del que es sentenciï, encara que s'interposi apel·lació*. Tot i la clàusula citada, hi hagué importants desavinences entre l'església de Solsona i la d'Urgell —que en sortí molt perjudicada en el desmembrament— que duraren una vintena d'anys, fins que el monarca hispànic Felip IV demanà al pontífex Gregori XV [Alessandro Ludovisi (1621-1623)] una nova comissió, en aquest cas, potser més imparcial (?). El pontífex romà dictà una nova butlla

el gener de 1623 declarant que el desmembrament fos només de 114 esglésies enlloc de les 258 que hi havia en un principi. En aquests sentit cal destacar però que, malgrat els continus conflictes sorgits entre els dos bisbats, hi hagué dos pontífex entremig de Climent VIII i Gregori XV que sembla ser que no es manifestaren en aquest sentit —Lleó XI [Alessandro de Medici (1605)] i Pau V [Camillo Borghese (1605-1621)], era el nunci que participà en el desmembrament del bisbat d’Urgell—.

És significatiu però que no sigui fins després de la mort d’aquest darrer pontífex (Pau V) —que havia estat nunci apostòlic a Espanya en el moment d’aplicar la sentència— que no es restitueixen algunes de les parròquies extretes del bisbat d’Urgell. A la vegada que és el monarca hispànic Felip IV qui en reclama el retorn al papa Gregori XV. De la lectura dels fets se’n desprenen diverses qüestions: 1) Hi havia algun altre interès que anés més enllà del purament ordenat pel pontífex i el monarca Felip II? [recordem que es tractava de fer d’una franja “de contenció” entre les comarques d’Urgell i els territoris més poblats i emblemàtics eclesiàsticament de Catalunya]. 2) L’arquebisbe, per tal de dur a terme aquesta tasca s’envoltà de personatges que li eren propers: el seu nebot, el seu secretari, el seu successor en la càtedra de Tortosa, l’abat de Poblet —el monestir reial més important de la Corona d’Aragó—, el nunci papal —l’ambaixador del Vaticà a Espanya—, i paradoxalment, en un principi, el bisbe d’Urgell, professor seu a València i el més perjudicat de tot l’afer. 3) Entre els personatges esmentats, i a part de la seva relació jeràrquica i eclesial, cal notar també que alguns d’ells tenien una relació molt directa amb Verdú: l’arquebisbe i el seu nebot eren verdunins, el secretari de Terés era beneficiat a l’església verdunina, i l’abat de Poblet era el senyor de la vila i terme de Verdú. 4) En tot aquest afer no es pot oblidar, a part del poder religiós de què disposava —era el cap de la província eclesiàstica “tarraconense”, amb un total de vuit bisbats—, del beneplàcit polític que deuria tenir l’arquebisbe, cal tenir present que posteriorment, i encara que per poc temps (1602-1603), Joan Terés fou virrei de Catalunya sota el regnat de Felip III.

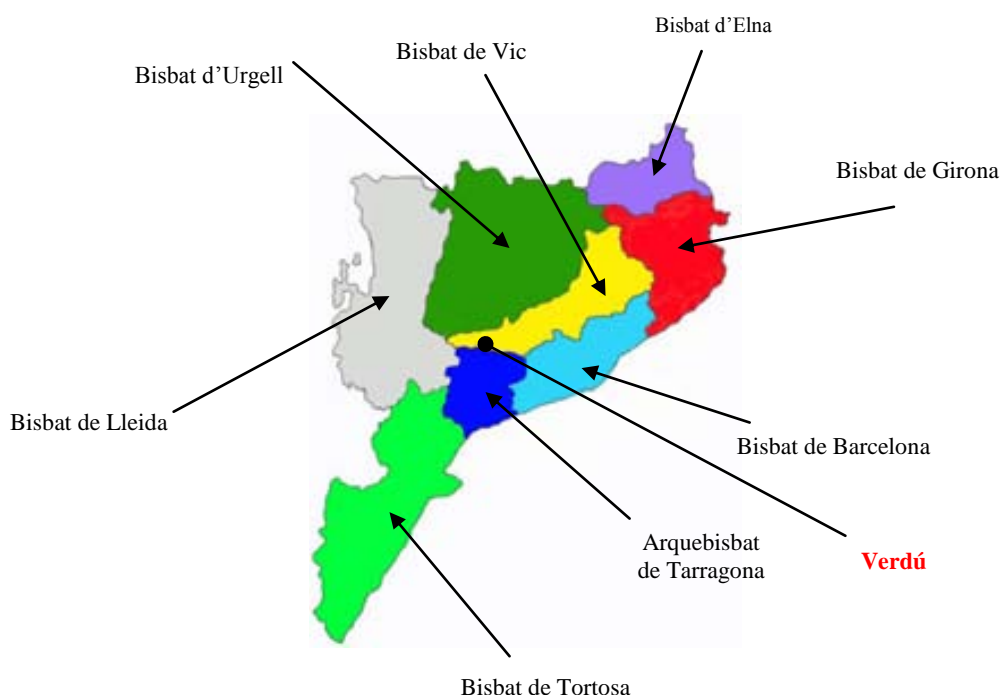


Fig.41. Distribució dels bisbats de Catalunya fins el 1595.

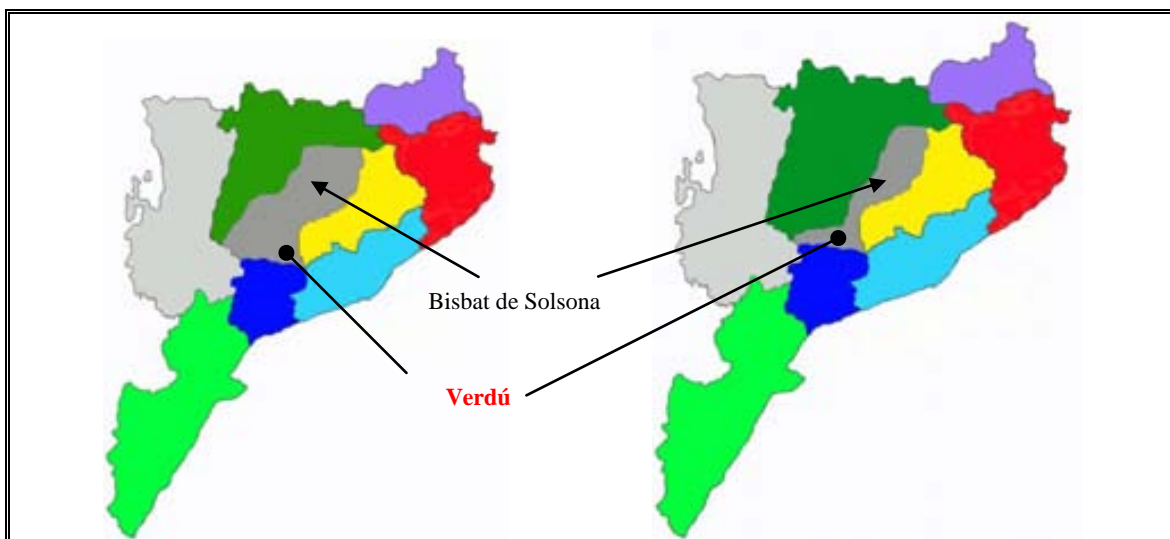


Fig.42. El bisbat de Solsona el 1595.

Fig.43. El bisbat de Solsona a partir de 1623.

El bisbes que ocuparen la càtedra episcopal de Solsona des de la creació del bisbat fins al dia d'avui han estat: Lluís Sans i de Códol (1594-1612), posteriorment bisbe de Barcelona; Juan Álvaro [Álvarez] Zapata (1613-1623), cistercenc, va ser abat del monestir de Veruela (Saragossa); Miguel Santos de San Pedro (1624-1631), posteriorment arquebisbe de Granada; Pere de Puigmarí i Funes (1631-1634), benedictí; Diego Serrano de Sotomayor (1636-1639), mercedari; Pedro de Santiago Anglada Sánchez (1640-1644), agustí descalç, nomenat posteriorment bisbe de Lleida; Josep Laines (1642-1652), agustí, nomenat posteriorment com a bisbe de Guadix. [Com es pot comprovar, les dates dels dos bisbes anteriors no coincideixen —acabament de l'episcopat del bisbe Pedro de Santiago, 1644, i inici del de Josep Laines, 1642—, això sembla que és degut a la problemàtica que comportava en aquell moment la invasió francesa arribant primer la butlla de l'inici de l'episcopat de Josep Laines abans de la clausura de Pedro de Santiago]. Després de l'episcopat de Laines i Solsona sota la dominació francesa, el monarca Lluís XIV de França nomenà bisbe de Solsona a Vicenç de Margarit i de Biure, dominic; un cop Felip IV reconquerí la ciutat deixà sense efecte el mandat de Margarit i nomenà un nou bisbe, en Francesc Roger [Vicenç de Margarit abans de Solsona ho havia estat de Lleida (1642-1646), i després de Solsona va exercir a Barcelona (1651-1652) i posteriorment a Elna (1659) essent reconegut per la Santa Seu el 1669. Aquests nomenaments foren atorgats pel monarca Lluís XIV de França —recordem els aconteixements de l'època en el marc de la Guerra dels Segadors, i el període en que Catalunya restà sota l'òrbita civil i militar francesa—, fet que comportà que a efectes oficials, les auctoritats civils espanyoles no reconeguessin posteriorment com a vàlid el seu nomenament, i quedaren vacants les seus episcopals que regí aquest bisbe. És per aquesta raó que, sovint, es manifesta a la documentació que la seu solsonina estigué vacant entre els anys 1644 i 1656]. Francesc Roger (1656-1663), dominic; Lluís de Pons i Esquerrer (1664-1685), benedictí; Manuel de Alba (1685-1693); Juan de Santa María [Gaspar] Alonso y Valeria (1694-1699), franciscà; Guillem de Gonyalons (1699-1708), agustí; **Francesc Dorda (1710-1716), cistercenc, va ser abat de Poblet (1704-1708)**; Pedro Maganya (1717-1718), benedictí, Josep Taverner i Ardena (1718-1720); Tomás Broto y Pérez (1720-1736); José Esteban Noriega (1738-1739), agustí; Francisco Zarzeño Martínez (1740-1746), trinitari calçat; José de Mezquía Díaz de Arrízola (1746-1772), mercedari; Rafael Lasala y Locela (1773-1792), agustí; **Agustín Vázquez Varela (1793-1794), cistercenc, va ser abat de Poblet (1786-1793)**; Pere Nolasc Mora (1794-1811); Manuel Benito Taberner (1814-1830); mercedari; Juan José de Tejada Sáenz (1832-1838), mercedari. A partir d'aquest darrer any, el govern lliberal del moment suprimí l'episcopat solsoní i quedà regit per administradors apostòlics designats per la diòcesi de Vic: Pere Coma i Francesc Blanch (1838-1841); Domènec Sala i Moliner (1841-1842); Jeròni Bellit Verneda (1842-1846); Gil Esteve i Tomàs (1846-1848); Domènec Sala i Moliner (1848-1853), segona vegada; Joan Palau i Soler (1853-1857); Francesc Blanch (1857-1864) segona vegada; Pere Jaume Segarra (1864-1881); Ramon Casals (1881-1891); Josep Morgades i Gili (1891-1895); Ramon Riu i Cabanes (1895-1901); Joan Benlloch i Vivó (1901-1906), posteriorment, bisbe d'Urgell; Lluís Amigó i Ferrer (1907-1913); Francesc Vidal i Barraquer (1913-1919), posteriorment arquebisbe de Tarragona; Valentí Comellas i Santamaria (1919-1945). La diòcesi fou restaurada el 1933 restablint els seus drets episcopals

gràcies a les gestions de l'arquebisbe Francesc Vidal i Barraquer. Els darrers bisbes solsonins han estat Vicente Enrique y Tarancón (1945-1964), posteriorment nomenat arquebisbe de Oviedo; Josep Bascuñana i López (1964-1977); Miquel Moncades i Noguera (1977-1989); Antoni Deig i Clotet (1990-2001); Jaume Traserra i Cunillera (2001-2010); i actualment ho és Xavier Novell i Gomà (2010....)³.

1. Vegeu: -*La diòcesis de Solsona*. Barcelona, Tobilla, 1904, p.203. - PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. Ob. cit., p.206. -BARTRINA, ENRIC: "Solsona, bisbat de", a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Ob. cit., vol. III, 2001, pp.469-470. -BADA, Joan: *Història del cristianisme a Catalunya*. Ob. cit., pp.105-106.

2. Vegeu: -COSTA I BAFARULL, Domingo: *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*. Ob. cit., volum 1, pp.327-347.

3. Referent a una part d'aquest episcopat, vegeu: -COSTA I BAFARULL, Domingo: *Ob. cit.*, volum 1-2, pp.348-475.

5) *A nivell econòmic*. Durant més de cinc-cents anys, Verdú gaudí d'una important fira d'animals de peu rodó (cavalls, ases, mules, pollins, etc.). Aquesta era la manifestació equina més destacada de Catalunya i una de les més rellevants de la península i, fins i tot, amb força renom en terres del sud de França. A la fira de Verdú hi convergien compradors i venedors de Catalunya, Galícia, Astúries, Lleó, Castella, Navarra, Aragó, València i Andorra, pràcticament tota la meitat nord de la península. La reconeguda fira fou una activitat comercial que es desenvolupà sota el domini del monestir pobletà i, a la vegada —a causa dels importants beneficis que en podia extreure—, n'esdevenia un aferrissat defensor davant les pretensions d'altres fires o de poblacions més grans⁹⁰.

⁹⁰ El 10 de setembre de 1378, el rei Pere III "el Cerimoniós", estant a Barcelona, concedeix, mitjançant l'abat de Poblet, Guillem d'Agulló (1361-1393), la facultat de celebrar anyalment a Verdú una fira que durés deu dies consecutius, iniciant-se a partir del 25 d'abril, diada de sant Marc. A la vegada el dit rei concedeix el privilegi de celebrar un mercat setmanal cada dimecres i, a més, posa sota la protecció i seguretat reial (en front dels lladres, saltejadors de camins, falsificadors de moneda, reus i tota mena de malfactors) tots els mercaders, tant a l'anada com a la tornada de la fira. Quan tot just la fira feia un any que se celebrava, el mateix rei, aquest cop des de la ciutat de Saragossa, concedeix a Verdú el privilegi de celebrar una segona fira, també de deu dies consecutius i iniciant-se el 13 de gener, festivitat de sant Hilari. Aquesta segona fira rep les mateixes condicions de beneficis per als firaires que les que tenia la primera. La segona fira, per raons de proximitat amb la primera, fou traslladada posteriorment a l'octubre, tot i així, no assolí la importància de la fira de l'abril. Fins i tot, l'abat de Poblet feu enviar missives a tots els seus dominis perquè acudissin a fer transaccions de mercaderies a la fira de Verdú. Vegeu. -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Des dels Orígens fins a la fi del Règim Senyorial de Poblet*. Ob. cit., p.147-148. Són evidents els favors reials envers Verdú i que de retruc convergien amb els beneficis del monestir pobletà; no cal oblidar que el monestir de Santa Maria de Poblet era el cenobi reial més important de la Corona d'Aragó, per tant no és d'estranyar que el mateix rei atorgués certs privilegis a la vila.

No era només a nivell particular que es feien transaccions comercials a la fira de Verdú, sinó que, també es feia amb estaments destacats, com ara, la catedral de Barcelona. En un manual notarial de l'arxiu parroquial verduní es destaca un fet curiós succeït entre la vila i els canonges de la catedral. Els canonges barcelonins compraren tres-centes ovelles a la fira de Verdú i pretenien sortir de la vila sense pagar, al·legant que eren religiosos. La universitat de la vila els prohibí de sortir fins que haguessin saldat el deute⁹¹. Aquest fet, a part de la seva curiositat com a tal, ens dóna a entreveure una relació comercial entre la catedral de Barcelona i la vila de Verdú, però a la vegada, i pel fet de tractar-se tots de religiosos, també hi hauria pogut existir una certa relació entre el clero de la catedral barcelonina i la comunitat de preveres de Verdú. Una relació que ben bé hagués pogut comportar algun benefici musical a la capella verdunina fent arribar algunes de les obres barcelonines per tal de copiar-les a Verdú i retornar-les posteriorment un cop haguessin estat copiades per mossèn Josep Segarra Colom.

O per contra, que fos el mateix bisbe Manuel de Alba —cal recordar que residí a Verdú durant un llarg període de temps mentre era bisbe de Solsona—, que en ocupar la càtedra barcelonina hagués comportat l'arribada d'aquestes obres musicals a Verdú (?). Òbviament l'important activitat comercial i econòmica que suposava la fira de Verdú comportà diverses enveges i disputes amb la veïna població de Tàrraga⁹².

⁹¹ Vegeu: APV: *Manual Notarial 1636-1644*, p.s/n. Vegeu també: -BOLEDA I CASES, Ramon: "El sector boví de la Fira de Verdú es passa a Anglesola", a *Nova Tàrraga*, 3.237, (2008), p.s/n.

⁹² El primer conflicte entre Verdú i Tàrraga arrel de les fires, apareix ja el 1317. Per evitar més disputes entre ambdues localitats, el rei Jaume II uneix Verdú a la vegueria de Cervera, ratificant així una concessió que el seu avi, Jaume I, ja havia concedit anteriorment a l'abat de Poblet, Berenguer de Castellots (1246-1253), en què permetia als habitants de la vila i terme de Verdú, anar a l'oficial de la vegueria de Cervera enlloc del de Tàrraga. Vegeu: -SARRET I PONS, Lluís: *Privilegis de Tàrraga*. Tàrraga, Camps, 1982, p.61. - SEGARRA MALLA, Josep Maria: *Història de Tàrraga amb els seus costums i tradicions*. *Ob. cit.*, volum I, 1984, pp.80-81. El 1754 succeí una disputa important entre les dues localitat veïnes i que demostra la cooperació entre Verdú i Poblet —"vassall" i "senyor"— per tal de defensar els interessos econòmics d'ambdós; una forta polèmica es va encetar entre Verdú i Tàrraga degut a les fires que aquesta celebrava al mes de maig. En aquest cas, Verdú i Poblet acudiren a la Reial Audiència de Barcelona, guanyant el plet la postura verdunina. Posteriorment, deu anys més tard —el 1764—, el Consell Municipal de Tàrraga resol portar el cas als tribunals de Madrid, encetant de nou un altre litigi i, malgrat la insistència i persuasions de Poblet, aquest cop l'Audiència madrilenya resol que les dues poblacions poden celebrar les seves fires però



Fig.44. i 45. Dues imatges de la fira de Verdú, inicis del segle xx.

Pel mateix monestir, la fira era una excel·lent font d'ingressos; en una capitulació del 1576 sobre els drets de les fires, se cita la part proporcional que el monestir es quedava de totes les transaccions comercials que es duïen a terme en els dies de la fira. Això era: per cada lliura que es pagava en qualsevol transacció, tant el venedor com el comprador pagaven dos diners en impostos, diners que anaven a parar a les arques del monestir, això és un 4'8 % del valor de l'operació⁹³. Dita quantitat en principi pot semblar reduïda, però degut a la gran quantitat de transaccions que es duïen a terme, la fira esdevenia una bona font d'ingressos per al monestir, i també, sens dubte, per la vila⁹⁴. Per tant doncs, el cenobi recollia per un costat els seus beneficis anyalment en espècies

amb unes certes condicions per tal que no s'interfereixin entre elles. Vegeu: -SEGARRA MALLA, Josep Maria: *Ob. cit.*, volum II, 1987, pp.322-328.

⁹³ Una lliura en moneda barcelonina equivalia a 20 sous i, cada sou a 12 diners. Per tant doncs, cada lliura es dividiria en 240 diners.

⁹⁴ El que es negociava a les fires, a més dels animals de peu rodó (és a dir, amb ferradura: cavalls, ases, mules...), era: bestiar de llana, cabrú, porcs, porcells —garrins— per a nodrir, bestiar de tota natura; carn salada, llana, ferro, tot tipus de gra, cànem, sabates, teixits, mel, cera, cordills, formatges, farina; a més dels productes que podien aportar diversos marxants, com ara *sombrerers*, llibreters, daguers i falcers. A tot això, cal dir, i és un detall important, que els habitants de Verdú restaven lliures de la taxa imposada pel monestir en la compra i venda per la fira; un fet que denota una vegada més els miraments del cenobi envers la vila. Vegeu: -BERENGUER, Ramon: *Apunts de la Història de Verdú fets per D. Ramon Berenguer Pbre. Rector. Etimologia de Verdú*. volum manuscrit, inèdit, pp.37-40.

(oli, cereal, bestiar, etc.) per part dels vilatans, i per a l'altre, en metàl·lic (delmes, primícies, imposicions, etc.) per part dels vilatans i dels negociants que duïen a terme les seves transaccions en les dues fires. Tot i que el forn de pa i la botiga del blat pertanyien a Poblet, els administrava la universitat de la vila —és a dir, l'ajuntament— pagant-ne un petit lloguer al monestir, lloguer simbòlic que ascendia tan sols a 1 sou anyal per la botiga i 50 sous pel forn. Les taxes que el monestir cobrava per l'ús dels molins del blat i de l'oli eren de 1 punyera⁹⁵ de blat per cada mitgera⁹⁶ i una 16a part per les olives. A més, el monestir cobrava el delme corresponent (una 11a o 12a part dels productes cultivats —blat, verema, safrà, farratge, olives, cànem, lli i lleties—, també una part del bestiar i la volateria, així com per les aigües canalitzades i per la tafureria (joc públic)⁹⁷.

L'encarregat de recaptar i d'administrar els beneficis del monestir era, com ja s'ha manifestat anteriorment, el frare *bossier*. A la vegada, aquest regent tenia al seu servei un nombre reduït de frares i seglars que controlaven les entrades i sortides dels molins de l'oli i dels cereals. És ben evident que el monestir havia de vetllar els beneficis que produïa Verdú ja que, de les trenta-quatre possessions que tenia el monestir, Verdú era la més important degut als seus fogatges i a l'amplia extensió del seu terme⁹⁸.

6) *A nivell musical*. Sembla ser que entre Verdú i Poblet, en algun moment o altre, hi hauria una certa relació musical, encara que, de moment no en tinguem gaire

⁹⁵ Antiga mesura catalana d'àrids, variable segons les regions. A la zona pirenaica lleidatana equivalia a 3,0566 litres, això és 1/24 de quartera, mentre que a Perpinyà equivalia a 1'148 (1/8 de quartó rossellonès). Pel que fa a la quartera, aquesta també era variable segons les zones; a les terres lleidatanes equivalia a 73'36 l, i a les de Tarragona, a 70,81. Vegeu: -CARRERAS I MARTÍ, Joan (director): "punyera", a "Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.", volum 18, pp.465. -ID.: "quartera", a *ob.cit.*, p.490.

⁹⁶ Antiga mesura catalana d'àrids. Equivalia a 2 quarteres i comprenia 8 o 12 quarterons. Vegeu: -MOLAS I RIBALTA, Pere: "mitgera", a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, volum 15, p.251.

⁹⁷ En aquest sentit, vegeu: -FONT I RIUS, Josep M.: "El domini pobletà sobre la vila de Verdú. Notes per a la història del règim senyorial de Poblet", a *Miscellanea Populetana*. Poblet, Abadia de Poblet, col. "Scriptorium Populeti, 1", 1966, pp.361-373. Per més informació al respecte, vegeu: -MASOLIVER, Alexandre: "Poblet: vida econòmica del monasterio en el siglo XVII", a *Miscellanea Populetana*. Poblet, Abadia de Poblet, col. "Scriptorium Populeti, 1", 1966, pp.387-432.

⁹⁸ Al 1397, Verdú comptava amb 128 focs, seguit de Vimbodí amb 77, i com a tercer, Vinaixa, amb 58 focs. Aquestes tres poblacions eren les possessions més importants del monestir de Poblet. En aquest sentit cal destacar doncs, la importància de Verdú per damunt de les altres possessions pobletanes. Vegeu: -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, p.257.

constància. A la Biblioteca de Catalunya hi ha un bon nombre de fragments de música gregoriana escrita en pergami que pertanyien a l'Arxiu Parroquial de Verdú. Concretament, aquests fragments són els que monsenyor Higiní Anglès s'endugué de Verdú el dia 17 de gener de 1934, portant-los a la llavors anomenada Biblioteca de la Diputació de Barcelona —l'actual Biblioteca de Catalunya—⁹⁹. En aquest cas, i referent a aquests manuscrits musicals trobats a l'arxiu verduní, Higiní Anglès dóna a entendre que ben bé podrien haver estat escrits a l'*scriptorium* del monestir de Poblet i què, possiblement, alguns dels monjos pobletans que anaven a Verdú haurien fet arribat els manuscrits musicals a l'església parroquial d'aquesta vila (?!)¹⁰⁰.

Una altra referència musical coneguda és la d'un dels cantors de la capella musical pobletana de finals dels XVI i principis del XVII. Es tracta del verduní Joan Granera¹⁰¹. També hi havia relació entre l'església verdunina i el què va ser el mestre de

⁹⁹ Aquests fragments varen quedar enregistrats amb el topogràfic "M 1451". Per a més informació sobre aquesta qüestió, vegeu el capítol: «El "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica» de la present tesi doctoral.

¹⁰⁰ Referent a dits documents musicals, vegeu: -ANGLÈS, Higiní: *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona, reproducció de l'edició de 1935, Biblioteca de Catalunya, 1988, p.178. -GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*. *Ob. cit.*, pp.107-113.

¹⁰¹ Joan Granera [Graner] (*Verdú, 1-12-1556; †Poblet?, ?). Monjo del monestir de Santa Maria de Poblet. Prengué l'hàbit de monjo durant l'abadiat de Pere Boquers (1546-1564). Formà part de la capella de música del monestir. A la vegada, va ser també abat del monestir de Santa Maria d'Escarp, filial del cenobi pobletà, situat prop de Massalcoreig (Lleida). Aquest monestir estava sota la jurisdicció de Poblet, d'aquí que, al prior d'aquest centre filial, se li atorgués el títol d'abat d'Escarp. Es desconeixen les dades concretes de l'abadiat de Granera, però sabem que entre 1603 i 1605 era abat, tal i com es manifesta en la documentació d'unes visites que fra Granera feu a Verdú [23 d'abril de 1603, 3 de març de 1604 i 17 de juliol de 1605; aquesta última ocasió per a beneir una campana de l'església]. Vegeu: -SALISÍ CLOS, Josep M.: "Les campanes de Verdú. Recerca històrica i etnomusicològica", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 14, (2001), p.62. [El monestir d'Escarp no era molt important, consta que al 1591, tan sols hi havia cinc o sis monjos i que estava en un estat bastant lamentable. A partir d'aquesta època i fins al segle XVIII, va fer una certa revifalla però després de 1835 va caure en un gran retrocés que el conduí a un estat ruïnós]. El 1605, Joan Granera és escollit pels jurats verdunins com a visurador d'un orgue que es construeix a l'església parroquial de Verdú. Existeixen certs dubtes sobre si el seu cognom era Graner o bé, Granera, el cert és que, a l'arxiu parroquial de Verdú, tota la seva família apareix esmentada com a Granera, tan sols és en els documents referents a la contracta de l'orgue que s'esmenta com a Graner. D'aquesta mateixa manera —Graner— també ho fa el pare Agustí Altisent en la seva *Història de Poblet*. Tanmateix, en el fogatge de 1497 el cognom familiar apareix com a Granera. Sobre aquest personatge vegeu: -APV: *Llibre de Baptismes 1501-1565*. Sign.300/1, p.182, [Hi ha un altre Joan Granera nascut el 25 de febrer de 1554, dos anys abans i fill del mateix matrimoni, aquest hauria mort abans del naixement del monjo pobletà. Vegeu: *ob. cit.*, p.168]; -BOLEDA, Ramon: *Carrers i places de Verdú*. *Ob. cit.*, p.84. [Aquí l'autor cau en la confusió de citar-lo com a Antoni Granera i, esmenta que va néixer el 1510. Fet aquest que sembla ser poc

capella i predicador del monestir de Poblet i també verduní, fra Pere Ortiz, ja que, aquest, consta com a organista en un dels llibres d'òbits verdunins¹⁰².

Un altre personatge que de jove exercí de cantaire a la capella pobletana fou Rafel Llobera. Aquest va ser en dues vegades abat quadrienal del monestir (1640-1644; i 1648-1652); a més, li va tocar conduir les regnes del monestir en un temps ple de dificultats i turbulències polítiques —va ser abat en els anys de la Guerra dels Segadors—. L'abat Rafel Llobera va fer nombroses visites a Verdú i, de fet, s'hi deuria trobar bé a la vila, ja que, quan rondava els setanta anys d'edat, desencisat i cansat dels conflictes viscuts en la seva època d'abat, deixà el monestir i anà a refugiar-se al castell de Verdú i, al cap d'uns dies el vingueren a cercar per tal que assumís la tasca que com abat li pertocava¹⁰³. De tota manera, qui tingué més relació amb Verdú fou fra Josep Reduà, bosser, ecònom i síndic del monestir. La importància musical d'aquest religiós radica en que a l'Arxiu

verídica ja que, si hagués nascut en aquest any que cita Boleda, en el moment de la construcció de l'orgue —1605—, Joan Granera tindria exactament noranta sis anys, mentre que si prenem com a base la partida de baptisme de 1554, en tindria tan sols uns cinquanta. Per tant doncs, sobre aquesta qüestió, la data i el nom que ens dona Boleda no es corresponen amb el nostre personatge]. El pare Agustí Altisent en el seu volum sobre la història de Poblet, ens situa l'estat de la cultura al monestir a primers del segle XVII i cita textualment un document de l'època —*Breve memoria de los padres que hoy viven, de Poblet, que en alguna ciencia o habilidad son señalados*—, situant a fra Graner en el de “Estudiantes de Lógica y Filosofía y que tengan algunas materias de Theologia”; a la vegada també se l'esmenta en l'apartat de “Summistas o casuistas”. A més, en el document, es cita a Joan Granera com un dels dotze cantors que formaven la capella de música. Vegeu: -FINESTRES I DE MONSALVO, Jaume: *Historia del Real Monasterio de Poblet... Ob. cit.*, volum IV, 1949, p.142 -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.483-484. -TODA I GÜELL, Eduard: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII). Ob. cit.*, p.71.

¹⁰² Pere Ortiz nasqué a Verdú el 10 d'agost de 1562. Prengué l'hàbit de monjo durant l'abadiat de Francesc Oliver de Boteller (1583-1598). Pere Ortiz [Ortis] apareix com a organista a Verdú en cinc ocasions —concretament, en cinc defuncions—, en els dies 9 i 17 de novembre de 1629, 27 i 31 de gener de 1630, així com també el 6 de setembre del mateix any. Vegeu: -APV: *Llibre de Baptismes 1501-1565*. Sig. 300/ 1-3, p.220. -ID.: *Llibre d'Òbits 1595-1636*. -31-, sign. 306/1, pp.s/n. També el trobem un temps abans, el 1604, com a substituït del visurador Joan Granera en l'orgue que s'estava fabricant a l'església verdunina [veure nota anterior]. En aquest sentit, en el document s'especifica que, Pere Ortiz serà el visurador en cas que fra Joan Granera ja fos mort en el moment d'acabar l'orgue. Sabem que hi havia un Pere Ortiz que exercia de vicari perpetu a Verdú el 1640; en el cas que es tracti del mateix personatge, deuria ser ja molt gran, concretament tindria 77 o 78 anys. Vegeu: -FINESTRES I DE MONSALVO, Jaume: *Historia del Real Monasterio de Poblet... Ob. cit.*, volum IV, 1949, p.193 -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.483-484. -TODA I GÜELL, Eduard: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII). Ob. cit.*, pp.71, 98. -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.483-484. -BOLEDA I CASES, Ramon: *Verdú. Des dels Orígens fins a la fi del Règim Senyorial de Poblet. Ob. cit.*, p.187.

¹⁰³ Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: *Ob. cit.*, pp.191-192.

Parroquial de Verdú es conservaven dotze obres d'aquest músic, obres que avui dia es troben al M 1637 del "Fons Verdú" de la *E:Bbc*¹⁰⁴.

Veient aquesta múltiple relació entre Poblet i Verdú (el monestir i l'església respectivament, els músics pobletants i la capella musical verdunina, o, més en particular, en aquest cas de Josep Reduà), es podria dir amb una certa fermesa que hi va haver una certa influència en la música que es feia a l'església parroquial verdunina per part del Monestir de Santa Maria de Poblet. A més, es podria donar el cas que les obres de Reduà conservades a l'arxiu verduní, haguessin estat composades per aquest autor mentre residia al castell de Verdú? O bé que, com a bon coneixedor de la música que es feia a l'església parroquial, les hagués dutes del monestir cap a Verdú per tal que poguessin ser

¹⁰⁴ Al "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya, s'hi troben dotze obres de fra Josep Reduà (Raduà, Reduán). Aquest feu els vots entre 1632 i 1636. Tenim constància que el 1653 era arxiver del monestir pobletà; i el 1657 era ecònom, síndic i procurador del monestir a Verdú, càrrec que exercia en funció de l'abat del monestir. Després de la seva estada a Verdú i, concretament, el 1660 fou prior del priorat de Natzaret (que antigament ocupava el petit espai, a la dreta del que actualment és el palau de la Virreina, entre aquest palau i la coneguda "Casa Beethoven", a la Rambla barcelonina), priorat que posteriorment passa al monestir de Santa Maria de Valldonzella, a Barcelona. Va ser rector de col·legi de novicis de San Bernardo a Osca el 1664. El mateix any fou designat abat quadriennal del monestir, entre 1664 i 1668. Mentre era abat i, concretament el 1665, fou nomenat visitador de l'ordre del cister a la Corona d'Aragó. Morí a Barcelona entre 1668 i 1670. Com a visitador de l'ordre li pertocà fer algunes visites al monestir femení de Vallbona de les Monges, concretament, i a tall de curiositat, en una de les visites —la de 1667—, se'n destaca el següent: "No permita [la Mare Abadessa] que las faldillas interiors sian de seda, ni de color indecent; y així mateix, que lo calçat y llassos no discorden de la onestitat y decencia monàstica...". En concret, d'aquest monjo nascut a Flix en data desconeguda, es conserven en el fons musical verduní les següents obres: *Missa de difunts* a 8 veus, (incompleta), M 1637-IV/22, -V/14, -VI/32; *Missa de difunts i absoluta* a 8 veus, M 1168; *Motet*, a 4 veus, "para después que han puesto el Ssmo. Sacramento en el Monumento", M 1168; *Motet*, a 5 veus, "para quando suban al Ssmo. Sacramento", M 1168; *Motet*, a 8 veus, (*Parce Mihi Domine*), (incomplet), M 1637-VI/32; *Salm*, a 5 veus, (*Lauda Jerusalem*), (incomplet), M 1637-IV/14, VI/32; *Salm*, a 5 veus, (*Lauda Jerusalem*), M 1168; *Salm* a 5 veus (*Laudate pueri*), (incomplet), M 1637-IV/15, VI/32; *Salm* a 8 veus (*Dixit*), en 3r to, M 1168; *Magnificat*, a 8 veus, en 3r to, M 1168; *Villancico para Missa Cantano*, a 8 veus, M 1637-III/11; i *Villancico para Navidad*, a 4 veus, (*Entre pajas*), M 1637-IV/23. A part del "Fons Verdú", a la Biblioteca de Catalunya s'han conservat tres obres més d'aquest autor: *Villancico* per al Santíssim, a 8 veus (*Vaya senyores de xàcara*), M 784/4; *Villancico* per al Santíssim, a 5 veus (*A la mesa del altar*), M 771/27; *Villancico* per al Santíssim, a 5 veus (*Hagan salva las trompetillas*), M 759/17. Sobre aquest frare compositor, vegeu: -MARTINELL, Cesar: *El Monestir de Poblet*. Barcelona, Barcino, 1927, pp.77-81. -FINESTRES I DE MONSALVO, Jaume: *Historia del Real Monasterio de Poblet... Ob. cit.*, volum V, pp.91, 98, 100. -PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. *Ob. cit.*, p.261. -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.504, 507, làmina, pàgina 624. -TODA I GÜELL, Eduard: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.41, 173-174. -SALISÍ CLOS, Josep M.: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII", *Ob. cit.*, p.83. -ID.: "El castell i la música", a *Xercavins*, 16, (2004), pp.29-30. -LOMBARTE MARTÍNEZ, Javier: *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Catalunya*. Treball d'investigació (Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona), inèdit. 2000. pp.3r-6r [s/n].

copiades i/o interpretades? Cal tenir present que, mossèn Josep Segarra Colom —el copista de la gran majoria de les obres dels manuscrits M. 1168, M. 1637 i M. 1638— va néixer al 1654, això és, tres anys abans de l'estada de Reduà a Verdú; i així doncs, d'on va extreure Segarra els “originals”? Es podria pensar que mossèn Josep Segarra deuria començar a copiar les obres que avui dia es coneixen com a “Fons Verdú” a la dècada dels setanta, un cop mort Josep Reduà. Però, vol dir això què els manuscrits originals de Reduà es trobaven ja a Verdú? O bé que posteriorment, algun frare pobletà, o algun prevere verduní de visita a Poblet els portés del monestir per tal de ser copiats per mossèn Segarra? Malauradament, al monestir de Santa Maria de Poblet no s'ha conservat cap tipus de música d'aquesta època degut al daltabaix que patí amb l'exclaustració de 1835, la consegüent degradació, els espolis posteriors i les destrosses dels béns materials que sofrí el monestir¹⁰⁵.

Així doncs, com es veu en l'exposat fins aquí i en relació a Poblet, la influència del cenobi cistercenc sobre la vila de Verdú afecta diversos aspectes, potenciant-ne el seu desenvolupament social, econòmic, artístic i cultural. És una evidència que sis-cents anys de senyoriu aportaren importants beneficis a la vila. Una vila que va saber mantenir però,

¹⁰⁵ El 1835 el monestir de Santa Maria de Poblet fou abandonat degut a la pressió produïda tant pels grups “liberals” com pels “carlins”. A més, l'abandó del monacat es produí per la proximitat de la crema dels convents franciscans i carmelitans soferta a Reus a finals de juliol de 1835 i, les morts de religiosos que això comportà. A partir d'aquests fets, els monjos pobletans optaren per fugir del monestir i refugiar-se per les poblacions dels contorns. Molts d'ells anaren a l'Espluga de Francolí, a casa de parents i amics, on, vestits de seglars, pogueren salvar-se. L'11 d'octubre d'aquell any —1835—, el ministre Juan Álvarez de Mendizábal suprimí per decret les comunitats religioses, llevat de les que es dedicaven a l'ensenyament i a l'assistència d'infants i pobres. Al 1852, després d'un llarg periple, es pogué recollir una part del que havia estat l'arxiu i la biblioteca de Poblet i tota la documentació recuperada passà a Madrid, concretament a la *Biblioteca de la Academia de la Historia*, el que posteriorment seria l'*Archivo Histórico Nacional*. A la vegada, una petita part de l'arxiu pobletà que s'havia conservat a Tarragona feu cap a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Al 1930, pràcticament cent anys després del daltabaix que sofrí Poblet, es creà el primer patronat per tal de poder recuperar el monestir. Eduard Toda i Güell, president de la Comissió de Monuments de Tarragona, intentà sostreure el monestir al *Ministerio de Instrucción Pública i Bellas Artes* i passar-lo a la jurisdicció de la Mancomunitat de Catalunya. No és fins al 1940 quan reapareix de nou una comunitat monàstica a Poblet, iniciada amb monjos provinents d'Itàlia. Vegeu -ALTISENT, Agustí: *Ob. cit.*, pp.632-646.

malgrat els anhels de llibertat que li eren innats, una certa adhesió al cenobi, del qual en va poder extreure tots els favors possibles.

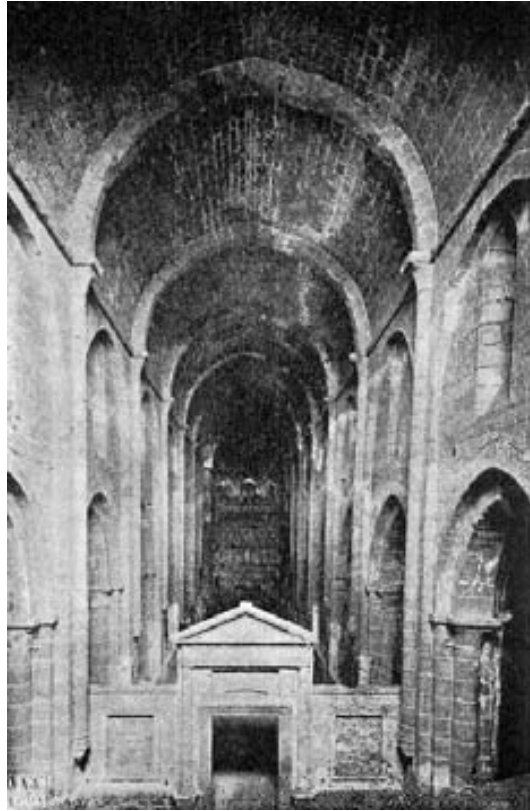


Fig.46. Nau central del monestir de Poblet amb el cor de conversos a primer terme, avui dia desaparegut (fotografia de 1927).

La comunitat parroquial de Verdú i la vida religiosa

La comunitat parroquial verdunina, com tots els centres eclesiàstics, es regia seguint un ordre concret, encapçalat pel, el rector de la parròquia o, millor dit, en el cas de Verdú, pel “Vicari Perpetu” seguit dels sots-vicari i posteriorment, la resta de preveres, tots ells amb un ordre de distribucions i obligacions que podien anar variant, entre elles, la d’organista i mestre de la capella musical. La comunitat parroquial verdunina en l’època que estem tractant —mitjans i finals de segle XVII i inici del XVIII— comptava amb un nombre de preveres que oscil·lava al voltant dels dotze o tretze

membres; així ho trobem el 1612¹⁰⁶ i, posteriorment, al 1768, seguim trobant-hi la mateixa quantitat de sacerdots¹⁰⁷. Sembla ser que aquesta tònica s'anà mantenint en el temps ja que al 1838 s'hi troben catorze beneficiats¹⁰⁸.

Normalment, l'economia interna de l'església i la comunitat presbiteral venia bàsicament donada per les donacions i dotacions dels beneficis, pels ingressos de les obligacions, com ara els enterraments, i per les dotacions de les confraries. A més, una part important dels ingressos de la comunitat verdunina venien donats pel que s'anomenava "la botiga dels sants".

La comunitat parroquial, per tal d'ajudar els vilatans més necessitats creà el 1672, el que s'anomenava "la botiga dels sants", una mena de "banca" que ofería préstecs en espècies, bàsicament llavors de cereals, a baix preu. Vegem com ho esmenta mossèn Ramon Berenguer:

“Los jurats de Verdú, a mediados del siglo X[V]II, trobant-se carregats de deutes a mes no poder, veient que las necessitats y miserias dels pobres continuaven, y plens de bons desitgs per remediarylas, tractaren de formar un Monte Pio a favor dels pobres i mes com no tenian medis per establirlo, acudiren al Sr. Bisbe de Solsona, pera que los deixes comprar blat y ordi dels diners existents en las confraries dels Sants, pera deixarlo als pobres pera sembrar, pagant 1/2 quartá per quartera¹⁰⁹, y del producto de dit escreix, se'n pagava una petita retribució al expendedor, una al comprador, se ajudava a costejar la festa dels Sants de las Confraries, y al vender lo blat vell, lo sobrepuig se destinava per comprar joyas per la iglesia. Y de aqui vingué l'origen de la dita botiga. Se establí dita botiga en lo any 1672. [...]

Si lo poble no necesitava lo blat pera sembrar los Administradors de la Botiga comerciava ab lo blat, venent lo vell y comprantne de novell y lo producto se destinava per comprar adornos per la iglesia parroquial.”¹¹⁰.

¹⁰⁶ Vegeu: -BERENGUER, Ramon: *Apunts de la Història de Verdú fets per D. Ramon Berenguer Pbre. Rector. Etimologia de Verdú. Ob. cit.*, p.53.

¹⁰⁷ Vegeu: -BERENGUER, Ramon: *Libro de Noticias. 1889-1907* (volum manuscrit inèdit), p.11, s/n.

¹⁰⁸ Vegeu: APV: *Docmentos Varios*, 2, doc. 69.

¹⁰⁹ Un quartà era una mesura de cereal pròpia de Catalunya; corresponia a 1/12 part de la quartera. La quartera solia ser de valor variable a les diferents comarques, per exemple, a Lleida, equivalia a 73,36 litres. Vegeu: -CARRERAS I MARTÍ, Joan (director): *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, 1988, volum 18, pp.488; 490.

¹¹⁰ Per tal de poder endegar aquesta mena de banca, la comunitat demanà al bisbe de Solsona que els deixés extraure diners de les confraries dels sants i, així, poder comprar ordi i blat per tal de prestar-lo a qui ho necessités per a sembrar. La botiga dels sants de Verdú deixà de funcionar el 1792, això és cent vint anys després de la seva creació. Vegeu: -BERENGUER, Ramon: *Apunts de la Història de Verdú fets per D. Ramon Berenguer Pbre. Rector. Etimologia de Verdú. Ob. cit.*, pp.51-52.



Fig.47. Interior de l'església parroquial de Verdú.

La comunitat presbiteral de Verdú, com arreu, atenia les seves tasques habituals que els pertocava —litúrgiques, sacramentals, catequètiques, docents, musicals...—. Al rector li corresponia dur a terme les tasques notarials referents a la parròquia, la comunitat i també de la població. A l'arxiu parroquial verduní, a més de la documentació interna referent a la comunitat i l'església —govern i administració, llibres sacramentals, comptes de sagristia, bací de les ànimes, llibres de confraries i congregacions, visites pastorals...—, també s'hi troba una extensa col·lecció de documentació de caire socioeconòmic i, sobretot, notarial: testaments, capítols matrimonials, vendes, procures, compres, censals, captes, obligacions, inventaris, capbreus, concòrdies, etc¹¹¹. Tenint present les funcions de notariat que exercia el vicari perpetu, es pot veure que, aquestes s'estenien també cap a un aspecte municipalista: un bon nombre dels volums que es conserven a l'Arxiu Municipal de Verdú corresponents als segles XVII-XVIII, foren

¹¹¹ El registre notarial més antic conservat a l'APV correspon als anys 1255-1256. És un dels pocs documents conservats que es salvaren de l'incendi que sofrí la sagristia de l'església el 1295. Per a més informació sobre la documentació notarial de l'APV, vegeu: -FARRÉ TARGA, Miquel Àngel: *L'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrraga, Arxiu Històric Comarcal, 2002.

redactats pels mateixos vicaris perpetus, entre ells, Joan Prim —un dels compositors estudiats en la present tesi doctoral—.



Fig.48. Canelobres, del 1643.



Fig.49. Ostensori, del 1684.



Fig.50. Dalmàtica, del 1698.

Les confraries, en el decurs del temps han estat un mitjà important, tant en el desenvolupament religiós com dels diversos estaments o gremis que advocaven en cadascuna d'elles¹¹². És a partir del segle XV quan a Verdú es comencen a desenvolupar de manera important les confraries del Roser i del Santíssim Sagrament, coneguda també aquesta, com de la *Minerva*. Al segle XVII, a la vila, prenen força les confraries de sant Hipòlit —patró dels cantireres—, de la Mare de Déu del Carme, de la Bona Mort i la de la Sang. Les diverses confraries verdunines que entre els segles XVI-XVIII dugueren a terme la seva funció a l'església parroquial foren:

¹¹² Les confraries eren associacions de fidels, bàsicament pertanyents a un gremi o estament i constituïdes per a l'exercici d'obres de pietat i caritat. Un dels trets característics de les confraries eclesiàstiques era el d'incrementar el culte públic, ja fos dels sants en general, com del seu propi patró en particular. Els seus membres no pronunciaven vots ni vivien en comunitats però tenen uns estatuts, un títol i una forma particular d'hàbit o de distintiu. Les confraries en general tenien un aspecte més aviat associatiu, una associació de professionals i menestrals sota una advocació religiosa i, amb una destacada finalitat benèfica, ja fos entre els membres que la conformaven, com pel que fa a les seves famílies. La rellevància de les confraries en l'època que estem tractant arribà tant lluny que, foren obligatòries en molts oficis i seguien unes reglamentacions i uns estatuts propis per a cada confraria en particular. Per tal de poder fundar una confraria s'havia de seguir uns passos concrets: calia que la comunitat parroquial ho sol·licités al seu bisbe i que aquest ho retornés amb la seva aprovació i segell episcopal; també havia de donar la seva aprovació el senyor jurisdiccional o els jurats de la vila; i posteriorment, enviar el document de sol·licitud a la Santa Seu a l'espera que fos acceptada la proposta. En el cas de Verdú, es conserva la llicència donada pel papa Climent VIII (1592-1605) per la fundació de la confraria del Sant Sagrament o de la *Minerva*. Vegeu APV: *Documentos Varios*, volum 2, sign. 291, document 38.

Confraria del Sant Esperit ¹¹³	1417
Confraria de sant Ramon de Penyafort ¹¹⁴	1604
Confraria del Roser ¹¹⁵	1604
Congregació de l'Ordre de Nostre Pare Sant Francesc ¹¹⁶	1604
Confraria de la Minerva o Santíssim Sagrament ¹¹⁷	1605
Confraria de santa Anna ¹¹⁸	1605
Confraria de Nostra Senyora de la Soledat ¹¹⁹	1615
Confraria de sant Esteve ¹²⁰	1701
Confraria de la Bona Mort	
Confraria de la Mare de Déu del Carme	
Confraria de la Sang	
Confraria de sant Hipòlit ¹²¹	
Confraria de sant Miquel	
Confraria de santa Bàrbara	
Confraria del Novenari de les Ànimes	
Confraria del Sant Crucifix	
Confraria del Sant Nom de Jesús ¹²²	

¹¹³ Sembla ser que és una de les confraries més antigues, ja hi ha referències al 1417.

¹¹⁴ A Verdú, el 4 d'abril de 1604 es reuniren a l'església el batlle, jurats i alguns menestrals de diferents oficis per tal de crear i instituir una confraria sota l'advocació de sant Ramon de Penyafort. En aquest sentit, cal tenir present que el sacerdot verduní i llavors arquebisbe de Tarragona Joan Terés i Borrull —Vegeu el quadre sinòptic número 4—, va ser, solament tres anys abans, un dels promotors de la canonització d'aquest sant català —canonge barceloní mort al 1275—, la qual cosa vol dir que la mediació del arquebisbe i el seguiment per part del poble de Verdú, va tenir una repercussió molt ràpida a la vila, tot coincidint amb la recent mort del prelat, el 1603 (1601 canonització; 1603, mort de l'arquebisbe; i 1604, constitució de la confraria —tenint en compte que la seva aprovació trigava un llarg temps, sembla clar que la sollicitud fou demanada vivint l'arquebisbe verduní). Al 1628, els jurats verdunins fan construir un retaule a l'església parroquial destinat a la llaor d'aquest sant. Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Ob. cit.*, pp.66-68, 175-185.

¹¹⁵ Aquesta confraria ja es troba citada al 4 d'abril de 1604. Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Ob. cit.*, pp.66, 172-175.

¹¹⁶ Les congregacions eren associacions de fidels que es reunien sota una advocació religiosa, per tal de fer exercicis de pietat amb finalitats apostòliques. Es diferencia de les confraries en que els seus membres poden haver fet vots. Concretament, d'aquesta congregació ja se'n troben dades al 1657.

¹¹⁷ Es redactaren els capítols d'aquesta confraria el 10 d'octubre de 1599, tot i que no arribà la confirmació fins al 1605. La confraria estava ubicada a la capella de sant Flavià compartint-ne les despeses d'ornamentació i manteniment de dita capella. Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú. Ob. cit.*, pp.165, 169-172. El nom de "Minerva" prové de la confraria romana fundada a Roma al 1539 a l'església dels dominicans de Santa Maria "sopra Minerva". Construïda aquesta en honor de la *Mare del Salvador* damunt dels fonaments d'un suposat temple erigit per Pompeu al Capitoli, temple que sembla era dedicat a la deessa Minerva. A Catalunya la confraria de la Minerva s'anà introduint a principis del segle XVII. Els confreres tenien la obligació de celebrar un acte d'adoració i una processó eucarística. A la vegada, havien de construir i vetllar el "monument" del Dijous Sant i tenir cura de la processó de Corpus i de les enramades de la seva vuitada —cobrir amb rames i flors alguns dels carres per on es celebren les festes del Corpus—.

¹¹⁸ El 18 d'abril de 1605 es redacten les noves ordenacions de la confraria de santa Anna que, de fet, ja existia anteriorment però —tal i com diu el document— "un poquet tibianet". Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Ob. cit.*, pp.71; 186-190.

¹¹⁹ Documentada ja al 1615.

¹²⁰ Documentada al 1701.

¹²¹ Sembla ser que aquesta confraria no era tal en sí mateixa, sinó que estava dins de la confraria de sant Ramon de Penyafort. Sant Hipòlit és el patró dels cantirers i terrissaires i, a Verdú, l'elaboració de la ceràmica negra ha estat, durant segles, una de les indústries més importants. De sempre s'ha elaborat tot tipus de peces de ceràmica negra i, en gran mesura, els cantirs per a beure aigua, més coneguts com a "sillons". El cantirers celebraven la festa de sant Hipòlit el 13 d'agost.



Fig.51. Portalada de la façana de llevant, del 1698.

Tan a Verdú, com a arreu en aquesta època, en ressalta una marcada religiositat que venia condicionada, en part, per la influència d'alguns personatges religiosos més o menys destacats de primers del Sis-cents. En concret a la vila de Verdú, influïren en gran mesura en la religiositat popular dos personatges destacats, a més de les sovintejades visites de bisbes i abats. En aquest sentit cal destacar els nombrosos verdunins que s'entregaren al servei eclesiàstic, tan monacal —al monestir de Poblet— com secular. De tota manera cal fer esment de dos personatges que destacaren en gran mesura, es tracta de Joan Terés i Borrull, arquebisbe de Tarragona i Virrei de Catalunya, i Pere Claver i Corberó, sacerdot jesuïta santificat el 1888. Sobre aquests dos importants verdunins, Vegeu els dos quadres sinòptics que segueixen.

¹²² Es funda el dia 11 d'abril de 1604 —pocs dies després de la institucionalització de la confraria del Roser i de l'intent de creació de la de sant Ramon de Penyafort—. Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Ob. cit.*, pp.70; 185-186; 191-193.

Quadre 5

Joan Terés i Borrull, Arquebisbe i Virrei de Catalunya

Joan Terés i Borrull (*Verdú, 1538; †Barcelona, 1603). Va néixer en una humil família de Verdú —diu la llegenda popular que la seva mare captava pels carrers i les cases (?)—. De jove residia a Reus on estudiava gramàtica, pagant-se els estudis del que obtenia captant pels carrers i les cases (?). Als setze anys acabà els estudis de llatí i humanitats a Tarragona, passant a València a estudiar Filosofia i Teologia, i doctorant-se posteriorment gràcies —segons diu la tradició— a l'ajut econòmic de diverses persones que li costejaren els estudis. Tornà a la catedral de Tarragona on obtingué un benefasit que li serví de títol per a la seva ordenació sacerdotal. Va ser administrador del col·legi dels Jesuïtes de Tarragona, i promogué la beatificació de sant Ignasi de Loiola escrivint per aquest motiu els “precs” que s'enviaren a la Santa Seu. El 1568 obtingué la càtedra de teologia a València i el 1569, l'arquebisbe de Tarragona Gaspar Cervantes de Gaeta, el proposà com a bisbe auxiliar amb el títol nominal de bisbe del Marroc, fet que la Santa Seu aprovà. Fou nomenat rector del seminari Conciliar de Tarragona, fundat el 1575, i posteriorment, Bisbe d'Elna (Rosselló) (1575-1586). El 1584 assistí al concili provincial Tarraconense. Va ser nomenat bisbe de Tortosa (1586-1587). Mentre exercia com a cap de la diòcesi tortosina consagrà l'església parroquial de Verdú (17 de juliol de 1586). Posteriorment fou nomenat Arquebisbe de Tarragona (1587-1603). Adoptà el cerimonial romà i celebrà els concilis tarraconenses de 1598 i 1602. Com ja s'ha vist en el quadre 4, el 1592 participà en la creació del bisbat de Solsona. L'any 1593 publicà a Tarragona els cinc volums de les *Constitucions Provincials* i l'*Archiepiscopologi de Tarragona*. Al 1601, juntament amb els bisbes de Barcelona, Vic, Solsona, Elna i els consellers de la ciutat de Barcelona, promogué la canonització de sant Ramon de Penyafort. L'any 1602 fou nomenat pel monarca Felip III com a Virrei de Catalunya (1602-1603), substituint en aquest càrrec al duc de Feria (1598-1602) [Lorenzo Suárez de Figueroa y de Dormer (*Londres, 1559; †?, 1607), duc de Feria i marquès de Villalba, virrei també de Sicília (1602-1606) i posteriorment, ambaixador a Viena]. Aquesta substitució fou deguda al conflicte que comportà l'empresonament dels diputats de la Generalitat sobre l'afer de la prohibició de duu pedrenyals, empresonament que ordenà el virrei duc de Feria. El recent escollit virrei Terés alliberà els diputats empresonats i va fer publicar les constitucions llevat de les cinc més conflictives —les que feien referència als pedrenyals— i que havien motivat el conflicte entre el virrei anterior i els diputats.

Joan Terés, personatge sense ambicions polítiques —amb un virregnat poc destacable— i, amb el fervent desig de reincorporar-se a la seva tasca eclesiàstica, demanà la dimissió com a virrei de Catalunya a Felip III, dimissió que va ser acceptada pel monarca. Joan Terés i Borrull morí al 1603 a Barcelona a l'edat de 64 anys, poc després d'haver deixat el càrrec de virrei i abans de tornar a exercir com a arquebisbe de Tarragona. Al 1610 les seves despulles foren trasllades de Barcelona al mausoleu de la catedral de Tarragona, mausoleu que ell mateix va fer erigir poc temps abans¹.



Fig.52. Retrat de l'arquebisbe Joan Terés, conservat a la parroquia de Verdú.



Fig.53. Mausoleu de l'arquebisbe Joan Terés, a la catedral de Tarragona.



Fig.54. Heràldica de l'arquebisbe Joan Terés.

1. Per a més informació, vegeu: -COSTA I BORRÀS, Josep: *Concilios Tarraconenses*. Barcelona, Pau Riera, 1867, Tomo II, pp.9-50. -CAPDEVILA, Emilio: "El Arzobispo Terés", a *Revista Ilustrada Jorba*, Manresa, 239 (1929), pp.281-283. -COSTA I BOFARULL, Domingo: *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*. *Ob. cit.*, pp.316, 666-668. -FORT I BUFILL, Xavier: "Joan Terés", a *Boletín Interior Informativo Centro Comarcal Leridano*, 70 (1963), pp.9-10. -BOLEDA I CASES, Ramon: "Joan Terés. Arquebisbe i Virrei", a *Recerques. Terres de Ponent (III)*, Tàrraga, Publicacions del Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 1982, pp.35-48. -REGLÀ, Joan: *Els Virreis de Catalunya. Història de Catalunya, Biografies Catalanes*, Barcelona, Vicens-Vives, Primera reedició, 1987, pp.102-104. -DURAN I GRAU, Eulàlia: "Terés i Borrull, Joan", a *Gran Enciclopèdia Catalana*, *Ob. cit.*, volum 22, p.264. -MIRAVALL I DOLÇ, Ramon: "Terés i Borrull, Joan", a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, *Ob. cit.*, volum III, 2001, p.533. -ELLIOT, J. H.: *La revolta catalana 1598-1640. Un estudi sobre la decadència d'Espanya*. València, Universitat de València, 2006, p.125.

Quadre 6

Sant Pere Claver

Pere Claver i Corberó (*Verdú, 1580; †Cartagena d'Índies, Colòmbia, 1654)¹. Començà l'estudi de gramàtica llatina amb el seu oncle a Tàrrrega el 1591. El 1595, quan tenia quinze anys, el bisbe de Vic li concedí la tonsura clerical. [Tot i que, com s'ha vist anteriorment al quadre 4, al 1594 ja s'havia constituït la diòcesi de Solsona, el nou bisbe encara no havia arribat, i per aquesta raó ho fa el de Vic]. A l'agost de 1596 es traslladà a Barcelona on ingressà a l'Estudi General. El 1602 rebé les ordres menors de mans del bisbe de Barcelona, Alonso Coloma i, havent tingut contacte amb els jesuïtes del col·legi de Betlem, decidí ingressar al noviciat de Tarragona, justament, el 7 d'agost del mateix 1602. El 1604 es traslladà a Girona a estudiar lletres (llatí, grec i retòrica). Al 1605 anà a Mallorca, concretament al col·legi de Montsió (Montission) a estudiar lògica, física i metafísica. Al 1607 tornà al col·legi de Betlem a estudiar teologia. Al 1610 el pare provincial destinà Pere Claver a exercir la seva tasca a les "Índies". A l'abril del 1610 salpà del port de Sevilla cap a Amèrica arribant a finals de juny a Cartagena d'Índies, capital de la Nova Granada. Entre 1610 i 1616 residí a Santa Fe de Bogotà. Posteriorment, fou destinat a Cartagena, ciutat amb el port de tràfic d'esclaus negres més gran d'Amèrica. A la mateixa ciutat de Cartagena va ser ordenat diaca el 1616 i, a l'abril de 1622, feu la professió solemne autoproclamant-se "Pere Claver, esclau dels negres per sempre".

La gran tasca que dugué a terme Pere Claver a la capital de Nova Granada, fou sens dubte, l'exclusiva dedicació —durant quaranta anys— als esclaus negres que arribaven d'Àfrica per a ser comercialitzats. Es calcula que cristianitzà i batejà més de tres-cents mil negres. El 1669 —vint-i-quatre anys després de la mort de Pere Claver— el Consejo de Índias escriví al rei Carles II perquè en demanés la beatificació. El 1671, la Generalitat de Catalunya feu tres peticions al respecte a la Santa Seu. Posteriorment, diversos bisbats d'Hispanoamèrica en sol·licitaren la mateixa causa. No és fins al 1695 què el pontífex Innocenci XII inicia el procés de glorificació. El Concili Tarraconense del 1727, demanà a la Santa Seu l'exaltació de Pere Claver, nomenant-lo com a "el segon Xavier" i també com a "columna inexpugnable de l'Església occidental". El 1747, Benet XIV en promulgà el Decret-declaració de virtuts heroïques. El 1850 Pius IX en promulgà el Breu de beatificació i un any més tard, el mateix pontífex en declarà la beatificació solemne. Al 1888, Lleó XIII canonitzà a Pere Claver. Aquest mateix pontífex declarà: "després de la vida de Crist, cap altra ha commogut tan profundament la meua ànima com la del gran apòstol Pere Claver".



Fig.56. Decret sobre la causa de beatificació de sant Pere Claver, datat el 1747 (APV).

Fig.55. Primera imatge de sant Pere Claver publicada el 1666 en el volum *Vida de Varones Ilustres de la Compañia de Jesús*, del P. José Fernández.

Al 1657 el P. Jerónimo Suárez de Somoza (pseudònim de Alonso de Andrade), publicava la primera biografia de Pere Claver sota el títol *Vida que hizo en Tierra Firme el Venerable y Apostólico Padre Pedro Claver de la Compañia de Jesús*, editat a Madrid per Maria Quiñones. En aquesta biografia es fa una descripció física del sant. Al 1666, el P. José Fernández, publicà la *Apostólica y Penitente vida del Venerable Padre Pedro Claver, de la Compañia de Iesvs. Sacada principalmente de informaciones jurídicas hechas ante el Ordinario de la Ciudad de Cartagena de Indias. En Zaragoza, Diego Dormer, 1666, retrato grabado por Marcos Orozco*. (En aquesta publicació és la primera vegada que apareix una imatge de Pere Claver). [Sembla ser que, José Fernández, va publicar al 1666 el volum *Vida de Varones Ilustres de la Compañia de Jesús*, fet del que no tinc cap referència bibliogràfica]. El cert és que a Verdú, a finals del segle XVII, ja es coneixia la figura de Pere Claver, ja que consta que hi havia un petit osset del sant dins un reliquiari de plata, relíquia que fou espoliada el 1707 per les tropes de Felip V⁴.



Fig.57. Gozos en honor del beato P. Pedro Claver, editats a Barcelona per la Imprenta de Pablo Riera el 1852.



Fig.58. Gravat de sant Pere Claver, del 1887.

1. Per a més informació sobre la vida i obra de sant Pere Claver, Vegeu: -FERNÁNDEZ, José: *Vida de San Pedro Claver*. Barcelona, Imprenta de Viuda e Hijos de J. Subirana, 1888, refundida y acrecentada por el P. Juan M. Solá, retrato grabado por Maura. -NONELL, Jaume: *Breu biografia de l'apòstol dels nègres Sant Pere Claver, de la Compañia de Jesús*. Manresa, Imprenta de Sant Josep, 1908. -SOLANES, Felipe: *San Pedro Claver de la Compañia de Jesús (1586-1654)*. Bilbao, El Siglo de las Misiones, 1941. -VALTIERRA, Ángel: *San Pedro Claver. El santo que libertó una raza*. Cartagena (Colombia), Santuario San Pedro Claver, 1964. -ID.: *El Esclavo de los esclavos*. Cartagena (Colombia), Colgráficas, 1980. -VALTIERRA, Angel; HORNEDO, Rafael M. de: *San Pedro Claver. Esclavo de los esclavos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985. -GABERNET, Joan: *Pere Claver*. Barcelona, Claret, 1980. -ID.: *Esclau dels negres esclaus*. Barcelona, Claret, 1980. -LAMET, Pedro Miguel: *Un cristiano protesta. Pedro Claver (1580-1654)*. Barcelona, Bibliograf, 1980. -TORELLÓ, Josep Maria: "Català curt de paraules i pròdig d'heroisme", a *Sumari*, Associació antics alumnes de Casp, 59 (1980), pp.2-7.
2. Vegeu: -PALAU Y DULCET, Antonio: "Andrade, P. Alonso" a, *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona, Palau, 1948, volum 1, p.338. -ID.: "Suárez de Somoza, Jerónimo", a *Ob. cit.*, volum 22, p.259.
3. -ID.: "Fernández, José", a *Ob. cit.*, volum 5, p.294.
4. -Vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: "Robatori de la relíquia de Sant Pere Claver: nova aportació a la història del sant", a *Xercavins*, 31, (2007), pp.26-27.

Un fet important que influencià en l'aspecte devocional de pràcticament tots els pobles fou la veneració de les relíquies de sants i santes. Justament, la veneració de les relíquies i les imatges arrenca d'una forta tradició que ja venia des del concili trentí (1545-1563), i on s'exhortava als bisbes a instituir la veneració de les relíquies dels *cosos sants*¹²³. En el clima de renovació catòlica que es vivia a finals del segle XVI, va aparèixer l'obsessió i el desig, tant per part de les esglésies com de particulars, de poder adquirir el major nombre possible d'ossos sants arribant a haver-hi un cert "col·leccionisme" i "tràfic" de relíquies de sants i santes i, sobretot, de màrtirs; en totes les esglésies de l'època hi hagué un cert moviment d'apropiació i de captació de relíquies santes¹²⁴. En aquest sentit, Verdú no fou menys i, a primers del segle XVII, arribaren algunes de relíquies sagrades però, possiblement, les més importants foren les de sant Ignasi màrtir —el 1609—, sant Hipòlit, patró dels cantirers —el 1635—, i les de sant Flavià —el 1628—, que acabà convertint-se en el patró de la vila. Arreu prengué una forta embranzida la possessió de relíquies de sants i santes màrtirs de l'època romana, les quals eren extretes de les catacumbes descobertes a partir de 1578 als suburbis de Roma. Sant Flavià va ser un d'aquests sants màrtirs romans i, la devoció a aquest sant, arrelà ben aviat a la vila de Verdú. En aquest sentit, Vegeu el següent quadre sinòptic.

Les relíquies, esdevenien, en general, per a les mentalitats contrareformistes de l'època, objectes amb una doble condició: eren materials tangibles, restes humanes com

¹²³ Vegeu: -BOUZA ÁLVAREZ, José Luís: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, "Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, XXV", Instituto de Filología, CSIC, 1990, p.33.

¹²⁴ El fet de posseir una bona quantitat de relíquies es presentava pràcticament en tots els diversos centres de poder, tant religiós, com social; des de la més petita església o centre religiós fins arribar a la capella del mateix monarca del moment. És destacable en aquest sentit el cas de Felip II que, al llarg dels anys aconseguí per a ell mateix i mentre residia a l'Escorial, una important col·lecció d'ossos i objectes sants, més de set mil relíquies. Contràriament a aquest fet, el reformista Calví, havia publicat a Ginebra el 1543 la seva obra *Traité des reliques*, on posa de manifest que la abundància de relíquies és una falsedat i que, només una petita part poden ser certes, al·legant a la vegada que, en el fons, l'adquisició dels ossos sagrats no és res més que una mostra de vanitat humana. Vegeu: -BOUZA ÁLVAREZ, José Luís: *Ob. cit.*, pp.29-30. - KAMEN, Henry: *Canvi cultural en la societat del segle d'or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII. Ob. cit.*, pp.186-189.

les de qualsevol altre mortal i, a la vegada, tenien la condició de ser “sobrenaturals”, ja que, degut a la seva “proximitat” amb Déu s’havien fet partícips d’aquesta gràcia divina. Així doncs, les relíquies dels sants —i les dels màrtirs en particular— eren una materialització palpable i visual “d’allò” que era diví i, a la vegada, d’aquells personatges mortals en que els creients de l’època podien emmirallar-s’hi¹²⁵.

Un altre factor important que agafa importància des del concili trentí va ser la retòrica i l’oratòria en els panegírics o sermons, bàsicament els destinats a les festivitats importants. El sermó era un excel·lent mitjà amb funcions clarament catequètiques i, amb la intenció d’incidir de manera directa en la vida i mentalitat dels catòlics de l’època. Molt sovint els sermons anaven a càrrec de predicadors especialitzats en la comunicació del missatge a uns assistents a les celebracions que, en certa manera, esdevenien influenciables davant del missatge i la forma en que els predicadors l’expressaven¹²⁶. És quan als centres religiosos es construeixen els púlpits —o trones— destinats a la predicació, en la qual el coneixement de la retòrica i la seva adequada transmissió gràcies a l’oratòria, varen confluïr per tal de fer més eficaç el missatge catequètic que es pretenia. El púlpit, és un element important dins de la celebració, ja que amb la seva disposició elevada i, situat físicament damunt dels fidels, esdevenia un mitjà excel·lent per a comunicar i ser escoltat. En el fons, el sermó i l’oratòria formen part de “l’espectacle barroc” de les celebracions religioses: el muntatge teatral, l’art, la música, la festa, la grandiloqüència de la celebració, les processons, la solemnitat, etc., són elements catequètics que exalcen la religió i el seu “poder”¹²⁷. Per a guanyar efectivitat en el sermó, calia incloure-hi alguns aspectes que realcessin el sentit de l’oratòria destinada als

¹²⁵ Vegeu: -BOUZA ÁLVAREZ, José Luís: *Ob. cit.*, pp.42-43.

¹²⁶ En aquest sentit, Vegeu: -RIQUER, Martí de; i COMAS, Antoni: *Història de la Literatura Catalana. Ob. cit.*, volum 4, pp.369-409.

¹²⁷ Vegeu: -NÚÑEZ BELTRAN, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco. Ob. cit.*, pp.21-24, 423.

congregants. En aquest sentit, un exemple molt clarificador del que s'acaba d'esmentar, era el sosteniment d'un crucifix en una de les mans del predicador mentre aquest es dirigia a la feligresia; fins i tot, hi havia oradors que, a més de la creu, amb l'altra ma sostenint el crani d'una calavera humana mentre exhortaven amb la seva predicació¹²⁸.



Fig.59. Oients d'un sermó. Detall del retaule de sant Pere Nolasc, a la catedral de Barcelona. Segle XVII.

En el cas particular de Verdú s'ha pogut conservar la publicació d'un panegíric del 1727 destinat a la festivitat de sant Flavià, un extens sermó que afectà de ple als catòlics verdunins de primers del segle XVIII. El sermó en qüestió té una extensió de vint-i-sis pàgines i esdevé una excel·lent mostra de les generalitats que s'acaben d'esmentar¹²⁹.

¹²⁸ Vegeu: -KAMEN, Henry: *Canvi cultural en la societat del segle d'or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII. Ob. cit.*, pp.468-470, 473.

¹²⁹ El panegíric es titula "El asombro de la divina gracia, esmerada en fe y amor", i està escrit pel reverent Dr. en Sagrada Teologia, Jerònim Giribet, prevere i beneficiat de Torà, rector de l'església parroquial de Sant Miquel de Fontanet (bisbat de Solsona), a més d'examinador sinodal del mateix bisbat de Solsona i de l'arxiprestat d'Àger. Fou imprès a la impremta de la universitat de Cervera el 1727. Vegeu: APV: *Documentos Varios -6-*. Sing. 295/1, doc. 14.

Quadre 7

Sant Flavià, patró de Verdú

El 1606 foren descobertes en el subsòl de la Via Àpia de Roma les catacumbes de sant Pretextat. En elles es trobaren nombroses restes dels anomenats màrtirs cristians de l'època romana i, entre aquestes hi aparegueren les despulles de Flavià. Aquest era viceprefecte de la ciutat de Roma i visqué en temps de l'emperador Claudi II (Marcus Aurelius Claudius) (268-270), conegut amb el sobrenom de “el Gòtic”. Flavià, segons el martirologi romà es convertí al cristianisme, fet que li comportà el seu martiri juntament amb els setanta-cinc membres de la seva família. Al costat de les despulles de sant Flavià hi havia anotada la data dels seu martiri i mort —28 de gener—, dia que es celebra la seva festivitat¹. Una bona part de les restes del seu cos foren traslladades i enterrades sota l'altar major de l'església romana de Santa Maria dels pares de Sant Domènec, església que fou destruïda en un bombardeig en la Segona Guerra Mundial. Algunes de les restes òssies d'aquests màrtirs romans trobats a les catacumbes foren portades a Catalunya pel pare Hilari Gil del monestir de Santes Creus a l'any 1623 i, el caputxí franciscà pare Fruitós, guardià del monestir Montcalvari de Barcelona² —el pare Fruitós (Bernat Clarassó i Terés) era natural de Verdú i nebot de l'arquebisbe de Tarragona, Joan Terés i Borrull— en demanà al pare Hilari Gil les despulles d'algun sant màrtir per a ser venerades a la vila de Verdú.

Les restes de sant Flavià arribaren a Verdú el 27 de setembre de 1628 dins d'una arca segellada, que fou oberta públicament pel delegat del bisbe de Solsona el 15 de gener de l'any següent —1629—. Aquest mateix any Verdú ja comptava amb una imatge portàtil del sant màrtir romà. El 19 d'agost de 1658 es va fer la contracta per a construir un retaule dedicat al sant a l'església verdunina, retaule que fou acabat un any més tard, al juliol de 1659³.

De ben aviat, el nom del sant s'anà introduint a la vida dels verdunins ja que, el primer cop que apareix el nom de Flavià en una partida de baptisme ho fa com a tercer nom de bateig, és el cas de Joan Magí Flaviano —casualment es tracta del prevere i compositor de vèries de les obres del “Fons Verdú”, Joan Prim i Segarra—, nascut el 28 de desembre de 1628. I el primer cop que apareix el nom de Flavià com a primer nom, o nom de “pila”, ho fa l'1 de març de 1629 —Flavià Jaume Carulla—, un mes i mig després d'haver-se obert l'arca que contenia les despulles del sant. Això ve a significar que l'acceptació, admiració i devoció per aquest sant màrtir començà a arrelar ben aviat entre els habitants de la vila, fet que s'ha mantingut fins a l'actualitat⁴. La devoció a aquest màrtir romà, tingut com a patró de la vila de Verdú, s'ha mantingut fidel des d'aleshores fins a l'actualitat. Avui dia encara es canten en la seva festivitat uns goigs a tres veus d'home i orgue compostats per mossèn Andreu Gener i Vidal (*Verdú, 1847; †Id., 1910). Casualment, la lletra d'aquests goigs és la mateixa que ja es troba als goigs de finals del segle XVII, obres aquestes que estan incloses dins del genèric de “Fons Verdú” de la *E. Bbc*. El fet d'aquesta pervivència en el decurs del temps ens dóna a entendre la importància que durant segles ha tingut la devoció dels verdunins per aquest sant⁵.



Fig.60. APV. Panegíric per la festa de Sant Flavià, del 1727.



Fig.62. Imatge del sant, de 1659.



Fig.61. Urna de 1815 amb les relíquies de sant Flavià.

1. Vegeu: -STIERNON, Daniele: "Flaviano", a *Bibliotheca Sanctorum*. Roma, Instituto Giovanni XXII della Pontificia Università Lateranense, Società Grafica Romana, 1964, p.880. -VAN DOREN, R.: "Flavien", a *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, París, Letouzey et Ané, 1971, volum 17, p.375.
2. El pare Fruitós fou escollit un dels definidors de l'ordre dels caputxins franciscans al XXXVI Capítol provincial de 1628. El monestir de Montcalvari de Barcelona es fundà l'any 1578. Vegeu: -BARRAQUER I ROVIRALTA, Cayetano: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona, Impr. de Francisco J. Altés y Alabart, 1906, volum 2, p.341.
3. En aquest sentit Vegeu: -BOLEDA, Ramon: *Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins*. *Ob. cit.*, pp.26, 28-29. -PUIG SANCHÍS, Isidre: *Documentis per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. *Ob. cit.*, pp.112-121.
4. Referent als primers batejats amb el nom de Flavià a Verdú, Vegeu: -APV: *Baptismes —3—*, 1570-1671. Sign. 301/1, pp.357 i 359 respectivament.
5. Són diverses les obres conservades i dedicades a Sant Flavià, la majoria d'elles es troben al "Fons Verdú" de la *E: Bbc.*, són en concret catorze *villancicos* i tres goigs. Els *villancicos* són: "Allà van villancicos", a 8 veus, anònim, M 1637-II/29; "Paxarillos", a 9 veus, (1672), anònim, M 1637-II/40-41; "Paxarillos", a 9 veus, (sembla ser que aquest és una còpia posterior de l'anterior, en aquest cas, sense datar), M 1637-IV; "Esta sí que es linda fiesta", a 8 veus, anònim (1679), M 1637-II/32-33; "¿Ah! de la luz del día", a 11 veus, de Joan Barter (1694), M 1637-II/31; v/16; vi/2-18; "Que sonora militar porfia", a 9 veus, d'Anton Font (1676), M 1637-II/34; "Que sonora militar porfia", a 6 veus, (reducció de l'anterior i datada al 1723), M 1637-II/42; "De Flavián la palma", a 9 veus, d'Anton Font (1676), M 1637-II/39-59; "Aquella ave presurosa", a 9 veus, d'Anton Font, M 1637-II/27; "Hoy es día de carambola", a 12 veus, de Lluís Torres (1683), M 1637-II/26 /26; "No me vengan con roncas", a 9 veus, de Lluís Torres (1683), M 1637-II/24; "Ola de la nave", a 12 veus, de Lluís Torres (1683), M 1637-II/28; "¿Para que es la fiesta?", a 9 veus, de Jaume Subias (1693), M 1637-II/25; "¿Para que es la fiesta?", a 6 veus, (reducció de l'anterior datada al 1723), M 1637-II/30; IV/18. Pel que fa als goigs, se n'han conservat tres: un a 8 veus de Joan Prim (1679), M 1637-2/43; un altre d'anònim, també a 9 veus, aquest datat al 1693, M 1637-5/32; i un tercer, també anònim, a 6 veus. Aquest últim goig, sembla ser que es correspon més aviat al primers de segle XVIII, M 1637-2/42. També apareix el nom de sant Flavià en un fragment d'unes lletanies, de tota manera aquest nom es veu clarament que ha estat afegit posteriorment obliterant el nom que hi havia en un inici i afegint-hi al damunt el se sant Flavià. Aquesta lletania es troba al M 1637-V/13. Referent a la música dedicada a aquest sant Vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: "La música a Sant Flavià", a *Xercavins*, 20, (2005), pp.20-21. Gràcies a la memòria de dues persones octogenàries de Verdú (els germans Mercè i Ramon Boleda) s'ha pogut recuperar tota la melodia i algun interludi musical d'uns antics goigs a sant Flavià —uns goigs que els hi cantava el seu pare—, goigs que ben bé podrien correspondre a mitjans de segle XIX. Vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: "Goigs a sant Flavià i a sant Pere Claver: noves aportacions a la història de la música a Verdú", a *Xercavins*, 27, (2006), pp.28-30. -ID.: "La devoción a las reliquias del mártir romano san Flavià y su repercusión musical: villancicos i gozos", a *Memoria ecclesiae*, XXXVI (2011), pp.75-106. Concretament, de les obres destinades a la llaor de sant Flavià que es troben al "Fons Verdú" de la *E: Bbc*, han estat publicades els *villancicos*: "Para que es la fiesta", a 9 veus de Jaume Subias i "Hola de la nave", a 12 veus de Lluís Torres. Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. *Ob. cit.* pp.37, 140-153; i 37, 154-173.

La música a l'església verdunina

Les primeres referències musicals que es coneixen a l'església parroquial de Verdú consisteixen en un cert nombre de manuscrits i fragments de música monòdica medieval, concretament, un bifoli, nou folis solts, i 116 fragments, que abasten un espai de temps comprès entre els segles XI i XV. Aquesta documentació musical avui dia es troba a la Biblioteca de Catalunya, justament dins el topogràfic M 1451, carpetes 1-21¹³⁰.

Posteriorment a aquest recull de música dels segles esmentats, la següent música que apareix relacionada amb l'església verdunina, data ja del segle XVII i inicis del XVIII (es a dir, que existeix un buit documental que afecta a diversos segles). Es tracta, ara, de la documentació musical que, justament amb el manuscrit M 1451, conformen el que es coneix com a "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya, el qual aplega més de mig miler de documents.

A la vegada, a l'Arxiu Comarcal de la Segarra, a Cervera, també es troben algunes obres musicals aïllades del segle XVII, que pertanyien a l'arxiu parroquial de Verdú¹³¹. En el mateix sentit, a l'arxiu parroquial de Verdú també es conserven uns pocs materials: únicament, dues partícels del segle XVII d'una obra *a lo humano*, així com la transcripció —feta a primers del segle XX per mossèn Josep Cases— d'una obra a sis veus del segle XVI. Però, un cop traspassat el primer quart del segle XVIII a l'arxiu verduní, ja no es troba cap altre tipus de documentació musical fins ja ben entrada la segona meitat del segle XX.

És per tant, doncs, que el gruix de música que conforma el citat "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya, excloent-ne les obres i fragments de música monòdica

¹³⁰ Sobre aquesta documentació musical vegeu el capítol «El "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica».

¹³¹ Són deu les obres musicals referides a Verdú que estan dipositades en aquest arxiu, i concretament es troben a la "Capsa número 9". Sobre aquesta documentació musical, vegeu: -SALISÍ CLOS, Josep M.: "Obres del fons musical de la parròquia de Santa Maria de Verdú a l'Arxiu Comarcal de la Segarra", a *Miscel·lània Cerverina*, 19 (2009), pp.249-269.

medieval (cant gregorià), esdevé l'ampli contingut de documentació musical —565 obres— que durant segles es conservà en aquest arxiu verduní.

Les primeres referències documentals datades sobre la música a l'església verdunina que es conserven, es comencen a trobar a primers de segle XVI. Pel que fa a l'orgue, aquest ja es troba documentat l'any 1555.

Inserint-se en la documentació conservada a l'arxiu parroquial de Verdú referent a la música, es pot veure que a primers del Cinc-cents sorgeix una llarga polèmica entre les esglésies de Verdú i de Tàrrega relativa a l'examen de cant dels preveres, un conflicte que entre “l'estira i arronsa”, durà força anys, més de cent.

El fet arranca —segons un document datat el 10 de gener de 1518— de la queixa que en fa l'església targarina sobre el fet que els preveres verdunins que volien “ser presents en guanys” —obtenir més beneficis apart de les seves tasques habituals a la parròquia—, havien de saber cantar cant pla i “posar versa” i amb la obligatorietat que calia que fessin l'examen de cant a l'església de Tàrrega.

El deganat targarí tenia certs privilegis damunt de tres parròquies de la seva rodalia —Bellpuig, Anglesola i Verdú—, i en el decurs del temps havia permès que l'examen de cant es fes a les respectives parròquies i que els guanys que poguessin sorgir de l'examen es quedessin a les esglésies locals.

El tribunal examinador solia estar format pels dos preveres més antics de les citades parròquies i pel mestre de cant i els capitans de l'església local. A l'examen que es feia a les respectives parròquies hi assistia el degà de Tàrrega, o altrament, es feia l'examen amb el beneplàcit del degà encara que no hi estigués present.

Diverses vegades l'església targarina reclamà aquest dret (que sembla ser que per relaxació, ja no es complia), fins que exposà el cas al bisbe de Vic —cal recordar que aquestes parròquies abans de constituir el bisbat de Solsona pertanyien a l'extens bisbat

de Vic—, i el 20 d'abril de 1520, el bisbe de Vic (Joan de Tormo, que fou el 62è President de la Generalitat de Catalunya entre 1652 i 1653) declarà que l'examen de cant de les poblacions citades —Verdú entre elles— es fes a l'església de Tàrrega, el centre eclesiàstic més gran de la contrada i on s'hi trobava el degà.

La comunitat verdunina durant molts anys continuà fent cas omís d'aquesta prerrogativa targarina i seguí examinant pel seu compte els seus sacerdots cantors. No és fins al maig de 1613 —més de noranta anys després— quan la comunitat de preveres de Tàrrega tornà a reclamà a la comunitat de Verdú els privilegis que de temps endarrere els havia atorgat el bisbe de Vic. Durant el primer decenni del segle, el rector de la parròquia de Tàrrega, Joan Sancho de Garro, natural de la mateixa localitat de Tàrrega, feu créixer en bona mesura les rendes i els beneficis de l'església targarina; es podria donar el cas que, el reclam d'aquesta antiga prerrogativa vigatana fos degut a un interès particular i cura d'aquest prohoms targarí per augmentar les rendes de la seva església?¹³².

Davant la reclamació esmentada, els preveres verdunins presentaren la qüestió al bisbe de Solsona (el cistercenc Juan Álvarez Zapata), i el 3 de febrer de 1614 el bisbe solsoní autoritzà als mateixos beneficiats verdunins per a que examinessin de cant pla als seus companys preveres.

Aquest fet desagradà a la comunitat targarina, que referint-se al privilegi concedit pel bisbe de Vic, el 8 de febrer de 1619 presentà els fets al tribunal eclesiàstic de Tarragona, acudint així a una autoritat “superior” i al·legant l'antiga autorització vigatana del 1520.

Definitivament, després d'algunes súpriques de la comunitat targarina i de la defensa de la comunitat verdunina, el tribunal tarragoní donà la raó als preveres de

¹³² Vegeu: -PLANES I CLOSA, Josep M.: *La parròquia i la vida religiosa de Tàrrega, segles XVI-XIX. Ob. cit.*, pp.41-45.

Tàrrega, fent prevaldre així l'antic dret que sobre l'examen de cant tenia l'església targarina¹³³.

Tornant de nou a l'arxiu parroquial de Verdú, s'ha de dir que, fins al moment, no he trobat documentació prou clarificadora envers els músics i organistes que exerciren la seva tasca a l'església verdunina durant el segle XVI. El poc que s'ha conservat és tan sols alguna dada isolada, ja que, molt sovint, no queda ben especificat si els noms que es troben documentats són realment de mestres de capella u organistes o pertanyen a altres activitats laborals. Això és degut a la ambigüitat que en l'època es presenten els termes *magistro / magister*, sabent, però, que molts cops no fan referència exclusiva a les tasques musicals sinó que es refereixen a altres especialitats (pellaires, fusters, etc.). Sobre aquests noms documentats al segle XVI, Vegeu la següent taula.

Taula 1

Organistes	Any
Antoni Roquena [?]	1502
Joan [Fuster?]	1507-1512
Jaume Arrufat [?]	1553
Pere Solans [?]	1553
Joan Carbó	1567
Joan Rodríguez [?]	1579
Carnicer	1580
Colomers	1580
Pello [?]	1590
Minguell [?]	1592-1593
Pello [?]	1594
Ramon [?]	1595
Verdaguer	1597
Perelló	1598
Riber [?]	1599
Miró [?]	1599
Simó Ortiz	1599

¹³³ Vegeu: APV: *Documentos Varios 1170-1899, -I-*. sign. 339/1, doc. 95. Degut a la proximitat entre les viles de Verdú i Tàrrega, sempre hi han estat presents les disputes de veïnatge per una raó o altra (eclesiàstiques, terres, regs, fires de bestiar, pastura del bestiar, etc.).

La primera referència coneguda que versa específicament sobre la plaça d'organista es troba datada el dia 3 de setembre de l'any 1600. Aquest document presenta una doble finalitat: per un costat, fa esment a la necessitat de fer un orgue nou, ja que el vell està bastant deteriorat i, a la vegada, fa relació a la creació i institució de la plaça d'organista i mestre de capella per a l'església verdunina:

“haventse tractat moltes vegades de adobar l'orgue de la nostra parroquial sglesia de verdú lo qual sia desbaratat y casi sense flautes com se veu ocularment o ser mes valor tornar lo fabricar de nou perque estige ab la perfectio y desentia que conve a aquest de que assi al devant lo culto divino sie venerat y los officis en la dita sglesia celebrats ab la devotio y solemnitat [...] Attenens mes havant y considerant lo quant poch importarie la fabrica de dit orgue despres de esser acabada ab tota perfectio si no hi havie de haver persona habil en dita vila per a tocar y que tocas y sonas dit orgue, y perque continuament hi hagi homes organistes habils y suficientes qui vullen entendre en fer continua residentia y habitacio en la present vila y tinguen a partit lo tocar dit orgue haventse tractat que sia instituït un offici en dita sglesia vulgarment dit mestre de capella o cabiscol y per lo qui en sdevenidor sera elet amb les formes y conditions en regir dit offici y sonar lo dit orgue.”¹³⁴.

Sembla què, tal com diu el document, ja s'havia tractat moltes vegades “d'adovar” o reparar l'orgue. Això ens dóna a entendre que l'instrument anterior deuria estar ja bastant deteriorat, a la vegada que s'esmenta que l'orgue estava “desbaratat i quasi sense flautes”.

Queda de manifest que l'orgue havia arribat a un cert estat de deteriorament, potser, per una certa deixadesa i abandó per part dels membres de la mateixa església verdunina. També és possible que fos degut a que es tractés d'un instrument massa vell i/o de poca qualitat, fet, que, en el seu cas, vindria a insinuar que la música a la parròquia verdunina hauria passat possiblement per uns mals moments o per unes etapes de certa laxitud. El cert és, que, per manca de documentació, es desconeix el que deuria haver succeït tant a la música en general, com a l'instrument —l'orgue— en particular. El fet que l'orgue estigués en un estat prou malmès fa que es plantegin diverses qüestions:

¹³⁴ Vegeu: APV: *Manual 1600*, sign. 221/1, p. s/n.

1/ El deteriorament de l'instrument. El document manifesta que l'orgue estava quasi sense flautes. La qüestió seria poder esbrinar per quina raó s'hauria arribat a aquesta situació: possiblement, perquè últimament no se'n feia ús de l'instrument i es va anar deteriorant amb el pas del temps, o, potser, degut a la manca de fons o suport econòmic per a garantir el seu manteniment. En aquest sentit, és possible que el poc ús i la decadència al que hipotèticament hagués arribat l'instrument, hagués provocat la pèrdua d'alguns tubs —malmesos per exposició continuada a condicions climàtiques adverses, o espoliats— (tot considerant que entre els anys 1555 i 1562 he pogut documentar ja una ampliació de l'instrument antic¹³⁵ i que, per tant, cap al 1600, aquest deuria ser ja prou vell)¹³⁶.

Altres possibles raons perquè l'instrument s'hagués deteriorat podrien ser que hagués hagut algun tipus de disfunció estructural constructiva a l'església, com ara filtracions d'aigua, incendis a la coberta de fusta, enderrocaments, trasllats de capelles, obres al presbiteri o a la nau central, etc.

2/ La manca de la/les persona/es adequada/es (organista, i manxador) per a fer-lo sonar. El mateix document cita que poc importaria refer l'orgue o fer-ne un de nou si no hi hagués ningú que el fes sonar. Per tant, es requereix que l'orgue s'utilitzi i que hi hagi la persona adequada per a tànyer i revitalitzar així la música a les celebracions religioses. A la vegada que se'n realça la necessitat que sigui instaurat l'ofici de mestre de capella i organista per tal de donar continuïtat a la capella i a la música a l'església.

3/ La necessitat de que hi hagués un sonador per l'orgue, va conduir a l'institució d'un ofici específic d'"organista", que, com a nou càrrec, ni tan sols disposava d'un terme propi que determinés les diverses funcions que li estarien assignades, i que, segons això, aquest nou càrrec "vulgarment [es deia] mestre de capella o cabiscol", d'on,

¹³⁵ Amb la construcció de "los bordons i altres coses".

¹³⁶ A més, s'ha de considerar que la capella on es situava l'antic orgue major va ser construïda a finals del segle xv.

únicament, es pot deduir que aquest nou organista “en plantilla”, podria tenir, afegides, les responsabilitats pròpies del “cabiscol” (dirigir la schola gregoriana) i/o del mestre de capella (encarregar-se de la pràctica polifònica —i instrumental, en el seu cas—). Fos com fos, el que sí es pot afirmar, és què, aquesta instauració de l’ofici d’organista el 1600, va significar el començament de la posterior “capella de música” a Verdú (independentment de que, anteriorment, pogués haver-hi hagut —com sens dubte existien— alguns preveres dins l’església, que haguessin desenvolupat algun tipus de tasques musicals, però sense reconeixement específic com a tals “oficis”...).

4/ Tanmateix el document no ens diu que l’orgue no funcionés, sinó que estava molt “desvaratat” i quasi sense flautes, fet que podria justificar que funcionés de manera limitada, i que, a la pràctica, ningú es responsabilitzés de manera seriosa i estable pel bon desenvolupament de la música que acompanyava les celebracions religioses. El problema, sembla ser, és que no havia ningú en la vila de Verdú prou capacitat per fer sonar l’orgue (“si no hi havié de haver persona habil en dita vila per a tocar”), i què, en conseqüència, es volia garantir que hi hagués una persona disponible a tal efecte, constantment (“perque continuamente hi hagi homes organistes habils y suficientes qui vullen entendre en fer continua residentia y habitacio en la present vila [...] que sia instituït un offici en dita sglesia”).

Aquest document és molt revelador, ja que ens diu què, encara que es disposava d’un instrument (quelcom no molt habitual en localitats semblants a Verdú a l’època), no es disposava d’un bon “tanyedor”: en el cas que hi hagués hagut, possiblement hagués mort sense deixar cap successor o deixeble (potser perquè no estigués interessat en qüestions didàctiques, o perquè els seus possibles alumnes s’haguessin dispersat); una altra possibilitat és que els sonadors de l’orgue estiguessin de pas (la qual cosa, podria ser una raó per a la llarga llista d’organistes al llarg el segle XVI que s’ha pogut veure), el que

obligaria a portar gent de fora. I precisament això, forçaria tenir que anar fora la vila per tal d'aprendre l'instrument. De manera, què, finalment, s'obliga, mitjançant l'institució d'una nova plaça d'organista, al menys en un primer moment, a portar un organista foraster.

Tornant al document en qüestió i ara referint-se exclusivament a la tasca exclusiva que li pertocaria a l'organista, s'especifica:

“[...] de tal manera que lo dit offici servira despres de ser adobat y de nou fabricat y posta dit orgue a punt per a tocarse hage y sie tingut y obligat en tocar lo dit orgue totes les festes de precepte y en les festivitats de beneficis fundats en la dita sglesia de Verdu encara no fossen de precepte i a les matines de dites festivitats y en tots los demes dies del any que a la dita venerable comunitat li apareixera que lo dit orgue se hage de sonar y tocar.

Item. que lo dit offici regira sie tingut y obligat fora del dit orgue de menar lo cor y regir lo compas de aquell en totes ocasions y entonar y altrament en cantar en tot lo dit cor com a cabiscol y mestre de capella de manera que valgue tot dirigit al servici de nostre senyor y hage tambe de ensenyar instruhi axi los beneficiats y preveres de dita venerable comunitat com encara a tots los fills de la vila qui tindran capacitat per dit effecte aixi en cant pla com en cant de orgue segons lo ingeni de cada qual, y los qui seran per a tiple y per la capella del cant de orgue hage de tenir ab mes particular cuidado en lo del ensenyarlos. [...]

Item. mes volem nosaltres dits Jurats universitat sachristans capitans y confreres que sempre y quan se haura de fer conductio de persona per regir dit offici de mestre de capella y organista y per ventura hi haura dos o tres o mes proposants per dit effecte se hage de fer electio y obtio del mes abil y digne per a tal carrech a la conexensa del que se hage de estar al que dita comunitat sobre asso ne determinara tots odi a nos favor y rahor posposats y si a cas en temps dit offici lloch vagara y haura entre altres oposants algun fill o fills de la vila qualsevulla sien dignes habils y sufficients per a tal offici excerci y regi en tal cas bo per bo y habil y per habil se hage de donat al tal fill de la vila o si sera dos fills de la vila o mes al mes habil--- [...]¹³⁷.

Del que s'acaba d'exposar se'n pot ressaltar certs aspectes:

1) *La importància que es volia donar a la música en les diverses celebracions litúrgiques i religioses que es feien a l'església.* Fet que ens dóna a entendre que molt possiblement, en endavant es tenia la intenció de donar major solemnitat i esplendor a la litúrgia. Sembla ser —segons el que es desprèn del text— que feia temps que a Verdú no es prestava tota l'atenció o tota la cura necessària per tal de mantenir en bones condicions la música i l'orgue a les celebracions religioses dins l'església de Verdú. Com es pot

¹³⁷ Vegeu: -APV: *Manual 1600*, sign. 221/1, p. s/n. Sobre el document en qüestió, Vegeu l'aportació documental dins d'aquest mateix capítol.

deduir de l'estat de l'orgue, això deuria ser fruit de la deixadesa o de la manca de suport econòmic per a la reparació i manutenció de l'orgue, l'organista i la capella. Encara que també podria haver estat ocasionat per altres raons que es desconeixen avui (possibles obres dins l'església, períodes bèl·lics, epidèmics o de fam...), les quals haurien motivat l'abandó temporal del conreu musical, potser en favor d'altres aspectes més prioritaris.

De fet, la intenció de solucionar el problema de l'orgue, l'organista i/o mestre de la capella, a més de la realitat palpable que desprèn el document, també podria haver estat influenciada per l'esperit de les, llavors ja "antigues" disposicions tridentines, que, molt a poc a poc, anaven aflorant arreu.

Hi cap la possibilitat que també hi ajudés l'enriquiment econòmic de la vila i església verdunina, a la vegada que hi tingués un paper destacat la constant creació/formació/pervivència de capelles musicals en altres centres religiosos propers a la vila, on en despuntés la magnificència i solemnitat de la pràctica litúrgica.

En aquest sentit podem destacar la idea de que el procés que es viu a l'església verdunina, s'emmarca dins del context de floriment en el que sorgeixen nombroses capelles musicals, a la vegada, dins una consciència imitativa, segons la qual (de manera semblant a com cada poble o vila desitjava tenir la seva "catedral" més alta i més gran que les del seu entorn), cadascuna de les esglésies —Tàrrega, Cervera, Bellpuig...— volia i feia esforços per crear la seva capella musical, a ser possible igual o millor (amb més places de músics i millor dotades) que les esglésies veïnes.

2) *La creació de la plaça d'organista i mestre de capella, i en el fons, la creació de la capella de música en sí mateixa.* El fet que anteriorment hi havia un orgue a l'església verdunina és símptoma de què, molt possiblement, les celebracions religioses ja tenien un cert grau de solemnitat musical. Altra cosa seria que no hi hagués una capella musical ben establerta com a tal, amb la seva distinció de càrrecs i estipulacions

concretes, ja que aquestes no constin enlloc. (Tot i que això succeïa, llavors, arreu). En tot cas, com ja s'ha vist, temps endarrere sí que hi havia un cor de preveres que exercia les tasques musicals, i que, a més de practicar cant pla —gregorià— i polifonia, es disposava d'un organista, i molt possiblement d'algun altre instrument més.

3) *La intenció de la permanència i continuïtat de la capella* és un tret que es destaca en el document en qüestió, i a la vegada, que dita capella pugui esdevenir duradora per tal de garantir la solemnització musical de les celebracions litúrgiques que es duïen a terme a l'església verdunina. En aquest sentit, queda reflectida la importància de què els preveres de l'església local sapiguessin de música i cant, i que l'organista i mestre de capella fos qui els formés musicalment. Aquí es presenta una idea d'autoabastiment (d'una certa autarquia), de generar la pervivència de la capella a base dels mateixos membres de l'església local, del que podríem dir-ne “crear escola” i millorar així les celebracions i els serveis litúrgics.

4) El document especifica que *el mestre de capella no només ha d'ensenyar música i cant als religiosos sinó que ho farà també amb tots aquells vilatans que vulguin aprendre'n*, tenint així la possibilitat d'ingressar com a membres de la capella o solament com a reforços de la mateixa (sense formar part de la plantilla estable de la capella de música), especificant, a la vegada, una certa cura amb els que faran la part del Tiple, què, en aquest cas, malgrat no s'especifiqui, faria referència als infants de cor, encara que, i justament per que no s'especifiqui, també es podria pensar que en aquest aprenentatge musical ben bé s'hi inclourien els membres adults (capons) que ho desitgessin.

5) Queda ben detallat que *en el futur, en el cas que a les oposicions a organista i mestre de capella es presentés com a opositor algun fill de Verdú, aquest tindria preferència* per a ocupar la plaça vacant. Òbviament, això seria si l'opositor tingués la suficient traça o habilitat per a ocupar el càrrec desitjat. Així doncs, en igualtat de

condicions, es dóna preferència al “fills de la vila” enfront als opositors forasters que es poguessin presentar. Crida l’atenció també l’accent que es posa en la formació i promoció dels naturals de Verdú per a els càrrecs musicals, mentre que no es fa cap referència a la seva condició, ja siguin clergues o seglars. Podem tornar a la idea esmentada en el punt 3, la de “crear escola” en l’àmbit local i aconseguir així una continuïtat en el temps pel que fa a la capella de música. En aquest sentit sembla que els mandataris de l’església verdunina preferien qualsevol músic local, enfront de d’altres de forasters (tot i que aquests darrers poguessin ser eclesiàstics), la qual cosa testimonia que es pretenia fundar una capella de verdunins, i per a verdunins, de caire familiar, en la que tothom es conegués (tenint al voltant dels sis-cents habitants a l’època, dins un context poblacional molt reduït, en el que, cas d’haver-hi requerit que els músics fossin eclesiàstics, la mateixa vila —amb una població molt minsa— segurament no hauria pogut aportar-los. Amb aquesta disposició, per tant, es volia garantir la continuïtat d’una capella musical a la vila, que estigués molt arrelada a la vila.

Tot i haver redactat el document el 1600, i veient la necessitat d’un instrument nou i de poder comptar amb la figura d’un organista i mestre de capella, aquest fet no arribaria a complir-se plenament fins un temps més tard ja que, com es pot veure a la taula d’organistes —taula 2—, entre el 1600 —data del document— i el 1605 —quan es construeix el nou orgue— s’hi troben detallats quatre organistes¹³⁸.

Aquest darrer fet, indica que l’orgue, que segons es manifesta, estava “desvaratat”, tot i que, encara, i amb algunes dificultats, deuria ser de certa utilitat per a l’acompanyament musical. També hi cabria la possibilitat —tot i que enlloc s’especifica—, que es comptés amb algun altre orgue més petit, tal i com passava en molts altres centres de la península, ja fos un orgue “realejo”, un positiu o portatiu, o

¹³⁸ Aquests són Miró, Minguella, Colom i Pasqual Boleda. Vegeu també la taula 1 referent als organistes i mestres de la capella del segle XVI.

també, inclús amb algun clavicordi o altres instruments de teclat més petits (tipus espineta).

En la taula següent, hi apareixen els organistes¹³⁹ i mestres de capella que exerciren a l'església verdunina entre l'any 1600 —data en que s'instaura la plaça de mestre de capella i organista— i 1730 —data de la mort del copista de les partitures del “Fons Verdú”, mossèn Josep Segarra i Colom—.

Taula 2

Nom	Documentat a l'APV	Dades
Miró	1600, 9 de gener	organista i mestre de minyons
Minguella	1601, 11 de maig 1602, 26 d'abril	[organista?]
Colom	1603, 16 de maig i 25 de desembre	mestre organista
Pasqual Boleda	1604, 13 de novembre i 16 de desembre 1605, 13 d'abril	[organista?]
[Pere?] [Simó?] Ortiz	1605, 11 de maig 1606, 14 d'abril	[podria tractar-se de l'organista de Poblet, Pere Ortiz? O de Simó Ortiz que ja apareix el 1599?]
Lluís Cosio [Verdú], prev.	1607, 4 de març, 26 de juny i 31 d'agost	organista
[Joan] Brau i Lluís Cosio [Verdú]	1607, 26 de setembre	mestre [de capella?] i organista
Francesc Pradilles	1609, 6 d'octubre 1610, 7 de gener, 3 d'agost i 4 d'octubre 7 juny i 15 agost	organista
Francesc Casanoves	1611, 27 d'agost 1612, 7 de maig	mestre de capella i organista [el seu germà, Maurici Casanoves, era mestre de capella a Cervera a la mateixa època]
Joan Brau	1612, 23 d'abril 1612, 24 de maig 1613, 23 de juny	organista
Lluís Claver	1612, 24 de maig	organista

¹³⁹ Cal tenir present però que en els documents el terme “organista” cal diferenciar-lo del “d'orguener”, sobretot si va precedit de la paraula “mestre”, o bé, de “magister”; així doncs: “mestre organista” = mestre de fer orgues = orguener; i “mestre i organista” = mestre de capella y organista. Tal vegada es pot donar el cas que mentre l'orgue estava “desvaratat”, hi podria haver algun o alguns orgueners que repassessin o reparessin l'instrument, o per contra, que algun prevere local es veiés prou hàbil per intentar reparar i afinar l'orgue i que també constés en aquesta taula. La manca d'informació al respecte no permet anar més enllà.

Ramon Riber	1613, 30 de juny	
Mateu Corberó	1613, 12 de setembre i 4 d'octubre 1614, 3 de gener i 18 de gener	organista
[Mateu] Corberó	1614, 12 de juny	
Jaume Fuster	1614, 4 de novembre i 12 de desembre 1615, 11 de desembre	[organista?]
Talaveró	1616, 10 de gener	[organista?]
Salvador Saltó	1616, de 23 d'octubre a 20 de desembre 1617, de 22 febrer a 8 de juliol	
Salvador Masseres	1617, 23 d'agost	
Salvador Masseres	1618, 26 de febrer, d'1 de juliol a 19 d'octubre	
Minguella	1618, d'5 abril	[organista?]
Salvador Masseres	1619, 11 de maig	
[Jerònim] Riber	1619, 29 de novembre	
Salvador Saltó	1619, 19 de desembre 1620, 8 de febrer	
Jaume Fuster	1620, de 20 de novembre a 7 de desembre 1621, 26 de gener	
Vicenç [?]	1621, 19 de febrer	[organista?]
Jaume Fuster	1621, 26 de març	mestre [de capella?]
Joan Guiam	1621	
Jaume Fuster	1622, 8 de febrer	
Joan Guiam	1622	
Bartomeu Corbella	1622	
Joan Perera	1622	
[Jerònim] Riber	1622, 12 de desembre	[organista?]
Hospital, prev.	1623, 17 de gener	
[Jerònim] Riber	1623, 12 de desembre	
Castanyer	1623, 12 de desembre	[organista?]
Hospital	1623 1624, 2 de gener	

Castanyer	1624, de 5 d'abril a 5 d'agost	[organista?]
Joan Balcells, prev.	1625, de 31 d'octubre a 4 de desembre	
[Joan] Balcells	1626, 29 de gener	mestre capella
Joan Brau		organista
[Joan] Balcells	1626, 6 de febrer	
(?)	1626, 12 d'abril	organista foraster sense especificar-ne el nom
[Joan] Balcells i [Jerònim] Penello		mestre capella i organista
(?)	1626, 22 d'agost	un frare de Cervera, organista
Jerònim Penello	1626, 26 d'agost	organista
Castanyer i Francesc Moles		organista i mestre capella
Francesc Moles	1626, 2 i 30 d'octubre	
Jerònim Penello i Francesc Moles		organista
		organista i mestre capella
Jerònim Penello	1626, 5 de desembre	
Jerònim Penello i Francesc Moles		organista i mestre capella
Castanyer i Borrell	1627, 11 de juliol i 28 d'agost	[organistes?]
Borrell (?) i Magí Arts	1627, 30 de novembre	mestre de minyons [Borrell]
Borrell (?) i Castanyer	9 de desembre i 16 de desembre	
Magí Arts		
Castanyer	1628, 16 de març	organista
Francesc Moles	1628, 27 de març	
Pelegrí Antich Santén	1629, 6 de febrer i 16 de setembre	[mestre de capella?] organista
Antich Santén	1629, 26 i 30 d'octubre	organista
Antich Santén i Pere Ortiz	9 i 17 de novembre	[mestre capella?]
Antich Santén, Pere Ortiz	1630, 27 de gener	organista i [mestre capella?]
Pere Ortiz i Francesc Moles	1630, 31 de gener	[mestre capella?]
Josep Brau		organista
Josep Brau i [Francesc] Moles		
[Pere] Ortiz		[mestre capella?]
Josep Brau i [F.] Moles		
Josep Brau	1630, 29 de novembre	

Josep Brau	1631, del 9 al 20 de setembre	organista [al 1635,1642 i 1660, exercí d'organista a Puigcerdà] (nebot de Joan Brau)
Francesc Moles Josep Brau	1631, 13 de setembre 4 i 16 d'octubre	[mestre capella?] organista
Josep Brau	1632, 14 de març	organista
Josep Brau i Silvestre Capdevila	1634, 23 de novembre	organista i [mestre?]
Andreu Verdaguer	1635,15 d'abril 1636, 5 d'octubre	[organista a Balaguer el 1639]
Martí	1638	
Golart Escassui	1638, 14 de juny	organista [organista?]
Golart	1639	organista
Pere Joan Romanyà i Golart	1640	[organistes?]
Martí	1640	
Joan Mas i Martí	1640 1641	
Ramon Busquets	1643 1645	organista
Joan Guiam	1645	
Ramon Busquets	1650	organista
Joan Prim	1650-1658	organista
Josep Carulla	1658-1660	organista
Joan Prim	1665, 1665, 1667	organista
Josep Carulla	1668	organista
Joan Prim	1670-1672	organista
Josep Roger	1672	organista
Bernat Llevant	1676	organista
Magí Nuet	1676	organista
Joan Prim Lluís Molins Ferrer (Josep Farrer?)	1677	organista organista
Magí Nuet	1677-1679	organista
Josep Farrer	1680-1682	organista

El 1680 residia a Verdú mossèn Pere Sabater, que entre 1684-1691 fou organista a Santa Maria de Vilafranca del Penedès		
Pere Sabater	1682	organista
Josep Farrer		
Francesc Tomàs	1684-1685	organista
Josep Farrer	1686	organista
Flavià Minguella	1688-1700	organista
Rafel Simon	1701-1703	organista
Caietà Prats	1706-1707	organista
Magí Desvens	1712-1719 (?)	organista
Josep Pomés	1719-1727	organista
Magí Desvens	1727-1763	organista

A la taula s’hi destaca la gran quantitat d’organistes i mestres de capella — seixanta-quatre en total (?!)—, que durant més de cent anys exerciren la seva funció musical a l’església verdunina. Cal considerar que, aquests en el fons, són molts si ho comparem amb els organistes i mestres de capella que exerciren en el mateix espai de temps —1600-1730— a l’església parroquial de la veïna població de Tàrraga¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Els organistes documentats a l’església parroquial de Tàrraga foren: Jeroni Amat (1599); Agustí Conill (1603); Simón Ortiz (1607-1608); Joan Grau (Braú) (1608-1609); Lluís Méndez (1610-1611); Joan Marià (1611-1612); Lluís Coscó (Corcó) (1612-1614); Pau Obrador (1614-1624, ja ho havia estat també entre 1593-1599); Antoni Joan Torres (1624-1632); Pere Joan Lledó (1632-1634); Sebastià Navarro (1635-1653); Anton Font (1653-1687); Anton Peiró (1687-1692); Josep Soler (1693-1700); Josep Lloses (1700-1705); Josep Esteve (1709-1713) i Rafel Simó [Simón] (1714...). Els mestres de capella que exerciren en el mateix espai de temps a l’església targarina, foren: Joan Avisanda (1573-1593 i 1603-1604); Dionís Capdevila, Joan Balle, Pere Balle (1606-1607); Joan Grau (Braú) (1609); Lluís Méndez (1610-1611); Joan Marià (1612); Lluís Coscó (Corcó) (1612-1614); Pau Obrador (1614-1624); Antoni Joan Torres (1625-1632); Pere Joan Lledó (1632-1634); Sebastià Navarro (1641-1652); Anton Font (1653-1687); Miquel Albiol (1685-1687); Anton Peiró (1687-1692); Josep Soler (1693-1700); Josep Lloses (1700-1705); Josep Esteve (1709-1713) i Rafel Simó (1714-1717). Sobre aquests organistes i mestres de capella, vegeu: -MIRÓ BALDRICH, Ramon: “Música i església a Tàrraga (del segle XV a inicis del XVIII)”, a *Urtx. Revista Cultural de l’Urgell*. 19 (2001), pp.159-179. En aquest sentit podem constatar que a Tàrraga, en el mateix període de temps, hi exerciren disset organistes, mentre que a Verdú n’hi consten seixanta-quatre, sens dubte, una diferència prou considerable. Precisament a Tàrraga —com succeeix arreu— veiem que a partir de 1609 el mestre de capella fa també les funcions d’organista de l’església parroquial i que, llevat de Sebastià

El fet que a Verdú els organistes i metres de capella hi exercissin en un espai de temps molt curt (molt sovint, solament d'uns pocs mesos) bé podria venir donat per vàries raons:

1) *Molt treball a fer i poca remuneració econòmica*. Això és: l'educació dels infants (no tan sols musical, sinó també humanística i espiritual)¹⁴¹, la coordinació i perfeccionament musical dels membres de la capella de música (els assaigs), sonar l'orgue (sempre que fos necessari amb la capella de música, i també, en moltes altres ocasions —funcions, litúrgiques, o no— en les que únicament intervenia l'orgue), les tasques afegides com a cabiscol, la composició de les obres per les dates assenyalades, fer les proves per a l'admissió de nous cantors i ministrils (sovint, mitjançant oposicions), donar “plática” diària de música —gratuïta i públicament, per a qualsevol interessat— en l'església, regir la capella (és a dir, dirigir l'execució musical), ensenyar a tocar l'orgue o altres instruments de la capella a alguna persona (minyó, o no) per tal de garantir la seva pròpia suplència i en tant fos possible, la continuïtat en el temps de la seva activitat professional, etc.

2) *Poca possibilitat de promoció professional*. El fet d'exercir a la parròquia de Verdú, en certa manera quedava lluny dels “circuitos” per on es movien els edictes d'oposició a les places d'organista i mestre de capella més destacades. Possiblement, la informació d'oposicions a millors places podia arribar a Verdú tard, o fora de termini, ja que, donat que aquesta no arribava “oficialment” a Verdú (no es penjaven edictes d'oposició a la seva església), ho feia forçosament d'una manera indirecta (per transmissió oral). Això comportava que els músics de la localitat, havien d'estar al cas del

Navarro i d'Anton Font —divuit i trenta-quatre anys respectivament a l'orgue i regint la capella— la resta d'organistes exerciren en un espai de temps relativament curt.

¹⁴¹ Aquesta formació integral es feia, sovint, a casa del mateix mestre, qui tenia al seu càrrec als minyons, devent tenir cura de que aprenguessin, al menys, a llegir i escriure, les quatre operacions matemàtiques bàsiques, una mica de llatí, l'aprenentatge de la música des dels seus primers rudiments, i, sobre tot, tot allò relacionat amb la vida eclesiàstica per la qual servien: ajudar a la missa, resar (saber totes les oracions pertinents: el Credo, la Salve, Pare Nostre...), comportar-se segons el protocol litúrgic de cada funció, etc.

que succeïa a fora, en altres centres més importants (d'altra forma, no tindrien possibilitats de promoció, i el fet de que es succeïssin tan ràpidament, es testimoni de que havia un interès fort per assabentar-se del que s'oferia a fora, i marxar; és a dir, que la mobilitat dels músics verdunins vol dir que aquests músics tenien l'afany de prosperar musical i professionalment: Verdú es constituïa musicalment, així, en una plataforma d'exportació de músics en formació, estimulats cap a altres indrets).

3) *La possibilitat d'una successió de músics més o menys itinerants o de pas.* Com a efecte del punt anterior, el fet d'"ofertar" places musicals en els centres més destacats i que aquestes es cobrissin, comportava que es creessin buits (places laborals), en altres centres de menor importància, les quals s'havien d'omplir, a la vegada, amb músics provinents de d'altres indrets.

Pel que es reflecteix a Verdú, alguns d'aquests músics es movien en els àmbits de poblacions properes —Balaguer, Bellpuig, Cervera, Tàrrega...—. (Com a exemple es pot citar el cas de Josep Brau, que estigué a Verdú en 1607, a Tàrrega en 1608-1609, i després tornà a Verdú en 1612-1613 i en 1626)¹⁴². Una altra mostra del que s'acaba d'esmentar és que durant l'any 1622 per l'orgue verduní hi passaren fins a cinc organistes diferents (!).

A la vegada, a la taula dels organistes de l'església verdunina hi apareixen noms que es repeteixen fins a set ocasions. Aquest fet, veritablement curiós, podria suggerir que les expectatives creades als músics de Verdú quan marxaven amb ànsies de promoció, no haguessin estat cobertes una vegada transcorregut un temps prudencial (per possibles canvis econòmics negatius de caire general —bancarrotes del segle XVII—, per altres canvis econòmics puntuals al lloc d'arribada —possible empobriment de l'església

¹⁴² Curiosament, he trobat un organista anomenat Joan Brau, a l'església parroquial de Puigcerdà en 1635-1642-1660. Vegeu: -BOSOM I ISERN, SEBASTIÀ; i MONTELLÀ I LLAURADOR, Salvador de: *Orgueners, orgues i organistes de Puigcerdà*. Puigcerdà, 1996, p.26.

contractadora—, epidèmies, situacions generalitzades de fam...), de manera que aquests músics es trobessin moguts a tornar a les seves places anteriors, ja conegudes i, potser, amb una situació econòmica i/o laboral més estable en aquell moment. De fet, les possibles situacions creades amb la mobilitat de músics podrien ser ben variades: possibles males relacions amb els nous superiors i/o altres membres de la capella musical a la que s'accedia, possibles agreujaments de la salut en contacte amb un nou clima i ambient, raons de proximitat amb el nucli familiar (no estar massa temps lluny dels pares, germans...), canvis sobtats impulsats per promoció salarial (noves places vacants que apareixen oferint millores econòmiques)...

És el cas de Francesc Moles¹⁴³, que feu sonar l'orgue entre els anys 1626 i 1631 —excloent-ne però l'any 1629 que no consta com a mestre / organista— i on s'alterna amb el nom de d'altres mestres / organistes —Jerònim Penello, 1626; Castanyer, Borrell i Magí Arts, 1627; Castanyer, 1628; Pelegrí, Antich Santén i Pere Ortiz, 1629; Antich Santén, Pere Ortiz i Josep Brau, 1630; i Josep Brau, 1631—.

De moment, en les meves incursions a l'extens fons documental de l'arxiu parroquial no he trobat cap dada que ajudi a la comprensió del perquè hi havia aquest elevat nombre d'organistes i/o mestres de capella —una seixantena— en un període relativament curt. Sorprèn la rapidesa en que es bellugaven els músics a la capella verdunina, i encara roman una incògnita el fet de que si haguessin conviscut un mestre de capella amb un organista al mateix temps, i aquests haguessin ocupat els seus respectius càrrecs per molt poc temps, això hagués comportat, d'una banda, una certa riquesa musical i mobilitat (capacitat d'atraure músics, però, incapacitat per a mantenir-los), i d'una altra, inestabilitat de la pròpia capella, constantment canviant (un situació gens

¹⁴³ D'aquest organista / mestre de capella s'ha conservat una sola obra al "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya. Concretament es tracta del *villancico* al Santíssim *Oigan y vengan a ver un milagro*, a dues veus [E-Bc, M 1637-III/20].

positiva). Si, pel contrari, els càrrecs de mestre de capella i organista haguessin estat coberts per la mateixa persona, incapaç d'estar molt temps al mateix lloc, això hagués comportat varies coses distintes, entre les quals convindria remarcar una certa situació, ja no de riquesa, sinó d'una certa penúria.

A més, cal no perdre de vista el fet de què, donat que possiblement hi va haver dos orgues a l'església (l'orgue principal o orgue gran, fixat a la paret, i un segon orgue, segurament portatiu), i que sabem que durant les celebracions religioses que es feien tant a l'exterior com en altres espais de l'església, la música que es feia solia anar acompanyada, això hauria fet avinent que hagués dos persones diferents al mateix temps capaços de polsar els orgues o altres instruments de teclat (claviorgue, clavicordi, algun tipus d'espina...), sense que això hagués obligat necessàriament a que hi hagués dos organistes en plantilla. Un exemple d'això el trobem en un document de 1612, justament del dia 24 de maig, en la inauguració de la capella de l'hospital de Verdú, on entre els preveres assistents i consten "Joan Brau, organista, i Lluís Claver, organista". Posteriorment s'hi afageix que "acabada la dita benedicció digueren una missa cantada"¹⁴⁴. Aquest document, copiat de l'original a finals del segle XIX o principis del XX pel que fou rector de Verdú mossèn Ramon Berenguer, podria testimoniar el fet que a l'església verdunina hi hagués hagut fins a dos organistes (?). Altrament, el document no especifica que l'un fos mestre de capella i l'altre l'organista, sinó que diu clarament que els dos eren organistes. Tenint en compte que els seus noms apareixen a una celebració important d'inauguració, ben podria ser que un d'ells hagués vingut de fora, com a convidat, o bé, que es referissin, simplement, a dos "polsadors" d'orgues, potser un l'organista titular, i un altre, com a ajudant; o, fins i tot, podria pensar-se en la possibilitat

¹⁴⁴ El document referent a la benedicció de la capella de l'hospital de Verdú es troba copiat a: -BERENGER, Ramon: *Apunts de la Història de Verdú ... Ob. cit.*, p.53.

(encara que molt més estranya —però no descabellada— considerant la celebració esmentada) de que un, o tots dos, no fossin polsadors, sinó orgueners...

Així doncs, sembla ser que durant el primer terç del segle XVII, puntualment podria haver-hi hagut una cooperació o tasca compartida entre els membres de la capella de música verdunina, en aquest cas, dos organistes o polsadors d'orgues.

A la taula anterior es veu clarament que a partir de l'any 1600 hi ha un cert “degoteig” pel que fa a la successió d'organistes / mestres de capella, i és justament entre els anys 1626 i 1631 quan sembla ser que hi ha més convivència d'aquests. Casualment això passa en els anys en que a Verdú arriben les relíquies de sant Flavià —1628— i quan a l'església verdunina s'inicia un ressorgiment econòmic i artístic.

Malauradament, en aquesta època —primera meitat del segle XVII— hi ha molt poques dades sobre la capella de música, fet que dificulta la comprensió d'aquesta quantitat d'organistes i mestres de capella. Ara bé, quan apareix una certa estabilitat a la tribuna de l'orgue és a partir del 1643, amb l'arribada de Raimon Busquets¹⁴⁵. Justament és a partir de mitjans del segle quan comencen a datar-se les obres musicals de l'arxiu parroquial, obres que es troben al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya —es tracta d'un *Patris vestri* d'autor anònim datat el 1661—.

Tal com s'ha dit, alguns dels aspectes musicals més puntuals que se succeeixen a l'església verdunina es situen en moments importants de la vida religiosa i social de la població:

1) La creació del bisbat de Solsona el 1592, amb la participació d'un fill notable de la vila de Verdú —l'arquebisbe de Tarragona, Joan Terés— coincideix amb l'intent de reforma de l'orgue i la constitució estable de la plaça d'organista i mestre de capella.

¹⁴⁵ Referent a aquest organista, vegeu la nota 421, a la p.393 del capítol “Els autors de les antífofes”.

2) La construcció del nou orgue el 1600-1606 coincideix també amb l'ascens de l'arquebisbe de Tarragona al càrrec de Virrei de Catalunya (1602).

3) L'arribada el 1628 de les relíquies del que seria a partir de llavors patró de la vila, sant Flavià, i el floriment de la seva devoció, que coincideix amb el creixement econòmic i social que sorgí a la vila cap a mitjans de segle, i l'inici de la datació de les partitures conservades.

4) L'últim quart del segle XVII, època brillant i de ple desenvolupament artísticament a l'església de Verdú, coincideix amb la còpia de la majoria d'obres del fons musical verduní.

A la taula dels organistes i mestres de capella verdunins veiem que qui exercí durant més temps a Verdú fou Magí Desvens, qui ho féu entre 1712-1719 i entre 1727-1763 (això són uns cinc anys la primera vegada i trenta sis la segona). Cal fixar-se, però, que aquest últim any de la tasca de Magí Desvens com a organista és l'any de la datació de la propietat de les obres del fons verduní: *Estos pappers són de la R^m Com^t de Verdú, 1763*. Amb la llarga estada de Magí Desvens a Verdú regint la capella —trenta sis anys la segona vegada—, sembla ser que aquesta hauria arribat a aconseguir una bona estabilitat durant un llarg espai de temps¹⁴⁶.

Justament d'aquest mestre de capella i organista s'ha conservat un rebut per la compra d'un "tenoret" per la capella de música¹⁴⁷. El rebut està datat el 24 de maig de 1728 i diu (el subratllat és meu) :

¹⁴⁶ Tanmateix, cal tenir present que a l'arxiu parroquial verduní no s'hi troba —al contrari del que succeeix en altres centres musicals destacats—, una documentació concreta i exclusiva referent a certs aspectes musicals, com ara: actes capitulars, llibres de relacions de despeses, llibres de contractes, etc. Tota la documentació musical que he localitzat i analitzat està repartida en diversos manuals, llibres de confraries, llibres d'òbits, miscel·lànies, etc. Així doncs, si a Verdú hi hagués una documentació més concisa en aquest aspecte, de ben segur que avui tindríem unes dades molt més concretes i rellevants i que aportarien més llum a la música i a la història d'aquesta a la vila.

¹⁴⁷ Pel terme "tenoret" es podria entendre quasi qualsevol instrument de tesitura Tenor, i en aquest cas, afinat en Do. No obstant, el fet d'utilitzar un diminutiu "tenor-et" porta a rebutjar la possibilitat de que es referís a una xeremia de tessitura tenor, ja que aquesta seria de dimensions molt grans... És per això que,

Tinch rebut hun *tanoret* per lo servey de la capella. Comprat per las mias mans. Lo cost de ell es, 3 ll 1 d so es, los vintivuit rals, son per la compra del instrument, los sinch sous per adops del dit instrument, y tinch rebut la tras dita cantitat per mans del R^t. Joseph Sagarra y Corbaro, y lo S^t. Joseph Prim, com haministradors de la botiga dels Sants, vuy als 29 de mars de 1728.

Magí Desvens Org^e.

D'aquest rebut se'n pot extreure alguns aspectes interessants a destacar:

1) Que Magí Desvens comprà personalment un tenoret per a ús de la capella. Que com a responsable de la capella tenia cura de la “plantilla” instrumental que conformava la capella, i per tant era el responsable dels instruments de la capella. Malauradament no s'especifica on Desvens comprà l'instrument però sí que en pagà “cinc sous per los adops de dit instrument”.

2) Que la capella de música s'interessava, a part de l'orgue, pel lloguer habitual, i fins i tot, per l'adquisició, d'instruments propis per al seu ús. Fins aquest moment, ben entrat el segle XVIII, a part del document esmentat, en totes les meves investigacions dutes a terme a l'arxiu parroquial, no he trobat cap més referència documental sobre els instruments de la capella de música verdunina, encara que sí s'esmenta que es llogaven músics forasters per les festivitats senyalades locals (sobre tot, per al patró, Sant Flavià).

3) Segons el que es desprèn del document, en l'adquisició del “tenoret” s'hi presenta la despesa de fer-lo adobar. Això ve a significar que l'instrument potser no deuria ser nou, i que, potser, a la vegada, no deuria estat en un perfecte estat de conservació; per tant, sembla ser que el deuria comprar o adquirir de “segona mà” a alguna altra capella o músic particular (encara que tampoc s'hauria de descartar el que el seu adobament es referís a la preparació prèvia per a poder-lo utilitzar: compra d'accessoris, com a cordill, greix, etc., fabricació de canyes, preparació d'estris “fungibles” —tudells, claus, sabates...—).

quasi per eliminació (un sacabutx, normalment de tessitura tenor, seria igualment molt gran per a anomenar-lo amb un diminutiu com aquest, a més de que normalment se l'hauria anomenat com a tal “sacabutx”), aquest terme es podria relacionar amb un baixó tenor.

4) Que la compra i la reparació de l'instrument foren sufragades amb diners de la “botiga dels Sants” i no amb diners que sortiren directament de l'església verdunina. El fet de treure els diners de la “botiga” permetia alleugerir l'economia de l'església de Verdú, i alhora, permetia un estalvi a l'església local. Fet aquest que justifica una de les raons per la que va ser fundada dita “botiga dels sants”: prestar un servei bancari i en espècie a la població i extreure'n uns beneficis econòmics, beneficis que revertien, com en el present cas, a la mateixa església local¹⁴⁸.

5) El fet que, no trobant-se en la documentació disponible dades referents a altres instruments que s'haguessin pogut utilitzar a la capella (instruments que consten a les partitures conservades al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, fet que ens porta a pensar en un més que possible ús), es mencioni ara un “tenoret”. Això ens condueix a pensar que es podria tractar d'un baixó de tessitura tenor, doncs aquest instrument hauria estat de molta utilitat i versatilitat per a qualsevol capella eclesiàstica: s'hauria pogut utilitzar durant la Setmana Santa, quan l'ús de l'orgue quedava vedat; podia fer servei també en les processons, tant a dins com a fora de l'església, ja que era de fàcil transport (romeries, ermites, translacions d'imatges sagrades, peticions i rogatives de pluja i bones collites, contra les plagues al camp...). També (i sobre tot) podia anar destinat a acompanyar el “cant pla” (donar i afirmar el to, i suportar harmònicament les veus, com a reforç), i al “cant de orgue”, e inclús, per a combinar-se amb altres instruments (com orgue, arpa...) i ministrils (cornetes, xeremies, sacabutxos, altres baixonets i baixons de tessitura diferent, etc.).

La capella de música, com la resta de les capelles del moment, estava formada pels preveres i pels nens o infants cantors. Aquests, a Verdú, com en altres indrets, prenién el nom de “sisets”. Justament, el 6 de desembre de 1616, en l'enterrament de

¹⁴⁸ Referent a la “botiga dels Sants” o “botiga del blat” i pel que fa a la seva organització i funció econòmica, vegeu la nota 100.

mossèn Cebrià Minguella, hi consta que hi participaren los sis minyons dels “sisets”, cobrant per tal participació a l’enterrament la quantitat de 1 sou¹⁴⁹. També consta a l’arxiu parroquial verduní que el 1616, que en segons quins actes religiosos no hi participaven tots els infants, en algunes ocasions només consten dos nens cantors, en aquest cas cobraren 4 diners¹⁵⁰. A part de les dues dades esmentades, coneixem ben poca cosa sobre l’estipendi que cobraven aquests infants; sabem però, que el novembre de 1739 —més de cent anys després— cobraven tres quarteres de blat cadascun, per tal de pagar-los el seu treball anyal¹⁵¹.

Crida molt l’atenció un procediment que es va arbitrar a Verdú per tal de justificar un petit pagament genèric per tots els minyons (cantaires o no), el qual es argumenta en concepte no de propina o de pagament com tal, sinó en virtut de “caritat”: algun cop, a les despeses d’una festivitat o bé d’un enterrament, s’afegia la despesa d’un sacerdot de més, i a l’hora de cobrar la feina (la participació musical), la quantitat que hauria cobrat aquest sacerdot “virtual”, la comunitat de preveres la repartia entre els nens. Aquest fet, veritablement singular (ja que sembla que no se’ls pugui o vulgui pagar directament, sinó mitjançant una mena d’eufemisme), passà justament el novembre de 1619:

Sie per memorya com en lo mes de Nouhembre del corrent any mil sicents y denou se determina lo concell y per mens ab la acistencia dels honorables batlle y jurats de aquesta vila que per quant necessitaven en esta iglesia de dos minyonets per a la capella del cant de orgue y tambe per a ajudar a les mises rezades y aniuersaris que en la present iglesia se celebren ese raho tambe senyalarlos alguna caritat per a dits minyonets y en particular que en tots los enterros nouenes y capdanys extremuncions sels senyalas y aplicas per dits sacraments entre los dos la cariyat se done a un sacerdot ayxi que de aqui ab devant si los rezidents sacerdotes y altres presents en dits actes seran dotze que assenten un de mes que sien tretze en lloc dels dos scholanets y per so sen fa la present memorya¹⁵².

Aquesta dada ens deixa entreveure que els infants no deurien cobrar res, o molt poc per la seva tasca com a cantors, si el que els donen aquí és pràcticament “de caritat”.

¹⁴⁹ Vegeu: APV: *Llibre d’Òbits 1595-1636, -31-*. Sign. 306, fol. s/n.

¹⁵⁰ Vegeu: APV: *Ob. cit.*, fol. s/n.

¹⁵¹ Vegeu: APV: *Diversorum*. Sign. 265, fol. s/n.

¹⁵² Vegeu: APV: *Llibre d’Òbits 1595-1636, -31-*. Sign. 306, fol. s/n.

Potser (a més de la seva manutenció i allotjament), pel fet de rebre una educació musical que servís als infants de cara a un futur, ja es consideraven per pagats els seus serveis a l'església, i simplement, com succeïa en molts altres indrets, de tant en tant se'ls donava una petita quantitat en concepte de "limosna", o aquesta es restringia a cobrir les possibles peticions puntuals dels interessats per via de memorials (minyons que demanaven alguna caritat degut a la seva pobresa o situació personal o familiar). De moment, a l'arxiu parroquial verduní, no he trobat cap altra dada que faci referència als cobraments dels infants que participaven a la capella de música.

Sabem però que l'educació dels infants anava a càrrec d'algun prevere de l'església, el mateix copista del fons musical verduní, Josep Segarra i Colom, el 1698 consta com a preceptor dels infants. En aquesta data era organista i mestre de capella el verduní Flavià Minguella, que ho fou entre 1688 i 1700.

Sembla ser però que algun cop els nens cantors no estaven prou ben instruïts en les seves tasques musicals i se'ls féu fora de la capella amonestant però de passada al responsable de l'ensenyament i l'educació dels nois cantors. Això succeí el juliol de 1729, quan regia la capella Magí Desvens:

[...] si se traqueren del Cor als Minyons de cant fou perque vms los instruhiren en ell sens parlar ab dita Rnt Comunitat, ni procurar son permis y consentiment; y perque, despres d'examinals, se trobaren que no sabien de llegir ni entenian la solfa¹⁵³.

Això ens dóna a entendre que, potser algunes vegades la formació musical dels membres de la capella verdunina degué ser deficitària ja que, pel que es veu, aquests infants cantors se'ls fa fora de la capella de música per dues raons: 1) degut a que hi estaven sense permís ni consentiment de la comunitat de preveres, i 2) perquè la seva instrucció era deficitària tant pel que fa a la lectura i la pràctica musical.

¹⁵³ APV: *Documentos Varios I*, 1170-1899, sig. 339/1, Doc. post 95.

D'altra banda, d'una lectura acurada del document anterior es desprèn una certa desavinença entre el capítol i el seu mestre de capella: el capítol o comunitat de preveres fa aquí una mostra de poder envers el mestre, desautoritzant-lo i fent fora els minyons cantors; en qualsevol cas, es detecta una gran contradicció capitular, ja que, d'una banda, es queixen de que s'havia estat ensenyant cant als minyons, i d'altra banda, per la seva compte examinà als nens de cant (sense, la comunitat mateixa, saber d'això) decidint i afirmant, curiosament, què “no entenien la solfa” (!). Tot sembla haver estat ocasionat pel fet de que el mestre havia actuat sense consultar ni demanar permís a la comunitat, de sort que aquesta va determinar prendre una decisió de força i autoritat, de manera que el mestre quedés indirectament, advertit, i en lo successiu es tingués sempre que demanar permís per qualsevol actuació i mai més passés una cosa semblant.

Si Magí Desvens era el responsable de l'educació d'aquests infants, com és que la comunitat va exigir que demanés permís per una situació directament relacionada amb el seu àmbit professional? Fins a on arribava el poder de la jerarquia eclesiàstica? Tan restringida quedava la jurisdicció del més important dels músics? ... En definitiva, aquest document, insignificant en sí mateix, ens parla de la baixa consideració social dels músics en general durant el període barroc...

D'altra, és també possible que els nens no sabessin suficient música o la música adequada per a fer les funcions religioses que calien; de fet, quan la comunitat diu que va examinar als nens, no sabem qui ho va fer, ni com. El cas és que el document no esmenta al mestre de capella... És que no hi havia infants prou preparats, o es que Desvens no complia amb les seves obligacions com a educador i tutor dels infants? Tampoc sabem que succeí després, si Desvens els ensenyà de “llegir la solfa” i accediren amb permís de la comunitat a la capella, o si aquesta romangué un temps sense infants cantors, amb el perjudici que això deuria comportar envers la música de les celebracions locals.

De la documentació trobada a l'arxiu parroquial verduní referent a la capella i el cor, podem veure que molt sovint els membres que formaven la capella —preveres, cantors, infants i músics— no eren el millor exemple de concòrdia i de seriositat tant en les relacions interpersonals com en la tasca que els pertocava de fer i que, amb certa assiduitat, la capella esdevenia una font de conflictes i de malestar. Vegem-ne alguns exemples:

-Referent al comportament i a la vestimenta.

Item. Mandamos al Vicario y Clerigos que se juntaren en la dicha iglesia a celebrar los divinos oficios que esten en la iglesia con habitos talaros deçentes y con los sobrepellices y que en el coro o, lugar donde ofician la missa esten con todo silencio sin hablar ni discutirse a otras cosas dando buen exemplo a los laycos que se escandalizan de ver los clerigos en la iglesia sin la decencia y devocion que deven y al que en algo faltare no se de pitança ni distribución y lo execute el Vicario o, Clerigo mas antiguo que se halle en el Coro y no en el altar¹⁵⁴.

Item. Atento la obligación grande que tienen los sacerdotes de andar siempre con habitos decentes y particularmente quando estan en la iglesia y an de celebrar los divinos oficios ordenamos y mandamos que ningun beneficiado clerigo de qualquier calidad que sea asista en el coro o, iglesia en los divinos oficios y funerales en los quales hayan de recibir caridad o, distribución sin estar con sobrepelliz o, roquete y bonete y mandamos al Vicario que a los que no estuvieren con sobrepelliz no permita se les de caridad ni distribución so pena de dos ducados y mandamos a los seculares que quando hicieren celebrar o, cantar dichos oficios que a los que no estuvieren con sobrepelliz ni roquetes no se les de ninguna caridad¹⁵⁵.

[...] *quedan privats de poder assistir al cor a les funcions y funerals aquells eclesiastich que a mes de les vestiduras talaras no aportaran roquet o sobrepellis¹⁵⁶.*

[...] *si trague del cor al organista fou porque entra a ell ab sotana, y sens sobrepallis¹⁵⁷.*

-Referent a l'actitud al cor.

Estem informats que alguns individus de la Rnt. Compt. Estant en lo Cor cantant lo offici divino no estan ab aquella modestia y devoció que deuen, y que no practiquen ab puntualitat la cerimonia costum, o constitució de la Igta. alsantse, asentantse, o arrodillantse quan deuen ab uniformitat en estas accions, y que acostuman parlar uns ab altres¹⁵⁸.

¹⁵⁴ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 5. Decret de Visita del bisbe de Solsona Miguel Santos de San Pedro. 30 de març de 1620.

¹⁵⁵ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 5. Decret de Visita del bisbe de Solsona Miguel Santos de San Pedro. 30 de març de 1620.

¹⁵⁶ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 42. Decret de Visita, 1726.

¹⁵⁷ APV: *Documentos Varios 1*, 1170-1899, sig. 339/1, Doc. post 95. Juliol de 1729.

¹⁵⁸ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 56. Decret de Visita, 21 octubre de 1747.

*Alguns dias del hivern los Residents de la Rnt. Comt. acostuman dir las vespras cantadas antes de las dos horas de la tarde suposant que aço ho farian per alguns fins particulars. Per aço manan que de açi al devant no cantian las vespras antes de las dos horas tocadas de la tarde*¹⁵⁹.

En la ocasió que los Residents cantan en lo cor los Divinos officis estan en ell no solament altres eclesiastics, si que tambe seculars, mesclantse los eclesiastich ab los Residents, y que moltas vegadas tenen colloquis¹⁶⁰.

*Manam en pena de £ 3. Que ningun sacerdot, se entretinga en arredonir ostias en lo cor, mentre se celebren los Divinals officis, y demes ores canonicas*¹⁶¹.

-Referent al cant dins de l'Ofici

[...] *ha vingut la nostra noticia que los divinals officis se canten ab poca pausa y poc silenci lo que es y resulta en poca veneracio del Culto divino, y contra la disposicio, y mente dels fundadors de dits diuinals officis per so nos desitjan posar a estes coses lo degut y suau remei manam a dit vicari, y a tots los preveres residents en dita iglesia que de si en avant canten, y quiscun dells cante dits divinos officis tant en lo Cor com en altra part que se esdevindra cantarlos fen incio, dos punts, y punt final, y la pausa necessaria en pena de deu lliures*¹⁶².

*Manam als residents y comunitaris de dita Igl. serven en lo cantar del cor dits officis diurnos tota decencia y la pausa deguda fent los dos punts, y punt, y que no comense lo un cor lo psalm y lo altre no haja perfectament acabat sots pena de deu lliures de bens propis*¹⁶³.

[...] *es mana als Rts. de la comunitat que digan despacio las matines, laudes, y demes ores canoniques, Missas, y Aniversaris, y en ninguna manera vagen apresurats, encara que les canten o digan resades.*

Serveixi l'esmentat, que d'altra banda apareix amb certa assiduitat arreu, com a mostra de l'actitud i la seriositat que s'exigia als membres de la capella musical verdunina. Tanmateix però, sabem que aquest no era un fet isolat sinó que aquestes qüestions eren habituals en moltes esglésies, pràcticament en totes. Com a tall d'exemple, Vegeu la cita següent:

¹⁵⁹ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 61. Decret de Visita, 6 de maig de 1755. L'hora habitual de fer les Vespres era a les dues de la tarda, tal com es cita a la consuetud que es troba a l'APV. *Documentos Varios 1*, sig. 339/1, Doc. 106. S'ha de tenir en compte que, encara que Vespres hauria de ser a la posta del sol, al hivern aquest moment s'avança considerablement respecte a l'hora en que succeeix a l'estiu. D'altra banda, també s'ha de considerar la climatologia pròpia del hivern, quan el fred i la boira habituals a les comarques de l'interior lleidatà, impedeixen una bona visibilitat i claror des de bona hora. Tot i així, les dues de la tarda, és una hora prou avançada, prou d'hora [s'estalviarien "sexta" i "nona", reduïdes així, segurament, a la mínima expressió] (!).

¹⁶⁰ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 59. Decret de Visita, 23 de juny de 1756.

¹⁶¹ APV: *Documentos Varios 4*, sig. 293/1, Doc 96. Decret de Visita, 3 de maig de 1698.

¹⁶² APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 13. Decret de Visita 1682.

¹⁶³ APV: *Documentos Varios 3*, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 20. Decret de Visita, 29 abril de 1673.

[...] *sacerdots y seculares que acuden a cantar los officis divinos en lo chor algunas ocasiones en particular a les vespres de la nativitat del Senyor, de la Circuncisió y Epiphania, no dupten en mesclar cants y paraules profanes entre los psalms y himnes de la Iglésia sancta, en gran desacato y irreverència del culto divino*¹⁶⁴.

En alguns moments de l'any es requeria més solemnitat a les festivitats destacades —per damunt de tot la de sant Flavià, patró de la vila—; en aquest punt la capella verdunina no deuria ser suficientment àmplia com per poder interpretar la música destinada a solemnitzar la festa del 28 de gener, dia de la festivitat del sant romà¹⁶⁵: és evident, què (considerant el que apareix escrit a les partitures conservades), amb unes plantilles policorals que exigien la participació de no pocs músics de ministril, nombrosos cantors i instrumentistes dedicats a fer l'acompanyament continu, els recursos humans que es reflecteixen a la documentació, no es corresponen en absolut (no constin més que cantors —sense especificar més—, mestre i organista).

Per tal de solemnitzar la festa —per exemple, en ocasió de la del sant patró verduní—, sovint es llogaven “cobles” de músics forasters, així com cantors i instrumentistes, que, sovint, calia anar-los a buscar al seu lloc d'origen i donar-los l'estada (menjar i dormir) en algunes cases de la vila.

Una mostra del que s'està dient ho trobem en el cas de Joan Farré què, per haver fet lo gasto dels quatre músics de la festa de sant Flavià de 1666, va cobrar 36 rals —això és £3 i 12 sous—; en Martí Ramon cobrà 18 rals (£1 16s) per lo gasto de dos cantors per la mateixa festa; en Joan Solé cobra 18 rals (£1 16s) per lo gasto de altres dos cantors per la mateixa festivitat; en Miquel Minguella cobra 27 rals (£2 14s) per lo gasto de quatre cantors pel mateix motiu. Aquest és un fet a destacar, ja que ens dóna a conèixer quants músics, entre cantors i instrumentistes es llogaren de fora per a la festa del patró: quatre músics [en cap moment no s'especifica de quin instrument es tracta] i vuit cantors. Tot

¹⁶⁴ Vegeu: -KAMEN, Henri: *Canvi cultural a la societat del segle d'or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII. Ob. cit.*, p.238. Extret del “Procesos de Visita 1611, 1662-1669” de la parròquia d'Alius (bisbat d'Urgell).

¹⁶⁵ En aquest sentit, vegeu quadre número 7 on s'especifica la música destinada a la festivitat de dit sant.

plegat sumen dotze músics forasters als que caldria addicionar-hi els cantors i músics propis de la capella verdunina. Una altra dada referent a les despeses que comportava la festa del sant patró local és la de £11 per la *cantoria* del 1674.

A raó d'aquestes despeses de la festa del sant patró i referent a la música destinada a la seva llaor, cal fer esment de les obres conservades dedicades a sant Flavià —*villancicos* i goigs—. Aquestes obres van ser escrites per a un conjunt destacat de veus i parts instrumentals, i de ben segur, que la pròpia capella musical verdunina no deuria disposar de manera habitual d'uns mitjans humans i musicals adequats per poder assolir les composicions destinades al sant patró. Així doncs, per tal de solemnitzar la festa més important de la vila, calia llogar diversos cantants i músics forasters que ampliessin la capella musical i permetessin donar el màxim lluïment a la festivitat.

Les obres destinades a sant Flavià que es conserven al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya són: 1) *Ha de la luz del dia*, a 11 veus, de Joan Barter (1694)¹⁶⁶. 2) *De Flavián la palma*, a 9 veus, d'Anton Font (1676)¹⁶⁷. 3) *Qué sonora militar porfía*, a 9 veus, d'Anton Font (1676)¹⁶⁸. 4) *Qué porfiado bélico sonido*, a 9 veus, d'Anton Font (1676)¹⁶⁹. 5) *Aquella ave presurosa*, a 9 veus, d'Anton Font¹⁷⁰. 6) *Pajarillos*, a 9 veus, de Joan Prim (1672)¹⁷¹. 7) *Para qué es la fiesta*, a 9 veus, de Jaume Subias (1693)¹⁷². 8) *Para qué es la fiesta*, a 6 veus, de Jaume Subias (1723)¹⁷³. 9) *Hoy es*

¹⁶⁶ Es troba a *E: Bc*, M 1637-II/31-V/16-VI/2, 18. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple* i *Tenor* del 2n cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 3r cor; *Tiples 1r* i *2n* de *xeremies* i *sacabutx* del 4t cor; amb acompanyament a l'orgue; es troba incomplet.

¹⁶⁷ *E: Bc*, M 1637-II/39, 59. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple*, *Alto* i *Tenor* del 2n cor; *Tiple 1r*, *Tiple 2n* i *Baix* amb ministrils de 3r cor; i acompanyament a l'orgue; es troba incomplet.

¹⁶⁸ *E: Bc*, M 1637-II/34-IV/18. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor, *Tiple* i *Alto* del 2n cor; i *Baix* amb ministrils del 3r cor; es troba incomplet.

¹⁶⁹ *E: Bc*, M 1637-IV/28. Només es conserva la part del *Tenor* del 1r cor.

¹⁷⁰ *E: Bc*, M 1637-II/27. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor, *Tiple*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; *Tiple 1r*, *Tiple 2n* i *Baix* amb ministrils del 3r cor; i acompanyament; es troba incomplet.

¹⁷¹ *E: Bc*, M 1637-II/40, 41. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor, *Tiple*, *Alto* i *Tenor* del 2n cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 3r cor; i acompanyament a l'orgue.

¹⁷² *E: Bc*, M 1637-II/25. Escrit per a *Tiple 1r* i *Tiple 2n* del 1r cor; *Tiples 1r* i *2n* del 2n cor de *xeremies*, i *Baix* del 2n cor amb *sacabutx*; *Tiple*, *Alto*, i *Tenor* del 3r cor; i acompanyament a l'orgue; es troba incomplet.

dia de carambola, a 12 veus, de Lluís Torres (1683)¹⁷⁴. 10) *No me vengan con roncas*, a 12 veus, de Lluís Torres (1683)¹⁷⁵. 11) *Ola de la nave*, a 12 veus, també de Lluís Torres (1683)¹⁷⁶. 12) *Allá van villancicos*, a 8 veus, anònim (1670)¹⁷⁷. 13) *Esta sí que es linda fiesta*, a 8 veus, anònim (1679)¹⁷⁸. 14) *Goigs* a 8 veus, de Joan Prim (1679)¹⁷⁹. 15) *Goigs* a 9 veus, anònim (1693)¹⁸⁰. 16) *Goigs* a 6 veus, anònim¹⁸¹.

De la relació d'obres i veus o parts que s'acaben d'exposar se'n pot ressaltar dos aspectes:

1) Les dates de les obres esmentades s'aproximen, la majoria d'elles, als anys especificats en els documents de lloguer de cantants i músics —1666 i 1674—. A les partícels s'hi troben escrites les dates de 1670, 1672, 1676 (tres obres), 1679 (dues obres), 1683 (tres obres), 1693 (dues obres), 1694 i 1723.

Es veu clarament que ens estem movent en unes dates molt pròximes entre elles: solament vuit anys de diferència entre les dates dels documents, i vint-i-quatre anys pel que fa a les de les partitures, excloent-ne però la de 1723¹⁸².

¹⁷³ *E: Bc*, M 1637-II/26. Escrit per a *Tiple 1r* i *Tiple 2n* del 1r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; i acompanyament.

¹⁷⁴ *E: Bc*, M 1637-II/26. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple* i *Tenor* del 2n cor; *Tiple 1r*, *Tiple 2n*, *Alto* i *Baix* amb ministrils del 3r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 4t cor; i acompanyament a l'arpa.

¹⁷⁵ *E: Bc*, M 1637-II/24. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; *Tiple 1r*, *Tiple 2n*, *Alto* i *Baix* amb ministrils al 3r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 4t cor; i acompanyament a l'arpa.

¹⁷⁶ *E: Bc*, M 1637-II/28. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple*, *Tenor* del 2n cor; *Tiple 1r*, *Tiple 2n*, *Alto* i *Baix* amb ministrils al 3r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 4t cor; i acompanyament a l'arpa.

¹⁷⁷ *E: Bc*, M 1637-II/29. Escrit per a *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 1r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; i acompanyament.

¹⁷⁸ *E: Bc*, M 1637-II/32, 33. Escrit per a *Tiple 1r* i *Tiple 2n* del 1r cor, *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; i acompanyament.

¹⁷⁹ *E: Bc*, M 1637-II/43. Escrit per a *Tiple 1r*, *Tiple 2n*, *Alto* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; i acompanyament; es troba incomplet.

¹⁸⁰ *E: Bc*, M 1637-V/32. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple 1r* de xeremia, *Tiple 2n* de xeremia, i sacabutx del 2n cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 3r cor; i acompanyament.

¹⁸¹ *E: Bc*, M 1637-II/42. Escrit per a *Tiple* i *Tenor* del 1r cor; *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix* del 2n cor; i acompanyament.

¹⁸² Data que consta al *villancico Para qué es la fiesta*, a 6 veus, de Jaume Subias. Aquesta obra és, en realitat, una reducció de la mateixa obra escrita a 9 veus per Subias uns anys abans, el 1693. Es tracta doncs d'una adaptació, més tardana, a 6 veus, de l'obra primigènia, possiblement amb la intenció d'interpretar-la segons la disponibilitat vocal i musical de la capella d'aquell any 1723, essent llavors organista i mestre de capella en Josep Pomés (1719-1727).

La relació entre les dates dels documents de la festa —1666 i 1674— i les dates que consten a les composicions a sant Flavià, suggereix una etapa d'esplendor econòmic, la qual va incidir particularment en un cert esclat artístic i musical, fins a proporcions abans —i fins i tot, després— desconegudes a Verdú. El fet de que es lloguessin músics, va ser, en certa mesura, un procediment còmode per a recolzar puntualment (durant uns dies només) el lluïment de les festivitats locals, almenys des de la instauració de la festa del sant (amb la translació de les seves relíquies) el 1628; però, en aquest període concret (des de 1666 —considerant l'aparició concreta documental— fins el 1694 —data de l'última composició policoral que ofereix una referència temporal—), sembla evident (la qual cosa és veritablement cridanera per a un lloc petit com Verdú) que es va produir un especial floriment de tot tipus a la vila, el qual va permetre contractar puntualment (i pagar per la seva feina) a un nombre molt elevat de músics —vuit cantors i quatre músics—, què, d'altra manera, mai no haguessin pogut desenvolupar la seva activitat, com a grup humà, a la vila.

Òbviament, la solemnització de la festivitat del patró, havia de comportar una magnificència en la música de la celebració que la pròpia capella musical verdunina, amb els seus components, possiblement no podia assumir si no era reforçada o ampliada per músics i cantors forasters.

2) El destacat nombre de parts que intervenen en les obres: s'han conservat tres obres a 12 parts (totes elles de Lluís Torres i de l'any 1683), les quals presenten totes elles una mateixa plantilla per a 8 veus en tres cors, un quart cor instrumental —que aquí és sempre el 3r— per a 4 ministrils, més l'acompanyament continu a l'arpa, fent el total un grup de tretze o catorze músics com a mínim (tenint en compte que podria haver-hi un altre músic al continu, a l'orgue per exemple, o fins i tot, algun músic més de ministril o de veu, procedent de la mateixa capella verdunina); això vol dir que, entre 1666-1694 es

podria haver reunit un grup humà de al voltant d'una vintena de músics aproximadament per a una mateixa execució o ocasió musical, la qual cosa és, veritablement, molt, per a una població de menys de mil habitants... A jutjar pel que s'han conservat, doncs (ja que és el moment en el que més músics s'aconsegueixen reunir per a una mateixa celebració), podríem considerar l'any 1683 com el punt més àlgid dins el floriment artístic i musical de la capella de Verdú.

Tenim també una altra composició, una mica posterior (de l'any 1694, a càrrec de Joan Barter, mestre de capella de la catedral més important, dins de les catedrals més properes, la seu de Lleida), per a 11 parts, de les quals, novament, tenim 8 veus, més tres parts instrumentals —ara, al cor 4t— per a ministrils (dos tiples de xeremia, més una part de tenor pel sacabutx), a més, l'acompanyament continu d'orgue, tot plegat faria un total de, almenys, dotze músics (als quals, encara, se n'hi podria haver afegit algun més, aquest, procedent de la capella verdunina). Curiosament, aquí ja no apareix l'acompanyament a l'arpa, fet que únicament veiem a les obres de Lluís Torres del 1683. Això podria voler dir que aquell any s'hagués pogut contractat un arpista de fora, mentre que, la resta d'anys, es comptava ja amb un organista, segurament més fàcil d'aconseguir (probablement de la mateixa capella verdunina, encara que, no necessàriament).

Després de les quatre peces conservades per a 12 i 11¹⁸³ parts més el continu, trobem una quantitat molt considerable de composicions policorals que es surten de la

¹⁸³ La simbologia numèrica de sempre ha estat present en diversos aspectes de la vida humana (fins i tot, a l'esoterisme o la superstició), però, concretament, al context en el que ens trobem, de música para la litúrgia cristiana, són molt fortes les influències de la tradició pagana, no tan sols grecollatina, sinó també, i sobretot, jueva (que recollia molts aspectes d'altres religions, de vegades, anteriors, i de vegades, de l'àmbit religiós politeïsta més proper —a l'Orient Pròxim i Mitjà—). En aquest sentit, la presència de relacions numèriques, alfabètiques, gràfiques (els jeroglífics, l'escriptura cuneïforme...) i de tot tipus, en les representacions habituals de la divinitat, i amb això, en el seu ritus i en la música que l'acompanyava, va ser una constant al llarg de la història. Aquestes relacions, que ens van arribar especialment mitjançant la Bíblia, i en aquesta, a través de la càbala hebraica (relaciones simbòliques dels números), molt sovint eren de caràcter críptic, ocult o amagat —per tal de ser accessibles solament a una casta d'iniciats, entesos, sacerdots o, finalment, especialistes—. En la música, ja en el període barroc (i un exemple molt conegut d'això són algunes composicions de J. S. Bach, com els seus motets, o *Die Kunst der Fugue*), subsisteixen alguns d'aquests elements, que únicament podien ser valorats pels propis músics (per exemple, quan la

tradicional distribució de 8 veus en dos cors (de les quals, lògicament, se'n conserven una bona quantitat), com és en el cas dels *villancicos* a 9 parts, dels que, destinats a la llaor de sant Flavià, se n'han conservat set al “Fons” Verdú (quatre d'ells incomplets)¹⁸⁴.

En aquestes composicions a 9 parts, la distribució de veus i parts instrumentals és particularment diversa: tenim sempre tres cors, dels quals el primer cor és sempre vocal (i per a dues veus, ja siguin *Tiple* i *Tenor*, o bé, dos *Tiples*); el segon i tercer cor poden variar, essent un de vocal i un altre d'instrumental, o viceversa, i fins i tot, ambdós vocals; en total, sumen set parts entre els cors segon i tercer (presentant-se, generalment, en una combinatòria de 4 veus + 3 instruments —en tres casos—, de 3 instruments + 4 veus —en dues ocasions—, o com a 3 veus + 4 veus —una sola vegada—)¹⁸⁵. Totes les obres per a 9 parts disposen d'acompanyament, encara que solament en tres d'elles

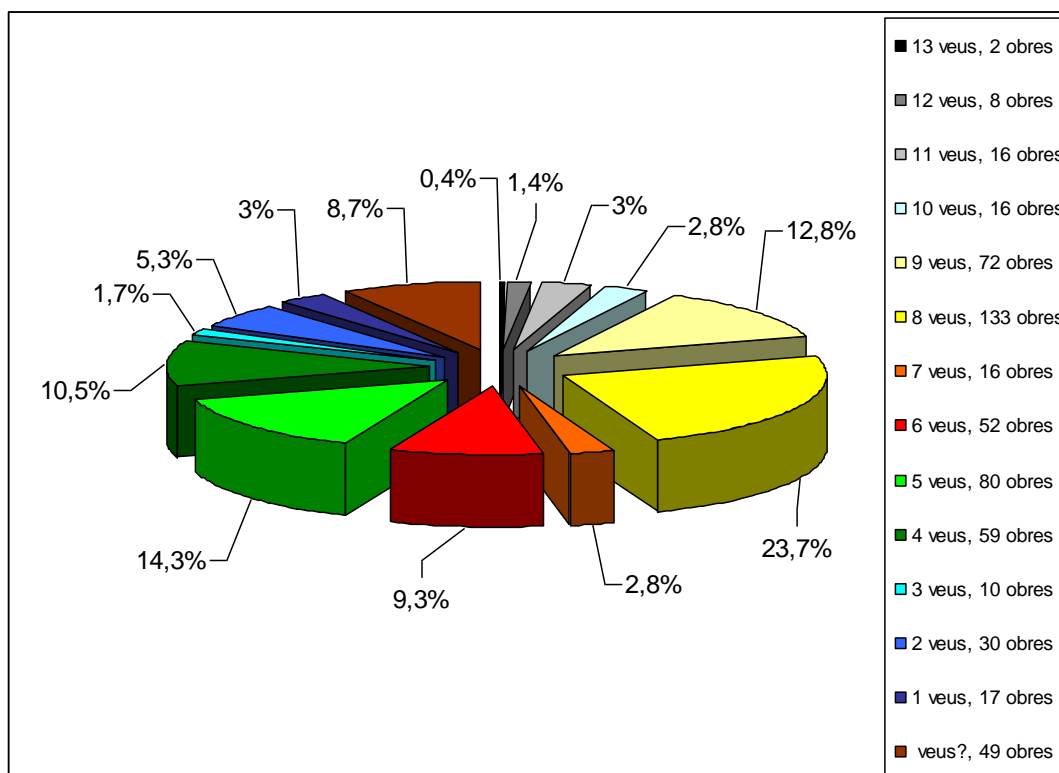
notació adquireix color —s'ennegreix, la qual cosa no pot ser captada pels oients—, i de vegades, fins i tot, únicament per veritables entesos o desxifradors (músics especulatiu, teòrics, tractadistes...). Tot això estava molt present en l'esperit i l'ambient de l'època. En el cas que ara ens pertoca —el nombre de parts o veus dels cors— també hi podem trobar certs aspectes simbòlics, com ara: el número 12 significa “elecció”; per aquesta raó es parla de les dotze tribus d'Israel; els dotze profetes menors de l'Antic Testament; també a l'Evangeli es mencionen els dotze apòstols; de la mateix manera, Jesús assegurava tenir dotze legions a la seva disposició; a l'Apocalipsi es parla de les dotze estrelles que coronen a la dona [Verge]; les dotze portes de Jerusalem; dotze àngels; dotze fruits de l'arbre de la vida; etc. El número 11, vindria a ser els dotze apòstols menys un, Judes. El número 9, com que és múltiple de 3 (la perfecció, la Santíssima Trinitat), simbolitza la totalitat, els nou cors d'àngels. El 8 és el símbol de la regeneració, purificació, eternitat i de la resurrecció de Jesús, ja que surt de la tomba el vuitè dia de la seva entrada a Jerusalem. La forma en espiral indica el moviment etern. També, les vuit ànimes salvades de l'arca, les vuit benaurances. Jesús és circumcidat el vuitè dia de vida. L'octàgon esdevé la forma favorita de les fonts baptismals. Pel que fa al número 7, la simbologia cristiana el presenta com la suma del tres més quatre, l'esperit i el cos. Representa l'home, la totalitat, la perfecció, el perdonar setanta vegades set. També pot expressar la perfecció del mal, els set dimonis de la Magdalena, els set dimonis que entren en l'expulsió d'un esperit immund en l'home. Aquest número té una empremta molt forta jueva, a partir de la *menorah* (el canelobre jueu de set braços), què, com és sabut, és un dels símbols més antics i un dels elements rituals bàsics del judaisme (a la Bíblia), com a representació del arbust en flames de Moisès al Mont Sinai, el qual es trobava en el Tabernacle i en el Temple del rei Salomó. Referent al número 6, aquest manté una certa ambivalència, per un costat és el nombre dels sis dies de la creació, les sis hores de Jesús a la creu, i per l'altre representa l'ego humà, i a l'Apocalipsi és el nombre del mal, 666, la xifra de la bèstia, l'anticrist. [Alguns d'aquests aspectes, poden trobar-se a: -VERICAT I GAVALDÀ, Lluís Maria: *Diccionari de símbols cristians*. Sant Vicenç de Castellet, Farell, 2008, pp.100-101].

¹⁸⁴ Quatre d'elles son obra d'Anton Font (de les quals, tres pertanyen a l'any 1676), una és de Joan Prim (de 1672), una altra de Jaume Subias (de 1693), i finalment, una obra més apareix sense indicació d'autor (també de 1693).

¹⁸⁵ La setena obra, per a 9 parts, no es pot valorar respecte de la seva distribució en cors i plantilla, ja que només s'ha conservat una sola veu i esdevé impossible fer-ne una reconstrucció.

(datades a 1672, 1676 i 1693) s'especifica que la funció del continu la duu a terme l'orgue.

Gràfic 1. Veus o parts de les obres del “Fons Verdú”



Del conjunt de dades que s'extreuen d'aquí, sembla clar que la concepció de la composició, ara, cap a finals del segle XVII, ha canviat, de manera que es tria un primer cor, generalment “en diàleg”, a duo, més dos masses o blocs sonors (dos vocals, o un vocal i un instrumental) que juguen amb el color i el timbre del grup, de manera que s'estableix, ja, un “enfrentament”, una mena de lluita entre blocs sonors, a manera del que es coneix com a *concertato*, com el que succeeix —aquí, òbviament, de manera molt rudimentària— als *concerti grossi*, on s'oposen diferents famílies vocals i instrumentals.

Diríem que, aquí, l'important ja no és tant la veu individual, sinó que ho és el cor, el bloc o grup sonor, la massa¹⁸⁶.

En aquest sentit, el tractament de les 9 parts aquí és plenament barroc, ja que pretén trencar amb l'estàndard del cor a quatre veus (S, A, T, B), totes diferents i a la mateixa distància màxima d'una octava (excepte amb el Baix), i juga, precisament, amb una combinatòria molt rica, que desfà qualsevol idea d'estandardització. En aquest cas, el compositor podia experimentar amb els recursos de que disposava, a manera de "laboratori", en el qual, podia combinar veus, instruments, masses sonores, distribució espacial, tímbrica, etc., amb un component d'"assaig i error" que no podien oferir altres tipus de combinacions més tradicionals —el "a 4", "a 8" o, fins i tot, "a 12", ja que aquestes senzillament eren duplicacions del cor "a 4", i ja estaven llavors molt més "exprimides" i utilitzades, i fins i tot, una mica encarcerades—¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Sobre la composició i el nombre de veus o parts en que es poden estructurar les obres, Pedro Cerone, el cèlebre tractadista bergamasc, en la seva extensa obra *El Melopeo y Maestro*, esmenta: "*En quanto al cantar, aduertan que los Choros cantan a uезes, es, a sauer, quando vno y quãdo otro; respondiendose el vno al otro, à guisa de Dialogo, cada dos, tres, quatro ò mas Compases; y a uезes (segun el proposito) cantan todos los Choros, sean quantos quisieren: particularmente en fin, adonde juntamente todas las partes echan su resto: las quales variedades causan gran gusto, y son de mucha satisfaccion. Y porque los Choros se ponen algun tanto apartados, aduertan los Compositores (para que no se oyga Dissonancia en ninguno dellos) de ordenar de tal manera la Composicion, que en aquellos llenos cada Choro de por si, sea consonante y regulado; es, a sauer, que las partes de vn Choro sean de tal modo ordenadas, como si fueran compuestas solo à quatro vozes, sin considerar los otros Choros, a lo q~ toca para el sostenimiento de su propio Choro". Abans però Cerone especifica: "El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores piezas y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad. El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes sencillas: el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y baxo, para que expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare el lleno y à turba, tanto mas perfecto será el Choro". Sobre el citat, vegeu: - CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*. (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613) (Antonio Ezquerro Esteban, ed.) 2 vols. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, 74", 2007; vol. 1, p.676.*

¹⁸⁷ D'altra banda, s'ha de tenir present que, el fet de llogar un nombre "tancat" de músics de fora per a les festivitats locals (quatre veus concretes i diferents, quatre ministrils variats, o vuit de la natura que fos...), podria haver estat complicat, mentre que seria molt més senzill aconseguir un nombre "indeterminat" de veus i/o instruments, en una combinatòria que pogués variar segons les circumstàncies concretes del moment. D'aquesta manera, comptar amb la possibilitat d'alternar veus de la pròpia capella verdunina amb veus de fora, donava peu a que es poguessin interpretar obres a priori complexes per la seva plantilla, amb

Segueixen les tres obres a 8 parts més el continu. Amb aquest nombre de veus o parts es troba una gran quantitat de composicions bicorals, ja que, de fet, és el nombre de veus més usat durant pràcticament tot el segle¹⁸⁸.

Dels *villancicos* a 8 parts del “Fons” Verdú” destinats a la llaor de sant Flavià, se n’han conservat tres (un d’ells incomplet)¹⁸⁹. En aquestes composicions a 8, la distribució

relativa facilitat. Sobre la composició del diferents cors en les obres policorals, el teòric aragonès Fray Pablo Nassarre argumenta: “Todas las composiciones que son à mas de à quatro , ordinariamente se dividen en Coros distintos. Las de à cinco, una voz solo en uno, y a quatro en otro: las de à seis, dos en el primer Coro y quatro en el segundo: las de à siete, tres en uno, y quatro en otro: las de à ocho, en dos Coros de à quatro: las de à nueve, en tres Coros, una sola en el primer Coro, y quatro en cada uno de los otros [no és el cas dels *villancicos* a 9 que estem tractant en aquestes pàgines. Aquí trobem un primer cor a 2 veus, i un segon i tercer cor on es distribueixen en 4 + 3, o bé 3 + 4]: las de diez, dos voces en el primer Coro, quatro, assi en el segundo, como en el tercero: las de à onze, tres en el primer Coro, y ocho en los otros dos. Las de à doze, lo mas comun es dividir las en tres Coros de quatro voces cada uno. Las de à treze, à vezes se dividen en quatro Coros, y à vezes en cinco: quando es en quatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros tres. Quando se divide en cinco, se pone una en el primer Coro, y el segundo, y el tercero en duo, y el quarto, y quinto à quatro. Las que son a catorçe, si son à quatro Coros, es en duo el primero, y los otros à quatro, si se divide en cinco, se disponen comunmente, uno que cante una voz sola, otro en duo, otro à tres, y dos à quatro. Las composiciones de à quinze, si se dividen en quatro Coros, es el uno de tres voces, y los otros de quatro. Pueden ser tambien de cinco Coros, aviendo una sola voz en uno, dos en otro, y quatro en cada uno de los otros. Tambien se pueden disponer dos de à dos voces, uno de à tres, y dos de à quatro. Las composiciones de à diez y seis, puedense disponer en quatro Coros, de quatro voces cada uno. Si se dispone que aya cinco, puede aver dos de dos voces, y tres de à quatro. Tambien se pueden disponer en seis, poniendo una voz sola en uno, y de à dos voces, dos, otro à tres, y dos de à quatro. Assi mesmo todas las demàs composiciones que excedan de este numero de voces, las puede componer el Compositor, dividiendolas en los Coros que quisiere, segun las especies de instrumentos, y voces naturales que huviere en las Capillas, para poderlas executar; que es la regla por donde se ha de gobernar todo Maestro prudente: observando siempre la maxima de que tengan la mayor variedad que pudieren; pues tanto mas armoniosa, y deleytable serà la musica, quanto fuere dispuesta con mas variedad. La qual tendrà, si los Coros se compusieren de diversas voces, assi naturales, como artificiales de instrumentos flatulentos, y de cuerda, componiendose unos Coros de una especie, otros de otra, y otros de voces mixtas: como son, los que cantando una voz natural, ò dos en èl, van acompañadas de otras artificiales, como Violines, ú de Instrumentos flatulentos. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Segvnda parte de la Escvela Mvsica que contiene quatro libros. El primero, trata de todas las especies, consonantes, y disonantes; de sus qualidades y como se deven usar en la musica. El segvndo, de variedad de contrapuntos, assi sobre Canto Llano, como de Canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, à tres, à quatro, y à cinco. El tercero, de todo genero de composicion, à qualquier numero de voces. El qvarto, trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias à los Compositores*. Vol. 2, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, “Libro III. Capitulo XII”, pp.331-332.

¹⁸⁸ Ja s’ha vist que en fons Verdú s’hi troben exactament cent trenta-tres obres a 8 veus, fet destacable ja que si en tot el fons musical hi ha més de 560 obres, les composicions a 8 veus són el 23,5 % del total de les obres, això és gairebé una quarta part del fons musical verduní. Referent a les composicions a 8 parts o veus, Pedro Cerone en el *Melopeo y Maestro*, especifica: “Acontecera a uezes componer Psalmodias, Motetes i Missas, en una manera llamada en Italia Musica à dialogo ò à Chori Spezzati, que tanto es como à dezir, Musica à Choros diuididos ò apartados. Esta manera de cantar *ab antiquo* se usava, y oy dia se usa mucho, y mas que en otras partes à Venecia, de quien las otras Ciudades deprendieron hazer lo mismo. Semejantes Composiciones *son diuididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y a uezes en mas Choros. *En cada Choro de ordinario cantan quatro bozes*, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solamente con tres, y a uezes con cinco bozes”. Vegeu: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y maestro... Ob. cit.*, pp.675-676.

de veus —aquí no s'especifica que hi hagi instruments, apart de l'acompanyament— és presenta de dues maneres diferents: 1) *Tiple, Alto, Tenor i Baix* del 1r cor; *Tiple, Alto, Tenor i Baix* del 2n cor —una sola obra— i 2) *Tiple 1r, Tiple 2n, Alto i Tenor* del 1r cor; *Tiple, Alto, Tenor i Baix* del 2n cor —dues obres—¹⁹⁰. En aquesta disposició de les parts (*Cor 1: S, A, T, B; Cor 2: S, A, T, B*) o bé (*Cor 1: S1, S2, A, T; Cor 2: S, A, T, B*) en predomina un cert equilibri en quant al volum sonor dels dos cors. En canvi, la textura de les parts que hi participen, en una opció, o l'altra, és a dir, el “color” del conjunt, o la sonoritat tímbrica, és diferent.

És a dir, que el compositor utilitza un mateix nombre d'intervinents per a aconseguir diferents (contraposats) resultats sonors, de manera que exprimeix al màxim les possibilitats de que disposa, ja sigui donant preferència a l'estabilitat i l'equilibri (amb dos cors per a S, A, T, B), —més adequat en general per a la música litúrgica, severa—, ja sigui tot el contrari, donant preeminència al contrast i el diàleg entre cors o masses sonores diferents (amb S1, S2, A, T / S, A, T, B), —potser més adequat per a la música paralitúrgica, més “secular”, vistosa, mundana, alegre...—. Així, el compositor pot jugar amb un mateix nombre de músics, amb dos registres expressius, amb dos vocabularis, diferents.

En darrer terme es troben les obres a 6 parts i continu. De *villancicos* a sant Flavià per aquesta quantitat de veus, al “Fons Verdú” s'hi troben tan sols dos composicions¹⁹¹. La disposició que se'ns presenta és a dos cors, amb un primer cor a dos parts (*Tiple 1r i Tiple 2n* del 1r cor en una primera opció, o *Tiple i Tenor* del 1r cor, en

¹⁸⁹ De les tres composicions, dues són *villancicos* anònims, i el tercer uns goigs de Joan Prim: *Allá van villancicos*, a 8 veus (1670); *Esta sí que es linda fiesta*, a 8 veus (1679) incomplet; i *Goigs* a 8 veus (1679).

¹⁹⁰ En una de les dues obres hi falten les parts de l'*Alto* i el *Tenor*.

¹⁹¹ Les obres a sis parts són: *Para qué es la fiesta*, a 6 veus, de Jaume Subias (1723); i uns *Goigs* a 6 veus, d'autor anònim.

una segona), mentre que el segon cor és, en les dues opcions, per a quatre parts de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Baix*. Ambdues peces duen acompanyament de baix continu.

Sembla ser que, a jutjar per la música que ens ha pervingut, que la celebració de la festivitat de sant Flavià, patró de la vila, ha estat una de les més lluides i realçades (excloent-ne les pròpies de la litúrgia com Nadal i Corpus) que s’han anat celebrant en el transcurs dels anys a Verdú. Per aital raó, i esmentant la importància que de temps endarrere a Verdú s’ha donat al sant patró local, no és d’estranyar doncs, que diverses de les composicions destinades a sant Flavià tinguin aquest destacat nombre de parts o veus —a 9, 10, 11 i 12 veus—, què, en certa manera, s’aparta del que era més “habitual” —a 6 i a 8 veus—.

Crida l’atenció el fet que els tres villancicos de Lluís Torres (datats el 1683 i escrits a 12 veus) tinguin la mateixa disposició pel que fa a les parts (veus o instruments); i el mateix succeeix amb els quatre villancicos d’Anton Font (datats el 1676 i escrits a 9 veus). Veient aquests trets comuns es podria creure que es tracta de dues sèries de *villancicos* de dos compositors diferents escrits expressament per la festivitat del sant d’aquells anys —1676 i 1683—. Malgrat que no s’ha documentat encara cap relació personal entre ells, els dos compositors varen estar directament relacionats amb Verdú: Anton Font nasqué a Verdú el 1626 i exercí durant més de trenta-cinc anys com a organista i mestre de capella a l’església parroquial de Tàrrega, població veïna a Verdú. Pel que fa a Lluís Torres, podem creure que de petit vingué a Verdú, tot i que no consta la seva partida de baptisme. És interessant destacar el fet que ambdós compositors, tot i no residir a la vila, haguessin escrit obres per a la llaor del sant, fet que els relacionava amb la vila —amb tota evidència, ja que no es tracta d’un sant gens comú—, encara que exercissin la seva tasca musical fora d’ella. Veient doncs, el cas de Font i de Torres —verdunins residents a fora de la vila— i si ens fixem també en els *villancicos* de Joan

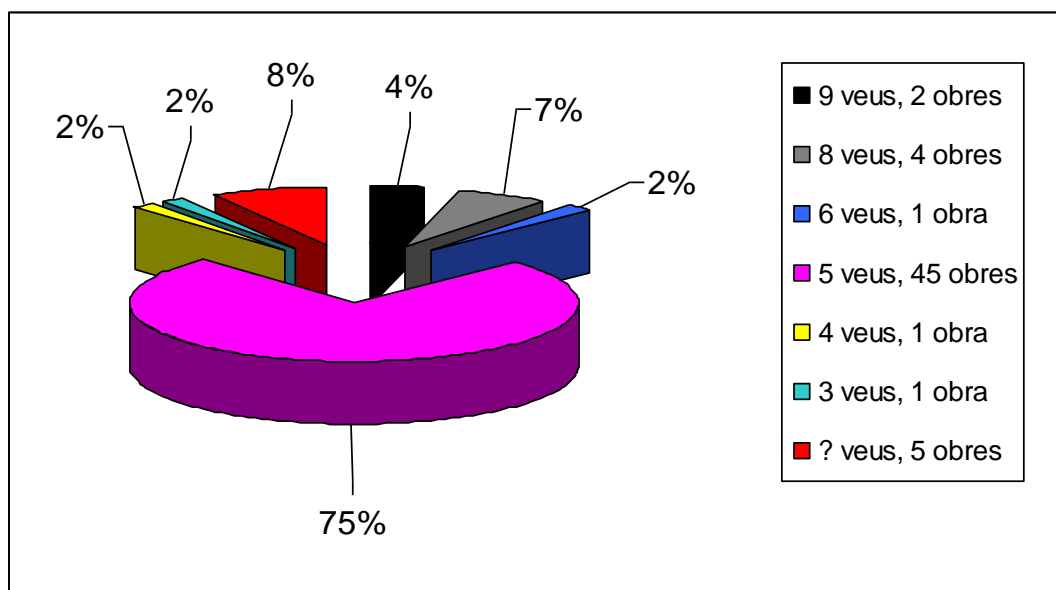
Barter i de Francesc Subias, això ens condueix a pensar que alguns cops (segons la documentació musical que s'ha conservat) s'encarregà —per la festivitat religiosa més lluada de la vila— la composició de sèries de *villancicos* a diversos compositors (mestres de capella o organistes) de fora de la capella musical verdunina, encara que residents en llocs sempre catalans, i relativament propers (Tàrraga, Lleida, Igualada, Manresa, Balaguer, Guissona, Vic, Poblet, Bellpuig...).

Un cas particular és el *villancico Pajarillos*, a 9 veus (1672), del verduní Joan Prim. Aquesta obra, també destinada a la llaor de sant Flavià, està escrita per a nou veus reals i acompanyament de baix continu, un nombre de veus poc habitual en les composicions d'aquest autor —la gran majoria d'obres de Prim són a 5 veus—. Joan Prim era rector de Verdú, organista i mestre de capella, i coneixia a la perfecció la realitat de la pròpia capella verdunina i també les possibilitats que permetien el fet de llogar músics i cantants de fora. Per tant, en aquest sentit, i veient l'obra en qüestió, aquesta obra podria haver estat composta confiant amb la participació de d'altres músics vinguts expressament per a la festivitat del sant.

En la celebració i solemnització de d'altres festivitats importants del calendari de l'any litúrgic també es llogaven músics forasters per tal d'ampliar els efectius de la capella local, és el cas del lloguer d'uns “juglasos” pel dia de Nostra Senyora d'agost de 1667. Posteriorment, noranta anys més tard, en una processó de 1755, s'hi troba especificat que es contracten instrumentistes d'*Abues* i *Fugot*. Tanmateix, i sense saber si es tracta dels mateixos músics, el 1758, està documentada la contractació d'una “colla” de músics que venien de Cervera¹⁹².

¹⁹² Vegeu: APV.: *Diversorum*. sign. 265, fol. s/n.

Gràfic 2. Obres de Joan Prim al “Fons Verdú”



A Verdú, en certs moments hi hagué cobles de músics locals que tingueren una certa pervivència, és el cas de la família Sambola. El primer de tots, en Mateu Sambola i Estalella (*1692; †1742?), cantirer d'ofici, i a la vegada, baixonista. El seu fill, Mateu Sambola i Sansó (*1728; †1803) seguí al seu pare i fou també cantirer i baixonista, i el fill d'aquest darrer, Antoni Sambola i Colom (*1760; †?), també participà en la capella de música local, però ben aviat marxà de la vila¹⁹³. El primer de la nissaga, Mateu Sambola i

¹⁹³ Antoni Sambola i Colom ingressà als deu anys, el 1770, com a escolà cantor a la catedral de Lleida, i el 1777, quan tenia disset anys, es trobava com a cantor a la catedral d'Albarrasí (Terol). Entre 1784 i 1792, exercí com a tenor en dita catedral aragonesa, essent-ne beneficiat. Sembla ser que aquest any deixà Albarrasí i entrà com a mestre de capella a Fraga [fet aquest que no està prou contrastat]. En 1792 entrà com a Tenor cantor a la catedral de Lleida i, posteriorment, com a mestre de capella interí. El 1794, passà a ser el mestre de capella titular de dita seu, succeint a Joan Prenafeta. Durant onze anys ocupà aquest càrrec, i al 1816 deixà el mestratge de la catedral lleidatana sense que sapiguem on féu cap posteriorment. No és fins el 1826, en què es torna a trobar a Lleida, aquest cop com a un dels tres examinadors a les oposicions del mestratge a la seu lleidatana. Després, es perd el seu rastre sense que sapiguem res més d'ell. Vegeu: - MUJAL ELIAS, Juan: *Lérida. Historia de la Música*. Lérida, Dilagro, 1975, pp.116-118, 124, 144, 173. - LLORENS CISTERÓ, Josep M.: “Sambola, Antonio”, a *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*. Ob. cit., volum 9, 2003, pp.633. -CAZURRA, Anna: “Sambola, Antoni”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Ob. cit., volum x, p.184. -SALISI I CLOS, Josep M.: “Cantirers i músics”, a *Xercavins*, 23, (2005), pp.29-30. [Segons Saldoni, Sambola era “del alto Aragón” i va ser mestre de capella d'Albarrasí des de l'agost de 1777 fins al 1785, on anà com a mestre de capella a Fraga, on possiblement va morir. L'antecessor de Sambola al magisteri d'Albarrasí fou Vicente Martínez i el seu successor, Vicente Palacios. Vegeu: -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, A. Pérez Dubrull, 1881, vol. IV, p.306].

Estalella, ja es troba documentat com a baixonista el 1712. D'aquesta època es conserven tres contractes entre la universitat de la vila de Verdú i la família Sambola i els seus companys músics per tal de cantar i tocar a les celebracions religioses de la vila. Aquestes contractes daten de 1744 —on hi consten quatre músics: tres oboès i un fagot—, de 1763 —on es citen cinc músics, sense especificar que sonava cadascú— i de 1770 —on s'esmenten set músics, també sense especificar-ne l'instrument—¹⁹⁴. És justament en aquesta darrera concòrdia on s'hi esmenta com a nen cantor Anton Sambola i Colom, de deu anys d'edat i futur cantor i mestre de capella a Albarrasí, Fraga [?] i Lleida.

L'orgue

La primera notícia que es coneix d'un orgue a l'església de Santa Maria de Verdú, es pot datar entre els anys 1555 i 1562. La dada està extreta d'un document que tracta sobre l'ampliació de l'orgue amb la construcció de “los bordons a altres coses”, tasca duta a terme per l'orguener Jaume Rodaler i sense especificar-ne la data concreta¹⁹⁵.

Es desconeix per tant qui construí l'instrument, així com la data de fàbrica d'aquest, tot i que, deuria haver estat construït, com a molt aviat, a inicis del segle XVI, ja que la capella on estava instal·lat l'orgue va ser edificada sota l'autoritat abacial de Joan II Payo Coello, abat de Santa Maria de Poblet i senyor de Verdú entre 1480 i 1498¹⁹⁶.

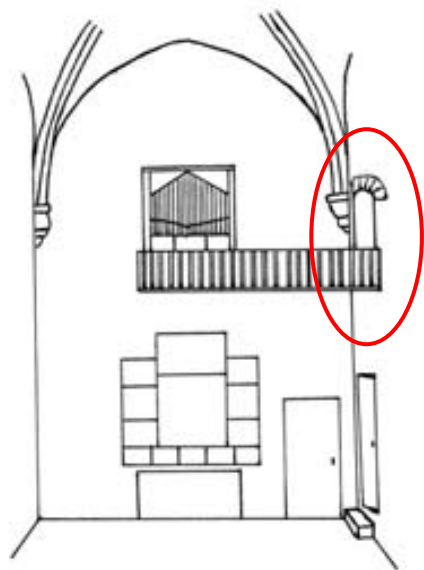
L'orgue estava situat damunt d'un retaule gòtic dedicat a sant Bartomeu, retaule que posteriorment, el 1621, va ser desmuntat per tal de construir-ne un de nou. El novell retaule va ser dedicat a sant Ramon de Penyafort, un sant català elevat als altars el 1601, fet que comportà una generalitzada devoció arreu del país. A més, a Verdú, aquesta santificació es veié realçada en bona mesura, ja que, un dels fills predilectes de la vila en

¹⁹⁴ Arxiu Municipal de Verdú: *Capsa -1- segle XVIII; documents solts*.

¹⁹⁵ Vegeu: APV: *Contes de Sacristia. 1555-1694*. sign. 172/1, p.s/n. No ha estat possible fins avui trobar cap dada sobre aquest orguener.

¹⁹⁶ Vegeu el plànol de l'església al final del present capítol.

aquell moment, l'arquebisbe de Tarragona i virrei de Catalunya, Joan Terés i Borrull, des de la seva catedral tarragonina fou un destacat impulsor de la santificació dels llavors beat, Ramon de Penyafort.



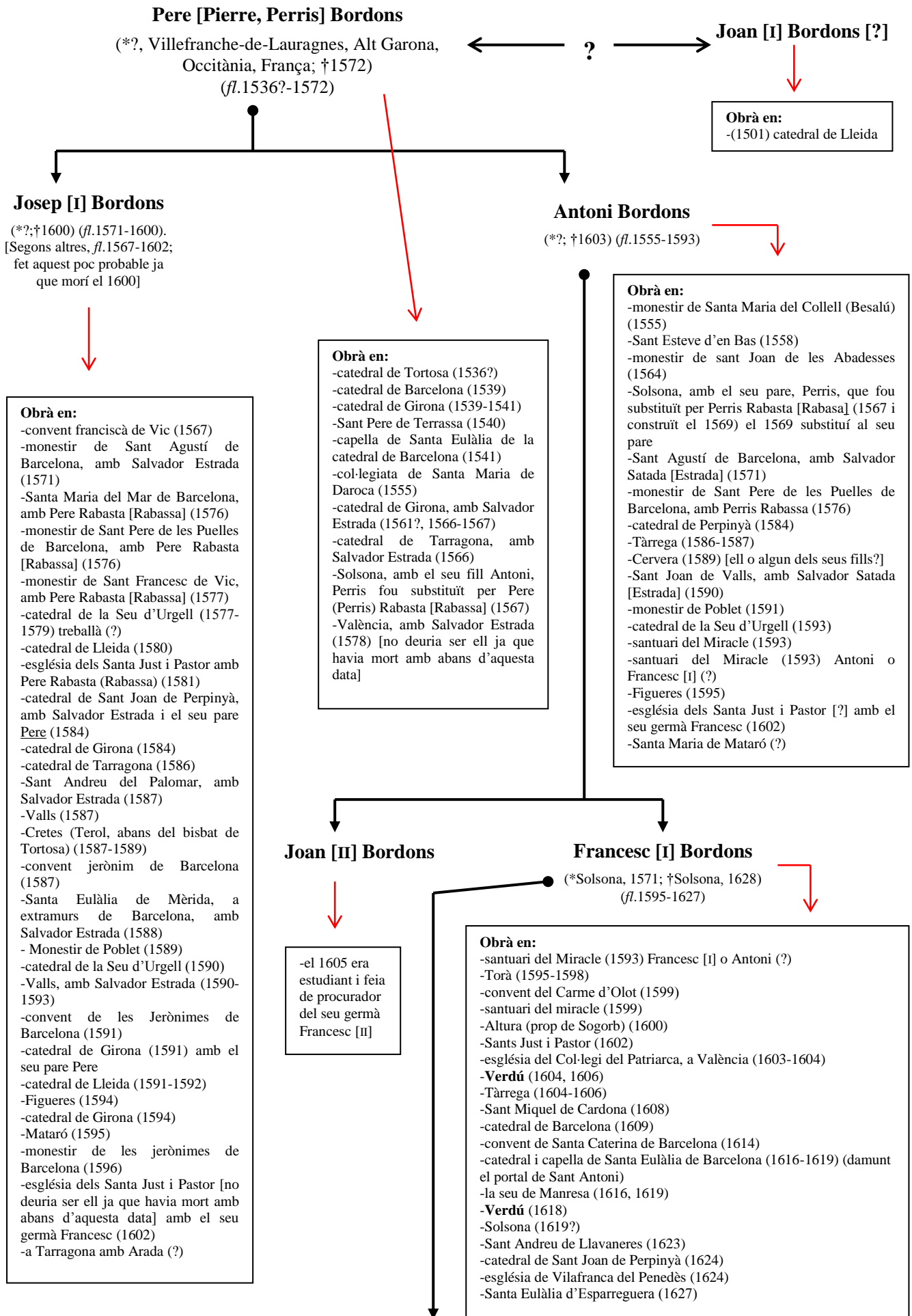
Figs.63 i 64. *Esquerra:* Interior (nau lateral) de Santa Maria de Verdú. Dibuix imaginari de l'orgue, a la capella de sant Bartomeu. *Dreta:* Espai on estava instal·lat l'orgue. Vegeu a les dues figures la portalada elevada que donaria accés a l'instrument, assenyadada aquesta amb un òval.

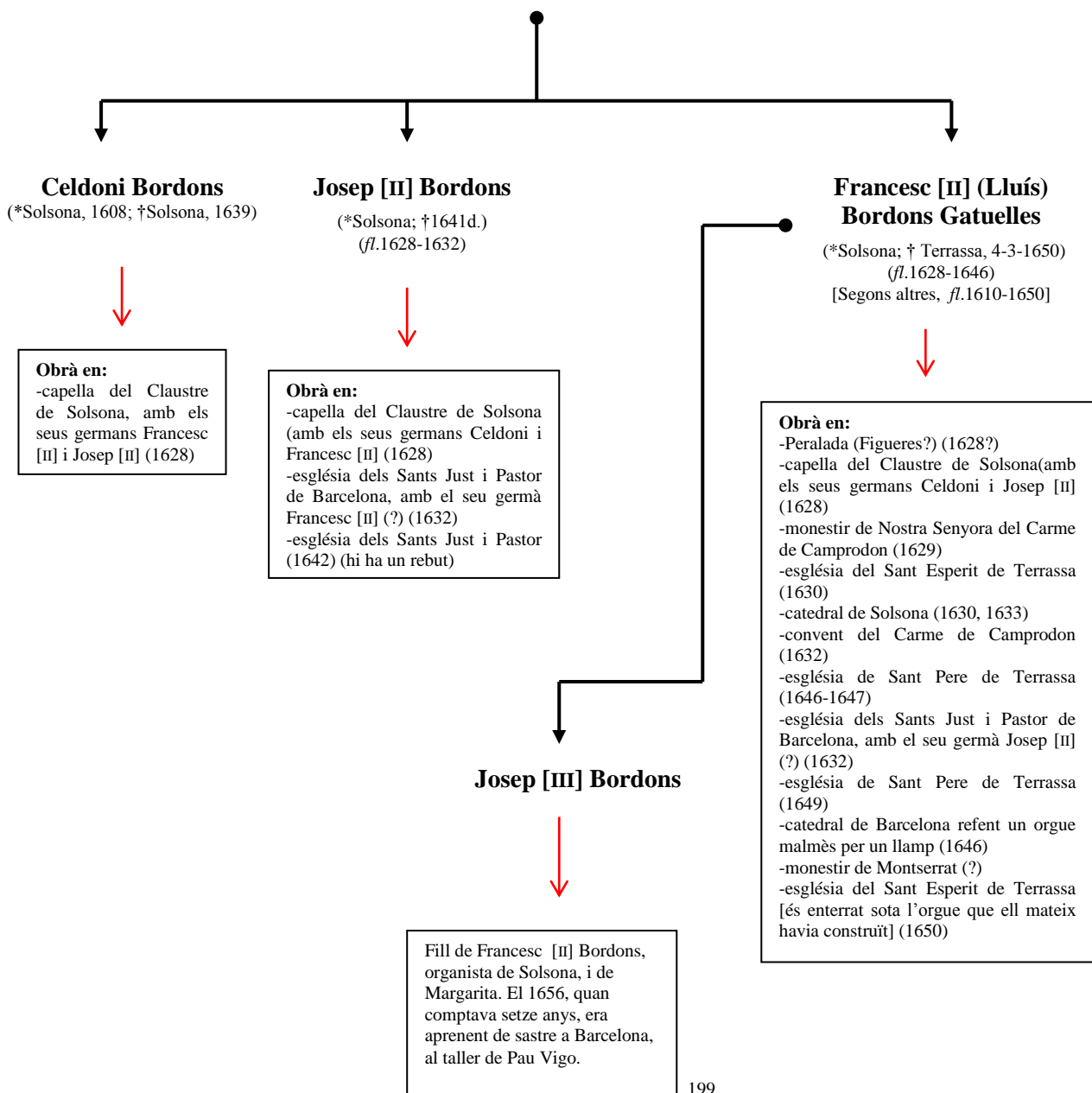
El setembre de 1600 la comunitat de preveres es plantejà la possibilitat de reparar, o bé, de fer un orgue nou, ja que l'orgue que hi havia estava prou malmès¹⁹⁷. Tot i així, no és fins al 1604 quan torna a aparèixer de nou el tema de l'orgue, concretament el 2 de juliol d'aquest any, data en què es redacten les capitulacions per a la construcció del nou instrument.

La contracta es realitza entre els jurats de la vila i els dos constructors proposats: el mestre orguener Francesc Bordons i el fuster Jerònim Riber¹⁹⁸, ambdós de la ciutat de Solsona. Sobre la família d'aquest destacat orguener solsoní, vegeu la següent genealogia.

¹⁹⁷ Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. Ob. cit., pp.125, 240-245.

¹⁹⁸ Referent al fuster Jerònim Riber, de moment en desconec cap altra activitat.





199

¹⁹⁹ Referent a la família Bordon, vegeu: -MADURELL MARIMÓN, José M^a: “Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, IV (1949), pp.193-220. -ID.: “Documentos para la historia de los Maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, VI (1951), p.225. -CIVIL CASTELLVÍ, Francisco: “El órgano y los organistas de la Catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI”, a *Anuario Musical*, IX (1954), pp.217-250. -ID.: “La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII”, a *Anuario Musical*, XV (1960), pp.219-246. -PIEDRA, Joaquín; i CLIMENT, José: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII”, a *Anuario Musical*, XVII (1962), pp.141-208. -VILARRUBIAS, Felio: *La tradición musical y la organería en Poblet*. Poblet, Abadía de Poblet, 1968, pp.32, 62. -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet. Ob. Cit.*, 1974, p.425. -MUJAL ELIAS, Juan: *Lérida. Historia de la Música. Ob. cit.*, p.181. -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La Música a la catedral de Barcelona al segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajoana, 1986, pp.273-276, 280-281. -JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, volum 1, pp.15, 16, 43, 59, 80, 81, 116, 166, 185, 186, 190, 221, 228-231, 239, 254, 263, 278, 299-301, 304; volum 2, pp. 202-205, 258-265. -ID.: “Bordon”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. volum 2, 1999, pp.630-631. -ORANIAS ORGA, Ramon: “Bordon”, a *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, vol. 1, p.s/n. -CUSCÓ I CLARASSÓ, Joan: *Els Goigs a Sant Fèlix*. Montserrat, Abadía de Montserrat, 2000, pp.109, ss. -DOLCET, Josep M. i VILAR, Josep M.: “La música instrumental en el barroc”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, volum 2, 1999, p.131. -ESCALONA, Josep M.:

La intenció de construir un nou orgue quedà aturada momentàniament, sembla ser que fou degut a la mort del fuster solsoní i col·laborador de Francesc Bordons, Jerònim Riber. Tot i així, Francesc Bordons, al 1604, començà a pactar sobre la construcció de l'orgue de l'església de Santa Maria de l'Alba de Tàrrega²⁰⁰.

La construcció de l'orgue de Verdú s'inicià, segons la capitulació conservada, al setembre de 1605 i s'acabà, en principi, a finals de 1607. El fuster que participà amb Francesc Bordons en la construcció de l'orgue de Verdú fou el cerverí Miquel Rubiol²⁰¹.

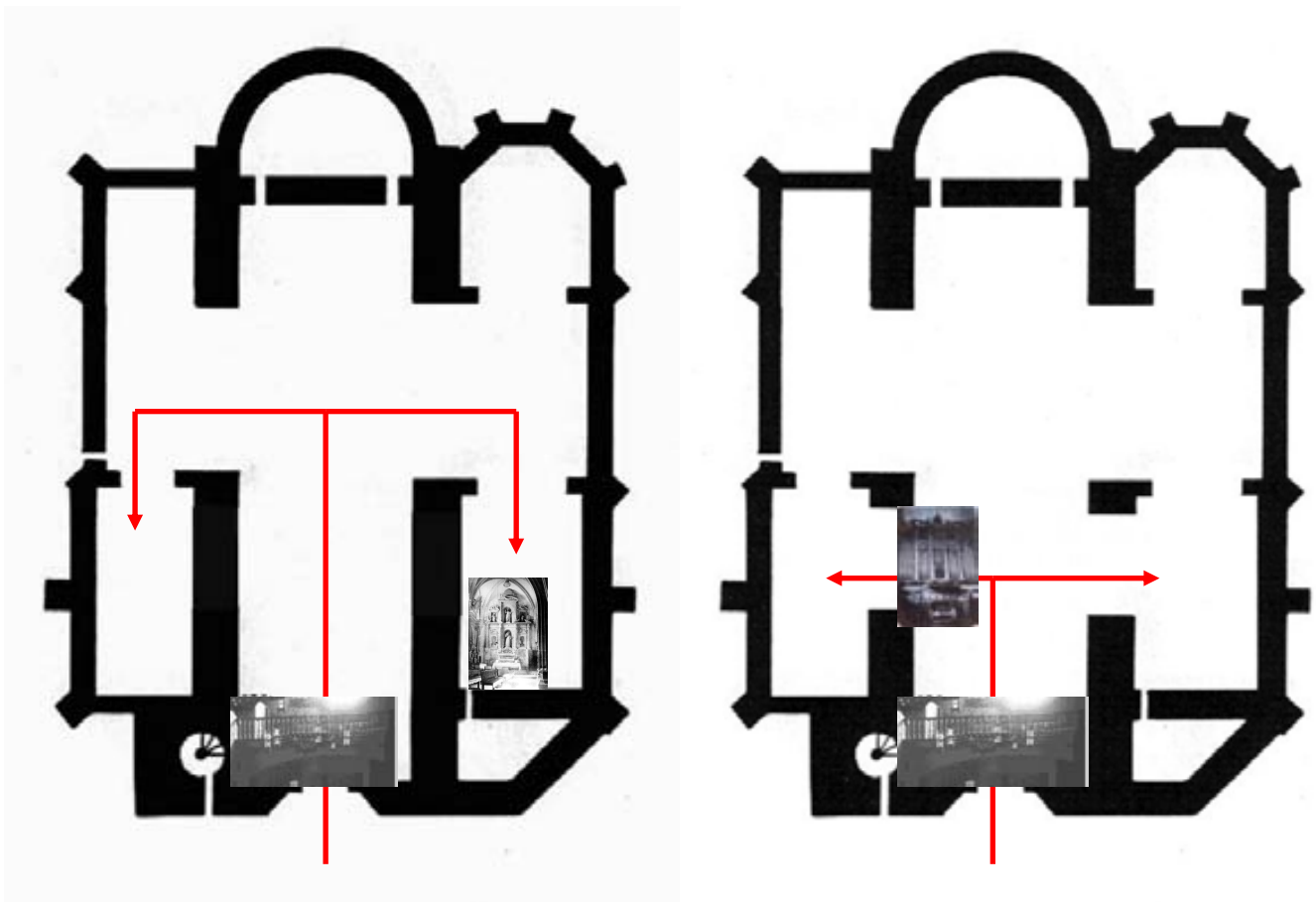
Abans de construir l'orgue i per tal de donar més amplitud i lluminositat a l'església de Santa Maria de Verdú, es cregué oportú fer noves obres a la fàbrica de l'església. En aquell temps, les dues naus laterals estaven aïllades de la nau central, excepte per la part de creuer, de manera que per accedir als peus de les naus laterals,

L'Orgue a Catalunya. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000, pp.21, 25, 31, 33, 45. -MIRÓ BALDRICH, Ramon: "Música i església a Tàrrega (del segle XV a inicis del XVIII)", *Ob. cit.*, pp.158-160, 173-174. - SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, "Textos Universitarios, 34", 2001, pp.34, 42, 43, 55, 92, 100-102, 129, 135, 153, 174, 181, 190, 195, 230, 241, 247, 249, 263, 290, 312, 324, 333, 349, 384, 406, 423. -TASIES I PLANAS, Jordi: "Els Bordons: una família de mestres de fer orgues de Solsona (s.XVI-XVII)", a *Oppidum*, 1 (2001), pp.113-118. -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra*. Lleida, Pagès, 2007, pp.57, 60, 137-138, 158-161, 181-182, 188, 206-207, 289, 327-328, 333-338. Moltes de les referències als diversos Bordons les he pogut consultar a les microfotxes de l'antic Instituto Español de Musicología, CSIC, Institució "Milà i Fontanals", Barcelona, fet que agraeixo a Antonio Ezquerro, cap del departament de Musicologia d'aquesta entitat.

²⁰⁰ El 28 d'octubre de 1604, Francesc Bordons rep £100 de les 200 de la primera paga de la construcció de l'orgue. Al 19 de setembre de l'any següent, 1605, el germà de Francesc, Joan Bordons, estudiant i a la vegada procurador de Francesc, rep £40 més i, al 9 de novembre del mateix any, Francesc Bordons rep les £60 que completen les 200 de la primera paga. El 24 de juny de 1606 Bordons cobra £42 i 18s a compliment de les £50 de part i paga de l'orgue. El dia 2 d'agost del mateix 1606, Francesc Bordons exposa al Consell de la ciutat de Tàrrega que l'orgue està acabat i ja es pot fer la visura. El visurador triat pel Consell per a examinar el nou instrument és mossèn Francesc Balaguer, organista de Lleida [nomenat organista de la catedral l'abril de 1582; mor el 1626. Vegeu: -MUJAL ELIAS, Juan: *Lérida. Historia de la Música*. *Ob. cit.*, pp.79 i 92]. Sembla ser que a Francesc Bordons li costava cobrar la feina de l'orgue de Tàrrega ja que, el 5 d'abril de 1608 rep £50 del que se li deu i, el 7 de febrer de 1609 rep una altra paga de £30 del que encara se li deu. La construcció de l'orgue targarí durà onze mesos, i Francesc Bordons residia mentre tant a casa d'un mercader de la ciutat qui el 5 de febrer de 1607 cobrà £6 per donar estatge a l'orguener. Per tant doncs, si la construcció de l'orgue targarí durà onze mesos i s'acabà al 2 d'agost de 1606, representa que ben bé deuria haver començat el setembre de 1605. Referent a aquestes dades, vegeu: - MIRÓ BALDRICH, Ramon: *Ob. cit.*, pp.159-161.

²⁰¹ Aquest fuster cerverí apareix també el 1617 en una reparació de l'orgue de Cervera, on consta com a "imaginaire". Vegeu: -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra*. *Ob. cit.*, p.290. Miquel Rubiol de Cervera es troba també a l'església parroquial de Verdú el dia 17 de novembre de 1621 visurant la construcció del retaule de sant Ramon de Penyafort. Vegeu: -PUIG I SANCHIS, Isidre: *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. *Ob. cit.* pp.213-214.

s'havia de recórrer tota l'església, arribant primer fins al passadís del creuer. Així, es va decidir obrir dues grans arcades a la part dels peus de les naus, permetent llavors una nova i més còmoda comunicació directa entre la nau central i les capelles laterals. Just a sobre l'arcada posterior del costat de l'evangeli s'hi construï el nou orgue.



Figs.65 i 66. Plànols de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú. *Esquerra:* abans d'obrir les arcades (1605) i la situació del primer orgue. *Dreta:* després d'obrir les arcades (1605) i l'orgue de Francesc Bordons.



Figs.67 i 68. Santa Maria de Verdú. Interior. *Esquerra:* Costat de l'evangeli de la nau central on estava instal·lat l'orgue de Francesc Bordons, vist des dels peus de la nau, amb l'arcada ja oberta. *Dreta:* Costat de l'evangeli de la nau central on estava instal·lat l'orgue, vist des de la capçalera de la nau, amb l'arcada ja oberta. Encara es veuen les marques de l'acoblament de l'orgue a la pedra.

A la següent taula es mostren els registres, els materials, les mesures d'alguns tubs, i també algunes especificacions referents a com havia de ser l'instrument obrat per Bordons.

Taula 3

Registre	Material	Pams	Especificació de tubs per tecla
flautat principal (a la façana de l'orgue)	d'estany, <i>sense gens de plom</i>	13	
flautat a l'uníson del de la cara	de fusta	13	
8a	d'estany		
15a	<i>De proporció llarga d'estany [més estany que plom]</i>		

15a	<i>De proporció grossa de mescla [més plom que estany?]</i>		
12a, 2 nazards	<i>De proporció grossa de mescla [més plom que estany?]</i>		
<i>alemanya</i>	d'estany		<i>tres canons per punt</i>
<i>cimbalet</i>	d'estany		<i>tres canons per punt</i>
flautat tapat	de fusta		

L'orgue construït per Francesc [I] Bordons, a més del que es mostra a la taula anterior, comptava amb el següent²⁰²: 1) un secret d'àlber amb quaranta-dues *regates ventalles*; 2) tres manxes d'àlber, amb els alerons i *guarnides d'aluda, que estaran encaixades per que les rates no les roseguin*; i 3) unes portes guarnides de tela pintada que es puguin obrir i tancar amb facilitat, i treure-les quan convingui.

Al 17 de gener de 1608 els jurats de la vila i l'orguener Francesc Bordons signen una contracta per la fàbrica d'una cadireta a l'orgue de Verdú, en aquest cas no s'especifica com ha de ser aquesta, tot i existir-hi una *trassa* feta pel mateix Bordons.

Un cop acabat l'orgue, al maig del 1609, i quedant Bordons descontent de la feina feta pel fuster Miquel Rubiol, encarregà la visura de l'instrument a un altre orguener, a en Pau Fornés²⁰³. En el seu informe, Fornés n'especificà certs defectes pel que fa al treball del fuster cerverí, aquests són: 1) que el sostre no estava ben acabat, això és, que no estava suficientment tapat amb uns taulons de fusta que impedissin que la pols entrés dins la maquinària i els tubs; 2) que entre els costats de l'orgue i la paret quedava un espai massa ample, Fornés esmenta que Rubiol hi ha d'acoblar uns taulons de fusta als laterals

²⁰² La documentació que a partir d'aquí s'esmenta està reproduïda a l'apartat de documentació musical, a les pàgines a color que segueixen.

²⁰³ Vegeu: -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra. Ob. cit.*, p.337.

de l'instrument i, a la vegada, afegir-hi també les motlures per damunt d'aquests taulons per tal que l'orgue es veiés ben acabat; 3) calia reforçar unes flors de fusta de sota la tribuna que semblava que podien arribar a caure; i 4) faltava subjectar un tros de la motllura de sota el segon portal que donava accés a la barana [tribuna] (sembla ser que aquesta motllura estava descollada).

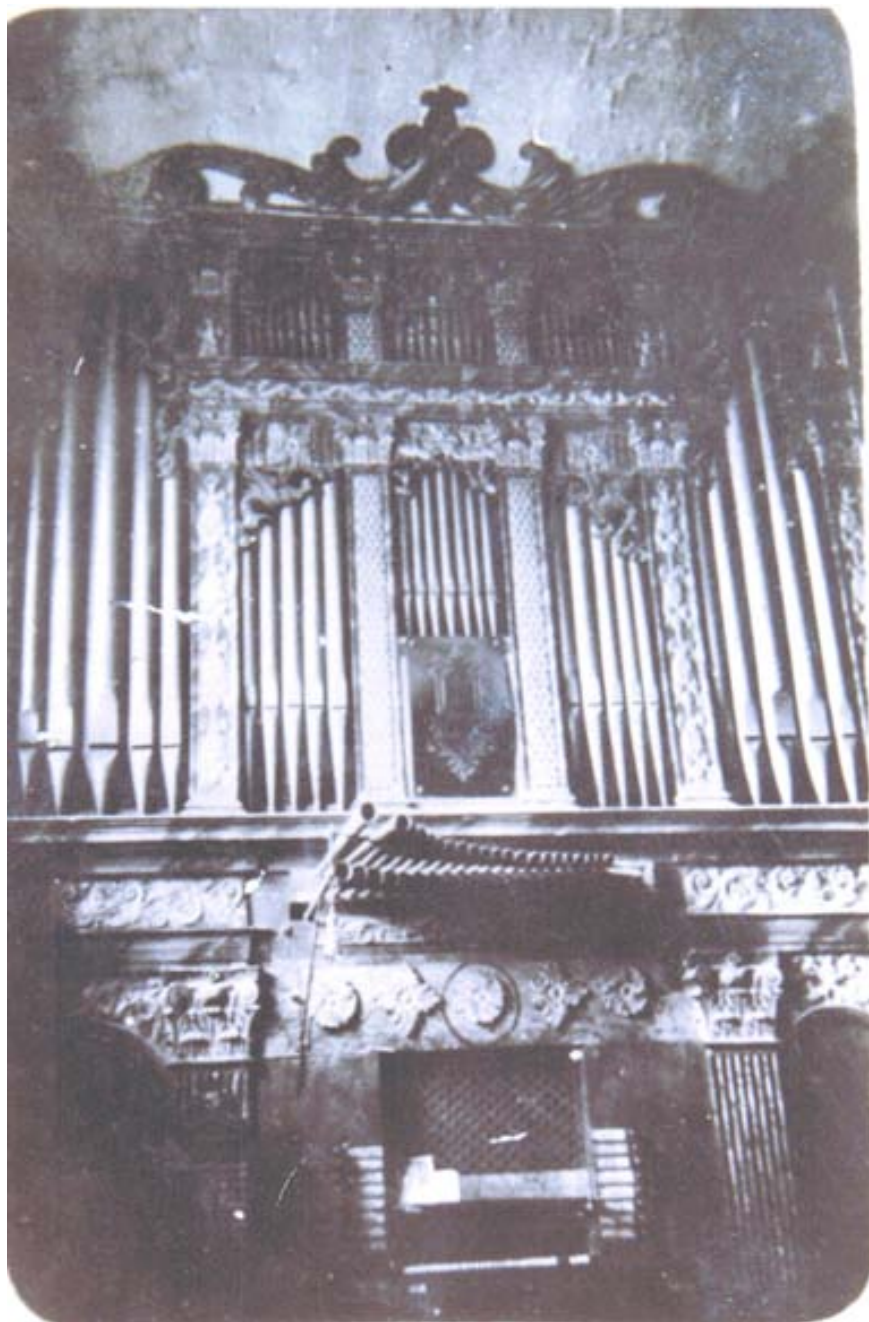


Fig.69. Orgue de Francesc Bordons, a Verdú (avui desaparegut), construït l'any 1606 i destruït el 1938. Fotografia de primers de segle XX.



Fig.70. Orgue de Santa Eulàlia d'Esparreguera. Construït per Francesc [i] Bordons el 1627, destruït el 1936-1939.

De les característiques esmentades, podem considerar que aquest instrument era un orgue relativament petit, amb registres labials i de sonoritat més aviat aflautada, que responia en els seus aspectes bàsics a la tipologia típicament catalana, amb cadireta i portes per tancar l'instrument.

Pau Fornés [Forners?]

(*?; †?)
(fl.1609a-1609)



Obrà en:

- (1609a) Mataró
- (1609a) monestir de Sant Cugat del Vallès
- (1609a) monestir de Montserrat
- (1609) Verdú, visurador

El 17 d'octubre de 1618 es fa una nova capitulació entre els jurats de la universitat de Verdú i el mateix Bordons. Aquesta capitulació es redacta justament per tal d'ampliar l'instrument amb set “contres o contrabaixos”, tots ells de fusta de vint-i-vuit pams²⁰⁴. Segurament aquesta adició estava concebuda per tal de reforçar els baixos de la composició i ampliar i donar més cos als greus i la sonoritat “principal” de l'instrument.

Taula 4

Registre	Material	Pams	Especificació de tubs per tecla
7 contres	de fusta	28	

Posteriorment, al 1635, l'orguener Pedro Fuertes²⁰⁵, de Terol, afina i “neteja y adreça les flautes si algunes ny aura de sordes o achucades”²⁰⁶.

Pedro Fuertes [de Fuertes; Pere Fort]

(*Terol?; †?)
(fl.1634-1638)



Obrà en:
-(1634) Torà
-**(1635) Verdú**
-(1638) Les Borges Blanques, amb Antonio Eurises

Cinquanta anys més tard, al 1685, l'orguener navarrès Antonio Vidarte, afina l'instrument i hi afegeix un registre de *dolçaines* o *regalies*²⁰⁷, més acord amb els nous

²⁰⁴ APV: *Manual, 1614-1619*. sign. 241, p.s/n.

²⁰⁵ Vegeu: -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra*. Ob. cit., pp. 34, 329, 338.

²⁰⁶ APV: *Manual, 1632*. sign. 249/1, p.s/n.

gustos del moment (xeremies i d'altres instruments de doble canya, de so més agut i penetrant, propis llavors de la música per a ministrils).

Antonio Vidarte [Bidarte]

(*Navarra?; †????)
(fl.1695-1689)



Obrà en:
-(1685) Verdú
-(1686-1688) Bellpuig
-(1687) Sant Miquel de Barcelona
-(1688) Esterri d'Àneu
-(1689) Cervera

Taula 5

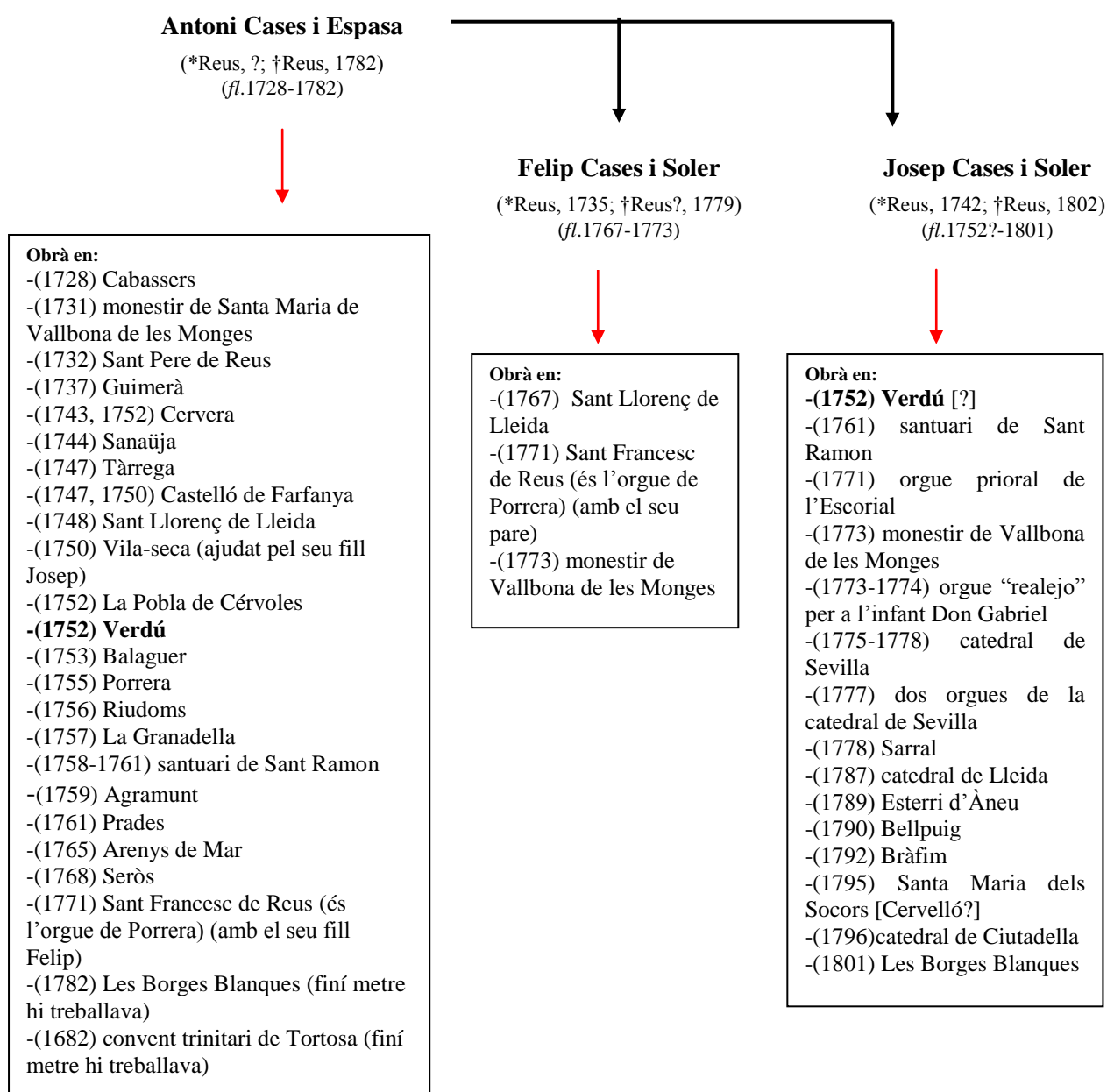
Registre	Material	Pams	Especificació de tubs per tecla
<i>dolçaines o regalies</i>	de metall		

L'any 1741 es pintà l'instrument. En un document conservat a l'arxiu parroquial verduní es detalla que “tot lo camp sera jaspeat de diferents colors y tota motllura o escoltura se pintara y se brunyira [abrillantarà]”. També es pintaren les baranes del cor i la tribuna, les baranes es pintaren de jaspi i els balustres de color blau, així com també les bigues de sota del cor. L'artífex d'aital tasca fou el cerverí Fèlix Pernau, que a la vegada, blanquejà tota l'església²⁰⁸.

²⁰⁷ APV: *Contes de sagristia. 1772-1694*. sign. 172, p. s/n. Es tenen poques dades sobre d'Antonio Vidarte (Bidarte), era de navarrès i treballà en els orgues de: Vegeu: -“Vidarte, Antonio”, a microfites de l'antic Instituto Español de Musicologia, CSIC, Institució “Milà i Fontanals”, Barcelona. -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra*. Ob. cit., pp. 25-26, 291, 295, 339.

²⁰⁸ APV: *Documentos varios*, volum I, doc. 8.

L'any 1752 es repara i s'amplia l'instrument ja que "se troba lo orgue de dita iglésia, no sols per sa antiguetat, sí també per trobar-se ab molts remiendos y sens que puga allargar-se son servey, y, desitjant, en conseqüència, fer un nou orgue dilatat y ampliat de registres moderns, que en lo actual fàltan". Aquest cop la tasca de reparar i reformar l'orgue va anar a càrrec de l'orguener reusenc Antoni Cases [Casas].



L'orgener Antoni Cases en fa una valoració de l'instrument i n'adequa els registres ja existents²⁰⁹. Vegeu l'especificació feta per Cases a la taula següent.

Taula 6

Registre	Material	Pams	Especificació de tubs per tecla
flautat major de cara	tot de metall	14	
flautat obert	de fusta	14	
8a	de metall		
15a	de metall		
15a	de metall		
un registre ple [alemanya?]	de metall		tres flautes per tecla
cimbala	de metall		tres flautes per tecla
flautat tapat	de fusta		
19a nazard			
22a nazard			
8 contres	de fusta	14	

Comparant-ho amb l'instrument que fabricà Bordons, veiem que de l'orgue primigeni, ara no s'hi troben els dos nazarts de 12a, mentre que tampoc s'esmenten les *dolçaines* o *regalies* que hi afegí el navarrès Antonio Vidarte. A part de la reforma dels registres existents, Antoni Cases n'amplia l'orgue verduní amb els següents registres.

²⁰⁹ Antoni Cases [Casas]. Membre d'una família d'orgueners de Reus. Sobre aquest orguener i la seva obra, vegeu: -ROVIRA GÓMEZ, Salvador J.: "Els Casas, un llinatge d'orgueners setcentistes", a *Quaderns d'Història Tarraconense*, XI (1992), pp.50-77. -GRAU I PUJOL, Josep M. T.; PUIG I TÀRRECH, Roser: "Notes sobre l'orguener reusenc Josep Cases i Soler (1743-1802)", a *Recerca Musicològica*, XIII (1998), pp.49-62. -JAMBOU, Louis: "Casas, Antoni", a *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 3, 1999, p.301. -ORANIAS ORGA, Ramon: "Casas [Casas]", a *Gran Enciclopèdia de la Música, Ob.cit.*, volum 2, 2000. -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra. Ob. cit.*, pp.25, 28, 35, 50, 87, 108, 110, 111, 119-121, 153-154, 206-210, 228, 258, 265, 273-274, 292-294, 296, 319, 300, 325, 339-340, 357ss, 373ss.

Taula 7

Registre	Material	Pams	Especificació de tubs per tecla
flautat violó	la primera octava de fusta, la resta de metall, tapat	14	quaranta-cinc flautes
15a nazard	de metall		quaranta-cinc flautes
17a nazard	de metall		quaranta-cinc flautes
corneta magna	de metall		set flautes per tecla, un total de cent quaranta-vuit flautes
clarins, partits de mà dreta			vint-i-quatre, sobre l'organista
baixons, partits de mà esquerra			vint-i-un, sobre l'organista
ple de 19a	de metall		tres flautes per tecla, un total de cent trenta-cinc

L'orguener reusenc també en fa un secret nou, tres manxes noves folrades i guarnides, i a la vegada en fa un teclat nou de boix amb els sostinguts i bemolls en fusta negra²¹⁰. A la vegada, Cases hi afegeix a l'instrument una caixa per als "ecos" amb un secret i un teclat nous, i amb els següents registres.

Taula 8

Registre	Material	Pams	Especificació de tubs per tecla
flautat violó (per acompanyar els violins)	les vuit primeres flautes de fusta, la resta de metall. En aquest cas, els tubs són tapats		quaranta-cinc flautes
violins partit de mà dreta (per fer ecos i <i>contraecos</i>)	de metall		vint-i-quatre

²¹⁰ Vegeu: -LLOBET I PORTELLA, Josep Maria: "Documents sobre la construcció i reconstrucció d'orgues a la Segarra, l'Urgell i l'Alt Urgell durant el segle XVIII", a *Palestra Universitària*, 15 (2002), pp.144-145, 160-164.

12a nazarda, o 19a, dependent de l'espai, de tub obert	de metall		
--	-----------	--	--

Un tret que en ressalta de la capitulació de reforma i ampliació de l'instrument, és que si l'orguener Antoni Cases no pogués acabar la construcció de l'instrument, aquest seria acabat pel seu fill, en Josep Cases i Soler²¹¹.

Pel que es pot comparar a les taules presentades, els registres conservats de l'orgue vell són pràcticament els mateixos que hi havia en l'instrument de Bordons, amb inclusió d'un registre de nazard de 22a, que ben bé podria tractar-se del registre de *dolçaines* o *regalies* que va ser afegit el 1685 (?). De tota manera, en la descripció d'Antoni Cases, hi falta un registre, així com tampoc s'hi detallen els contres o contra baixos afegits al 1618 pel mateix Bordons.

De fet, l'instrument treballat per Cases, més enllà d'una mera reforma i ampliació, comportà la construcció d'un instrument pràcticament nou, ara seguint els gustos del moment (segle XVIII), tot incorporant-hi nous registres (que abans no hi eren) que reproduïen els instruments d'una nova orquestra (violins, violons, clarins, caixa d'ecos, baixons, corneta magna...).

Sembla ser que durant els segles XVII i XVIII hi hagueren altres reparacions, sense que encara puguem valorar l'entitat d'aquestes (si foren simples afinacions, o si comportaren canvis rellevants, com en el treball anteriorment fet per Cases); això fou al 1684, i una altra al 1760. D'aquestes dades no en tenim de moment cap més referència²¹².

El 1892 l'orgue fou traslladat des del lloc on estava situat —l'arcada del costat de l'evangeli— a dalt del cor per l'orguener italià resident a la Selva del Camp, Joan

²¹¹ Sobre aquest orguener vegeu també la nota anterior.

²¹² Vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: "El temple parroquial de Santa Maria de Verdú", a *Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins. Ob. cit.* p.43.

Florenzano²¹³. El preu que la comunitat parroquial verdunina pactà amb l'orguener pel trasllat de l'instrument fou el de 2500 pessetes²¹⁴.

La raó pel trasllat de l'orgue fou deguda a l'espai que ocupava l'instrument sobresortint cap a la nau central i la seva situació a poca altura del terra. Segons manifesta mossèn Ramon Berenguer, llavors rector de l'església verdunina, diu: "porque embaraza mucho la iglesia" ja que, l'altura en que es trobava l'instrument, segons un gravat de 1888, sembla que era relativament poca, vers els 2,50 metres tan sols. A més de la raó de l'espai que ocupava l'orgue, sembla ser, segons manifesta mossèn Berenguer, que era necessari fer-hi una acurada reparació, tant de la maquinària com dels tubs²¹⁵.

Joan Florenzano

(*?, Itàlia; †?, La Selva del Camp?)
(fl.1864-1892)



Obrà en:

- (1864) Santa Maria de Calataiud
- (1865) Àger
- (1867) Arbeca
- (1886) l'Àlbi
- (1880) Catedral de Solsona
- (1880?) Santa Maria de Montblanc
- (1880) Torroja del Priorat
- (1881) catedral de Solsona
- (1885) Vallmoll
- (1885) Solsona
- (1886) Sant Llorenç de Morunys
- (1886) Tremp
- (1888) Vallbona de les Monges
- (1888) l'Espluga Calba
- (1892) Verdú

²¹³ Sobre aquest orguener i la seva obra, vegeu: -SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España. Ob. cit.*, pp. 64, 169, 239, 267, 269, 287. -CORTÈS I MIR, Francesc: "Florenzano, Joan", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, Ob. cit.*, volum 9, p.219. -GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra. Ob. cit.*, pp.17, 19, 45, 149, 180, 187-188, 222, 228-230, 264, 341.

²¹⁴ Arxiu Comarcal de la Segarra: -BERENGUER, Ramon: *Libro de Noticias. Ob. cit.*, pp.16-19 [s/n].

²¹⁵ Gravat reproduït a la revista *La Il·lustració Catalana*, 184 (15-III-1888).

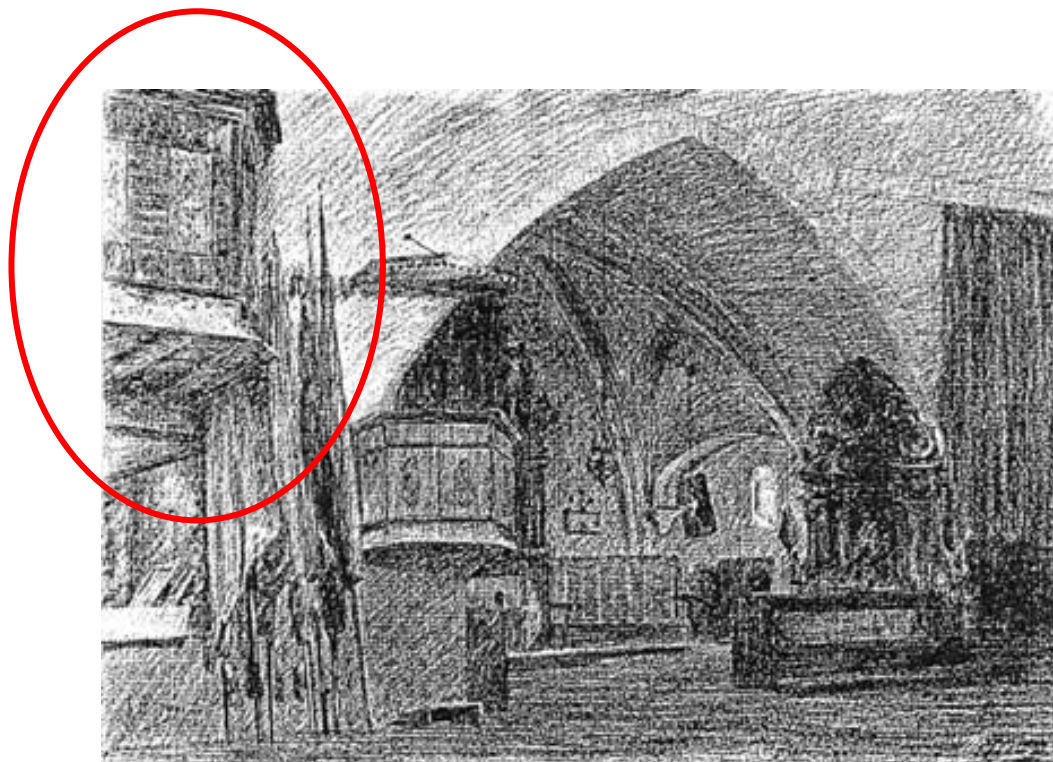


Fig.71. Gravat de *La Il·lustració Catalana*, de 1888, on es veu, a l'angle esquerre superior, la barana de la tribuna de l'orgue de Verdú, a sota un altar, i a la seva dreta l'ambó.

A més del trasllat de l'instrument des del lateral de l'església a dalt del cor, Florenzano en realitzà les següents reformes: 1) renovar els dos teclats existents i hi afegir-hi a ambdós l'octava llarga; 2) canviar els pedals i agregar-hi l'octava completa afegint-hi els tubs que hi mancassin; 3) afegir-hi un registre nou amb els quaranta-un tubs que restaven inservibles; 4) repassar els registres existents i afegir tubs més alts i "grossos", tant a la façana, com als costats i dins la caixa; 5) posar una manxa nova amb una bomba de dos moviments; 6) repassar la maquinària i tot allò que estigués rosegat o malmès; i 7) afinar i harmonitzar l'instrument.

El trasllat de l'orgue a dalt del cor fou una bona decisió per part de mossèn Berenguer de cara a deixar més espaiosa la nau central de l'església, però el resultat econòmic no li fou gens satisfactori. A més del preu pactat amb Joan Florenzano —2.500

pessetes— el total de despeses va ascendir a 3.236,58 pessetes²¹⁶, mentre que les entrades van ser tan sols 2.815 pessetes²¹⁷, això dóna una diferència negativa de 421,58 pessetes.



Fig.72. Concavitat per encastar-hi l'orgue, a dalt al cor.

Malauradament, a partir del juliol de 1936, l'orgue caigué en agonia degut a que l'església passà a ser magatzem i garatge de les tropes republicanes. Poc a poc l'instrument anà perdent tant els tubs com el mecanisme. L'instrument acabà essent desmantellat completament al 1938.

Un ancià verduní resident a Tarragona, Emili Capdevila, persona amb un cert tarannà col·lector i historiador, i a la vegada, propietari de la fotografia original de

²¹⁶ Això és: 2.500 pts, pel trasllat de l'orgue; 565 pts, per despeses imprevistes; 31,83 pts, pel fuster Josep Armengol; 44,25 pts, pel fuster Josep Capdevila; 95,50 pts, pel ferrer Antoni Salat; per la restauració del rosetó i posar vidres de colors, 22,50 pts. Informació extreta de: -BERENGUER, Ramon: *Libro de Noticias. Ob. cit.*, pp.16-19 [s/n].

²¹⁷ Les entrades foren: 1.600 pts, del bisbe de Vic; 500 pts, del culte; 500 pts, d'una marmesoria; 90 pts, d'un benefactor; 75 pts d'un altre benefactor; 35 pts, d'un tercer; i 15 pts, d'un quart benefactor. Informació extreta de: -BERENGUER, Ramon: *Libro de Noticias. Ob. cit.*, pp.16-19 [s/n].

l'orgue, a finals dels anys vuitanta del segle XX n'anotà en un document mecanografiat (del qual em va fer fotocòpia) certes referències a l'instrument:

“Tenia al cim, unes motlures artístiques, en retlleu; era pintat d'un color plom-beix i tenia dos teclats i la sonoritat, era molt agradable. Una persona o qualsevol jove cuidava de la manxa, gronxant el llarg péndol, que era situat , al darrere de la capella del Roser —seria l'any 1934, que es determinà instal·lar-hi un motor elèctric a la manxa—”.



Fig.73. Part superior de la manxa de plecs paral·lels construïda per Joan Florenzano al 1892-1893 (avui dia desapareguda).

La restauració de Florenzano destaca especialment (més enllà dels requeriments propis de qualsevol reparació o afinació), per alguns aspectes cridaners, com el fet de què, en 1892, encara hagué de renovar els dos teclats existents, què, sembla ser, encara tenien octava curta; de manera similar, sembla que l'octava de contres que l'orgue tenia des de 1752, s'havia malmès, de manera que calia canviar ja els pedals (segurament, deteriorats pel seu ús) i reposar els tubs desapareguts (?); per 1892, quedaven 41 tubs “exactament”, “inservibles” (!), però que es volien aprofitar per fer amb ells un registre

nou... (?); i, a més, es demanava repassar tot allò que estigués rosegat o malmès, la qual cosa volia dir que, amb el temps, l'instrument havia estat descuidat, fins el punt de que els rosegadors havien espatllat tot el possible.



Figs.74 i 75. *Esquerra:* Una de les dues bombes de la manxa construïda per Joan Florenzano (avui dia desapareguda). *Dreta:* Palanca que permetia el moviment de les dues bombes de la manxa, detall's en la data de 1893 (avui dia desapareguda).

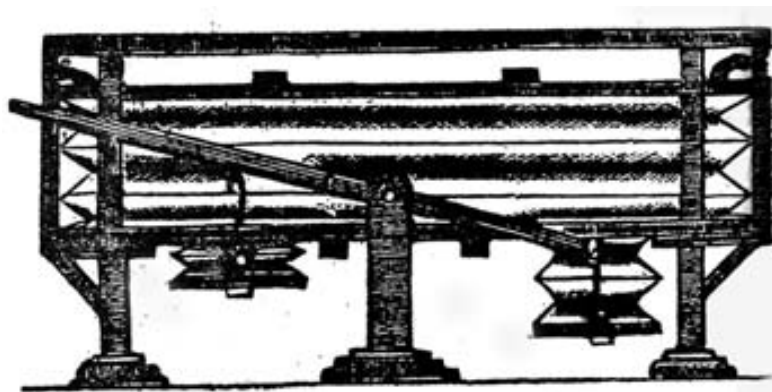


Fig.76. Manxa de dos moviments²¹⁸.

²¹⁸ Extret de: -TAFALL Y MIGUEL, Mariano: *Arte completo del constructor de órganos ó sea guia manual del organero*. Santiago, Fernández y Compañía, 1873, volum III, p.108.

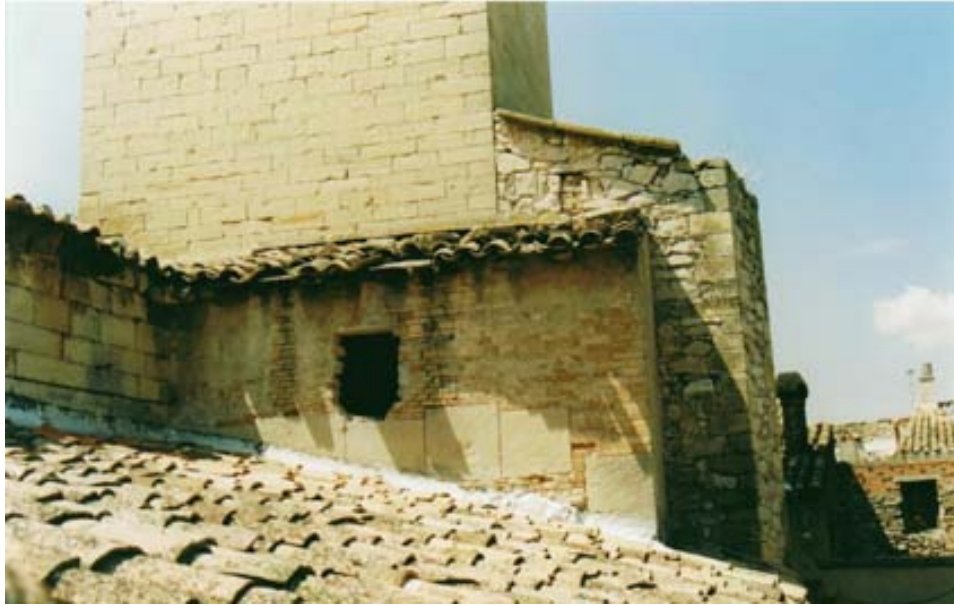


Fig.77. Caseta damunt de la teulada de l'església on estava dipositada la manxa (avui desapareguda). Detall's en la seva deficient construcció.

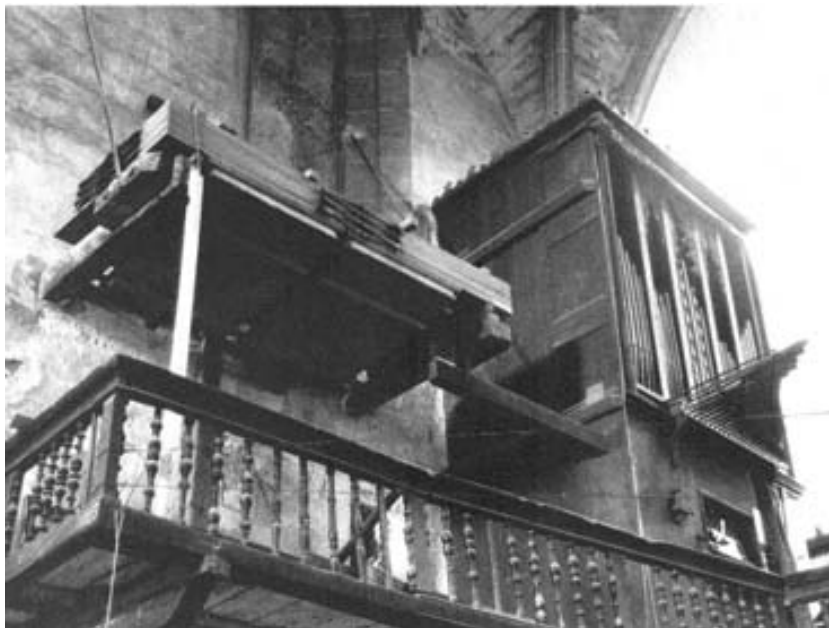


Fig.78. Orgue del monestir de Vallbona de les Monges, de Joan Florenzano (1888), on es veu la manxa de plecs paral·lels (instrument avui dia desaparegut).

En aquestes pàgines s'ha constatat que l'orgue construït per Francesc Bordons a inicis del segle XVII, amb el decurs del temps es va veure modificat tant en el nombre de registres com en les possibilitat sonores d'aquests —les ampliacions fetes per Vidarte i

per Cases a l'orgue primigeni sembla ser, segons la documentació coneguda, que són catorze registres nous que cal sumar-los als deu que en feu Bordons—. (Això faria, teòricament, vint-i-quatre registres, més el joc de contres).

Però, el cert és, que observant la única fotografia existent de l'antic instrument, es detecta que només n'hi ha setze de registres —segons les etiquetes al costat dels tiradors— en lloc dels vint-i-cinc que, segons la documentació, hauria tingut. Altrament, tampoc se sap del cert si tots els registres nous i els diversos afegits que s'esmenten a les contractes i capitulacions conegudes es van arribar a fer en realitat. És a dir, que el treball final de l'orguener ben bé hauria pogut desviar-se en certa mesura de la intenció original o de la *trassa* de l'obra prevista a la contracta (?).

També es podria donar el cas que l'instrument hagués pogut estat reformat alguna altra vegada, de la qual no en coneixem cap dada, ni de l'orguener que la dugué a terme, ni de la tasca que s'hi feu. El que sí és evident, és que el nombre de registres no coincideix.

Vegeu en la següent taula els registres de l'orgue verduní segons el que diu la documentació que ens ha pervingut. Aquesta taula ens aproxima als gustos sonors que en el decurs dels anys s'anaven imposant als orgues de casa nostra: trompeteries horitzontals, caixes d'ecos i contraecos, violins, violons, baixons, etc.

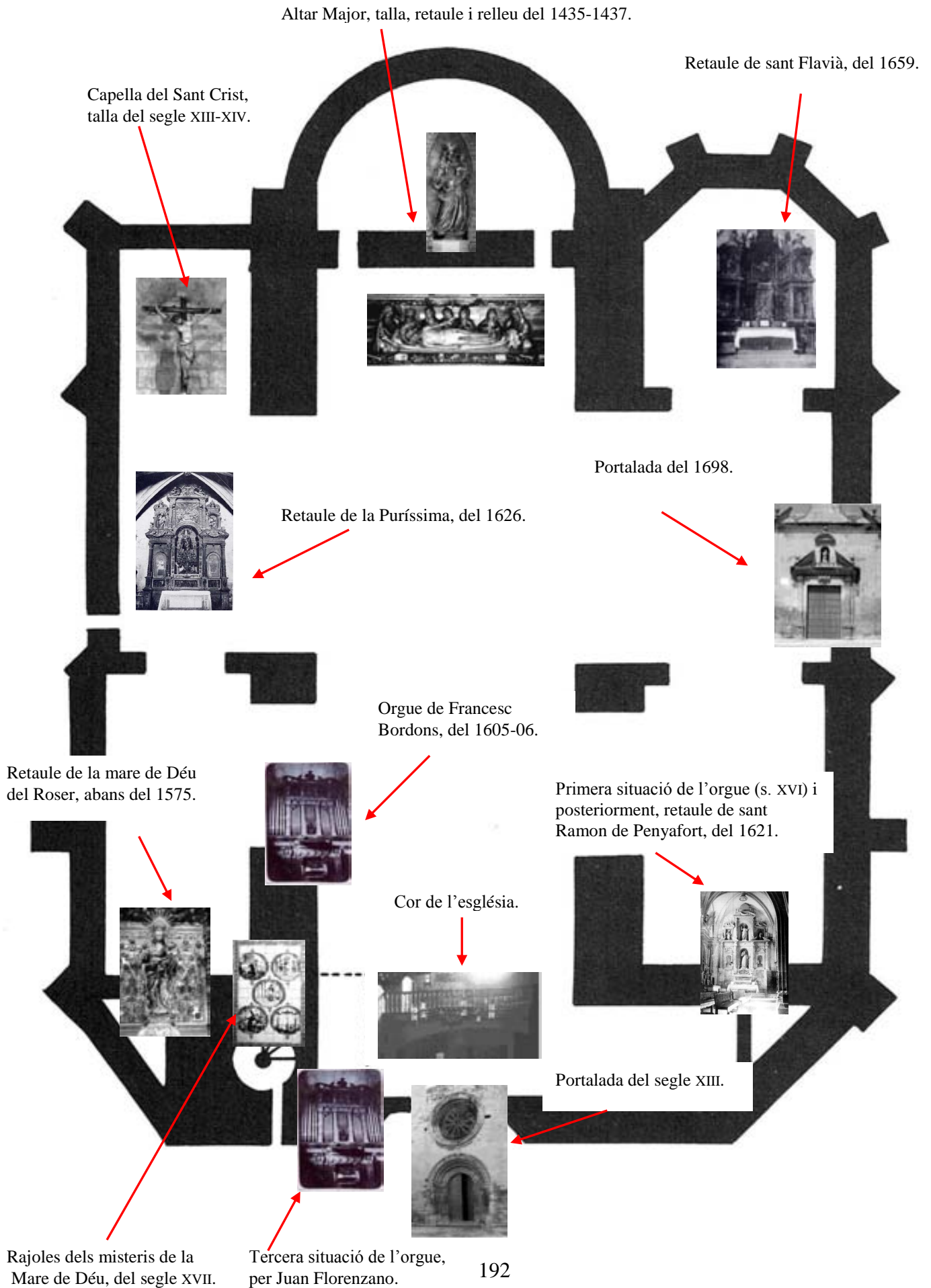
Taula 9

	F. Bordons (1605)	F. Bordons (1618)	A. Vidarte (1685)	A. Casas (1752)	J. Florenzano (1892)
flautat principal (d'estany, sense plom) 13 pams	×	×	×	×	?
flautat a l'unison (de fusta) 13 pams	×	×	×	×	?
8a (d'estany)	×	×	×	×	?
15a (de mescla llarga d'estany)	×	×	×	×	?
15a (mescla grossa) [més plom que estany?]	×	×	×	×	?
12a, 2 nazards (mescla grossa) [més plom que estany'?)]	×	×	×	?	?
alemanya (d'estany) (tres canons per tecla)	×	×	×	?	?
cimbalet (d'estany) (tres canons per tecla)	×	×	×	×	?
flautat, de fusta, tapat	×	×	×	×	?
contres (de fusta) 28 pams		×	×	×	?
dolçaines o regalies (d'estany)			×	?	?
15a nazard [?] (de metall) (tres flautes per tecla)			×	?	?
19a nazard				×	?
22a nazard				×	?
flautat <i>violó</i> d'entonació (la primera vuitena de fusta tapada i les altres de metall), 14 pams				×	?
15a nazard (de metall)				×	?

17a nazard (de metall)				×	?
corneta magna (de metall)				×	?
clarins, partits de mà dreta				×	?
baixons, partits de mà esquerra				×	?
ple de 19a (de metall)				×	?
flautat <i>violó</i> [de l' <i>eco</i>] (de metall)				×	?
violins (partit de mà dreta) [de l' <i>eco</i> i <i>contraeco</i>] (de metall)				×	?
12a o 19a nazard (de tub obert) (de metall)				×	?
un registre nou [sense especificar]					×

A continuació s'exposa un plànol de la planta de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú tal i com es trobava al segle XVII, i on, a més, s'hi inclou les obres d'art més destacables que s'hi trobaven: portalades, retaules, imatgeria, i altres elements que s'han tractat en el present capítol. Aquest plànol dóna a entendre la distribució interna del temple, les parts artístiques que el composaven i a la vegada els espais on la música i tenia un paper rellevant (orgues i cor).

Església parroquial de Santa Maria de Verdú al segle XVII, amb la distribució dels seus ornats més importants



Documents sobre el mestratge de la capella i la construcció i reparacions dels orgues de l'església parroquial de Verdú²¹⁹.

1/

3 de setembre de 1600. Verdú.

Institució i fundació de l'ofici de mestre de capella, organista i cabiscol de l'església parroquial de Verdú²²⁰.

Dia tertia mensis septembris anno MDC in ecclesia ville Verdunii diocesis Colsonensis et in capella divi Bartholomeus.

In nomine Domini Jesuchristi amen noverint universi quod nos Ciprianus Minguella baulus ville Verduni diocesis Celsonensis quod domino Abbate Regis monastery Beate Maria Populeti domino eiusdem villa, tam ut baulus prefatusque etiam ut confrater confratriarum Sancti Spiritus et Beata Maria de Rosario in Parochiali ecclesia dicta villa erectarum Joannes Palau, confrater sancti spiritus, Bartholomeus Guixar confrater Beate Maria de Rosario, Johannes Colom confrater dicta confratria sancti Spiritus, Johannes Balcells confrater aribarum dictarum confratuarum et omnes anno currenti jurati dicta ville Jacobus Segarra confrater Sancti Spiritus et Beate Maria de Rosario, Montserrat Stalella confrater aribarum dictarum confratriarum Jacobus Corbero confrater dictarum confratriarum, Raymundus Colom confrater et dictarum confratriarum, Petrus Verdú confrater dictarum confratriarum, Johannes Guixar de la Bassa etiam confrater dictarum confratriarum, Jacobus Rialp confrater dictarum confratriarum, Petrus Claver confrater Beate Maria de Rosario, Jacobus Valls confrater dictarum confratriarum, Jacobus Muliner confrater Beate Maria de Rosario, Anthonius Riber flassaderius confrater Beate Maria de Rosario, Franciscus Ricart confrater dictarum confratriarum, Jacobus Riber confrater dictarum confratriarum, Bernardus Michalo confrater dictarum confratriarum, Petrus Anthonius Ortis confrater Beate Maria de Rosario, Anthonius Talauero minor confrater Sancti Spiritus, Mathias Marti confrater dictarum confratriarum, Bernardus Colom confrater Beate Marie de Rosario et nos dicti Marti et Colom anno currenti sachristani dicta parochialis ecclesia per honorabile consilium dicta ville electi nominati et deputati et Joannes Josa minor dies etiam confrater dictarum confratriarum et omnes superius nominati consilians et de Gremio consilis universitatis dicta ville tam ut consiliares [?] confrates prefaci Balthasar Prim maior dierum et Anthonius Arrufat capitanei dicte confratrie Sancti Spiritus in ecclesia dicte ville Verduni a tempora longevo et in memoriali erecta Anthonius Rialp, Joannes Stalella presbiteri confratres dicte confratrie etiam confratres Beate Marie de Rosario Anthonius Castello confratre dictarum confratriarum, Anthonius Riber ferri faber, Salvator Ramon, Anthonius Talauero maior dierum Mathias Salvana, Petrus Vidal, Bernardus Vidal, Bartholomeus Verdú, Joannes Llemosi, Gabriel Verdú, Paulus Sent Jaume, Paulus Copons et Joannes Pomes omnes confratres dicta confratria Sanct

²¹⁹ Referent als documents que es presenten, vegeu: -LLOBET I PORTELLA, Josep Maria: "Documents sobre la construcció i reconstrucció d'orgues a la Segarra, l'Urgell i l'Alt Urgell durant el segle XVIII", *Ob. cit.*, pp.160-164. [Documents 14-15]. -PUIG I SANCHIS, Isidre. *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. *Ob. cit.*, pp.240-254. [Documents 1-12, i 16-18].

²²⁰ Vegeu: APV. *Llibre de Notes, 1598-1604*. Sig. 146/1, fol.85-89. [Hi ha un borrador dins el *Manual Notarial 1599-1600*. Sig. 221/11].

Spiritus Bartholomeus Miro presbiter, Marchus Joannes Stalella anno currenti capitanei confratria predicta Beata Maria de Rosario in eadem parochiali ecclesia erecta et instituta Jacobus Ramon vicarius perpetuum Matheus Colomes, Martinus Balcells, Ciprianus Minguella presbiter, Anthonius Sa!vana, Anthonius Boleda, Bernardus Stalella, Bernardus Vidal sartor, Balthazar Prim minor dierum, Bartholomeus Capera, Bartholomeus Ricart, Bartholomeus Miro, Damianus Sans, Franciscus Mallorques, Jacobus Mallorques, Guillermus Segarra, Gaspar Marti, Joan Portella de la Pexera, Johannes Porta del carrer nou, Johannes Rialp, Petrus Salvana, Michael Marti, Michael Sbert, Maginus Clarasso et Sebastianus Baile omnes confratres dicta confratria Beata Maria de Rosario, Petrus Marti et Petrus Talauero capitanes devotionis et luminarie Sancti Stephanus prothomartir in eadem ecclesia erecta et dicti Jacobus Mulner et Petrus Anthonius Ortis capitanei devotionis Beati Michaelis Archangeli in capella eiusdem Archangeli extra et satis prope mena dicta villa contracta erecte per dictum consilium etiam electi nominati et deputati omnes nos superius nominati dictis nominibus convocati et congregati prosubscriptis per tractandis negotiis salicet nos dicti jurati et consiliares de mandato meo dicti baiuli nos vero dicti sachristiani capitanei confratus et devoti dictam confratrarum et devotionum ad monitionem factam per dictum dominum vicarium in celebratione missa maioris ac officii solempnitate in capella Beati Bartholomei apostoli in eadem parochiali ecclesia constructor et erectia ubi prenegotius pus et utilitate dictarum confratriarum per agendis et per tractandis solitum et assuetum est ex antiqua et inveterata consuetudine convocari et congregan tan que maior et sanior pars consilianiorum dicta villa Verdú et confratrum dictarum confratuarum et devotionum universitatem et confratrias predictas facientes tenentesque respective celebrantes et representantes habitis internos omnes adimucen et vicissim de et super infrascriptis maturis colloquio tractatunque et consideratione. Attendentes et considerantes pluries tractatum fore et esse et merito internos concordatum: de adobar, e fer adobar, o mes verament, de nou fabricar, lo orgue de la present nostra esglesia parochial de Verdú, lo qual, com se veu occularment, esta desbaratat, incompost y destemprat, y lo secret de aquell, dintre, casi sense floutes per haverlo maneat fins assi persones de poca consideratio y inhabils, perque de assi al devant estigue ab la perfectio, concert y descentia qual conve, y lo culto divino si cab, [sia amb] maior pompa, fervor y devotio venerat, y los divinals officis, en los diumenges y festes anyals y solempnes, y altres que en lo discurs del any son tingudes y guardades en dita vila de precepte o manament, o devocio, y altrament sien en la dita sglesia celebrats y solempnitzats qual conve al sanctissim servici de Deu omnipotent y de la preciosissima e Immaculada Verge Maria, mare sua, patrona y advocada nostre, y de tots los fahels christians per la qual habra en dies atrás fonch fet un memorial, sent de voluntat dels tots, per ma del notari devall scrit, en lo qual estan descrites y continuades les Almoynes que a la dita fabrica y adob de orgue, nosaltres, dits sachristans, capitans y confraries, havem offeretes, y per dit effecte, promeses, donar, ab tal empero que a tot lo mes, havant supples que la dita vila y universitat, a les quals offeretes estam perseveram per lo dit effecte, si al molt illustrissim y reverendissim senyor Bisbe de Solsona, prelat nostre en lo spiritual, li sera servit interposar en dites coses son decret y auctoritat. Attenens y considerant mes, havant lo quant poch importarie lo gasto y fabrica de dit orgue, quant estigue acabada y perfecta, sino y havia de haver persona en la present vila, habil, idonea e sufficient, que en totes occasions y en dites diades y festivitats, toque y sone lo dit orgue, y per lo tant, per a que continua y perpetuament hi hage organistes y homens habils qui tinguen a partit y vullen entendre entonar dit orgue, y fes continua residentia en dita vila, haverse tambe tractat y convengut de que en dita sglesia fos instituhit y fundat un officii perpetuo y persona

vulgarment dit mestrat de capella, organiste y cabiscol, y per datacio, manteniment y perpetuallitat de aquell, y alimens del qui dit offici en sdevenidor regira, fos dedicada, assenyalada y assegurada, a fer de censal, a raho y numero de vint milia sous de propietat, per mil sous barceloneses de annua pensio, certa renda annual pagadora en part per dita universitat y vila, y part per los dits sachristans, y part per dits capitans y confraries, pagadera y divididora per les parts, terminis y obligations baix contengudes, y expressades, per lo que axi mateix, se ha fet altre memorial, de ma del dit y devall scrit notari, consecutivament al peu de laltre memorial de les almoynes, dalt mencionat, los quals memorials, per part de dita universitat, sachristia y confraries, se exhibiren y presentaren al dit molt illustrissim y reverendissim senyor Bisbe de Solsona, en dita vila de Verdú en lo acte de la ultima visura per ell feta, a effecte de que totes les sobre dites coses, fossen principiades y fetes de consentiment. Considerans finalment la venerable comunitat y preveres de dita sglesia, per a que la dita renda annual, baix asseguradora y assignadora, es poca y no prou sufficient per a poderse sustentar y alimentar un home de tal habilitat, qual lo regimen de dit offici requereix, y perque tots gustaran de que lo qui dit offici regira, estigue sossegat, y sie home de habilitat, y se pugue en dita vila commodament sustentar y alimentar, y lo culto divino sie ab maior exaltacio venerat, y lo servici de nostre senyor a Gloria y honra sua y de la sua mare sanctissima, vage augmentant, y ells se puguen excersitar en cantar y portar lo cor, y totes les hobres vagen dirigides al servici del senyor, sens ser offerits en fer particip a totes llurs distribucions, commoditats y gananties, al qui dit offici de mestre de capella, cabiscol y organiste en dita sglesia regira.

De y per lo qual aculliment li firmanan acte publich al peu del present o a de part en poder de dit y devall scrit notan lo die present o dins breus dies ab la seguretat convenient y necessaria y per que tambe aprofitarie poch y serie cosa de poch y de ningun modo lo haverse tractat una tant bona y sancta hobra si aquella nos posave en effecte Per ço y altrament haguts entre nosaltres dits concellers sachristans capitans y confreres madurs colloqui y consideratio tots unanimes y concordades de grat y certa scientia per forma y valida stipulatio ab tenor del present publich instituint perpetuament valedor fahent aquestes coses nosaltres dits jurats y sachristans en nom y veu de dita sachristia y nosaltres dits capitans y confreres en nom y veu de dites confraries y devotions ab consentiment auctoritat y decret del dit molt illustrissim y reverendissim senyor Bisbe de Solsona y nosaltres sobre dits jurats concellers y universitat ab consentiment y auctoritat y decret del dit senyor don Abat de Poblet senyor nostre o per eh de dit honorable son baile devahl consentins y decretans a llahor Gloria y honra de nostre senyor Deu Jesuchrist y de la sua mare sanctissima y Verge Maria patrona y advocada y cap de altar de dita parochial sglésia de Verdú y nostre y de tots los sancts y sanctes y cortesans del cel y en augment y veneratio del culto divino instituhim erigim y fundam en dita parochial sglesia de Verdú perpetuament un offici o servitut personal vulgarment dit mestrat de capella organiste y cabiscol de tal manera que adobat y posat que sie lo dit orgue apunt ab tota perfectio per a sonar lo qui dit offici regira sie tingut y obligat en tocar y sonar lo dit orgue totes les festes de precepte y en les festivitats de beneficis fundats en dita parochial sglesia de Verdú encara que no sien de precepte y a les matines de dites festivitats y en tots los demes dies del any que a la venerable comunitat del prevere de dita sglesia aparexera be haverse de tocar y sonar dit orgue.

Ítem volem que lo qui dit offici regira y servira sie tingut y obligat fora del orgue de menar lo cor y aportar y regir lo compas de aquell en totes occasions y hage de entonar y altrament encaminar lo cor de dita parochial sglésia de Verdú com a mestre de capella y cabiscol de tal manera que vagen totes estes coses ben dirigides al servici de Déu

omnipotent y ames de axo fora de aquí a hores commodes haze y sie obligat lo dit a ensenyar e instruhir axi los venerables beneficiats y preveres de dita comunitat de Verdú com encara tots los altres fills de vila qui tindran capacitat y seran docils per dit effecte tant en lo exersissi y praticia de cant pla com de cant de orgue segons lo ingeni y affectio de cada qual y aquells qui seran abtes per a tiple y per la capella del cant de orgue haze de tenir ab mes particular cuydado y frequent eruditio y ensenyansa.

Ítem que ultra lo sobre dit haze de servir tots los pactes que los dits venerables preveres y comunitat de Verdú li assenyalaran ab lo acte de aculhiment que com esta dit adepart u firmaran y si per cas quant se fara lo acte de la conducta al qui per dit offici y regiment de aquell sera elegit se puguen posar en dita conducta axi si sen fara acte publich com altre sen podra Privada totes altres obhigations y carrechs que los administradors devall scrits voldran hils apareixer ser utilos y honrosos tant per profit util y honra de la dita comunitat com de la universitat y de dites confraries y veneratio del culto divino y dit mestre haze de correspondre en aquells, y que sempre y quant no servara los pactes lo posaran ab la dita conducta estigue en ma de dits administradors de despedirlo y de pagarli per porrata de la renda annual y de les distributions de dita comunitat lo que u sera justament degut fins en aquella hora lo despedira y sen puguen sercar y conduhir altre tantes quantes vegades los aparexera. Per la perpetualitat y manteniment del qual offici y entreteniment del mestre qui quell regira y lo dit orgue sonara y tocara, Nosaltres dits jurats univesitat, sachristans, capitans y confreres de dites confraries y devossions donam y assignam e consignam per nosaltres y nostres sucesors en dites universitat, sachristia y confraries al dit offici de mestre de capella organiste y cabiscol y al qui per temps aquell regira perpetuament carta de gratia de redimir y quitar migensant vint y quatre lliures moneda barcelonesa de anima pensio de censal y quatrecentes vuytanta lliures de dita moneda de propietat a dita raho y fer de vint milia sous de propietat per mil sous de annua pensio. Ço es nosaltres dits jurats y universitat en nom de dita universitat y vila dotze lliures de annua pensio per doscentes quaranta lliures de propietat, y nosaltres los matexos jurats y dits sachristans per dita sachristia y sachristans quatre lliures de annua pensio per vuytanta lliures de propietat, nosaltres dits capitans y confreres del sanct Sperit per dita confraria altres quatre lliures de annua pensio per altres vuytanta lliures de propietat. Nosaltres dits capitans y confreres de nostre Senyora del Roser per dita confraria quaranta sous annua pensio per quaranta lliures de propietat, nosaltres capitans de la devotio y lluminaria de sanct Steve vint sous de annua pensio per vint lliures de propietat y nosaltres dits capitans de la capella y devotio de sanct Miquel altres vint sous de annua pensio per altres vint lliures de propietat. Les quals quantitas totes juntes y acomulades prenen dita suma de vint y quatre lliures de annua pensio. La qual pensio pagarem quiscun any al qui dit offici regira ço es nosaltres dits jurats y universitat per dita vila la dita nostra part, y nosaltres dits sachristans, y capitans quiscu sa part dalt assenyalada y nomes en dos hyguals pagues ço es la mitat a sanct Johan de juny y laltre mitat a Nadal y axi successivament quiscun any perpetuament en dites jornades y terminis comensant a correr la pensio del die que sera feta la conducta del tal mestre en havant y asso Prometem quiscuna part en quant per sa part fa y no en mes y no uns per altres obligats de ninguna manera sens dilatio ni escusa alguna ab salari de procurador de sinch sous dins la vila y fora de aquella de deu sous al restitutio de totes missions danys y despeses que per dit effecte fer patir y sustenir ne convindra al qui dit offici regira sobre de les quals coses ne sie cregut de sa simple paraula y de son simple jurament sens altre genero de proves demanat ni request, y per attendre y cumplir dites coses obligam al qui dit offici regira perpetuament nosaltres dits jurats y singulars en nom de dita universitat per dita nostra part los béns

drets y emolumens de dita universitat y nostres propis y de les singulars de dita universitat presens absents y sdevenidors y de quiscu de nosaltres y de ells assoles y nosaltres dits sachristans los bens y emolumens de dita sachristia y nosaltres dits capitans de dites confraries y devotions quiscuna confraria y devotio per la part li toque y no altrament los bens emolumens y drets de dites confraries mobles e immobles presens y sdevenidors a hont se vulle seran y en qualsevol genere o specia consistesquen ab totes renunciacions axi de propi for com altres utils y necessaries llargament segons lo stil y praticha del notan deval scrit ab submissio de qualsevol altre fos axi ecclesiastic com secular ab facultat de variar una o moltes vegades ab jurament. Reservamosen per nosaltres dites universitat, sachristia y confraries que no obstant la sobredita annua pensio no comense a correr fins lo die sera feta la primera conducta del tal mestre habil y sufficient que despres sempre y quant vagara lo dit lloch y estara sens mestre ni conducta algun temps poch o molt que sie les pensions o porrates del dit censal y annua prestacio que correran en lo temps dit lloch vagara se convertesquen en propia utilitat y augment de dites vila, sachristia, confraries y devotions segons a quiscuna per la dalt dita y expressada sa part u tocara sens haverho de pagar a ninguna persona com nostra intencio dels tots dalt nominats sie sols pagar y emplear la dita annual renda per lo qui dit offici regira y no haventhi quil regesque tant quant vagara cesse da correr la dita pensio per porrata. Volem mes havant nosaltres tots dalt nominats que del sobredit offici de mestrat de capella organiste y cabiscol sien perpetuament administradors y provehidors los Reverens senyor vicari perpetuo qui ara es y per temps sera y la venerable comunitat de preveres de dita sglesia parrochial de Verdú y los jurats de dita vila los quals ensemps y no ceperats unanimes y concordades fassen electio y conductio de mestre habil y sufficient y digne per a regir y excersir dit offici de mestre de capella organiste y cabiscol ab la qual ultra dites conditions li puguen posar totes altre conditions y carrechs a dits administradors ben vistes com esta dalt dit.

Item que sempre y quant se haura de fer electio y conductio del dit mestre si per cas per a regir dit offici y haura dos, o tres o mes opposans se hage de fer la electio y obcio del mes habil y digne de tal carrech tots respectes humanis postposats y a la conexensa de tal habilitat se hage de estar al que dita venerable comunitat justa la concientia deis reverens preveres de aquella ne determinaran com la conexensa en coses tocans en lo servici de Deu y veneratio y honra del culto divino la tinguen molt millor los ecclesiasticchs que no los sembare tots odi amor favor rencor de pats apart y en cas entre dits opposans y haura algun o, alguns fills de vila abtes y praticchs per aregir dit offici bo per bo, y habil per habil se hage de fer electio de fill de vila y si seran dos ornes fills de vila tots habils del qui sera mes habil, y si aserca dita electio discordaran de tal manera queda dita comunitat fer electio de un mestre y los dits jurats per estar arrimats a llur oppinio o per altres respectes humans elegiran y pretendran haverse de conduhir altre per averiguar dita discordia si a tots aparexera be puguen si voidran cridar un tercer expert y praticch en dites coses per a tentar y assenyalar senziliament qual de dits opposans sie mes habil per qui tots unanimes y concordades fassen en dita electio del mes digne, y en cas nols aparegue ferhi venir dit tercer com lo vot de dits ecclesiasticchs sie com dit es mes prestant que dels llaychs se hage de fer electio y conducta del qui dita venerable comunitat determinara ser mes habil per eregir dit offici de mestrat de capella organiste y cabistol. Hanc auctem institutionen ut foundationen de dicto officio nos omnes supervis nominat

11 de setembre de 1600. Verdú.

Institució i fundació de l'ofici de mestre de capella, organista i cabiscol de l'església parroquial de Verdú²²¹.

XI mensis septembris MDC in ecclesia villa Verduni.

Nos Jaume Ramon vicari perpetuo, Anthoni Rialp, Joan Stadella, Matheu Colomes, Marti Basells, Joan Stel y Barthomeu Miro tots preveres y beneficiats en la sglesia parrochial de la vila de Verdú bisbat de Solsona y del gremi de la venerable comunitat dels preveres de dita sglesia convocats y congregats en la capella de Sanct Barthomeu de dita sglesia en la qual per a tractar los negossis comuns de dita comunitat tenim acostumat de convocar y congregarnos com a major y mes sana part dels preveres de dita comunitat, la dita comunitat fahens celebrans y representans attenens y com que ab acte publich rebut y testificat en poder del notari devall scrit diumenge a tres del corrent mes de setembre los honorables jurats y universitat de la present vila y los sachristans de dita sglesia junctament ab los capitans y confreres de les confraries del Sanct Sperit y de Nostra Senyora del Roser de la devossio y luminaria de Sanct Esteve de dita sglesia y los capitans de la capella de Sanct Miquel fora y prob los murs de dita vila per a quant lorge de la dita sglesia estigue adobat o de nou fabricat y posat ab tot punt de sonarse y perque despres de posat a punt de sonar y hage continuament persona habil y suficient que toque y sone dit orgue haver instituhit y fundat perpetuament en dita sglesia un offici vulgarment dit mestrat de capella y cabiscol y organiste qui dits orguens sone en totes les festes de precepte y festivitats de beneficis de dita sglesia y a les matines de dites festes y los demes dies de lany que parexera a dita comunitat haverse de tocar dit orgue y ser tingut dit organiste y mestre en menar lo cor de dita sglesia despres de haver dexat lorgue y regir y portar lo to de aquell com a cabiscol y ensenyar axi en cant de orgue com cant pla a tots los beneficiats y preveres de dita comunitat y als fills de vila quin voldran apendre y si alguns hi haura bons per a triple tenir particular cuydado de ells segons estes y altres coses mes llargament en dit acte son contengudes al qual se ha relatio. Attenens mes havant dita universitat, sachristans, capitans y confraries per perpetualitat y salari del qui dit offici regira ab lo dit acte haverli assignades y assegurades a fi de censal vint y quatre lliures barceloneses de annua pensio pagadores en e per la forma y ab los termens y seguretats en lo dit acte contengudes sots speransa de que nosaltres y dita venerable comunitat farian participant al qui dit offici regira be y degudament y ab les conditions en la dita institucio de offici contengudes en algunes ganancies y destribucions comunes de dita comunitat conforme de paraula se le havie offert. Per ço com sie cosa justa y ara lo consonant servir y atendre lo promes maiorment persona cosa tant sancta y religiosa com es lo quere lo tractat y tracte per augment y veneratio del culto divino y per que Nostre Senyor Deu y la sua mare Sanctissima y los Sancts y Sanctes del paradis sien ab mes devotio y fervor servits, lloats y honrats y los dits preveres beneficiats y fills de vila sien ensenyats y se exierciten en lo cant y glorificar al senyor y a la sua mare y per a que la dita renda es pocha y no prou suficient per poderse sustentar lo qui dit offici regira ab tenor del present acte en quiscun temps perpetuament valedor per firma y valida stipulatio per nosaltres y nostres successors en dita comunitat acullim al qui dit orgue tocara y regira dit offici de mestre

²²¹ Vegeu: APV. Llibre de Notes, 1599-1600. Sig. 221/1.

de capella en totes les ganancies de dita venerable comunitat axi y conforme los preveres de dita comunitat si sera de missa y en les misses se li assenyalara son torn com als demes beneficiats y si no sera de missa en les demes utilitats y profits fora de la missa no tenent empero que dit mestre ara sia de missa, no tingue veu ninguna en la comunitat sino en que reba la part li tocara en dites utilitats y profits y nos cure demes si ja dons no ere fill de vila y beneficiat que si sera fill de vila y beneficiat de missa pugue tenir veu en dita comunitat com los demes.

Ítem que dit mestre y que dit offici regira hage y sie tingut de assistir a tots los officis y actes axi a les que ha distributio com a les que no hi ha y a tots los per cassos y assistencies en que assisteixen los preveres de dita comunitat en altre manera fent lo contrari no pugue haver ninguna retributio y que hage de servir totes les conditions que ab la dita institucio de offici per dits jurats, sechristans y confraries li son estades imposades y les demes que ab lo acte y concert de dita conducta quant se conduhira aparexera ser be y haverseli de imposar y altrament hage de estar dit mestre a les constitutions de dita comunitat en lo que toque a la residencia.

Ítem volem que ara ni per ningun temps los jurats assoles no puguen de ninguna manera sense la assistencia y vot de dita comunitat fer electio de ningun mestre per dit effecte sino de la manera y ab la forma en la dita institucio de offici com es dit per ells feta contenguda perque dit offici regesque persona habil sufficient y digne de tal carrech en altra manera fent lo contrari no entenem estar de ninguna manera en lo promes ab lo present acte antes be en tal cas y ara per quant lo contrari sera fet volem que lo present sie de ningun valor com si no fora firmat y axi ab dites conditions y pactes fem lo present acolliment y no sens ells prometent dites coses per nosaltres y successors nostres en dita comunitat haver persones y agradables y aquelles no revocar per ninguna altre raho o causa sots obligatio de nostres bens y de dita comunitat y de nostres successors en ella ab totes renunciacions degudes y pertanyens y perque dites coses gaudesquen de millor firmesa juran a Nostre Senyor Deu.

Testimonis son los reverent m^o Cebria Minguella prevere y Pau Palau flassader de dita vila de Verdú.

3/

2 de juliol de 1604. Verdú.

La vila de Verdú contracta a l'orguener Francesc Bordons i al fuster Geroni Riber per la construcció d'un nou orgue²²².

Die II julii dicti anni MDCIII in villa de Verdú diocesis Colconensis

In Dei honorem amen noverint universit

En nom de nostre senyor sobre la fabrica del orgue que ab lo favor de nostre Senyor Deu y de la sua mare preciosissima la Verge Maria novament tenen de fer y obrar en la parochial sglesia de Verdú los honorables mestre Francesch Bordons y mestre Hieronym Riber organistas y fusters de la ciutat de Solsona entre los dits mestres Bordons y Riber de una part y los honorables Anthoni Riber ferrer, Jaume Valls, Joan Colom y Jaume Molner lo any present jurats de dita vila y universitat de Verdú tenint de

²²² Vegeu: APV. *Manual Notarial, 1603-1604*. Sig. 225/1. [Hi ha una còpia al volum *Documentos diversos s/top, p.s/n*, a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell, a Tàrraga].

les coses deval scrites pie e libero poder del concell particular de dita vila segons assercaren de part altre son estats fets, firmats y jurats los capitols ab los pactes següents condicions y promesses deval scrits y següents:

Primerament es pactat, avengut, apuntat y concordat entre dites pars y los dits mestres Francesch Bordons y Hieronym Riber organistes convenen y en bona fe prometen a dits honorables jurats en nom de dita vila y universitat de Verdú, que ells faran en dita sglesia a tot degut effecte un orgue nou y rebedor ab nou registres conforme art de bon organiste se pertany ab la forma següent: Primo que faran dit orgue ab un secret de alber a 42 regates, ventalles y lo demes artifici que conve per la deguda perfectio y polidesa y acabamene de dit orgue.

Ítem mes faran ~~la cara del flautat~~ lo flautat de la cara dentonatio de tretze palms y lo cano principal ha de entrar en dita cara y los demes que als dits mestres aparexera ser convenient y lo dit flautat faran de bon stany sens mesclarhi en ell plom de ninguna manera y en lo segon registre faran un flautat de justa unisonus del de la cara. Lo tercer registre sera una octava de estany. Lo quart registre ha de esser un quinzena de proportio llarga destany. Lo quint registre una quinzena de proporsio grossa de mesla. Lo size registre ha de esser dotzena de proportio grossa tambe de mescla que son los dos nasarts. Lo sete registre de alemana de tres canons per punt de stany. Lo vuyte registre lo simbalet tambe de tres canons per punt de stany. Lo nove registre un flautat de justa tapat.

Ítem mes faran ells dits mestres en dit orgue tres manxes de alber conforme lo lloch ab sos alerons de fusta y guarnides de aluda y que seran encaixades per que les rates no les gasten y ademes de axo obraran y assentaran tot lo enfustament del dit orgue ab les portes ben assentades ab ques tanque dit orgue com conve y se obren ab facilitat, y assentades que sien dits jurats, universitat y vila de Verdú tinguen carrech quant les voldran fer guarnir de tela dites portes y pintarles de ferles abaixar del dit orgue.

Ítem los dits honorables jurats en nom de dita vila y universitat de Verdú convenen en donar y prometen als dits mestres Francesch Bordons y Hieronym Riber que els y dita vila donaran als dits mestres tota la fusta sera necessaria per la fabrica de dit orgue ço es la de la gabia y tota la claua que sera necessaria per dita fabrica axi en lo de la plataforma, o sostre que se a de fer baix del orgue y tambe per a clavar los just que han de sustentar lo pes y carrega de dit orgue y tambe donaran dits jurats y universitat totes les frontisses necessaries axi per a portes de dins com per lo enfront de dit orgue y claus y panys porque dit orgue tancat y estigue guardat de perills com conve a semblant obra y tambe donaran dits jurats alguna escala, o escales de fusta movedises per a muntar y baxar dins lorgue per assentar dit orgue y afinar y tamprar aquell sempre que convindra als dits mestres.

Ítem mes dits honorables jurats convenen y en bona fe permeten als dits mestres Bordons y Riber que a costes de dita vila y universitat de Verdú faran la bastida o bastides en dita sglesia porque dits mestres puguen commodament assentar la fabrica de la gabia y altres machines de dit orgue y que a costes de dita vila assentaran les dos principals pessas que seran dos quarantens per a que tinguen tot lo pes maquina y fabrica de dit orgue y que donaran mestres de cases aptes per a foradar les parets en aquelles parts convenientes de dita sglesia a hont dits organistes los assenyalaran per assentar dita obra y fabrica de dit orgue ab aquella firmesa y assento que conve y que les aportaran o faran aportar les post y bigues y tot lo demes [?] y pertrets com dalt estan especificats tot a peu de obra.

Ítem es pactat y dits honorables jurats en dit nom propi de dita nova fabrica donen als dits mestres Bordons y Riber tota la desferra del orgue vell que vuy es en dita sglesia de

Verdú es assaber lo estany que y haura y les manxes y tot lo mes havant del dit orgue vell.

La qual fabrica de dit orgue perfecta y degudament ab les dites flautes y de bon estany acabada ab aquella polidesa que semblant obra requereix bona y rebedora dits mestres Francesch Bordons y Hieronym Riber convenen y en bona fe prometen als dits honorables jurats y universitat de Verdú donaran assentada qual conve ab los sobredits pactes del die present en un any proxim la qual obra haje de indicar si sera rebedora y ab lo modo y forma dalt designats lo molt reverent pare fra Joan Graner monjo del Real monastir de Poblet si a les hores viura y sino viura lo reverent fra Pere Ostis tambe monjo de dit monestir la qual obra dits jurats y universitat tindran per rebuda sempre que per lo dit pare fra Graner sera mirada y reconeguda y si ell no viura per dit fra Ortis si esta ab la qualitats predites y rebedora.

Ítem es pactat y dits jurats en dit nom convenen y en bona fe prometen que per la fabrica y manufactura de dit orgue, gabia y flautat donaran y pagaran a dits mestres Bordons y Riber siscentes y setanta lliures barceloneses pagadores desta manera ço es ara per a fer provissio de stany y altres pertrets per lo orgue a bon compte per principi de la paga doscentes y sinquant lliures y estes de assi a Nostra Senyora de agost proxim y lo restant axi com dita obra se anira fehent aconeguda del dit pare fra Graner conforme li aparexera la obra anira avansada y asentada sens dilatio ni excusa ninguna ab restitudio de totes missions, danys y despeses ab obligatio dels ben cobrats y emolumens de dita universitat y de ells dits jurats y de quiscu de ells assoles propia y ab totes indications necessaries axi de propi fa com altres y submissio de qualsevol altre fa axi eclesiastich com secular y jurant llargament.

Item dites partes laudantes gratie promittimus pars parti admissen Attendere predicta est subpena Centum librarum proqualibet parte [...]

Testes sunt reverendus dominus Ciprianus Minguella presbiter et Petrus Porta apotecharius dicta Villa.

4/

17 de setembre de 1605. Verdú.

Contracte entre l'orguener de Francesc Bordons i el fuster escultor de Cervera, Miquel Rubiol, per a la construcció de l'orgue²²³.

Universis et singulis huius modi sive lecturis et auditoris attestor fidei meo indubiam facio ego Iacobus Ramon, presbiter vicario perpetuo parrochialis ecclesia Sancte Marie villa Verduni Celsonensis diocesis ordinario auctem notario publicus infrascriptus tenensque ac regens scripturas publicas honorabiles et discreti Bernardi Pou quodam notan publici eiusdem villa Verduni habitantis mericentis ac legitimus titulis ox por me eundem notan fuit perpetum interdictas scripturas quoddam capitulationis instrumentum cuius aprilis sive prima matir scriptura est tenoris sequentis die decima septima mensis septembris anno a nativitate domini millesimo sexcentesimo quinto in villa de Verdú diocesis Celsonensis. In dei [?] De y sobre les coses devall scritos per y entre lo honorable m^o Francesch Bordons organista de la ciutat de Solsona de una part y

²²³ Vegeu: Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga. *Documentos diversos*. Ob. cit.

lo honorable mestre Miquel Robiol fuster y scultor habitant en la vila de Cervera de part altra sea feta, firmada i jurada la capitulacio seguent:

Primerament attenens que ab altre acte de capitulacio lo dit m^o Francesch Bordons organiste y mostre Hieronim Riber fuster de la ciutat de Solsona han promes als jurats y universitat de la vila de Verdu fer y fabricar un nou orgue en la parrochial iglesia de la dita vila de Verdú, dintre cert y breu termini y contingut en dit acte de capitulacio rebut en poder del notari devall scrit a dos del mes de juliol de lany mil sicents y quatre, y per mort de dit Riber seguida dins poch temps a predita capitulacio lo dit orgue no ses pogut comensar per no esser de lart de dit m^o Bordons lo fer de la caxa y machina de fust de dit orgue. Por so y altrament ab thenor del present lo dit mestre Miquel Robiol de grat y certa sentia sua conveni en bona fe promet al dit m^o Francesch Bordons present y a dits jurats y universitat de Verdú abens que en dit Robiol fara, fabricara y obrará ab tota perfectio y polidesa com a art de bon mestre se pertany la gabia o caixa y machina de fust per dit orge en dita iglesia de Verdú, segons lo model, forma y trassa que dit mestre Bordons ara de present ly te liurada a de part y altrament fara he allo que dit Riber tenie obligatio de fer en dita cayxa de orgue per raho de dita art de fuster y scultor y al dit Bordons rellevara. In domine --- de tot so y quant dit Riber con obligantse a segons thenor de dita llur capitulacio de la qual ell, dit Robiol, esta plenament integrat per lectura que de aquella ly es estada feta tenie de obligacio excepte sen en pero la dita trassa a ell per dit Bordons donada la cadireta per quant ten lo lloch a hont en dita trassa esta la cadireta ell dit Robiol en de nova cayxa y machina fara una deffinico conforme la obra y trassa roquereyxen les armes de la vila de Verdú en lo mig de mig relleu la qual obra dit Robiol per [?] comensar del dia present a dotze dies primers y aquella no deyxará de obrar en dita vila de Verdú fins a tant que ab degut effecte será acabada y assentada segons dita trassa y tenor de la dita primera llur capitulació dalt canlelada y ayxy[?].

Ítem es pactat y lo dit m^o Francesch Bordons de grat y certa sciencia sua ab tenor del present conve y en bona fe promet al dit mestre Miquel Robiol present y acceptant que per la manufactura de dita obra y cayxa de orgue segons la dita trassa per ell al dit Robiol donada fahedora ly donara y pagara cent y sinquanta lliures moneda barcelonesa pagadores en aquestos termens y pagues, es a saber sinquanta lliures en lo dia que la dita obra haurá comensada estant de preposit en dita vila de Verdú treballant en ella ab sos fadins y [?]. Altres sinquanta lliures en lo punt que dita obra estará mitg feta y les restants sinquanta lliures a compliment de les dites cent sinquanta en complinent que la dita obra ab degut effecte realment refet será acabada y aquella rebuda les quals cent y sinquanta lliures dit Bordons ab lo present consigne cedeyx y transfereyx al dit Rubiol y asserviren dits terminis pagadores en y sobre los jurats y universitat de dita vila de Verdú en paga y a bon compte de major quantitat ly deuen per la manufactura de dit orgue segons thenor de la dita vila y dalt calendada capitulació la qual consignatio y girada ly fa abcessió de drets y actions ab totes clausules en asso utils y necessaries volent intimant y manant als jurats, clavary y universitat de dita vila de Verdú que asola ostencio del present acte de dites cent sinquanta lliures respongueren y satisfassen al dit mestre Miquel Robiol y aqui en voldra en los terminis dalt expressats ayxí com antes del present acte y en virtut de dita capitulació tenien obligació de pagar a ell dit Bordons y al dit Riber altra intimatio aguardada prometent estarly de firma y lleal emitió de que dites cent sinquanta lliures ly deuen dits iurats y universitat per dites rahons per la qual emitio un obligue en tot cas tots y sengles bens y drets seus ayxí mobles com immobles present y esdevenidors encara que fossen en qualsevol manera privilegiats y ayxí ho firme y lliure ab totes renunciations degudes y pertanyents llargament segons stil del

notari devaal scrit. E finalment etc. Et ideo nos dicte partes laudantes etc. gratis etc. promittimus una parts nostrum altery et nobis ad invycem et vicissim attendore et complere predicta per[?] superyus in et cum dictis capitulis dicta et promissa sunt ad invycem etc. et misi etc. promittimus etc. parts parti etc. restituere etc. Sumptus etc. supequibus etc. credatures etc et prohis etc. obligamus etc. altera parts nostrum altery et nobis ad invicem etc. omnia et singula bona et iura nostra et nostrorum mobilia et immobilia etc. Renuntiantes etc. omnibus gratiis etc. privilegiis etc. et cessionis bonorum beneficio etc. et foro propio etc. submittentes etc. foro cuiuscunque officviahis etc. iam ecclesiastici quam secularys etc. cum facultate varyandi etc. Renuntiantes etc. et omni alii etc. et tu predicta etc. iuramus etc. Hec igitur etc.

Actum etc. Testes sunt discretus Simon Ortiz clericus et Joannes Prim juvenis botiguerius anno [?] dicta villa de Verdú. Inquorum fidem et testimonium et tu predictis manu proppia mei pre et infrascripti notan scriptis in iudicio et extra fides in dubia ad habeatur ego idem Iacobus Ramon notan supra memoratus hieme subscribo et meun acquo in publicis claudendis infrascriptis usot rogatus et requisitus die decima tertia novembris anny currentis millesimi y sexcentissimi vigesimo primi Appono signum.

5/

25 de novembre de 1605. Verdú.

Enfustament de l'orgue por part del fuster escultor Miquel Rubiol²²⁴.

Dels señors de sagristans de la yglesia de Verdú qui son March Gratapalles y Jaume Rialp en presensia del jurats me donaren sinquanta hiures abon comte per principi de la obra del enfustament de l'orgue y per lo ver ne fas lo present de ma mia vull als 25 de noembre de 1605.

Yo Miquel Rubiol

6/

21 de juliol de 1607. Verdú.

Francesc Bordons nomena procurador seu a Jaume Corberó²²⁵.

Die XXI mensis julii MDCVII in dicta villa de Verdú.

Ego Franciscus Bordons magister organorum civitatis Solsona diocesis Solsonensis gratis et cifra revocationem et constituonem procuratorem meum certum itaque honorabile Jacobum Corbero agricola villa de Verdú dicta diocesis altenim exiuratis dicta villa adque per me. Testes huius Salvador Pujolar in artibus et medicina doctor et Lodovicus Cosio magister organorum in villa de Verdú [...]

²²⁴ Vegeu: APV. *Inventari y Comptes de la Sacristía desde 1555 en avant*. Sig.172. p.s/n.

²²⁵ Vegeu: APV. *Manual Notarial 1606-1607*. Sig.230/1.

7/

17 de gener de 1608. Verdú.

Francesc Bordons signa una àpoca per a la construcció de l'orgue de Verdú²²⁶.

Die XVII mensis januarii MDCVIII in dicta villa de Verdú.

Ego Franciscus Bordons magister organorum naturalis civitatis Solsona diocesis Solsonensis gratis firmo apocham vobis honorabilibus confiteor et recognosco vobis honorabilibus Anthonio Riber, Petro Anthonio correger Petro Anthonio Ortís et Petro Anthonio Guixar anno currentis juratis villa de Verdú presentibus de dictis adsoluistis nihi ad meos omnis modos voluntates numerando realiter et de facto libras monete barchinona et sicut ad complementum et integrant solutionem manufacturam organorum et de la cadireta per me noviter factorum in parochiali ecclesia dicta villa de Verdú et ad integran sol et factuonem omnium verum contentarum et pejuratos dicta villa in anno 1604 mihi et Riber quondam cognato meo solvere promistant [?] capitulatione prop inde inter me et dictum Riber ex jura et juratos facta firmata et jurata cum infrascripto publico notarium infrascriptum confacto die [...] mensis [...] dicti anni 1604 et ideo renuntiando exceptioni presentem vobis et dicta universitati facio apocham rerecepto nei non [?] et definitionem actum.

Testes sunt Franciscus Salvana agricola et Paulus Badras studens habitantes dicta villa de Verdú.

8/

24 de gener de 1608. Verdú.

Queixa del fuster escultor Miquel Rubiol per la substracció de la trassa de l'orgue que li havia donat el mestre Bordons²²⁷.

Die XXIII mensis januarii anno a nativitate domini MDCVIII in villa de Verdú dicti diocesis Solsonensis presente et ad infrascripta vocato Anticho Reverter scriptore dicta villa his in locum [...] et nomine meis Bernardi Pou notari publici dicta ville infrascripti inter presente et presentibus etiam Sebastiano balle et Anthonio Marti agricultoribus dicta villa pretestibus ad infrascripta vocatis et rogatis honorabiles Michael Rubiol sculptor de villa Cervarie existens personaliter constitutens antem presentiam honorabiles Bernardi Colom batli dicta villa de Verdú personaliter in platea de la [...] deval dicta villa reperti qui eidem baiuli verbo ex posuit et per dictum scriptorem ut supra inter rescentem continuari fecit [...] et requisivit sequentia et notan continuan y llevanme acte com jo requereschassi al honor Bemat Colom balle de la present vila que de prompte me restituesque y torne la trassa del orgue novament fet en la parochial sglesia de la present vila que dit baille me ha presa de les mans ara la qual es en pergami y dita trassa me havie lliurada Francesch Bordons mestre de dit orgue ab la capitulacio entre ell y mi feta sobre lo enfustament y caxa de dit orgue la qual y obre feta segons dita trassa y per

²²⁶ Vegeu: APV. *Manual Notarial*, 1608. Sig. 231/1.

²²⁷ Vegeu: *Ob. cit.*

lo que se preten que dita caxa no esta acabada segons la capitulacio feta entre dit Bordons jo. E jo pretench questa acabada me conve tenir en mon poder dita trassa fins attant me hagen pagat sinquanta llures me resten pagar los jurats de la present vila y dit Bordons per resta y a compliment del preu de la manufactura de dita caxa y gabia de orgue conforme dita capitulacio y perque en dita trassa no se ni innove cosa per acarregar-me altrament proteste de la violentia ab que me la llevada dit baile y dels danys interessos missions y despeses que per no tornarmela sen poden resultar y de totes altres coses [...] y permeses de protestar et dictus honorables baiulus verbo respondo dixit que ell no u vol tornar dita trassa sino que les vol retenir en son poder per seguretat de la vila no consentint en res del protestat requerint ne sie llevat acte de quibus acta dictis testibus presentibus.

9/

27 de febrer de 1609. Cervera.

El fuster escultor Miquel Rubiol nomena procurador seu a Antic Reverter²²⁸.

Die XXVII predictis mensis et anni in villa Cervarie diocesis Solsonensis.

Ego Michael Rubiol sculptor habitante in villa Cervaria diocesis Solconensis gratis ciatia constituo procurem meum vertum itaque vos d. Antichum Reverter scriptorum habitatem in villa de Verdú icta diocesis Solsonensis absentem adque per me et nomine meo.

Testes sunt honorabiles Andreas Coronas dierum maior sculptor et pictor et Andreas Coronas eius fihus dicta villa Cervaria.

10/

21 de maig de 1609. Verdú.

Visura de l'orgue per part del fuster i escultor Joan Fornés²²⁹.

Jo mestre Joan Fornes sculptor allegit per part del señor Francesch Bordons organista per adjudicar la fabrica del orgue de la vila de Verdú no podent nos concordar lo acte sper[t] jo fas la present relacio gusta ma conciencia sens odi ni ranc[or] conforme la obhigasio se feta mestre Miquel Robiol al dit Francesch Bordons y conforme la trassa.

Primo dich que lo dit mestre Robiol esta obligat a cobrir las bigas del sostre del orga la rao es que encara que en la trassa no esta pintat es y oblgacio del mestre avero de fer y tambe per aquell capitol que diu que o a de fer ab aquella polisia que sera menester y com de bon mestre se pertrani axo no es pulisia mes fet conforme la obligacio.

Mes que jo dit mestre Pau Fornes e feta la trassa y a ella e fabricat un orga al monestir de Sant Cugat del Valles y no se parla del sostre y le fet ab molt comphiment y a Mataro

²²⁸ Vegeu: Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga. *Documentos Varios. Ob. cit.*

²²⁹ Vegeu: APV. *Documentos Varios I. Sig. 339/1, doc.120.*

per lo matex y a Monserat sens tenir cistio ab ningu per qu[...].ucia que era de rao per lo que yo e vist a tots los orguens que la fabricasio no sea de crear per ninguna part y tambe por ser cosa usada y esta posat en us y per ser bon us esta obligat a fero.

Mes que a faltat a fer un taule a cada part del orga queyx fora del orga ajustat contra la paret ab sa di fins si o de sobre y altre taule al matex costat del orga so es u per banda y pasar totes les mollures y tallo fins lo estrem del taule fora conforme a mostra y la obra requerex.

Mes que a dexat de tapar lo sostra mes alt del orga per aont entra per alli tota la pols qui pot badar [?] es consi[?] asi o de la musica antes be la daura [?] bla[?]ent per que la pols se posa a la llenga dels canons y dins poch tems se gasta. Mes que unes flos que prengen debax de lorga que les fortifiquen de manera que no ca[ig]an y un tros de cornisa que ses caiguda en aquex portal segon que entren a la barana que esta debax del arch rodo del portal. Tot aso esta obligat a fer lo dit mestre Miquel Robiol y aso es la mia relasio y lo que la conciencia mea acusat conforme les obligacions y la trassa vull a vint y u de maig ani 1609.

Jo mestre Pau Fornes sculptor

Die XXI mensis maii MDCVIII in curia ville Verduni honorabili Pau Fornes sculptor civis Barchinone missus ex parte honorabili Francisci Bordons organiste civis Colsona qui medio juramento per ipsum prestito in manu et posse honorabili Anthoni Riber baiuli dicte ville de Verdú ad dominum deum et eius Sancta quatuor evangelia iustantibus honorabilis jurats dicte ville de Verdú et dicto Bordons retulis proot in partitis in ferias inserti manu sua propria scriptis continetur cuius relationis tenor de verbo ad verbum sie se fabet jo mestre Pau Fornes sculptor elegit inseratur de verbo ad verbum usque in fienn qua relatione sicut predictur facta predictum Fornes [?]tam dictus Fornes dicto [?] honorabilis jurati dicte ville petierunt [?] scriba infrascripto acta fuerunt predicto anno mense die et loco predictis presentibus me Bernardo Pou notarii et ordinatio scriba dicta curia infrascripto et presentibus etiam pretestibus Francisco Ricart et Joan Ferrer agricultoribus dicta villa Verduni ad vel voccatis.

11/

25 de setembre de 1618. Verdú.

Ampliació de l'orgue amb contres per part de Francesc Bordons²³⁰.

La capitulació dels contres entre los jurats y m^o Bordons

Die vigesima quinta mensis septembris anno a nativitate domini miliesimo sexcentesimo decimo octavo Verduni.

Nos Marcus Gratapalles, Anthonius Ricart et Andreas Grenyo anno currenti jurati presentis villa Verduni Celsonensi diocesi habentes ad infrascripto plenum posse et facultatem a concilio particulari eiusdem villa dicto noten feren y firmaren la present capitulació sobre la manufactura de uns contres, o, contrabayxos ab lo senyor Francesch Bordons de Colsona mestre de fer orguens en lo modo seguent so es:

²³⁰ Vegeu: APV. Manual Notarial, 1614-1619. Sig. 241/1.

Que los dits senyors jurats en lo dit nom ly an donat a fer uns contres o contrabayxos que son set canons de fusta de entonació de vinty vuyt palms les quals ha de fer y permet fer lo dit senyor mestre Francesch Bordons y conduhir en lo orgue de la iglesia de la present vila que ell feu, ab son salmer, o, secret y ab tots los artificis convenients y dita obra permet fer y tenir la acabada y assetada. Per a desi a la festa de nadal primer vinent.

Ítem los dits senyors jurats per lo preu de la dita obra y manufactura de aquella ly prometen donar y pagar trenta lliures dich 30 ll. moneda de Barcelona pagadores acabada y assentada la obra. Mes prometen los dits senyors jurats en lo dit nom de ferly lo gasto durant lo temps y mentre assentara dita obra y pagar lo port de portar la obra necessaria so es una carrega.

Item lo dit m^o Francesch Bordons promet attendre y cumplir tot lo sobredit tocant a sa obligació sots obligació de tots y sengles bens seus etc.

Ítem los dits senyors jurats prometen pagar les dites 30 ll. y cumplir ab tot lo sobredit sots obligació deis bens de dita universitat etc. et ideo fiat large ut decet etc. cum oibus clausulis renuntiationibus et juramento etc. Actum etc.

Testes sunt Joannes Guerau clericus et Petrus Ialmar faber lignarius famulus Bordons etc.

12/

10 d'abril de 1635. Verdú.

Contracta de l'organista Pedro Fuertes per a l'afinació de l'orgue²³¹.

Die martis decima mensis aprilis annativitate domini millesimo sexantesimo trigesimo quinto Verduni. In Dei nomine Amen.

Capitulacio feta entre los senyors jurats qui son m^o Andreu Talauero, Balthasar Riber y m^o Marti Joan Balcell sen lo corrent any de 1635 sobre de la afinació de l'orgue de la present iglesia la qual avie de fer mestre Francesch Bordons de Solsona avent procehit ja requesta com coste ab acte rebut en poder del discret m^o

Tenint per a les coses predites expres concertimen del concell de dita vila de una part ab lo senyor Pedro Fuertes natural de la ciutat de Teruel regne de Arago organista de la part altra se son concertats en lo modo y manera seguent.

Primerament que dit senyor promet afinar lo dit orgue limpiant i netejant aquell adressant les flautes si algunes ni auran de sordes o achucades y sordes, tant les de stany com les de fusta y tambe adobar les manxes y tot lo demes que sera nessari y convindra per a dita afinacio exceptat que si alguna cosa y aura oculta y amagada que estigue retonada de rates que ayxo vingue a carrech de la vila lo provehirly lo necessari y dit senyor haze de posar la manufactura.

Mes prometen los dits senyors jurats provehirli la aluda y ayguacuyt necessaria per a dit effecte. Mes es concertat que per dita afinacio li prometen donar vint lliures pagadores quant la obra sie acabada y dita afinacio feta y visurada a electio dels dits senyors jurats etc. Y lo dit senyor Pedro Fuertes promet attendre a fer dita afinacio y los dits senyor jurats prometen donar y pagar dites 20 ll. y Per ço attendre y cumplir obliguen los uns y altres etc. fiat largue etc.

²³¹ Vegeu. APV. Manual Notarial, 1632-1636. Sig. 249/1.

Testes sunt venerabilis Bartholomeus Miro et Josephus Castanyer presbiteri dicta villa.

13/

1685. Verdú.

L'orguener Antonio Bidarte [Vidarte] afina l'orgue i l'hi afegeix un nou registre²³².

s/d

Haver pagat vuitanta lliures a bon compte del gasto que se ha fet en la afinació del orgue y en la añadiencia del registre de les dulçaines o regalies [...].

14/

13 d'octubre de 1752. Verdú.

Antoni Cases, orguener de Reus, es compromet a refer l'orgue de l'església de Santa Maria de Verdú²³³.

Se ha firmat época per lo contracte baix escrit en mon poder a 25 juny 1758.

Die XIII octobris MCDDLII.

In Dei nomine. Noverint universi com lo reverent Ramon Cortadelles, prevere y vicari perpétuo de la parroquial iglésia de Santa Maria de la vila de Verdú, bisbat de Solsona, y los magnífichs Flaviá Vidal, Francisco Miqueló y Soler, Esteve Torner, Joseph Manuel Colom y Martí, y Joan Blanch y Granyó, actuals regidors de la universitat de dita vila de Verdú y en dits noms administradors dels réddits de dita parroquial iglésia, atnent y considerant la mala qualitat en qué se troba lo orgue de dita iglésia, no sols per sa antiguetat, si també per trobar-se ab molts remiendos y sens que puga allargar-se son servey, y, desitjant, en conseqüència, fer nou orgue dilatat y ampliat de registres moderns, que en lo actual fáltan, y havent per dit efecte demanat al senyor Anton Cases, organer, de la vila de Reus, camp y archabisbat de Tarragona, atesa sa habilitat en son art de factor de órguens, formás una planta de orgue competent, la ha formada y entregada, ab explicació del estat del actual orgue, y és com se segueix:

«Planta y nota de la obra que se encontra, com y també del que se ha de anyadir nou, en lo orgue de la vila de Verdú.

Primo lo que se troba en lo referit orgue és lo flautat major de la cara de catorse palms de entonació, tot de metall

Més un registre de octava, tot de metall

Més dos registres de quinsenas, tot de metall

Més un registre de ple de tres flautas per tecla, tot de metall

Més altre registre de tres flautas per tecla de símbala

²³² Vegeu: APV. *Inventari i Comptes de Sacristia, 1555 en avant*. Sig.172, p.s/n.

²³³ Vegeu: Arxiu Comarcal de la Segarra. *Manual, 1752*. Fons Notarial, Tárrega, 27. p.187.

Tots los sobre dits registres poden tornar a servir, acomodant aquellas flautas ques necessítian, com també anyadint alguna que n'í falta. També se encontra un flautat de fusta de catorse palms entonació, obert, com també un nasart en dinovena y altre nasart en vintidosena, los quals tres registres convé fer-se nous, de altre conformitat, per ser la obra más duradera de permanéncia y més lluhida, y será de la manera se explicará en la obra nova.

Anyadiment de obra nova

Primo se ha de fer un registre de flautat violó, entonació de catorse palms, la primera octava de fusta y las restants de metall. Este flautat és, per lo sobre dit, de fusta y constará de flautas quoranta-y-sinch y será tapat. Más se ha de fer un registre de nasart en quinsena, tot de metall, y constará de flautes quoranta-y-sinch.

Més se ha de fer aitre registre de nasart en disetena, tot de metall, y constará de flautes quoranta-y-sinch.

Més se ha de fer un registre de corneta magna de set flautas per tecla, ab son secret y conductes, posat en alt, tot de metall, y constará dit registre de flautas cent quoranta-y-vuyt.

Més se ha de fer un registre de clarins partit de má dreta, ab sas llenguas, canals y demás aderents, y constará de clarins vint-y-quatre.

Més se ha fer altre registre de baixons partit de má esquerra, ab sas canals y llenguas, constará dit registre de baixons vint-y-un.

Los dos sobre dits registres han de estar enfront lo secret, sobre lo asiento del organista.

Més se ha de fer un registre de ple de tres flautes per tecla, sa guia en dinovena. Este registre se anyadeix per a qué tot lo ple del orgue tinga més cos y dit registre ha de ésser tot de metall, y constará de flautes cent trenta-y-sinch.

Més se ha de fer un secret nou per posar tots los sobre dits registres, ab sas tapas y demás aderéncias ques deu al dit secret. Que tots los abres dels registres hajen de ser de ferro y los tirants de fusta, ab sos poms de boix.

Més per contras serviran las vuyt flautas de fusta del flautat de catorse palms tras dit posades, ab son secret a part, peanyas, molinillos y demás aderéncias per ditas contras.

Més se han de fer tres manxas novas forradas y guarnidas, las que se han de fer bastants segons la música y lo puesto permet, ab sos conductes y demás aderéncias.

Más se ha de fer un teclat nou de boix, los substenidos y bemolls de altra fusta, dats de negre, ab sas verguilias y demás aderéncias.

Ecos

Primo se ha de fer un registre de flautat violó, las vuyt flautas primeras de fusta y las restants de metall, tapat, quals ha de servir per acompañar los registres de violins, y dit registre constará de flautas quoranta-y-sinch.

Més se ha de fer un registre de violins partit de má dreta, qual registre ha de estar dins una caixa, ab la tramoya al peu per a fer los ecos y contraecos, y constará de violins vint-y-quatre.

Més se ha de fer un secret nou per posar los dos sobre dits registres, ab les tapes y demás adheréncias per dit secret.

Més se ha de fer un teclat nou que servirá per dits ecos de la mateixa conformitat quel sobre dit.

Si lo lloch ho permet, se anyadirá al orgue un registre de nasart en dotsena, tot obert y de metall, y, si este no fos dable y pot ser, lo nasart en dinovena.

Tota la referida obra y música ha de estar assentada ab lo major art y perfecció per a poder-se afinar y acomodar ab llibertat».

Per tant, per y entre dits senyors vicari perpétuo y regidors, de una part, y lo dit Anton Cases, de part altra, per rahó de fabricar dit orgue, se ha pactat lo següent:

Primerament lo dit Anton Cases, de son grat y certa sciéncia, convé y promet a dits senyors vicari y regidors que fabricará dit orgue, és a saber, registres, secrets, manxas, teclats y demás cosas, ab lo número, quantitat, modo y forma que sobre, en dita planta, declara deuen fer-se, co-locant dita obra a son puesto y tot segons art, reparant com convinga lo que se refereix en dita planta deu reparar-se, tenint dita obra conclosa y plantada dins tres anys de vuy en avant comptadors, y tot a coneguda de experts, elegidors per las ditas parts. Totas las quals cosas promet aténdrer y cumplir, sens més dilació ni excusa, ab salari de procurador acostumat y restitució y esmena de tots danys, interessos y despesas. Y, per major seguritat de ditas cosas, dóna en fiador y principalment obligat a Joseph Cases y Soler, son fill, a estas cosas ausent, lo qual, asserint en virtut del jurament baix escrit ésser menor de vint-y-sinch anys, major, emperó, de vint anys, y renunciant al benefici de sa menor edat, de son grat y cena sciéncia, accepta lo cárrech de fiador y promet que, junt ab dit son pare y sens ell y a solas, estará obligat a tot lo sobre promés. Y, per cumplir ditas cosas, dits pare y fill oblígan tots sos béns, accions y drets y del altre de ells a solas, mobles e immobles, haguts y per haver. Y renuncia dit fiador a la lley que primer sia convingut lo principal que lo fiador y al altre que, quedant libre lo principal, quédia libre lo fiador. Y tots dos al benefici de novas constitucions, divididoras y cedidoras accions, a la epístola del divo Adriá y consuetut de Barcelona que parla de dos o més que a solas se oblígan y a tot altre dret, rahó y consuetut a estas cosas obviant y a la ley que prohibeix la general renunciació, y ab jurament llargament.

Y los dits senyors vicari perpétuo y regidors, per quant dit Anton Cases se ha obligat al referit, de son grat y certa sciéncia, convenen y prometen, de una part, donar-li y pagar-li mil lliuras barcelonesas ab sinch iguals pagas, fahedoras en lo dia o festa de Sant Thomás Apóstol del corrent y dels quatre anys següents, portant-li los diners a dita vila de Reus, y, de altra part, subministrar a dit Anton Cases y als demás que será precís treballen en dita fábrica los aliments, carbó, llum y manxador en lo temps que necessitará treballar en dita vila de Verdú per a plantar y afinar lo dit orgue y casa per a habitar y treballar en dit temps y també portar a dita vila de Verdú la dita obra des de la dita vila de Reus, és a saber, donant y pagant los bagatges y bagatgers per portar-la y tota la fusta que se necessitará per plantar dita obra. Totas las quals cosas prometen en dit nom aténdrer y cumplir, sens dilació ni excusa alguna, ab restitució y esmena de tots danys, interessos y despesas. Y, per aténdrer y cumplir totas y sengles cosas sobre ditas, oblígan dits senyors vicari perpétuo y regidors, en dit nom de administradors dels réddits de la iglésia parroquial de dita vila de Verdú, al dit Anton Cases, factor de órguens, de dita vila de Reus, y als seus tots los réddits y emuluments de dita iglésia, presents y esdevenidors; no, emperó, los béns propis de ells dits senyors vicari perpétuo y regidors perquè tracten negoci alieno, ab totas renunciacions necessárias y pertanyents, y ab jurament llargament.

Fet y de mans pròprias de dits contrahents (als quals fas fe conéixer jo lo notari baix escrit), exceptat dit Joseph Cases y Soler, que no fou present, firmat fonch est acte en dita vila de Verdú lo dia tretse del mes de octubre, any comptat des de la nativitat de nostre senyor Déu Jesuchrist de mil set-cents sinquanta-y-dos, essent presents per testimonis lo licenciado Magí Desbens, mestre de capella y organista de dita iglésia de Verdú, y Ramon Pellisser, estudiant gramática, de la mateixa vila.

Ramon Cortadelles, prevere, vicari perpétuo.
Flaviá Vidal, regidor.
Francisco Miqueló y Soler, regidor.
Esteve Torner, regidor.
Joseph Emanuel Colom, regidor.
Juan Blach Blanch.
Anton Casas, factor de orgues.
En quant al jurament y firma de dit Joseph Cases y Soler, en -----.

15/

25 de juny de 1758. Tárrega.

Antoni Cases, orguener, de Reus, reconeix haver rebut l'import de la reparació de l'orgue de l'església de Santa Maria Verdú²³⁴.

Dia XXV juny MDCCLVIII.

Sápiam tots que jo Anton Cases, factor de órguens, de la vila de Reus, camp y archabisbat de Tarragona, de mon grat y certa sciència, no sols firmo época als reverent vicari perpétuo de la parroquial iglésia de la vila de Verdú, bisbat de Solsona, y als magnífichs regidors de la mateixa vila, com a administradors deis réddits de la mateixa iglésia, present lo reverent doctor Magí Colom, prevere y ecónomo de dita iglésia, per mort de son reverent vicari perpétuo, y ausents los demés, de la quantitat de mil lliuras, moneda barcelonesa, per lo preu y quantitat a la qual fou ajustat lo renovar y augmentar lo orgue que he renovat y augmentat, segons lo contracte fet y firmat entre dits senyors administradors y jo dit Cases, ab acte rebut en poder del notan baix escrit lo dia tretse de octubre del any mil set-cents cinquanta-y-dos, las quals mil lliuras confesso haver rebut de comptants, real y efectivament, a mas voluntats, ab diferents pagas (de part de las quals hi ha firmats recibos, los quals ab lo present anul-lo), per mans de dit reverent doctor Magí Colom y de diners de dits réddits o administració, en testimoni de las quals cosas, renunciant a la excepció peccuniae praedictae non receptae, firmo la present época, sí també confesso y declaro haver-se'm complert lo demés que, segons dit contracte devían dits senyors administradors subministrar-me.

Feta y de má pròpria de dit Anton Cases (al qual fas fe conéixer jo lo notari baix escrit) firmada fonch la present época en la vila de Tárrega, de dit bisbat de Solsona, lo dia vint-y-sinch del mes de juny, any comptat des de la nativitat de nostre senyor Déu Jesuchrist de mil set-cents cinquanta-y-vuyt, essent presents per testimonis Anton Vilar, albéytar, y Ramon López y Fornaguera, escrivent, tots dos de dita vila de Tárrega.

Anton Casas, factor de orgas.

Present jo Joan Angel López y Jover, notari.

²³⁴ Vegeu: Arxiu Comarcal de la Segarra. *Manual, 1757-1758*. Fons Notarial, Tárrega, 27, p.127.

16/

1892. Verdú.

Trasllat i reparació de l'orgue. Còpia de la carta enviada al senyor bisbe de Vic demanant-li el seu vist-i-plau a les despeses previstes per a aquest treball²³⁵.

Órgano

El órgano fue construido, o cuando menos restaurado y pintado en el año 1741. Su caja es doble grande para los registros y maquinaria que contiene. Faltan muchos registros en el, pero los pocos que contiene, según juicio de organeros inteligentes, son buenos. Nadie tiene memoria que hay sido restaurado.

Cuando el Sr. Obispo de Vich, Administrador Apostólico de Solsona, estuvo de visita en Verdú, propuso a las Autoridades locales que lo restauraran y trasladaran a otra parte, porque embaraza mucho la iglesia. Como hoy día las arcas del tesoro publico estan del todo exaustas y en deficit, predicar a las autoridades es predicar en desierto.

Después de algunos dias, el Sr. Obispo, desde Vich, escribió a la Reverenda Comunidad exitandola para que trasladan el organo con los fondos de la Comunidad.

Los Reverendos Beneficiados de acuerdo con el párroco, después de maduro examen, elevaron al Sr. Obispo la adjunta solicitud:

“Excmo. Sr.: los que suscriben parroco y beneficiados de Verdú, obispado de Solsona, a V.E. atentamente exponen:

Que es de suma necesidad la reparación del órgano de esta Iglesia y seria muy conveniente trasladarle a otra parte para el desembarazo y hornamento de la misma iglesia. Estas obras, según el presupuesto formado por un inteligente constructor de órganos, ascenderan a dos mil quinientas pesetas. Al efecto se han excogitado los siguientes medios, si merecen la oprobación de V.E. y la de la Santa Sede, a saber. De los fondos de la Comunidad mil quinientas pesetas; de los fondos del Culto quinientas pesetas; del Albaceazgo de Antonia Queralt, cuyo producto debe emplearse por partes iguales entre limosna a los pobres y celebración de misas, ciento cincuenta duros. Advirtiendole que los pobres sera socorridos casi de la misma manera con el producto nuevo.

Gracia que los recurrentes se prometen del recto proceder de V.E. Besan el sagrado anillo pastoral de V.E. Ramon Berenguer, parroco = Juan Farre beneficiado = Andrés Gene beneficiado = Verdú 10 de enero de 1892.”

El Sr. Obispo se digno contestar diciendo que aprobaba la inversión de las dos primeras cantidades y que acudiría a Roma para la tercera. La Santa Sede contestó que solamente daba permiso para ayudar cien duros del Albaceazgo de Queralt para la reparación del órgano, etc.

17/

27 de maig de 1892. Verdú.

Carta enviada a Juan Florenzano, constructor d'orgues, per a la reparació i trasllat de l'orgue de l'església parroquial de Verdú²³⁶.

²³⁵ Vegeu: Arxiu Comarcal de la Segarra. Mossèn Ramon Berenguer. *Libro de Noticias. Ob. cit.*, p.s/n.

Condiciones impuestas al Sr. Juan Florenzano, constructor de órganos.

Sr. D. Juan Florenzano = La Selva del Campo = Muy apreciado Sr. mio. El Sr. organista de esta iglesia de Verdú, en sesión de los demás beneficiados de esta Comunidad, para el traslado y reparación del órgano han acordado lo siguiente:

1º. Hacer nuevos los dos teclados poniéndoles octava larga, de que ahora carezen.

2º. Cambiar los pedales, poniéndoles octava completa con sus relativos caños añadiendo los que faltan.

3º. Repasar toda la maquinaria y arreglarla con relación a los teclados y sacar todo lo roído para mejor ejecución.

4º. Repasar los registros y si estos lo permiten poner los caños más altos y gruesos en la cara o en los lados, o dentro de la caja.

5º. Poner la mancha nueva con sus relativas bombas a dos movimientos.

6º. Afinarlo y armonizarlo completamente.

7º. Añadir un registro, por cuyo trabajo se entregaran al constructor todos los tubos de metal que ahora no sirven y que llegan al número de cuarenta y uno.

8º. Correrá a cargo del constructor el traslado de la caja del órgano al coro, los clavos y demás herramientas, pudiendo utilizar de todo el maderaje y lo que sobrare quedará a favor de la iglesia. Los trabajos de albañil correran a cargo de la comunidad.

9º. Será también a cuenta del constructor su manutención y pago del piso.

Por todos los referidos trabajos la Comunidad entregará al Constructor dos mil quinientas pesetas que le seran pagadas en dos plazos: uno cuando la obra este a medio construida, si la necesita para la manutención y el segundo después de concluido todo y examinado por dos personas competentes. Todo debe ser arreglado durante el presente año.

Verdú 17 de mayo de 1892 = Ramón Berenguer, cura párroco.

18/

27 de maig de 1892. Verdú.

Resum del trasllat i historia dels orgues de l'esglèsia²³⁷.

Traslado del Orgue

Ja havem dit en un principi quel orgue estava en la capella de St. Bartomeu avuy de St. Ramon de Penyafort. Dit orgue era petit, de poch registres y molt desbaratat. Tot lo poble coneixia la necessitat que hi havia de traslladarlo y augmentarlo; pro la empresa era grossa y los temps no eran a proposit per fer gastos; pero la fe obra miracles y la constancia sap vencer totas las dificultat. Lo párroco, los comunitaris, los jurats, los capitans de las confrarias havian tractat amigablement varias vegadas de la traslacio y restauracio del orgue, y despres de haver discorregut de quins medis podrian valerse per a satisfer las mas aspiracions; resolgueren posarlas en obra, y antes de executarlas, demanar la llicencia del Sr. Bisbe, que no's fen esperar. En los manuals del Arxiu Parroquial se trobat tots los documents que fan referencia a dita obra. Lo fer la arcada, caixa del orgue, bigas, fusta, trompas, mans del organo y demes materials costaren mes de mil cincentas lliuras 1500 ll.

²³⁶ Vegeu: Arxiu Comarcal de la Segarra. Mossèn Ramon Berenguer. *Libro de Noticias. Ob. cit.*, p.s/n.

²³⁷ Vegeu: Arxiu Comarcal de la Segarra. *Ob. cit.*, p.s/n.

“Ítem en lo any 1604 essent jurats Antoni Ribe, farre, Jaume Valls, Joan Colom y Jaume Molner, demanaren a fer un orgue que costa sobre de mil cincetes lliures 1500 ll.” A 24 de setembre de 1618 los jurats tractaren ab Francesch Bordons, qui havia construit l’orgue de aquesta iglesia, anyadir a dit orgue 7 contras de fusta de 8 palms de altura, prometent ferli lo gasto y donarli 30 ll.

Tot seguit s’hi ha afegit una extensa taula on es detallen alguns dels fets més rellevants que succeïren en diversos aspectes: històrics, culturals artístics, científics, de pensament, i musicals, que hi hagué entre 1600 i 1730. Això és entre els anys de la fundació de la capella de música i del càrrec de mestre de capella i organista a Verdú, fins a la mort de mossèn Josep Segarra i Colom, el copista de la major part de les obres que conformen el fons musical verduní de la Biblioteca de Catalunya. A la taula, a la columna de la dreta, s’hi detallen els fets generals més importants —entre ells els musicals— que hi hagué a l’església parroquial de Verdú. Tant en aquesta darrera columna, com en la de la música en general, he caracteritzat en **color blau** els noms dels compositors de les obres musicals que es conservaren a l’arxiu parroquial verduní.

Taula 10. Fets històrics i musicals (1600-1730).

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Cultura i art</i>	<i>Pensament i Ciència</i>	<i>Música</i>	<i>Verdú</i>
1600		Neix Pedro. Calderón de la Barca	Giordano Bruno cremat a Roma per heretge, afirmava que l’univers era infinit	Neix Carlos Patiño. Mor Claude Le Jeune	Institució de la plaça d’organista i metre de capella. Miró, mestre organista
1601		William Shakespeare publica <i>Hamlet</i> . Juan de Mariana publica <i>Historia de Espanya</i> . Neix Baltasar Gracián	Canonització de sant Ramon de Penyafort	Carlo Gesualdo: <i>Madrigals</i>	
1602	Ocupació espanyola de les Filipines			Neix Diego de Pontac. Mor Thomas Morley	
1603		Francisco Quevedo inicia <i>Historia de la vida del buscón don Pablos</i>		Claudio Monteverdi: cinquè llibre de madrigals	Mor Joan Terès i Borrull, arquebisbe de Tarragona i Virrei de Catalunya, fill de Verdú. Colom, mestre organista
1604	Pau entre Anglaterra i Espanya. Es funda la Companyia	William Shakespeare: <i>Otelo</i>			

	Francesca de les Índies				
1605	Neix Felip IV. Holanda guanya a la flota espanyola	Miguel de Cervantes: 1a part d' <i>El Quixot</i>		Tomás Luis de Victoria: <i>Officium Defunctorum (Madrid)</i> . Neix Giacomo Carissimi. Mor Orazio Vecchi	Francesc Bordons fabrica un orgue a l'església
1606		Neix Rembrant. Francisco Quevedo: <i>Los Sueños</i>			
1607	Expulsió dels moriscs	Francesc Vicenç Garcia, rector a Vallfogona de Riucorb		Claudio Monteverdi: <i>La favola d'Orfeo</i>	Lluís Verdú i Joan Joan Brau, organistes
1608	Formació de la <i>Unió Protestant</i> a Alemanya	Neix el poeta John Milton	Hans Lippershey inventa el telescopi. Galileo Galilei construeix el seu telescopi		
1609	Treva dels Dotze Anys a Holanda	Jeroni Pujades: <i>Crònica universal del Principat de Catalunya</i>	Johannes Kepler: <i>Astronomia nova</i>		Arriben les relíquies de sant Ignasi. Francesc Pradilles, organista (fins al 1611)
1610	Expulsió dels moriscos de la Corona d'Aragó	Mor Michelangelo Merisi Caravaggio. Neix Francesc Fontanella. Francesc Vicenç Garcia: <i>L'harmonia del Parnàs</i>		Claudio Monteverdi: <i>Vespro de la Virgine</i>	
1611		Sebastián de Covarrubias: <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i>	S'autoritza la versió de la Bíblia. Johannes Kepler descriu el telescopi astronòmic	Mor Tomás Luis de Victoria	Francesc Casanoves, organista
1612	El duc de Lerma és reconegut com a favorit de Felip III			Mor Ginés Pérez . Mor Hans Leo Hassler. Joan Pau Pujol, mestre de capella cated. de Barcelona	Joan Brau, organista
1613				Pedro Cerone: <i>El Melopeo y maestro</i> . J. B. Comes, mestre de capella catedral de València. Mor C. Gesualdo	Mateu Corberó, organista
1614		Mor el Greco	Beatificació de Santa Teresa de Jesús	Neix Juan Hidalgo Polanco	Plet entre Tàrrrega i Verdú per la llicència d'examen de cant pla per als beneficiats de Verdú
1615	Enèrgica repressió del bandolerisme a Catalunya	Miguel de Cervantes: 2a part d' <i>El Quixot</i>	Francisco Hernández: <i>Quatro libros de las plantas y animales</i>		
1616	El duc d'Alburquerque, nou virrei de Catalunya	Moren Miguel de Cervantes i William Shakespeare	William Harvey descobreix la circulació de la sang		
1617		Neix Bartolomé		Mor Alfonso Lobo	

		Esteban Murillo			
1618	Comença la Guerra dels Trenta Anys		René Descartes: <i>Compendium musicae</i>	Neix Joan Cererols. Mor Giulio Caccini	Construcció del retaule de sant Ramon de Penyafort
1619		Félix Lope de Vega: <i>Fuenteovejuna</i>	Michael Praetorius: <i>Syntagma musicum</i> . John Kepler: <i>Harmonia mundi</i>		
1620	El duc d'Alcalà, nou virrei de Catalunya. Catalans i aragonesos contra grecs i turcs	Pere Blai acaba la façana del Palau de la Generalitat	Francis Bacon: <i>Novum organum</i>		Saltó, organista
1621	Mor Felip III. El compte-duc d'Olivares governa en nom de Felip IV			Mor Michael Praetorius	
1623		Mor Francesc Vicenç Garcia, Rector de Valfogona	Neix Blasie Pascal	Mor William Byrd	Agustí Pujol talla el retaule de la Puríssima
1624	<i>Memorial</i> d'Olivares a Felip IV: projecte de reducció dels furs dels catalans. Els holandesos funden Nova Amsterdam, més tard seria Nova York				
1626	Corts de Felip IV a Barcelona i a Saragossa. Les corts catalanes es neguen a acceptar la <i>Unión de Armas</i> Requeriment del quint. Anglaterra declara la guerra a Espanya	Francisco Quevedo publica a Saragossa la <i>Historia de la vida del buscón don Pablos</i>		Mor John Dowland. Mor Joan Pau Pujol. Manuel Correa de Arauxo: <i>Facultad orgánica</i>	Neix Anton Font i Guixà Joan Brau, organista Hieronim Penello, organista
1627	Sequera important a Catalunya. Bancarrota en la hisenda de la monarquia hispànica	Mor Luís de Góngora		Mor Pedro Rimonte. Mor Sebastian Aguilera de Heredia	
1628	Manifestació a Barcelona de les dones que treballen en la indústria tèxtil demanant millores salarials	Comencen les obres del Taj Mahal, a Agra (Índia)			Neix Joan Prim i Segarra. Arriben les relíquies de sant Flavià
1629	Epidèmia de pesta a Catalunya. Neix el príncep Baltasar Carlos			Es representa <i>La Selva sin amor</i> ”, la primera òpera, text de Félix Lope de Vega i música de Filippo Piccinini	Antich Santen, organista
1630		Pedro Calderón de la Barca: <i>La vida es sueño</i>			Josep Brau, organista
1632	Felip IV presideix les Corts a	Rembrandt pinta <i>Lliçó d'anatomia</i>	Galileo Galilei acusat d'heretgia	Neix Jean-Baptiste Lully.	

	Barcelona			Neix Joan Verdalet	
1633	Detenció del bandoler Joan Sala i Ferrer “Serrallonga”	Pedro Calderón de la Barca: <i>El gran teatro del mundo</i>			
1634	Executat a Barcelona de Joan Sala i Ferrer “Serrallonga”			Mor Adriano Banchieri	
1635	França i Espanya es declaren la guerra dins la Guerra dels Trenta Anys. Problemàtica entre camperols catalans i soldats del rei	Diego Velázquez: <i>La rendición de Breda</i>	Fundació de l’Acadèmia Francesa		Arriben les relíquies de sant Hipòlit, patró dels cantirers
1636	Ocupació del principat per les tropes castellanques davant l’atac francès del Rosselló	El concili eclesiàstic de Tarragona reitera que les predicacions es facin en català		Marin Mersenne: <i>l’Harmonie universelle</i> . Neix Vicenç Lluís Gargallo	
1637	Revolta en Portugal contra la dominació hispànica		René Descartes: <i>Discurs del mètode</i>	Neix Dietrich Buxtehude	
1638	Pau Claris president de la Generalitat				Golart, organista. Josep Martí, organista
1639	Inici dels problemes dels allotjaments dels militars. La flota espanyola és derrotada per l’holandesa		Primera impremta a Amèrica del Nord		
1640	Revolta a Catalunya, la Guerra dels Segadors. Felip IV envaeix el Principat. Acaba la dominació castellana en Portugal, Joan de Braganza, declarat rei, Joan IV		Cornelius Jansen: <i>l’Augustinus</i>	Claudio Monteverdi: <i>Selva morale e spirituale</i> . Neix Gaspar Sanz	Gran sequera
1641	Batalla de Montjuïc, derrota de les tropes castellanques. Lluís XIII es proclamat comte de Barcelona. Conspiració contra Felip IV. Mor Pau Claris. Sublevació de Portugal				Josep Martí, segueix essent organista
1642	Els francesos ocupen Perpinyà. Guerra civil a Anglaterra			Claudio Monteverdi: <i>L’incoronazione di Poppea</i>	
1643	Olivares es destituït. Les tropes de Felip IV ocupen Monsó. Lluís XIV, rei de França		Evangelista Torricelli inventa el baròmetre de mercuri	Mor Juan Baptista Comes. Mor Girolamo Frescobaldi. Mor Claudio Monteverdi	Raimon Busquets organista
1644	Les tropes de Felip	Mor Luís Vélez de	S’estableix la festa	Neix Antonio	Forta rubinada a la

	IV ocupen Lleida	Guevara	del Diví Cor de Maria	Stradivarius Neix Alessandro Stradella Neix Joan Baptista Cabanilles	comarca
1645		Mor Francisco Quevedo. El portuguès F. M. de Melo publica: <i>Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña</i>		Neix Marc-Antoine Charpentier. Neix Francesc Soler	
1646	Mor el príncep Baltasar Carlos		Neix el filòsof Gottfried Wilhelm Leibniz		
1647	Revolta a Nàpols contra els espanyols			Mor Mateo Romero (Capitán)	Joan Prim, beneficiat a Verdú
1648	Pau de Westfàlia i fi de la Gerra dels Trenta Anys	Mor Tirso de Molina. Mor Francisco Rojas Zorrilla			
1649				Neix Antoni Teodor Ortells	
1650	Epidèmia de pesta bubònica a Catalunya	Vicenç Mut: <i>Historia del reino de Mallorca</i>	Mor René Descartes	Mor Vicenç Garcia	L'exèrcit francès saqueja i crema gran part de Verdú. Epidèmia de pesta.
1651	Les tropes de Felip IV assetgen Barcelona				Important sequera. L'abat de Poblet, Rafel Llobera, es refugia al castell de Verdú
1652	Acaba la Guerra dels Segadors, rendició de Barcelona. Sublevació indígena a Yucatán. Primera guerra anglo-holandesa	Mor el pintor José de Ribera			Raimon Busquets cessa del càrrec d'organista a Verdú. Joan Prim, organista
1653	Les tropes franceses ocupen la Seu d'Urgell i assetgen de Girona			Neix Johann Pachelbel. Neix Arcangelo Corelli. Antoni Font, organista a Tàrraga	
1654	Les tropes franceses ocupen Berga i assetgen Vic			Mor Diego de Pontac. Mor Francisco Correa de Arauxo. Mor Samuel Scheidt	Mor a Cartagena (Colòmbia) sant Pere Claver, fill de Verdú. Neix Josep Segarra i Colom.
1655	Les tropes franceses ocupen Solsona			Neix B. Cristofori	
1656		Gian Lorenzo Bernini inicia la columnata de la plaça Sant Pere del Vaticà		Neix Magí Nuet. Neix Marin Marais	
1657				Publicació dels Goigs de Santa Cecília del Tarrós. Neix Michel-Ricard de la Lalande	Fra Josep Reduà, síndic i ecònom de Poblet a Verdú. Concòrdia entre Verdú i Poblet

					referent a les servituds de la vila i als drets senyorials
1658	Derrota espanyola a la batalla de les Dunes	Mor Baltasar Gracián		Neix Henry Purcell Mor fra Joan Marqués	Construcció del retaule a sant Flavià
1659	Espanya i França signen la Pau dels Pirineus, mutilació de Catalunya			Neix Henry Purcell	
1660	França aboleix les constitucions i institucions catalanes al Nord de les Alberes. Repressió contra l'oposició catalana	Mor Diego Velázquez		Neix Alessandro Scarlatti. Neix André Campra. Mor Carlos Patiño Juan Hidalgo: <i>Celos aun del aire matan</i> , amb text de P. Calderón	Gran sequera.
1661	Neix Carles II. Inici del regnat de Lluís XIV. Revoltes a la Catalunya Nord	Es publica la <i>Gazeta de Madrid</i> , amb la intenció de donar a conèixer les disposicions preses per l'Administració	Robert Boyle formula la llei dels gasos		
1662		Lluís XIV comença el palau de Versalles. Mor Blaise Pascal			
1663					L'exèrcit francès saqueja Verdú
1664		Mor Francisco Zurbarán. Claudio Coello pinta <i>El triunfo de San Agustín</i>	Es funda a França l'ordre dels Trapenses, una reforma del Cister		
1665	Mor Felip IV, el succeeix el seu fill Carles II. Segona guerra anglo-holandesa			Neix Francesc Valls	
1666			A França es crea la Reial Acadèmia de les Ciències Naturals	Neix Miguel Ambiola. Antonio Stadivarius construeix el primer violí.	
1667	Rebel·lió al Rosselló contra França	Jean Racine inicia la publicació de les seves obres dramàtiques. Francesco Borromini inicia l'església de Sant Carles de Roma. Gian Lorenzo Bernini acaba la columnata del Vaticà		Mor Miquel Selma. Neix Antonio Lotti	
1668	Espanya reconeix la independència de Portugal. Triple aliança (Anglaterra, Províncies Unides i	De la Fontaine: les <i>Faules</i> . Jean Baptiste Molière: <i>l'Avar</i>		Neix François Couperin. Mor fra Josep Reduà (entre 1668 i 1670)	Josep Carulla, organista

	Suècia) contra França. Tractat d'Aquisgrà				
1669		Creació de l' <i>Académie Royale</i> de París. Mor Rembrandt			
1670			Baruch de Spinoza: <i>Tractatus theologico-politicus</i> . Maria Jesús de Ágreda: <i>La Ciudad Mística de Diós</i>	Lluís Molins, prevere a Tàrrega. Neix Antonio Caldara	
1671				Neix Tomaso Albinoni	Joan Prim, vicari perpetuo de Verdú
1672				Andrés Lorente: <i>El por qué de la Música</i> . Mor Henry. Schütz	Josep Roger, organista
1674				Mor Giacomo Carissimi	
1675			Fundació de l'observatori de Greenwich	Mor Gracián Babán. Mor Carlos Patiño	
1676		Neix Benito Jerónimo Feijoo			Magí Nuet, organista a Verdú
1677					Lluís Molins, organista
1678	Pau de Nimega entre França i Holanda			Neix Antonio Vivaldi	Inauguració de la casa-caserna de cavalleria
1679	Carles II es casa amb Maria Lluïsa d'Orleans			Mor Magí Nuet a Santa Coloma de Queralt	Magí Nuet, deixa la plaça d'organista a Verdú.
1680	Recuperació econòmica amb l'arribada de l'or de Brasil	Mor Gian Lorenzo Bernini. Creació de la Comédie-Française. Comencen les obres de la façana de la catedral de Girona. Construcció del pati porticat de l'Hospital de la Santa Creu		Mor Joan Cererols	Josep Ferrer, organista a Verdú
1681		Mor Pedro Calderón de la Barca. Comencen les obres de l'església de Betlem de Barcelona. Narcís Feliu de la Penya: <i>Discurs polític</i>		Neix Georg Philip Telemann	
1682		Mor Bartolomé Eesteban Murillo	Edmund Halley descobreix el cometa que porta el seu nom	Mor Vicenç Lluís Gargallo. Mor Alessandro Stradella	Josep Ferrer encara és organista a Verdú. Construcció de la portalada de migdia de l'església parroquial
1683	Neix el futur Felip v	Narcís Feliu de la Penya: <i>Fénix de Catalunya</i>	La festa del Sagrat Nom de Maria s'estén per tota el	Neix Jean Philip Rameau Pablo Nassarre:	

			conjunt de l'església	<i>Fragmentos Músicos</i>	
1684	Les tropes franceses assetgen Girona. Problemàtica entre els camperols i la tropa allotjada a Catalunya. Creació de la Lliga Santa per part d'Innocenci XI contra els turcs	Antonio de Solís y Rivadeneyra: <i>Historia de la conquista de Méjico</i>			Francesc Tomàs, organista
1685	Neix l'arxiduc Carles d'Àustria	Claudio Coello pinta l' <i>Adoració de la Sagrada Forma</i>		Neix Georg Friedrich Händel. Neix Johann Sebastian Bach. Neix Domenico Scarlatti Mor Juan Hidalgo Polanco	
1686				Neix Nicola Antonio Porpora. Antoni Font deixa la plaça d'organista de Tàrraga	Josep Ferrer, organista a Solsona, té un benefici a Verdú
1687			Isaac Newton enuncia les lleis de la gravitació universal	Mor Jean-Baptiste Lully. Mor Gabriel Menalt	
1688	Disturbis a Catalunya arrel dels impostos militars. Alçament dels pagesos (guerra dels garrotés)			Mor Francesc Soler	Flavià Minguella, organista
1689	Esclata al Llobregat la Revolta de les Barretines contra els allotjaments i pagament als militars. Mor Maria Lluïsa d'Orleans, muller de Carles II. Guerra amb França				El bisbe de Solsona, Manuel de Alba, situa la seva residència a Verdú, fins al 1693.
1690	Les tropes franceses ocupen Ripoll.	Mor el pintor Juan Valdés Leal		Mor Antoni Font i Guixà a Tàrraga	
1691	Vaixells francesos bombardegen Barcelona i Alacant			Mor Joan Verdalet	
1692	Les tropes franceses ocupen la Seu d'Urgell				Mor Joan Prim i Segarra
1693	Neix a Versalles el futur rei d'Espanya, Felip V				El bisbe de Solsona, Manuel de Alba, deixa la seva residència de Verdú essent nomenat bisbe de Barcelona
1694	Les tropes franceses ocupen Girona	S'acaba l'escalinata de la catedral de Girona	Neix Voltaire		
1695				Mor Henry Purcell. Neix Pietro Antonio Locatelli	
1696				Sebastián. Durón: la	

				<i>sarsuela Salir el amor del mundo</i>	
1697	Les tropes franceses ocupen Barcelona. Catalunya annexionada a França. Acabament de la guerra amb França		S'aproven els estatuts de la Universitat de Mallorca. Pierre Blaye publica <i>Dictionnaire historique et critique</i>		Mort del bisbe Manuel de Alba, a Barcelona
1698		Neix Pietro Metastasio	Thomas Savery construeix la primera màquina de vapor		
1700	Mor Carles II. Tractat de la Haia proclamant com a rei al futur Felip V, aquest jura les Constitucions	Es funda a Barcelona l' <i>Acadèmia Desconfiada</i> , antecedent de l' <i>Acadèmia de les Bones Lletres</i>		Pablo Nassarre: <i>Fragmentos Músicos</i>	Flavià Minguella deixa el càrrec d'organista
1701	Corts a Barcelona, Felip V. Creació de la Gran Aiança de la Haia				Rafel Simó, organista a Verdú
1702	La Gran Aliança declara la guerra a França. Inici de la Guerra de Successió		Anglaterra publica <i>The dayli Courant</i> , el primer diari	Neix José Blasco de Nebra	
1703	L'arxiduc Carles d'Àustria és proclamat rei d'Espanya a Viena				Rafel Simó cessa com a organista de Verdú
1704	Gibraltar passa a mans britàniques.	Nova edició de <i>Constitucions i altres drets de Catalunya</i>		Mor Marc-Antoine Charpentier	Reial provisió a favor dels drets senyorials que Poblet té sobre Verdú
1705	L'arxiduc Carles reconegut rei de la Corona d'Aragó. Desembarcament a Barcelona de l'arxiduc. Pacte de Gènova entre representants de Catalunya i Anglaterra			Neix Carlo Broschi, <i>Farinelli</i>	Primeres manifestacions armades a la comarca
1706	L'Arxiduc Carles entra a Madrid			Mor Joan Barter. Mor Antoni Teodor Ortells. Mor Johann Pachelbel. Neix Baldasare Galuppi	Gaietano Prats, organista
1707	Batalla d'Almansa, les tropes franco-castellanes derroten les de l'arxiduc Carles, ocupació felipista de Lleida. Ocupació de València.			Mor Dietrich Buxtehude	
1708	Ocupació felipista				Les tropes felipistes

	de Tortosa				saquegen l'església de Verdú
1709	Menorca és ocupada pels anglesos				
1710				Mor Gaspar Sanz. Neix Giovanni Battista Pergolesi. Neix Wilhelm Friedemann Bach	
1711	Girona ocupada per tropes les felipistes. Mor l'emperador germànic Josep I, la corona passa a mans de la'arxiduc Carles (Carles VI)		Canonització de Sant Bernat Calbó	Mor Joan Baptista Cabanilles Mor Benet Buscarons	
1712	Cens de Campoflorido	Felip v funda la <i>Biblioteca Nacional de Madrid</i>	Neix Jean-Jacques Rousseau	Antonio Vivaldi: <i>L'estro armonico</i>	Magí Desvens, organista
1713	Setge felipista a Barcelona. Es signa la Pau d'Utrecht posant fi a la Guerra de Successió. Felip v reconegut rei. Neix Ferran VI, fill de Felip v. Introducció de la <i>Llei Sàlica</i>	Felip v funda la <i>Real Academia Española de la Lengua</i>		Neix Domènec Terradellas. Mor Arcangelo Corelli	
1714	Acabament del setge de Barcelona. Es crea la <i>Real Junta Superior de Gobierno y Justicia de Catalunya</i> . Abolició de les institucions catalanes			Neix Christoph Willibald Gluck. Neix Carl Philip Emanuel Bach. Rafel Simó, rector beneficiat a Tàrraga	
1715	Mor Lluís XIV de França. Felip v ocupa Mallorca i Eivissa				
1716	Neix Carles III. Decret de <i>Nueva Planta</i> .		El govern espanyol uniformitza el calendari festiu català amb el de Espanya. La Festa del Rosari s'estén pel tot el conjunt de l'església	Mor Sebastián Durón	
1717	Creació de la <i>Real Audiencia</i>	Tancament de tots els Estudis Generals del Principat		Georg Friedrich Händel: <i>Watermusic</i> . Neix Johann Stamitz	
1718	Intensa activitat de la guerrilla antiborbònica comandada per Carrasclat	Comença la construcció de la Universitat de Cervera			
1719	Institucionalització dels Mossos d'Escuadra	Fundació de la <i>Royal Academy of Music</i> de Londres		Neix Leopold Mozart	Important sequera a la comarca. Josep Pomés, organista

1720	Els espanyols ocupen Texas				
1721				Johann Sebastian Bach: <i>Concerts de Brandenburg</i>	
1722				Jean-Philip Rameau: <i>Traité de l'harmonie</i> Johann Sebastian Bach: <i>El clave ben temperat</i>	
1723				Mor Isidre Escorihuela	
1724	Abdicació de Felip v a favor del seu fill Lluís I. Mor Lluís I. Felip v torna a ocupar el tron		Jerónimo de Ustáriz: <i>Théorica y práctica de comercio y de marina</i>	Pablo Nassarre: <i>Escuela Música</i>	
1725	Pau de Viena entre l'emperador Carles VI (l'arxiduc) i Felip v			Mor Alessandro Scarlatti	
1726	Intent d'iniciar les obres del canal d'Urgell	Benito Jerónimo Feijoo: <i>Teatro crítico universal</i> . Publicació del <i>Diccionario de Autoridades</i> . F. de Castellví inicia a Viena: <i>Narracions històriques des de 1700 a 1725</i>		Mor Michel-Ricard de la Lalande	
1727	Atac espanyol a Gibraltar				Publicació del <i>Sermó a Sant Flavià</i> . Magí Desvens, organista
1728		Ephraim Chambers publica la primera <i>Ciclopaedia o Diccionari universal de les arts i de les ciències</i>	J. de Rius defensa davant Felip v els drets jurídics i les immunitats de l'església catalana	Mor Marin Marais	
1729		Fundació de l' <i>Acadèmia de les Bones Lletres</i> a Barcelona. José de Churriguera inicia la construcció de la Plaza Mayor de Salamanca		Domenico Scarlatti s'estableix a Espanya. Johann Sebastian Bach: <i>Passió segons Sant Mateu</i> . Neix Antonio Soler	
1730					Mor Josep Segarra i Colom

I- EL “FONS VERDÚ” DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA. TRAJECTÒRIA I PROBLEMÀTICA.

El fons Verdú el componen un gran nombre de manuscrits musicals que pertanyien a l'arxiu parroquial²³⁸ d'aquesta vila de la comarca de l'Urgell, dites obres es troben arxivades i catalogades a la Biblioteca de Catalunya²³⁹ amb les signatures: M 1168, M 1451-1 a 21, M 1637-I a VII i M 1638²⁴⁰.

²³⁸ Sobre aquest arxiu (APV), amb caràcter general (no específicament musical), es pot consultar: -FARRÉ TARGA, Miquel Àngel: *L'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Verdú. Ob. cit.* En aquest treball, l'autor ens aporta alguns comentaris d'interès pel nostre estudi: “Entre altres prerrogatives que han agraciat a la parròquia de Verdú estan, indiscutiblement, l'arsenal de documentació històrica cobdiciosament custodiada [?!] en el seu arxiu” (p.13). En un altre paràgraf, diu també: “El fons documental de la parròquia de Verdú es nodreix bàsicament dels registres sacramentals, com també de d'altres sèries documentals, aquestes poden ser manuals, capítols matrimonials, testaments, inventaris. Amb tot, cal destacar que la primera acta de baptisme conservada en el nostre arxiu és de l'any 1417 [...] direm, a més, la continuïtat òptima de dades [és a dir, de sèries documentals] en el transcurs del temps. [...] [és un fet destacable que] tal conjunt de documents es puguin custodiar en la mateixa església parroquial” (p.13). Com a dades complementàries, l'autor afegeix el següent: “El primer manual que es conserva és un fragment de l'any 1265. L'incendi de l'any 1295 va destruir la quasi totalitat de documentació produïda fins aleshores.[...] A partir de 1295 les seqüències cronològiques de la sèrie es presenten extraordinàriament complertes, malgrat l'estat fragmentari d'alguns manuals, i arriben fins ben entrat el segle XVIII. L'últim manual és de l'any 1732, quatre anys abans del Reial Decret de supressió de les notaries parroquials de 29 de novembre de 1736” (p.48). Òbviament, després de la dècada de 1730, es continuà arxivant i documentant informació parroquial en altres tipus de llibres, com ara: *Col·lectes, de Sagristia, d'Òbits, de Confraries, de Rendes, de Comunitat*, etc. Molts d'aquests volums han ajudat, en el present cas, a la confecció del meu treball, aportant dades diverses sobre mestres de capella i organistes, músics, celebracions, etc.

²³⁹ En endavant, utilitzaré les sigles i abreviatures internacionalment acceptades del RISM (Répertoire International des Sources Musicales). Pel cas concret citat, Biblioteca de Catalunya = *E: Bbc*. [Per a les sigles d'arxius i biblioteques musicals del RISM, es pot veure: -*RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. (Bearbeitet von der Zentralredaktion in der Ländergruppen des RISM.* Munic, G. Henle; Kassel-Basilea-Londres-Nova York, Bärenreiter, 1999. Tanmateix, es poden consultar les abreviatures del RISM, d'aplicació en l'àmbit hispànic, a: -GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; i CRESPI, Joana: *RISM. Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas. (Serie A/II, Manuscritos Musicales, 1600-1850).* Madrid, Arco/Libros, 1996.

²⁴⁰ Veure: -SALIS CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI–XVIII”, *Ob. cit.*, pp.70- 88. -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII).* *Ob. cit.* Sobre el trasllat de les partitures verdunins i la problemàtica i les incògnites que aquest trasllat comportà, vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: “El «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya, trajectòria i problemàtic del trasllat”, a *Anuario Musical*, 64 (2009), pp.109-136. Per tal de tenir una primera visió de les obres contingudes dins el fons musical verduní, vegeu l'annex d'aquesta mateix tesi.

Al registre d'aquest centre barceloní hi consta que el M 1168 és un lligall procedent d'una compra feta a Dolors Campanera per 150 pessetes i està registrat a l'agost de 1930²⁴¹. Aquesta senyora, d'antuvi residia a Bellpuig i vers l'any 1928 es traslladà a Barcelona. A la ciutat comtal passà a regentar un establiment de compra i venda d'antiguitats situat al carrer de la Palla núm. 17²⁴², la pista del qual encara es pot seguir²⁴³.

²⁴¹ Així consta al Llibre de Registres de la *E:Bbc*, M 3709, p.26. Referent a dita Dolors Campanera, en el Llibre de Registres no s'hi troba cap altra dada que l'al·ludeixi o li faci referència. Seguint el rastre de Dolors Campanera, he pogut trobar, als llibres sacramentals de l'APV, un casament de l'any 1933 entre Josep Campanera, vidu de Belianes (població a 15 kms. de Verdú), i Ramona Guixà, natural de Verdú. La recerca em va conduir a esbrinar que Josep era germà de Dolors, gràcies a la informació facilitada pel nebot de la nostra protagonista, Francesc Campanera, actualment resident a Bellpuig (a 5 kms. de Belianes i 10 de Verdú). Francesc Campanera em va donar la referència del carrer la Palla, on encara es troba l'establiment dels hereus de Dolors. Actualment, el comerç d'antiguitats el regenta el seu nét, Josep M. Sesplugues i Chinchó.

²⁴² Dolors Campanera i Mata (*1893, Bràfim, Alt Camp; †1985, Barcelona) L'edifici del carrer de la Palla número 17 fou derruït en el bombardeig que caigué sobre Barcelona el 30 de gener de 1938. Posteriorment instal·là el seu negoci d'antiguitats al número 19 del mateix carrer. [Després de diverses recerques, vaig poder contactar amb la filla de Dolores Campanera, la senyora Pepita Chinchó i Campanera, a qui agraeixo les seves informacions sobre la seva mare]. Sembla ser que Dolors Campanera, mentre residia a la vila urgellenca de Bellpuig, comprà la biblioteca particular d'un sacerdot d'aquesta mateixa vila. Tal vegada es podria donar el cas que, entre els volums de la biblioteca particular d'aquest sacerdot, s'hi trobés el M 1168 (?), ja que aquest manuscrit recull música eclesiàstica i gaudeix d'una apariència externa molt atractiva, fet que podria haver atret a qualsevol sacerdot interessat.

²⁴³ La filla de Dolors Campanera encara conserva dotze llibres de temàtica religiosa que anteriorment pertanyien a la biblioteca del esmentat sacerdot de Bellpuig. Aquests són: -SAMARINO, Francisco: *Sacerdotale sive Sacerdotum Thesaurus*. Venecia, apud Franciscum Zilettum, 1583. -DE LA CONCEPCIÓN, Carlos: *Oración panegírica y evangélica en aplauso del Ángel entre los Doctores, y Doctor entre los Ángeles Santo Tomás de Aquino*. Barcelona, Imprenta de Vicente Surià, 1689. -*Llibre de las rendas de la Confraria de Santa maria la major de la parroquial Iglesia de Cervera essent Capitans en lo any 1731* [manuscrit]. -FLOREZ Enrique: *Clave Historial con que se abre la puerta a la historia eclesiástica y política*. Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1758. -*Tomo primero de las Leyes de Recopilación*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1775. -*La Santa Biblia*. (Traducida al español de la Vulgata Latina). Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 6 vols., 1852-1854 [Tomo Primero (Antiguo Testamento), 1852; Tomo Segundo (AT), 1852; Tomo Tercero (AT), 1853; Tomo Cuarto (AT), 1853; Tomo Primero (Nuevo Testamento), 1853; Tomo Segundo (NT), 1854]. -DU-CLOT [abate]: *Vindicias de la Santa Biblia contra los tiros de la incredulidad*. Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1854. Dins d'un d'aquest llibres s'hi troba un fragment de paper —el qual, segons la senyora Pepita Chinchó i Campanera, sempre va estar a dins del llibre—, on apareix el nom de *Pablo Vila P^{sb}*, citant-se, a la vegada, en dit paper, la població de Bellpuig. Aquest paper es correspon a una tira o solapa que servia per embolcallar una publicació periòdica, concretament, la revista *El amante de la infancia*, editada a Estella (Navarra) a partir de 1867. A més, en dita solapa hi ha un segell de correus que diu “Cinco Mil^s. de Escudo”, que vaig poder identificar com corresponent a una edició postal feta en 1872, durant el curt regnat d'Amadeu de Savoia (*1870; †1873). A més a més, la solapa inclou estampat un segell entintat de cautxú, en el qual es pot llegir “Estella / Navarra / 22 / Feb / [?]”.

Tornant al volum en qüestió, i tenint present la data que apareix a la primera pàgina —1691—, la procedència de la font i les característiques de la mateixa (es tracta d'un volum considerablement gran, enquadernat en pergamí, contenint música en format de partitura i amb una portada manuscrita molt ornamentada —vistosa, fins i tot per al més llec—), bé podria pensar-se que el document hagués pogut sortir de la vila urgellenca de Verdú de manera poc lícita, ja fos, per negligència o “distracció” (llavors era relativament freqüent que els músics s’enduguessin els materials musicals dels arxius a les seves cases particulars per tal de estudiar-los, copiar-los, etc., de manera que, a vegades, finalment, restaven a les seves vivendes un cop haguessin mort, passant així com a propietat “privada”, de vegades per pur desconeixement —hi hagués malícia o no per entremig—, als seus hereus); una altra possibilitat seria la d’un senzill robatori



Fig. 79. Solapa de la revista *El amante de la infancia*, on es pot veure el nom de Pablo Vila, l’estampació de cautxú i els segells de correus de l’edició de 1872.

Per totes aquestes informacions, podríem pensar que es tractés potser, de mossèn Pau Vila (*Bellpuig , 24-09-1815; †?). Però, de fet, tant a l’Arxiu Diocesà de Solsona com a l’APV no he trobat cap informació que relacioni Pau Vila amb l’església verdunina. En tot cas, com a hipòtesi a propòsit de qui hagués pogut extreure el manuscrit M 1168 de Verdú fins arribar a Bellpuig (a on el trobaria més tard la Sra. Campanera), podem apuntar, per la coincidència de dades i els seus càrrecs eclesiàstics i musicals a Verdú, que es tractés de Francesc Boixet i Balaguer (*Bellpuig, Urgell, 24-06-1830; †?). Les úniques dades que he trobat d’aquest últim corresponen al 1853 (Arxiu Diocesà de Solsona: Expediente de Órdenes, L.342); dita documentació correspon a l’adjudicació de les quatre ordres menors que se li féu a partir de la seva sol·licitud, ja que en aquell any ja era organista a Verdú. D’ell, encara es conserven uns goigs al *Beato Pedro Claver* per a cor a 3 veus i orquestra (la lletra dels quals està editada en format de goigs el 1852). El 1864, Boixet era organista a Bellpuig i el 1867 ja s’havia establert a Montpeller (França). Consta també com a organista de Castellnou de Seana (1889) i, més tard, com organista una altra vegada a Bellpuig (sense que hagi pogut confirmar aquesta última dada, oferta pel J. Mujal). [Vegeu: -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Ob. cit., vol. III, p.35; 1881, vol. IV, p.39. -MUJAL ELIAS, Juan: *Lérida. Historia de la Música*. Ob. cit., p.125. -GALITÓ I PUBILL, Miquel: “Aportació i estudi de la Parròquia i poble de Castellnou de Seana”, a *Recerques Lleidatanes- I*, (1978), pp.39 i 41. -CORTÈS, Francesc: a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 2000, vol. III, p. 239].

(òbviament amb la intenció de la seva posterior venda); o bé, en tot cas —i com no seria d'estranyar, ja que aquest tipus de situacions es produïen, malauradament, amb certa freqüència en l'època que es tracta—, a manera de venda per part de la comunitat parroquial, que, en aquells temps de penúria econòmica, tal vegada, s'hagués pogut veure necessitada de diners amb què atendre altres qüestions llavors més urgents (?); o, fins i tot, en el millor dels casos, podria pensar-se que el manuscrit hagués estat “prestat” a algun sacerdot relacionat amb l'església verdunina, o bé que, aquest mateix sacerdot l'hagués extret de Verdú amb la intenció d'estudiar-lo o bé, conservar-lo personalment (?).



Fig. 80. Detall de l'estat actual d'una part de l'arxiu parroquial de Verdú.

Fos com fos (sóc ben conscient que el que acabo de exposar son només hipòtesis), el fet és que la font entra el 1930 a la biblioteca *per adquisició*, la qual cosa denota que, molt possiblement, el propi mossèn Higini Anglès²⁴⁴ (llavors director de la

²⁴⁴ Higini Anglès i Pàmies (*Maspujols, Baix Camp, 1888; †Roma, 1969). Va ser ordenat sacerdot el 1912. Deixeble de Felip Pedrell, el 1917, sota la recomanació del seu mestre, fou escollit com a cap del departament de música de la llavors nomenada Biblioteca Central de Catalunya, càrrec que exercí fins el 1957. Estudià a Alemanya amb F. Ludwig i W. Gurlitt i el 1927 obtingué la càtedra de professor d'història de la música al Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. Del 1933 al 1936 impartí classes de la mateixa matèria a la Universitat de Barcelona. Entre els anys 1936 i 1939 s'exilià a Alemanya. El 1943, poc després de la fundació del CSIC, li es confià el càrrec de fundador i director del Instituto Español de Musicología, càrrec que mantindria fins poc abans de morir. Del 1947 fins a la seva mort exerceix com a president del Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma. Entre el 1933 i el 1958 fou vicepresident de la Societat Internacional de Musicologia. El 1941 inicià la important sèrie *Monumentos de la Música Española*. El 1946 fundà la revista *Anuario Musical*. Al mateix any instaurà la sèrie *Catálogos Musicales* sota l'edició de la Biblioteca Nacional de Madrid. Fou rebedor de gran nombre de títols acadèmics i nombrosos premis i condecoracions (entre d'altres, Cambrer del Papa). Es considera el millor musicòleg d'àmbit hispànic del segle XX, a més, esdevé una autoritat científica mundial, contribuint a la difusió de la música catalana i espanyola. Va publicar, entre d'altres obres, el *Codex Musical de Las Huelgas* (1932), *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (1935), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* (1941-1951) *Las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio* (1943-1964), *La Música en la corte de Carlos V* (1944), *l'Opera Omnia de Cristóbal de Morales* (1952-1969), *l'Opera*

secció de música de la biblioteca), o algun altre col·laborador o conegut seu, hagués tingut notícia de l'existència de dit llibre a mans de la venedora d'antiguitats, Dolors Campanera. No es coneix cap relació —i fins i tot, és possible que mai hi hagués estat— entre l'esmentada antiquària, Sra. Campanera, i l'església verdunina. No obstant, és molt probable que, tractant-se d'una persona relacionada amb la compra i venda d'objectes antics (la seva botiga estava situada a la tradicional zona dels antiquaris del casc antic barceloní, darrere la catedral), el llibre hagués arribat a les seves mans fruit de qualsevol transacció comercial, doncs era relativament freqüent a l'època desplaçar-se dels pobles a la capital amb la intenció de “buscar comprador” (?).



Fig. 81. Dolors Campanera i Mata.

Si s'acceptés la hipòtesi anterior, a més, podria aventurar-se que, els responsables de la secció musical de la biblioteca —és a dir, Anglès— (coneixedors de l'existència a la vila de Verdú de fonts històriques de possible gran interès, i que, com va succeir el 1930, estaven “sortint” de l'arxiu parroquial), estarien desitjosos, tant Anglès com, potser, el Sr. Rubió (amb el qui contava el propi Anglès per aquesta gestió)²⁴⁵, de visitar l'arxiu

Omnia de Tomás Luís de Victoria (1965-1969), etc. -Per a més informació vegeu: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Pasado y presente del Instituto Español de Musicología (hoy Unidad Estructural de Investigación-Musicología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1943-1993)”, a *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.3-10. -ID.: “Relaciones internacionales del Instituto Español de Musicología”, *ibid.*, 49 (1994), pp.240-243. -LLORENS CISTERÓ, José María: “Anglés Pamies, Higinio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 1, pp.467-470.

²⁴⁵ Deu tractar-se de Jordi Rubió i Balaguer (*Barcelona, 1887; Id., †1982), professor, bibliotecari, investigador, i director de la Biblioteca de Catalunya des de la seva fundació, el 1914. És a dir, que Rubió era el cap de tota la biblioteca, mentre que Anglès dirigia la seva secció de música. [Per més informació, veure: -BOHIGAS I BALAGUER, Pere: “Rubió i Balaguer, Jordi”, en *Gran Enciclopèdia Catalana*. 2a edició, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, vol. 20, p.56]. (Per al que a nosaltres ens interessa, val a dir que enlloc apareix que Rubió fos el director del Museu de la Generalitat, tal com ho afirma mossèn Cases en el seu escrit, text que queda contingut en el següent quadre). Rubió va esdevenir un prohom català de la seva època: el 1915 va organitzar la xarxa de Biblioteques Populars; va traslladar —salvant així el tresor bibliogràfic— el fons de la Biblioteca del Palau de la Generalitat a l'antic Hospital de la Santa Creu durant de la Guerra Civil i va dirigir el servei de biblioteques del front. El 1925 obtingué la càtedra de literatura catalana dels Estudis Universitaris Catalans; el 1930 fou nomenat director de l'Escola

eclesiàstic de la vila, per tal d'assabentar-se del seu estat i, en cas de trobar-se amb uns materials d'interès, “vetllar” per la seva bona conservació i seguretat (molt possiblement per tant, pensant en traslladar els documents cap a la principal biblioteca pública de música de Catalunya).



Fig. 82. Monsenyor Higini Anglès.

El cas és que, mentrestant, el jove organista de Verdú, mossèn Josep Cases²⁴⁶, havia escrit al seu antic mestre de música al seminari de Solsona, mossèn Ricard Penina²⁴⁷, llavors director dels Lluïsos del oratori del barri barceloní de Gràcia. A la seva carta, Cases, amb un gest de enaltir els valors històrics i musicals de l'església al seu càrrec, donava al seu mestre un llistat de les obres musicals

de Bibliotecàries; Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1969); professor a la Universitat Autònoma de Barcelona; Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya (1980); membre fundador de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana; etc.

²⁴⁶ Josep Cases i Gener (*Verdú, Urgell, 1896; †Id., 1969) Va ser ordenat sacerdot el 3 de maig de 1923 pel bisbe de Solsona Dr. Valentí Comellas. En sortir del seminari va ser destinat a Fígols Vell (Berguedà) i l'any següent (1924) retornà a Verdú com a capellà custodi de la Casa-Santuari de Sant Pere Claver. Fins el 1936 ocupà el càrrec d'organista i mestre de capella a l'església parroquial de Verdú. (Dades facilitades per l'historiador verduní Ramon Boleda i Cases).

²⁴⁷ Ricard Penina i Ruiz (*Berga, 1890; †Barcelona, 1952). Entre el 1899 i el 1911 estudià al seminari de Solsona on es va inclinar especialment cap a l'estudi del cant gregorià i la música religiosa popular (sobretot, els goigs marians). El 1911 és nomenat catedràtic de llatí i mestre de música del seminari. El 1919 fundà i dirigí l'Orfeó Nova Solsona, direcció que deixà l'any següent. El 1923 ocupà per molt poc espai de temps la plaça d'organista de l'església de Tàrrega. Deixà aquesta plaça per anar com a catedràtic i professor de música al seminari de Solsona, càrrec que ocuparia fins el 1929, any en que entrà com a organista a la barcelonina església de Sant Felip Neri de Gràcia. El 1930 compartí amb Gregori Sunyol i el pare escolapi Miquel Altisent la direcció de la magna concentració infantil a Barcelona. El 1939 se li confià la direcció espiritual dels Lluïsos de Gràcia. El 1949 renuncià al càrrec que li oferiren com a director espiritual del seminari de Solsona i acceptà el mateix càrrec al seminari de Barcelona. [-Veure: -MESTRES QUADRENY, Josep M.: “Penina, Ricard”, a *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 6, 2002. -FORNER I ESCOBET, Climent: *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Barcelona, Ed. Claret i Generalitat de Catalunya, 1998, vol. III, pp.55-56. -BARTRINA, Enric: *Cinquanta homenots solsonins*. Barcelona, Edicions de l'Albi, 2004, pp.145-146]. A Tàrrega, ciutat a cinc kilòmetres de Verdú, Penina va exercir d'organista entre els mesos de setembre i desembre de 1923. D'aquest fet no n'he trobat constància directa, però en canvi, si consta la sortida del seu antecessor i l'arribada del seu predecessor. [-Veure: -*Crònica Targarina*, 55 (1922), p. 16; i 65 (1922), p.18. -Veure també: -NOVELL I BALAGUERÓ, Joan: *La Parròquia i la vida religiosa a Tàrrega. Segle XX. Volum I (1900-1939)*. Tàrrega, Parròquia de Tàrrega, 2003, pp.266-267]. A la revista *Crònica Targarina* apareix la visita que féu mossèn Penina a la ciutat, on consta com a ex-organista de la parròquia targarina. [-Veure: -*Crònica Targarina*, 101 (1923), p. s/n].

conservades al arxiu verduní. I al cap d'un temps, Penina li va respondre que ell no es dedicava a aquest tipus de música, recomanant-li contactar amb mossèn Higini Anglès. Desconeixem si mentrestant hi hauria hagut algun tipus de contacte entre Penina i Anglès. El cert és que Cases va escriure a mossèn Anglès, qui va contestar-li que visitaria Verdú amb el director del Museu de la Generalitat, Sr. Rubió²⁴⁸. Sens dubte que en dita visita podrien haver estat determinants la condició sacerdotal d'Anglès i el seu càrrec de conservador en cap de la biblioteca, així com també els seus més que possibles contactes amb les més altes jerarquies de la cúria catalana.

Quadre 8

Relació d'obres de l'Arxiu Parroquial de Verdú feta per mossèn Josep Cases

«A fi de fer conèixer els valors de la nostra vila de Verdú que guardava a l'Arxiu Parroquial, vaig comunicar al meu mestre de música en el Seminari de Solsona, llavors Director dels Lluïsos de Sant Felip Neri de Gràcia, Mn. Ricard Penina, un índex de peces i autors que allí es guardaven. Després d'un temps, em contestà dient-me que hi havia coses molt bones, bo i citant-me que hi havia una missa on es feien sentir totes les melodies del toc de campanes de la Catedral de Barcelona, però que ell no s'hi dedicava, i per això hi havia un gran tècnic musicògraf, Mn. Higini Anglès, al qual em dirigí. Després d'un temps em contestà Mn. Higini que vindria a Verdú amb el Sr. Rubió, Director del Museu de la Generalitat. // En aquell entremig, a principis de l'any 1933 va venir a visitar Verdú, acompanyat dels seus cosins de Tàrraga, el P. David Pujol, O.S.B., director de l'Escolania de Montserrat, i vaig tenir interès a ensenyar-li aquell gran munt de solfes, i al cap de poc ja va venir i s'emportà totes les peces que hi havia d'autors Benedictins, per a copiar-les, i al cap de poc temps, religiosament me les envià des del Santuari del Miracle. // El 17 de gener de 1.934 se'm presentaren Mn. Higini Anglès i Mn. Batlle i un altre sacerdot, i dient-los que el Sr. Bisbe de Solsona, Dr. Comelles, passava uns dies a Verdú, li varen anar a exposar l'objecte de la seva vinguda i reberen totes les facilitats per part del Sr. Bisbe. // Els acompanyo a la Rectoria i els ensenyo els pergamins de solfa il·luminada amb colors de dos, tres, quatre i cinc ratlles gregorianes: aquest últim era un pergami partitura o part d'un Credo de l'Escola d'Avinyó; a més, un llibre de mig foli que semblava àrab amb lletres il·luminades a quatre colors, i tapes de cuir en relleu, amb filigranes del mateix estil àrab. Després passarem al prestatge de les solfes, de paper i de papirus, i després de mirar les peces de les solfes que allí hi havia, marxaren a dinar i fins a la tarda. I a la tarda, quan hi vaig anar, tot el que els vaig ensenyar s'ho varen endur per portar-ho a Barcelona. Tots aquells papers estaven inventariats amb l'escrit de "Estos papers són de la Comt. de Verdú ... 1.763". (Sort que vaig fer llista de les peces i autors, que a continuació exposo):

INDEX DE LES PECES I AUTORS DE MUSICA QUE HI HAVIA A L'ARXIU PARROQUIAL DE VERDÚ:

-Mestre Joan Hidalgo, organista de S:M: Villancico (Xacona) al SSMO. 4 veus. -Mestre Jaume Doz, "Villancico al Ssmo Sancto". -Mestre Galans, "Villancico al Ssmo Sacto". A 4 veus. -Mestre Teodor

²⁴⁸ En aquest sentit, vegeu: -BOLEDA, Ramon. "Documents musicals procedents de Verdú a la Biblioteca Central de Barcelona", a *Nova Tàrraga*, núm. 1716, (1988). Boleda fa la descripció d'un manuscrit de mossèn Josep Cases, i on explica com l'arxiu musical de Verdú va fer cap al que és avui la *E: Bbc*. A la vegada, Boleda hi inclou un llistat que dit mossèn va confeccionar, tot i així hi ha alguna obra i algun autor que no coincideix amb l'actual Fons Verdú. Boleda publica íntegrament l'escrit de mossèn Cases, vegeu el quadre número 1.

Ortells, “Villancico al Ssmo Sacto”. a 8 veus. -Mestre Gracian Baban, “Villancicos al Ssmo Sacto”. a 2 veus. -Mestre Francesc Moles, “Villancicos al Ssmo Sacto”. a 2 veus. -Mestre M. Valls, dos Villancicos al Ssmo Sacto. -Mestre Casseda, Villancico al Ssmo Sacto, a 4 veus. -Mestre Casseda, Villancico al Ssmo Sacto. de Nadal. -Mestre Corita, dues peces i alguna més. -Mestre Sebastià Bosquet, P. Chor de Nadal i Salve Regina a 9 veus 1677. -Mestre Joan Barter, mestre de música de Lleida i Barcelona 1682 (molt material). -Mestre Fra Josep Ràdua, missa Nova a 4 i 8 veus. O.S.B. -Mestre Josep Farrer (Villancico B.M. Assumpta, cantat a Verdú i a Guissona, 1683). -Mestre Josep Boldú, Rosari a 8 veus. A. Xavier a 8 veus i un Psalm. -Mestre Gabriel Serres, Introit de Màrtir a 8 veus (1679) i altre a 6 veus, contrapunt. -Mestre F. Josep Martí, Antif. B.M.V. a 6 veus (1695). -Mestre Francesc Torres, missa a 6 veus (1680) de Lleida. -Mestre Francesc Moles, Villancico al Ssmo Sacto, a 2 veus. -Mestre Antoni Font, M. de Capella de Tàrraga. Miserere en Romanç, 1680. -Mestre Antoni Font, M. de Capella de Tàrraga. Salve Regina a 6 veus. -Mestre Fra Josep Martí, Alma Redemptoris a 6 veus 1695. -Mestre Antoni Font, M. de Capella de Tàrraga, Alma Redemptoris a 9 veus en 3 chors (BO). -Mestre Fra Gabriel Serres, Introit a 6 veus i contrapunt, 1679. -Mestre Fra. Joan Marquès, Completes a 9 veus. -Mestre D. Marquès de Cabrega. -Mestre Sebastià Duran. Org. De S.M., 1699. -Mestre Lluís Torres, Prev. Missa a 9 veus. 1682. -Mestre Murillo, villancico Nadal. -Mestre Vicenç Artal, villancico Nadal. 1683. -Mestre Ludovic Molins, Prev., missa a 9 veus, 1670. -Mestre Patiño, villancicos. -Mestre Fra. Joan Cerarols, O.S.B. moltes peces i lletanies al SSIM (algunes peces d'aquest mestre estan divulgades pel P. David Pujol i avui gravades a gran orgue i chor). -Mestre Capitan, missa a 5 veus. -Mestre Gabriel Organy, missa a 5 veus. -Mestre Rafael Simon, missa a 5 veus. -Mestre Dotart, missa a 9 veus. -Mestre Falip Olivelles, missa a 9 veus. -Mestre Busquets, Ant. Magnificat. -Mestre Francesc Salvat, Nadala a 4 veus i altra Nadala. -Mestre Pujol de Seu d'Urgell, Salm Lauda Jerusalem Domine (fuga) a 6 veus. -Mestre Gallego, Introit B.M.V. a 5 veus i contrapunt. -Mestre Joan Prim, 1655: Antifones, Psalms, Goigs, Nadales, Lletanies, etc. de Verdú. -Mestre Magí Noet, Regina caeli a 6 veus. Invitatori Nadal de Verdú. -Mestre Josep Segarra, Lletanies a la Verge, 1666 de Verdú. -Francesc Soler, salve Regina a 5 veus. -Mestre Duran, villancico. // A més moltes peces d'autor anònim, algunes de molt bones. Uns Goigs a la Verge de la Bovera, a 4 veus, i 3 Goigs a sant Flavià a 6, a 8 i a 9 veus”. (A la vegada, dins del M 3709 de l'*E:Bbc* s'hi troba un full solt mecanografiat on hi ha escrit un llistat d'autors i obres, especificant-ne que són de l'APV. En aquest llistat hi apareixen la gran majoria de les obres que acabo d'esmentar, a més d'una correcció i algun afegit amb lletra del mateix mossèn Josep Cases). Tanmateix, en dit llistat hi ha quatre obres que a la relació publicada per Boleda no hi apareixen, aquestes són: un Himne de Passió a 4 i altre a 6, de Josep Raduà; un *villancico* a 2 veus de Lluís Vicens Gargallo; i un *villancico* de Nadal (en català, anònim)».

Una certa controvèrsia respecte a les dates d'entrada a la *E: Bbc* ens les aporta la citada carta de mossèn Cases, on esmenta que el permís per la donació d'un



Fig. 83. Fotografia realitzada el 7 de juliol de 1927 a la casa d'exercicis espirituals de Mas d'en Colom, prop de Tàrraga. Assegut, davant a la dreta, el Bisbe de Solsona, Valentí Comellas. Assegut a terra, el primer de l'esquerra, mossèn Josep Cases.

gran nombre d'obres musicals de l'APV a mossèn Higini Anglès, fou donat per part del màxim representant de la prelatura de Solsona, el bisbe Dr. Valentí Comellas i Santamaria a principis de 1934, mentre aquest passava uns dies de lleure a Verdú (fet

aquest que succeïa sovint, degut a l'apreci que el bisbe sentia per la vila, ja que anteriorment, n'havia estat vicari) donant-li el consentiment per a endur-se de l'arxiu parroquial tota la documentació musical que cregués important²⁴⁹.

Per tant, i segons el que es desprèn d'aquesta manifestació, es pot deduir que els lligalls M 1451 i el M 1637 varen ser trets directament de l'arxiu de Verdú l'any 1934 cap a la llavors Biblioteca Central de Barcelona, com així es desprèn també de l'escrit



Fig. 84. Biblioteca de Catalunya.

de mossèn Cases (vegeu quadre 1) on ens diu que el 17 de gener de 1934 es presentaren a l'arxiu verduní mossèn Higiní Anglès, mossèn Antoni Batlle i un altre sacerdot, amb permís del bisbe solsoní, i, després d'examinar els fragments musicals en pergamí, varen passar “al prestatge de les solfes, de paper i de papirus, i després de mirar les peces de les solfes que allí hi havia, marxaren a dinar i fins a la tarda”, explicant que ja a la

esmentada tarda, els documents que havien vist ja no hi eren perquè se'ls van endur “per portar-ho a Barcelona”. Ara bé, els “fets” ens demostren diverses coses que, almenys, poden qüestionar i, fins i tot, contradir les afirmacions anteriors: en primer lloc, avui encara es conserven a l'arxiu verduní alguns pergamins amb notació musical

²⁴⁹ Valentí Comellas i Santamaria (*Casserres, Berguedà, 1861; †Solsona, 1945). Havia estat vicari a Verdú. Fou canonge de la catedral de Solsona (1912). El 1920 ocupà el càrrec de Bisbe d'Amata i administrador apostòlic de Solsona. El 1933 aconseguí la restauració del bisbat de Solsona mitjançant butlla del papa Pius XI (el bisbat havia estat suprimit i unit al de Vic pel Concordat de 1851); exercí com a bisbe solsoní fins el 1942. -Veure: -BARTRINA, Enric: “Comellas i Santamaria, valentí”, a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Barcelona, Ed. Claret i Generalitat de Catalunya, 1998, vol. I, p. 582. -*Ob. cit.*, vol. III, 2001, p.470. -GARCIA VILLOSLADA, Ricardo, dir.: *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, Ed. Católica, 1979, vol. v, p.388. -LLORENS, Antoni: “Comellas i Santamaria, Valentí”, a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, vol. 5, p.382,. -ID.: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, Instituto Enrique Florez, CSIC, 1975, vol. IV, p.2504.

que, potser, els preveres visitants de Barcelona no van veure (?); i en segon lloc, si —com diu Cases— els documents van marxar de Verdú cap a Barcelona el 1934, no sabem on es van quedar durant cinc anys (?). El cert és que, com es pot comprovar, la data no concorda amb la d'entrada del lligall M 1637 al Llibre de Registres de Biblioteca de Catalunya, el 20 de novembre de 1939; justament, aquesta última data és la mateixa que la d'entrada del lligall M 1638.

Per tal d'explicar aquestes contradiccions podríem aventurar algunes hipòtesis: resulta curiós què, —tal com diu mossèn Cases—, si va sortir l'any 1934 tot allò que va ensenyar a Anglès, a mossèn Batlle²⁵⁰ i a un tercer sacerdot de qui en desconeixem la identitat, només arribés a la llavors “Biblioteca Central” de Barcelona un recull, precisament, el que contenia els materials més antics. Per altra banda, els que no varen entrar (M 1637 i M 1638), són els més considerables pel que fa al seu volum, físicament parlant, cosa que, degut a que no es registra la seva entrada fins el 1939 a dita biblioteca, despista en gran mesura. Per altra banda, hem de ser conscients que Cases sembla parlar sense massa certeses, molt probablement mogut per una lògica i raonable reacció de impotència davant una actuació —la sortida dels documents del arxiu— promoguda i facilitada per els seus superiors i, precisament a instància seva (!).

S'ha de tenir en compte que mossèn Cases era, en últim terme, com a sacerdot organista i mestre de la capella verdunina, el responsable que aquest material hagués anat a Barcelona...; però, per altra banda, ell pretenia segurament justament el contrari: gelós de la riquesa del “seu” arxiu, va advertir al seu mestre —innocentment i amb la

²⁵⁰ Antoni Batlle i Mestre (*Sitges, Garraf, 1888; †Barcelona, 1945). Pedagóg i dirigent escolta. Ordenat sacerdot el 1912. Va exercir de mestre de capella i organista a la parròquia de Jesús, de Gràcia (Barcelona). Al 1922 fou professor a la mateixa ciutat a l'Escola del Mar i al 1923 a l'Escola Blanquerna. El 1926 va ser consiliari del Centre Moral i Instructiu de Gràcia i el 1930 fundà la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat. Doctor en Filosofia i Teologia. Fou secretari del seminari-laboratori de la Mancomunitat de Catalunya. S'exilià a Suïssa (1936-1939) i en tornar va reprendre l'activitat escolta. - Veure: -PEDRALS, Ricard: “Batlle i Mestre, Antoni”, a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, vol. 4, p.315. -RAMON I VINYES, Salvador: *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya. Ob. cit.*, vol. 1, pp.249-250.

millor de les intencions— del patrimoni allí conservat, amb la qual cosa va posar sobre la pista a altres interessats —òbviamment no verdunins—, els quals segurament no tindrien els mateixos miraments que Cases a l’hora de decidir si els materials haurien de sortir de Verdú o no. Molt probablement, el que Cases hauria pogut voler era que algun expert examinés i valorés els documents (doncs es tractava d’un tema, encara que ell sabia de música, que no era de la seva estricta especialitat —documentació històrica—), potser amb la intenció després de difondre la seva importància d’alguna manera (tal vegada en forma d’alguna edició, o d’haver fet sonar alguna d’aquelles obres musicals, etc., encara que tot sota la seva atenta supervisió). En canvi, el que es va trobar sense voler fou que arribaren altres sacerdots de fora de la seva localitat i d’alguna forma “espoliaren” els materials “al seu càrrec”, dels quals ningú fins llavors s’havia adonat, amb el conseqüent perjudici moral al seu orgull, donat que ell mateix havia preparat ja un primer inventari dels materials (i en aquest sentit, cal no perdre de vista que Anglès, a qui sembla que ell no coneixia, o fins i tot el pare Pujol de Montserrat —que segons Cases havia estat allí poc temps abans—, eren persones molt ben connectades amb l’àmbit de la publicació, i que, per tant, potser li podrien haver



Fig. 85. Mossèn Antoni Batlle.

obert al mateix Cases les portes en aquest sentit, per tal de publicar el seu inventari o editar-ne algunes partitures... ???).

Ens trobem llavors davant d’un humil i laboriós sacerdot local, “un capellà de poble” podríem dir, i un referent musical de la vila —almenys per a la seva població—, situat davant d’uns “col·legues” sacerdots (i hi hauria per tant en

aquest fet un suposat tracte entre iguals), encara que, grans especialistes en els seus

àmbits professionals i amb excel·lents connexions tant amb la cúria com amb la societat civil catalana i fins i tot espanyola. Òbviament, la situació d'indefensió de mossèn Cases va produir-se de manera ràpida i expedita: no tan sols obrí les portes a investigadors de fora que s'endugueren del seu poble els seus —majors o menors— tresors, sinó que, a més, va haver de donar-los-hi accés, el fruit del seu treball (el seu inventari i tota mena d'informacions) i la seva bona disposició, a la qual, sens dubte estava sotmès per l'obediència deguda al seu bisbe. D'altra banda, dóna la sensació que ni tan sols tingué temps de reaccionar, ja que, quan volgué adonar-se'n, els documents ja havien desaparegut.

En tot aquest procés degueren confluïr sens dubte diversos fets, que jugaren en contra seva ja que el bisbe es trobava aquells dies de vacances a Verdú: 1) aquest, segurament coneixia les personalitats de la vida religiosa i cultural catalana com Anglès i/o tal vegada els seus acompanyants; 2) coneixia l'arxiu i la seva importància, ja que



Fig. 86. Mossèn Josep Cases i l'escolania de la Casa-Santuari de Sant Pere Claver. Any 1934. El segon de l'esquerra de la fila de baix és el meu pare, Josep Salisi.

havia estat anteriorment com a vicari a Verdú; 3) coneixedor de la situació del patrimoni sota la seva jurisdicció i dels minvats mitjans per a la seva custòdia, alertat que els documents començaven a ser coneguts a l'exterior de la vila, és comprensible que donés “carta blanca” a experts com Anglès i que es deixés assessorar totalment pel que fa a la matèria, donat que, davant d'això, tan sols comptava

amb un humil sacerdot local, que no arribava a la dimensió de les fonts de què s'estava tractant. Per tant, doncs, davant la necessitat de prendre una decisió al respecte, i de la “providencial” arribada dels conservadors de la principal i més prestigiosa biblioteca catalana, lògicament el bisbe va donar el seu permís i totes les facilitats que estaven en les seves mans, incloses les que hi pogués aportar el mateix Cases, qui, a posteriori, i així sembla que es deuria entendre, únicament manifesta una certa reacció de queixa, com a autodefensa (no ha pogut evitar l’“espoli” —encara que, en el fons, tot hagués estat ocasionat per la seva pròpia iniciativa—).

En definitiva, el que no queda clar és per què uns documents van entrar a la *E: Bbc* el 1934 —el lligall M 1451— i, en canvi, d’altres —els lligalls M 1637 i 1638— no ho farien fins el 1939:

1) S’haurien quedat —els M 1637 i 1638— a Verdú des de 1934, passant a *E: Bbc* el 1939 —per raons que desconeixem—, com consta al Llibre de Registres? I en tal cas, si com diu Cases no van estar més a l’arxiu, on van quedar mentrestant? En un altre lloc a la mateixa vila de Verdú?²⁵¹ Al bisbat de Solsona? A Barcelona, en algun indret que desconeixem? I, fos com fos, si tal hipòtesi fos certa, qui els va portar després a la biblioteca? ...

2) Els M 1637 i 1638, haurien passat a *E: Bbc* també el 1934, encara que, per raons que desconeixem²⁵², no es registraren al llibre corresponent fins l 1939?

²⁵¹ És conegut que el bisbe, quan visitava Verdú no residia a la Rectoria, sinó que ho feia en una residència particular: a “Cal Torner”.

²⁵² El cert és que no sabem per què s’hi registren uns documents i altres no, però resulta curiós constatar que el lligall M 1637 (que recull documents de música “en papers”) i el lligall M 1638 (un llibre amb música litúrgica) consisteixen en materials del segle XVII i XVIII. En canvi, M 1451, que sí que va ser registrat en 1934, recull música gregoriana i/o medieval, temàtica que aportava un interès específic pels treballs llavors en curs per part del conservador i responsable de la secció de música de la biblioteca, mossèn Higiní Anglès. ... Per altra banda, cal tenir en compte els esdeveniments bèl·lics ocorreguts entre 1936 i 1939 que pogueren condicionar les actuacions concretes de la biblioteca en aquest sentit (registrar o no —i determinar quan era el moment més adequat per fer-ho— el patrimoni al seu càrrec; és a dir, pel nostre interès, les entrades i sortides).

3) Els M 1637 i 1638 —arribats a *E: Bbc* el 1939— haurien passat a Barcelona cap al final de la guerra i es quedaren en algun lloc desconegut durant cinc anys i mig fora de la Biblioteca de Catalunya?

Haguessin pogut anar a parar al santuari del Miracle o al monestir de Montserrat tenint en compte l'interès que no gaire temps endarrere hi va demostrar el pare David Pujol? Podien haver anat a parar al mateix bisbat —a la seu episcopal— o al seminari de Solsona, degut al possible i incipient interès per part del bisbe?, o tal vegada al domicili particular d'algun dels tres sacerdots que visitaren Verdú?



Fig.87. Mossèn Ricard Penina (1919-1920).

4) Què va passar el 1939? Per què no es va produir el pas dels dos últims manuscrits a la Biblioteca Central de Catalunya en iniciar-se la Guerra Civil —1936—, o al cap de poc temps? Es varen quedar a alguna casa particular de confiança —simplement dipositats o, fins i tot, amagats— d'algun dels tres visitadors com a mesura de seguretat fins que s'aclarís el resultat de la guerra? Hi tindria alguna cosa a veure el llavors director dels

Lluïsos de Sant Felip Neri de Gràcia, mossèn Ricard Penina? Cal destacar que Penina havia exercit com a organista a l'església parroquial de Tàrrega, i aquesta ciutat dista tan sols cinc kilòmetres de Verdú. Havia estat Penina a l'arxiu parroquial de Verdú abans de tenir com a alumne al seminari de Solsona a mossèn Cases?

5) Sembla evident que el llistat que ofereix mossèn Cases en el seu escrit hagués estat elaborat amb anterioritat. Molt possiblement, quan ell mateix va comunicar-li a

mossèn Penina la composició del fons; o fins i tot —encara que menys probablement—, quan va deixar els manuscrits al pare David Pujol...

6) És possible que aquest índex de mossèn Cases, en el fons, ens porti més confusió que clarividència a l'hora de discernir sobre quan i com varen arribar els manuscrits a la biblioteca... En aquest mateix sentit, cal destacar —i és un fet important— que, en dit llistat, hi apareixen diverses obres i algun autor que no es troben al Fons Verdú de la *E: Bbc* (?). Aquest és un fet rellevant, que evidencia, un cop més, la foscor que envolta el trasllat del Fons Verdú, el qual, possiblement, mai es pugui desxifrar (antiquaris, anotacions minses i fins i tot una mica vagues al llibre de registre, un temps de guerra...) ²⁵³.

7) On han anat a parar aquests manuscrits que cita mossèn Cases i que no es troben ni a Verdú ni a la *E: Bbc*? En quina part del camí s'han quedat? Varen sortir de Verdú amb Higini Anglès o ja eren fora de la vila abans de la seva visita?

8) Hi podria haver una certa coneixença entre Penina i Anglès?... Entre Penina i Batlle gairebé no hi ha cap mena de dubte que eren coneguts i, fins i tot, possiblement haguessin pogut intercanviar informació sobre Verdú... En aquest sentit, cal destacar que tots dos exercien les seves tasques ministerials i musicals a les esglésies del barceloní barri de Gràcia...

8) Es podria donar el cas, que Anglès també sabés de l'existència del material musical verduní per part de Penina i/o Batlle... I per part de Pujol? Possiblement hi

²⁵³ Sembla ser que totes les obres presentades per mossèn Cases pertanyen al M 1637 de la *E: Bbc*. Les peces citades per Cases i que no es troben al citat manuscrit són (segons el propi document): “-Mestre M. Valls, dos villancicos al Ssmo Sacto. -Mestre Corita, de les dues peces i alguna més, només n’hi ha una. Mestre Josep Boldú, Rosari a 8 veus. -Fra Joan Marqués, Completes a 9 veus. -Mestre Patiño, villancicos. -Mestre Busquets, Magníficat -Mestre Francesc Salvat, altra nadala. -Mestre Pujol de la Seu d’Urgell, fuga a 6 veus. -Mestre Josep Segarra, Lletanies a la Verge, 1666 de Verdú [Aquesta obra sembla poc probable que fos de mossèn Josep Segarra, ja que aquest nasqué el 1655; per tant, en el moment de compondre aquesta deuria tenir uns onze anys]. -Francesc Soler, Salve Regina a 5 veus”. [D’altra banda, és natural que una institució que vetlla pel patrimoni documental tingui una mena d’anotació (en aquest cas, el “Llibre de Registre”) que resguardi la seva propietat, justifiqui l’adquisició “legal” dels seus béns i garantitzi, de cara a un futur, els seus drets sobre les seves pertinences, tal i com també sembla lògic, que aquest tipus d’enregistraments no donin molta informació sobre els detalls de l’adquisició... (!?)].

podria haver una certa relació informativa entre Anglès i Pujol, autor de la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat*²⁵⁴...



Fig. 88. El pare David Pujol amb l'escolania i el cor de monjos de Montserrat, l'any 1935.

Precisament, el primer i l'únic que va publicar música procedent d'aquest fons, i un bon coneixedor del material verduní i de la seva importància, va ser el pare David Pujol²⁵⁵, monjo benedictí de l'abadia de Montserrat, a més d'investigador i col·lector de l'obra del mestre de l'època barroca, també montserratí, fra Joan Cererols. El pare Pujol, mentre estava com a superior del santuari benedictí de Santa Maria del Miracle —filial de Montserrat—, hauria transcrit tot el material del compositor

²⁵⁴ D'aquí en endavant: MEM.

²⁵⁵ David Pujol i Roca (*El Pont d'Armentera, Alt Camp, 1894; †Medellín, Colòmbia, 1979). L'any 1914 professà com a monjo al Monestir de Montserrat. El 1929 succeí al prestigiós gregorianista, pare Gregori Maria Sunyol, en la direcció del cor monàstic, i el 1930 enregistrà algunes gravacions de l'obra montserratina. Ordenà l'arxiu del monestir i creà la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Entre 1932-1933 se li encomanà la tasca de superior del santuari de Santa Maria del Miracle (Solsonès). El 1933 va prendre el càrrec de director de la capella de música i de l'escolania de Montserrat. El 1950 (essent llavors el seu director, monsenyor Higiní Anglès), va ser nomenat professor del Pontifici Institut di Musica Sacra de Roma. El 1953 va ser destinat com a responsable del nou monestir benedictí de Medellín (Colòmbia). Pel que respecta al present treball, s'ha de tenir en compte que, entre 1930 i 1933, Pujol va publicar l'obra de Cererols dins la col·lecció *Mestres de l'Escolania de Montserrat* (vols. I-III) amb obres procedents de l'arxiu parroquial de Verdú. Fou col·laborador d'Higiní Anglès al Instituto Español de Musicología del CSIC (institució creada el 1943). -BONASTRE, Francesc: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, vol. 8, pp.1009-1010. -ORANIAS I ORGA, Ramon: "Pujol i Roca, David (Maria)", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 6, 2002.

montserratí que es conservava a l'APV. Les obres de Cererols (tal com queda ben reflectit en el quadre 1) les hi hauria proporcionades mossèn Josep Cases.

En aquest context, convé no perdre el fil de la possible relació existent entre l'APV i el pare montserratí dom David Pujol. Mossèn Josep Cases diu en el seu escrit que, a primers de 1933, Pujol passà uns dies a casa dels seus cosins de Tàrrega, i entretant visità la vila de Verdú²⁵⁶. Molt probablement, Cases es deuria veure esperonat per la visita del monjo montserratí —i tal com ell mateix diu—, va tenir molt interès en mostrar-li les obres musicals de l'arxiu verduní. Com a resultat, Pujol s'endugué les obres dels autors benedictins que es conservaven a l'APV per a copiar-les (i posteriorment, com es

pot comprovar, editar-les), obres que, segons Cases, després Pujol les retornà “religiosament” des del santuari del Miracle.



Fig. 89. Monestir de Montserrat. Gravat de Laborde del 1806.

L'extensa obra del pare David Pujol dins

de la col·lecció MEM, concretament, l'obra complerta de Joan Cererols²⁵⁷, és una important col·lecta de la música escrita per aquest compositor montserratí, que Pujol va

²⁵⁶ Com a hipòtesi, es pot plantejar la possibilitat que tots dos fossin coneguts: dos preveres de gairebé la mateixa edat (el 1933, Cases tindria 37 anys, i Pujol 39), relacionats amb l'Urgell (Cases, natural de Verdú, i Pujol amb familiars a Tàrrega), i tots dos també interessats per la música. D'altra banda, l'aspecte més purament personal i/o professional, Pujol podria tenir per a Cases (un humil prevere de poble amb aficions musicals) un cert prestigi com a destacat monjo de Montserrat —un monestir referencial per a tota Catalunya— ja que, llavors, ja hauria publicat algunes obres dels autors montserratins (des de 1930).

²⁵⁷ Per a més informació sobre l'obra de Cererols, vegeu: -PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio: “Cererols, Juan”, a *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1954, vol. 1, pp.500-501. -ESTRADA, Gregori: “Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)”, a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana. «Joan Cererols i el seu temps»*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat

anar recopilant per diversos arxius (Montserrat, Verdú, la Seu d'Urgell, la Geltrú, arxiu particular del Dr. Miquel Querol, ...). La importància de la aportació pujoliana a la obra de Cererols radica precisament en la publicació de la seva música en partitura, la qual cosa va afavorir la seva posterior difusió i divulgació per tot arreu, incloent-hi les gravacions sonores que es van fer posteriorment a partir de les seves edicions. No obstant, hem de ser conscients que el treball de Pujol en relació a les dades biogràfiques de Cererols no és, ni definitiu, ni tan sols pioner, ja que el seu interès no estava en aquest punt. I malgrat això, Pujol va aconseguir donar una imatge ben arrodonida de la

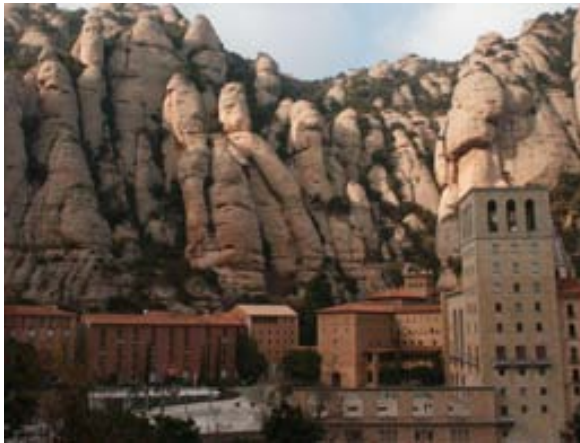


Fig. 90. Monestir de Montserrat.

obra i la figura del compositor montserratí: la seva vida, les seves obres i, el que és més important per nosaltres ara, les seves fonts. En aquest darrer sentit, Pujol va cridar l'atenció ben aviat sobre els manuscrits conservats a diferents indrets

amb música de Cererols, donant totes les informacions —encara que avui les veiem com minses— que ell havia aconseguit recopilar, la qual cosa no era en absolut freqüent a les publicacions musicals espanyoles de l'època.

Tot i així, no tenim gens de claror respecte a les peces musicals concretes que Pujol s'endugué de Verdú per a copiar-les. A més: les dates que apareixen a l'edició de Pujol de les obres corresponents a l'arxiu verduní als MEM, no es corresponen amb la

Catalana de Musicologia, 1985, pp.7-23. -CODINA, Daniel: "Cererols Fornells, Joan", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, vol. 3, pp.489-490. -BONASTRE BERTRAN, Francesc: "Cererols i Fornells, Joan", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 2. p. s/n. -CODINA, Daniel: "Cererols i Fornells, Joan", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear.* Barcelona, Ed. 62, 2003, vol. x, pp.143-144.

data de la visita de Pujol a Verdú —a principis de 1933— tal com esmenta mossèn Cases (?).

El cas és que, als volums de MEM, Pujol ofereix informació sobre nombroses obres de Cererols, molt sovint provinents de Verdú, les quals edita (i per tant, en principi, que serien les que hauria copiat a partir de 1933). Però el que desconcerta notablement, és el fet que alguns d'aquests volums són anteriors a l'esmentada data de 1933 (!?). I és així com podem assegurar que Pujol, molt probablement, va utilitzar amb anterioritat, tant materials que llavors es conservaven a Verdú (encara que no ho fes a partir dels originals, sinó de d'altres materials —fotografies, còpies d'èpoques anteriors...—), com altres materials, dels quals no en diu la procedència, alguns d'ells ben bé podrien provenir també de Verdú, sota el nostre coneixement actuals.



Fig. 91. Caràtula d'uns dels discs de 78 r. p. m. gravats per l'escolania de Montserrat sota la direcció del p. David Pujol.

És Pujol, doncs, qui inicia la investigació del fons musical verduní i és gràcies a aquesta investigació, publicació i posteriorment gravació sonora d'obres de Cererols²⁵⁸,

²⁵⁸ D'aquesta època es conserven algunes gravacions realitzades per l'escolania de Montserrat, però en cap d'elles hi apareixen obres de Joan Cererols. Es desconeix si en la primera meitat dels anys 30 es feren gravacions d'aquest autor. Després d'aquests enregistraments, l'anticlericalisme que es desfermà a Catalunya a partir de 1936 comportà la desaparició de la majoria d'ells. De moment, es coneixen, i s'han

que el fons verduní va començar a merèixer alguna atenció per part de la investigació. En realitat, després de l'obra del pare Pujol, publicada entre 1931 i 1932²⁵⁹, ningú no es va fixar en la importància d'aquest fons fins que el Dr. Miquel Querol va “redescobrir” una peça molt peculiar en llengua catalana, que va editar el 1979²⁶⁰. És a dir, que durant quaranta-cinc anys, aquest fons va romandre inexplorat (malgrat el coneixement que òbviament d'ell en tenia monsenyor Higini Anglès, qui no es dedicava amb assiduitat a aquesta època i tipus de música)²⁶¹. Després d'això (naturalment, les obres estaven disponibles per a la investigació i a l'abast de tothom a la Biblioteca de Catalunya des de la dècada de 1930), únicament es troba una referència ràpida i indirecta a les composicions de tres autors aïllats²⁶².

conservat cinc discs de 78 r.p.m. de la casa “La voz de su amo” —possiblement enregistrats poc abans de 1935—, que contenen deu obres (dues en cada disc) interpretades per l'orquestra, l'escolania i els monjos de Montserrat, dirigides totes elles pels pares David Pujol i Anselm Ferrer. Les obres que es troben gravades a cada disc són: 1) *O vos omnes* (P. Casals), *Exsultate* (G. P. da Palestrina); 2) *Amicus meus* (N. Casanoves), *Ego sum* (G. P. da Palestrina); 3) *Cançó de Maig* (A. M. Rodamilans), *Cançó de l'albada* (F. Muset i A. Navarro); 4) *Nigra sum* (T. L. de Victoria), *O Domine Jesu* (T. L. de Victoria); i 5) *O Sanctissima* (I. M. Mitterer), *Ave Maria* (T. L. de Victoria), aquest últim disc dirigit pel pare Anselm Ferrer. La totalitat de les deu obres conservades m'han estat facilitades per Ramon Masramon, antic escolà que participà en les gravacions, i per la seva filla Montserrat Masramon. Cal citar que, dels mateixos discs originals de 78 r.p.m., també se'n conserven a la Biblioteca de Catalunya: 1) *O vos omnes - Exsultate* (PM 1057); 2) *Amicus meus - Ego sum* (PG 901); 3) *Cançó de Maig - Cançó de l'albada* (RB-PG 1258); 4) *Nigra sum - O Domine Jesu* (RB-PG 1338 / RB-PG 1380); i 5) *O Sanctissima - Ave Maria* (PM 1056).

²⁵⁹ -PUJOL, David: *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Joan Cererols, obra completa*. Abadia de Montserrat, vol. II, 1931; vol. III, 1932; vol. IV, 1975; i vol. V, 1981 [pòstum, però amb Pròleg a càrrec del mateix pare Pujol de l'any 1978]. Entre 1932 i 1975, Pujol va deixar de publicar les obres de Cererols. Precisament, el 1975, quan els materials es trobaven ja a la Biblioteca de Catalunya, va publicar els materials pendents, en aquest cas provinents del llibre *E: Bbc*, M 1168 (entrat a la biblioteca el 1930).

²⁶⁰ -QUEROL i GAVALDÀ, Miquel: *Cançoner Català dels segles XVI-XVIII. Ob. cit.*, pp.23, 24, 30, 80-89. Es tracta del villancet del segle XVII “Esta nit gloriosa” de Francesc Salvat (*E: Bbc*, M.1637-1/8). Sembla ser que Querol, a part d'aquesta obra, atractiva per la seva peculiaritat d'estar en llengua catalana (idònia per a les seves intencions de recopilar un cançoner català), no va mostrar cap més interès pel fons que ens ocupa. Per altra banda, pot ser també que Querol hagués tingut coneixement d'aquesta obra alertat per la recent publicació del pare Pujol el 1975 (?). -SALISI CLOS, Josep M.: “El villancico *Esta nit gloriosa*. Aportació a la cultura popular de finals del segle XVII i inicis del XVIII”, a *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), pp.41-79.

²⁶¹ No obstant, és veritat que Anglès va aprofitar en certa mesura el seu coneixement del fons verduní, encara que molt aïlladament, doncs molt aviat dona notícia d'alguns manuscrits gregorians extrets per ell mateix del arxiu. Vegeu: -ANGLÈS, Higini: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935, pp.178, 265.

²⁶² Es tracta dels incipits musicals del compositor catalans del segle XVII Lluís Vicenç Gargallo i Francesc Soler, apareguts a: -BONASTRE, Francesc. *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca.1636-1682)*. Ob. cit., pp.27-35; i -ID.: *Estudis sobre el barroc musical hispànic. Vol. II: Completes a 15, de Francesc Soler (†1688)*. Ob. cit., pp.21-53, 107. I d'una referència a una composició de Francesc

Una nova etapa a la història del “Fons Verdú” va començar cap a finals de la dècada de 1980. El 1998 apareix un article a càrrec de Josep M. Salisi, que va ser previngut de l’existència d’aquest fons musical a la Biblioteca de Catalunya²⁶³. Aquest treball, encara que òbviament d’àmbit comarcal, suposa la primera aproximació “científica” al fons documental verduní. Fa el buidat de totes les signatures, lligams i papers de què consta la col·lecció i dóna una idea molt aproximada dels continguts i característiques del fons. A més a més, tracta d’esfilagarsar per primera vegada els interrogants que ens condueixen al fons de la història i arribada dels manuscrits a la Biblioteca de Catalunya i aporta informació de primera mà sobre determinats compositors d’àmbit local dels quals fins llavors no es tenia cap referència. No obstant, cal tenir en compte el context d’aquest treball, local —a més a més, de caire introductori i, per tant, subjecte a una posterior revisió i ampliació com l’actual—, i la seva pretensió d’oferir una primera aproximació als continguts d’una compilació músico-documental realitzada en una petita població (tan sols d’uns nou-cents o mil habitants a l’època). Sigui com sigui, és un fet que ni Lleida, ni Tàrrrega, ni l’episcopal Solsona, etc., conserven un fons tan rellevant com aquest, ubicat en un indret, insospitat, allunyat de qualsevol via de comunicació important i, fins i tot, distanciat dels centres de producció musical de certa importància dels seus voltants. Amb tot, aquest article significa el primer toc d’atenció envers la importància d’aquesta col·lecció documental en tot el seu conjunt.

Valls (E: Bbc, M.1637-III/7): -PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Ob. cit., pp.309, 310.

²⁶³ Josep M. Salisi, natural de Verdú i director de la coral “Sant Pere Claver” de la vila de Verdú, va tenir coneixement d’aquest fons a través del pare d’un escolà de Montserrat, a qui li va esmentar l’existència d’aquest fons documental el pare Ireneu Segarra (director de l’escolania de Montserrat). Tot això ens indica que, a l’abadia benedictina, hi havia una tradició, des dels anys trenta del segle XX, de cantar les obres de Cererols que havia publicat llavors el pare David Pujol, el que vull dir és que, la música provinent de Verdú havia estat, encara que oblidada per la investigació, en certa manera “viva” durant tot aquest temps a la pràctica musical coral catalana. Vegeu l’article esmentat: -SALISI I CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú, segles XI-XVIII”, Ob. cit., pp.70-88.

Podríem per tant resumir la història del fons verduní, fins a aquesta etapa dels anys noranta com un recorregut marcat per dues fites principals: els treballs del pare Pujol sobre Cererols i el primer article citat d'en Josep M. Salisi. Entre tant, paral·lelament, es van iniciar altres treballs d'investigació, alertats pels responsables de la Biblioteca de Catalunya. Així per exemple, el professor Ascari M. Mundó (director de la Biblioteca de Catalunya entre els anys 1987-1990) va dirigir la tesi doctoral de Joaquim Garrigosa sobre manuscrits medievals de cant pla, la qual inclou referències a algunes obres provinents de Verdú, totes elles pertanyents al *E: Bbc*, M 1451²⁶⁴. També es va iniciar un projecte de buidat musical del fons cap el 1994 (el qual es va mantenir fins el 2004), en aquest cas, mercès a la professora Joana Crespí, llavors cap de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, qui va donar tot el suport i informació al Dr. Antonio Ezquerro per tal que pogués utilitzar aquests documents per a les seves classes de Rítmica i Paleografia Musical, dins l'especialitat de Musicologia, al Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona. Fruit d'aquesta tasca es van transcriure diverses desenes de villancets pels alumnes d'aquelles matèries, supervisats i corregits pel Dr. Ezquerro, qui va també aprofitar per preparar una edició posterior amb materials del fons. Com a primer resultat d'aquells treballs, Antonio Ezquerro va guanyar el 1999, el XIV Premi d'Investigació Musical "Emili Pujol", de l'"Institut d'Estudis Ilerdencs" de la Diputació de Lleida, amb el monogràfic (que incloïa 41 transcripcions de música en romanç), sota el lema "Per aspera ad astra", titulat *Música vocal barroca en la Cataluña del siglo XVII: Tonos, letras y villancicos manuscritos e inéditos, procedentes de la villa de Verdú (Lérida)*. Un darrer treball sobre la música

²⁶⁴ -GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII. Ob. cit.*, pp.107-113.

pertanyent a l'arxiu parroquial de Verdú, editat el 2004, el presenta el pare Daniel Codina sota el títol de *El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú*²⁶⁵.

Amb aquest estat de la qüestió, va començar una última etapa, en la qual s'està duent a terme l'estudi sistemàtic amb criteris de rigor científic de l'anomenat "Fons Verdú". El primer treball realitzat en aquest sentit va ser la publicació d'un llibre dedicat al "Fons Verdú", aparegut el 2002 dins les publicacions del Consell Superior

²⁶⁵ -CODINA I GIOL, Daniel: "El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú", *Ob. cit.*, pp.103-130. En aquest article, Codina fa algunes afirmacions sens dubte errònies, possiblement degudes a una lectura poc atenta de la meua publicació "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú, segles XI-XVIII" (*op. cit.*). En primer lloc, Codina cita el següent, referint-se al M 1638: "aquest autor [fent-me una al·lusió personal, a la seva pàgina, 103] no el va poder treballar ja que el manuscrit estava en fase de restauració". Però aquesta afirmació *no és certa* en absolut: no és el M 1638 el que estava en fase de restauració, sinó que era el M 1168 el que s'estava restaurant, manuscrit que (el M 1168), per cert, tot i així, gràcies a la excel·lent disposició per part de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, vaig poder consultar i extreure'n totes les dades d'obres i autors que en ell es contenen, poc temps abans de la publicació del meu treball. En segon lloc: en el mateix paràgraf, i referint-se encara al meu treball publicat, Codina segueix citant: "tot i que en la llista d'autors i d'obres esmenta [Salisi] els autors i algunes obres [?] d'aquest recull". Però, novament, s'ha de aclarir que el cert és que, en el meu treball, les obres del manuscrit (M 1638) les esmento *totes*. El que succeeix és el següent: Codina considera les diverses peces que conformen les *Completes* des d'un punt de vista purament "*musical*", és a dir, com elements independents o peces soltes; mentre que al meu cas, i en aquell moment de primera aproximació al fons, vaig considerar les *Completes* des d'un doble vessant: un, l'estrictament *litúrgic* (considerant les *Completes* com una unitat per al ritus, una sola obra "escrita", però sobre tot, "concebuda" com a tal pel seu compositor —una unitat o entitat per a la solemnització del culte—, sense especificar per tant les diverses parts o composicions aïllades que configuren les esmentades *Completes*); i dos, el vessant purament *documental*: es tracta d'un llibre on s'hi copien les diferents composicions musicals correlativament. Encara en tercer lloc, Codina afirma el següent [referint-se de nou al meu treball (la seva pàgina, 104)]: "es basa [Salisi] sobretot en els ms. 1637 i 1168 del mateix arxiu, i hi aporten més obres que Salisi no ressenya". Sembla deduir-se d'aquesta nova afirmació de Codina, que aquest autor considera els meus llistats com a incomplets; però no ho són, com he explicat. És més, acte seguit, Codina remet a una nota a peu de pàgina (la seva nota número 2, a la mateixa pàgina), on explica el següent: "A la llista general d'obres n'hi ha una que, ressenyada per Mn. Josep Cases l'any 1934, actualment no es troba en el conjunt de Verdú: es tracta d'unes *Completes* a 9 v. del mestre de Montserrat Fra Joan Marquès". Sorpren que, per una banda, Codina suggereix al seu article —en cos de text— que el meu treball està incomplet, però, per altra banda, a la seva nota al peu explicativa, afirma que el meu treball incorpora més obres de les realment existents (és a dir que no es troben en els diversos manuscrits pertanyents al "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya). Però, com queda ben clar al meu treball (pàgina 86), la llista a la que fa referència Codina està situada, al meu article, en un annex, fora per tant del cos del text d'autors i d'obres; aquest annex, precisament, no es refereix a les obres avui conservades a la Biblioteca de Catalunya com a "Fons Verdú", sinó que és un llistat que va ser escrit per mossèn Cases a principis dels anys 30 del segle XX, el qual inclou algun material "addicional" que avui dia no es conserva (—a més de l'esmentada obra de Fra Joan Marquès, no s'han conservat les següents obres que apareixen a la llista de mossèn Cases, com ara: *Villancico al Smm Sacto, a Duo, de Galan*; *-dos Villancicos al Smm Sacto, a Duo, de Valls*; *-dues peces i alguna més, de Corita*; *-Rosari, a 8 veus, de Josep Boldú*; *-Villancicos, de Patiño*; *-Nadala i altra nadala de Salvat*; *-Salm Lauda Jerusalem, a 6 veus, de Pujol*; *-Lletanies a la Verge, de Josep Segarra*; i *-Salve Regina, a 5 veus, de Francesc Soler*— és a dir, que el llistat de Cases recollia la referència a algun document que llavors formava part del fons), però que, després (amb el pas del temps i sense saber quan), va desaparèixer.

d'Investigacions Científiques²⁶⁶. Aquest treball recull 39 peces de les 41 de què constava l'obra anteriorment citada, a més d'altres 19 peces inèdites, entre les quals s'hi insereix l'anomenat *Cançoner Musical de Verdú*.

Aquest últim treball es veu continuat pels treballs doctorals d'en Josep M. Salis a la Universitat Autònoma de Barcelona, sota la direcció del Dr. Ezquerro (cap del Departament de Musicologia del CSIC) i la tutoria de Francesc Bonastre (catedràtic de Musicologia de la UAB). Així, es pretén estudiar, després de la publicació de bona part dels materials conservats en castellà i català, les composicions litúrgiques en llatí, començant per les antífones marianes, per a continuar amb la resta de composicions.



Aturem-nos ara un moment per a fixar-nos concretament en la tasca duta a terme pel pare David Pujol —justament per la importància que té en el recorregut històric que hem traçat— en certa manera relacionada amb el “Fons Verdú”, objecte del nostre interès.

Vegem doncs amb deteniment les obres de Cererols que el pare Pujol va publicar als MEM, les quals (independentment que també puguin estar copiades en altres indrets) es troben avui al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya:

1) Al volum *Joan Cererols, obra completa I* (1930)²⁶⁷: - [I]²⁶⁸ Salms de Vespres a 9 veus: **a).**- 109²⁶⁹ *Dixit Dominus*; **b).**- 110 *Confitebor tibi*; **c).**- 111 *Beatus vir*; **d).**- 112 *Laudate pueri*; **e).**- 121 *Laetatus sum*; **f).**- 126 *Nisi Dominus*; **g).**- 115 *Credidi*.

²⁶⁶ -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII. Ob. cit.*

²⁶⁷ -PUJOL, David: *Mestres de l'Escolania de Montserrat. Joan Cererols, obra completa I. Ob. cit.*, vol. I, pp.3-105.

²⁶⁸ Aquesta numeració es correspon amb la donada pel pare Pujol dins la seva col·lecció.

²⁶⁹ La numeració que es troba davant de cadascun dels salms es correspon amb la numeració del psalteri.

Aquestes set peces estan extretes —segons Pujol— d’una còpia manuscrita feta pel monjo montserratí Bartomeu Blanch²⁷⁰ a mitjans del segle XIX. En canvi, no està clara la procedència “original” de la qual arrenquen les fonts secundàries (les còpies de Blanch) utilitzades per Pujol. Segons cita Pujol als MEM, Blanch hauria tret les seves còpies d’uns “papers anteriors” i no pròpiament dels originals, ja que, segons Pujol (que sembla considerar que els originals primerencs haurien estat materials propietat de l’abadia montserratina), després de l’incendi de Montserrat per part de l’exèrcit francès el 1811, no es va conservar pràcticament res del fons documental del monestir²⁷¹. És a dir que, segons Pujol, aquestes set peces surten d’uns materials originalment pertanyents a l’arxiu montserratí.

Curiosament, avui no es coneix cap més font d’aquestes peces que els manuscrits procedents de Verdú que, precisament, són de la mateixa època que el propi Cererols. Però fins al dia d’avui, ningú s’havia adonat d’aquest fet. El cas és que conflueixen un seguit d’interrogants o de possibilitats al respecte. La primera és: d’on va treure Blanch (és a dir, de quins originals) les seves primeres còpies? de materials

²⁷⁰ Bartomeu Blanch i Castells (*Monistrol de Montserrat, Bages, 1816; †Buenos Aires, 1890). Als vuit anys ingressà a l’escolania de Montserrat. Va ser deixeble del pare Boada i del pare Brell. Als setze anys guanyà les oposicions al càrrec d’organista de Cardona. Fou mestre de capella a Berga i a la parròquia del Sant Esperit de Terrassa (1850-1856). Durant els anys 1857-1865 fou mestre i director de l’escolania de Montserrat. Va escriure un nombre considerable d’obres i en copià l’obra d’altres autors montserratins, com ara: Casanoves, Cererols i Benet Julià. Després de Montserrat, anà a Cuba i a Buenos Aires. Vegeu: -SALDONI, Baltasar: *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1856, p.66. -SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. *Ob. cit.*, vols. I, p.268; III, pp. 336-337; i IV, p.296. -ALBERT TORRELLAS, A. (dir.): “Blanch (Bartolomé)”, a *Diccionario Enciclopédico de la Música*, vol. II, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, s/d [1952], p.171. -PENA, Joaquín; i ANGLÉS, Higini: *Diccionario de la Música Labor. I-II*. *Ob. cit.*, pp.301-302. -RICART I MATAS, Josep: *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Editorial Iberia, 2a edició 1956, p. s/n. -ORANIAS ORGA, Ramon: “Blanch i Castells, Bartomeu”, a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, vol. 1. p. s/n. -BALLESTER GIBERT, Jordi. “Blanch Castells, Bartomeu”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, vol. 2, p.501. [Sembla ser que aquest monjo montserratí estigué a l’església del Sant Esperit de Terrassa entre els anys 1848 i 1859. En aquest sentit, vegeu: -GREGORI I CIFRÉ, Josep M.: *Inventari dels fons musicals de Catalunya. Volum 1: Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007, pp.XVII-XVIII, XXIII-XXIV, XXXI-XXXIV, XXXVI-XXXVIII, XLIII, XLVIII-XLIX, 9-10, 104-136, 164, 249-250].

²⁷¹ Les partitures originals copiades per Bartomeu Blanch es troben a les pàgines 233-315 del Manuscrit nº 22 de l’arxiu musical de l’abadia de Montserrat (*E: MO*). Vegeu la introducció de: -PUJOL, David: *Joan Cererols, obres completes, I*. Abadia de Montserrat, col. MEM, primera edició, agost 1930.

montserratins, constituint en tal cas les còpies verdunines un segon exemplar de la mateixa música? i llavors, què va passar amb els originals emprats per Blanch —montserratins o no— que no s’han conservat? Fins i tot, hi cap la possibilitat que Blanch hagués realitzat una còpia d’aquestes obres partint de les peces existents a l’arxiu parroquial verduní? i si això fos així, per què no va copiar cap més obra de Cererols existent al fons parroquial verduní? i si les va copiar, per què no van arribar fins a Pujol?... Sigui com sigui, el fet és que al “Fons Verdú” (a *E: Bbc*, en el manuscrit M 1168 —objecte del present estudi—, que va arribar a la llavors “Biblioteca Central de Barcelona” —avui *E: Bbc*— el 1930) s’hi troben els següents salms de vespres, que coincideixen amb els esmentats fins ara: *Credidi* [salm 115], pp.55-59²⁷²; *Dixit Dominus* [salm 109], pp.77-82, amb data d’encapçalament “1683”; *Confitebor tibi* [salm 110], pp.83-89; *Beatus vir* [salm 111], pp.90-96; *Laudate pueri* [salm 112], pp.97-103. En aquest volum hi manquen els salms *Laetatus sum* [salm 121], i *Nisi Dominus* [salm 126]. El fet que el llibre verduní copiï els salms en un ordre diferent al seguit per Blanch-Pujol, afegit a l’inconvenient que, al manuscrit verduní hi manquen dues peces, podria considerar-se com a símptoma que les còpies de Blanch haguessin seguit un altre joc de papers originals (és a dir, un altre exemplar, possiblement d’un altre arxiu). Per altra banda, és molt curiós que el compositor fes un joc de salms de vespres tan extens (són més freqüents els jocs de vespres que incorporen únicament un parell o tres de salms) i



Fig.92. El P. David Pujol.

²⁷² Al M 1168, entre les pàgines 59 (última que correspon al salm *Credidi*) i 77 (primera pàgina que correspon al salm *Dixit Dominus*), s’hi troba el motet *O Crux* (sisè verset de l’himne *Vexilla Regis*) a 4 veus del “maestro Baylón”, pp.60-62 i l’antífona *Salve Regina* a 8 veus del mateix Cererols, pp.63-76.

que el copista verduní el copiés de manera tan precisa. El més habitual seria compondre les vespres amb la successió correlativa dels salms següents:

Dixit Dominus - Confitebor tibi - Beatus vir - Laudate pueri (el que ve a ser, del salm 109 el 112). Aquesta successió coincideix tant en el manuscrit verduní, com en l'edició montserratina del pare Pujol. El que canvia és el que hi ha davant i darrera d'aquesta sèrie: a Verdú (manuscrit segurament concebut segons un ús "funcional", per a la pràctica litúrgica quotidiana) tan sols s'afegeix, primerament, el salm 115 *Credidi*, també per a vespres; mentre que, a Montserrat, Pujol clou la sèrie (òbviament segons el seu criteri de "reconstrucció") amb dos salms que no pertanyen a vespres, sinó a l'ofici diari setmanal —de dimarts a dissabte— per a tèrcia-sexta-nona (*Laetatus sum* i *Nisi Dominus*), culminant-ho tot amb el salm de vespres *Credidi*. Això pot significar: 1/ que la col·lecció de salms verdunina suposa una sèrie per a vespres festives (el que sembla ser bastant clar); i 2/ que l'edició pujoliana, tracta de recollir un seguit de salms, siguin o no per a vespres. Per tant, podem dir que, el manuscrit verduní, en aquest cas concret, encara que recull peces que poden ser interpretades independentment (soltes), està concebut per a cobrir un moment concret del dia (és a dir, també, de la litúrgia) i, per consegüent, per a una "funció" o acte religiós, amb un caràcter unitari. Per altra banda, la més moderna edició montserratina està concebuda a manera de miscel·lània, per a ser usada, ja sigui aïlladament (en peces soltes), ja sigui segons una múltiple combinatòria



Fig. 93. *Verge de Montserrat* (1635) atribuïda a fra Juan Andrés Ricci.

Dominus), culminant-ho tot amb el salm de vespres *Credidi*. Això pot significar: 1/ que la col·lecció de salms verdunina suposa una sèrie per a vespres festives (el que sembla ser bastant clar); i 2/ que l'edició pujoliana, tracta de recollir un seguit de salms, siguin o no per a vespres. Per tant, podem dir que, el manuscrit verduní, en aquest cas concret, encara que recull peces que poden ser interpretades independentment (soltes), està concebut per a cobrir un moment concret del dia (és a dir, també, de la litúrgia) i, per

consegüent, per a una "funció" o acte religiós, amb un caràcter unitari. Per altra banda, la més moderna edició montserratina està concebuda a manera de miscel·lània, per a ser usada, ja sigui aïlladament (en peces soltes), ja sigui segons una múltiple combinatòria

possible segons les necessitats litúrgiques, concertístiques, etc. que poguessin sorgir-li al director.

2) Els tres *villancicos* següents estan editats a: MEM vol. III, *Joan Cererols, obra completa III*²⁷³. **a).**- [XXXII]²⁷⁴ Villancico de Nadal, a 4 veus (S 1, 2, A, T) i acompanyament, *Venid, zagales, venid*. Segons Pujol, “l’hem trobat a l’Arxiu Parroquial de Verdú, sense signatura, 5 fulls, 9 pàgs. de música, form. 31 x 21, en partícels, còpia del temps”. Certament, aquesta peça es troba avui al “Fons Verdú” [E:Bbc, M 1637-IV/2]. **b).**- [XXXIII] Villancico al Santíssim Sagrament, a 4 veus (S 1, 2, A, T), *Soles, penas y cenas*. Segons Pujol, “manca el *continuo*” i “com l’anterior es troba a l’Arxiu Parroquial de Verdú, 4 fulls, 8 pàgs. de música, form. 30 x 21, en partícels, còpia del temps”. Aquesta obra també es troba avui al “Fons Verdú” [E:Bbc, M 1637-IV/3]. **c).**- [XXXIV] Villancico per l’Assumpta, a 2 veus (S, T) i acompanyament, *Vuela, paloma divina*. Segons Pujol, “del ms AV²⁷⁵”, 3 pàgs. de música, form. 31 x 21, en partícels, còpia de l’època”. També avui al “Fons Verdú” [E:Bbc, M 1637-IV/1].

En una nota a peu de pàgina, Pujol fa constar el seu agraïment al “Sr. Rector de Verdú²⁷⁶ i al bon amic Mn. Josep Pujol” (?). Aquest darrer podria tractar-se de mossèn Josep Cases. En aquest cas, Pujol hauria caigut en una confusió respecte als cognoms? o, potser, tal vegada podria tractar-se d’alguna persona propera a David Pujol —potser un familiar clergue o alguna persona emparentada amb ell— que l’hagués conduït i acompanyat fins a la vila de Verdú? ...

²⁷³ -PUJOL, David: *Joan Cererols, obra completa III*. Montserrat, Impremta del Monestir de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat, vol. III”, *Ob. cit.*, pp.243-246, 247-249 i 250-251.

²⁷⁴ Aquesta numeració es correspon amb la donada pel pare Pujol dins la seva col·lecció.

²⁷⁵ Cal suposar que Pujol es refereix a l’arxiu parroquial de Verdú, potser amb la intenció de: AV = Arxiu de Verdú (?).

²⁷⁶ Es refereix a mossèn Francesc Solsona i Bajona, rector de Verdú entre els anys 1916 i 1934.

3) Les misses que publica dom David Pujol i que foren extretes del material verduní, estan publicades a: MEM vol. VII, *Joan Cererols, obra completa IV*²⁷⁷: a).- *Missa a 5 veus en 4t tó*; i b).- *Missa a 5 veus en 6è tó*.

Segons Pujol, “les dues misses a 5 veus es troben al mn. 1198 [?]²⁷⁸ de la Biblioteca de Catalunya, secció de Musicologia, a les pàgs. 631-636 la Missa en 4 to i a les pàgs. 797-804 la de 6 to. Totes dues misses són per a dos cors i acompanyament de *Continu*. El primer cor és un solista soprà, i el segon cor, el quartet mixt. La còpia es força correcta i està en partitura”.

Sembla que la referència de Pujol al manuscrit 1198 en lloc del correcte 1168, sigui tan sols una senzilla errata. Per altra banda, la seva anotació de les pàgines del manuscrit és la que correspon al M 1168. Crida no obstant l’atenció la manca d’informació o de referència respecte a la procedència del manuscrit —M 1168— d’on Pujol extreu les dues misses. No hi ha dubte que, el propi David Pujol bé deuria saber que el volum manuscrit pertanyia anteriorment a la parròquia de Verdú, fet que queda ben especificat i reflectit en les dues primeres pàgines del referit volum. No obstant, no diu que el citat manuscrit prové de Verdú (fet que no succeeix en altres ocasions), potser per no donar-li massa importància, o per una certa i simple relaxació en la seva manera de redactar (notem que parla també de “soprà”, o fins i tot de “quartet mixt” —quan son termes evidentment inadequats pel seu context religiós al segle XVII—, fet que, òbviament, era ben conegut per un monjo especialista en qüestions musicals d’aquesta època.

²⁷⁷ -PUJOL, David: *Joan Cererols, obra completa IV*. Montserrat, *Ob. cit.*, vol. VII”, 1975, pp.65-93 i 94-128.

²⁷⁸ Sens dubte es refereix al *E: Bbc*, M 1168.

4) Les següents sis obres de Cererols, que també es troben al Fons Verdú, varen ser publicades a MEM vol. IX, *Joan Cererols, obra completa v*²⁷⁹.

Cal afegir que, encara que el volum estigués publicat l'any 1981 —una vegada ja desaparegut el pare Pujol—, duu en la introducció del llibre la seva signatura, i està datada l'any 1978, un any abans de la seva mort.

Les obres que es correspondrien al Fons Verdú són (copio textualment el que diuen al respecte els MEM):

a).- *Magnificat*. [Escriu el pare montserratí Gregori Estrada²⁸⁰.] “Partitura a 9 veus, en tres cors: C-CATB-CATB i Continu. Es conserva la còpia en el ms. BC mús. 1168, pàgines 104-111, procedent de la Col·legiata de Verdú. Aquest *Magnificat* forma part de les Vespres a 9 v publicades en MEM I, 3-105. En sortir aquella publicació no era conegut el ms. de Verdú que porta aquestes Vespres, amb les quals va el *Magnificat*. Nosaltres varem publicar el de 10 veus, l'únic aleshores conegut”.

b).- “*Completes (alternades)*. Un conjunt d'obres corresponents als Salms, Càntic i Himne de l'Hora canònica segons el ritu romà de l'època. Es conserven en partitura. L'escriptura és del s. XVII. El ms., procedent de la Col·legiata de Verdú, actualment és el ms. BC mús. 1168 [E: *Bbc*, M 1168], p.269-291. Totes aquestes composicions són a 8 v, en dos Cors: SATB-SATB i Continu. Alternen els versos polifònics amb els de Cant Pla i amb versos d'orgue. En detall són: Salm 4: *Cum invocarem*, p. 264-268²⁸¹; Versets del salm 30: *In te Domine, speravi*, p. 269-272; Salm 90: *Qui habitat*, p. 273-281; Salm 133: *Ecce nunc*, p. 281-284; Himne: *Te lucis ante terminum*, p. 284-287; Càntic: *Nunc dimitis*, p. 282-291, seguit del verset: *In manus tuas*”.

c).- *Salve Regina*. “Antifona a 8 veus, en dos Cors: SsAT-SATB i Continu. Ens n'ha arribat una còpia en partitura de l'any 1683, procedent de la Col·legiata de Verdú. Actualment és el ms. BC mús. 1168 [E: *Bbc*, M 1168], pàgines 292-296. Al començament, escriu: *En falsete y ecos*. És l'antifona final de les *Completes* anteriors”.

d).- *Salve Regina*. “Composició a 8 veus, en tres Cors: SsAT-SATB i Continu. “Se'n conserven tres còpies. La que ens ha servit de model és la de ms. BC mús. 1168 [E: *Bbc*, M 1168], copiada de l'any 1683 provinent de la Col·legiata de Verdú [pp. 63-71] segona còpia, en partícels de l'any 1763, sense Continu, és la del ms. BC mús. 1637 [E:*Bbc*,M 1637-IV/17], de procedència com l'anterior. La tercera còpia incompleta és del mateix 1763 [E:*Bbc*,M 1637-IV/8], i de la mateixa procedència. Encara existeix la partícula de tenor, de procedència desconeguda. Vegeu Arxiu de Música de Montserrat, Vol II de fotografies, 269-270”.

e).- *Lletanies al Santíssim Sagrament*. “Composició a 4 veus: SsAT i Continu. En tenim tres de còpies: una en partitura i dues en parts separades. Una substitueix el Continu per l'arpa. Totes tres porten la data 1703. Actualment es troben al ms. 1637 [E:*Bbc*,M 1637-IV/5 /6 /7], procedent de la Col·legiata de Verdú”.

²⁷⁹ -PUJOL, David: *Joan Cererols, obra completa v*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. “Mestres de l'Escolania de Montserrat, vol. IX”, *Ob. cit.*, 1981, pp.8, 24, 77, 102, 114 i 179.

²⁸⁰ En aquest volum, un cop traspassat ja dom David Pujol, el pare Gregori Estrada en presenta l'edició del volum, afegint-hi els comentaris a l'obra transcrita anteriorment per Pujol. [Els comentaris a les obres que a partir d'aquí presento estan realitzats pel pare Gregori Estrada].

²⁸¹ En realitat comença a la pàgina 263.

A l'edició de D. Pujol, aquestes lletanies consten del següent: *Kyrie, eleyson, Creator, audinos*; cobla 1a, *O inefabilis*; cobla 2a, *Objectum fidei*; cobla 3a, *Arcanum mentibus*; cobla 4a, *Supremi Numinis*; cobla 5a, *Auctoris luminum*; cobla 6a, *Amoris vinculum*; cobla 7a, *Sacrum convivium*; cobla 8a, *Medela jugiter*; cobla 9a, *Alatis coetibus*; cobla 10a, *In cunctis eadem*; cobla 11a, *Manna visibilis*; cobla 12a, *Flavus mellifluus*; cobla 13, *Non a pastoribus*; cobla 14a, *Sibi iudicium*; cobla 15a, *Corpus Dominicum*; cobla 16a, *El agnus tipicum*; cobla 17a, *Et nos cum angelis*; cobla 18a, *Agnus Dei innocens*.

David Pujol diu que aquesta última obra porta la data de 1703. Però sembla evident que es tracta d'un error de lectura seu, ja que, de fet, la única data que es troba avui al manuscrit original es la de 1763. A més, aquesta data "1763", no té res a veure amb la data de la còpia, sinó que forma part d'un registre de propietat de les fonts: tots els documents musicals del "Fons Verdú" inclouen, precisament, la següent llegenda: "Estos papers són de la R^{mt} Com^t de Verdú, 1763". Per tant, cal descartar la data de 1703 donada pel pare Pujol, així com també la data de 1763 com la de la còpia de les obres (la qual data correspondria únicament al moment en que el capítol verduní va enregistrar la seva propietat documental).

f).- *Tercia dels diumenges*. "Incomplet. Són 23 partitures del ms. Bc mús. 1637 [E:Bbc,M 1637-IV/10-V/25], copiades al s. XVII. És a 8 veus, de les quals falten el SAT del Cor I, més l'últim, a part del Cor II i del Continu. Les altres veus són completes. Conté l'*Himne* i sis divisions del Salm 118, corresponents a les assenyalades pel ritus romà a l'Hora de Tercia dels diumenges". Aquesta Tercia consta del següent: Himne: *Nunc, Sancte nobis, Spiritus*; seguit dels versicles *Legem pone mihi, Domine* [1r del Salm 118. III], *Et veniat super me* [9è del mateix salm]; *Memor esto* [1r del Salm 118. IV], *Portio mea, Domine* [9è del mateix salm]; *Bonitatem fecisti* [1r del salm 118.v] i *Fiat misericordia* [12è del mateix salm].

En la relació d'obres publicades per Pujol podem observar una certa incongruència entre l'any de publicació d'algunes d'aquestes obres i la data que ens dona mossèn Cases respecte a la visita del pare benedictí a Verdú. Vegi's sinó el cas dels *Salms de Vespres* a 9 veus publicat l'any 1930 i que es troba a E: Bbc, M 1168. Es podria donar el cas que el pare Pujol l'hagués pogut consultar aquest manuscrit, a la biblioteca barcelonina abans de tancar l'edició del volum dedicat a Cererols? ... Cal tenir present però que dit manuscrit arriba a la biblioteca el mes d'agost de 1930, mentre que, en canvi, es desconeix la data exacta de la publicació de l'obra de Pujol.

Per altra banda, els tres *villancicos* publicats per Pujol, *Venid, zagales, venid; Soles, penas y cenas*; i *Vuela, paloma divina*, que es troben al E: Bbc, M 1637-I-IV, varen ser publicats el 1932 i, tal com ja he citat anteriorment, Pujol fa un petit agraïment al rector de Verdú i a mossèn Josep Pujol [del qual no en coneixem res]. El que esdevé més enigmàtic, justament, és que aquesta publicació s'editava l'any anterior

a la visita que —segons mossèn Cases— feu dom David Pujol a Verdú. Per tant, doncs, com haurien arribat les obres de Verdú a mans de Pujol si aquestes varen ser editades abans de la visita a Verdú? les deuria haver copiat Blanch? si hagués estat així, per què Pujol no ho cita? I en qualsevol cas, com es va assabentar Pujol des del santuari de El Miracle de l'existència d'aquestes obres a Verdú? i, fins i tot, com es va procurar còpies de les obres de Verdú sense haver anat abans a la vila urgellenca? ...

Sigui com sigui, les obres de Cererols presentades a **3)** i **4)**, i que corresponen a les edicions de David Pujol de 1975 i 1981, foren consultades, en aquest cas, i segons s'especifica en els seus respectius volums, a la mateixa *E: Bbc*. El pare David Pujol, respecte a l'antífona *Salve Regina* a 8 veus, cita que va ser extreta d'unes fotografies. Concretament, diu que, la partícula de Tenor —de procedència desconeguda— es troba en el vol. II de fotografies de l'Arxiu de Música de Montserrat.

Tenint en compte tot el que acabo d'exposar, cal plantejar-se algunes qüestions: seria possible que Cases s'hagués confós en la data de visita del monjo benedictí a Verdú, i que, en redactar el seu escrit, anotés una data per una altra, fins a arribar a confondre's? ... Cal recordar que mossèn Cases fa el seu escrit després del mes de gener de 1934, o sigui, posteriorment a la visita d'Anglès i Batlle a l'arxiu verduní. Seria possible, en aquest cas, que Cases, en l'intent de redactar breument la trajectòria del fons musical verduní i dels fets ocorreguts l'any 1934, es confongués pel que respecta a la data de visita del pare David Pujol a Verdú? Podria ser, però, tot i així, Cases es mostra suficientment segur i concret en tot allò que relata.

Un altre fet que no deixa d'estranyar és la manca d'informació a l'hora de citar la procedència d'algunes de les obres consultades, copiades, fotografiades i publicades per Pujol. De ben segur perquè no ho consideraria suficientment important ni rellevant per a la publicació de la seva obra montserratina. D'altra banda, s'ha de tenir en compte

que els criteris científics i rigorosos en què avui dia ens movem a l'hora de fer un estudi musicològic, no eren justament els mateixos a l'època de Pujol quan, sobretot, es “desenterraven” obres musicals del passat amb una intenció, fonamentalment, músico-pràctica (és a dir, per a fer-les escoltar). En aquest sentit, tots els detalls pròpiament més documentals quedaven en un segon pla. No obstant, convé no oblidar que és justament, gràcies a la tasca empresa per aquests, si ja no pioners (com ara Pedrell o el mateix Anglès) sí almenys, primers musicòlegs, que com Pujol, furgaren en els arxius i arrencaren la tasca de la musicologia, que avui dia podem disposar d'uns criteris de rigor en l'estudi dels manuscrits.

Sigui com sigui, i veient tot el que s'ha citat fins aquí, hi ha molts punts foscos en tota la qüestió dels manuscrits verdunins. El que sí que, no obstant, queda ben clar, és el paper fonamental que dugué a terme el pare David Pujol en la recuperació, no només de l'obra de Cererols, sinó d'unes fonts documentals de primera magnitud i de les quals no se'n sabia res fins a les seves edicions i, conseqüentment, que ningú, a part del desconegut —fora de l'àmbit més purament local— mossèn Josep Cases, s'hi havia fixat fins a aquell moment. És a partir de l'impuls de Pujol de recuperar, recopilar i publicar tota l'obra d'autors montserratins, i concretament de Cererols, que s'endegà tot el descobriment d'aquest fons tant extraordinari²⁸².

²⁸² Havent arribat en aquest punt, crec important esmentar que, des de la investigació del p. David Pujol, monsenyor Higiní Anglès, i mossèn Josep Cases a principis de la dècada de 1930 (molt focalitzada en autors com Cererols o en fonts gregorianes), i fins a finals dels anys 1990, no s'havia fet cap treball d'investigació sistemàtic i dedicat en exclusiva al fons musical verduní. Després de seixanta anys, és precisament un verduní qui enceta una línia nova d'investigació musicològica del Fons Verdú, entès ara ja com a conjunt; es tracta del treball publicat per Josep M. Salisi (vegeu: -SALISI CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú...”, *op. cit.*). El segueix el treball, premiat en el seu dia (vegeu cita en cos de text, p.19), del Dr. Antonio Ezquerro el 1999. El mateix Dr. Ezquerro en continuà la investigació publicant-ne l'any 2002 un extens recull (-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes...*, *op. cit.*) sobre d'obres en llengua romanç del fons verduní, publicacions totes citades ja en aquestes mateixes pàgines. Actualment és el doctorant Josep M. Salisi qui segueix aquesta línia d'investigació i descoberta, en un marc de col·laboració i supervisió recolzat pel Departament de Musicologia que dirigeix el Dr. Ezquerro, qui aporta una visió estratègica i d'equip a les feines a desenvolupar en el futur, encaminades a buidar a fons aquesta rellevant col·lecció documental (potser una de les més importants —quantitativa i qualitativament— amb fons musicals del segle XVII conservades a Catalunya), així com a fer un estudi en profunditat a propòsit, no tan sols del contingut,



Seguint amb el Fons Verdú de la *E:Bbc* i pel que respecta concretament al manuscrit M 1451, consta en el registre de la biblioteca, que procedeix d'una compra datada el 1934. La referència està escrita per la pròpia mà d'Higini Anglès i, malauradament, no se n'especifica ni la data exacta de la compra, ni cap més tipus d'informació que complementi l'entrada d'aquest manuscrit a la *E: Bbc*²⁸³. (Com és habitual, per altra banda, el que solia succeir amb aquest tipus de registres d'entrades i sortides...). És ben evident que es tracta d'un cas similar al del M 1168, tot i que ara no s'especifica ni el venedor ni la quantitat pagada per la transacció. Aquest manuscrit el configura un gran nombre de fragments i retalls de música gregoriana i/o medieval escrita en tetragrama. Mossèn Cases, en el seu escrit, esmenta que a Anglès i als seus acompanyants els ensenyà obres escrites en “ratlles gregorianes”. De ben segur que, en aquest cas, no queda marge per al dubte que els “pergamins” citats per mossèn Cases són els que configuren el M 1451, i que entraren a la biblioteca el mateix any que varen ser extrets de l'arxiu verduní. El que es desconeix és el temps transcorregut entre la sortida dels manuscrits de Verdú i l'entrada d'aquests al centre barceloní. Tot plegat ens fa qüestionar que:

sinó, fins i tot, de la significació del fons en el seu context sociopolític i cultural (la música en aquell temps a Catalunya, Europa i el món). En aquest sentit, i com a primer pas, l'esmentat Josep M. Salisí du a terme en la actualitat la present tesi doctoral a la Universitat Autònoma de Barcelona, i que pretén continuar amb altres treballs que paral·lelament o a posteriori es puguin realitzar.

²⁸³ Veure: *Llibre de Registres*, M 3709, p.41.-El mateix Anglès cita aquest recull en el seu volum *La música a Catalunya fins al segle XIII. Ob. cit.*, p.178. Anglès diu que aquests fragments provenen de Verdú, i justifica el fet que tots aquests manuscrits gregorians podrien haver estat deixalles de còdex servats en altre temps al monestir de Poblet, fet que podria ser comprensible, segons Anglès, ja que Verdú antigament era un priorat d'aquest monestir cistercenc. Del M 1415, en l'obra d'Anglès només se'n citen els set primers fragments, això és, del M 1451/1 al /7, ja que són els que es presenten en format més gran, excloent-hi d'aquesta manera la resta de fragments que tenen un format més petit i que, a més, tenen el greuge d'estar esbocinades. Cal observar que, encara que l'obra d'Anglès estigui editada el 1935, deuria estar enllestida a finals de l'any 1934 ja que el pròleg és del desembre d'aquest mateix any. Per més informació respecte al recull M 1451, vegeu: -GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII. Ob. cit.*, pp.107-113.

1) Si aquests fragments escrits en grafia gregoriana i/o medieval se'ls va endur Anglès i els seus acompanyants en la seva visita a l'arxiu verduní, perquè haurien de constar com una compra per part de la, llavors, Biblioteca Central de Barcelona?

2) Si, com consta per l'anotació al Llibre de Registre, es tractés d'una compra per part de la biblioteca barcelonina, no s'acaba de correspondre amb el que cita mossèn Cases en el sentit que els manuscrits gregorians i/o medievals podrien haver sortit de Verdú per les mans d'Anglès i els seus acompanyants. No hi ha res que condueixi a pensar que ni monsenyor Anglès ni el seus acompanyants haguessin pogut tenir la més mínima intenció de beneficiar-se econòmicament amb aquest traspàs documental. Tenint en compte la més absoluta honorabilitat de l'esmentat grup de persones, però a la vegada, considerant el fet que al Llibre de Registre consta l'entrada de dits documents pel procediment de "compra", tot condueix a pensar que, molt possiblement, Anglès i els seus col·laboradors s'enduguessin els documents cap a la Biblioteca de Catalunya amb la bona intenció d'estudiar-los (doncs, es tractava de materials objecte de l'especialitat científica d'Anglès —manuscrits musicals gregorians—) i preservar-los en un lloc dotat de mesures de seguretat i bon accés per possibles investigadors i usuaris, com ara la Biblioteca de Catalunya; tal vegada però, que, amb vistes a "validar" l'entrada de dits documents a la citada biblioteca i silenciar o apaivagar possibles problemes que poguessin derivar-se d'allò en el futur, s'hagués anotat una entrada "per compra" (?).

Cal fer constar que el manuscrit M 1451 el configuren 164 fragments. La gran majoria d'ells són de molt reduïdes dimensions i no conformen cap obra en concret. Els fragments que semblen ser més importants —citats per Anglès al seu llibre *La música a Catalunya fins al segle XIII*— són set fragments musicals [M 1451/1 a /7]²⁸⁴. Per tant, es pot deduir amb facilitat que, tan sols una persona experta en la matèria com Anglès s'interessaria per tot el conjunt d'aquests fragments musicals.

Així doncs, el 1934 entren els documents de música medieval i/o gregoriana, el que esdevindria a partir de llavors, el M 1451. No és així, en canvi, el que succeeix amb els dos reculls més "moderns" pel que fa al seu contingut: segles XVII i XVIII (M 1637 i M 1638). (Cal tenir present que Anglès era especialista i s'interessava particularment per la música medieval i renaixentista, però no tant per la música barroca)²⁸⁵.

Referent als set lligalls que conformen el M 1637, estan registrats amb data d'entrada de 20 de novembre de 1939. Consten en qualitat de donatiu i que han estat

²⁸⁴ -ANGLÈS, Higini: *La música a Catalunya fins al segle XIII. Ob. cit.*, pp.178, 265.

²⁸⁵ La documentació al respecte dins la biblioteca, com sol passar en aquest tipus de "transaccions", i tal com s'ha vist fins ara, és mínima.

extrets de la “Colegiata de Verdú”²⁸⁶. Per últim, i amb la mateixa data i les mateixes condicions que el donatiu anterior es troba el M 1638²⁸⁷.

A part de tot el material verduní dipositat a la *E:Bbc*, també es conserven deu obres musicals que es troben a l'Arxiu Comarcal de la Segarra²⁸⁸ i que en temps passats pertanyien a l'arxiu parroquial de Verdú. Aquí neix de nou la mateixa qüestió: com varen arribar aquestes deu obres a l'arxiu cerverí? Aquesta és una altra incògnita que, de moment, no he pogut resoldre ja que al registre de l'arxiu no hi ha cap constància de l'entrada d'aquestes obres²⁸⁹.

Tots els interrogants que van apareixent fruit de la reflexió presentada no pretenen aportar cap guspira de claror a la foscor que envolta l'entrada dels documents —deixant de banda el M 1168— a la Biblioteca de Catalunya, ja que, és pràcticament impossible saber què, i com va succeir. Però els interrogants presentats, si què intenten desvetllar l'actuació per part d'alguna o algunes persones, i el possible procediment en què es deuria veure sotjat el fons musical verduní.

Per últim, convé també assenyalar una qüestió que fa particularment interessant aquest “Fons Verdú” dins el seu context a la Biblioteca de Catalunya: si la gran majoria de documentació avui reunida en aquesta biblioteca nacional presenta el problema que molt sovint se'n desconeix la procedència, —la qual cosa pot dificultar enormement les investigacions—, en el cas del “Fons Verdú” aquest inconvenient no existeix, doncs coneixem perfectament l'origen de tots els documents que configuren dita col·lecció. Aquesta particularitat, aporta al nostre fons documental objecte d'estudi un valor afegit,

²⁸⁶ En aquesta cita al Llibre de Registre, p.98, s'especifica el següent: “8 (7 capsetes contenint música religiosa manuscrita, principalment dels segles XVII i XVIII) Donatiu 3. Col·legiata de Verdú.”

²⁸⁷ Llibre de Registre, p.98. Sobre aquest manuscrit s'especifica: “(1 vol. rell. en pergamí contenint Música de Cant de Orga de diferents autors. Ms. s. XVIII). Donatiu 1. Col·legiata de Verdú.”

²⁸⁸ Es troben arxivades a la caps 9 amb els números 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 i 10.

²⁸⁹ Al mateix arxiu segarrenc s'hi troba també un volum manuscrit de finals del segle XIX que pertanyia a l'arxiu parroquial verduní, i de l'entrada del qual no hi ha cap referència. Una situació idèntica succeeix a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell, on també hi ha dipositat un *Diversorum* confeccionat a finals del segle XIX que pertanyia a Verdú.

ja que, precisament per això —perquè coneixem l’origen dels documents—, constitueix un cas fins a cert punt “excepcional” dins l’actual Biblioteca de Catalunya, la qual cosa aporta a l’investigador que s’apropa a aquesta biblioteca catalana, un incentiu a l’hora de triar un fons concret per a desenvolupar les seves investigacions.



Veiem doncs, com es va anar dispersant el fons documental (parroquial) a la vila de Verdú. D’una banda, la pràctica totalitat de la seva documentació musical, va passar a la Biblioteca de Catalunya; d’altra banda, una part molt petita de manuscrits musicals, va anar a parar a l’Arxiu Comarcal de la Segarra. Pel que respecta a la documentació no-musical, la majoria va quedar a la mateixa parròquia verdunina, mentre que una petita part, en el decurs dels anys, també va anar sortint del fons eclesiàstic, escampant-se per diversos indrets, com els arxius comarcals de Cervera i Tàrraga. A la llum d’aquesta experiència, és probable que, algun dia, puguin aparèixer altres documents que vagin complementant la informació dels materials del fons que hi havia a l’arxiu de l’església parroquial de Verdú. Seria bo, que, algun dia, es pogués reunir de nou a Verdú, encara que fos en suport informàtic, tot allò que, en un temps passat, va produir-se intel·lectual i històricament (a l’àmbit eclesiàstic, musical, jurídic...) a la vila urgellenca.



II- EL MANUSCRIT M 1168: els documents a estudiar

Dins del conjunt de les obres del “Fons Verdú” de la *E:Bbc* en destaca pel seu contingut musical el manuscrit M 1168, un volum manuscrit format en la seva totalitat per obres de música religiosa en llatí —exclusivament litúrgica— que conté composicions d’autors hispànics de finals del segle XVII, la majoria d’aquests pertanyents a l’àrea d’influència catalana, així com també obres d’altres compositors que exerciren el seu magisteri musical a diversos centres religiosos de prestigi de la península —entre els quals destaquen especialment els músics actius a la cort de Felip IV i Carles II—.

Aquest volum de música litúrgica —M 1168—, datat el 1691²⁹⁰ pel clergue verduní Josep Segarra i Colom²⁹¹, és un llibre que consta de 848 pàgines i té un format de 21 cm d’ample per 30,5 cm d’alçada i un gruix de 8 cm.

El contingut del manuscrit (música destinada a les celebracions pròpies de la litúrgia i *Ofici Diví* —misses i obres de la litúrgia de les *Hores*—) està copiat en la seva pràctica totalitat²⁹² per a formació bi- o fins i tot, policoral, i sempre en disposició de partitura. Cal destacar que la presentació i còpia musical en forma de sistemes i format de *partitura* esdevé un fet molt poc habitual per aquest tipus de música a l’àrea i

²⁹⁰ Aquesta data correspondria a l’any d’inici de còpia del volum, ja que una de les obres contingudes en el seu interior porta la data de 1700, concretament, una antífona *Salve Regina* de Benet Buscarons (pàgina 374).

²⁹¹ Mossèn Josep Segarra i Colom (*Verdú, 1655; †Id., 1730), va copiar la gran majoria de les obres que configuren aquest important fons musical i documental que conforma l’anomenat “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, això és: els manuscrits M 1168, M 1637 (algunes partícels, molt poques, que formen aquest manuscrit no són còpia de Segarra) i el M 1638. [Dins del “Fons Verdú” cal incloure-hi també el M 1435, aquest però no és còpia de Segarra, ja que es tracta de diversos fragments de música gregoriana/medieval].

²⁹² De la totalitat de obres que conformen el manuscrit (quasi ben bé dos centenars), n’hi ha 16 que no són bicorals ni policorals: 12 a 4 veus, i 4 a 2 veus.

l'època concretes que estem tractant —el barroc hispànic de la segona meitat del segle XVII—.

Així doncs, el fet que aquest manuscrit estigui escrit en aquesta disposició de partitura, i com a fet poc usual que això representa²⁹³, en realça la seva importància documental, per la seva “infreqüència”, i musical, pel seu possible destí²⁹⁴.

²⁹³ Degut a l'existència i ús freqüent dels copistes de música, pagats a tal efecte per tal d'extreure els papers individuals per als cantaires i instrumentistes a partir de la composició original que després es desprenia, habitualment, la música sota titularitat eclesiàstica destinada a la interpretació coral està escrita en format de partitella i en papers solts, o com a molt, en quadernets (“llibretes”); així doncs, no és habitual trobar-ho en format de partitura. Miquel Querol va ser un dels primers que va tractar sobre aquest interessant tema. Vegeu sinó com Querol cita la forma com el copista iniciava el traç de les línies en la partitura distribuïnt-ne els espais: -QUEROL GABALDÀ, Miguel: *Música Barroca Española, Volumen II, Polifonía Policoral Litúrgica*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, XLI”, 1982, p.XV. També R. Pelinski ben aviat esmenta que esdevenen rares les obres escrites en el segle XVII en format de partitura i fa constar que a l'arxiu musical del “Patriarca” (Real Colegio-Seminario de Corpus Christi) de València, es conserven varies obres en aquesta disposició pertanyents a la segona meitat de dit segle (-PELINSKI, Ramón A.: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”, a *Anuario Musical*, XXIV, (1969), p.196). Aquest tipus de format —en disposició de partitura— era usat bàsicament només en el moment de compondre la música, i s'escrivia damunt del que es coneix com a “taules compositòries” —unes taules de fusta cobertes de cera on, amb un punxó, s'hi escrivia la música, amb la particularitat que, aquesta música escrita, una vegada lliurada al copista per extreure'n les partitelles, podia ser esborrada de nou per utilitzar-se posteriorment, quan el compositor ho cregués oportú. D'aquestes “taules compositòries” se n'han conservat algunes mostres, entre elles cal destacar les de l'Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza —com ja es veurà més endavant en el present capítol—, tal i com es manifesta a: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *La Música en las Catedrales del Siglo XVII. Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LIV”, 1997, p.55. En el mateix sentit veure: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España,” a *AEDOM Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IV/1, (1997), p.40. -ID.: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular” a *Anuario Musical*, 56, (2001), p.97. -ID.: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. Von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2002, pp.259-274.

²⁹⁴ El primer estudiós en cridar l'atenció sobre els diferents tipus de presentació musical a l'àmbit hispànic, abastant un caràcter general, diu el següent: “La partitura tiene en este caso la función de transmitir la obra como totalidad, sin pretensiones de mayor utilidad práctica que la que le puede brindar nada más que a un organista en la ejecución”. [-PELINSKI, Ramón A.: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”, *Ob. cit.*, p.197]. No obstant, cal assenyalar que les minses partitures que ens han sobreviscut de l'època (uns materials que podríem calificar llavors de “rars”), solen suggerir moltes més coses —pot ser, fins i tot, més “pretensions” d'ús pràctic— de les que Pelinski els atorgava. En aquest sentit, les “partitures” verdunines podrien haver servit, ja per una funció “d'estudi” (manejar el contrapunt i tècniques de composició d'altres professionals per part d'algún músic), ja com una mena de “material d'arxiu” o compilació de materials per tal d'extreure posteriorment, a partir d'aquesta miscelània, les partitelles que fossin necessàries, o fins i tot, partint dels originals en partitura, extreure'n fàcilment les adaptacions que calguessin a cada moment (afegint o traient veus, canviant texts, etc.). Una altra possibilitat seria que aquest tipus de col·leccions musicals en partitura es fessin servir simplement com a ampliació del arxiu bibliogràfic de la Comunitat parroquial —un fons, d'altra banda, iniciat ja en ple segle XIII, concretament el 1265—, i també, com a material de seguretat (un “duplicat”) per extreure'n d'altres jocs de papers. O bé, per últim, com a manifestació “bibliofila”, és a dir, com a objecte de luxe, molt ben copiat i enquadernat en pergamí on es recollien composicions de diversos i reconeguts compositors destinades a la millor solemnitat del culte diví.

En aquest recull s'hi troben obres d'autors prou reconeguts dins de l'àmbit musical hispànic i / o català²⁹⁵, unes obres de les que la seva característica comuna és que es tracta de música estrictament litúrgica i que segons la seva funció i destinació es podrien agrupar i classificar de la següent manera: misses —únicament anotades per a veus soles—, misses amb ministrils, misses de difunts, vespres, completes, salms, antifones marianes, magníficats, himnes, lamentacions, versos, motets i motets per a difunts²⁹⁶.

Sembla ser que la possible intenció d'aquest volum —M 1168—, era el de contenir, agrupar i recopilar de manera molt concreta i organitzada algunes obres musicals litúrgiques —un total de 173 peces²⁹⁷— de compositors de l'època —finals de segle XVII— amb una possible destinació pràctica de cara a la seva utilització a les diverses celebracions religioses que es poguessin celebrar a l'església verdunina. Per

²⁹⁵ Apareixen en aquest llibre composicions de: Miguel Ambiola, Gabriel Argany, Aniceto Bailón, Bargues, Joan Barter, Joan Baseia, Josep Boldú, Sebastià Bosquets, Benet Buscarons, Capitán (Mateo Romero), Miquel Casals, Joan Cererols, Gaspar Dotart, Fray Egidio, Isidro Escorihuela, Josep Farrer, Anton Font, Cristobal Galán, Vicenç Garcia, Vicenç Lluís Gargallo, Raymundo Marcos, Pau Marqués, Josep Martí, Lluís Molins, Magí Nuet, Teodor Ortells, Felip Parelló, Carlos Patiño, Francesc Prats, Joan Prim, Joan Pujol, Josep Raduà, Miquel Selma, Francesc Soler, Josep Soler, Miguel Tello, Francesc Torres, Lluís Torres, Joan Verdalet, Pedro Juan Viñes, un compositor anònim anomenat "Maestro de la Catedral de Zaragoza" [?], i quatre peces d'autor anònim. (En total, 41 compositors de nom identificat, més 4 anònims). Veure: -SALIS CLOS, Josep Maria: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 14 (1998), pp. 76-86. -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*

²⁹⁶ Algunes de les obres d'aquest manuscrit M 1168 es troben en format de partícels a en el M 1637. A la vegada, també es conserva la còpia d'una d'elles a l'Arxiu Comarcal de la Segarra. Les obres a les qual em refereixo són: de Gabriel Argany, *Missa* a 11. (M 1637 v/1; vii/9); Joan Baseia, *Missa* a 9. (M 1637 iv/17, v/9, vi/15); Josep Boldú, *Completes* a 9. (M 1637 vi/15), *Salm Completes* a 9. (M 1637 iv/17, v/9, vi/15); Capitán (Mateo Romero), *Missa* a 5. (M 1637 i/29, iv/4, vi/22); Miquel Casals, *Alma redemptoris Mater* a 8. (M 1637 i/17, iv/16); Joan Cererols, *Salve Regina* a 8. (M 1637 i/17, iv/8), *Missa* 5. (M 1637 iv/4); Isidro Escorihuela, *Missa* a 12. (M 1637 iv/16, vi/31); Josep Farrer, *Salm* i *Magníficat* a 8. (M 1637 vii/1); Anton Font, *Completes* a 9. (M 1637 iii/24), *Missa* a 4. (M 1637 iv/24); Cristobal Galán, *Salm* a 8. (M 1637 vi/24); Vicenç Garcia, *Missa* a 8. (M 1637 iv/16, vi/31); Raimundo Marcos, *Lamentació* a 4. (M 1637 iii/35); Josep Martí, *Alma redemptoris Mater* a 6. (M 1637 v/23); Lluís Molins, *Missa* a 9. (M 1637 iii/22, iv/16, v/9, vii/2), *Salm* a 8. (M 1637 i/17, iv/17); Magí Nuet, *Regina caeli* a 6. (M 1637 iii/16); Joan Prim, *Missa* a 5. (M 1637 i/29, ii/19, iv/20, vi/30), *Missa* 5. (M 1637 vi/30); Josep Raduà, *Missa difunts* a 8. (M 1637 iv/22, v/14, vi/32); *Salm* a 5. (M 1637 iv/14, vi/32); Miquel Selma, *Salve Regina* a 8. (M 1637 i/17, iv/16), 3 *Salms* 8. (M 1637 i/17, iv/16); Francesc Torres, *Missa* a 6. (M 1637 ii/57?), *Salm* a 8. (M 1637 vii/1); Lluís Torres, *Salve Regina* a 8. (M 1637 vii/1); Pedro Juan Viñes, *Regina caeli* a 8. (M 1637 i/17, iv/16), *Salm Completes* a 8. (M 1637 i/17, iv/16); anònim, *Prosa de difunts* a 4. (Arxiu Comarcal de la Segarra, caps a n. 9).

²⁹⁷ En total són 174 obres, però una d'elles, la seqüència de difunts *Dies irae* (inserida cap al final del volum, concretament a les pàgines 839-843 —numerades a llapis posteriorment a la resta del llibre—), és posterior —segons se'n desprèn de l'anàlisi de la grafia musical i del paper que serveix com a suport— a l'època de confecció del manuscrit. Les quatre últimes obres d'aquest volum, tot i ser de la mateixa època, han estat adherides posteriorment al volum per una ma desconeguda.

altra banda, és possible que la raó d'existir d'aquest volum fos també la senzilla intenció de fer una col·lecta musical —el més exhaustiva possible— a nivell particular per part del copista del volum manuscrit, mossèn Josep Segarra i Colom²⁹⁸, com també, a nivell col·lectiu amb destinació a la pròpia església verdunina, agrupant i ordenant un considerable repertori per a un “possible” ús en el cas que fos necessari (vegeu altres possibles explicacions per a la seva “concepció” a nota al peu número 5 del present capítol).

Aquest fet (la compilació feta per Josep Segarra el 1691) esdevé suficientment tangible ja que, observant la quantitat d'obres col·lectades en el volum i la diversitat d'aquest extens recull, sembla ser —”a priori”— que la capella musical verdunina no deuria tenir —tractant-se d'una petita població de la Catalunya interior— els suficients recursos humans i econòmics com per a poder interpretar moltes de les obres copiades en el volum manuscrit. Vegi's la següent taula, on es mostren tots els autors i les seves obres en l'ordre en què es troben en el manuscrit.

²⁹⁸ No deixa d'estranyar el fet que mossèn Josep Segarra i Colom hagués copiat aquesta quantitat tan considerable de música —M 1168, M 1637 i M 1638—, tenint en compte que aquest prevere no va tenir cap càrrec musical (mestre de capella i/o organista) a l'església verdunina. En tot cas, i veient el nombrós corpus musical que havia pertangut a l'arxiu parroquial de Verdú, mossèn Segarra ben bé podria haver cobert la funció de copista musical (?). No obstant, entre els documents i volums diversos consultats a l'arxiu eclesiàstic verduní (referents a les despeses, tant de l'església com de la comunitat parroquial), no queda enlloc que Josep Segarra posseís, ni aquesta, ni cap altra responsabilitat. Els organistes/mestres de capella que exerciren les seves funcions a Verdú en els anys en què Josep Segarra i Colom va viure, foren: Raimon Busquets (1650), Joan Prim (1650/1658; 1667; 1677), Josep Carulla (1658/1660; 1668), Josep Roger (1672), Bernat Llevant (1676), Magí Nuet (1676; 1677/1679), Lluís Molins (1677), Josep Farrer (1680/1682; 1686), Francesc Tomàs (1684/1685), Flavià Minguella (1688/1700), Rafel Simon (1701/1703), Gaietà Prats (1706/1707), Magí Desvens (1712/1719; 1728/1755) i Josep Pomés (1719/1728).

Taula 11²⁹⁹. El manuscrit 1168 (segons la paginació original del ms.).

Compositor	Tipus	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Font, Anton	<i>Fratres</i>	9	3	1	<i>3 Choros ad Completorium Cum 9 Vocibus 1693 Anton Font p^{re}</i>
	[<i>Deus in adjutorium</i>] <i>Domine ad adjuvandum</i>	9	3	2-3	
	<i>Cum invocarem</i>	9	3	3-7	<i>Cum Invocarem A 9</i>
	<i>Inte Domine</i>	9	3	8-10	<i>Inte Domine A 9</i>
	<i>Qui habitat</i>	9	3	11-17	<i>Qui habitat A 9</i>
	<i>Ecce nunc</i>	9	3	18-20	<i>Ecce nunc A 9</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	20-23	<i>Nunc dimittis A 9</i>
	<i>Salve Regina</i>	9	3	24-27	<i>Salve A 9 A 3 Choros. Anton Font p^{re}</i>
Molins, Lluís	<i>Missa Cum nobem bonitas</i>	9	3	28-40	<i>Missa Cum nobem bonitas. Ludovico Molins. A 3 Choros</i>
Font, Anton	<i>Dixit Dominus</i>	9	3	41-45	<i>1 tono., Dixit Dominus. a 9. A 3 Choros Antoⁿ Font</i>
	<i>Beatus vir</i>	9	3	45-49	<i>Beatus vir A 9. Anton Font</i>
	<i>Magnificat</i>	9	3	49-54	<i>Magnificat A 9. Anton Font</i>
Cererols, Joan	<i>Credidi</i>	9	3	55-59	<i>Tiple Solo al Primero Choro. A 9. Para Visperas # Psalmus Credidi propter quod. de Fray Juan Cererols #</i>
Bailón, Aniceto	<i>O Crux</i>	4	1	60	<i>Verso O Crux. A 4^{to}. Del Maiestro Baylon</i>
Cererols, Joan	<i>Salve Regina</i>	8	3	63-71	<i>1683. Salve Regina. A 8. # Fr. Joannes Cererols #</i>
Raduà, Josep	<i>Tristis est</i>	4	1	72-73	<i>Motet A 4 Vozes. (Con falçete) Para despues q. han puesto el Ss^{mo} Sacra^{to}. En el Monumento. Del Padre Maiestro fray Joseph Radua</i>
Soler, Josep	<i>Domine quando veneris</i>	4	1	74	<i>[Motet para]los difunctos. A 4 Vozes. (Domine quabdo veneris). Joseph Soler. 1694</i>
Cererols, Joan	<i>Dixit Dominus</i>	9	3	77-83	<i>Tiple Solo P^{ro}. Choro. # Ad Vesperas 9 Vochs. # 1683 # Fr. Joannes Cererols #</i>
	<i>Confiteor</i>	9	3	83-89	<i>Confiteor. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Beatus vir</i>	9	3	90-96	<i>Beatus Vir. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Laudate</i>	9	3	97-104	<i>Laudate pueri Dominum. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Magnificat</i>	9	3	104-111	<i>Magnificat. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
[?]	<i>Te lucis</i>	2	1	112	<i>Hymno a Duo ad Completorium. Te lucis ante terminum</i>
Nuet, Magí	<i>Missa</i>	6	2	113-122	<i>Missa A 6 Vozes. Magi Nuet Organista 1678</i>
Martí, Josep	<i>Alma Redemptoris mater</i>	6	2	122-123	<i>Antiphona B. M. V. Alma Redemptoris A 6 Vozes. Frater Josephus Marti 1695</i>
Font, Anton [?]	<i>Peccantem me quotidie</i>	6	2	123-125	<i>Motetum Cum 6 Vocibus Pro Defunctis Peccatenm Me quotidie et non me Penitentem</i>
Molins, Lluís	<i>Missa</i>	6	2	127-137	<i>Missa a 6 veus 1677 feta en Verdu. Lluís Molins p^{re}. o^{rg}.</i>
Barter, Joan	<i>Missa</i>	6	2	137-150	<i>1680. otra Missa A 6 Vox. Con dos Tiples P^{ro} Choro Muy buena (Juan) (Barter)Por G</i>

²⁹⁹ L'ordre en què apareixen els autors i les obres a la taula, es correspon amb la numeració correlativa de les pàgines del volum.

<i>Sol Re Ut. 2º tono</i>					
Garcia, Vicenç	<i>Convenientibus vobis</i>	8	2	151-156	<i>Motete A 8 Vozes. 1683. Para Jueves Sancto. Del Maestro Viçensio Garcia</i>
Patiño, Carlos	<i>Domine quando veneris</i>	4	1	157	<i>Motectum pro Defunctis quem quator Vicib, El Maestro Patiño</i>
Raduà, Josep	<i>O admirabile Sacramento</i>	4	1	158	<i>Motet Para quando Reservan el SS^{mo} Sacra^o A 4 Vozes. Del Padre Maestro Fray Joseph Radua</i>
Nuet, Magí	<i>Fratres</i>	6	2	159	<i>Psalmi Fratres Cum Sex Voc^b ad Completorium 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Domine ad adjuandum</i>	6	2	160-161	<i>Domine ed adjuandum a 6 1677</i>
	<i>Cum invocarem</i>	6	2	161-164	<i>Cum inuocarem a 6 1677</i>
	<i>In te Domine</i>	6	2	164-166	<i>In te Domine a 6 1677</i>
	<i>Qui habitat</i>	6	2	167-171	<i>Qui habitat a 6 1677</i>
	<i>Ecce nunc</i>	6	2	171-172	<i>Ecce nunc a 6 1677</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	6	2	173-174	<i>Nunc dimitis a 6 1677</i>
Bargués	<i>Salve Regina</i>	6	2	177-181	<i>Otra Salve Regina A 6 En Romance y latin de Barges</i>
	<i>Salve Regina</i>	6	2	182-186	<i>Barges. Otra Salve Regina A 6 En Romance y latin, con dos Tiples al Primero Coro</i>
Nuet, Magí	<i>Alma Redemptoris mater</i>	6	2	186-188	<i>Alma Redemptoris Mater cum 6 vocib, 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Regina caeli</i>	6	2	188-190	<i>Regina Caeli cum 6 vocib, 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Ave Regina caelorum</i>	6	2	191-192	<i>Aue Regina Caeli A 6 1678 Magi Nuet</i>
Font, Anton	<i>Laudate pueri</i>	7	2	193-194	<i>Motet per a Albats A 7. Laudate Pueri. A 3 de Mars de 1679. Antoni Font pres^b</i>
Font, Anton [?]	<i>Ave maris stella</i>	5	1	194	<i>Hinnus Aue Maris Stella A 5 Vozes</i>
Maestro de Capilla de la Catedral de Saragossà	<i>Missa</i>	10	3	199-216	<i>Missa A 10 Vozes. A 3 Choros Con dos Tiples al P^o. Choro del Maestro de Capilla de la Cathedral de Saragoza. 1683</i>
Gargallo, V. LL.	<i>Laudate Dominum</i>	10	3	216-219	<i>Psalmus # Laudate Dominum A 10 Vozes # 1683 A 3 Choros del maestro Luis Gargallo Pres^b</i>
	<i>Cum invocarem</i>	10	3	220-226	<i>Psalm 8º Tono Cum Inuocarem a 10 Vozes del Maestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Viçente Luiz Gargallo Pres^b</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	227-232	<i># Dixit dominus A 8 Vozes # A dos Choros Viçente Luis Gargallo 1683</i>
Garcia, Vicenç	<i>Missa</i>	8	2	235-257	<i># Missa A 8 del Maestro de Capilla de la Cathedral de Toledo Vicensio Garçia # a dos Choros 1685</i>
Cererols, Joan	<i>Cum invocarem</i>	8	2	263-268	<i>1683 Psalmi ad Completorium. A 8. Fray Juan Cereroles</i>
	<i>Inte Domine</i>	8	2	269-272	<i>Inte Dne Sperauí</i>
	<i>Qui habitat</i>	8	2	273-280	<i>Qui Habitat</i>
	<i>Ecce nunc</i>	8	2	281-284	<i>Ecce Nunc</i>
	<i>Te lucis</i>	8	2	284-287	<i># Hymnus A 8 #</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	288-291	<i># Nunch Dimitis A 8 #</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	292-296	<i>1683 A 8 Salve Regina con Ecos (el Primero Choro en Falsete) Fray Juan Cereroles</i>
Selma, Miquel	<i>Salve Regina</i>	8	2	296-302	<i>Salve Regina A 8 de Miquel Selma</i>
Font, Anton	<i>Salve Regina</i>	8	2	302-307	<i>Salve regina A 8 Vozes 1687 de Antonio Font Pres^b</i>
Torres, Lluís	<i>Missa</i>	12	4	310-333	<i>[Portadeta pàg. 109:] Missa de la Batalla A 12. A 4^o Choros Con menestriales Al 3^o Choro del Maestro Luiz Torras. En el Año de 1682</i>

Escorihuela, Isidro	<i>Missa</i>	12	4	334-348	(Soli Deo honor et Gloria)Missa A 12 Con Menestriles a 4º Choros. Sidro Escoriguela 1686
[?]	[?]	4	1	349-350	[Part instrumental sense cap tipus d'especificació]
Escorihuela, Isidro	<i>Beatus Vir</i>	8	2	355-363	Psalmus Beatus Vir A 8 Vozes. Quinto Tono 1689. Isidro Escoriguela
Galán, Cristobal	<i>Laudate Dominum</i>	8	2	363-367	Psalmus Laudate Domini ^m Omnes Gentes de Galan A 8 (3º Tono)
Egidio	<i>Laudate Dominum</i>	8	2	367-368	Psalmus Laudate domini ^m Omnes gentes A 8 Vozes 6 Tono (2º Choro en falcete) Del Padre Fray Egidio
Capitán	<i>Qui habitat</i>	8	2	369-374	de Capitan
Buscarons, Benet	<i>Salve Regina</i>	8	2	374-376	Salve Regina. A 8 Vozes de benet Buscarons 1700
Casals, Miquel	<i>Magnificat</i>	8	2	377-383	Psalmus Magnificat A 8 Vozes. 3º Tono. Miquel Casals
Egidio	<i>Laetatus sum</i>	8	2	384-388	Psalmus sum A 8 voces De Padre Fray Egidio
Font, Anton	<i>Fratres</i>	8	2	389-391	Ad Completorium. Fratres. A 8 Vozes. Del Maïestro Antonio Font Pres ^b 1686
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	8	2	391-393	Domine ad adjuvandum ^m A 8 Antonio Font Pres ^b
Selma, Miquel	<i>Cum invocarem</i>	8	2	393-398	Psalmus Cum Inuocarem A 8 Miquel Selma Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar ^{na}
Font, Anton	<i>Inte Domine</i>	8	2	399-401	Psalmus Inte Dne Speravi A 8 Antonio Font Pres ^b
Selma, Miquel	<i>Qui habitat</i>	8	2	401-408	Psalmus Qui habitat A 8 de Miquel Selma Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar ^{na}
Molins, Lluís	<i>Ecce nunc</i>	8	2	408-410	Psalmus Ecce Nunc A 8 Luiz Molins Pres ^b
Selma, Miquel	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	410-414	Psalmus Nunc Dimitis A 8 de Miquel Selma Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar ^{na} 3r Tono
Viñes, Pedro Juan	<i>Regina caeli</i>	8	2	415-416	Regina Caeli A 8 Vozes. Fr. Petrus Joannes Viñes
Casals, Miquel	<i>Alma Redemptoris mater</i>	8	2	417-419	Alma Redemptoris A 8 Vozes. Miquel Casals
Font, Anton	<i>Ave Regina caelorum</i>	8	2	419-421	Ave Regina caelorum A 8 Vozes. Antonius Font Pres ^b
Viñes, Pedro Juan	<i>Salve Regina</i>	8	2	422-425	Salve Regini A 8 Vozes. Fr. Petrus Joannes Viñes
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	425-428	Primero Tono (El 2º Choro en falçete) Psalm ^s Dixit Domin. A 8. Del Maïestro Pedro Juan Viñes
Raduà, Josep	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	428-432	3º Tono. Psalm ^s Dixit d ^{ms} A 8. Fr. Josephus Radua
Viñes, Pedro Juan	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	432-434	Psalm ^s Nunc dimitis. A 8. Del Maïestro Pedro Juan Viñes
Egidio	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	435-438	5º Tono. Psalmus Dixit dms. A 8 Vozes (El 2º Choro en falcete) del Padre Fray Egidio
	<i>Beatus vir</i>	8	2	438-442	Psalmus Beatus Vir. A 8 Vozes (El 2º Choro en falçete) del Padre Fray Egidio
	<i>Magnificat</i>	8	2	442-446	8º Tono. Psalmus Magnificat. A 8 Vozes (El 2º Choro en falçete) del Padre Fray Egidio
Casals, Miquel	<i>Cum invocarem</i>	8	2	446-451	Psalmus A 8 Vozes Cum Inuocarem. 8º Tono. Miquel Casals
Perelló, Felip	<i>Lauda Jerusalem</i>	8	2	452-455	Psalmus lauda Jerusalem dnus A 8 (El 2º

					<i>Choro en falçete) Felip Perelló</i>
Raduà, Josep	<i>Magnificat</i>	8	2	457-460	<i>Psalmus Magnificat A 8 Vozes 3º Tono Fra Josephus Raduá</i>
	<i>Laudate pueri</i>	8	2	460-464	<i>Psalmus Laudate Pueri Fr. Joseph Raduá</i>
Font, Anton	<i>Credidi</i>	8	2	464-468	<i>Psalmus A 8 Credidi propter quod. Antonius Font Pres^b</i>
Bosquets, Sebastian	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	468-471	<i>Psalmus Nunc dimittis A 8 Vozes Sebastian Bosquet Pres^b</i>
Boldú, Josep	<i>Cum invocarem</i>	9	3	475-478	<i>Psalmus ad Completorium Cum 9 Vocibus con menestriales A 3º Choro. 1688 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Inte Domine</i>	9	3	478-480	<i>Psalmus Inte dne. A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Qui habitat</i>	9	3	480-484	<i>Psalmus Qui habitat A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Ecce nunc</i>	9	3	484-486	<i>Psalmus Ecce Nunc A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	486-488	<i>Psalmus Nunc dimittis A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
Ambiela, Miguel	<i>Ave maris stella</i>	8	2	488	<i>Ave Maris Stella (Hymnus) Cum 8 Vicibus Con Baxoncillos. (De Miguel Ambiela)</i>
Farrer, Josep	<i>Missa</i>	8	2	489-503	<i>Missa A 8 Con menestriales al 1º Choro(Tiple Solo al Pº. Choro.en el Año de 1688 de Joseph Farrer</i>
Torres, Lluís	<i>Missa</i>	8	2	505-525	<i>Missa A 8 Vozes, Con menestriales al 2º Choro. 1674 Pº. Tono. Del Maestro Lluís Torras Pres^b</i>
Pujol, Joan Pau	<i>Tristis est</i>	8	2	524-526	<i>Motet A 8 Vozes. Del maestro Joan Pujol</i>
Farrer, Josep	<i>Missa</i>	7	3	527-540	<i>Missa A 7 Vozes A 3 Choros Con Menestriales. En el Año de 1686. de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
Barter, Joan	<i>Miserere</i>	5	1	540-547	<i>Miserere Cum 5 Vocibus del Maestro de Capilla de la S^{ta}. Iglesia Cathedral de Bar^{na} Joannes Barter Presbitero</i>
Farrer, Josep	<i>Magnificat</i>	8	2	551-555	<i>Magnificat A 8 Vozes Con Menestriales A 2º Choro de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	555-560	<i>Psalmus Dixit dms de Joseph Farrer Org^{ta}. Con Menestriales. A 8 Vozes Tiple Solo Pº Choro (8º Tono)</i>
Torres, Lluís	<i>Salve Regina</i>	8	2	560-563	<i>Tiple Solo primero Choro 1684 Con Menestriales 2º Choro Salve Regina A 8 Lluís Torras</i>
Escorihuela, Isidro	<i>Regina caeli</i>	8	2	563-565	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 8 Vozes de Isidro Escorihuela</i>
Baseia, Joan	<i>Missa</i>	9	3	569-584	<i>Missa A 9 A 3 Choros Con Menestriales. 8º Tono 1690. Del Maestro Juan Basseya</i>
Farrer, Josep	<i>Nunc dimittis</i>	10	4	585-589	<i>Canticum Nunc Dimitis Cum Deneni Vocibus. Con Menestriales (Juny. 19) A 4º Choros de Joseph Farrer Org^{ta} 1689</i>
Prats, Francesc	<i>Magnificat</i>	7	2	590-598	<i>Canticum Beata maria Virginis Magnificat Cum 7 Vocibus. 1685 8º tono. Fran^{co} Prats Org^{ta}.</i>
Torres, Francesc	<i>Christus natus est</i>	2	1	599-601	<i>Psalmus Invitatorio Para Navidad. A dos voces. Dos Tenores. Del Maestro Francisco Torras. En el Año de 1688</i>
Dotart, Gaspar	<i>Quare de vulva</i>	2	1	601-602	<i>Lectio, Pro deffunctis Quare de vulva. Del Maestro Gaspar Dotart A duo 1690</i>
Boldú, Josep	<i>Cum invocarem</i>	9	3	611-617	<i>Psalmi ad Completorium Cum Invocarem A 9 Voces A 3 Choros Con menestriales. Del Maestro Joseph Boldu Pres^b 1690</i>

	<i>Qui habitat</i>	9	3	617-625	<i>Psalmus Qui Habitat A 9 Joseph Boldu Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	625-627	<i>Nunc Dimitis A 9 Joseph Boldu Pres^b</i>
Tello, Miguel	<i>Salve Regina</i>	4	1	628-630	<i>Antifona B.M.V. Salve Regina A 4^{ro} Vozes del Maestro Miguel Tello</i>
Cererols, Joan	<i>Missa</i>	5	1	631-636	<i>Missa A 5 Vozes 4^{to} Tono Soli Deo honor et gloria del Padfre maestro Fray Juan Cererols</i>
Raduà, Josep	<i>Missa difunts</i>	8	2	647-664	<i>Missa pro Defunctis A 8 Vozes a dos Choros Del Padre Maestro Fray Joseph Raduan</i>
Gargallo, Vicenç Lluís	<i>Dies irae</i>	8	2	665-672	<i>Prosa de Difuntos a 8 Vozes del Maestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Vicente Luis Gargallo Pres^b</i>
Barter, Joan	<i>Credidi</i>	8	2	673-678	<i>Psalmus Credidi Propter quod Cum 8 Vocibus 4^o Tono Juan Barter Pres^b 1686</i>
Soler, Francesc	<i>Missa difunts</i>	8	2	678-687	<i>Missa Pro Defunctis Cum 8 Vocibus En el Año de 1698. Fran^{co} Soler</i>
Torres, Francesc	<i>Missa</i>	6	2	691-700	<i>Missa A 6 Vozes del Maestro Fran^{co} Torras 1684</i>
Marcos, Raimundo	<i>Missa</i>	6	2	701-708	<i>Missa A 6 Vozes. Primero Tono del Maestro Raymundo marchus 1684</i>
Nuet, Magí	<i>Christus natus est</i>	6	2	708-713	<i>Psalmus Invitatorio Para Navidad A 6 Vozes en el Año 1677. Maginus Nuet</i>
Ortells, Antoni T.	<i>Tota pulchra</i>	4	1	713-714	<i>Motete a la Virgen A 4 Vozes del Maestro Theodoro Ortells</i>
Argany, Gabriel	<i>Missa</i>	10/11	4	715-728	<i>Missa A 10 Vozes Con Menestriales del Maestro de la Cathedral de Lerida Gabriel Argany. Soli Deo honor et gloria 1696. Y para 11 voces la p^{te} Missa</i>
	<i>Missa</i>	9	3	729-734	<i>Missa A 9 Vozes Con Menestriales del Maestro de Capilla de la Cathedral de [...?]</i>
	<i>Ave Regina caelorum</i>	10	4	735-737	[il-legible]
Marcos, Raimundo	<i>Lamentatio</i>	4	1	743-746	<i>Lamentatio A 4 Vozes. Para el Sabado Santo. Del Maestro Raymundo Marchus. 1664</i>
Prim, Joan	<i>Dixit Dominus</i>	5	1	747-749	<i>Psalmus Dixit dns. A 5 Vozes. Del Maestro Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Magnificat</i>	5	1	749-751	<i>Canticum B.V.M. Magnificat A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Laetatus sum</i>	5	1	752-755	<i>Psalmus Laetatus A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
Raduà, Josep	<i>Lauda Jerusalem</i>	5	1	755-757	<i>Psalmus Lauda Jerusalem A 5 Vozes. Del Padre Maestro Fray Joseph Raduà</i>
Prim, Joan	<i>Te Deum</i>	5	1	758-760	<i>Hymnus Te Deum Laudamus A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Fratres</i>	5	1	760-762	<i>Leccio Breuis ad Completorium. Fratres. A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Cum invocarem</i>	5	1	762-765	<i>Psalmus ad Completorium. Cum Inuocarem. A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Inte Domne</i>	5	1	765-767	<i>Psalmus ad Completorium. Inte done A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Ecce nunc</i>	5	1	767-769	<i>Psalmus Ecce nunc. A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	5	1	769-770	<i>Canticum Nunc dimitis A 5 Vozes ad Completorium. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Salve Regina</i>	5	1	770-772	<i>Antiphona Beata Maria Virginis Salve Regina A 5 Vozes Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Alma Redemptoris</i>	5	1	772-773	<i>Antiphona B.M.V. Alma Redemptoris A 5</i>

	<i>mater</i>				<i>Vozes Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Regina caeli</i>	5	1	773-774	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 5 Vozes Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Regina caeli</i>	5	1	774-775	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 5 Vozes Juan Prim</i>
	<i>Ave Regina caelorum</i>	5	1	776	<i>Antiphona Beata Maria Virgini Ave Regina Caelorum A 5 Vozes Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Cum invocarem</i>	5	1	777-779	<i>Psalmus ad Completorium Cum Inuocarem A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Inte Domine</i>	5	1	779-780	<i>Psalmus Inte dne A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Ecce nunc</i>	5	1	780-781	<i>Psalmus Ecce Nunc A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	5	1	782	<i>Domine ad adjuvandum A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Missa</i>	5	1	783-788	<i>Missa A 5 Vozes. (6º Tono) Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Missa</i>	5	1	789-796	<i>Missa A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
Cererols, Joan	<i>Missa</i>	5	1	797-804	<i>Missa A 5 Vozes del Padre Maistro Fray Juan Cererols</i>
Verdalet, Joan	<i>Tota pulchra</i>	5	1	804-806	<i>Motete a 5 Vozes In festo Beata maria Virginis. Tota Pulchra est. Joannes Verdalet</i>
Prim, Joan	<i>Cum complementur dies</i>	5	1	806	<i>Motete A 5 Vozes In die Sancto Pentecostes Cum Complementur dies. Juan Prim Presbitero</i>
Font, Anton	<i>Missa</i>	4	1	807-814	<i>Missa A 4 Vozes del Maistro Antonio Font Presbitero</i>
Gargallo, V. LL.	<i>Missa</i>	5	1	817-825	<i>Missa 5 Vozes del Maistro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Viçente Luiz Gargallo Pres^b</i>
Capitán	<i>Missa</i>	5	1	825-834	<i>Missa 5 Vozes del Maistro Capitan</i>
Marqués, Pau	<i>Missa</i>	2	1	834-838	<i>Missa A dos Vozes. Quinto Tono. Del Maistro Pablo Marques. 1684</i>
	<i>Sancta Maria succurre miseris</i>	2	1	838	<i>Antiphona Beata Maria Virginis A duo Sancta maria Succurre del Maistro Pablo Marques</i>
[anònim]	<i>Dies irae</i>	4	1	839-843	<i>Prosa pro defunctis A 4 [...?]</i>
	<i>Gozos a San Francisco Javier [inici]</i>	4	1	843	<i>Gozos a Sant Franco Xavier A 4 Vozes</i>
	<i>Miserere*</i>	5		[844a]	<i>Miserere a 5 Tiple 2º</i>
	<i>Domine Deus**</i>	4	2	[844b]	
	<i>Laus tibi Domine**</i>	4	2	[844b]	

* És una obra corresponent al segle XIX i que ha estat adherida a la pàgina 844. Li he donat la numeració de [844a].

** És una obra escrita per Josep Segarra en format de quartilla i adherida a l'anterior, li he donat la numeració de [844b]³⁰⁰.

La gran quantitat d'obres escrites en el manuscrit ens fa pensar en la exigència (temporal i de medis materials i humans) que hauria estat precisa per tal d'interpretar públicament totes aquestes obres considerades en el seu conjunt... S'hauria precisat

³⁰⁰ Aquestes obres, pel fet d'haver estat adherides posteriorment i no formar part de la configuració originària del volum musical, no les he tingudes en compte en les taules següents.

molt de temps (molt possiblement diversos anys) per tal de poder “montar” (assajar, provar, tocar...) i executar totes les peces, el que vol dir —encara que llavors disposessin de tot el temps del món—, que aquest tipus de recopil·lacions “massives” podien tenir una funció —com ara succeeix també amb els cantorals, tant monòdics com polifònics— de “repertoris” a partir dels quals poder-ne agafar qualsevol peça necessària per un moment concret; és a dir, que aquest llibre podria servir com a “mostrari” del qual extreure’n una o varies peces, però no com a col·lecció per fer-la servir de manera exhaustiva i sistemàtica.

Sembla clar que el volum pertanyia en origen a la parròquia de Santa Maria de Verdú. Per alguna raó avui desconeguda, en algun moment entre finals del segle XIX i la dècada de 1930, deuria haver sortit d’aquest centre, arribant posteriorment a les mans de Dolors Campanera —una venedora d’antiguitats barcelonina—, la qual el va vendre l’any 1930 a la Biblioteca Central de Barcelona —avui Biblioteca de Catalunya— per un valor de 150 pessetes³⁰¹. Durant més de setanta anys, aquest manuscrit ha estat dipositat en aquest centre barceloní —on continua encara— a disposició dels musicòlegs i investigadors interessats en la música que es feia a les nostres terres a finals del segle XVII³⁰². El cert és que, malgrat la importància d’aquest volum musical

³⁰¹ Per seguir detalladament la trajectòria d’aquest manuscrit vegeu el capítol I de la present tesi.

³⁰² Resta per conèixer el que fa referència a com s’aconseguien les obres, tant les que conformen aquest manuscrit —M 1168—, com les dels altres —M 1637 i M 1638—, és a dir: d’on va extreure mossèn Segarra, o alguna altra persona relacionada amb la capella verdunina les fonts musicals “primàries” que es van copiar al present volum. El cas és que no tenim cap tipus de certesa. En aquest sentit, sí podem aventurar algunes possibles hipòtesis al respecte: 1) Que Segarra, com a col·leccionista, hagués volgut reunir una sèrie d’obres pel seu ús personal; 2) que posteriorment, les hagués volgut donar a l’església; 3) que hagués compilat aquesta miscel·lània o antologia per encàrrec d’alguna altra persona (el rector de la comunitat, algun prelat, o fins i tot algun prohoms), amb la intenció d’oferir obres coetànies de qualitat pel lluïment musical de la església; 4) que s’hagués decidit a treure còpies a partir dels béns que portava algun altre compositor —que estigués de pas una llarga temporada a Verdú o que residís temporalment a la vila— (en aquest cas, podríem tractar de connectar, novament, aquesta possibilitat amb el pòsit deixat a la zona per la llarga Guerra dels Segadors i l’estància de les tropes reials i la cort o, fins i tot, amb la llarga estància a la vila del bisbe Manuel de Alba, de tal manera que Segarra aprofités els contactes del prelat a d’altres centres religiosos nacionals); 5) que aquesta còpia verdunina fos testimoni d’un intercanvi d’obres entre Segarra i algún mestre de capella (i en aquest sentit, més que d’“intercanvi”, parlariem d’un préstec per part del mestre forani), ja fos aquest últim procedent d’una zona més o menys propera, o tal vegada llunyana geogràficament (la cort?, Barcelona o Tarragona? ...). Tanmateix, sabem que a algunes d’aquestes obres “prestades” de d’altres mestres de capella se’ls canviava el text a manera de *contrafacta* per tal d’usar-les en altres celebracions o festivitats diferents de les que originàriament varen ser creades.

en particular i del “Fons Verdú” en general, i com ja he citat en el capítol anterior, han estat pocs els investigadors que s’han interessat per aquest fons —fet que em permet, en aquest sentit, estudiar i treballar aquest document musical, a la vegada que canalitzo el meu treball d’investigació cap a una part molt concreta d’aquest manuscrit, les antífones marianes—, i els que ho han fet s’han centrat en l’obra d’algun dels autors concrets³⁰³.

La intenció de facilitar l’ús pràctic del volum M 1168 queda ben definida i es posa de manifest quan l’autor del recull —mossèn Josep Segarra i Colom— situa, a l’inici del llibre, un índex d’autors i d’obres, el qual s’encapçala amb el següent títol³⁰⁴:

*1691 / TABLA DE LA / Musica de Cant de Orgue / de diferents Autors, està
Con / tinguda en lo present llibre de / mi Joseph Segarra y Colom, p^{re}. / de la
Vila de Verdú.*

A la primera pàgina del llibre s’hi troba la manifestació de propietat del volum manuscrit, que confirma, a la vegada, que aquest pertany a la comunitat de preveres de l’església verdunina. La grafia que avala la propietat del manuscrit correspon a una mà anònima i, segons resa, es data l’any 1763, al temps que afirma clarament que el volum musical és una “deixa” de mossèn Segarra i Colom per a la comunitat presbiteral de Verdú:

A les obres del “Fons Verdú” en trobem un breu exemple, es tracta d’unes *Lletanies* a 8 veus [M 1637-V/34], en llatí, i on està obliterated l’incipit del text de la segona estrofa afegint-hi al damunt: *Sancte Flaviane*, destinant-lo d’aquesta manera a incloure dit sant en les lletanies. [Sobre la qüestió de l’intercanvi de materials musicals i literaris en les composicions del segle XVII, *cfr.*: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; i GONZÁLEZ MARÍN, Luís Antonio: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)”, en *Anuario Musical*, 46 (1991), pp.127-171. Sobre el tema dels *contrafacta*, vegeu: -CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690). Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994].

³⁰³ Per a més informació respecte als investigadors i musicòlegs a què em refereixo, vegeu el capítol I d’aquest treball.

³⁰⁴ L’índex s’inicia a la pàgina 3 del volum manuscrit (recte del foli 2n). Mossèn Segarra inicia la seva numeració de les pàgines justament on comença l’escriptura musical (partitures) i en canvi, no ho fa per les pàgines de l’índex d’autors i d’obres; tot i així, aquestes pàgines han estat posteriorment numerades amb llapis —de la 1 a la 23— per una mà anònima, tal vegada, potser, per monsenyor Higiní Anglès (?).

Aquest Llibre es de la R^{ml} Com^t / de Pre^{ves} de la vila de Verdú Bis: / bát de Solsona, per disposició y deixa / ne feu á dita R. Com^t lo R^{ml} Joseph / Segarra, y Colom . . . 1763.

Pel que respecta a la data de 1763 i la manifestació de propietat d'aquest volum manuscrit, declaració que apareix representada tant en el volum musical en qüestió com en la gran majoria de les obres que conformen l'esmentat fons verduní³⁰⁵, ens conviden a plantejar-nos alguns interrogants al respecte. Així, cal qüestionar-se: quina seria la raó perquè hagués de constar dita data en el manuscrit? Què deuria succeir a la comunitat de preveres de Verdú —i precisament aquell any de 1763 i no abans— per tal que s'hagués de remarcar la propietat de tots els documents musicals conservats —exceptuant-ne, com he dit el M 1451— i que avui formen el “Fons Verdú”?³⁰⁶. És que hi hauria pogut haver una possible manlleванça per part d'alguna persona i/o col·lectiu i que, per aquest fet hagués estat necessari remarcar la propietat d'aquests documents musicals? Cal tenir present que, de la mort de mossèn Segarra —1730— a la data de 1763 que apareix a les partitures, hi ha trenta tres anys de diferència..., a partir d'on, seria possible que els hereus de mossèn Segarra haguessin reclamat la propietat d'aquesta documentació musical al cap d'un temps de morir dit mossèn?³⁰⁷. Aquesta és una hipòtesi que fa referència a una qüestió “de propietat”; cal tenir present, però —com es veurà posteriorment en el capítol que versa sobre els autors de les antífones—, que mossèn Segarra i Colom era propietari d'una casa a Verdú. Per tant, es

³⁰⁵ La data de 1736 i la referència a la propietat de la comunitat de preveres verdunina, a més de trobar-se a l'inici del volum que estem tractant —M 1168—, es troba també en moltes de les partel·les del M 1637, com també, a la vegada, a l'inici del volum musical manuscrit M 1638. Cal exceptuar-ne però el recull M 1453, —música gregoriana / medieval que pertanyia també a l'arxiu parroquial verduní— on no s'hi fa cap referència ni a aquesta data, ni a cap altra data. La cal·ligrafia d'aquestes referències a la propietat dels materials musicals verdunins, correspon a mossèn Josep Monnar (*?; †Verdú, 1785) que, en aquesta data de 1763, consta com a *ohidor de comptes [sic.]* de la *Confraria del Sant Esperit*, fundada a Verdú a l'any 1754. En aquest sentit, vegeu la similitud de la grafia en les figures 2 i 3 del present capítol. APV: *Llibre de Comptes de la Confraria del Sant Esperit*, sign.174.

³⁰⁶ Val a dir que malgrat les nombroses incursions i investigacions que he realitzat a l'arxiu parroquial de Verdú, no he trobat en cap volum, lligall, o document solt, la data de 1763 acompanyada d'una afirmació de propietat com la que en aquests documents musicals se'ns presenta.

³⁰⁷ Aquest fet ja queda esmentat a: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Ob. cit., p.10, nota 7.

podria donar el cas que tota aquesta documentació musical —M 1168, M 1637 i M 1638— estigués dipositada a la seva casa entre altres pertinences particulars de dit mossèn i, un cop finat aquest, la comunitat s’apropriés dels seus béns, al·legant, tal i com es manifesta a l’inici del M 1168: *per disposició y deixa ne feu á dita R. Com^t lo R^{mt} Joseph Segarra, y Colom*. D’aquesta afirmació de propietat, plasmada per escrit en pràcticament tots els documents musicals es desprèn que, mossèn Josep Segarra i Colom va “disposar” que les seves còpies musicals passessin a mans de la comunitat parroquial de Verdú i, possiblement en aquesta data de 1763 —o potser abans—, “algú” més o menys proper al mossèn —familiar potser?— en reclamés la seva propietat. El que resta ben clar és que, el 1763 —sense que encara coneguem les raons concretes que conduïren a tal canvi precisament en aquell any—, la comunitat verdunina va voler deixar constància escrita del seus drets jurídics i legals envers la documentació objecte del nostre estudi, molt probablement per a garantir la seva propietat enfront qualsevol possible reclamació.

D’altra banda no deixa d’estranyar que dins de l’arxiu parroquial de Verdú no s’hagués conservat altre tipus de música sinó aquestes còpies de mossèn Segarra, música que la podem



Fig.94. Oval d’una custòdia fent al·lusió a la comunitat de preveres de Verdú: “FRATERNITAS SOLIDATUM ECLESIAE VERDUNEM 1684”.

datar entre mitjans del segle XVII i els primers vint anys del XVIII (exceptuant-ne però, com ja he dit, la conservació dels nombrosos fragments de música gregoriana/medieval —M 1435—). Cal pensar però que, el 1934 —quan monsenyor Higiní Anglès visità Verdú— a l’arxiu parroquial verduní ja no hi deuria haver altre tipus de música

posterior a la que ara es tracta (música dels segles XVIII-XIX), ja que, de ben segur —en el cas que hi hagués hagut música d'aquesta època—, Anglès se l'hauria endut cap a Barcelona —sobretot la del segle XVIII— conjuntament amb els altres materials que tragué de Verdú. Així doncs, cal plantejar-se: què deuria passar que només es va conservar aquesta música copiada per mossèn Segarra? És que posteriorment a Segarra, no es va fer més música a l'església verdunina?³⁰⁸. Com deuria influenciar —és de suposar que molt possiblement en sentit negatiu— la “guerra del francès”, el Trienni Liberal —o Trienni Constitucional— i la “desamortització” de 1835, pel que respecta a la música litúrgica a Verdú?³⁰⁹. És ben evident que, amb aquestes importants sotragades, la música en sortí malparada. El que no sabem és fins a quin punt arribà —en el sentit musical— aquest daltabaix a l'església verdunina³¹⁰.

³⁰⁸ Dóna la sensació que això no va ser així, doncs coneixem els noms i algunes dades dels organistes que s'anaren succeint a partir de la mort de mossèn Josep Segarra i Colom a Verdú, testimoni que l'activitat musical va continuar temps després. Els esmentats organistes foren: Magí Desvens (1728-1755), Flavià Ferrer (1763), Pere Ginestà (1763), Roc Gasull (1770-1777), Narcís Xarlan (1777), Josep Rigual (1787), Josep Català (1788-1800), Joan Ariet (1806), Josep Corretger (1813-1818), Antoni Marfull (1833), Josep Borrell (1852), Francesc Boixet (1853) i Andreu Gener (les dues últimes dècades del segle XIX i les dues primeres del XX).

³⁰⁹ Cal fixar-se que en els tres períodes més difícils d'aquella centúria, la Guerra del Francès (1808-1814), el Trienni Liberal (1820-1823) i l'onada revolucionària (1835-1843), no consta que hi hagués cap organista exercint el seu càrrec a l'església verdunina. A la vegada, la manca de documentació per aquells anys, fet que comporta un buit en les dades, no ens permet saber si hi havia organistes o no (i fins i tot algun altre tipus de músics) en aquests moments que, degut al que s'ha dit, sembla foren molt difícils pel que fa a la música i, en general, pel que respecta a la religió durant la primera meitat del segle XIX. Vegeu: -FARRÉ TARGA, Miquel Àngel: *L'Arxiu de la parròquia de Santa Maria de Verdú. Ob. cit.* Aquesta manca de documentació, molt sovint es va veure afectada pel procés revolucionari liberal que afectà en gran mesura a l'església i, conseqüentment, la davallada de les seves rendes, produint així un esfondrament econòmic dins del món eclesiàstic. Segons l'historiador Josep M. Puigvert, els fets esmentats (Guerra del Francès, Trienni Liberal, onada revolucionària i “desamortització” de Mendizábal) afectaren a fons els privilegis fiscals, econòmics, judicials i culturals de l'antic Règim. Aquest procés tindria un moment d'inflexió amb la signatura del Concordat amb la Santa Seu el 1851, el qual va establir unes noves “regles del joc” entre Església i Estat a partir de llavors. Vegeu: -PUIGVERT, Joaquim M.: *Església, territori i sociabilitat (s.XVII-XIX)*. Universitat de Vic, Eumo, 2001, pp.195 i 210. - IZARD, Miquel; de RIQUER, Borja: *Conèixer la Història de Catalunya. Del segle XIX fins a 1931*. Barcelona, Vicens-Vives, 1983, volum 4, p.7.

³¹⁰ A les nostres contrades, aquesta època fosca comportà diversos daltabaixos: 1/ saquejos a les esglésies; 2/ desordres en els llibres i documentació dels arxius (se solien fer les anotacions en fulls solts per tal de poder-los amagar ràpidament en el cas de registres i saquejos; tant per part de les tropes franceses com, posteriorment, dels liberals i dels revolucionaris); 3/ una important davallada en l'economia, en les rendes i en els beneficis dels clergues, fet que conduí a molts beneficiats a no complir amb llurs obligacions, ja que no hi havia diners per a compensar-les; 4/ el temor, el perill i el risc que podien córrer alguns eclesiàstics durant el Trienni Liberal. Un perill físic que podia acabar en humiliacions, tortures i, fins i tot, en la pròpia mort, tal i com li succeí al vicari perpetu de Verdú, mossèn Pere Plans que, el dia 1 de març de 1823, fou assassinat per un comitè de milicians liberal. (El religiós el capturaren al convent de la Mercè de Tàrraga, on s'havia refugiat i, en el seu trasllat cap a Cervera, fou assassinat a la població

Què deuria succeir doncs, perquè l'altra música —la dels segles XVIII-XIX—, desaparegués i només es conservés l'obra copiada de Segarra Colom? Una possible resposta podria ser que les partitures del “Fons Verdú” es conservessin degut a que l'obra de Segarra fos propietat privada (és a dir, no propiament pertanyent a la parròquia verdunina) o, en qualsevol cas, no estigués dipositada a l'arxiu de l'església parroquial. (I en aquest darrer sentit, potser que s'haguessin trobat a casa d'altra persona —hereus de mossèn Segarra potser?). I altrament, seguint amb la mateixa hipòtesi, quina importància deuriem trobar-li, en el seu cas, —els hereus o successors de Segarra— a aquesta música copiada per un sacerdot sense cap càrrec de rellevància musical dins de l'església verdunina —organista o mestre de capella—? Potser que els seus hereus, pel fet que es tractava d'un treball molt laboriós d'un familiar avantpassat, tinguessin el sentiment que “els pertanyia” —com un bé de la família—?

En tot cas, cal tenir present que, per a la data de 1763, aquesta música (d'època anterior) podia ja estar “desfasada” segons els nous “gustos” imperants a l'època “il·lustrada”. Però, a la vegada, s'ha de tenir en compte que, encara que potser ja no s'haguessin d'utilitzar novament, com a objectes destinats al culte diví que eren (partitures i papers amb un contingut musical i textual concebut “ad majorem Dei gloriam”), aquests materials no es podien destruir ni llençar o desfer-se d'ells, si ens atenem a la manera de pensar de la societat, tan religiosa, d'aquella època. El que explicaria perfectament la raó de la seva conservació (i acumulació “arxivística”).

de Montornès de Segarra. Segons la seva partida de defunció consta que morí “de mort violenta”, però en altra documentació, es fa constar que fou assassinat). Vegeu: -APV: *Llibre d'Òbits* -3-, 1812-1863, p.55. - PLANES I CLOSA, Josep M.: *La parròquia i la vida religiosa a Tàrraga, segles XVI-XIX. Ob. cit.*, pp.143-150. -GONZALVO, Gener: “Una crònica de Tàrraga poc coneguda: el manuscrit del Dr. Pere Ribera (1810-1840)”, a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 4 (1992), p.159. Quant a la música del segle XIX a Verdú, la poca que s'ha conservat, s'ha trobat fora de l'edifici parroquial, corresponent ja a la segona meitat del segle, i formant part de col·leccions i documentació particulars: concretament, uns *Gozos al Beato Pedro Claver*, a tres veus i orquestra, de Francesc Boixet (*Bellpuig, Urgell, 1830; †?) compostats entre 1852-1855, i un extens recull d'obres litúrgiques, teatrals i pianístiques de mossèn Andreu Gener (*Verdú, 1847; †Verdú, 1910).

Crida la atenció no obstant la insistència per anotar la dada de 1763 a la majoria de lligalls... Per què, i per què llavors, aquesta declaració de propietat per part de la comunitat presbiteral verdunina? Potser perquè s'hagués plantejat llavors una ampliació de l'arxiu parroquial verduní? Potser per garantir la possibilitat de treure noves còpies i/o per facilitar l'estudi de la composició als possibles músics que sortissin de la pròpia vila, afavorint així un autoabastament de recursos humans per a la capella musical local? Per tenir una còpia "en net" per arxivar —si de cas, enfront de possibles reclamadors de la seva propietat—, poden així utilitzar sense excessiva cura per part dels minyons i cantaires les corresponents partícels, que es malmetessin amb l'ús freqüent i el pas del temps? Potser, també, com a caracter de miscel·lània que té el volum, com a "repertori" per a cobrir les necessitats musicals de tot —o bona part— el calendari litúrgic?

Una hipòtesi tal vegada molt més arriscada podria portar a pensar en una possible disputa entre la comunitat de preveres verdunina i els hereus de mossèn Segarra, en la qual guanyaren els hereus (arribant a conservar-se així tota aquesta música, ja que en els trasbalsos ocorreguts, no es perdé) i que, tal vegada (un cop vist per ells mateixos l'assumpte amb major pragmatisme a l'hora de conservar unes "velles" composicions musicals de les quals no van poder treure cap benefici), els successors d'aquests hereus retornaren posteriorment tot el material musical de nou a l'església verdunina.

Soc ben conscient que, tot el que plantejo són pures hipòtesis, però, segons el que es desprèn de la lectura de l'afirmació de possessió de les partitures als papers musicals conservats i, del que se'n pot deduir, sembla ser que, en el fons, es podria tractar d'una qüestió de "herència i/o deixa" que va plantejar en 1763 "algun tipus" de conflicte per a la comunitat parroquial, per la qual cosa l'interès de la mateixa en reflectir, expresament, i a cada document, la seva propietat.

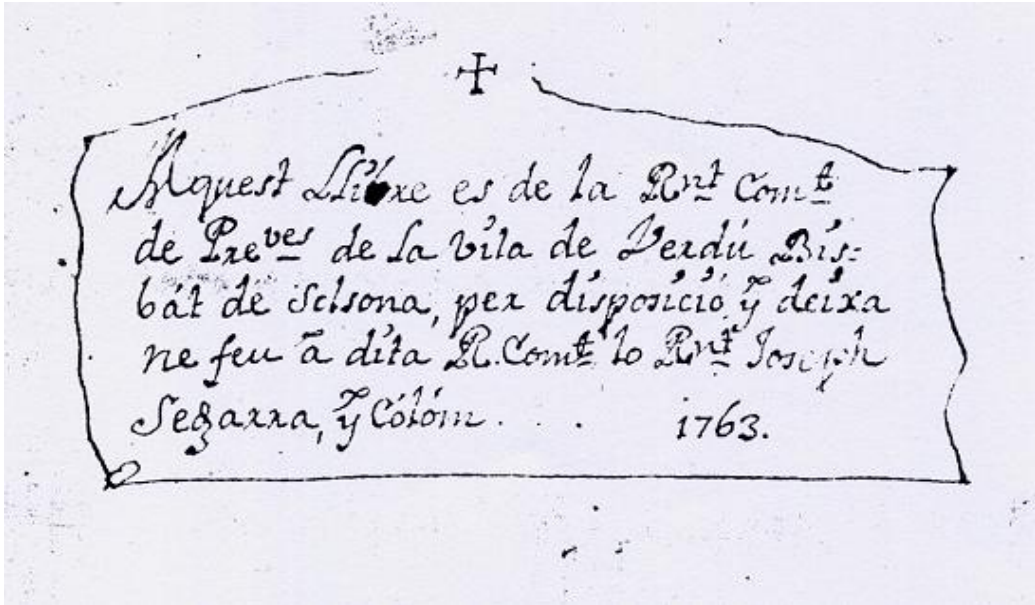


Fig. 95. Pàgina inicial de l'M 1168.

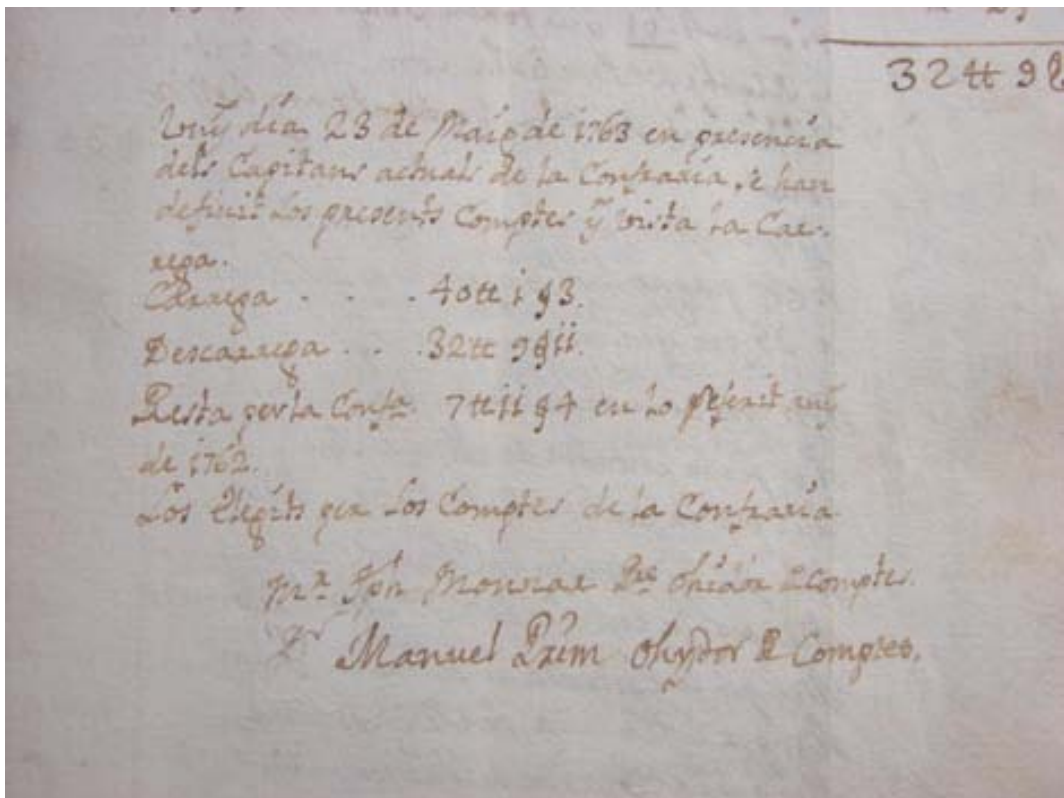


Fig. 96. Grafia de mossèn Josep Monnar, autor de les afirmacions de les pertinences a la comunitat presbiteral de les partitures copiades per mossèn Josep Segarra i Colom.

1691

TABLA DELA

Musica de Cant de Orgues de diferents Autors, esta Con- tinguda en lo present llibre de mi Joseph Segarra y Colom p^{re}

La Vila de Cardener

<i>E. Andon Tone p^{re}</i>		
Letitio breui. Fratru ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	1
Psalmus cum Inuocacione ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	3
Domina ad adiuuandum ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	2
Psalmus In te dñe. ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	8
Psalmus qui habitas. ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	L I
Psalmus Ceci Nunc. ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	18
Cantium Simocini Nunc. Pimitti ad Complertorium. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	20
Antiphona B. M. f. Salua Regina. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	24
Psalmus dixit dñe. ad Expectorat. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	41
Psalmus Beatus Vir. ad Expectorat. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	45
Cantium B. M. f. Magnificat. ad Expectorat. A. 3. Chorus. A. 9. F. 110	—	49
Letitio breui. Fratru ad Complertorium. A. 2. Chorus. A. 8. — F. 110	—	389
Domina. ad adiuuandum. ad Complertorium. A. 2. Chorus. A. 8. — F. 110	—	391

Fig. 97. Pàgina 3 de l'M 1168. Inici de l'index.

EL COPISTA SEGARRA I ELS SEUS CRITERIS D'ORDENACIÓ AL M 1168:

Mossèn Josep Segarra i Colom (*Verdú, 1655; †Id., 1730), en el seu afany de recopilar aquesta important quantitat de música de finals de segle XVII que conforma el “Fons Verdú” —M 1168, M 1637 i M 1638—, ens aproxima a l’obra d’un bon nombre de compositors de música —la majoria litúrgica i paralitúrgica— catalans i hispànics d’aquesta època.

Josep Segarra, a més del llegat d’aquesta gran quantitat d’obres, ens dóna una informació —encara que de vegades, molt minsa— sobre alguns dels autors de les obres copiades, informació que fa referència al centre on treballaren i/o al càrrec eclesiàstic que tenien (aquestes dades apareixen, tant al índex del volum, com als encapçalaments de cadascuna de les obres copiades).

La informació sobre el compositor que el copista Segarra ens especifica en l’encapçalament de les seves partitures copiades —generalment coincident amb el seu “títol propi” o “títol diplomàtic”—, es pot classificar de la següent manera (sense que això comporti cap tipus d’ordenació a la font):

- 1/ els que son “Maestros de capilla” d’alguna seu catedralícia
- 2/ només citant-ne els que són “Maestros”
- 3/ els que pertanyen al clero regular, i els que els anomena com a “fray”, sense especificar-ne el centre on exercien el seu magisteri musical
- 4/ els que cita només com a “organistes” i que, a la vegada exercien com a mestres de capella —és el cas dels organistes de Verdú i dels centres propers a aquesta vila—
- 5/ només esmenta el nom del compositor
- 6/ sense cap tipus d’especificació, ni tant sols el nom de l’autor —anònims—.

Vegi’s aquesta classificació (ara sí, ordenada per pàgines, dintre de cadascuna de les categories anteriorment exposades):

1/ *Maiestro de Capilla de la Cathedral de Saragoza* (p.6)³¹¹; *Maiestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Viçente Lluis Gargallo* (p.7); *Maiestro de la Cathedral de Bar^{na} de Capilla Miquel Selma* (p.8); *Maiestro de Capilla de la Cathedral de Tarragona Isidro Escoriguela* (p.9); *Maiestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Juan Barter* (p.16); *Maiestro de Capilla de la Cathedral de Lerida Gabriel Argany* (p.21).

2/ *Maiestro Patiño* (p.4); *Maiestro Benet Buscarons* (p.6); *Maiestro Galan* (p.9); *Maiestro Capitan* (p.10); *Maiestro Miguel Ambiola* (p.10); *Maiestro Juan Baseya* (p.14); *Maiestro Bargues* (p.15); *Maiestro Baylon* (p.16); *Maiestro Miguel Tello* (p.16); *Maiestro Joseph Soler* (p.17); *Maiestro Fran^{co} Torras* (p. 17); *Maiestro Fran^{co} Soler* (p. 17); *Maiestro Raymundo Marcus* (p. 18); *Maiestro Gaspar Dotart* (p. 18); *Maiestro Joan Pujol* (p. 19); *Maiestro Pablo Marques* (p. 19); *Maiestro Joan Verdalet* (p. 20); *Maestro Teodor Ortells* (p. 20)³¹².

3/ *Padre Maestro Fray Juan Cereroles* (p.5); *Padre Fray Egidio* (p.10); *Padre Maestro Fray Pedro Juan Viñes* (p.11); *Padre Maestro Fray Joseph Radua* (p.12); *Maiestro Fra Joseph Marti* (p.21).

4/ *Anton Font p^{re}. org^{ta}* (p.3); *Lluís Molins p^{re}. Org^{ta}* (p.4); *Juan Prim Org^{ta}* (p.5)³¹³; *Magí Nuet Org^{ta}* (p.7); *Lluís Torras Pres^b. Org^{ta}* (p.8); *Sabastian Bosquets Org^{ta}* (p.13); *Joseph Boldu Org^{ta}* (p.13); *Joseph Farrer Org^{ta}* (p.14)³¹⁴; *Fran^{co} Prats Org^{ta}* (p.15).

5/ *Miquel Casals* (p. 11); *Falip Parello* (p.12).

6/ [anònim] (p.4); [anònim] (p.20).

³¹¹ Cal tenir present que, com ja he dit, aquest índex de vint-i-tres pàgines no va ser numerat pel mateix Segarra i Colom sinó que, aquesta numeració —feta a llapis— es va fer posteriorment (per Higiní Anglès?), segurament quan el volum manuscrit ja estava dipositat a la *E: Bbc*. En aquest cas concret del mestre de Saragoza, esdevé força complicat esbrinar de quin compositor es tracta, doncs, com ja se sap, a la capital aragonesa existeixen dues catedrals, El Pilar, y El Salvador (coneguda popularment com “La Seo”). Tenint en compte la referència “genèrica”, així com les dades possibles per aquest mestre (últim quart del segle XVII), i que, a més, naturalment, el fet de parlar del “mestre de Saragoza” podria referir-se als anys immediatament anteriors, podria tractar-se de diferents compositors (mestres de capella): Al magisteri de *El Pilar* hi trobem: Urbán de Vargas (1645-51; i 2a vegada, 1653); Miguel Juan Marqués ([1653] 1656-1661); Francisco Humanes Aldana (1661); José Ruiz Samaniego (1661-1670); José Muniesa (—suplent o interí—, 1670-1671); José Alonso de Torices (1671); Juan Pérez Roldán (1671-1672); Diego [Sánchez] de Cáseda [y Zaldivar] —pare de José— (1673/83-1688/94); Jerónimo La Torre (1695-1699); Miguel de Ambiola (1700-1701); y Joaquín Martínez de la Roca (1708). Mentre que a la catedral metropolitana de *La Seo* hi trobem: Fray Manuel Correa (1650-1653); Juan de Torres (1653-1654); Bernardo del Río (1655); Sebastián Alfonso (1656-jubilat 1687-mort 1692); Andrés de Sola (—interí, 1687-1691—, i “superintendent de la capella”, el 1691, al vacar el magisteri); Manuel Miguel de Egüés (1691-1692); Tomás Micieces —fill— (1692-1694); José [Sánchez] de Cáseda [y Villamayor] —fill de Diego— (1695-1700). Segons la data que consta en el volum —1683—, podríem pensar que molt possiblement, la font verdunina es referís al mestre *Sebastián Alfonso* (*1616; †1692) (tenint en compte, a més, que el mestre de El Pilar llavors, seria *Diego de Cáseda*, mestre, d'altra banda, ja citat a d'altres llocs en el fons verduní).

³¹² En el cas d'Antoni Teodor Ortells, mossèn Segarra el cita com a *Maestro* i no com a *Maiestro* com fa amb la resta d'autors.

³¹³ A Joan Prim, a l'encapçalament del psalm *Dixit Dominus*, mossèn Segarra l'anomena com a *Maiestro* (pàgina 747).

³¹⁴ També apareix com a organista de la *Cathedral de Celsona*. [sic.]

A la següent taula hi situo tots els autors i les seves obres contingudes en el M 1168, seguint l'ordre en què es troben al manuscrit, especificant-ne, i seguint el mateix criteri de la Taula 1: el nombre de les parts musicals, els cors, les pàgines on aquestes obres estan situades, així com també el títol propi o diplomàtic de l'obra. La particularitat d'aquesta taula és que ens ajuda a tenir una visió ràpida i concisa de tots els components que conformen l'obra de cadascun dels autors d'aquest manuscrit musical verduní.

Taula 12. El manuscrit 1168 (Per autors).

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Ambiela, Miguel	<i>Ave maris stella</i>	8	2	488	<i>Aue Maris Stella (Hymnus) Cum 8 Vicibus Con Baxoncillos. (De Miguel Ambiela)</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Argany, Gabriel	<i>Missa</i>	10/11	4	715-728	<i>Missa A 10 Vozes Con Menestriales del Maestro de la Cathedral de Lerida Gabriel Argany. Soli Deo honor et gloria 1696. Y para 11 vozesa p^{re} Missa</i>
	<i>Missa</i>	9	3	729-734	<i>Missa A 9 Vozes Con Menestriales del Maestro de Capilla de la Cathedral de [...?]</i>
	<i>Ave Regina caelorum</i>	10	4	735-737	[il·legible]

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Bailón, Aniceto	<i>O Crux</i>	4	1	60	<i>Verso O Crux. A 4^{to}. Del Maestro Baylon</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Bargués	<i>Salve Regina</i>	6	2	177-181	<i>Otra Salve Regina A 6 En Romance y latin de Barges</i>
	<i>Salve Regina</i>	6	2	182-186	<i>Barges. Otra Salve Regina A 6 En Romance y latin, con dos Tiples al Primero Coro</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Barter, Joan	Missa	6	2	137-150	1680. otra Missa A 6 Vox. Con dos Tiples P ^o Choro Muy buena (Juan) (Barter) Por G Sol Re Ut. 2 ^o tono
	Miserere	5	1	540-547	Miserere Cum 5 Vocibus del Maestro de Capilla de la S ^{ta} . Iglesia Cathedral de Bar ^{na} Joannes Barter Presbitero
	Credidi	8	2	673-678	Psalmus Credidi Propter quod Cum 8 Vocibus 4 ^o Tono Juan Barter Pres ^b 1686

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Baseia, Joan	Missa	9	3	569-584	Missa A 9 A 3 Choros Con Menestriles. 8 ^o Tono 1690. Del Maestro Juan Basseya

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Boldú, Josep	Cum invocarem	9	3	475-478	Psalmus ad Completorium Cum 9 Vocibus con menestriles A 3 ^o Choro. 1688 Josephus Boldu Pres ^b
	Inte Domine	9	3	478-480	Psalmus Inte dne. A 9 Josephus Boldu Pres ^b
	Qui habitat	9	3	480-484	Psalmus Qui habitat A 9 Josephus Boldu Pres ^b
	Ecce nunc	9	3	484-486	Psalmus Ecce Nunc A 9 Josephus Boldu Pres ^b
	Nunc dimittis	9	3	486-488	Psalmus Nunc dimittis A 9 Josephus Boldu Pres ^b
	Cum invocarem	9	3	611-617	Psalmi ad Completorium Cum Invocarem A 9 Voces A 3 Choros Con menestriles. Del Maestro Joseph Boldu Pres ^b 1690
	Qui habitat	9	3	617-625	Psalmus Qui Habitat A 9 Joseph Boldu Pres ^b
	Nunc dimittis	9	3	625-627	Nunc Dimitis A 9 Joseph Boldu Pres ^b

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Bosquets, Sebastian	Nunc dimittis	8	2	468-471	Psalmus Nunc dimitis A 8 Vozes Sebastian Bosquet Pres ^b

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Buscarons, Benet	Salve Regina	8	2	374-376	Salve Regina. A 8 Vozes de benet Buscarons 1700

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Capitán	Qui habitat	8	2	369-374	de Capitan
	Missa	5	1	825-834	Missa 5 Vozes del Maestro Capitan

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Casals, Miquel	<i>Magnificat</i>	8	2	377-383	<i>Psalmus Magnificat A 8 Vozes. 3º Tono. Miquel Casals</i>
	<i>Alma Redemptoris mater</i>	8	2	417-419	<i>Alma Redemptoris A 8 Vozes. Miquel Casals</i>
	<i>Cum invocarem</i>	8	2	446-451	<i>Psalmus A 8 Vozes Cum Inuocarem. 8º Tono. Miquel Casals</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Cererols, Joan	<i>Credidi</i>	9	3	55-59	<i>Tiple Solo al Primero Choro. A 9. Para Visperas # Psalmus Credidi propter quod. de Fray Juan Cererols #</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	3	63-71	<i>1683. Salve Regina. A 8. # Fr. Joannes Cererols #</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	9	3	77-83	<i>Tiple Solo Pº. Choro. # Ad Vesperas 9 Vochs. # 1683 # Fr. Joannes Cererols #</i>
	<i>Confiteor</i>	9	3	83-89	<i>Confiteor. A 9. Tiple Solo al Pº. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Beatus vir</i>	9	3	90-96	<i>Beatus Vir. A 9. Tiple Solo al Pº. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Laudate</i>	9	3	97-104	<i>Laudate pueri Dominum. A 9. Tiple Solo al Pº. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Magnificat</i>	9	3	104-111	<i>Magnificat. A 9. Tiple Solo al Pº. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Cum invocarem</i>	8	2	263-268	<i>1683 Psalmi ad Completorium. A 8. Fray Juan Cererols</i>
	<i>Inte Domine</i>	8	2	269-272	<i>Inte Dne Sperauí</i>
	<i>Qui habitat</i>	8	2	273-280	<i>Qui Habitat</i>
	<i>Ecce nunc</i>	8	2	281-284	<i>Ecce Nunc</i>
	<i>Te lucis</i>	8	2	284-287	<i># Hymnus A 8 #</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	288-291	<i># Nunch Dimitis A 8 #</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	292-296	<i>1683 A 8 Salve Regina con Ecos (el Primero Choro en Falsete) Fray Juan Cererols</i>
	<i>Missa</i>	5	1	631-636	<i>Missa A 5 Vozes 4º Tono Soli Deo honor et gloria del Padfre maiestro Fray Juan Cererols</i>
<i>Missa</i>	5	1	797-804	<i>Missa A 5 Vozes del Padre Maiestro Fray Juan Cererols</i>	

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Dotart, Gaspar	<i>Quare de vulva</i>	2	1	601-602	<i>Lectio, Pro deffunctis Quare de vulua. Del Maiestro Gaspar Dotart A duo 1690</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Egidio	<i>Laudate Dominum</i>	8	2	367-368	<i>Psalmus Laudate dominu^m Omnes gentes A 8 Vozes 6 Tono (2º Choro en falcete) Del Padre Fray Egidio</i>
	<i>Laetatus sum</i>	8	2	384-388	<i>Psalmus sum A 8 voces De Padre Fray Egidio</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	435-438	<i>5º Tono. Psalmus Dixit dms. A 8 Vozes (El</i>

					2° Choro en falçete) del Padre Fray Egidio
	<i>Beatus vir</i>	8	2	438-442	<i>Psalmus Beatus Vir. A 8 Vozes (El 2° Choro en falçete) del Padre Fray Egidio</i>
	<i>Magnificat</i>	8	2	442-446	<i>8° Tono. Psalmus Magnificat. A 8 Vozes (El 2° Choro en falçete) del Padre Fray Egidio</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Escorihuela, Isidro	<i>Missa</i>	12	4	334-348	<i>(Soli Deo honor et Gloria)Missa A 12 Con Menestriles a 4° Choros. Sidro Escoriguela 1686</i>
	<i>Beatus Vir</i>	8	2	355-363	<i>Psalmus Beatus Vir A 8 Vozes. Quinto Tono 1689. Isidro Escoriguela</i>
	<i>Regina caeli</i>	8	2	563-565	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 8 Vozes de Isidro Escoriguela</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Farrer, Josep	<i>Missa</i>	8	2	489-503	<i>Missa A 8 Con menestriles al 1° Choro(Tiple Solo al P^{ro}. Choro.en el Año de 1688 de Joseph Farrer</i>
	<i>Missa</i>	7	3	527-540	<i>Missa A 7 Vozes A 3 Choros Con Menestriles. En el Año de 1686. de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
	<i>Magnificat</i>	8	2	551-555	<i>Magnificat A 8 Vozes Con Menestriles A 2° Choro de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	555-560	<i>Psalmus Dixit dms de Joseph Farrer Org^{ta}. Con Menestriles. A 8 Vozes Tiple Solo P^{ro} Choro (8° Tono)</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	10	4	585-589	<i>Canticum Nunc Dimitis Cum Deneni Vocibus. Con Menestriles (Juniy. 19) A 4° Choros de Joseph Farrer Org^{ta} 1689</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Font, Anton	<i>Fratres</i>	9	3	1	<i>3 Choros ad Completorium Cum 9 Vocibus 1693 Anton Font p^{re}</i>
	<i>[Deus in adiutorium] Domine ad adjuvandum</i>	9	3	2-3	
	<i>Cum invocarem</i>	9	3	3-7	<i>Cum Invocarem A 9</i>
	<i>Inte Domine</i>	9	3	8-10	<i>Inte Domine A 9</i>
	<i>Qui habitat</i>	9	3	11-17	<i>Qui habitat A 9</i>
	<i>Ecce nunc</i>	9	3	18-20	<i>Ecce nunc A 9</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	20-23	<i>Nunc dimitis A 9</i>
	<i>Salve Regina</i>	9	3	24-27	<i>Salve A 9 A 3 Choros. Anton Font p^{re}</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	9	3	41-45	<i>1 tono., Dixit Dominus. a 9. A 3 Choros Antoⁿ Font</i>
	<i>Beatus vir</i>	9	3	45-49	<i>Beatus vir A 9. Anton Font</i>
[?]	<i>Magnificat</i>	9	3	49-54	<i>Magnificat A 9. Anton Font</i>
	<i>Peccantem me</i>	6	2	123-125	<i>Motetum Cum 6 Vocibus Pro Defunctis</i>

[?]	<i>quotidie</i>				<i>Pecatenm Me quotidie et non me Penitentem</i>
	<i>Laudate pueri</i>	7	2	193-194	<i>Motet per a Albats A 7. Laudate Pueri. A 3 de Mars de 1679. Antoni Font pres^b</i>
	<i>Ave maris stella</i>	5	1	194	<i>Himnus Aue Maris Stella A 5 Vozes</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	302-307	<i>Salve regina A 8 Vozes 1687 de Antonio Font Pres^b</i>
	<i>Fratres</i>	8	2	389-391	<i>Ad Completorium. Fratres. A 8 Vozes. Del Maïestro Antonio Font Pres^b 1686</i>
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	8	2	391-393	<i>Domine ad adjuvandum^m A 8 Antonio Font Pres^b</i>
	<i>Inte Domine</i>	8	2	399-401	<i>Psalmus Inte Dne Sperauí A 8 Antonio Font Pres^b</i>
	<i>Ave Regina caelorum</i>	8	2	419-421	<i>Ave Regina caelorum A 8 Vozes. Antonius Font Pres^b</i>
	<i>Credidi</i>	8	2	464-468	<i>Psalmus A 8 Credidi propter quod. Antonius Font Pres^b</i>
	<i>Missa</i>	4	1	807-814	<i>Missa A 4 Vozes delMaïestro Antonio Font Presbitero</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Galán, Cristobal	<i>Laudate Dominum</i>	8	2	363-367	<i>Psalmus Laudate Domini^m Omnes Gentes de Galan A 8 (3º Tono)</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Garcia, Vicenç	<i>Convenientibus vobis</i>	8	2	151-156	<i>Motete A 8 Vozes. 1683. Para Jueves Sancto. Del Maïestro Viçensio Garsia</i>
	<i>Missa</i>	8	2	235-257	<i># Missa A 8 del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Toledo Vicensio Garçia # a dos Choros 1685</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Gargallo, Vicenç Lluís	<i>Laudate Dominum</i>	10	3	216-219	<i>Psalmus # Laudate Dominum A 10 Vozes # 1683 A 3 Choros del maïestro Luis Gargallo Pres^b</i>
	<i>Cum invocarem</i>	10	3	220-226	<i>Psalm 8º Tono Cum Inuocarem a 10 Vozes del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Viçente Luiz Gargallo Pres^b</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	227-232	<i># Dixit dominus A 8 Vozes # A dos Choros Viçente Luis Gargallo 1683</i>
	<i>Dies irae</i>	8	2	665-672	<i>Prosa de Difuntos a 8 Vozes del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Vicente Luis Gargallo Pres^b</i>
	<i>Missa</i>	5	1	817-825	<i>Missa 5 Vozes del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Viçente Luiz Gargallo Pres^b</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Marcos, Raimundo	<i>Missa</i>	6	2	701-708	<i>Missa A 6 Vozes. Primero Tono del Maestro Raymundo marchus 1684</i>
	<i>Lamentatió</i>	4	1	743-746	<i>Lamentatio A 4 Vozes. Para el Sabado Santo. Del Maestro Raymundo Marchus. 1664</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Marqués, Pau	<i>Missa</i>	2	1	834-838	<i>Missa A dos Vozes. Quinto Tono. Del Maestro Pablo Marques. 1684</i>
	<i>Sancta Maria succurre miseris</i>	2	1	838	<i>Antiphona Beata Maria Virginis A duo Sancta maria Succurre del Maestro Pablo Marques</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Martí, Josep	<i>Alma Redemptoris mater</i>	6	2	122-123	<i>Antiphona B. M. V. Alma Redemptoris A 6 Vozes. Frater Josephus Marti 1695</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Molins, Lluís	<i>Missa Cum nobem bonitas</i>	9	3	28-40	<i>Missa Cum nobem bonitas. Ludovico Molins. A 3 Choros</i>
	<i>Missa</i>	6	2	127-137	<i>Missa a 6 veus 1677 feta en Verdu. Lluís Molins p^{re}. o^{rg}.</i>
	<i>Ecce nunc</i>	8	2	408-410	<i>Psalmus Ecce Nunc A 8 Luiz Molins Pres^b</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Nuet, Magí	<i>Missa</i>	6	2	113-122	<i>Missa A 6 Vozes. Magi Nuet Organista 1678</i>
	<i>Fratres</i>	6	2	159	<i>Psalmi Fratres Cum Sex Voc^b ad Completorium 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Domine ad adjuandum</i>	6	2	160-161	<i>Domine ed adjuandum a 6 1677</i>
	<i>Cum invocarem</i>	6	2	161-164	<i>Cum inuocarem a 6 1677</i>
	<i>In te Domine</i>	6	2	164-166	<i>In te Domine a 6 1677</i>
	<i>Qui habitat</i>	6	2	167-171	<i>Qui habitat a 6 1677</i>
	<i>Ecce nunc</i>	6	2	171-172	<i>Ecce nunc a 6 1677</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	6	2	173-174	<i>Nunc dimitis a 6 1677</i>
	<i>Salve Regina</i>	6	2	174-177	<i>Salve Regina a 6 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	6	2	186-188	<i>Alma Redemptoris Mater cum 6 vocib_s 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Regina caeli</i>	6	2	188-190	<i>Regina Caeli cum 6 vocib_s 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Ave Regina caelorum</i>	6	2	191-192	<i>Aue Regina Caeli A 6 1678 Magi Nuet</i>
<i>Christus natus est</i>	6	2	708-713	<i>Psalmus Invitatorio Para Navidad A 6 Vozes en el Año 1677. Maginus Nuet</i>	

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Ortells, Antoni T.	<i>Tota pulchra</i>	4	1	713-714	<i>Motete a la Virgen A 4 Vozes del Maestro Theodoro Ortells</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Perelló, Felip	<i>Lauda Jerusalem</i>	8	2	452-455	<i>Psalmus lauda Jerusalem dnus A 8 (El 2º Choro en falçete) Felip Perelló</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Patiño, Carlos	<i>Domine quando veneris</i>	4	1	157	<i>Motectum pro Defunctis qum quator Vicib, El Maestro Patiño</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Prats, Francesc	<i>Magnificat</i>	7	2	590-598	<i>Canticum Beata maria Virginis Magnificat Cum 7 Vocibus. 1685 8º tono. Fran^{co} Prats Org^{ta}.</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Prim, Joan	<i>Dixit Dominus</i>	5	1	747-749	<i>Psalmus Dixit dns. A 5 Vozes. Del Maestro Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Magnificat</i>	5	1	749-751	<i>Canticum B.V.M. Magnificat A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Laetatus sum</i>	5	1	752-755	<i>Psalmus Laetatus A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Te Deum</i>	5	1	758-760	<i>Hymnus Te Deum Laudamus A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Fratres</i>	5	1	760-762	<i>Leccio Breuis ad Completorium. Fratres. A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Cum invocarem</i>	5	1	762-765	<i>Psalmus ad Completorium. Cum Inuocarem. A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Inte Domne</i>	5	1	765-767	<i>Psalmus ad Completorium. Inte done A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Ecce nunc</i>	5	1	767-769	<i>Psalmus Ecce nunc. A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	5	1	769-770	<i>Canticum Nunc dimittis A 5 Vozes ad Completorium. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Salve Regina</i>	5	1	770-772	<i>Antiphona Beata Maria Virginis Salve Regina A 5 Vozes Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Alma Redemptoris mater</i>	5	1	772-773	<i>Antiphona B.M.V. Alma Redemptoris A 5 Vozes Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Regina caeli</i>	5	1	773-774	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 5 Vozes Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Regina caeli</i>	5	1	774-775	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 5 Vozes Juan Prim</i>
<i>Ave Regina caelorum</i>	5	1	776	<i>Antiphona Beata Maria Virgini Aue Regina Caelorum A 5 Vozes Juan Prim</i>	

					<i>Presbitero</i>
	<i>Cum invocarem</i>	5	1	777-779	<i>Psalmus ad Completorium Cum Inuocarem A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Inte Domine</i>	5	1	779-780	<i>Psalmus Inte dne A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Ecce nunc</i>	5	1	780-781	<i>Psalmus Ecce Nunc A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	5	1	782	<i>Domine ad adjuvandum A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Missa</i>	5	1	783-788	<i>Missa A 5 Vozes. (6º Tono) Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Missa</i>	5	1	789-796	<i>Missa A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Cum complementur dies</i>	5	1	806	<i>Motete A 5 Vozes In die Sancto Pentecostes Cum Complementur dies. Juan Prim Presbitero</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Pujol, Joan Pau	<i>Tristis est</i>	8	2	524-526	<i>Motet A 8 Vozes. Del maestro Joan Pujol</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Raduà, Josep	<i>Tristis est</i>	4	1	72-73	<i>Motet A 4 Vozes. (Con falçete) Para despues q. han puesto el Ss^{mo} Sacra^{to}. En el Monumento. Del Padre Maestro fray Joseph Radua</i>
	<i>O admirabile Sacramento</i>	4	1	158	<i>Motet Para quando Reservan el SS^{mo} Sacra^{to} A 4 Vozes. Del Padre Maestro Fray Joseph Radua</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	428-432	<i>3º Tono. Psalm^s Dixit d^{ms} A 8. Fr. Josephus Radua</i>
	<i>Magnificat</i>	8	2	457-460	<i>Psalmus Magnificat A 8 Vozes 3º Tono Fra Josephus Raduá</i>
	<i>Laudate pueri</i>	8	2	460-464	<i>Psalmus Laudate Pueri Fr. Joseph Raduá</i>
	<i>Missa difunts</i>	8	2	647-664	<i>Missa pro Defunctis A 8 Vozes a dos Choros Del Padre Maestro Fray Joseph Raduan</i>
	<i>Lauda Jerusalem</i>	5	1	755-757	<i>Psalmus Lauda Jerusalem A 5 Vozes. Del Padre Maestro Fray Joseph Raduá</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Selma, Miquel	<i>Salve Regina</i>	8	2	296-302	<i>Salve Regina A 8 de Miquel Selma</i>
	<i>Cum invocarem</i>	8	2	393-398	<i>Psalmus Cum Inuocarem A 8 Miquel Selma Maestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na}</i>
	<i>Qui habitat</i>	8	2	401-408	<i>Psalmus Qui habitat A 8 de Miquel Selma Maestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na}</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	410-414	<i>Psalmus Nunc Dimitis A 8 de Miquel Selma Maestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} 3r Tono</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Soler, Francesc	<i>Missa difunts</i>	8	2	678-687	<i>Missa Pro Defunctis Cum 8 Vocibus En el Año de 1698. Fran^{co} Soler</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Soler, Josep	<i>Domine quando veneris</i>	4	1	74	[Motet para] <i>los difuntos. A 4 Vozes. (Domine quabdo veneris). Joseph Soler. 1694</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Tello, Miguel	<i>Salve Regina</i>	4	1	628-630	<i>Antifona B.M.V. Salve Regina A 4^{ro} Vozes del Maestro Miguel Tello</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Torres, Francesc	<i>Christus natus est</i>	2	1	599-601	<i>Psalmus Invitatorio Para Navidad. A dos voces. Dos Tenores. Del Maestro Francisco Torres. En el Año de 1688</i>
	<i>Missa</i>	6	2	691-700	<i>Missa A 6 Vozes del Maestro Fran^{co} Torres 1684</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Torres, Lluís	<i>Missa</i>	12	4	310-333	[Portadeta pàg. 109:] <i>Missa de la Batalla A 12. A 4^{ro} Choros Con menestriles Al 3^{ro} Choro del Maestro Luiz Torres. En el Año de 1682</i>
	<i>Missa</i>	8	2	505-525	<i>Missa A 8 Vozes, Con menestriles al 2^o Choro. 1674 P^r. Tono. Del Maestro Lluís Torres Pres^b</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	560-563	<i>Tiple Solo primero Choro 1684 Con Menestriles 2^o Choro Salve Regina A 8 Lluís Torres</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Verdalet, Joan	<i>Tota pulchra</i>	5	1	804-806	<i>Motete a 5 Vozes In festo Beata maria Virginis. Tota Pulchra est. Joannes Verdalet</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Viñes, Pedro Juan	<i>Regina caeli</i>	8	2	415-416	<i>Regina Caeli A 8 Vozes. Fr. Petrus Joannes Viñes</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	422-425	<i>Salve Regini A 8 Vozes. Fr. Petrus</i>

					<i>Joannes Viñes</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	425-428	<i>Primero Tono (El 2º Choro en falçete) Psalm^s Dixit Domin. A 8. Del Maestro Pedro Juan Viñes</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	432-434	<i>Psalm^s Nunc dimitis. A 8. Del Maestro Pedro Juan Viñes</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Maestro de Capilla de la Catedral de Saragossà [?]	<i>Missa</i>	10	3	199-216	<i>Missa A 10 Vozes. A 3 Choros Con dos Tiples al P^{ro}. Choro del Maestro de Capilla de la Cathedral de Saragoza. 1683</i>

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
[anònim]	<i>Te lucis</i>	2	1	112	<i>Hymno a Duo ad Completorium. Te lucis ante terminum</i>
	[?]	4	1	349-350	[Part instrumental sense cap tipus d'especificació]
	<i>Dies irae</i>	4	1	839-843	<i>Prosa pro defunctis A 4 [...?]</i>
	<i>Gozos a San Francisco Javier</i> [inici]	4	1	843	<i>Gozos a Sant Franco Xavier A 4 Vozes</i>

Mossèn Josep Segarra, a l'índex d'autors i obres amb que inicia el volum M 1168, es va deixar, possiblement per descuit, d'anotar-hi dues de les obres que es troben a l'interior del volum, concretament una *Missa* a 7 veus, de Josep Ferrer (pàgines 527-540); i un psalm *Lauda Jerusalem* a 5 veus, de Joan Prim (pàgines 755-757).

Pel que respecta als compositors de les obres copiades en el M 1168, són exactament quaranta-un els autors que el conformen, afegint-hi però a la vegada tres obres d'autor anònim, tot i que, dues d'elles sembla ser que, per la seva situació dins del volum, podrien correspondre a Anton Font, si més no, algú —potser monsenyor Higini Anglès— ho va creure així i ho deixà anotat amb llapis en el mateix índex. A la vegada, no consta tampoc l'autoria de les dues últimes obres que es troben afegides al final del volum; aquestes són: una seqüència *Dies irae*, a 4 veus; i l'inici d'uns *Gozos a San Francisco Javier*, també a 4 veus. Ambdues obres —d'autor anònim— no consten a l'índex del volum degut que no són còpies de mossèn Segarra, i, com ressalta

clarament, varen ser afegides posteriorment per una altra mà (desconeguda) en el volum manuscrit.

Tal i com s'ha vist a la taula anterior —Taula 2—, es mostra el nombre d'obres —174 en total— de cadascun dels autors —quaranta-un— del M 1168, aquest cop però, ordenats alfabèticament. Fent una lectura atenta de la taula en ressalta que, els autors que tingueren una relació més directa amb l'església verdunina són dels qui més obres apareixen copiades en el volum; com a prova d'això, vegi's:

- de **Joan Prim, mestre de capella i organista a Verdú**, 21 obres
- d'**Anton Font, natural de Verdú**, mestre de capella i organista a Tàrrega, 21 obres
- de **Lluís Torres**, possiblement visqué a Verdú, 3 obres
- de **Magí Nuet, mestre de capella i organista a Verdú**, 13 obres
- de **Josep Farrer, mestre de capella i organista a Verdú**, 5 obres
- de **Josep Raduà**, monjo de Poblet, **síndic i ecònom a Verdú**, 7 obres.

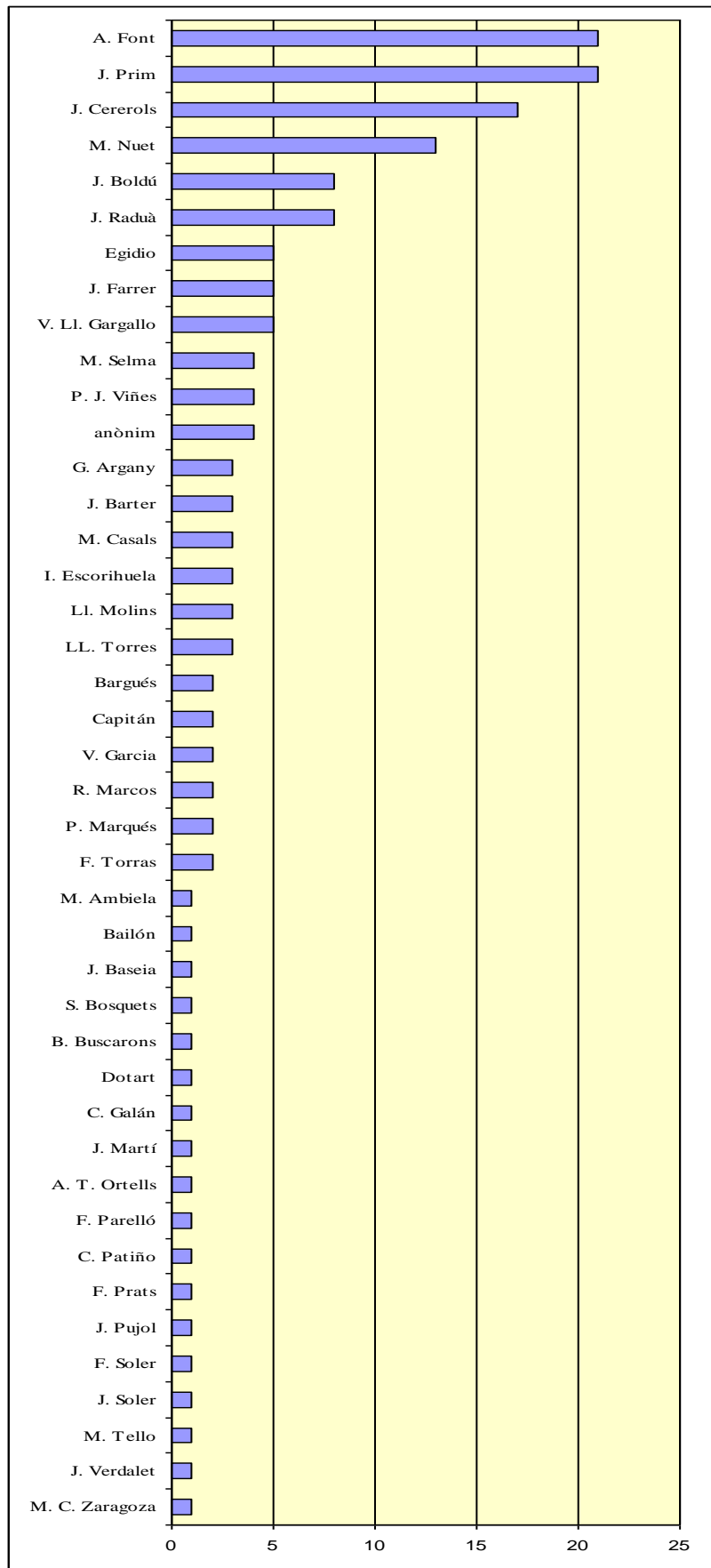
Pel que fa a la resta dels autors, el nombre habitual d'obres copiades en el manuscrit varien entre 1 i 5 composicions (excloent-ne Josep Boldú, mestre de capella a la propera localitat de Tàrrega, amb 8 obres). És comprensible que, d'aquests autors relacionats amb Verdú se n'hagi conservat un nombre tant important d'obres, però com a fet extraordinari, en aquest sentit, en destaca el cas de Joan Cererols ja que, d'aquest compositor montserratí s'han conservat copiades 16 obres en el manuscrit M 1168. Pel que fa a aquest nombre important d'obres del monjo montserratí —el tercer en quantitat d'obres copiades en el volum—, es pot donar la possibilitat que hagués pogut existir algun tipus de relació entre la música d'aquest autor nascut a Martorell i algun membre de la comunitat parroquial verdunina. O bé que existís una relació —per nosaltres desconeguda— entre algun membre de la capella de música montserratina i la capella musical verdunina. Potser, tal vegada, per tractar-se d'un reconegut compositor d'una de les capelles musicals més importants de l'època —la capella musical del monestir de

Montserrat— i fent referència al que he citat anteriorment concernient al “tràfic” d’obres i composicions entre els diversos centres i/o mestres de capella. En aquest sentit podria ben bé tractar-se d’un compositor, l’obra del qual hagués estat copiada i divulgada en el seu temps; d’altra banda sinó, com es pot entendre que a l’arxiu musical verduní existís aquest considerable nombre d’obres copiades d’un dels músics més importants de la capella musical del monestir montserratí?³¹⁵.

Una visió general del conjunt d’autors i de la quantitat d’obres de cadascun es veu reflectit clarament en el gràfic següent. Aquest gràfic comparatiu ens possibilita la relació quantitativa d’obres/autors que conformen el M 1168 del “Fons Verdú” de la biblioteca barcelonina. A la vegada, ens ressalta el que he esmentat anteriorment referent a la quantitat d’obres composades pels autors que més relació tingueren amb Verdú —exceptuant-ne en aquest sentit, el cas de Joan Cererols—.

³¹⁵ Les obres de Joan Cererols copiades en el M 1168 tenen una particularitat gràfica important que ressalta en tretze de les setze obres d’aquest autor montserratí. Aquesta particularitat rau en el fet que, la col·locació de les veus dins del propi format de la partitura s’aparta del “costum” de situar la disposició de les diverses veus que configuren els dos cors, és a dir de copiar-les en sentit descendent, de la més aguda a la més greu. En aquest cas, Segarra les copia seguint un ordre en forma de “mirall”, fent simetria, és a dir, començant per la veu més aguda del primer cor i acabant en la part inferior de la partitura amb la veu més aguda del segon cor. La part de l’*Acompañamiento* està situada en el seu lloc habitual, sota dels dos cors. Aquesta particular disposició organitza la partitura de la següent manera: (*Primer Coro*) *Tiple, Alto, Tenor, Bajo*, (*Segundo Coro*) *Bajo, Tenor, Alto, Tiple* i acabant la disposició amb la part de l’*Acompañamiento*. Aquesta disposició, tal com he citat, no la trobem en la totalitat de les obres de Cererols d’aquest volum: apareix en totes les peces, menys en el *Salm Credidi* (pàgina 55) i en les dues misses a 5 veus (pàgines. 631 i 797). En aquest punt sorgeix la pregunta de per què unes obres estan copiades per Segarra en una disposició, mentre que les altres estan en una disposició diferent? Potser perquè a Segarra ja li arribaren en aquesta disposició i l’únic que fa és copiar-les idènticament? En tot cas, quin sentit “pràctic” hi ha en el fet d’escriure-les en aquesta determinada disposició? Potser per una possible situació “escènica” dels dos cors dins de l’espai de l’església, quedant ja així reflectida una possible distribució sobre el paper? En aquest sentit, vegeu les qüestions dramaturgiques, així com la relació entre la tectònica i l’espai en l’arquitectura barroca, i la música del barroc: -CASARES RODICIO, Emilio: “La música religiosa en el barroco europeo”, a *La Música en el Barroco*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, p.61. -LÓPEZ-CALO, José: “La música religiosa en el barroco español. Orígenes y características generales”, a *La Música en el Barroco*. *Ob. cit.* pp.164, 166.

Gràfic 3. Compositors de l'M 1168



Pel que respecta a la tipologia de les obres, en el següent gràfic queda representat el percentatge de cadascun dels gèneres que conformen la totalitat de les obres del M 1168, fet interessant que cal tenir en compte ja que ens dóna una visió global de la distribució i incidència —és a dir, de la seva importància relativa— de les diverses tipologies de les obres recollides i copiades. El mostreig l'inicio amb les misses (tenint en compte el seu sentit de “gran obra”, ja que, en aquest cas, es tracta de misses que podríem qualificar com “de gran format” i extensió); al gràfic, i seguint en la direcció de les agulles del rellotge, es van complementant la resta de tipologies.

Gràfic 4

Tipologia d'obres

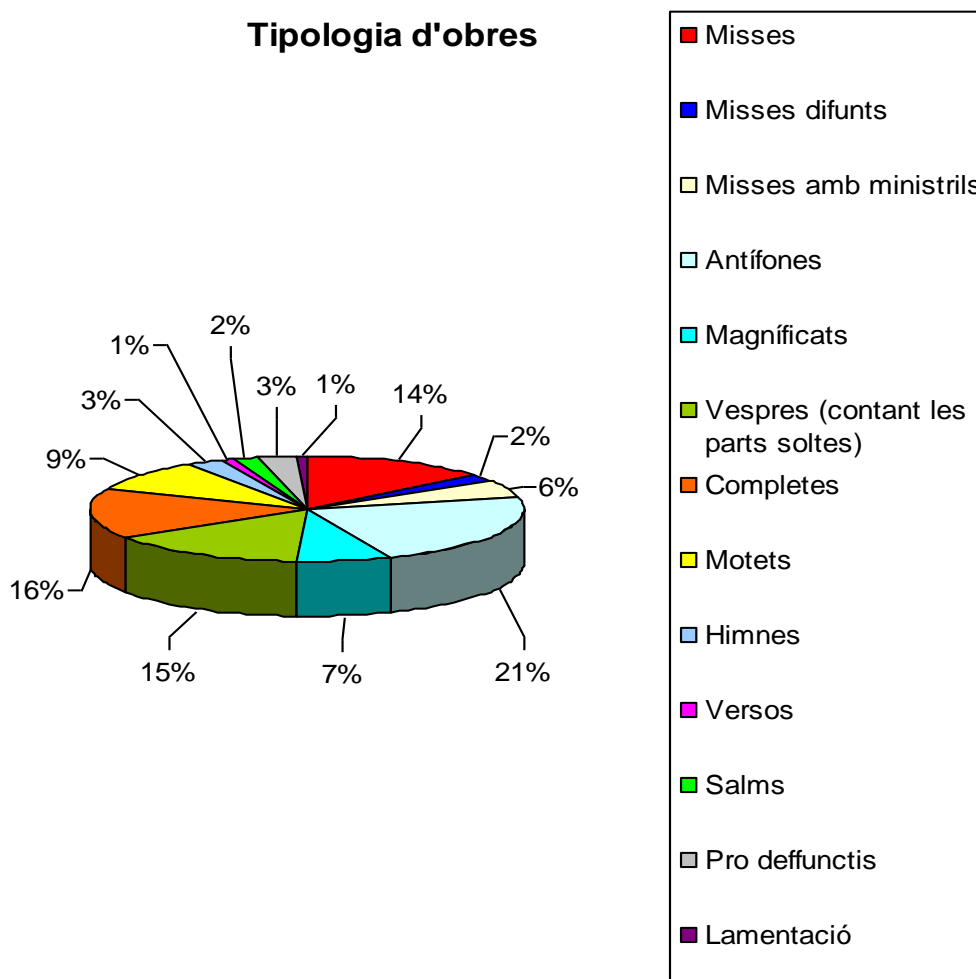




Fig.98. Immaculada. Reproducció del segle XVIII.



Fig.99. Mare de Déu del Roser. Reproducció del segle XVIII.

El que es desprèn i ressalta del gràfic anterior, és la quantitat considerable d'*antifones*, les quals, curiosament, es redueixen únicament a les quatre antifones marianes majors (*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* i *Salve Regina*), més l'antífona —aquesta considerada de caire menor— *Santa Maria, succurre miseris*. Per damunt de la resta de tipologies, les antifones arriben a ser, pràcticament, una quarta part del total de les obres del volum manuscrit, exactament un 21%. Aquesta característica crida la atenció, particularment, perquè són obres destinades a la llaor de Santa Maria, que a la vegada, és la patrona de l'església verdunina. Aquest fet coincideix amb l'ascensió de la devoció popular cap a la Verge durant el segle XVII, que ens recorda l'especial tractament —i fins i tot la seva conversió en “dogma”— de la Immaculada Concepció (recordem aquí els magnífics exemples pictòrics a càrrec de Bartolomé Esteban Murillo), l'ascens de advocacions locals com ara Santa Maria del Pilar a Saragossa (que es convertirà al llarg del segle en patrona de la ciutat, i del Regne —amb el fet crucial del “miracle de Calanda”—, fins a arribar més tard a patrona “de la Hispanitat”), o, sobre tot, amb la proliferació espectacular de dedicacions d'esglésies

per tot l'àmbit hispànic a l'Assumpció de Maria. En aquesta mateixa línia, l'església de Verdú està dedicada també a la Mare de Déu, i celebra la seva festivitat el 15 d'Agost. Avui dia a Verdú, com ja s'ha vist, encara es conserven alguns testimonis escultòrics d'interès, entre ells cal destacar la imatge de Santa Maria, de mitjans de segle XV, l'extraordinària talla de la Puríssima, obra de l'escultor Agustí Pujol (1631), i la talla de la Mare de Déu del Roser (a.1575)³¹⁶.



Fig.100. Mare de Déu dels Dolors.
Reproducció de 1778.



Fig.101. Mare de Déu del Carme.
Reproducció de 1771.



Fig.102. Inmaculada de
Bartolomé Esteban Murillo.

³¹⁶ Vegeu el capítol "Estat de la qüestió (La religiositat a Catalunya a finals del s. XVII)", en la present tesi doctoral.

Li segueixen en ordre d'importància les *misses*, un 14%. Si a les *misses* hi addicionem les que consten amb ministrils —un 6%—, es veu clarament que el total arriba a ser el 20% del conjunt de les obres del manuscrit verduní. Sorpren el fet de trobar un número tan elevat de misses respecte del total, per quant és sabut que les musicalitzacions de les misses (com a “Ordinarium”), podien ser utilitzades tantes vegades com fos necessari, és a dir, no havien de ser “noves” per a cada ocasió, com podia succeir, sense anar més lluny, en el cas dels *villancicos*, que eren pràcticament obres “d’usar i tirar” o, en qualsevol cas, per a ser interpretades en molt contades ocasions. Per tant, del fet que el manuscrit reculli abundants misses, es desprén un particular interès per solemnitzar musicalment la litúrgia d’una manera, fins a cert punt, rica, fastuosa, i d’això mateix es deriva un cert interès “de novetat”, per tal de no repetir en excés la literatura disponible, sinò mantenir-la continuadament de forma “actualitzada”. D’altra banda, el fet que bona part de les misses anotades estiguin concebudes de manera policoral i, fins i tot, amb participació de ministrils, implica la exigència d’un cert “aparell”, una *pompa*, que parla ben bé de l’esplendor que sens dubte va viure la capella musical de Verdú a finals del segle XVII. Li segueix en ordre d’importància, l’ofici de *Completos*, un 16%, i a continuació l’ofici de *Vespres*, un 15%. Això vol dir que, unint les dues hores, ens donen un total del 31%, la qual cosa significa que, l’ofici de la tarda, o vespertí (des de la caiguda del sol), era, amb molta diferència (ja que les misses no implicaven una hora concreta per a la seva ejecució), el més important del dia i el que, conseqüentment, va rebre major atenció per part dels compositors a Verdú. Òbviament, això serveix per les dates assenyalades i festivitats religioses del curs de l’any litúrgic i, potser no tant (?) pels dies *ferials*. En qualsevol cas, l’abundància de peces musicals per a Vespres i Completos (concebudes en conjunt), al·ludeix a un moment concret del dia, a una hora, i no tant a la major o menor importància de les seves peces individuals, ja fossin salms, càntics, o altres tipus de

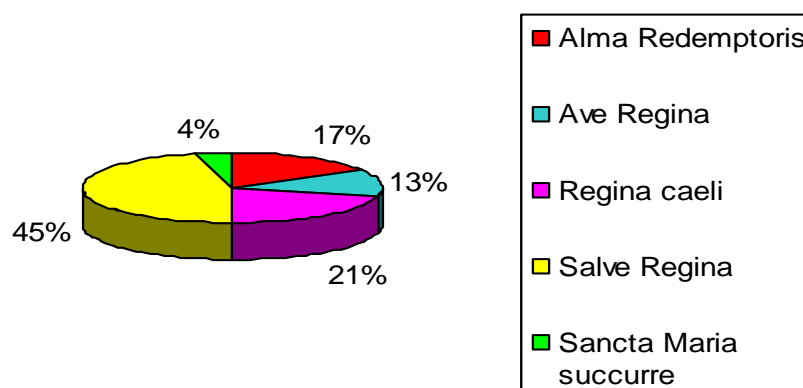
composicions. A partir d'on, sobresurt el seu caire “funcional”, per a servir a les celebracions vespertines litúrgiques: aquestes obres estàn escrites i col·lectades pensant en el seu ús “pràctic”. I d'altra banda, cal remarcar que aquestes hores nocturnes eren concebudes no com moments propis de la festa “del dia”, sinó com a actes corresponents ja a la festa “del dia següent”; és a dir, que aquestes composicions, executades durant la (i per mantenir l'estat de) “vigília”, predisposaven al fidel (i en el cas de la música, ho feien auditivament) a prendre consciència de la solemnitat de la festivitat pròpia de l'endemà.

Els altres tipus d'obres, aquests, de menor importància (en general, es tracta de peces versàtils —que es poden utilitzar en diferents ocasions—, o bé, es tracta de peces per a moments molt concrets —per a l'ofici de difunts, Semana Santa...—), pel que respecta al seu volum, són: *motets*, un 9%; *magníficats*, un 7%; *motets de difunts*, un 3%; *himnes*, un 3%; *misses de difunts*, un 2%; *salms*, un 2%; *lamentacions*, un 1%; i *versos*, un 1%.

En el següent gràfic presento només les quatre antífones marianes majors —motiu de la present tesi doctoral— i l'antífona mariana “menor” *Sancta Maria, succurre miseris*.

Gràfic 5

Antífones Marianes



Desglossant en percentatges el gràfic anterior, es pot veure clarament que, en destaca per damunt de tot, l'antífona *Salve Regina* amb un 45%, pràcticament la meitat del total de les antífones; li segueix en ordre d'importància l'antífona *Regina caeli*, amb un 21 %. Més endarrerides resten l'*Alma Redemptoris mater* i l'*Ave Regina caelorum* amb un 17% i un 13% respectivament. Com era d'esperar, l'antífona *Salve Regina*, per la seva imbricació popular és la més representada dins el total, però, pel que respecta a la resta d'antífones, està més o menys compensat, la qual cosa indica que totes tenien la seva importància i representativitat. No obstant, cal tenir també en compte el temps del calendari litúrgic durant el qual s'acostumava a interpretar cadascuna d'aquestes antífones (més llarg per a la *Salve*, i molt més reduït, per exemple, per a *Sancta Maria, succurre miseris*)³¹⁷. En el M 1168, les quatre antífones marianes —*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* i *Salve Regina*— i l'antífona *Sancta Maria, succurre miseris*, es troben musicades pels compositors representats en la taula següent.

Taula 13³¹⁸. El manuscrit 1168 (per tipologies compositives)

Alma Redemptoris mater

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Casals, Miquel	<i>Alma Redemptoris mater</i>	8	2	417-419	<i>Alma Redemptoris A 8 Vozes. Miquel Casals</i>
Martí, Josep	<i>Alma Redemptoris mater</i>	6	2	122-123	<i>Antiphona B. M. V. Alma Redemptoris A 6 Vozes. Frater Josephus Marti 1695</i>

³¹⁷ El rès i el cant de les quatre antífones marianes majors es duu a terme durant tot l'any litúrgic, repartint-se de la següent manera dins del calendari litúrgic: *Alma redemptoris Mater* [17%], des de les *Vespres* del dissabte abans del Diumenge I d'Advent, fins a les segones *Vespres* de la festa de la Purificació (2 de febrer), ambdues incloses; *Ave Regina caelorum* [13%], des de les *Completas* del dia de la Purificació, fins després de les *Completas* de la *Feria IV* (dimecres) de Setmana Santa; *Regina caeli laetare* [21%], de les *Completas* del Dissabte Sant, fins després de *Nona* del dissabte de l'Octava de Corpus; i *Salve Regina* [45%], que va des de les primeres *Vespres* de la festa de la Santíssima Trinitat (diumenge posterior a la Pentecosta) fins després de la *Nona* del dissabte abans d'Advent. Pel que respecta a l'antífona *Sancta Maria, succurre miseris*, —antífona que també apareix al volum M 1638—, cal esmentar que la seva interpretació es feia en les primeres *Vespres* del dia de la Mare de Déu (15 d'agost) com a antífona del *Magnificat*. Vegeu: *-Antiphonale Romanum*. Tournai (Belg.), Desclèe et Socii, 1924, pp.65-68. *-Liber Usualis*. Tournai (Belg.), Desclèe et Socii, 1929, pp.278-281 i 1082.

³¹⁸ Totes les obres que apareixen en aquesta taula estan distribuïdes per tipologies i, dintre de cadascuna, els autors que hi apareixen estan ordenats alfabèticament. Observant les obres descrites anteriorment en les taules generals —sense contar les antífones marianes— i, tenint en compte les diverses tipologies en què es poden classificar, es pot veure la quantitat d'obres que pertanyen a cadascun d'aquests blocs.

Nuet, Magí	<i>Alma Redemptoris mater</i>	6	2	186-188	<i>Alma Redemptoris Mater cum 6 vocib_s, 1677 Magi Nuet</i>
Prim, Joan	<i>Alma Redemptoris mater</i>	5	2	772-773	<i>Antiphona B.M.V. Alma Redemptoris A 5 Vozes Juan Prim Pres^b</i>

Ave Regina caelorum

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Argany, Gabriel	<i>Ave Regina caelorum</i>	10	4	735-737	[il·legible]
Font, Anton	<i>Ave Regina caelorum</i>	8	2	419-421	<i>Ave Regina caelorum A 8 Vozes. Antonius Font Pres^b</i>
Nuet, Magí	<i>Ave Regina caelorum</i>	6	2	191-192	<i>Aue Regina Caeli A 6 1678 Magi Nuet</i>
Prim, Joan	<i>Ave Regina caelorum</i>	5	1	776	<i>Antiphona Beata Maria Virgini Aue Regina Caelorum A 5 Vozes Juan Prim Presbítero</i>

Regina caeli

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Escorihuela, Isidro	<i>Regina caeli</i>	8	2	563-565	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 8 Vozes de Isidro Escoriguela</i>
Nuet, Magí	<i>Regina caeli</i>	6	2	188-190	<i>Regina Caeli cum 6 vocib_s, 1677 Magi Nuet</i>
Prim, Joan	<i>Regina caeli</i>	5	12	773-774	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 5 Vozes Juan Prim Presbítero</i>
	<i>Regina caeli</i>	5	1	774-775	<i>Antiphona B.M.V. Regina Caeli A 5 Vozes Juan Prim</i>
Viñes, Pedro Juan	<i>Regina caeli</i>	8	2	415-416	<i>Regina Caeli A 8 Vozes. Fr. Petrus Joannes Viñes</i>

Salve Regina

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Bargués	<i>Salve Regina</i>	6	2	177-181	<i>Otra Salve Regina A 6 En Romance y latin de Barges</i>
	<i>Salve Regina</i>	6	2	182-186	<i>Barges. Otra Salve Regina A 6 En Romance y latin, con dos Tiples al Primero Coro</i>
Buscarons, Benet	<i>Salve Regina</i>	8	2	374-376	<i>Salve Regina. A 8 Vozes de benet Buscarons 1700</i>
Cererols, Joan	<i>Salve Regina</i>	8	3	63-71	<i>1683. Salve Regina. A 8. # Fr. Joannes Cererols #</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	292-296	<i>1683 A 8 Salve Regina con Ecos (el Primero Choro en Falsete) Fray Juan Cereroles</i>
Font, Anton	<i>Salve Regina</i>	9	3	24-27	<i>Salve A 9 A 3 Choros. Anton Font p^{re}</i>
	<i>Salve Regina</i>	8	2	302-307	<i>Salve regina A 8 Vozes 1687 de Antonio Font Pres^b</i>
Nuet, Magí	<i>Salve Regina</i>	6	2	174-177	<i>Salve Regina a 6 1677 Magi Nuet</i>
Prim, Joan	<i>Salve Regina</i>	5	1	770-772	<i>Antiphona Beata Maria Virginis Salve Regina A 5 Vozes Juan Prim Presbítero</i>
Selma, Miquel	<i>Salve Regina</i>	8	2	296-302	<i>Salve Regina A 8 de Miquel Selma</i>
Tello, Miquel	<i>Salve Regina</i>	4	1	628-630	<i>Antifona B.M.V. Salve Regina A 4^{ro} Vozes del Maestro Miguel Tello</i>
Torres, Lluís	<i>Salve Regina</i>	8	2	560-563	<i>Tiple Solo primero Choro 1684 Con Menestriles 2º Choro Salve Regina A 8</i>

					Lluís Torras
Viñes, Pedro Juan	Salve Regina	8	2	422-425	Salve Regini A 8 Vozes. Fr. Petrus Joannes Viñes

Sancta Maria, succurre miseris

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Marqués, Pau	Sancta Maria succurre miseris	2	1	838	Antiphona Beata Maria Virginis A duo Sancta maria Succurre del Maïestro Pablo Marques

Misses*

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Barter, Joan	Missa	6	2	137-150	1680. otra Missa A 6 Vox. Con dos Tiples Pº Choro Muy buena (Juan) (Barter)Por G Sol Re Ut. 2º tono
Capitán	Missa	5	1	825-834	Missa 5 Vozes del MaïestroCapitan
Cererols, Joan	Missa	5	1	631-636	Missa A 5 Vozes 4º Tono Soli Deo honor et gloria del Padfre maïestro Fray Juan Cereroles
	Missa	5	1	797-804	Missa A 5 Vozes del Padre MaïestroFray Juan Cereroles
Font, Anton	Missa	4	1	807-814	Missa A 4 Vozes delMaïestro Antonio Font Presbitero
Garcia, Vicenç	Missa	8	2	235-257	# Missa A 8 del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Toledo Vicensio Garçia # a dos Choros 1685
Gargallo, V. LL.	Missa	5	1	817-825	Missa 5 Vozes del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar ^{na} Viçente Luiz Gargallo Pres ^b
Marcos, Raimundo	Missa	6	2	701-708	Missa A 6 Vozes. Primero Tono del Maïestro Raymundo marchus 1684
Marqués, Pau	Missa	2	1	834-838	Missa A dos Vozes. Quinto Tono. Del Maïestro Pablo Marques. 1684
Molins, Lluís	Missa Cum nobem bonitas	9	3	28-40	Missa Cum nobem bonitas. Ludovico Molins. A 3 Choros
	Missa	6	2	127-137	Missa a 6 veus 1677 feta en Verdu. Lluís Molins p ^{re} . o ^{rg} .
Nuet, Magí	Missa	6	2	113-122	Missa A 6 Vozes. Magi Nuet Organista 1678
Prim, Joan	Missa	5	1	783-788	Missa A 5 Vozes. (6º Tono) Juan Prim Presbitero
	Missa	5	1	789-796	Missa A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero
Torres, Francesc	Missa	6	2	691-700	Missa A 6 Vozes del Maïestro Fran ^{co} Torras 1684
Maestro de Capilla de la Catedral de Saragossà [?]	Missa	10	3	199-216	Missa A 10 Vozes. A 3 Choros Con dos Tiples al Pº. Choro del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Saragoza. 1683

*A l'índex de mossèn Josep Segarra hi apareix una missa amb menestriles, a 10 i 11 veus a 4 cors, de Josep Soler. Aquesta missa no està copiada en el M 1168 i, mossèn Segarra tampoc en va anotar el número de pàgina; per tant, es tracta d'una missa aquí inexistent (?) de la qual només tenim constància del seu títol a l'índex.

Misses amb menestriles

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Argany, Gabriel	<i>Missa</i>	10/11	4	715-728	<i>Missa A 10 Vozes Con Menestriles del Maestro de la Cathedral de Lerida Gabriel Argany. Soli Deo honor et gloria 1696. Y para 11 voces la p^{te} Missa</i>
	<i>Missa</i>	9	3	729-734	<i>Missa A 9 Vozes Con Menestriles del Maestro de Capilla de la Cathedral de [...?]</i>
Baseia, Joan	<i>Missa</i>	9	3	569-584	<i>Missa A 9 A 3 Choros Con Menestriles. 8^o Tono 1690. Del Maestro Juan Basseya</i>
Escorihuela, Isidro	<i>Missa</i>	12	4	334-348*	<i>(Soli Deo honor et Gloria) Missa A 12 Con Menestriles a 4^o Choros. Sidro Escoriguela 1686</i>
Farrer, Josep	<i>Missa</i>	8	2	489-503	<i>Missa A 8 Con menestriles al 1^o Choro (Tiple Solo al P^{ro}. Choro en el Año de 1688 de Joseph Farrer</i>
	<i>Missa</i>	7	3	527-540	<i>Missa A 7 Vozes A 3 Choros Con Menestriles. En el Año de 1686. de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
Torres, Lluís	<i>Missa</i>	12	4	310-333	<i>[Portadeta pàg. 309:] Missa de la Batalla A 12. A 4^{to} Choros Con menestriles Al 3^{ro} Choro del Maestro Luiz Torras. En el Año de 1682</i>
	<i>Missa</i>	8	2	505-525	<i>Missa A 8 Vozes, Con menestriles al 2^o Choro. 1674 P^r. Tono. Del Maestro Lluís Torras Pres^b</i>

*Les dues pàgines següents (349 i 350) s'enceten amb fragments a 4 veus sense cap text.

Misses de difunts

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Raduà, Josep	<i>Missa difunts</i>	8	2	647-664	<i>Missa pro Defunctis A 8 Vozes a dos Choros Del Padre Maestro Fray Joseph Raduan</i>
Soler, Francesc	<i>Missa difunts</i>	8	2	678-687	<i>Missa Pro Defunctis Cum 8 Vocibus En el Año de 1698. Fran^{co} Soler</i>

Vespres

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Barter, Joan	<i>Credidi</i>	8	2	673-678	<i>Psalmus Credidi Propter quod Cum 8 Vocibus 4^o Tono Juan Barter Pres^b 1686</i>
Cererols, Joan	<i>Credidi</i>	9	3	55-59	<i>Tiple Solo al Primero Choro. A 9. Para Visperas # Psalmus Credidi propter quod. de Fray Juan Cererols #</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	9	3	77-83	<i>Tiple Solo P^{ro}. Choro. # Ad Vesperas 9 Vocb^s. # 1683 # Fr. Joannes Cererols #</i>
	<i>Confiteor</i>	9	3	83-89	<i>Confiteor. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro. Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Beatus vir</i>	9	3	90-96	<i>Beatus Vir. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro. Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Laudate</i>	9	3	97-104	<i>Laudate pueri Dominum. A 9. Tiple Solo</i>

					<i>al P^o. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
	<i>Magnificat*</i>	9	3	104-111	<i>Magnificat. A 9. Tiple Solo al P^o. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
Egidio	<i>Laudate Dominum</i>	8	2	367-368	<i>Psalmus Laudate dominu^m Omnes gentes A 8 Vozes 6 Tono (2^o Choro en falçete) Del Padre Fray Egidio</i>
	<i>Laetatus sum</i>	8	2	384-388	<i>Psalmus sum A 8 voces De Padre Fray Egidiol</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	435-438	<i>5^o Tono. Psalmus Dixit dms. A 8 Vozes (El 2^o Choro en falçete) del Padre Fray Egidio</i>
	<i>Beatus vir</i>	8	2	438-442	<i>Psalmus Beatus Vir. A 8 Vozes (El 2^o Choro en falçete) del Padre Fray Egidio</i>
Escorihuela, Isidro	<i>Beatus Vir</i>	8	2	355-363	<i>Psalmus Beatus Vir A 8 Vozes. Quinto Tono 1689. Isidro Escorihuela</i>
Farrer, Josep	<i>Magnificat*</i>	8	2	551-555	<i>Magnificat A 8 Vozes Con Menestriles A 2^o Choro de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	555-560	<i>Psalmus Dixit dms de Joseph Farrer Org^{ta}. Con Menestriles. A 8 Vozes Tiple Solo P^o Choro (8^o Tono)</i>
Font, Anton	<i>Dixit Dominus</i>	9	3	41-45	<i>1 tono., Dixit Dominus. a 9. A 3 Choros Antoⁿ Font</i>
	<i>Beatus vir</i>	9	3	45-49	<i>Beatus vir A 9. Anton Font</i>
	<i>Magnificat*</i>	9	3	49-54	<i>Magnificat A 9. Anton Font</i>
	<i>Credidi</i>	8	2	464-468	<i>Psalmus A 8 Credidi propter quod. Antonius Font Pres^b</i>
Galán, Cristobal	<i>Laudate Dominum</i>	8	2	363-367	<i>Psalmus Laudate Dominu^m Omnes Gentes de Galan A 8 (3^o Tono)</i>
Gargallo, V. LL.	<i>Laudate Dominum</i>	10	3	216-219	<i>Psalmus # Laudate Dominum A 10 Vozes # 1683 A 3 Choros del maestro Luis Gargallo Pres^b</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	227-232	<i># Dixit dominus A 8 Vozes # A dos Choros Viçente Luis Gargallo 1683</i>
Perelló, Felip	<i>Lauda Jerusalem</i>	8	2	452-455	<i>Psalmus lauda Jerusalem dms A 8 (El 2^o Choro en falçete) Felip Perelló</i>
Prim, Joan	<i>Dixit Dominus</i>	5	1	747-749	<i>Psalmus Dixit dms. A 5 Vozes. Del Maestro Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Magnificat*</i>	5	1	749-751	<i>Canticum B.V.M. Magnificat A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Laetatus sum</i>	5	1	752-755	<i>Psalmus Laetatus A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Te Deum</i>	5	1	758-760	<i>Hymnus Te Deum Laudamus A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
Raduà, Josep	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	428-432	<i>3^o Tono. Psalm^s Dixit d^{ms} A 8. Fr. Josephus Radua</i>
	<i>Magnificat*</i>	8	2	457-460	<i>Psalmus Magnificat A 8 Vozes 3^o Tono Fra Josephus Raduá</i>
	<i>Laudate pueri</i>	8	2	460-464	<i>Psalmus Laudate Pueri Fr. Joseph Raduá</i>
	<i>Lauda Jerusalem</i>	5	1	755-757	<i>Psalmus Lauda Jerusalem A 5 Vozes. Del Padre Maestro Fray Joseph Raduá</i>
Viñes, Pedro Juan	<i>Dixit Dominus</i>	8	2	425-428	<i>Primero Tono (El 2^o Choro en falçete) Psalm^s Dixit Domin. A 8. Del Maestro Pedro Juan Viñes</i>

*Aquests *Magnificats* es troben detallats en la taula corresponent als *Magnificats*.

Completes

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Boldú, Josep	<i>Cum invocarem</i>	9	3	475-478	<i>Psalmus ad Completorium Cum 9 Vocibus con menestriles A 3º Choro. 1688</i> <i>Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Inte Domine</i>	9	3	478-480	<i>Psalmus Inte dne. A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Qui habitat</i>	9	3	480-484	<i>Psalmus Qui habitat A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Ecce nunc</i>	9	3	484-486	<i>Psalmus Ecce Nunc A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	486-488	<i>Psalmus Nunc dimittis A 9 Josephus Boldu Pres^b</i>
	<i>Cum invocarem</i>	9	3	611-617	<i>Psalmi ad Completorium Cum Invocarem A 9 Voces A 3 Choros Con menestriles. Del Maïestro Joseph Boldu Pres^b 1690</i>
	<i>Qui habitat</i>	9	3	617-625	<i>Psalmus Qui Habitat A 9 Joseph Boldu Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	625-627	<i>Nunc Dimitis A 9 Joseph Boldu Pres^b</i>
Bosquets, Sebastian	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	468-471	<i>Psalmus Nunc dimitis A 8 Vozes Sebastian Bosquet Pres^b</i>
Capitán	<i>Qui habitat</i>	8	2	369-374	<i>de Capitan</i>
Casals, Miquel	<i>Cum invocarem</i>	8	2	446-451	<i>Psalmus A 8 Vozes Cum Inuocarem. 8º Tono. Miquel Casals</i>
Cererols, Joan	<i>Cum invocarem</i>	8	2	263-268	<i>1683 Psalmi ad Completoriu. A 8. Fray Juan Cereroles</i>
	<i>In te Domine</i>	8	2	269-272	<i>In te Dne Sperauí</i>
	<i>Qui habitat</i>	8	2	273-280	<i>Qui Habitat</i>
	<i>Ecce nunc</i>	8	2	281-284	<i>Ecce Nunc</i>
	<i>Te lucis</i>	8	2	284-287	<i># Hymnus A 8 #</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	288-291	<i># Nunch Dimitis A 8 #</i>
Farrer, Josep	<i>Nunc dimittis</i>	10	4	585-589	<i>Canticum Nunc Dimitis Cum Deneni Vocibus. Con Menestriles (Juni. 19) A 4º Choros de Joseph Farrer Org^{ta} 1689</i>
Font, Anton	<i>Fratres</i>	9	3	1	<i>3 Choros ad Completorium Cum 9 Vocibus 1693 Anton Font p^{re}</i>
	[<i>Deus in adiutorium</i>] <i>Domine ad adjuvandum</i>	9	3	2-3	
	<i>Cum invocarem</i>	9	3	3-7	<i>Cum Invocarem A 9</i>
	<i>Inte Domine</i>	9	3	8-10	<i>Inte Domine A 9</i>
	<i>Qui habitat</i>	9	3	11-17	<i>Qui habitat A 9</i>
	<i>Ecce nunc</i>	9	3	18-20	<i>Ecce nunc A 9</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	9	3	20-23	<i>Nunc dimitis A 9</i>
	<i>Fratres</i>	8	2	389-391	<i>Ad Completorium. Fratres. A 8 Vozes. Del Maïestro Antonio Font Pres^b 1686</i>
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	8	2	391-393	<i>Domine ad adjuuandu^m A 8 Antonio Font Pres^b</i>
	<i>In te Domine</i>	8	2	399-401	<i>Psalmus Inte Dne Sperauí A 8 Antonio Font Pres^b</i>
Gargallo, V. LL.	<i>Cum invocarem</i>	10	3	220-226	<i>Psalm 8º Tono Cum Inuocarem a 10 Vozes del Maïestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Viçente Luiz Gargallo Pres^b</i>
Molins, Lluís	<i>Ecce nunc</i>	8	2	408-410	<i>Psalmus Ecce Nunc A 8 Luiz Molins Pres^b</i>
Nuet, Magí	<i>Fratres</i>	6	2	159	<i>Psalmi Fratres Cum Sex Voc^b ad Completorium 1677 Magi Nuet</i>
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	6	2	160-161	<i>Domine ed adjuvandum a 6 1677</i>
	<i>Cum invocarem</i>	6	2	161-164	<i>Cum inuocarem a 6 1677</i>
	<i>In te Domine</i>	6	2	164-166	<i>In te Domine a 6 1677</i>

	<i>Qui habitat</i>	6	2	167-171	<i>Qui habitat a 6 1677</i>
	<i>Ecce nunc</i>	6	2	171-172	<i>Ecce nunc a 6 1677</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	6	2	173-174	<i>Nunc dimitis a 6 1677</i>
Prim, Joan	<i>Fratres</i>	5	1	760-762	<i>Leccio Breuis ad Completorium. Fratres. A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Cum invocarem</i>	5	1	762-765	<i>Psalmus ad Completorium. Cum Inuocarem. A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>In te Domne</i>	5	1	765-767	<i>Psalmus ad Completorium. Inte done A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Ecce nunc</i>	5	1	767-769	<i>Psalmus Ecce nunc. A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	5	1	769-770	<i>Canticum Nunc dimitis A 5 Vozes ad Completorium. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Cum invocarem</i>	5	1	777-779	<i>Psalmus ad Completorium Cum Inuocarem A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>In te Domine</i>	5	1	779-780	<i>Psalmus Inte dne A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Ecce nunc</i>	5	1	780-781	<i>Psalmus Ecce Nunc A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
	<i>Domine ad adjuvandum</i>	5	1	782	<i>Domine ad adjuvandum A 5 Vozes. Juan Prim Presbitero</i>
Selma, Miquel	<i>Cum invocarem</i>	8	2	393-398	<i>Psalmus Cum Inuocarem A 8 Miquel Selma Maiestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na}</i>
	<i>Qui habitat</i>	8	2	401-408	<i>Psalmus Qui habitat A 8 de Miquel Selma Maiestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na}</i>
	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	410-414	<i>Psalmus Nunc Dimitis A 8 de Miquel Selma Maiestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} 3r Tono</i>
Viñes, Pedro Juan	<i>Nunc dimittis</i>	8	2	432-434	<i>Psalm^s Nunc dimitis. A 8. Del Maestro Pedro Juan Viñes</i>
[?]	<i>Te lucis</i>	2	1	112	<i>Hymno a Duo ad Completorium. Te lucis ante terminum</i>

Magnificats

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Casals, Miquel	<i>Magnificat</i>	8	2	377-383	<i>Psalmus Magnificat A 8 Vozes. 3º Tono. Miquel Casals</i>
Cererols, Joan	<i>Magnificat*</i>	9	3	104-111	<i>Magnificat. A 9. Tiple Solo al P^{ro}. Coro . Fr. Joannes Cererols</i>
Egidio	<i>Magnificat</i>	8	2	442-446	<i>8º Tono. Psalmus Magnificat. A 8 Vozes (El 2º Choro en falçete) del Padre Fray Egidio</i>
Farrer, Josep	<i>Magnificat*</i>	8	2	551-555	<i>Magnificat A 8 Vozes Con Menestriales A 2º Choro de Joseph Farrer Org^{ta}. de la Cathedral de Celsona</i>
Font, Anton	<i>Magnificat*</i>	9	3	49-54	<i>Magnificat A 9. Anton Font</i>
Prats, Francesc	<i>Magnificat</i>	7	2	590-598	<i>Canticum Beata maria Virginis Magnificat Cum 7 Vocibus. 1685 8º tono. Fran^{co} Prats Org^{ta}.</i>
Prim, Joan	<i>Magnificat*</i>	5	1	749-751	<i>Canticum B.V.M. Magnificat A 5 Vozes. Juan Prim Pres^b</i>
Raduà, Josep	<i>Magnificat*</i>	8	2	457-460	<i>Psalmus Magnificat A 8 Vozes 3º Tono Fra Josephus Raduà</i>

*Aquests *Magnificats* es troben detallats també a la taula de les *Vespres*.

Miserere

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Barter, Joan	<i>Miserere</i>	5	1	540-547	<i>Miserere Cum 5 Vocibus del Maestro de Capilla de la S^{ta}. Iglesia Cathedral de Bar^{na} Joannes Barter Presbitero</i>

Himnes *

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Ambiela, Miguel	<i>Ave maris stella</i>	8	2	488	<i>Aue Maris Stella (Hymnus) Cum 8 Vicibus Con Baxoncillos. (De Miguel Ambiela)</i>
Font, Anton [?]**	<i>Ave maris stella</i>	5	1	194	<i>Himnus Aue Maris Stella A 5 Vozes</i>

*A l'índex, s'especifica: *Maiestro Baylon, Verso O Crux. El Hymno Vexilla regis A 4. Folio 60*. En aquest foli només s'hi troba el vers *O Crux*, l'himne no hi apareix tot i que les dues pàgines següents estan en blanc. Possiblement, mossèn Segarra les va deixar així per tal d'escriure-hi posteriorment aquest himne (?).

** A l'índex, aquesta obra està situada sota de les obres de Patiño amb el nom de Font afegit amb llapis i, en el manuscrit està situat just sota d'un motet per a *albats* d'Anton Font. Per tant, sembla més evident que pugui pertanyer a Font, que no pas a Patiño.

Lamentacions

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Marcos, Raimundo	<i>Lamentatio</i>	4	1	743-746	<i>Lamentatio A 4 Vozes. Para el Sabado Santo. Del Maestro Raymundo Marchus. 1664</i>

Motets

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Font, Anton [?]*	<i>Peccantem me quotidie</i>	6	2	123-125	<i>Motetum Cum 6 Vocibus Pro Defunctis Pecatenm Me quotidie et non me Penitentem</i>
	<i>Laudate pueri</i>	7	2	193-194	<i>Motet per a Albats A 7. Laudate Pueri. A 3 de Mars de 1679. Antoni Font pres^b</i>
Garcia, Vicenç	<i>Convenientibus vobis</i>	8	2	151-156	<i>Motete A 8 Vozes. 1683. Para Jueves Sancto. Del Maestro Viçensio Garsia</i>
Ortells, Antoni T.	<i>Tota pulchra</i>	4	1	713-714	<i>Motete a la Virgen A 4 Vozes del Maestro Theodoro Ortells</i>
Prim, Joan	<i>Cum complementur dies</i>	5	1	806	<i>Motete A 5 Vozes In die Sancto Pentecostes Cum Complementur dies. Juan Prim Presbitero</i>
Pujol, Joan Pau	<i>Tristis est</i>	8	2	524-526	<i>Motet A 8 Vozes. Del maestro Joan Pujol</i>
Raduà, Josep	<i>O admirabile Sacramento</i>	4	1	158	<i>Motet Para quando Reservan el SS^{mo} Sacra^{to} A 4 Vozes. Del Padre Maestro Fray Joseph Radua</i>
Verdalet, Joan	<i>Tota pulchra</i>	5	1	804-806	<i>Motete a 5 Vozes In festo Beata maria Virginis. Tota Pulchra est. Joannes Verdalet</i>

*A l'índex, està situat sota de les obres de Patiño amb el nom de Font afegit amb llapis, en canvi, al manuscrit es troba a continuació de l'antifona *Alma Redemptoris mater*, de Josep Martí.

Pro deffunctis

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Dotart, Gaspar	<i>Quare de vulva</i>	2	1	601-602	<i>Lectio, Pro deffunctis Quare de vulva. Del Maestro Gaspar Dotart A duo 1690</i>
Gargallo, Vicenç Lluís	<i>Dies irae</i>	8	2	665-672	<i>Prosa de Difuntos a 8 Vozes del Maestro de Capilla de la Cathedral de Bar^{na} Vicente Luis Gargallo Pres^b</i>
Patiño, Carlos	<i>Domine quando veneris</i>	4	1	157	<i>Motectum pro Defunctis qum quator Vicib^s. El Maestro Patiño</i>
Soler, Josep	<i>Domine quando veneris</i>	4	1	74	[Motet para]los difunctos. A 4 Vozes. (Domine quabdo veneris). Joseph Soler. <u>1694</u>
[anònim]	<i>Dies irae</i>	4	1	839-843	<i>Prosa pro defunctis A 4 [...?]</i>

Salm invitatori per a Nadal

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Nuet, Magí	<i>Christus natus est</i>	6	2	708-713	<i>Psalmus Invitatorio Para Navidad A 6 Vozes en el Año 1677. Maginus Nuet</i>
Torres, Francesc	<i>Christus natus est</i>	2	1	599-601	<i>Psalmus Invitatorio Para Navidad. A dos voces. Dos Tenores. Del Maestro Francisco Torres. En el Año de <u>1688</u></i>

Versos

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
Bailón, Aniceto	<i>O Crux</i>	4	1	60	<i>Verso O Crux. A 4^o. Del Maestro Baylon</i>

Gozos a San Francisco Xavier

Compositor	Obra	Veus	Cors	Pàgina	Títol diplomàtic
[Anònim]	<i>Gozos a San Francisco Javier</i> [inici]	4	1	843*	<i>Gozos a Sant Franco Xavier A 4 Vozes</i>

*Pàgina numerada posteriorment amb llapis.



Observant el volum manuscrit M 1168 de la *E: Bbc*, en destaca la seva enquadernació en forma de llibre, amb les tapes i el llom de pergamí i un gruixut contingut en paper, amb un total de 848 pàgines. Com ja s’ha dit a l’inici del present capítol, el volum medeix 21 cm d’ample per 30,5 cm d’alçada i un gruix de 8 cm. A més, cal ressaltar-ne el seu bon estat de conservació, fet que, sens dubte, li dóna un valor afegit. A la tapa del volum i a la meitat superior de la portada, hi apareix escrit en tinta negra i de manera molt malmesa la següent inscripció:

“[...] de Jo[sep]h / Segarra / Verdu Pres^{b.}”.

Al vers de la portada hi apareix reflexada —com en la gran majoria de les obres del fons verduní— la propietat del manuscrit:

“és de la R^{nt} Com^t / de Verdú”.1763.

A la vegada, al llom del compilatori s’hi troba escrit, en sentit vertical i amb grosses lletres negres, la següent inscripció, que crida la atenció per estar redactada en castellà, mentre que tota la resta del volum es redacta en català:

“MUSICA DE CANTO DE ORGANO”.

A la portadeta s’hi troba escrit:

†

“Aquest llibre es de la R^{nt} Com^t / de Pre^{ves} de la vila de Verdú Bis= / bat de Solsona, per disposició y deixa / ne feu a dita R. Com^t lo R^{nt} Joseph / Segarra, y Colom . . . 1763”

El volum, un cop tancat, es pot cordar mitjançant una mena de botó fixat a la tapa (i fet amb un petit cilindre de pergamí, a la manera dels botons dels abrics actuals anomenats comunament “trenkes”) que s’insereix dins d’una baga de cordill que sobresurt de la contratapa, restant així el llibre, més que ben fermat, empaquetat, protegit de l’exterior i, fins i tot, disposat per a un còmode transport.

Els continguts musicals que es troben al manuscrit recullen composicions de diversos autors destacats del panorama musical, tan local —actius o relacionats amb Verdú—, com hispànic en general, de finals del segle XVII i principis del XVIII. L'elaboració del volum es va iniciar l'any 1691, segons apareix escrit a l'inici del volum³¹⁹. Concretament, el volum s'enceta amb el següent text:

“1691 / Tabla, de, la / Musica de Cant de Orgue / de diferents Autors, está Con / tinguda en lo present llibre de / mí Joseph Segarra y Colom p^{re}: / de la Vila de Verdú”.

El recull —acabem de dir que consta de 848 pàgines— s'enceta amb 22 pàgines, numerades posteriorment a llapis —potser per monsenyor Higiní Anglès?—³²⁰. Després de tot l'important corpus de música litúrgica coral, bicoral i policoral de què es compon el manuscrit —tota ella en disposició de partitura—, li segueix una partícula, adherida (enganxada) a l'última pàgina, on hi consta la part d'un *Miserere* a 5 veus —pàgina sense numerar—³²¹. Li segueix una partitura de tres sistemes (estant aquesta adherida al full anterior i, ara en format de quartilla i també sense numerar), escrita per mossèn Josep Segarra, corresponent a un *Domine Deus* a 2 veus i acompanyament [incomplerta]³²². Al vers d'aquest full s'hi troba la partitura a 4 veus —*Cantus Primi*

³¹⁹ Mossèn Josep Segarra Colom el deuria acabar de compilar possiblement el 1702, ja que és en aquesta data quan inicia un altre volum de música litúrgica, concretament el que coneixem com a M 1638 de la *E: Bbc*. Aquest segon volum manuscrit s'enceta amb el següent text: “Taula de la Musica de Cant de O[rgue] / de diferents Autors está contingu[da] / en lo present llibre de Mn. Joseph S[e] / garra y Colom p^{re} de la p^{nt} Vila de Ve[r] / du Bisbat de Celsona en lo Any d[e] / 1702”. L'encapçalament és pràcticament idèntic al del volum M 1168, fet que justifica la idea de que aquest segon volum podria ser una continuació del primer, amb una diferència d'onze anys de l'un a l'altre —de 1691, a 1702—. Vegeu quadre específic sobre aquest manuscrit m 1638 a la pàgina següent.

³²⁰ En aquestes pàgines no numerades originàriament, és on es troba l'índex d'autors i d'obres. A dites pàgines, li segueixen les 848 pàgines numerades i amb música —són les obres que apareixen a la Taula I d'aquest mateix capítol—. És ben evident que les pàgines d'aquest manuscrit verduní varen ser relligades després d'haver estat escrites, evidència que ens la dona l'observació de la numeració —també aràbiga— de cada pàgina. Aquesta numeració es troba sempre situada a l'angle exterior de la part superior de les pàgines, això és, al costat dret en la cara del recte i al costat esquerre en la cara del vers. També es veu clarament que, en alguns casos, la numeració es va adaptar a l'espai en blanc que deixava la partitura, fet que ens condueix a a creure que el producte final (el “llibre”) va ser confeccionat al final de tot, una vegada reunits tots el quaderns o lligalls solts que tenien previamente la música ja copiada.

³²¹ Aquesta pàgina, pel que es desprèn de l'observació del suport i de l'anàlisi de la seva grafia, podria correspondre's a una obra escrita molt posteriorment, possiblement ben entrat el segle XIX. És un full adherit i en disposició apaïxada i, on hi ha escrita la música de la part del *Tiple 2º* en clau de Sol. A les taules 1 i 2, a aquesta obra li dono el número de pàgina 844a.

³²² A aquest full li dono el número de pàgina 844b.

cori, *Cantus 2º cori*, *Tenor 2º cori*, *Bajo 2º cori* i l'acompañamiento d'un *Laus tibi Domine*, anònim. Per a cloure el volum segueixen dos fulls en blanc amb la paginació 845 a 848, també feta a llapis.

En la següent taula —Taula 4—, es desglossa la foliació del volum M 1168, el qual es presenta en diversos fascicles —18 en concret—. En cada fascicle s'hi troben situats un nombre variable de “subfascicles”, fet que queda especificat en la taula³²³. A la vegada, he distribuït en dues seccions els dos components estructurals del volum manuscrit: l'índex —Secció 1—, i el corpus d'obres musicals —Secció 2— que és on es troben els diversos fascicles que configuren el volum manuscrit.






Quadre 9

EL MANUSCRIT M 1638 DEL FONS VERDÚ A LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA.

El manuscrit musical M 1638 —esmentat ja al capítol I d'aquest treball, concretament, a la nota 28 de peu de pàgina— ha estat restaurat i enquadernat recentment per la Biblioteca de Catalunya. Actualment, consta de tapes de pell blanca i està lligat amb dues vetes també de pell; consta de 443 pàgines en paper, manuscrites, que corresponen a 222 folis numerats; a més, cal sumar-li les vuit pàgines —no numerades— de l'índex al començament del llibre.

Observant-lo, sembla que la intenció de mossèn Josep Segarra Colom seguia essent la mateixa que amb el manuscrit M 1168 —manuscrit protagonista de la present tesi doctoral—: compilar un seguit d'obres litúrgiques *com a repertori* (d'aquell tipus de composicions musicals) i/o *com a models de composició* (obres triades d'autors reconeguts a l'època i l'entorn geogràfic i social del qual sorgeix aquest manuscrit). El més lògic seria pensar en una certa funcionalitat del volum, per tal de destinar musicalment aquestes peces per a l'ús i servei litúrgic de l'església verdunina; però tampoc s'ha de descartar la possibilitat que aquest volum fos concebut, potser, com a material “de base” o “d'arxiu” (passat a net), per a extreure'n (a partir de les partitures o taules compòsitories copiades) les parts (és a dir, les partícels) per a possibles interpretacions de la capella musical verdunina, o fins i tot, d'altres capelles; i una altra possibilitat és

Taula 14. Foliació de l'M 1168

	[Portada:]		
	[...] de Jo[sep]h / Segarra / Verdu Pres ^h .		
			
	[Secció 1, índex]		
1		1 23	} vertical
	[Secció 2, obres]		
2		1 60	} apaïtat
3		[61] [en blanc] 112 113 124 126 [en blanc]	} apaïtat
4		[s/n, en blanc] 127 131 139 158 159 182 190 196	} vertical fins 150 } apaïtat 151-158 } vertical 159-194

³²³ En els diversos fascicles i subfascicles que apareixen en aquesta taula hi situo el número de les pàgines extremes de cadascun d'ells. Aquest format de paginació ens dóna una orientació respecte al gruix de cadascun dels diversos blocs que configuren el manuscrit.

que aquest volum fos ideat com una miscel·lània, un manual o vadèmecum que servís al músic (en aquest cas, molt probablement el propi Segarra, o un possible encomanador) com a material d'estudi: una sèrie d'obres "modèliques" per a l'estudi del contrapunt i la composició; finalment, també es podria pensar en un possible interès bibliòfil del manuscrit, com a obra per a la col·lecció, ben copiada i, per què no, fins i tot, si es trobés un financiador, per a una hipotètica edició (impressió) a posteriori... (?).



Fig.103. Índex de l' M 1638

En tot cas, en aquest segon volum s'hi troben, igual que en el M 1168, obres de caire exclusivament litúrgico-musicals —parts de Vespres, Completes, Misses, Misses de difunts, Absoltes i Seqüències...— dels següents autors (ordenats alfabèticament i, en cadascun dels autors hi apareixen les seves obres ordenades de manera correlativa segons el número de pàgina en què es troben al manuscrit): **Gabriel Argany** [salm *Dixit Dominus*, a 9 veus, pàgina 49; *Magníficat*, a 9 veus, pàgina 54; *Missa de difunts*, a 8 veus, pàgina 69; *Missa*, a 10 veus, pàgina 162; salm *Domine adjuvandum*, a 11 veus, pàgina 265; salm *Dixit Dominus*, a 11 veus, pàgina 267; *Magníficat*, a 11 veus, pàgina 275; *Magníficat*, a 5 veus, pàgina 363]; **Joan Barter** [*Missa*, a 9 veus, pàgina 33; *Magníficat*, a 8 veus, pàgina 85; salm *Cum invocarem*, a 13 veus, pàgina 325; salm *Domine adjuvandum*, a 6 veus, pàgina 415; *Missa* a 6 veus, pàgina 427]; **Isidro Escorihuela** [salm *Beatus vir*, a 8 veus, sense paginar, foli 200r; *villancico* al Santíssim Sagrament *Repicad, repicad las campanas zagales*, a 8 veus, sense paginar, foli 200r.]¹; **Josep Farran** [Ferran] [Lamentació de Jeremies per al Dissabte Sant *Incipit oratio*, a 4 veus, pàgina 225; Lamentació *in Feria Quinta in Cena Domini*, a 7 veus, pàgina 230; Lamentació *in Feria Sexta in Cena Domini*, a 7 veus, pàgina 236]; **Anton Font**

5		199 258 (en blanc)	{ apuñat
6		263 308	{ apuñat
7		309 340	{ apuñat
8		341 343 450	{ apuñat 443-450
9		355 468	{ vertical
10		469 472	{ vertical
11		475 548	{ vertical
12		549 566	{ apuñat
13		569 602	{ apuñat
14		611 631 633 635 647 666 688	{ vertical fins 630 apuñat 631-636 vertical 647-688
15		691 738	{ apuñat
16		743 844	{ apuñat
17		[844a] [844b]	{ apuñat vertical
18		845 848	{ en blanc



[antífona *Salve Regina en llatí i romanç*, a 8 veus, pàgina 139]; **Vicente Luís Gargallo** [salm *Nunc dimitis*, a 9 veus, pàgina 13; absolta *Liberame Domine*, a 8 veus, pàgina 128, seqüència de difunts *Dies irae*, a 6 veus, pàgina 147; salm *Nunc dimitis*, a 10 veus, pàgina 197]; **Pau Marquès** [*Missa*, a 2 veus, pàgina 232; motet *Sancta Maria succurre miseris*, a 2 veus, pàgina 238]; **Gabriel Menalt** [salm *Dixit Dominus*, a 5 veus, pàgina 357; salm *Lauda Jerusalem*, a 5 veus, pàgina 361]; **Felip Olivelles** [*Missa*, a 9 veus, pàgina 304]; **Francesc Perpinyà** [salm *Cum invocarem*, a 9 veus, pàgina 17; càntic *Nunc dimitis*, a 9 veus, pàgina 22; *Missa*, a 9 veus, pàgina 23; salm *Qui habitat*, a 9 veus, pàgina 59]; **Josep Pujolar** [*Magníficat*, a 8 veus, pàgina 79; *Magníficat*, a 8 veus, pàgina 91; *Magníficat*, a 11 veus, pàgina 153; salm *Lauda Jerusalem*, a 10 veus, pàgina 192; salm *Dixit Dominus*, a 11 veus, pàgina 297]; **Miquel Selma** [*Missa*, a 13 veus, pàgina 242]; **Gabriel Serres** [*Introitus Missa dels màrtirs*, a 6 veus, pàgina 435]; **Rafel Simon** [lecció *Fratres*, a 9 veus, pàgina 64; antífona *Alma Redemptoris mater*, a 9 veus, pàgina 65; *Missa*, a 5 veus, pàgina 282]; **Francesc Soler** [lecció *Fratres*, a 9 veus, pàgina 1; salm *Cum invocarem*, a 9 veus, pàgina 2; salm *Qui habitat*, a 9 veus pàgina 6; lecció *Fratres*, a 8 veus, pàgina 97; salm *Cum invocarem*, a 8 veus, pàgina 98; salm *In te Domine*, a 8 veus, pàgina 102; salm *Qui habitat*, a 8 veus, pàgina 105; salm *Ecce nunc*, a 8 veus, pàgina 110; càntic *Nunc dimitis*, a 8 veus, pàgina 111; *Missa de difunts*, a 8 veus, pàgina 113; *Seqüència de difunts*, a 8 veus, pàgina 117; antífona *Salve Regina*, a 8 veus, pàgina 130; antífona *Alma Redemptoris mater*, a 8 veus, pàgina 132; antífona *Ave Regina caelorum*, a 8 veus, pàgina 134; antífona *Regina caeli*, a 8 veus, pàgina 135; salm *Laudate Dominum omnes gentes*, a 9 veus, pàgina 200; *Missa*, a 10 veus, pàgina 203; lecció *Fratres*, a 6 veus, pàgina 415; salm *Cum invocarem*, a 6 veus, pàgina 416; salm *In te Domine*, a 6 veus, pàgina 419; salm *Qui habitat*, a 6 veus, pàgina 420; salm *Ecce nunc*, a 6 veus, pàgina 423; càntic *Nunc Dimitis*, a 6 veus, pàgina 424; antífona *Salve Regina*, a 6 veus, pàgina 425; antífona *Salve Regina*, a 6 veus, pàgina 439; antífona *Regina caeli*, a 6 veus, pàgina 440; antífona *Alma Rredemptoris Mater*, a 6 veus, pàgina 442]; **Josep Soler** [antífona *Alma Redemptoris mater*, a 9 veus, pàgina 15; Lamentació de Dissabte Sant, a 7 veus, pàgina 225]; **Jaume Subies** [salm *Cum invocarem*, a 10 veus, pàgina 177; càntic *Nunc Dimitis*, a 10 veus, pàgina 185]; i **Anònim** [vers de difunts *Ne recorderis peccata mea*, a 4 veus, pàgina 68; tres obres sense títol ni text, a 9 veus, pàgina 333-335, 335-336 i 336-443; salm *Qui habitat*, a 9 veus, pàgina 344]. Cal tenir present però que a l'índex fet pel mateix mossèn Josep Segarra, les obres i els autors que segueixen a la pàgina 333 no hi estan anotats². Per a més informació sobre el M 1638, vegi's: -SALISI CLOS, Josep M.: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI-XVIII", a *URTX, Ob. cit.*, pp.70- 88. -CODINA I GIOL, Daniel: "El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú", a *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), pp.103-130. Comparant la diferència de número de pàgines entre els dos manuscrits —M 1168 (848 pàgines de música) i 1638 (443 pàgines)— podria ser que mossèn Segarra ja no comptés amb més material musical (?) per a poder incloure dins el segon volum —M 1638—, ja que la diferència de pàgines és d'unes quatre-centes. Aceptada dita hipòtesi (?), això tampoc significaria, òbviament, que mossèn Segarra, posteriorment, no hagués tingut la possibilitat de tenir a les seves mans més obres musicals; i a més a més, es podria donar l'hipotètic cas, a la vegada, que hagués fet algun altre recull musical semblant als dos que s'han conservat (?) i que, tal com va passar amb el M 1168, per alguna raó hagués desaparegut de l'església verdunina (?) —per a més informació al respecte, vegi's el capítol I de la present tesi doctoral «El "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya. Trajectoria i problemàtica»—. (Sigui com sigui, això significaria un nou treball, que marxa fora de la intenció del present estudi, i que tractarà d'abordar en una altra ocasió). D'altra banda, alguns dels autors que apareixen en aquest manuscrit —M 1638— coincideixen en els dos volums manuscrits, com és el cas de: Gabriel Argany, Joan Barter, Josep Ferrer, Anton Font, Lluís Vicenç Gargallo, Francesc Soler, Josep Soler, Pau Marquès, i Miquel Selma. Mentre que, per altra banda, hi ha autors que no es troben representats en el M 1168, aquests són: Josep Pujolar, Felip Olivelles, Jaume Subies, Rafel Simon, Francesc Perpinyà, Gabriel Menalt i Gabriel Serres. Sembla ser, a primer cop de vista, que aquests últims autors són d'una generació posterior als primers; el que podria significar que, les obres musicals d'aquests darrers autors, podrien haver anat arribant a les mans de mossèn Segarra de manera progressiva, el que podria explicar la diferència quantitativa de peces entre els dos volums (?).

1 Els folis d'aquestes dues obres d'Isidro Escorihuela han estat adherides posteriorment —i com es veura més endavant, no fa massa anys, concretament entre el 1993 i el 2004— al darrer full del manuscrit. A més, val a dir que aquests folis han estat empegats de manera desordenada entre ells. L'ordre correcte que els pertocaria —segons una numeració dels folis feta posteriorment a mà— és: 202v, 202r, 200v, 200r, i 201r-v, [veure: -CODINA I GIOL, Daniel: "El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú", *Ob. cit.*, p.128]. En aquest sentit es pot dir que aquests fulls estan copiats en disposició vertical i no apaïsada com correspon al gruix del volum a partir de la seva pàgina 153; a més,

i com a última diferència, es nota clarament la marca del dobleg que hi ha a la meitat de la pàgina, fet que denota que, durant un cert temps, deuriem haver estat doblegades sense que formessin part del volum M 1638. Altrament, no queda prou clar que el *villancico* (*Repicad, repicad las campanas zagales*) sigui d'Isidro Escorihuela, ja que l'autoria d'aquesta obra no s'esmenta enlloc: només se li suposa, degut que duu la mateixa data que el salm *Beatus vir* (1686). Sigui com sigui, el fet probable és que, concretament, aquesta obra es troba copiada al M 1168 amb data de 1689, i això significa que es tracta d'una còpia datada tres anys més tard que la còpia del M 1638. Tenint en compte l'exposat fins ara, tot sembla portar a la conclusió que mossèn Josep Segarra va copiar l'obra que es troba al M 1168, dels papers afegits a l'altre volum manuscrit.

2 No deixa d'estranyar que les obres que es troben a partir de la pàgina 333 ja no constin a l'índex fet per mossèn Josep Segarra. Així doncs: Per quina raó deuria ser que el mossèn copista aturés la seva tasca en aquest punt? I també: Com és que, a partir de la pàgina 333, en algunes de les seves obres copiades no hi consta ni el títol de l'obra ni tan sols el text de la mateixa? Desconeixem aquest fet, però el que sí sembla (observant les tapes antigues que tenia el volum abans de la seva restauració), és, que, ben bé, podem creure que aquestes tapes deuriem ser de caràcter provisional. Actualment, i com ja s'ha dit anteriorment, aquest manuscrit ha estat restaurat no fa massa temps i les tapes que ara duu són de pell blanca, però abans això no era així, ja que, anteriorment estava folrat amb pergamí i paper "reapropiat" de l'arxiu parroquial verduní. Les dues cares del pergamí i del paper que feien de tapes estaven escrites amb caràcters gràfics del segle XV; fet que ens pot conduir a pensar que mossèn Segarra deuria tenir la intenció de continuar el volum i que, mentre tant, ho deuria anar relligant i guardant dins d'unes tapes "provisionals". Possiblement hauria tingut la intenció de donar-li al volum musical, un cop tingués totes les obres copiades (?), un millor acabat pel que fa a les tapes, tal i com ho va fer amb el volum anterior a aquest —el M 1168—. Però sembla ser que mossèn Segarra no va continuar compilant el volum ni tampoc en va acabar l'índex. Es poden veure aquestes tapes tal com eren anteriorment —abans de la restauració del volum—, en les dues imatges següents extretes de l'arxiu de la Coral Sant Pere Claver de Verdú:



Fig.104. Cares exteriors de les tapes del volum M 1638.



Fig.105. Referència topogràfica de l'M 1638.

Arribats en aquest punt sembla interessant destacar la simplicitat de les tapes originals del M 1638, ja que s'evidencia una significativa diferència entre les tapes del manuscrit M 1168 —manuscrit enquadernat originàriament i amb una destacable presentació— i les tapes del M 1638. Per tant doncs, tenint present que: 1) l'índex del M 1638 no està acabat; 2) l'última obra tampoc ho està; i 3) hi ha una "poc acurada" presentació externa del volum; podríem pensar, més que, que aquest manuscrit no es va arribar a acabar, que els materials que van conformar aquest volum "deficientment enquadernat" podrien haver estat el germen per a la confecció d'un curós volum, més ben enquadernat —com és el cas del M 1168—; això explicaria el fet que determinades obres (suposadament encara no passades a net) no constessin a l'índex, o que la darrera d'elles no s'hagués acabat de copiar; seguint amb aquesta hipòtesi, molt possiblement, la idea prevista fos la de, una vegada finalitzada la còpia de tots els materials, preparar una bona enquadernació, amb la còpia, ara sí, completa del índex, títol del volum, etc., ja que sorprèn que: 1) la còpia de materials inicial sigui tan cuidada com la del M 1168; i 2) que, en canvi, l'enquadernació sigui en aquest cas tan deficient, el que podria justificar el fet que l'enquadernació que fins avui s'ha conservat, fos simplement una enquadernació provisional o temporal —unes senzilles tapes— per a mantenir reunits uns materials que anirien a ser disposats al cap de poc temps per a la seva presentació, si no luxosa, si més no, pulcra i ben cuidada.

De cara a poder comprendre millor la composició d'aquest recull d'obres litúrgico-musicals i conèixer com va ser configurat en el moment de la seva transformació des dels fascicles o lligalls primigenis al volum final, cal tenir present alguns aspectes a destacar, ja que, el seu tret o característica fonamental, rau en la

disposició en què es troben les seves pàgines dins del manuscrit. Així doncs, classifiquem les pàgines en quatre blocs:

- 1/ pàgines en format apaïsat (o italià)³²⁴
- 2/ pàgines en format vertical (o francès)³²⁵
- 3/ pàgines en blanc
- 4/ pàgines que hi manquen³²⁶

El fet de comprovar que unes pàgines del volum musical tenen una orientació i d'altres una altra, fa que calgui qüestionar-se aquesta i altres interessants particularitats. Per què unes pàgines estan en sentit horitzontal o apaïsat mentre que d'altres ho estan en vertical? Quina seria la raó del per què mossèn Josep Segarra les deuria copiar així? Sembla evident que, en un volum tan gruixut (de més de vuit-centes pàgines), el fet que s'haguessin copiat algunes obres en sentit diferent al de l'enquadració del llibre,

³²⁴ Denominat comunament —el format apaïsat— com a paper pautat “a la italiana”, on normalment s’hi escrivien els *villancicos* i d’altres obres en romanç. Sol ser el tipus de format de les partícels. Aquest format tenia una certa preferència sobre el vertical ja que permetia copiar diversos textos sota una mateixa melodia sense haver de girar el full massa sovint (tal com acostumava a passar amb les *coples* dels *villancicos*, els *goigs*, etc.). A més, aquest format resultava més còmode ja que s’acomodava millor als faristols existents, que podien ser individuals (però sovint, molt petits, com és ara el cas dels faristols dels orgues), o correguts (allargats, per a ser utilitzats per més d’un músic a la vegada), però que, quasi sempre, eren baixos, de manera que els papers “a la francesa”, verticals, sobresortien i podien caure. Finalment, aquest format esdevenia el més adequat per “fer música en moviment” (“passaclaustres”, “pasacalles”, processons...), com, encara avui dia, es pot comprovar amb les partícels manuscrites per a les bandes de música i cobles (petits fulls subjectats amb una pinça o qualsevol altre estri). A la vegada, en la música vocal, facilitava el fet que més d’un cantor pogués, al mateix temps, i sense tapar-ne la visió utilitzar a la vegada una mateixa partícels o llibret.

³²⁵ Denominat comunament —el format vertical— com a paper pautat “a la francesa”. Normalment s’hi acostumava a escriure les peces litúrgiques en llatí. De tota manera, tant aquest format, com el que es descriu a la nota anterior, tenen les seves excepcions (quasi sempre de caire funcional) a l’hora d’escriure-hi la música, ja sigui tan en romanç com en llatí. Aquest tipus de format es va consolidar amb la invasió del mercat dels impressos musicals; estava condicionat per les planxes, i permetia, en el cas d’obres instrumentals (sense text) o amb un únic text per la música anotada, que hi capigués el màxim de música en una sola cara del paper sense necessitat d’haver de girar full. A partir d’aquí, esdevindrà cada cop més freqüent (i sobre tot a partir del segle XVIII), trobar als manuscrits expressions tals com “cobles verte”, “volti subito”, “volti presto”, etc. (“C.V.”, “V.S.”, “V.P.”...). En aquest sentit i pel que fa a les pàgines en disposició horitzontal, cal dir que, totes les pàgines del manuscrit M 1168 —i també les apaïsades del M 1638— tenen la mateixa orientació: la part superior de la pàgina és a l’esquerra del full. Això significaria el següent: si, a l’hora de copiar les partícels, el copista hagués pensat en fulls solts, hauria copiat el recte del full en disposició apaïxada i, acte seguit, hauria copiat el vers girant la pàgina, però en la mateixa orientació que la pàgina anterior —és a dir, la mateixa orientació que en el recte—; en tal cas, hauria girat la pàgina cap a la esquerra, resultant després, en la enquadració, que el recte de la còpia estaria ben orientat, respecte a l’eix del volum, mentre que el vers de la còpia hauria quedat de manera invertida a l’eix del llibre. Per tant, i com que totes les pàgines estan perfectament orientades respecte a l’eix del llibre, això vol dir que, de fet, hi havia una intencionalitat per part de mossèn Josep Segarra i Colom de preparar amb anterioritat els fulls de les obres musicals i disposar-les pensant en el volum final: hi va haver una previsió en la còpia, de cara a l’enquadració.

³²⁶ Molt possiblement, aquestes pàgines varen ser eliminades pel fet que deuriem restar en blanc, per tal de no fer massa voluminós el llibre.

impossibilitaria el seu ús pràctic: amb el gruix que té el volum, aquest hauria caigut de qualsevol faristol. Això mateix porta a pensar que l'enquadernació dels fascicles va ser, òbviament, posterior a la confecció (còpia) dels quadernets o fulls solts. Aquest fet ens conduirà, a la vegada, a un replantejament de les datacions, ja que el volum M 1168 es va confeccionar —segons consta en el mateix manuscrit— el 1691, però, potser (?), els materials deuria (encara que no necessàriament) haver estat copiats amb anterioritat a aquesta data. Per tant, de l'anàlisi codicològica podem extraure'n, al menys, dues conclusions fonamentals; una: que el volum no va poder servir (o ésser concebut) per a la pràctica musical “directa”; i dues: que, a part de la datació que pugui aparèixer als encapçalaments d'algunes de les obres copiades al volum, la data de la gran majoria de les còpies de les obres deuria ser anterior —encara que no molt— a la data de còpia que consta a l'índex (1691).

En aquest sentit, les dates que hi consten al volum —concretament, als encapçalaments d'algunes de les obres—, van des del **1674** de l'obra datada més antiga (una Missa de primer to per a vuit veus amb ministrils del mestre mossèn Lluís Torres, que es troba a la pàgina 505), fins al **1700** (una Salve per a vuit veus de Benet Buscarons, a la pàgina 374). Això vol dir que el conjunt de la recopilació d'obres que presenta aquest llibre és bastant compacte i homogeni pel que fa a les datacions (vint i sis anys), a més, cal especificar que, la majoria d'obres estan compreses *entre 1674 i 1690* (just abans de datar-se l'índex, el 1691), i que solament sis obres porten una datació específicament posterior a 1691 i sempre anterior a 1700³²⁷. En definitiva, el fet

³²⁷ Sorprén moltíssim que algunes composicions constin com a posteriors a 1691 (o bé que han estat copiades ulteriorment a l'esmentada data, segons consta a l'índex) [!]. Aquestes obres, segons l'ordre en què apareixen al volum, són: lecció *Fratres*, a 9 veus, d'**Anton Font**, p.1 (1693); motet de difunts *Domine quando veneris*, a 4 veus, de **Josep Soler**, p.74 (1694); antífona *Alma redemptoris Mater*, a 6 veus, de **Josep Martí**, p.122 (1695); antífona *Salve Regina*, a 8 veus, de **Benet Buscarons**, p.374 (1700); *Missa difunts*, a 8 veus, de **Francesc Soler**, p.678 (1698); i *Missa*, a 10 i 11 veus, de **Gabriel Argany**, p.715 (1696). Despista en gran mesura el fet que l'índex reflecteixi una data anterior als continguts d'algunes obres, que apareixen de manera aparentment desordenada al llarg del llibre, la qual cosa podria suggerir múltiples hipòtesis que crec que no cal desenvolupar aquí amb deteniment (per exemple, que la datació de les obres més tardanes fos posterior a l'índex, o bé que la data del índex estigués posada abans

de tenir més de vuit centes pàgines amb música d'una quarantena de compositors, datada en un espai de temps concret, uns setze anys, fa que aquest volum pugui ser considerat com una magnífica mostra de la composició (una de les més rellevants —i potser, fins i tot, la millor, tenint en compte la seva concreció espai-temps i l'ampli ventall d'autors que recull pel que fa a l'àmbit litúrgic—) que es feia (es coneixia, es practicava, circulava...) a Catalunya i a la península ibèrica a l'últim quart del segle XVII.

Així doncs, fins a quin punt els materials musicals del M 1168, són materials nous —copiats de nou—, o bé són materials reutilitzats/reaprofitats? És possible que mossèn Segarra Colom tingués guardats aquests materials musicals en algun lloc, amb la clara intenció que fossin enquadrats, i que, a la vegada, quedessin bé i esdevingués un llibre “bonic” i agradable visualment? Copia mossèn Segarra el llibre a partir de partitures, o bé ho fa de partícels pre-existents? O al contrari —més rar, però possible—, copia les obres a partir de taules compositòries³²⁸ —“*tabulae compositoriae*” —?

de tenir totes les obres copiades, o fins i tot, que Segarra tingués els originals i que anés posant els noms a l'índex abans de fer les còpies,...). En qualsevol cas, hem de tenir ben en compte que el volum següent (M 1638) està datat el 1702, just després i, enllaçant-lo amb el volum que tracto en el present treball.

³²⁸ Sobre les taules compositòries, vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “*Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco*”. *Ob.cit.*, pp.259-274. Les taules compositòries recullen la primera plasmació artística (la “creació”) de l'obra musical. S'annotava la música sobre qualsevol suport físic, prenent el nom del suport, el més freqüent: una taula o pissarra de fusta, revestida d'una capa encerada o amb una mena de pasta de guix. S'escriuen les pautes musicals, i posteriorment la composició (una mena de partitura on es disposaven totes les veus i parts instrumentals, unes damunt de les altres i amb una sèrie de línies divisòries —no coincidents amb el nostre concepte actual de tals divisòries—), a partir de la qual, posteriorment, el compositor o el copista n'extreien les corresponents partícels en suport de paper.



Fig.106. Taula compositòria número 7 conservada a l'arxiu musical de les catedrals de Saragossa. Aquest sistema d'escriure damunt de fusta (o qualsevol altre suport) tenia la particularitat que un cop acabada l'obra musical es podia eliminar tot el que s'havia escrit, deixant la taula a punt per a ser reutilitzada de nou.

En el cas que mossèn Josep Segarra i Colom copiés les obres musicals a partir d'uns originals escrits sobre paper, cal veure'n el procés que hauria pogut seguir: 1) de partícels originals a partitura; 2) de partitura original a partitura; i 3) de partitura original a partícels. En el cas que hagués seguit alguna de les citades possibilitats, es “perdria” algun tipus d'informació de l'obra primigènica “pel camí”? És a dir, va copiar de manera idèntica tant la música com el text? O bé, va deixar de copiar alguna o algunes particularitats (repeticions en el text, disposició dels cors i les veus, noms de les parts —cors, veus, menestrils, instruments, acompanyament...—) amb el supòsit que es podrien donar per sobreenteses? O per al contrari, mossèn Segarra va afegir a la còpia alguna particularitat que fos fruit de la seva experiència personal i musical i que en l'original no hi apareixia?

De ben segur que, com ja s'ha vist, algunes —si no la majoria— de les obres musicals ja estaven copiades d'antuvi en la disposició en què apareixen al manuscrit —vertical u horitzontal—. A la vegada, hi cap la possibilitat que mossèn Segarra, a mesura que anava copiant les peces litúrgico-musicals, deuria creure important per tal de conservar-ne la seva unitat, anar-les relligant en petits fascicles. Podria ser justament en aquest punt, quan mossèn Segarra vegés interessant la utilitat de confeccionar un recull, incloent-hi, altres obres que ja deuria tenir copiades d'antuvi (?). Molt possiblement, la idea de relligar-ho tot i fer-ne un compilatori litúrgico-musical, deuria sorgir-li del fet de tenir un considerable nombre de partitures, ja que, un tret que ens pot fer decantar cap a aquest sentit, és el fet que a les pàgines 75 i 126a³²⁹, ambdues en blanc, s'hi troba escrit a l'angle superior dret dels fulls, respectivament els números 2 i 3 —amb una clara intenció de numerar-ne els diversos plec o blocs de folis—. Aquesta

³²⁹ Pàgina numerada per mi mateix, ja que, concretament aquesta pàgina no disposa de cap numeració original.

numeració ens pot fer plantejar que, molt possiblement, mossèn Josep Segarra ja deuria tenir en algun moment la intenció d'organitzar les obres en diversos blocs o apartats³³⁰.

Potser, aquesta “bipolarització” —incidint de nou en la disposició de les pàgines apaïsades i verticals—, ens respon a alguna de les qüestions aparegudes anteriorment en aquest mateix capítol, concretament, quan es feia referència a la “utilitat” del volum M 1168 —destinat a l'estudi, conservació de material, ampliació de l'arxiu, interès bibliòfil...—. Sembla evident que, veient les dues disposicions de les pàgines —apaïsades i verticals—, només podia ser un volum destinat a un ús pràctic per a “damunt d'una taula” —per a l'estudi, per a confeccionar-ne particel·les, com a compendi, etc.—. Com ja s'ha dit també, no sembla massa probable que el volum litúrgico-musical anés destinat a un ús de pràctica musical del mestre de capella o bé, que estigués pensat per anar a la consola de l'orgue per tal d'acompanyar les obres que interpretava la capella musical. Justament, sembla evident que el volum, obert damunt la consola de l'orgue per les pàgines apaïsades, seria molt difícil que es mantingués ferm ja que, degut a la seva envergadura i pes, no podria aguantar l'estabilitat en la consola de l'orgue o en el faristol del director i, molt possiblement, cauria endavant. Per tant doncs, sembla bastant evident que la utilitat del manuscrit M 1168 no seria justament la de la “pràctica” musical —en el sentit de la interpretació musical—.

A la vegada, i referent a la construcció del volum manuscrit, cal destacar que els fascicles que formen el M 1168 no segueixen l'estructura habitual de folis que s'usa en l'enquadernació —fascicles de 8 o 16 folis—, ja que, el que es desprèn de l'observació del manuscrit és que solen ser fascicles d'obres soltes o bé reculls que contenen obres diverses (tractament per peces originals i, documentalment concebudes de manera individual). Tots els fascicles s'inicien amb el començament d'una obra i, a la vegada,

³³⁰ Concretament, després d'aquesta pàgina 75, s'inicia un bloc on predominen les obres del compositor montserratí Joan Cererols, les quals s'extenen fins a la pàgina 111 (és a dir, que l'obra d'aquest compositor està copiada dins d'un sol bloc).

acaben amb el final d'una altra obra. Així doncs, les pàgines que apareixen en blanc, o bé les que han estat retallades o sostretes del volum, corresponen a les pàgines que segueixen a la del final d'una obra.

Vegi's en la següent relació com es troben organitzades i distribuïdes les pàgines en el manuscrit M 1168, incloent-hi també les que estan en blanc i, a la vegada, les que varen ser sostretes del volum:

1/ Verticals:

1-22 [són les pàgines de l'índex i numerades a llapis]³³¹; 127-150, obres de **Molins i Barter**; 159-194, obres de **Nuet, Bargues i Font**; 355-471, obres de **Escorihuela, Galán, Egidio, Capitán, Buscarons, Casals, Font, Selma, Molins, Viñes, Raduà, Perelló i Bosquets**; 475-565, obres de **Boldú, Ambiola, Farrer, Lluís Torres, Pujol, Barter, Escorihuela i Tello**; 611-630, obres de **Boldú i Tello**; i 647-687, obres de **Raduà, Gargallo, Barter i Francesc Soler**.

2/ Apaïssades:

1-60, obres de **Font, Cererols i Bailón**; 63-74, obres de **Cererols, Raduà i Josep Soler**; 77-125 obres de **Cererols, Nuet, Martí i Font**; 151-158, obres de **Garcia, Patiño i Raduà**; 199-257, obres del **Maestro de la catedral de Zaragoza, Gargallo, Garcia**; 263-307, obres de **Cererols, Selma, Font**; 309-350, obres de **Lluís Torres, Escorihuela i anònim**; 569-602, obres de **Baseya, Ferrer, Prats, Francesc Torres i Dotart**; 631-636, obres de **Cererols**; 691-738, obres de **Francesc Torres, Marcos, Nuet, Ortells i Argany**; i 743-843 obres de **Marcos, Prim, Raduà, Cererols, Verdalet, Font, Gargallo, Capitán, Marqués, i anònim**.

3/ En blanc:

61-62, 75-76, 126, 126[a]-126[b]³³², 258, 308, 472, 549-550, 566, 688 i 844-848.

4/ Sostretes:

195-198, 259-262, 351-354, 473-474, 567-568, 603-610, 637-646, 689-690 i 739-742³³³.

Per a poder observar d'una manera clara i entenedora aquesta relació, i la successió de les pàgines, vegi's la següent taula on apareix la secuència de la numeració

³³¹ A partir d'ara, i per no caure en confusions, aquestes pàgines les presentare en cursiva.

³³² Com ja he dit anteriorment, la numeració és meva ja que, al manuscrit, aquestes pàgines no disposen de cap numeració.

³³³ Com ja s'ha dit, aquestes pàgines varen ser eliminades del manuscrit. El que no podem saber és si va ser abans de confeccionar el llibre o bé, després d'haver-se confeccionat el volum.

de totes les pàgines —verticals, apaïsades, en blanc i sostretes— i la seva disposició dins del volum manuscrit M 1168³³⁴.

³³⁴ Per a intentar trobar-li una certa similitut i/o comparació entre aquest manuscrit —M 1168 manuscrit musical que tracto en el present treball— i el M 1638, manuscrit copiat posteriorment, cal dir que, en aquest últim, el primer terç de les partitures estan escrites en sentit vertical —de la pàgina 1 a la 145—, mentre que els dos darrers terços ho estan en sentit horitzontal —de la pàgina 147 a la 443—. Sembla ser que una important diferència entre els dos manuscrits és que, el primer —M 1168— va ser copiat sense cap mena d'ordre en la disposició de les pàgines —vertical/horitzontal— mentre que, en el segon volum —M 1638—, es va dur a terme d'una manera més organitzada. Aquesta és però, una diferència que sembla deixar prou clara la intenció de mossèn Josep Segarra Colom, que el segon volum esdevingués una continuació del primer. En aquest sentit trobem les obres dels autors que apareixen al M 1638 distribuïdes de la següent manera (cito pel seu ordre d'aparició a la font): **Francesc Soler** (17 obres en vertical i 10 apaïsades), **Lluís Vicenç Gargalló** (1 obra en vertical), **Josep Soler** (1 obra en vertical i 1 apaïsada), **Francesc Perpinyà** (4 en vertical), **Joan Barter** (2 en vertical i 3 apaïsades), **Gabriel Argany** (3 en vertical i 5 apaïsades), **Rafel Simón** (2 en vertical i 1 apaïsada), **Josep Pujolar** (3 obres en vertical i 2 apaïsades), **Anton Font** (1 obra en vertical), **Jaume Subias** (1 obra apaïsada), **Josep Ferran** (3 apaïsades), **Pau Marqués** (3 apaïsades), **Miquel Selma** (1 en apaïsada), **Felip Olivelles** (1 apaïsada), **Gabriel Menalt** (3 apaïsades), **Gabriel Serres** (2 apaïsades) i **Isidro Escorihuela** (2 verticals). Pel que respecta a les obres anònimes, aquestes no estan representades en l'anterior llistat ja que, per elles mateixes no aporten cap informació a la relació autor/disposició de la pàgina. Curiosament, una de les obres de Escorihuela —el salm *Beatus vir*, a 8 veus— es dona el cas que també es troba copiada al M 1168, concretament a les pàgines 355-363 de dit volum verduní. Ja he esmentat en el quadre referent al M 1638 —pàgines 51 a 54— que les dues últimes obres que hi apareixen varen ser afegides molt posteriorment a la fabricació del volum. Tot i així, entre les dues còpies conservades —la del M 1168 i la del M 1638— hi ha una diferència interessant: al primer manuscrit —amb data a l'índex de 1691— hi apareix en aquesta composició la data de 1689, mentre que, al segon manuscrit —amb data a l'índex de 1702— dita obra d'Isidro Escorihuela porta la data de 1686, justament, tres anys abans que la que apareix al manuscrit més antic (?). Tenint present aquest fet i veient els dobles que tenen aquestes dues últimes obres d'Escorihuela del M 1638, podríem arribar a pensar que es tractaria de la font primigènia que serví a mossèn Segarra per a copiar l'obra que es troba al M 1168? O bé per al contrari, n'és una còpia que va ser extreta del gruixut manuscrit del fons verduní —M 1168— i, a la vegada, tenint present el fet que aquesta obra se'ns presenta en una font —paper— doblegada, ens pot fer qüestionar si és una còpia extreta del primer volum i que anava destinada a un ús interpretatiu per part de la capella verdunina? D'altra banda, el *villancico* —que també es troba en fulls doblegats— no apareix cap més vegada en el fons verduní de la *E: Bbc*. Val la pena esmentar en aquest punt que, ni en els microfilms, ni en les fotocòpies del M 1638 que la coral Sant Pere Claver adquirí l'any 1993 a la Biblioteca de Catalunya (veure més informació a la nota 28 del capítol I de la present tesi doctoral), aquestes dues obres en qüestió —el salm *Beatus vir*, a 8 veus, i el *villancico* al Santíssim Sagrament *Repicad, repicad las campanas zagales*, a 8 veus— no s'hi troben. Per tant doncs, es podria donar el cas que aquestes dues obres no es trobessin en el M 1638 i que en el moment de canviar-li les tapes algú les hi hagués adherit? Si això hagués estat així, on eren anteriorment aquestes dues obres? Podrien haver estat doblegades dins el volum M 1638 i en el moment de microfilm i reprografiar el volum manuscrit no s'haguessin tingut en compte? El que sí és evident és que, en el moment de microfilm i reprografiar dit volum, no estaven adherides al darrer full de l'últim fascicle. Vegeu en aquest sentit la següent fotografia.



Fig.107. Últim full de l'M 1638 i la cara interna de la tapa posterior, abans de la seva restauració.

Taula 15. Paginació de l'M 1168

Verticals	Apaisades	En blanc	Sostretes
1-22	1-60	61-62	
	63-74	75-76	
	77-125	126, 126[a]- 126[b]	
127-150	151-158		
159-194			195-198
	199-257	258	259-262
	263-307		308
	309-350		351-354
355-471		472	473-474
475-548		549-550	
551-565		566	567-568
	569-602		603-610
611-630	631-636		637-646
647-687		688	689-690
	691-738		739-742
	743-843	844-848	



Una informació complementària de com va ser confeccionat el recull ens la pot donar, en aquest cas, una mirada a les marques d'aigua que duu el paper del volum on estan copiades les partitures³³⁵. En tot el volum M 1168 del “Fons Verdú” hi apareixen vuit filigranes diferents, això vol dir que, en principi i amb caràcter general, el paper utilitzat podria correspondre a vuit molins paperers diferents i a la compra, molt possiblement, en vuit remeses o a partir de proveedors diversos³³⁶. El fet d'observar com estan distribuïdes i quina successió segueixen les marques d'aigua dins del volum manuscrit verduní, ens podria mostrar en quin ordre s'anaren copiant les diverses obres ja que el paper es podria haver anat adquirint en diverses temporades (correlatives o no). La compra o adquisició del paper es deuria haver fet, molt possiblement, tant des de l'església parroquial, com a nivell particular per mossèn Josep Segarra (?). En aquest sentit potser mossèn Segarra disposava de paper per al seu ús personal o bé el podia

³³⁵ Les marques d'aigua poden aportar una valuosa informació sobre la datació del paper i de la seva procedència i, a la vegada, de quan va ser escrita la música. Saber en quin molí paperer va ser elaborat un paper, ens convida a saber-ne la data aproximada de la seva fabricació i, conseqüentment, ens pot donar una certa proximitat de la data de quan va ser copiat el text o, en el present cas, la música que suporta. Les marques d'aigua queden registrades al paper en el mateix moment de la fabricació d'aquest. Això és degut a la filigrana que conté la “forma” —suport de fusta amb fils entrecreuats de llautó o bronze formant una mena de tela metàlica o “verjura”— on es situa la filigrana, feta també amb fil de llautó o bronze i cosida a l'entramat metàlic de la “forma”. A l'hora de “formar” el paper quedarà menys gruix de pasta sobre el dibuix de la filigrana i això permetrà que un cop sec el paper, la marca deixada per la filigrana és vegi més transparent que la resta del full.



Fig.108. Forma i filigrana
(Museu del molí paperer de Capellades).



Fig.109. Filigrana damunt de la verjura
(Museu del molí paperer de Capellades).

A la figura 16 es pot veure clarament el dibuix de la verjura o entramat metàlic, entramat que gairebé sempre —depenent del gruix del full— queda en el paper.

³³⁶ La compra de paper per la comunitat parroquial verdunina no queda registrada en cap dels llibres de càrrecs i despeses que he consultat de l'APV. Així doncs, en el cas i en l'època que ens ocupa —un manuscrit elaborat a Verdú a finals de segle XVII—, no es pot datar amb total exactitud, si que ho podem fer però d'una manera aproximada.

haver agafat prestat de la comunitat parroquial per tal de poder copiar les obres musicals. Referint-nos de nou a les marques d'aigua, cal tenir en compte que, no en tots els folis del manuscrit hi apareixen dites marques (s'ha de tenir en compte que la fabricació artesanal del paper a l'època es feia a partir d'una mesura aproximada a l'actual DIN-A-3, per la qual cosa —amb la seva disposició al volum en forma de fulls plegats—, solament es podria trobar, com a màxim, la meitat de marques d'aigua): dels 424 folis —848 pàgines— que componen el total del volum manuscrit, només hi ha 118 pàgines on s'hi troben marques d'aigua. A la resta, no hi apareix cap tret característic o marca de fàbrica que els identifiqui o en qualsevol cas, els diferenciï.

Referent a les marques d'aigua que apareixen reproduïdes en el manuscrit M 1168, val a dir que no he trobat cap tipus d'informació que en determinés ni la data de fabricació ni l'origen geogràfic de cap d'elles³³⁷. Tan sols he trobat una certa similitud en algunes de les marques, concretament, la filigrana numerada per mi amb el número 6, amb una del 1703; en la filigrana del número 7, dibuix que té una certa semblança amb una filigrana fabricada el 1669; i una tercera feta el 1713, que també té una certa semblança amb la filigrana número 7. Seguidament presento les vuit marques d'aigua que es troben en el manuscrit M 1168, a la vegada que, en detall les pàgines del volum verduní on aquestes hi són reproduïdes³³⁸:

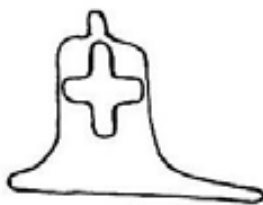
³³⁷ En aquest sentit he consultat els següents autors i volums: -BOFARULL Y SANS, Francisco de A. *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova y Geltrú, Oliva, 1910. -BRIQUET, C. M. *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923, 2a ed., 4 volums. -PICCARD, Gerhard. *Die Kronen-Wasserzeichen*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961-1997, 25volums; -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970, volums I-II. -ID.: *La Historia del papel en España*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1978-1982, volums I-III. -GASCÓN URIS, Sergi: "Las filigranas de papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Prov. Tarragona) (1ª parte)", a *Actas de IV Congreso Nacional de historia del papel en España*. Córdoba, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2001, pp.193-216. -ID.: "Las filigranas de papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Prov. Tarragona) (2ª parte)", a *Actas de V Congreso Nacional de historia del papel en España*. Sarrià de Ter, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2003, pp.349-375.

³³⁸ Sabem que les filigranes, degut al seu ús anaven canviant lentament de forma ja que, el prim filferro alambre que la formava perdia el seu disseny original. D'aquí el fet que algunes marques es vegin, en certa manera, alterades. En aquest sentit, cal tenir present que la vida aproximada d'una filigrana podia durar, en bones condicions, aproximadament un any. Per tant doncs, els folis que tenien la mateixa marca

1) Pp: 3, 5, 7, 9 i 11, 373, 375, 453, 479, 483, 487, 495, 499, 501, 503, 509, 513, 515, 523, 527 i 529.



2) Pp: 95, 97, 101, 221, 229, 285, 287, 289, 293, 299, 303, 313, 315, 317 i 323³³⁹.



3) Pp: 113, 119, 123, 557, 563 i 565³⁴⁰.



varen ser fabricats en un període curt de temps. Per a més informació vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”, a *Anuario Musical*, 55 (2000), p.26.

³³⁹ A l'APV, aquesta filigrana es troba en documents datats entre 1679 i 1683. Documents de caràcter notarial, comercial, epistolar,...

³⁴⁰ A l'APV, aquesta filigrana es troba en documents datats entre 1695 i 1698. Com en la nota anterior, de caràcter notarial, comercial, epistolar,...

4) Pp: 129, 131, 133, 135, 137, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 193, 417, 421, 425, 431, 433, 437, 441 i 445³⁴¹.



5) Pp: 139, 141, 147, 151 i 155.



6) Pp: 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 215, 235, 237, 239, 243, 343, 347, 457, 459, 461, 467, 469 i 683³⁴².

³⁴¹ A l'APV, aquesta filigrana es troba en documents datats entre 1690 i 1692. Com en les notes anteriors, de caràcter notarial, comercial, epistolar,...

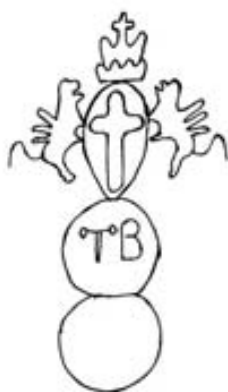
³⁴² La número 6 del manuscrit, és similar a la número 19 de Valls, procedent de França. Vegeu: -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *Ob. cit.*, volum II, pp.58 i 61.



A l'APV, aquesta filigrana es troba en documents datats entre 1683 i 1686, i també en 1699. Com en les notes anteriors, els documents on apareix aquesta marca d'aigua són de caràcter notarial, comercial, epistolar,.... Aquesta marca d'aigua la trobem també en al M 1638 del "Fons Verdú" de la *E: Bbc*, concretament al foli 202 —citada anteriorment— i que correspon a una obra d'Isidro Escorihuela (fulls que, com ja he dit anteriorment, van ser afegits posteriorment al volum manuscrit). La marca coincident és la que he numerat amb el 6. A més, dues marques que es troben al M 1638 tenen una certa semblança a la número 7, el dibuix és idèntic però les lletres que apareixen a l'interior del cercle inferior són diferents: al M 1168 s'hi troben les inicials "TB", mentre que al M 1638 s'hi troben "TC" (pàgina 329 del M 1638)

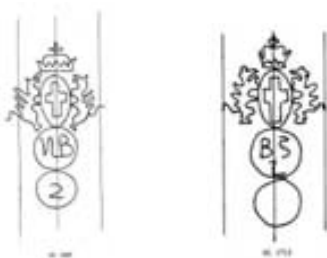


7) Pp: 611, 623, 625, 647, 651, 655, 659, 663, 667, 669, 675, 677, 679 i 681³⁴³.



i “GB” (pàgina 337 del mateix volum). En aquest sentit cal esmentar que al M 1638 hi apareixen 7 marques d’aigua diferents.

³⁴³ La número 7 del manuscrit, és similar a la número 24 de Valls, provinent de Gènova; i a la vegada també és similar a la número 10 de Valls, aquesta, procedent de Galícia. Vegeu: -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del papel en España. Ob. cit.*, volum II, pp.29 i 53; 74 i 78.













A l’APV, aquesta filigrana es troba en documents datats el 1696 que, com en les notes anteriors, els documents on apareix aquesta marca d’aigua són de caràcter notarial, comercial, epistolar,....











- 8) Pp: 699, 707, 711, 725, 731, 733, 757, 759, 763, 765, 769, 775, 777, 783, 797, 841 i 843.



En la següent taula es poden veure les vuit filigranes que apareixen al M 1168 i, a la vegada, les pàgines on aquestes es troben situades, així com també la successió que segueixen les filigranes dins del volum.

Taula 16. Marques d'aigua de l'M 1168

1)		3,5,7,9,11
2)		95,97,101
3)		113, 119, 123,
4)		129, 131, 133, 135, 137
5)		139, 141, 147, 151, 155
4)		159, 161, 163, 165, 167, 169, 193
6)		199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 215,
2)		221, 229
6)		235, 237, 239, 243,
2)		285, 287, 293, 299, 303, 313, 315, 317, 323

6)		343, 347
1)		373, 375
4)		417, 421, 425, 431, 433, 437, 441, 445
1)		453
6)		457, 459, 461, 467, 469,
1)		479, 483, 487, 495, 499, 501, 503, 509, 513, 515, 523, 527, 529
3)		557, 563, 565
7)		611, 623, 624, 647, 651, 655, 659, 663, 667, 669, 675, 677, 679, 681
6)		683
8)		699, 707, 711, 725, 731, 733, 757, 759, 763, 765, 769, 775, 777, 783, 797, 841, 843

Tenint en compte la successió de les marques d'aigua que apareixen als folis del manuscrit i, tal com queda reflectit a la taula anterior, es pot veure en quin ordre va ser confeccionat el volum M 1168³⁴⁴. Aquest fet ens dóna a entendre que —i com ja s'ha esmentat anteriorment—, dit volum va ser relligat un cop es van copiar totes les obres musicals en els diversos fascicles que el conformen. Per tant doncs, segons el que es pot desprendre d'aquesta afirmació i de l'observació de la taula anterior, les obres musicals que contenen el volum verduní varen ser copiades en diverses temporades —o potser anys—, ja que no hi apareix cap successió ordenada pel que fa a les marques del paper. (Això ratificaria la idea de que les còpies, originalment, fossin concebudes com a documents individuals i independents). Sí que hi és però —la successió ordenada— en les cinc primeres marques, és a dir, que apareixen correlatives una darrera l'altra i que no se'n repeteix cap. En canvi, les marques que segueixen a les cinc primeres, ja no són així. Vegi's sinó:

Marques: 1, 2, 3, 4, 5, // 4, 6, 2, 6, 2, 6, 1, 4, 1, 6, 1, 3, 7, 6, 8.

Segons aquesta successió, les marques d'aigua les trobem repartides en diverses seccions —blocs del manuscrit citats anteriorment segons la configuració d'aquest— quedant de la següent manera:

La marca número 1, es troba en quatre seccions, concretament, en **21** folis

La número 2, en tres seccions i en **14** folis

La número 3, en dues seccions i en **6** folis

La número 4, en tres seccions i en **20** folis

La número 5, en una sola secció i en **5** folis

La número 6, en cinc seccions i **20** folis

La número 7, una sola secció i en **14** folis

La número 8, també en una sola secció i en **17** folis

³⁴⁴ No s'ha d'oblidar, en aquest sentit, la pràctica tan habitual que va tenir l'església de l'època que tractem, en "aprofitar-ho tot", sobretot pel que fa als papers i els pergamins "vells" i, reutilitzar-ho de nou. Per tant doncs, ben bé podria ser que tinguessin un remanent de paper de temps endarrera i/o que sortís "recuperat" d'algun racó, fet que, en certa mesura, pot dificultar la datació del suport on es troba escrita la música.

Així doncs, en aquesta relació anterior veiem quin és el paper dels diversos fabricants que més s'ha utilitzat en aquest volum verduní. En destaca per damunt de tots els que contenen les filigranes 1, 4 i 6; i contràriament, els que menys, els que contenen les filigranes 3 i 5. Aquest fet podria ser, en un altre aspecte, orientatiu pel que fa al trànsit i al consum de paper dins de la comunitat parroquial verdunina³⁴⁵.


La relació que presento a continuació (i seguint en la línia de l'exposat fins ara: —marques d'aigua/obres/autors—), dóna a entendre aquesta correspondència entre les pàgines on apareixen les marques i la quantitat d'obres dels diferents autors. Aquest fet detalla que la majoria de les obres de cadascun dels compositors varen ser copiades en la mateixa època, o bé, de manera successiva. En aquest sentit vegi's el cas de **Joan Prim**, compositor, totes les obres del qual duen la mateixa marca d'aigua —la número **8**—; o també les obres del **Maestro de la Catedral de Zaragoza** —número **6**—; o bé, **Joan Cererols**, la major part de les obres del qual duen pràcticament la mateixa marca —número **2**, i només una del número **8**—. El mateix succeeix amb moltes de les obres d'**Anton Font** i de **Josep Farrer** que es troben en la mateixa marca d'aigua —número **1**—, encara que es puguin trobar obres en algun altre número —en el cas de Font, en els números **2, 4 i 6**; i, en Farrer, en el **3**—. També succeeix el mateix cas en les obres de **Vicenç Lluís Gargallo** —obres on predomina la filigrana número **7**, i en alguna, la **2**—. Vegi's la relació de marques d'aigua i autors que segueix:





1/ Aquesta marca es troba en les obres dels següents autors i pàgines:
Anton Font, pàgines 3, 5, 7, 9 i 11; **Capitán**, pàgina 373; **Benet Buscarons**,
pàgina 375; **Felip Perelló**, pàgina 453; **Josep Boldú**, pàgines 479, 483, 487;
Josep Farrer, pàgines 495, 499, 501, 503; **Lluís Torres**, pàgines 509, 513,


³⁴⁵ Per tal de poder ampliar en bona mesura aquest apartat referent a les filigranes i marques d'aigua, caldria fer un estudi del paper existent a l'arxiu parroquial verduní corresponent a l'època que tracto — finals de segle XVII—. Una tasca que, degut a la seva complexitat i per l'extensió que comportaria, desestimo de dur a terme, almenys en la present tesis doctoral.


515, 523; **Josep Farrer**, pàgines 527 i 529. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Verdú, Tàrraga, Madrid i Barcelona.

2/  La filigrana es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Joan Cererols**, pàgines 95, 97, 101; **Vicenç Lluís Gargallo**, pàgines 221 i 229; **Joan Cererols**, pàgines 285, 287, 289, 293; **Miquel Selma**, pàgina 299; **Anton Font**, pàgina 303; **Lluís Torres**, pàgines 313, 315, 317 i 323. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Montserrat, Barcelona Tàrraga, i Verdú.

3/  Filigrana que es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Magí Nuet**, pàgines 113, 119; **Lluís Molins**, pàgina 123; **Josep Farrer**, pàgina 557; **Lluís Torres**, pàgina 563. També es troba en una obra d'**Isidro Escorihuela**, p.565. Autors tots ells, exceptuant-ne a Escorihuela, que exerciren a Verdú, o bé hi tingueren relació.

4/  Aquesta filigrana es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Joan Barter**, pàgines 129, 131, 133, 135 i 137; **Magí Nuet**, pàgines 159, 161, 163, 165, 167 i 169; **Anton Font**, pàgina 193; **Miquel Casals**, pàgina 417, **Anton Font**, pàgina 421, **Pedro Juan Viñes**, pàgina 425, **Josep Raduà**, pàgina 431; **Pedro Juan Viñes**, pàgina 433, **Egido**, pàgines 437, 441 i 445. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Tàrraga, Verdú, Barcelona i altres.

5/  Es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Joan Barter**, pàgines 139, 141 i 147; **Vicenç Garcia**, pàgines 151 i 155. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Barcelona i Toledo.

6/  Filigrana que es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Maestro de la catedral de Zaragoza**, pàgines 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211 i 215; **Vicenç Garcia**, pàgines 235, 237, 239, 243, 343, 347 i 457; **Josep Raduà**, pàgines 459 i 461; **Anton Font**, pàgina 467; **Sebastià Bosquets**, pàgina 469; i **Francesc Soler**, pàgina 683. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Saragossa, Toledo, Tàrraga, Verdú i altres.



7/ Aquesta filigrana es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Josep Boldú**, pàgines 611, 623 i 625; **Josep Raduà**, pàgina 647; **Vicenç Lluís Gargallo**, pàgines 651, 655, 659, 663, 667 i 669; **Joan Barter**, pàgines 675, 677, 679 i 681. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Lleida, Verdú i Barcelona.



8/ Aquesta filigrana es troba en les obres dels següents autors i pàgines: **Francesc Torres**, pàgina 699; **Raymundo Marcos**, pàgina 707, **Magí Nuet**, pàgina 711, **Gabriel Argany**, pàgines 725, 731 i 733; **Josep Raduà**, pàgina 757; **Joan Prim**, pàgines 759, 763, 765, 769, 775, 777 i 783; **Joan Cererols**, pàgina 797, **anònim**, pàgines 841 i 843. Autors que exerciren el seu mestratge de capella a Verdú, Montserrat i altres.

Un aspecte interessant que traspua de la relació anterior —marques d'aigua/obres/autors— és el fet que, algunes —o la majoria— de les obres són d'autors que exercien les seves funcions musicals a una determinada comunitat parroquial o monàstica, o bé, que hi tingueren una relació força directa. A la vegada, cal dir que, aquestes obres que pertanyen a autors més o menys relacionats amb un centre religiós, foren copiades en la mateixa època —si fem cas a les marques d'aigua—; vegi's sinó les marques números **1** i **3**. En els folis on apareixen aquestes marques d'aigua, predominen els autors que tingueren una certa relació amb Verdú i algunes localitats veïnes com ara Tàrrrega i Bellpuig³⁴⁶. En el cas dels autors relacionats amb el monestir de Montserrat —Joan Cererols i Selma³⁴⁷—, es presenten en el número **2** i, una sola marca del número **8**. En el cas Vicenç Garcia, mestre de capella a la catedral de Toledo, pràcticament tota la seva obra conservada en el M 1168 es troba amb la marca número **6**



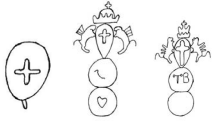










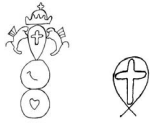

³⁴⁶ Tingueren relació amb Verdú autors com Josep Farrer, Lluís Torres, Magí Nuet i Lluís Molins; amb Tàrrrega, Anton Font, el qual fou organista i mestre de capella entre els anys 1653 fins el 1687; Josep Boldú, fou organista a Bellpuig el 1688.
























³⁴⁷ Sabem que Miquel Selma no va exercir mai les funcions de mestre de capella del monestir de Montserrat però sí que hi deuria tenir alguna relació prou directa amb el cenobi benedictí ja que demanà ser enterrat al monestir, fet que se li concedeix. En aquest sentit, vegis el capítol que versa sobre els autors de les antífones marianes estudiades.

i només dues del número 5. Pel que fa a la resta d'autors, aquest fet no queda tan reflectit.

Vegi's en la següent taula les marques d'aigua que es troben a les obres de cadascun dels autors del volum manuscrit M 1168 del "Fons Verdú" de la *E: Bbc*. Com s'ha pogut comprovar anteriorment, i ara, en la taula següent queda ben reflectit, en algun dels autors succeeix que totes les seves obres musicals conservades en aquest volum, es troben en el paper d'una sola fàbrica o molí, mentre que en el cas de d'altres autors, trobem la seva obra repartida en tres o quatre papers de fàbriques diferents. Aquest fet, podria detallar que la seva obra deuria haver estat copiada en diverses temporades, èpoques o, potser, anys (?).

Taula 17. Relació autors-marques d'aigua

Anònim: 	Argany: 	Barter: 
Boldú: 	Bosquets: 	Buscarons: 
Capitán: 	Casals: 	Cererols: 
Egido: 	Escorihuela: 	Farrer: 
Font: 	Garcia: 	Gargallo: 

<p>Marcos: </p>	<p>Molins: </p>	<p>Nuet:   </p>
<p>Perelló:   </p>	<p>Prim: </p>	<p>Raduà:    </p>
<p>Selma: </p>	<p>Soler, F.: </p>	<p>Torres, F.: </p>
<p>Torres, Ll.:     </p>	<p>Viñes: </p>	<p>Zaragoza, M C.: </p>



III- ELS AUTORS DE LES ANTÍFONES

Del total dels autors que composaren les antífonas marianes que es troben copiades al manuscrit musical M 1168 del “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, n’he triat per tal de dur a terme en la present tesis doctoral, un nombre concret d’onze compositors. Tots els autors escollits, com també les obres que d’ells presento, han estat seleccionats atenent-me a diversos criteris:

1) Escollir, entre les existents en el volum manuscrit, un ventall d’obres escrites per a una diversitat de veus o parts —4, 5, 6, 8, 9 i 10 veus—, d’un a tres cors, per tal d’oferir una “panoràmica” —el més representativa possible— d’aquest tipus de composició concreta en un indret i marc temporal abastable. Això ens pot donar una varietat interessant de models de treball emprats a l’època, a l’hora de veure com s’escriu per a una diversitat de veus. 2) Fer una tria d’unes obres que no haguessin estat publicades o, si més no, que, a la vegada, no haguessin estat estudiades o transcrites amb anterioritat. 3) Escollir un nombre d’antífonas marianes proporcional al temps litúrgic en què s’interpretaven —atenent al propi calendari litúrgic—³⁴⁸, és a dir:

tres *Alma Redemptoris mater*, tres *Ave Regina caelorum*, tres *Regina caeli laetare* i cinc

³⁴⁸ Les diferents antífonas marianes (*Alma redemptoris Mater*, *Ave Regina*, *Regina caeli*; i *Salve Regina*) han estat en el decurs del temps —i són encara— susceptibles de ser interpretades en més o menys ocasions, sempre en funció del lapsus temporal (dins del calendari litúrgic anual) al que tradicionalment s’adscriuen. Així doncs, l’antífona *Alma redemptoris Mater* s’ha interpretat tradicionalment des del primer diumenge d’Advent fins a la festa de la Purificació (2 de febrer); l’antífona *Ave Regina*, del 3 de febrer fins el Dimecres Sant; l’antífona *Regina caeli*, s’interpreta durant l’anomenada “cinquantena pasqual”; i la quarta antífona, *Salve Regina*, s’estén en un període més llarg de temps durant el curs de l’any litúrgic: des de les *Primeres Vespres* del Diumenge de Trinitat fins a la *Nona* del primer dissabte anterior a Advent. Això, entre altres raons, ha pogut haver contribuït al seu major ús (al seu major cultiu, —rés, cant...— i desenvolupament) des d’el punt de vista històric. I així, a l’hora d’escollir les peces musicals a transcriure, he procurat oferir un número d’antífonas que, intentant que fos el més significatiu possible (dins d’uns marges raonables d’extensió per a un estudi com aquest), estigués, sobretot, en consonància amb la major o menor “presència” de les citades antífonas al llarg de la litúrgia anual, donant major cabuda a la *Salve Regina* que a la resta de les antífonas marianes.

Salve Regina. 4) Escollir les obres —antífores marianes— de compositors que fossin més o menys significatius dins de l'àmbit musical del seu moment, tant a Catalunya com a la resta de la península, com ara: Gabriel Argany, Miquel Casals, Isidro Escorihuela, Miquel Selma, Miguel Tello i Pedro Juan Viñes. 5) A la vegada també, escollir antífores marianes d'alguns dels compositors que haguessin exercit la seva tasca musical a la mateixa església verdunina —església per a la qual molt possiblement foren creades algunes d'aquestes obres—, com ara: Joan Prim, Magí Nuet i Josep Martí. I en aquesta línia també: 6) Escollir unes antífores de compositors que haurien tingut una relació més o menys directa amb Verdú, com ara: Anton Font i Lluís Torres.

He cregut convenient, considerant a la vegada que amplia i complementa la informació, incloure en aquest capítol les dades que he pogut obtenir del sacerdot que va copiar la major part de les obres musicals que conformen el fons musical verduní: mossèn Josep Segarra i Colom. Gràcies a la seva important tasca com a copista, avui dia podem conèixer, disposar i estudiar un material musical —exceptuant-ne el M 1455, amb música medieval del segle XI al XV— que, havent pertangut a l'església de Verdú, avui dia forma part, del que coneixem com a “Fons Verdú” de la *E: Bbc*. Cal tenir present l'interès i l'esforç d'aquest prevere verduní per copiar i conservar aquesta considerable quantitat de música (tant religiosa —litúrgica en llatí i en romanç— com profana), que avui dia es conserva sota el genèric de “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya.

En aquest capítol del treball considero interessant, a la vegada, el fet d'incloure-hi un plànol de la vila de Verdú ja que, a més de complementar el capítol ens situa i ens

dóna una idea de com era geogràficament la vila en l'època que es tracta en el treball — finals del segle XVII—³⁴⁹.

Les biografies dels diversos compositors que presento en el treball —disposades per ordre alfabètic dels seus cognoms— són: de Gabriel Argany, Miquel Casals, Isidro Escorihuela, Anton Font, Josep Martí, Magí Nuet, Joan Prim, Miquel Selma, Miguel Tello, Josep Torres i Pedro Juan Viñes³⁵⁰. I, tal i com s'ha dit, acabo el present capítol amb la biografia de Josep Segarra i Colom.

Gabriel Argany (fl.1688-1716)³⁵¹

Es desconeix d'on era originari aquest compositor; sabem però que va ser mestre de capella a la catedral de Girona entre el 1688 i el 1690. El 23 de maig de 1690, Argany sol·licita al Capítol gironí que el deixi anar a la catedral de Lleida ja que ha estat demanat per a cobrir la plaça de mestre de capella d'aquella seu, el Capítol gironí

³⁴⁹ En el plànol, hi he indicat la situació d'algunes de les cases on nasqueren i/o visqueren els compositors verdunins de les antífonas marianes, a la vegada que, també hi incloc la situació d'alguns edificis importants —església, castell...— i les cases natalis d'alguns verdunins destacats que, sens dubte influenciaren en el moment social i religiós del Verdú del l'últim quart del segle XVII, època de la còpia de la majoria de les partitures conservades.

³⁵⁰ En el present capítol he optat per fer una aportació exhaustiva de les biografies i les respectives produccions musicals dels autors de les antífonas marianes que he triat amb la intenció de contextualitzar les composicions transcrits i els seus autors, esmentant les obres que d'ells es conserven al "Fons Verdú". Sobre aquests compositors, dono diverses referències de la seva obra i bibliografia, prenent com a base les més actualitzades (amb el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de la SGAE com a referent lexicogràfic principal) i, procedint a compilar i resumir diferents informacions extretes de la bibliografia disponible (de procedència ben heterogènia —entre elles, tesis doctorals, diferents treballs locals, algunes aportacions recents, etc.—).

³⁵¹ Sobre Gabriel Argany, es pot veure: -PEDRELL, Felip: "Argany, Argañiz, Argani ó Argañuz (Gabriel)", a *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música*, Barcelona, V. Berdós, 1897, volum I, pp.87-88. -CIVIL, Francisco: "La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII", *Ob. cit.*, pp.229-230, 244, 246. -ID.: "La capilla de Música de la catedral de Gerona", a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XIX, Gerona, 1968-69, pp.132,134 i 139. -ID: "Compositores y organistas gerundenses del siglo XVII", a *ob. cit.* 21, 1972-73, pp.159-169. -MUJAL ELIAS, Juan: *Lerida. Historia de la música. Ob. cit.*, pp.104-106, 110-111. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: "Argany, Gabriel", a *Gran Enciclopèdia de la Música*, Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 1999, volum 1, s/n. -ID: "Argany, Gabriel", a *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999. volum 1, pp.632-633. -CAZURRA, Anna: "Argany, Gabriel" a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Ed. 62, 2003, IX, p.46. -ROIG I CAPDEVILA, Jordi: "Presencia musical en la Catedral de la Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", a *Anuario Musical*, 58 (2003), pp.162, 164-166, 193. -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII). Ob. cit.*, pp.240-241.

accedeix a la petició d'Argany i, el 26 d'abril d'aquest any 1690 és nomenat mestre de capella a la seu catedralícia de Lleida en substitució de Miguel de Ambiola³⁵², que ho va ser fins el 24 de maig del mateix any. De fet, malgrat el seu nomenament, no obté el permís del capítol gironí per a traslladar-se a la capital lleidatana per a ocupar la plaça de mestre de capella de la catedral d'aquesta ciutat. En aquest sentit, sembla ser que hi ha una petita confusió de dades, ja que també consta que fou el dia 2 de juny d'aquest any —1690— quan el capítol lleidatà delibera que s'admeti a Argany a la seu ilerdenca. Argany exerceix de mestre de capella a Lleida fins el 10 de juliol de 1699, data en què deixa el càrrec, però per molt poc temps ja que, el 14 de setembre de 1700 es torna a deliberar que s'admeti de nou a Argany, exercint altre cop (o potser sense haver arribat a deixar mai el càrrec) a partir del 9 d'octubre d'aquest mateix any. El 31 de juliol de 1707, Argany és acomiadat de la Seu de Lleida, per haver-se absentat durant l'atac que les tropes de Felip V feren a la ciutat. Sembla ser que, després de Lleida, passa a la catedral de la Seu d'Urgell, exercint fins a l'any 1712³⁵³. Des de llavors es perd el seu

³⁵² Miguel de Ambiola (*1666, La Puebla de Albornón, Saragossa; †1733, Toledo). Va ser mestre de capella a Santa Maria de Daroca (1685-1686), a les catedrals de Lleida (1686-1690), Jaca (1698-1700) i El Pilar de Saragossa (1700-1707). Posteriorment desenvolupà la seva tasca de mestre de capella al convent de les Descalzas Reales de Madrid (1707-1710) i, més tard (1710-1733), a la catedral de Toledo. Vegeu: -ÁLVAREZ ESCUDERO, Carmen M.: "Ambiola, Miguel de", a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 1, pp.402-404. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: "Ambiola, Miguel de", a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, volum 1, p.s/n. Pot consultar-se l'inventari de la seva producció musical a: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; i PAVIA I SIMÓ, Josep: eds. *Música de atril en la colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", col·lecció Polifonía Aragonesa, XIII, 2002, pp.26-28 i 40-44. -SALISI I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.240.

³⁵³ Algunes de les obres d'Argany es troben copiades en un volum de música religiosa manuscrita —amb unes característiques similars al M 1168 del "Fons Verdú"— que pertanyia a Joan Crisòstom Ripollès [sobre aquest personatge, vegeu més endavant]. En aquest volum hi consten diverses dates, la de 1704, que sembla ser, pel que es desprén, la d'inici del volum de 1708, quan era mestre de capella a la catedral metropolitana de Tarragona, i una posterior de 1711. En dit volum, s'hi troben copiades deu obres del compositor Gabriel Argany. Aquestes són: [1] Villancico al Santísimo Sacramento, *Luz a luz, flor a flor*, a 8 (Fol. 85); [2] Villancico al Santísimo, *Qué busca el corazón en el más suave perfil*, a 8 con violines (Fol. 90r.); [3] Villancico al Santísimo, *Maravilla de amor se ostenta la flor*, a 8 con violines (Fol. 92r.); [4] Villancico, *La tumba* (Fol. 98r.); [5] Villancico a la Concepción, *Nueva luz esfera del sol*, a 10 (Fol. 105r.); [6] Villancico a la Virgen, *Vivientes dichosos, venid a celebrar*, con menestres (Fol. 112r.); [7] [Entonació salmòdica] *Domine ad adiuvandum*, a 10 (Fol. 140v.); [8] Salmo, *Dixit Dominus Domino meo*, a 10 (Fol. 141r.); [9] Villancico, *Oid, oid mortales mi voz es plausible*, a 9 con menestres (Fol. 163r.); [10] Villancico a la Asunción, *Milagro, milagro ya muere*, a 10 con menestres (Fol. 167v.). Sobre aquesta relació d'obres de Gabriel Argany, vegeu: -ROMERO NARANJO, Francisco Javier: "Fuentes musicales españolas en Cracovia: *El libro de música de Chrisóstomo Ripollés*", a *Estudios sobre el*

rastre i el 5 de maig de 1715 el Capítol lleidatà delibera que s'escrigui a Argany —no sabem on— per si accepta altre cop la plaça de mestre de capella de Lleida. El 24 de setembre Gabriel Argany arriba a la ciutat i el 8 de novembre exerceix de nou com a mestre de capella.

Durant el temps que Argany va estar de mestre de capella a Lleida succeí un dels fets més significatius de la història no només d'aquesta ciutat, sinó de tot Catalunya: es tracta del que es coneix com a Guerra de Successió, una guerra ocorreguda arran del conflicte de la successió a la monarquia hispànica³⁵⁴. La problemàtica a la successió es presenta entre dos pretendents: Felip d'Anjou, el que regnaria amb el nom de Felip v, i l'aspirant a la corona, l'arxiduc austríac Carles

barroco musical hispànic. (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol). Barcelona, CSIC, 2005, pp.164-166. [Joan Crisòstom Ripollès (*Torreblanca, Plana Alta, 1678; †Tarragona, 1746) Del 1699 al març de 1708 és contralt cantor de la catedral metropolitana de Tarragona. Es presentà a les oposicions de mestre de capella de la catedral de Tortosa i, tot i haver guanyat en la primera deliberació, el capítol es decantà per Josep Escorihuela, membre del tribunal. Poc després, Ripollès ocupà la plaça de mestre de capella de Tarragona, plaça que havia deixat vacant Escorihuela. Vegeu: -GREGORI CIFRÉ, Josep M.: “Ripollès, Joan Crisòstom”, a *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona, *Ob. cit.*, volum 7, 2002, p.s/n. -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: “Ripollès, Joan Crisòstom”, a *Història de la Música Catalana Valenciana i Balear. Ob. cit.*, p.163].

³⁵⁴ El conflicte successori que presentà la mort del rei Carles II (†1-XI-1700), l'últim rei de la dinastia dels “àustries espanyols” i que morí sense deixar descendència, plantejà el fet de buscar un monarca en la línia més directa possible que pogués ocupar la corona. El candidat “lògic” seria un altre monarca Habsburg, però, una mica abans de morir Carles II, se'l va convèncer —potser sota pressió— perquè testés en favor de Felip d'Anjou —nèt de Lluís XIV i futur Felip v d'Espanya—, llavors segon fill de la casa reial francesa, al·legant la seva ascendència hispànica, com a descendent de la seva àvia —i esposa de Lluís XIV de França—, la infanta d'Espanya (filla de Felip IV) i reina de França, Maria Teresa d'Àustria. Aquesta “maniobra” significava diverses coses a la vegada: la reunió, sota una mateixa dinastia —la borbònica—, de les corones hispànica i francesa; amb això, la pèrdua relativa de poder i influència hispàniques en el concert internacional (en favor de l'ascens francès; sota la seva òrbita, quedava supeditada la monarquia hispànica, ara regida per un rei estranger que ni tan sols parlava castellà); i, consegüentment, el recel d'altres potències europees (Àustria, Anglaterra i Holanda), que veien la unió hispano-francesa com a un perill evident pels seus interessos; finalment, i des de dins, els territoris de l'antiga Corona d'Aragó podien veure la nova dinastia d'origen francès com un perill pels seus interessos, doncs, amb els Àustries, conservaven les seves lleis, “furs” i autonomia de gestió i funcionament, mentre que, el que veien coetàniament en els borbons a França, era un centralisme absolutista que no afavoria gens els seus drets adquirits. A més, s'ha de tenir en compte també una certa aversió catalana als francesos, fruit de l'anterior Guerra dels Segadors quaranta anys abans. Amb aquesta situació, en morir Carles II (amb testament atorgat i signat el 3 d'octubre de 1700 a favor del pretendent francès), Felip va accedir al tron immediatament (com a Felip v); però de seguida van aparèixer posicions enfrontades: els contraris al borbó, animaren al descendent austríac a reclamar els seus drets a la corona, amb la qual cosa, l'arxiduc Carles (fill de l'emperador d'Àustria, Leopold I, i a la vegada també segon fill de la casa austríaca dels Habsburg i descendent dels monarques hispànics, l'àvia del qual era la infanta d'Espanya i germana de Felip IV, Maria Anna) es va trobar amb el suport dels territoris de l'antiga Corona d'Aragó, a més d'Anglaterra, Holanda i Àustria. Encara que el procés de gestació dels dos bàndols trigués un cert temps, l'esclat de la guerra estava servit. Per a més informació al respecte, vegis el capítol “Estat de la qüestió. La religiositat a Catalunya a finals del s. XVII”).

d'Habsburg — qui volia regnar i, de fet ho va fer sobre les terres que li eren fidels, amb el nom de Carles III³⁵⁵—.

Atenent-nos només als fets que ocorregueren a Lleida, en un inici, un cop mort Carles II i havent recaigut la corona hispànica sobre Felip V, sembla ser que el Capítol de la catedral lleidatana no té cap mena d'inconvenient contra el nou monarca, fins i tot, al contrari. Un clar exemple del bon acolliment que feren al nou rei és que el 1701, mentre esperen la vinguda del monarca a Lleida aprofitant el pas d'aquest cap a Barcelona, fan pavimentar l'entorn de la catedral per a la millora i adequació d'aquesta en vistes a la visita que hi hauria de fer Felip V³⁵⁶.

Amb el pas del temps, ja al 1704, han anat proliferant molts partidaris de l'arxiduc (els habitants de Lleida, i entre ells, el mateix Capítol catedralici), encara que, a la vegada, reten obediència (d'una manera “oficial”) al monarca borbó. Així doncs, quan l'esquadra aliada (Àustria, Anglaterra i Holanda) partidària de l'arxiduc, fracassa en una batalla a alta mar enfront de les tropes borbòniques, el Consell de la ciutat, per a “celebrar” la victòria reialista, proposa fer una sessió d'acció de gràcies a la Seu amb la inclusió de lluminàries, música, cops de timbals, i el cant de les Completes a la capella de la Paeria.

Posteriorment, el 1705, ara amb el partidisme envers l'arxiduc Carles cada cop més acusat, els adeptes a la causa austriacista de les poblacions d'Agramunt, Balaguer i Tàrraga, assetgen el castell de Lleida i, degut a la forta pressió d'aquests, les tropes reials es retiren. El Capítol, com la majoria del clergat, accepta de bon grat l'arribada de les noves tropes. El fet és que, l'església lleidatana del moment s'avenia més amb la mentalitat catòlica de dinastia dels àustries —en la qual es forjà en temps pretèrits

³⁵⁵ Referent a aquest personatge, vegeu la nota 19 del capítol “Estat de la qüestió...”.

³⁵⁶ Sembla ser que, llavors, i pel cas de Lleida, encara no s'havia organitzat de manera generalitzada (és a dir, a nivell de poble) la “resistència” al nou monarca borbó i el conseqüent recolzament al pretendent austríac.

“l’esperit” de Trento— que no pas amb la que semblava portar el nou monarca francès. El 1706 el bisbe Francisco Solís³⁵⁷, adepte ferm a Felip V, fuig de Lleida camí cap a Fraga degut a la pressió política i antifilipista que vivia la ciutat. Els canonges lleidatans proclamen com a enemic el bisbe Solís i requisen tots els seus béns personals (mobles, joies, estores, llibres i roba) donant-ho tot a subhasta. La fugida del bisbe fou aprofitada pel Capítol lleidatà per a convertir-se així, l’esmentat Capítol, en el guia i orientador espiritual del poble durant els dos anys que durà la guerra.

A primers de 1707, i veient l’avanç de les tropes filipistes, la catedral lleidatana —la Seu—, estratègicament ben situada, fou utilitzada com a polvorí i magatzem militar de les forces aliades defensores de la ciutat de Lleida. El príncep Jordi Darmstadt —Jordi de Hessen-Darmstadt— (*Darmstadt, Alemanya, 1669; †Barcelona, 1705), el 23 d’agost de 1705 demana al Capítol el lliurament de la catedral per a fortificar-la. El 21 de setembre de 1707 el Capítol es reuneix per última vegada a la catedral —ja fortificada— i posteriorment, passa a instal·lar-se a l’església del Col·legi de la Companyia de Jesús. El dia 27 de novembre de l’any 1707 es tanca al culte la catedral de Lleida i és definitivament abandonada al març de 1708. La ciutat estigué

³⁵⁷ Fra Francisco Solís Hervás (*Peñón de la Gomera, Gibraltar, 1661; †Còrdova, 1716). Mercedari, vestí l’hàbit el 1673 i es doctorà en Teologia el 1681. Fou provincial de l’ordre mercedària a Andalusia i professor a la Universitat de Salamanca. Va ser també predicador a la cort de Carles II. Fou bisbe de Lleida entre 1701 i 1714 substituïnt al seu antecessor, fra Juan Santa Maria Alonso Valeria, bisbe de Lleida fins a la seva mort, el 1700. Francisco Solís entra com a bisbe lleidatà el 1701, fugint posteriorment el 1705 sota la pressió dels favorables a la causa de Carles III. Torna a Lleida el 1707 com a virrei d’Aragó i bisbe de la diòcesi un cop conquerida la ciutat per les tropes filipistes, assentant la seva residència a Monsó. El 1708 Felip V el nomena bisbe d’Àvila però no és confirmat pel papa Climent XI i, el 1714 és nominat bisbe de Còrdova, morint en aquesta ciutat andalusa el 1716. Vegeu: -VIOLA GONZÁLEZ, Ramir: “Solís i Hervás, Francesc de”, a *Diccionari d’història eclesiàstica de Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ed. Claret, volum III, 2001, p.468. Referent al bisbe anterior a Francisco Solís, el bisbe Joan Santa Maria Alonso Valeria (*Albarrassí, Terol, ?; †Lleida, 1700), pertanyia a l’ordre franciscana, havia exercit càrrecs a Nàpols i a Roma; havia estat consultor de tres papes: Innocenci XI, Alexandre VIII i Innocenci XII. Va ser persona de confiança de Carles II, membre del Consell Reial i prior comendatari de l’ordre de Sant Sepulcre de Calataiud. Va ser bisbe de Solsona el 1694 i, el 1699 va ser nomenat bisbe de Lleida. Vegeu: -ABAD LARROY, Francisco: “Fr. Juan de Santa Maria Alfonso de Valeria, el último obispo ilerdense del s. XVII”, a *Miscel·lània “Les terres de Lleida al segle XVII”*. Lleida, Diputació Provincial, Institut d’Estudis Ilerdencs, Artís, 1984, pp.17-31. -BARTRINA, Enric. “Santa Maria Alonso i Valeria, Joan”, a *Diccionari d’història eclesiàstica de Catalunya. Ob. cit.*, volum III, 2001, p.389.

pràcticament tot el segle sense poder utilitzar el temple catedral; la nova catedral s'iniciarà el 1764 i no s'acabarà fins el 1790.



Fig.110. L'Arxiduc Carles d'Àustria.



Fig. 111. Felip d'Anjou, III duc d'Orleans.

El dos de setembre de 1707, Felip d'Anjou, III duc d'Orleans³⁵⁸ inicia el setge de Lleida i la ciutat cau rendida l'onze de novembre d'aquell mateix any³⁵⁹. El fet que la ciutat de Lleida i les seves terres veïnes fossin durant un cert temps un espai de frontera bèl·lica, va comportar un desgavell social i religiós en el territori, on, a conseqüència d'això, hi va haver nombrosos saquejos, execucions i cremes d'esglésies, fet que va comportar un agreujament de l'estament religiós lleidatà en contra de les tropes de Felip v. Amb l'entrada de les tropes reialistes ho fa també, de nou, el bisbe Francisco Solís —

³⁵⁸ Felip d'Anjou (*Saint Cloud, 1674; †Versailles, 1723) III duc d'Orleans, Valois, Chartres, Nemours i Montpensier, príncep de Joinvil. Felip era nebot de Lluís XIV de França i es casà amb una filla d'aquest. El 1707 fou enviat pel rei francès a Espanya per auxiliar el seu nét i monarca hispànic, Felip V (també anomenat "Duc d'Anjou": cal, per tant, no confondre'ls). En morir Lluís XIV va ser designat com a president del Consell de Regència (1715-1722).

³⁵⁹ Per a més informació sobre la Guerra de Successió i els seus anys precedents a Lleida, vegeu (a *E: Bbc*, Fons Bonsom, 2998) el següent folletó imprès de l'època: -LOBO, Eugenio Gerardo: *Sitio, ataque y rendición de Lérida, que a los pies del Serenísimo Señor Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias, consagra por mano de la Excm. Sra. Duquesa de Osuna*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1707. (12 folis). -BOFARULL I BROCÀ, Antonio: *Historia crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña*. Ob. Cit., pp.17-49. -ARDERIU I VALLS, Enrique: "Siti de Lleyda pe'l Duch d'Orleans", a *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, III (1910), pp.3-31; i IV (1911), pp.1-34. -JAVIERRE, L. Àurea: "Las cartas del duque de Orleans a Felipe V sobre el sitio de Lérida en 1707", a *Ilerda*, IV, (1946), p.91-119. -LLADONOSA I PUJOL, Josep: *Història de Lleida*. Tàrraga, Camps Calmet, 1974, volum II, pp.559, 574-578 i 582-589. -SEGARRA I MALLA, Josep M.: *Història de Tàrraga. Amb els seus costums i tradicions*. Ob. cit., volum II, pp.243-245. -TORRAS I RIBÉ, Josep M.: *La guerra de Successió i els setges de Barcelona (1697-1714)*. Ob. cit., pp.122-124 i 194-199.

que havia hagut de fugir l'any anterior— amb el ferm desig de recuperar la seva càtedra. Aquest gir en la situació político-religiosa lleidatana comportà que el Capítol, partidari en la seva pràctica totalitat de l'arxiduc Carles, quedés desmembrat amb l'entrada de les tropes filipistes. De nou amb el domini sobre el terreny dels comandaments del rei Felip V, la majoria dels canonges —partidaris de l'arxiduc i, tal vegada per evitar represàlies— optaren per fugir de Lleida cap a terres de dominació austriacista. De tot el conjunt de membres del Capítol, només es quedaren quatre canonges al servei de l'església. Posteriorment, el bisbe Francisco Solís deixà la càtedra episcopal de Lleida per anar com a bisbe a Còrdova; la seva vacant l'ocupà, a 1714, el frare agustinà Francisco Olasso de Hipenza, procedent de Madrid³⁶⁰. (Podríem veure aquest nou nomenament, segurament ben meditat, d'un religiós forani —de la capital de l'Estat—, com a un nou signe dels canvis polítics gestats pel rei borbó una vegada acabades les disputes de successió en el seu favor, i com a mostra del seu poder —en el marc del que serien els decrets de Nova Planta— contra els qui se li havien mostrat contraris, en aquest ample sentit del terme, els catalans? No podríem afirmar-ho amb rotunditat, però, la dada, sembla ben significativa).

Aquest bisbe atorgà no obstant un perdó general —sense discriminació de cap mena— a tots els eclesiàstics que s'havien mostrat partidaris de l'arxiduc durant el conflicte bèl·lic, fet que comportà que molts religiosos optessin per tornar a la ciutat lleidatana³⁶¹.

³⁶⁰ Francisco Olasso de Hipenza (*Calahorra, 17.sc; †Montsó, 1735). Prengué l'hàbit agustinà el 1670; fou rector del col·legi d'Alcalà de Henares, i també prior de l'ordre a Toledo i a Madrid. Anomenat bisbe de Santo Domingo per Felip V, no rebé la confirmació del pontífex i fou designat bisbe de Lleida el 1714. Fixà la seva residència, igual que el seu predecessor, a Montsó. Ja com a bisbe lleidatà, féu erigir el seminari diocesà de Lleida el 1722. Vegeu: -VIOLA GONZÁLEZ, Ramir: "Olasso i Hipenza, Francesc", a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya. Ob. cit.*, volum II, 200, p.738.

³⁶¹ D'aquesta manera, i com corresponia a l'estament eclesiàstic, es mostrava magnanimitat amb els vençuts (una autoritat eclesiàstica que perdonava els seus "fills" de religió, com el pare va perdonar el fill pròdig i escarriat perquè tornés al seu recer), però, a la vegada, es recuperava un contingent força important de religiosos propis, encara que "allunyats", els quals, d'altra manera, haurien pogut suposar una amenaça "larvada" si s'hagués perllongat en excés la seva situació de desterrament. Així, se'ls

Un cop acabada la guerra, i amb la catedral transformada en caserna militar i en presó, el Capítol, restà instal·lat a l'església de Sant Llorenç. El nou bisbe, Francisco Olasso, amb la intenció d'anar restituint de nou alguns dels aspectes del culte religiós que durant la guerra s'havien perdut, o si més no, havien quedat paralitzats, decretà baixar a l'església de Sant Llorenç l'orgue de la catedral conjuntament amb les relíquies i les imatges religioses que encara es trobaven a la Seu³⁶².

En aquest intent de restituir “tot el perdut” en els darrers anys, i trobant-se el Capítol sense la solemnització adequada de les funcions litúrgiques, el 5 de maig de 1715 el Capítol escriu a Gabriel Argany —segons la deliberació feta deu dies abans— oferint-li de nou la plaça de mestre de capella que temps endarrere havia exercit³⁶³.

perdonava “graciosament”, encara que sotmesos a noves (i possiblement, més dures) condicions d'obediència.

³⁶² En aquest ordre episcopal es poden rastrejar diverses qüestions: sembla que, per procedir al trasllat d'un instrument “monumental”, com ara l'orgue de la catedral, deuria ser ja amb una certa intenció d'estabilitat temporal (és a dir, que no es faria un trasllat d'aquest tipus per una situació de provisionalitat, o simplement, temporal); i en segon lloc, s'ha de tenir en compte que la catedral estava llavors “ocupada” militarment, per la força de les armes, i això, en una localitat no massa gran, significaria que els preveres de la seu es trobarien diàriament amb els ocupants de la seva casa, en una situació, segurament, gens fàcil per a ells... A més, durant aquest temps, convertida la catedral en caserna, l'orgue, com les relíquies, imatges, etc., havien quedat a dins del temple, amb la lògica preocupació dels sacerdots, llavors residint a fora de la seva església, per poder salvaguardar tot allò “tocant al culte” que encara restava a la seu. Tanmateix, el bisbe seria segurament l'únic amb la suficient autoritat —en front al poder civil i militar— per a poder reclamar les pertinences eclesiàstiques i fer que alguns operaris poguessin entrar a la caserna-església sense perill per desmuntar l'orgue i endur-se tot el necessari.

³⁶³ Referent a la tornada d'Argany a Lleida, vegeu: -LLADONOSA I PUJOL, Josep: *Ob. cit.*, volum II, p.589. En aquest cas Josep Lladonosa, que esmenta Argany com a organista (possiblement per un simple desconeixement específic musical), quan fa referència a la petició del Capítol lleidatà a Argany, cita que Argany era de Barcelona [?]. No m'ha estat possible corroborar aquesta dada, ja que, en aquest cas, Lladonosa no cita la seva font. Per altra banda, es coneix el nom d'un escolà de cota grana anomenat Gaietà Argany (*fl.* apr. 1693-1703) que exercia les funcions de cantor a la seu barcelonina. Sembla ser que al Capítol barceloní li interessava la permanència d'aquest escolà a la capella de la catedral i recomana al llavors mestre de capella, Francesc Valls (1696-1726), mestre que estava en condició de coadjutor, que “lo tinga ab molt cuydado”. Gaietà Argany consta com a escolà entre el 1693 i el 1703, any a partir del qual ja no es troben dades d'ell. Vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII. Ob. cit.*, pp.161-162. Veient la relació entre els dos personatges del mateix cognom i el fet que Lladonosa cita que Gabriel Argany era de Barcelona, cal qüestionar-se si entre Gabriel Argany i Gaietà Argany hi hauria algun tipus de parentiu (?); o bé, senzillament, és una casual coincidència. Altrament, el cognom Argany tampoc és un cognom que estigui mol estès, per tant doncs, i en aquest sentit, ben bé podria cabre-hi la possibilitat que hi hagués algun tipus de relació parental entre els dos Arganys (?).



Fig.112. *Sitio, ataque y rendición de Lérida*, d'Eugenio Gerardo Lobo (1707).
Portada i primers versos del sonet. (E: Bbc. Fons Bonsom 2898).

Havent tornat Argany a exercir les seves funcions de mestre de capella a l'església de Sant Llorenç de Lleida —centre religiós que, com ja s'ha dit, substituïa la catedral en el servei religiós—, aquest cop, Argany tan sols resta a Lleida una mica més d'un any, concretament, inicia el seu servei el 24 de setembre i abandona el càrrec el 23 de desembre de l'any següent —1716—, data a partir de la qual es perd el seu rastre³⁶⁴.

Així doncs, què deuria haver passat que, tan poc temps després del retorn d'Argany a Lleida aquest torna a anar-se'n del mestratge d'aquesta ciutat? Per quina raó deuria deixar de nou el seu càrrec? I, en aquest cas, cap a on va anar posteriorment? Cal tenir present que aquest fet succeeix poc temps després —pràcticament un mes més tard— de la declaració que feu Gabriel Argany en favor de l'obra de Francesc Valls, declaració que venia arrel de la polèmica que comportà la inclusió d'un interval

³⁶⁴ El va substituir Domènec Teixidor (*1685a; †Lleida, 1737). La primera referència sobre aquest compositor i mestre de capella la tenim el 1706, arrel d'unes oposicions a la plaça d'organista de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. El 1715 s'admet com a organista a Lleida on cobrí la plaça deixada per Francesc Vidal. L'any següent —1716—, i concretament el 23 de desembre, és nomenat mestre de capella en substitució de Gabriel Argany. Vegeu: -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: "Teixidor, Domènec", a *Gran Enciclopèdia de la Música, Ob. cit.*, volum 8, s.p. -LÓPEZ-CALO, José: "Teixidor, Domingo", a *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 10, p.246. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: "Teixidor, Domènec", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Eds. 62, 2003, x, pp.226-227. Segons F. Pedrell, publicà també un "Discurso y parecer..." en defensa de Francesc Valls, datat a Lleida, 25 de novembre de 1716, i a més, una "Respuesta a los reparos de Creon [sic. Antonio de la Cruz] Brocarte" (Lleida, 17 de març de 1718).

“dissonant” de novena sense preparació en el *Miserere nobis* del Gloria de la Missa “Scala Aretina” d’aquest compositor barceloní³⁶⁵. És possible que hi hagués algun tipus de relació entre la declaració d’Argany a favor de Valls i la sortida d’aquest de la catedral de lleidatana? [...] La manca de dades a la seu lleidatana produïda pel daltabaix de la Guerra de Successió i també pels canvis que hagué de suportar tant el Capítol com

³⁶⁵ La polèmica de la missa de Valls s’inicia amb les declaracions de Francisco Portería, llavors mestre de capella a la catedral de San Salvador (La Seo) de Saragossa, datades el 25 de novembre de 1716, poc abans que l’organista de la catedral de Palència, Joaquín Martínez de la Roca y Bolea, publicués la seva *Elucidación de la verdad* (una extensa refutació a la *Respuesta* de Valls). [En aquest sentit alguns autors han confós a Francisco Portería amb Gregorio Portero, mestre de capella a la catedral de Granada]. Francisco Portería va firmar un *Parecer* recolzant a Martínez de la Roca i impugnant la dissonància de Valls. En aquest sentit, vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Portería, Francisco”, a *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 8, pp.907-908. Aquesta polèmica sorgeix catorze anys més tard de la data de composició de la missa —1702— i s’allarga fins el 1737. Això són vint-i-un anys de correspondència epistolar, de rèpliques i contrarèpliques entre un bon nombre de músics i compositors, pràcticament una cinquantena de personatges. Dita polèmica es basa en la dissonància sorgida per l’omissió de la preparació d’un interval de novena en la part del *Tiple* segon del primer cor del *Gloria* de la missa de Francesc Valls anomenada “Missa Scala Aretina” —interpretada per primer cop a Barcelona el 1710 davant l’emperadriu Elisabet de Brunswick [Elisabet Cristina de Brunswick Wolfenbüttel (*Brunswick, 1691; †Viena, 1750), esposa de l’arxiduc Carles. Quan Carles fou nomenat emperador de l’imperi austríac el 1711, Elisabet es quedà a Barcelona amb el càrrec de lloctinent. L’emperadriu abandona Catalunya el 1713]—. Sobre la qüestió de la “polèmica” de Valls i, per tenir-ne una idea general, vegeu: -SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid-Barcelona, Martín Salazar-Narciso Ramírez, 1855, volum IV, pp.116-140. -PEDRELL, Felip: *Catàleg de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908, volum I, [concretament, es cita a Argany com a impugnador en la polèmica de Valls, 45, p.67]. -RICART I MATAS, Josep: “Valls, Francisco”, a *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, Iberia, (segona edició) 1966, p.1057. -LÓPEZ-CALO, José. “La controversia de Valls: estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII”, a *Tesoro Sacro Musical*. Dividit en: I, *La controversia de Valls* (1-1968, pp.11-14); II, *Historiografía de la controversia* (2-1968, pp.32-36); III, *Nuestro estudio* (4-1968, pp.70-72); IV, *Apéndice documental: el estudio de Soriano Fuertes* (1-1969, pp.7-15), concretament a la pàgina 12 s’esmenta, entre d’altres a Arganiz [Argany]; i V, *La misa Scala Aretina* (4-1971, pp.109-116 + 20 pàgines de transcripció musical). -MARTÍN MORENO, Antonio: “Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francesc Valls (1665?-1747)”, a *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, (1976-1977), pp.157-194. -SIEMENS-HERNÁNDEZ, Lotear: “Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls”, a *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, (1976-1977), pp.195-223. Segons Lothar Siemens, Soriano Fuertes situa un tal Arganiz entre els polemistes en l’afer de Francesc Valls (p.219-220). -MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de estudios Orensanos, 1976. pp.37, 107-109, 126-127, 289-302. -PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. *Ob. cit.*, pp.231-247. -ID. *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. *Ob. cit.*, pp.12-340. -BONASTRE, Francesc; i URPI I CAMARA, Montserrat: “Valls, Francisco”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, 2002, volum 10, pp.703-707. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “Valls i Galán, Francesc”, a *Gran Enciclopèdia de la Música, Ob. cit.*, vol. 8. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Valls, Francesc”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Ob. cit.*, volum X, pp.244-245. -PIZÀ, Antoni: “Valls, Francesc”, a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. London, Satnley Sadie, segona edició, 2001, volum 26, pp.224-225. -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Valls, Francisco, *Francesc*”, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (2a edició). Kassel, Bärenreiter, 2006, volum 16, p.1303. Sobre la posició concreta d’Argany en el marc de la polèmica, vegeu el següent folletó imprès de l’època: -ARGANY, Gabriel: “Parecer del licenciado Gabriel Argany, presbítero, maestro de capilla de la Sancta Iglesia de Lérida, en aplauso de la postura que puso en el Miserere nobis... el Lic. Don Franc^o. Valls” (Lleida, 24-IX-1716).

la resta de l'estament eclesiàstic de la catedral lleidatana, afavoreix aquest buit en la documentació de l'època que tractem.

És dona per bona avui dia, la simpatia de Valls per la causa de l'arxiduc Carles d'Àustria³⁶⁶ i, seguint amb aquesta perspectiva, es podria pensar que, tal vegada, aquest motiu fos una de les principals raons que fes esclatar dita polèmica, a més de la pròpia dissonància en si.

Curiosament, dita polèmica aflora precisament just després de la victòria de les tropes filipistes enfront de les austriacistes, és a dir, després de la desfeta militar i política de l'opció que, sembla ser, defensava Francesc Valls i, també, potser, Gabriel Argany (?). Es així com, acceptant l'hipòtesi anterior, cabria la possibilitat que Argany hagués tornat a sortit de Lleida, potser en part, degut a les pressions ocasionades per la seva manifestació en defensa de l'obra de Valls i, tal vegada, emmascarant tàcitament un rerefons polític (?). En qualsevol cas, en la seva sortida de Lleida, cap a on va anar Gabriel Argany? Malauradament, després de la seva última estada a la capital lleidatana se li perd el rastre sense tenir cap mena d'informació sobre on hagués pogut anar a viure i/o treballar dit compositor.

Sigui com sigui, l'escassa informació que d'aquest autor ens aporten les obres conservades al fons verduní, és de tan sols tres dates i, a la vegada també, la referència al magisteri de la catedral de Lleida. Les tres dates són: 1696, 1701 i 1702 i, pel que es veu, corresponen a la seva primera i segona estada a la seu lleidatana. En la seva obra servada al "Fons Verdú" de la *E: Bbc*, s'hi troba³⁶⁷:

³⁶⁶ En el cas de Francesc Valls, com també en el d'Isidro Escorihuela, essent clars partidaris de la causa de l'arxiduc Carles i, tot haver-li dedicat algunes de les seves obres, també composaren obres en honor de Felip V responen així, en certa manera, als canvis polítics que anaven succeint a cada moment. En aquest sentit vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. *Ob. cit.*, p.36. -ROSA MONTAGUT, Marian: "Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)", a *Anuario Musical*, 59 (2004), pp.86, 88-89, 94.

³⁶⁷ En endavant, les obres de cadascun dels autors conservades en el "Fons Verdú" de la *E: Bbc*, les presento ordenades alfabèticament per tipologies i, dintre d'aquestes, a més, ordenades a la vegada segons l'ordre del manuscrit, això és: en disposició de partitura (M 1168 i M 1638); i en disposició de partícels

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Ave Regina caelorum*), a 10 veus (1696). M 1168; -*Magnificat*, a 9 veus, M 1638; -*Missa*, a 9 veus, M 1168; -*Missa*, a 10 veus, M 1168; -*Missa*, a 11 veus (igual que l'anterior però amb l'11a veu afegida), M 1168; -*Missa difunts*, a 8 veus (1702), M 1638; -*Missa difunts*, a 10 veus (1701), M 1638; -Salm de Vespres (*Dixit Dominus*) i *Magnificat*, a 11 veus, M 1638; -Salm de Vespres (*Dixit Dominus*) i *Magnificat*, a 9 veus, M 1638.

2/ En disposició de partitelles: -*Magnificat*, a 11 veus, incompleta, M 1637-VII/9; -*Missa*, a 5 veus, M 1637-IV/15; -*Missa*, a 11 veus, incompleta, M 1637-V/1-VII/9; -Salm de Vespres (*Dixit Dominus*), a 11 veus, M 1637-V/1-VII/9.



Fig.113. Lleida, segons un gravat de Francesc Xavier Parcerisa (s.XIX).

Com es pot comprovar en aquesta relació de composicions d'Argany, dues de les obres que apareixen a l'apartat 1, en disposició de partitura —la *Missa* a 11 veus i el Salm *Dixit Dominus*, també a 11 veus —, es troben, a la vegada, en disposició de partitelles, fet que pot significar que molt possiblement es deurien haver extret les partitelles dels dos llibres manuscrits —del M 1168, objecte d'aquest estudi, i del M 1638— per a un possible ús per part de la capella musical verdunina.

D'aquest autor es conserven altres obres fora del fons verduní, entre elles, cal citar les que es troben a l'Arxiu de Música de l'església parròquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Aquestes són: -*Villancico* al Santíssim (*Logrese en tus dulzuras*), a duo (Ms.1-51) i -*Missa* amb ministrils, a 11 veus (Ms. 10-76).

(M 1637). A la vegada, les que pertanyen a aquest últim manuscrit les presento ordenades segons el topogràfic que se li ha atorgat des de la Biblioteca de Catalunya, això és: M 1637-I/... -II/... etc.

Miquel Casals (17. 2d)³⁶⁸

Sobre aquest autor, de moment es coneixen tan sols dues notícies —en el cas que es tracti del mateix compositor (?)—, i que de fet, la diferència de dates entre una i altra, poc ajuden a situar-lo. La primera notícia és que es troba un Miquel Casals com a mestre de capella a la Seu d’Urgell entre 1647 i 1649 (?) sense saber-ne res més al respecte³⁶⁹. La segona notícia es troba a la Seu de Lleida, quan, el 29 d’agost de 1681, s’admet a la catedral un “escolà cantor” anomenat Miquel Casals³⁷⁰. El cessament de Casals a la seu de Lleida va produir-se l’any 1709 —això és vint-i-vuit anys després del seu ingrés a la catedral lleidatana—, sense que sapiguem en qualitat de què (segurament, como a cantor, ja que òbviament no podia haver estat escolà durant vint-i-vuit anys). Mentrestant, en l’època que Casals consta com a cantor, el magisteri de la capella lleidatana va estar ocupat per diversos mestres de capella: Joan Barter (1668-1682); Manuel [Conejos] de Egüés (1683-1685); Miguel Conejos de Egüés (1685-1686) —germà de l’anterior—; Pere Vidal (1699-1700); Gabriel Argany (1700-1707); i Francesc Vidal (1707-1715?). Mentre que, l’organistia de dita seu va estar ocupada per: Josep Ferran/Josep Ferrer (1681-1684)³⁷¹; Miguel Conejos de Egüés (1684-1685); Pere Vidal (1694-1699); i Francesc Vidal, (?-1707).

En aquest sentit i, acceptada l’hipòtesi que aquest jove cantor —Miquel Casals— sigui el nostre compositor, aquest es podria haver format musicalment —com a tal nen cantor i, segons la relació de mestres de capella i d’organistes exposada— amb Joan Barter i els dos germans Egüés. Crida l’atenció, no obstant, que Juan Mujal Elias

³⁶⁸ Per a més informació respecte a Miquel Casals i la seva obra, vegeu: -TOQUERO, Maria: “Casals, Miguel”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, 1999, vol. 3, p.289.

³⁶⁹ Vegeu: -PEDRELL, Felip; ANGLÉS, Higiní: *Els madrigals i la Música de Difunts d’en Brudieu*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1921, p.147.

³⁷⁰ -MUJAL ELIAS, Juan: *Lleida. Historia de la música*. *Ob. cit.*, p.166. Vegeu també: -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l’arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.* p.244.

³⁷¹ És possible que sigui el mateix autor d’algunes de les obres del “Fons Verdú”. Vegeu més endavant en aquest mateix capítol quan es tracta sobre la figura i obra de Miquel Selma.

no aporti més informació al respecte: si Casals va estar vint-i-vuit anys servint a la capella musical de la Seu de Lleida, bé deuria haver passat del seu càrrec com a escolà a algun altre de major entitat en canviar-li la veu, la qual cosa, sens dubte, be deuria aparèixer en la documentació capitular ilderdense. No obstant, s'ha de tenir en compte el caràcter de manual divulgatiu del llibre de Juan Mujal, en el qual, per raons òbvies d'espai —i no sé si de concepció també (?)—, no aporta una informació gaire exhaustiva sobre els músics que s'hi mencionen. Per altra banda, i en el present cas, tampoc és la intenció d'aquesta semblança acudir a les fonts originals (documentals: actes o partides de baptisme, defunció, nomenaments a les actes capitulars...) sobre aquest personatge, com seria de rigor en un treball més minuciós. [Es tractaria de veure si el nostre compositor és el mateix que l'escolà lleidatà, o del mestre de capella de la Seu, i en tal cas, veure les possibles implicacions entre l'un i l'altre; i si no es tractés de la mateixa persona, tot el que va dit deixaria, òbviament, de tenir sentit...]. Tanmateix, és significatiu el fet que, en una zona com la de Verdú, es trobi a la catedral més principal del seu entorn i, en dates, almenys, factibles, una persona d'igual nom i cognom; i, malgrat que es tracti d'uns noms prou corrents en l'època i l'espai, tampoc són tan habituals, almenys en la seva combinació (Miquel/Casals). D'aquest fet es podria inferir que, ben bé podria tractar-se d'una mateixa i única persona... (?). De tota manera, i si entenem que es tracta del mateix personatge (ja que el mestre de capella de la Seu és bastant anterior a les obres verdunines estudiades), val a dir que Miquel Casals va exercir les seves funcions a la Seu de Lleida, com ja s'ha dit, durant uns vint-i-vuit anys —de 1681 a 1709—, fet que ens ratifica que ja deuria ser una persona suficientment adulta cap a la penúltima dècada del segle XVII —quan es va començar a copiar el M 1168—.

En la seva obra servada al “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s'hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 8 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Cum invocarem*), a 8 veus, 8è to, M 1168; *Magnificat*, a 8 veus, 3r to, M 1168.

2/ En disposició de partitelles: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 8 veus, incompleta, M 1637-I/1-IV/16.



Fig. 114. Lleida a l'any 1668, segons un dibuix de Pier Maria Baldi.

Isidro Escorihuela (fl.1672; †Alacant, 1723)³⁷²

Molt sovint, la informació coneguda sobre Isidro Escorihuela esdevé, en certa manera, dubtosa. Aquest fet s'ha produït arrel de la confusió de dades entre Isidro Escorihuela i el seu nebot, Josep Escorihuela. Dita confusió sembla ser que arrenca en que ambdós compositors —oncle i nebot— estigueren exercint de mestres de capella a la catedral metropolitana de Tarragona, l'un succeint a l'altre³⁷³.

³⁷² Per a més informació sobre aquest autor i la seva obra, vegeu: -BONASTRE, Francesc: "Escorihuela [Escorigüela, Scorihuela], Isidre [Isidro]", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, vol. 4, p.732. -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: "Escorihuela, Isidre", a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, volum 3, s/n. -LÓPEZ-CALO, José: "Escorihuela [Escorigüela], Isidro", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. *Ob. cit.* volum 8, p.316. -CAZURRA, Anna: "Escorihuela, Isidre (Escorigüela)", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. *Ob. cit.*, IX, p.196. -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.* p.246.

³⁷³ Josep Escorihuela (*Morella, 1674; †Tortosa, 1743), nebot d'Isidro, va ser nomenat mestre de capella de la catedral de Tarragona l'1 de gener de 1695, sembla ser que, com a successor directe del seu oncle. Posteriorment, el 10 de març de 1708, va ser nomenat mestre de capella de la catedral de Tortosa. La confusió entre els dos autors es veu reflectida en l'autoria de les obres de cadascú ja que, sovint només apareix el cognom Escorihuela, sense citar-ne directament el nom del compositor (Isidro/Josep). En aquest sentit, vegeu: -BONASTRE, Francesc: "Escorihuela, Josep" a *Diccionario de la Música Española e*

Sembla ser que Isidro Escorihuela va nèixer a Alacant, es desconeix però quin any va ser. El dia 6 d'octubre de 1672, Isidro Escorihuela és nomenat mestre de capella de la catedral metropolitana de Tarragona, succeint en el magisteri a Benet Buscarons³⁷⁴. El maig de 1677, Isidro Escorihuela es presenta a les oposicions per a cobrir la vacant de la plaça de mestre de capella al Reial Col·legi-Seminari del Corpus Christi de València —el “Patriarca”—. En deixar el mestratge de la capella tarragonina la seva plaça és ocupada per Felip Olivelles³⁷⁵. En dites oposicions al “Patriarca”, tot i quedar en primer lloc, no és acceptat com a mestre de capella, concedint-li aquest càrrec a Aniceto Baylón³⁷⁶. Posteriorment, el 1686 Isidro Escorihuela es troba exercint el magisteri a la capella de la col·legiata basílica de Santa Maria de Xàtiva (València).

Hispanoamericana. Ob. cit., volum 4, p.732. [Agraeixo la informació sobre el naixement de Josep Escorihuela a Marian Rosa Montagut, que treballa sobre aquest compositor a la seva tesi doctoral, en curs, a la Universitat Autònoma de Barcelona].

³⁷⁴ Benet Buscarons (*1647, Barcelona; †Id., 1711). És nomenat mestre de capella de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona el 1666 cobrint la vacant de Josep Borrull. És ordenat sacerdot el 1670 i el 1671 és escollit “cabiscol”. El 27 de juliol de 1672 obté, per oposició, la plaça de mestre de capella de la catedral metropolitana de Tarragona; plaça que només ocupà fins a primers d'octubre d'aquest any, substituint-lo Isidro Escorihuela. Buscarons, el 1677, en no ser acceptat a la catedral de València, retorna a Barcelona, exercint de nou a l'església dels Sants Just i Pastor. El 14 de maig de 1679 és nomenat mestre de capella de l'església de Santa Maria del Pi, mestratge que l'ocupà fins a la seva mort el 1711. Per a més informació sobre aquest mestre de capella, vegeu: -MADURELL, José M^a: “Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)”, *Ob. cit.*, pp.193-194. -ID.: “Documentos para la historia de los Maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, *Ob. cit.*, p.208. -RAMON VINYES, Salvador: “Mestres de capella a la catedral de Tarragona”, a *Butlletí Arqueològic. Reial Societat arqueològica Tarraconense, Tarragona, (1999-2000), Època v, 21-22, pp.592*. -PAVIA I SIMÓ, Josep: “La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, durant el segle XVII”, a *Anuario Musical*, 48, (1993), p.125. -ID.: “Buscarons, Benito”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 2, pp.806-807. -BONASTRE BERTRAN, Francesc: “Bosquerons, Benet [Buscarons, Benet]”, a *Gran Enciclopèdia de la Música, Ob. cit.*, volum 1, p. s/n. -SALISI I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII). Ob. cit.* p.243.

³⁷⁵ Felip Olivelles (*Barcelona, 1657c; †La Bisbal del Penedès, 1702). Mestre de capella a la catedral de Tarragona el 1677, posteriorment, el 1679 ja es troba com a mestre de capella del Palau de la Comtessa de Barcelona. Vegeu: -RAMON VINYES, Salvador: “Mestres de capella a la catedral de Tarragona”, *Ob. cit.*, pp.592. -BONASTRE, Francesc: “Olivellas [Olivelles, Oliveras], Felip”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 8, p.53. -ID.: “Olivelles, Felip”, a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, volum 6, s/n. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Olivelles, Felip”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Ob. cit.*, volum x, p.96. -SALISI I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII). Ob. cit.* p.253.

³⁷⁶ Aniceto Baylón (*?; †València, 1684). El 1675 exercia de mestre de capella a la col·legiata de Xàtiva i el 1677 se li atorga la plaça de mestre de capella del Reial Col·legi Seminari del Corpus Christi de València. Referent a aquest mestre de capella, vegeu: -CLIMENT, José: “Bailón [Baylón], Aniceto”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 2, pp.59-60, 315. -CAZURRA, Anna: “Baylón, Anicet”, a *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Ob. cit.*, volum IX, p.80. -SALISI I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII). Ob. cit.* p.241.

Al desembre d'aquest mateix any —1686—, es presenta de nou al magisteri del “Patriarca” i, tot i haver quedat en primer lloc per segona vegada (?!), de nou no se li concedeix la plaça pretesa. El 1690 Isidro Escorihuela es troba documentat com a mestre de capella de la col·legiata de Sant Nicolau de Bari d'Alacant i, a l'any següent —1691—, es torna a trobar de nou al magisteri de la capella de la catedral tarragonina, aquest cop substituïnt a Josep [Francesc] Vallès³⁷⁷.

Al 1696, Isidro Escorihuela, exerceix de nou el seu magisteri a Sant Nicolau d'Alacant, i es jubilà vint anys després, el 1716. Escorihuela mor el 19 de març de 1723 a la capital alacantina. Pel que respecta a la data de la seva mort, sembla ser que hi ha alguna confusió; alguns investigadors consideren que va morir el 19 de març —és el cas de Baltasar Saldoni—, i altres que ho va fer el 8 de març —Felip Pedrell, Miquel Querol i Josep Climent—.

A l'igual que Gabriel Argany i, en el cas de l'anteriorment esmentada polèmica de la *Missa “Scala Aretina”* de Francesc Valls, cal dir que Isidro Escorihuela va fer costat a Valls en dita polèmica, adoptant una postura favorable a l'obra del compositor de la seu barcelonina³⁷⁸.

³⁷⁷ En totes les consultes que he dut a terme no he trobat cap dada que fes referència a aquest mestre de capella.

³⁷⁸ En aquest sentit vegeu la informació citada al respecte en aquest mateix capítol en fer referència a Gabriel Argany.

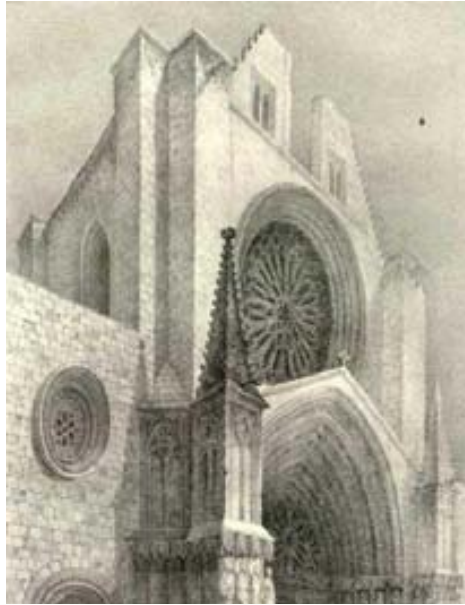


Fig.115. Tarragona segons un gravat de Francesc Xavier Parcerisa (19.sc).

La informació que ens aporten les seves obres conservades en el fons verduní fa referència tan sols a dues dates —1686 i 1689—, quan exercia el magisteri a la col·legiata de Xàtiva. En canvi, a les partitures verdunines es cita com a mestre de capella de la catedral de Tarragona —càrrec que ocupà entre els anys 1672-1677 i 1691-1696—. En aquest cas, com també en altres que se’ns presenten en el “Fons Verdú”, ve a significar que les dates que apareixen als manuscrits, ben bé poden correspondre’s a la data de les còpies musicals i no pas a la de la seva composició. En aquest sentit i, en el supòsit que això fos així, ben bé podria tractar-se, en aquest cas, d’unes obres escrites en la primera estada d’Escorihuela a la seu tarragonina i que, dites obres haguessin arribat a les mans del copista verduní —Josep Segarra i Colom— fent-ne aquestes còpies en els anys citats —1686 i 1689—.

En l’obra servada d’Isidro Escorihuela al “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s’hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Regina caeli*), a 8 veus, M 1168; -*Missa*, a 12 veus, (1686), M 1168; -Salm de Vespres (*Beatus vir*), a 8 veus, 5è to, (1689), M 1168; Salm de Vespres (*Beatus vir*), a 8 veus, M 1638 (1686); *Villancico* al Santíssim Sagrament (*Repicad, repicad las campanas zagales*), a 8 veus, M 1638.

2/ En disposició de partícels: -*Missa*, a 8 veus, incompleta, M 1637-IV/16-VI/24; -*Missa*, a 12 veus, incompleta, M 1637-IV/16-VI/31; -Salm de Vespres (*Beatus vir*), a 8 veus, incompleta, M 1637-IV/16-VI/24.



Fig.116. Gravat de València al segle XVII.

Anton Font i Guixà (*Verdú, 1626; †Tàrraga, 1690)³⁷⁹

Fins a dia d'avui no es coneixia cap dada biogràfica sobre aquest compositor. Fruit de la meua investigació, he pogut localitzar una important informació tant en els arxius locals de Verdú —parroquial i municipal— com en els arxius de Tàrraga —parroquial i comarcal—: Anton Font i Guixà neix a Verdú el dia 5 d'octubre de 1626, fill de Miquel Font —teixidor de lli— i d'Elisabet Guixà. Els pares del que més tard fou compositor i mestre de capella Anton Font, es casaren el mes de juny del mateix

³⁷⁹ Fins ara es desconeixia cap mena d'informació sobre aquest compositor català. (Vegeu només el que fins avui dia ha estat publicat: -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higiní: "Font, Antonio", a *Diccionario de la Música*. Barcelona, Labor, 1954, tomo I, p.943). En relació al nostre compositor, cal no confondre aquest Anton Font i Guixà amb un altre Antoni Font, molt posterior (essent aquest darrer, fill de Francesc Font i, germà de Pau Font i de Joan Font). Aquests últims eren instrumentistes de corda de la capella de la petita cort de l'infant Lluís de Borbó —germà del rei Carles III (de Borbó)—, capella musical que, durant un temps, va ser dirigida per Luigi Boccherini. Dita capella deixà d'existir el 1785, degut a la mort de l'infant Lluís. Vegeu -DOLCET, Josep; VILAR, Josep M.: "La música instrumental en el classicisme", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Ob. cit., volum II, p.211. En el mateix sentit vegeu: -ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás: "Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón", a *Anuario Musical*, XIII (1958), pp.225-259. -SALIS I CLOS, Josep M.: "Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del XVII", a *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, (2007-2008), pp.185-191. -ID.: "Anton Font (*1626-†1690): 34 anys de mestratge musical a l'església targarina", a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 22 (2008), pp.165-185. -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Ob. cit., pp.247-248.

any 1626, això és quatre mesos abans del naixement d'Anton³⁸⁰. La mare d'Anton mor el 12 de setembre de 1629³⁸¹ quan aquest tenia tan sols tres anys, i el pare es tornà a casar el 22 de setembre de 1630, aquest cop amb Elisabet Úrsula Morell³⁸². Anton Font vivia en una casa situada al “carrer de la Margorell davant la bassa de l'Arrabal”, avui Plaça Major de la vila³⁸³. D'aquest segon matrimoni del pare d'Anton Font en sorgiren vuit fills³⁸⁴.

Des de llavors, es perd el seu rastre fins que, el 27 de novembre de 1653, quan Anton Font compta ja amb 27 anys, el trobem citat com a organista a l'església parroquial de Tàrrrega i, a partir de l'any següent, concretament, el 15 de juny de 1654, ja consta com a mestre de cant i organista. Anton Font ocupa el càrrec de mestre de

³⁸⁰ Sembla ser que el fet d'haver nascut poc després del casament era un fet força habitual en l'època, almenys, pel que fa a Verdú, ja que es conserven certes manifestacions en aquest sentit; concretament hi ha un escrit del bisbe de Solsona, Lluís de Pons i Esquerrer, datat el 10 de gener de 1671 referent a la crítica sobre la cohabitació de les parelles sense haver fet el casament religiós ni haver estat beneïdes per l'església. Vegeu: APV: *Documentos varios*, Tomo III, sign. 292/1, document 17. Lluís de Pons i Esquerrer (*Montclar —Urgell—, ?; †1685, Solsona). Fou regidor de l'abadia de Ripoll (1635), i desterrat el 1643 degut a la seva simpatia pel rei Felip IV; abat del monestir de Santa Maria d'Arles (Vallespir); i bisbe de Solsona (1664-1685), morí emmetzinat. Vegi's: -BARTRINA, Enric: “Pons i d'Esquerrer, Lluís de”, a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya, Ob. cit.*, volum III, p.119.



Fig.117. Heràldica del bisbe Lluís de Pons (1666).
[Segell en sec, procedent de documentació conservada a l'APV]

³⁸¹ A la partida de defunció de la mare d'Anton Font consta com a Esperança —i no com a Elisabet—, muller de Miquel Font. Vegeu: APV: *Óbitos 1595-1636*, -31-, sign. 306/1.

³⁸² A la partida de casament, la madrastra d'Anton Font consta com a Elisabet Anna Morell. Vegeu: APV: *Matrimonios 1569-1670*, -22-, sign. 315/1.

³⁸³ Arxiu Municipal de Verdú. *Llibre de l'Estima* -1-, (1664), p.57r.

³⁸⁴ Els germanastres d'Anton foren: Andreu (*1630), Rosa (*1631), Caterina (*1633), Agnès (*1634), Elisabet (*1635), Elisabet (*1637), Caterina (*1639) i Maria Elena (*1640). Detalli's en la repetició de dos dels noms, fet que significa que el primer de cadascun dels noms repetits deuria haver mort poc després d'haver nascut, o com a molt, de ben petits.

capella de l'església targarina fins a l'any 1686³⁸⁵. L'última data on consta que desenvolupava la seva tasca a la capella musical és el 30 d'agost d'aquest mateix any 1686, i és la referència a un pagament pels seus serveis com a mestre de capella. Entre els anys 1688 i 1689, Font estava impedit i no podia exercir cap de les seves obligacions.

Mentrestant, no sabem quan ni on es va ordenar com a prevere, encara que, de ben segur, podria haver-se format eclesiàsticament al seminari de Solsona. El cas és que, amb el pas del temps, i a més de la seva tasca musical, Font també arribà a exercir com a degà de l'església targarina a partir de 1684. Degut a aquest càrrec, li va pertocar fer de “visitador” —la qual cosa significava un càrrec veritablement important per a un músic— a diverses esglésies del bisbat —i directament designat pel seu bisbe—, duent a terme les avaluacions corresponents, comunament conegudes com a “decret de visita”. A l'arxiu parroquial de Verdú hi ha constància que Anton Font va realitzar una visita a l'església verdunina el 7 de juny de 1685, en qualitat de “visitador”³⁸⁶.

Molts anys després, Anton Font, degut ja a la seva avançada edat —prop de 60 anys— i, a les tasques musicals que el seu càrrec li comportava, a més de les tasques pròpies del deganat, es va veure prou atrafegat i sol·licità al consell de la ciutat de Tàrraga que fos rellevat del seu càrrec d'organista, atribuint-hi la seva poca salut. Dites sol·licituds per a deixar el seu càrrec musical a l'església targarina estan datades el 29

³⁸⁵ Sembla ser que en el cas de Font —conjuntament amb Lluís Molins, Joan Prim, Magí Nuet i Miquel Selma— hi ha hagut certes confusions, situant-lo (o bé, relacionant-lo) a la catedral de Barcelona. Fet que, com avui dia sabem, l'únic d'aquests compositors que estigué a la catedral barcelonina fou Miquel Selma. Aquesta informació que el relaciona amb la catedral barcelonina ens la dóna Josep Subirà i, sembla ser que l'extreu de “l'estudi crític” que, monsenyor Higiní Anglés, l'any 1934, addiciona al final del volum *Historia de la Música* del Dr. Johannes Wolf. En aquest cas, Anglés cita els mateixos autors —justament, en l'ordre que ens els presenta Subirà— relacionant-los amb la catedral barcelonina. Vegeu: - ANGLÉS, Higiní: *Historia de la Música Española*. Estudio Crítico, a WOLF, Johannes: *Historia de la Música*. Barcelona, Labor, 1934, p.399. -SUBIRÀ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, p.391. Malauradament, aquest fet ens condueix cap a una certa confusió ja que, com veurem en el cas de Joan Prim, algunes publicacions posteriors han pouat d'aquesta “errònia” informació.

³⁸⁶ APV: *Documentos varios* 3, 1533-1867. Document número 15.

de gener i 24 d'abril de 1685. Sembla ser, però, que les seves peticions no es varen veure complertes, ja que, segons consta documentalment, a l'agost de l'any següent — 1686—, Font encara segueix exercint com a organista. No seria fins un any més tard — 1687— que va aparèixer el substitut d'Anton Font en el mestratge de la capella musical targarina: el sotsdiaca Miquel Albiol, encara que va ocupar el càrrec durant poc temps i de manera auxiliar, ja que, en el mateix any —1687—, Albiol és substituït per Antoni Peiró (1687-1692).

En la taula següent es detallen els emoluments cobrats per Anton Font en la seva tasca musical a l'església parroquial targarina³⁸⁷. Anton Font cobrava per la seva tasca musical 50 lliures barceloneses cada any, dividides aquestes en tres pagues anyals —en quadrimestres o “terces”—, corresponent-li per cada terça 16 lliures 13 sous i 4 diners³⁸⁸. Tal i com es pot comprovar a la taula següent, Anton Font, el primer any d'entrar a Tàrraga com a organista —1653—, cobra només 40 £, mentre que a l'any següent passa a cobrar-ne 50. Aquesta quantitat es mantindria fins el 1686, això és, més de trenta anys cobrant exactament el mateix estipendi per la seva tasca musical. En aquest sentit, sí que podia haver canviat el que cobraria pels diversos actes litúrgics on, pel fet d'incloure-hi música —festivitats de les confraries i les congregacions, processons, enterraments...— havia de participar-hi el mestre de capella i organista. Aquesta quantitat però anava canviant segons les diverses festivitats i la música aportada en elles.

³⁸⁷ Dades extretes de: -MIRÓ BALDRICH, Ramon: “Música i església a Tàrraga (del segle XV a inicis del XVIII)”, *Ob. cit.*, pp.152-198. En aquest cas, les dades que presenta Ramon Miró les extreu dels llibres de Consells, d'Albarans, d'Àpoques Comunes, de Pòlisses i de Capitulacions. Tots aquests llibres es troben a l'Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga.

³⁸⁸ En l'època que ens ocupa la distribució monetària que apareix en els documents tractats era la següent: 1 lliura [£] era igual a 20 sous [s] i 1 sou era igual a 12 diners [d]; així doncs una lliura equivalia a 240 diners. Així doncs la paga que corresponia a Anton Font per cada terça era la de 16 £, 13 s i 4 d. Aquesta quantitat, anyalment era de 48 £, 39 s i 12 d que, passat tot a £ sumen les 50 £. Aquest sistema monetari, emprat a la Corona d'Aragó, estava basat en el sistema monetari carolingi i sobrevisqué, havent de conviure molt sovint amb el morabatí castellà [“maravedí”] i el diner com a moneda després del 1714, fins a l'establiment del sistema decimal. Vegeu: -CRUSAFONT I SABATER, Miquel: “Lliura”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*. 2a edició, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, volum 14, pp.92-93.

Taula 18. Salaris

1653	£30 de les £40 anyals de salari
1654	£1 3s 4 per la primera terça de son salari
1655	£16 3s 4 per la segona terça
1656	£16 13s 4 per la primera terça
1657	£16 1s 4 per l'última terça
1658	£16 13s i 4 per la terça
1659	£16 13s 4 per la primera terça
1660	£3 per la cantoria [sic] del dia de Sant Antoni de Pàdua, i per la primera paga de l'any 1660.
1661	£16 17s 4. £10 per la cantoria de sant Antoni de Pàdua, santa Basilisa i Santes Espines £16 13s 4 per la primera terça per la cantoria de Sant Antoni de Pàdua i la vuitada de Corpus £4 £8 per la cantoria de Sant Antoni de Pàdua, capvuitada de Corpus i santa Basilisa
1662	£16 13s 4 per la tercera terça de salari. £3 per la cantoria de Sant Antoni de Pàdua
1663	£16 13s 4 per l'última terça de salari
1664	£16 13s 4 per la primera terça de salari
1665	£16 13s 4 per la segona terça de salari, i £16 13s 4 per la tercera terça de salari.
1666	£5 a la cantoria per les Santes Espines. £5 10s per la capvuitada de Corpus i el de Sant Antoni de Pàdua. £16 13s 4 per la segona terça del salari £16 13s 4 per la tercera terça, £50 pel salari anyal i £16 13s 4 per la primera terça
1667	£16 13s 4 per la segona terça. £6 13s 4 per l'última terça
1668	£50 per l'anyada
1669	£10 per la cantoria a la vuitada de Corpus, i £3 per la cantoria de Sant Antoni de Pàdua
1670	£50 per l'anyada
1671	£30 pel salari anyal
1772	£35 per l'anyada
1773	£35 per l'anyada
1774	£35 per un any de salari.
1675	£23 6s 8 per dues terces del salari anyal £17 10s per mitja anyada
1676	£35 per una anyada de salari
1677	£40 pel salari d'una anyada
1678	£6 per les Santes Espines
1679	£40 per l'anyada
1680	£40 per una anyada.
1681	£40 per una anyada de salari. £6 pel treball de cantar el dia de les Santes Espines. £20 per mitja anyada, £20 per mitja anyada de salari
1682	£28 per prorrata i compliment del temps que ha tocat l'orgue
1684	£20 per mitja anyada.
1685	£20 per mitja anyada £20 per mitja anyada d'organista
1686	£13 6s 8 pel salari

Anton Font mor a Tàrrrega el dia 5 d'abril del 1690, a l'edat de seixanta-quatre anys. En la seva partida de defunció, com seria lògic, Anton Font consta com a degà — el seu càrrec eclesiàstic més rellevant— i no com a organista o mestre de la capella, el que deixaria obert el dubte sobre si, aleshores, s'haurien acomplert les seves peticions

per a deixar el càrrec musical. El fet més destacat és, no obstant, que va exercir tasques musicals a l'església parroquial de Tàrrega, durant trenta-quatre anys.

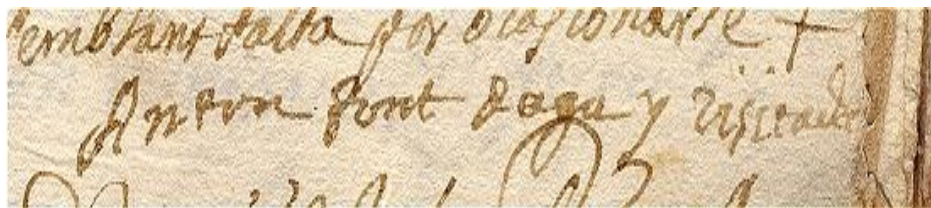


Fig. 118. Signatura d'Anton Font, del 1685, mentre era degà i visitador del deganat de Tàrrega (APV).

La relació entre Anton Font i Verdú —la seva vila natal—, molt possiblement no es deuria perdre en cap moment, en part, degut a la poca distància que separa les poblacions de Tàrrega i Verdú —tan sols uns 4'5 kilòmetres, passant pel camí de trànsit de l'època, l'anomenat “camí vell”—. Aquesta relació entre Anton Font i Verdú es veu reflectida en algunes de les seves obres dedicades a Sant Flavià, patró de Verdú —obres conservades al fons verduní de la *E: Bbc*—, les relíquies del qual varen arribar el 1628 provinents de Roma³⁸⁹. Concretament, i des del punt de vista estrictament musical, d'Anton Font se n'han conservat tres *villancicos* —tots, curiosament, a 9 veus— destinats a la llaor d'aquest sant³⁹⁰.

La informació que podem extreure dels títols diplomàtics de les obres d'Anton Font contingudes al “Fons Verdú”, fa referència bàsicament —no totes les obres però— a les dades en què deurien haver-se copiat —o tal vegada, compostat— i, òbviament, al fet que Font era organista a l'església targarina. El floriment musical de Font, segons el que es desprèn de les dates del fons verduní, es desenvolupa des de 1649 a 1689. Pel

³⁸⁹ Vegeu el quadre 7 al capítol “Estat de la qüestió...” p.122.

³⁹⁰ Es tracta dels següents *villancicos*, tots inclosos al “Fons Verdú” de la *E:Bbc*: *-Aquella ave presurosa*, a 9 veus, amb *menestriles*, [incomplet], M 1637-II/27; *-De Flavian la palma*, a 9 veus, datada l'any 1676 [incomplet], M 1637-II/27; i *-Que sonora militar porfia*, a 9 veus, amb *menestriles*, datada també l'any 1676, [incomplet], M 1637-II/34. Vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: “La música a Sant Flavià”, *Ob. cit.*, pp.20-21. -ID.: “Goigs a sant Flavià i a sant Pere Claver: noves aportacions a la història de la música a Verdú”. *Ob. cit.*, pp.28-30. -ID.: “La devoción a las reliquias del mártir romano san Flavià y su repercusión musical: villancicos i gozos”, *Ob. cit.*, pp.75-106.

que fa a la primera data —1649—, és interessant destacar-ne que aquesta obra la va compondre quan tenia 23 anys i encara no exercia les funcions musicals a l'església targarina, ja que, com s'ha dit anteriorment, va començar la tasca d'organista el 1653³⁹¹. Aquest fet ens dóna la possibilitat de pensar que abans d'exercir a Tàrraga ho deuria haver fet en alguna altra població; en tot cas, sabem que no va exercir a Verdú ja que en aquesta data de 1649 l'organista i mestre de capella de la vila era Ramon Busquets (1643-1645, 1650). En la seva obra servada en el "Fons Verdú" de la *E: Bbc*, s'hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Ave Regina caelorum*), a 8 veus M 1168; -Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, (1687), M 1168; -Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, (tropada, en llatí i romanç), M 1638; -Antífona (*Salve Regina*), a 9 veus, M. 1168; -Himne (*Ave Maris Stella*), a 5 veus, M 1168; -Missa, a 4 veus, M 1168; -Motet per a albats (*Laudate*), a 7 veus, (3 de març de 1649), M 1168; -Salm de Completes (*Fratres*), a 8 veus, (1686), M 1168; -Lecció, Salms i Càntic de Completes (*Fratres, Cum invocarem, Domine ad adjuvandum, In te Domine, Qui habitat, Ecce nunc, Canticum*), a 9 veus, (1673), M 1168; -Lecció i Salms de Completes (*Fratres, Domine ad adjuvandum, In te Domine*), a 8 veus, M 1168; -Salms de Vespres (*Dixit Dominus, Beatus vir*), i *Magnificat*; -Salm de Vespres (*Credidi*), a 8 veus, 7è to, M 1168.

2/ En disposició de partitelles: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 9 veus, (1668), incompleta, M 1637-I/20-VII/4; -Antífona (*Salve Regina*), a 6 veus, (1689), M 1637-I/22; -Antífona (*Salve Regina*), a 6 veus, (1680), M 1637-I/16; -Antífona (*Salve Regina*), a 9 veus, incompleta, (acompanyament), M 1637-III/24; -Lecció i Salm de Completes (*Fratres* i *Qui habitat*), a 5 veus, incompleta, M 1637-IV/23; -Salms de Completes (*Cum invocarem, In te Domine, Qui habitat, Ecce nunc*), i Antífona (*Salve Regina*), a 7 veus, (1681), M 1637-I/30-V/13-VI/20; -Lecció i Salms de Completes (*Fratres, Intendes i Credidi*), i Antífona (*Ave Regina caelorum*), a 8 veus, incompleta, M 1637-I/17-IV/17; -Lecció i Salms de Completes (*Fratres, Domine ad adjuvandum, Cum invocarem, In te Domine, Qui habitat, Ecce nunc, Nunc dimittis*), i Antífones (*Salve Regina* i *Regina caeli*), a 9 veus, (1680), incompleta, M 1637-III/22-IV/23-V/9-VI/20,24-VII/2; -Lecció i Salms de Completes (*Fratres, Cum invocarem* i *Ecce nunc*) a 9 veus, (1673), incompleta, (acompanyament), M 1637-III/24; -Missa, a 4 veus (acompanyament), incompleta, M 1637-IV/24; -Missa, a 7 veus, incompleta, M 1637-I/30-V/17; -Missa difunts, a 6 veus i duo, incompleta, M.1637-I/30; -Missa difunts, a 8 veus (Otra misa) [*sic*], incompleta, M 1637-IV/27-VI/49; -Miserere (en romanç) (*Misericordia de mi Señor*), a 3 veus M 1637-I/15-V/4; -Motet (*Adjutamus Deus*), a 8 veus, (1664), incompleta, M 1637-I/21; -Antífona (*Regina caeli*), a 9 veus, incompleta, M 1637-IV/17; -Salms de Vespres (*Dixit Dominus, Beatus vir*) i *Magnificat*, a 9 veus, incompleta, M 1637-

³⁹¹ Ja s'ha constatat diverses vegades en el present treball que les dates que apareixen a les obres del "Fons Verdú", la major part de vegades es tracta de la còpia feta per mossèn Josep Segarra i Colom. Les dates que apareixen en algunes de les obres de Font —possiblement a partir de mitjans o finals de la dècada de 1670— són còpia de dit mossèn Segarra i, per tant, aquestes dates ben bé poden fer referència a la còpia. No passa el mateix però amb les obres de dates anteriors a la dècada dels setanta ja que, tot i ser còpia de mossèn Segarra, la data que hi apareix és anterior a l'arribada d'aquest mossèn a l'església verdunina, fins i tot, alguna data és anterior al naixement d'aquest prolífic copista. Aquest fet el trobem en les obres datades entre el 1649 i mitjans de la dècada de 1670.

III/23 -IV/36- VI/34,38; -Salm de Vespres (*Credidi*), a 8 veus, incompleta M 1637-IV/17-VI/24; -*Villancico* de Nadal, a 6 veus, (Nombra 13), (*Encara que el àngel*), incompleta, M 1637-I/6; -*Coplas* [de *Villancico*] a Sant Flavià, a 3 veus, (*Que porfiado bélico sonido*), (1676), incompleta, M 1637-IV/28; -*Villancico* a Sant Flavià, a 9 veus, (*Aquella ave*), incompleta, M 1637-II/27; -*Villancico* a Sant Flavià, a 9 veus, (*De Flavián la palma*), (1676), incompleta, M 1637-II/27; -*Villancico* a Sant Flavià, a 9 veus, (*Que sonora*), (1676) incompleta, M 1637-II/34; -*Villancico* al Santíssim, 6 veus, (*No haya disfraces*), (1677), M 1637-III/23³⁹².



Fig.119. Partida de baptisme d'Anton Font. (APV)

-[Marge:] **“Antoni Juan / Onoffre font”**. [Contingut:] “Dilluns als sinch de octubre de dit any de mil sicents / vinty sis fonch batejat Anthony Juan onoffre / fill den miquel font y dena elizabet de aquell / muller foren Padrins en Anthony Juan Josa y magdalena donzella filla den Pere An / thony Correger y dena Catheryna de aquell / muller tots de la pnt vila de Verdu deu lo / fasse bon xpiã [cristià]”³⁹³.

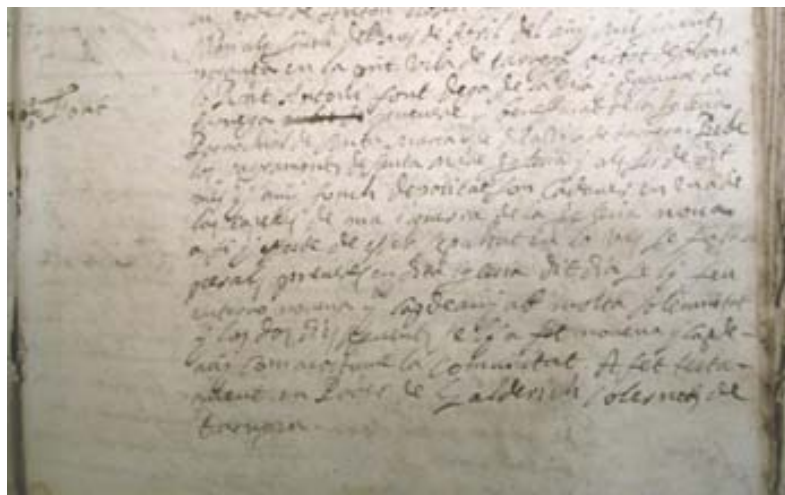


Fig. 120. Partida de defunció d'Antoni Font. (Arxiu Parroquial de Tàrraga)

³⁹² D'aquest autor verduní se n'ha publicat una obra, concretament un *villancico* destinat al Santíssim Sagrament amb el títol de *No haya disfraces para conmigo*, a 6 veus. L'obra està escrita per a 2 cors: *Coro 1º: Tiple, Tenor; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, bajo*; i l'acompanyament. Consta d'una *Entrada* a solo, una *Responción* a 6 veus i 10; li segueixen unes *Coplas* a 4 i a solo repartides aquestes en dues musicalitzacions. Aquest *villancico*, tal i com consta a la partitura, va ser compostat o copiat el 1677, i es troba al M 1637-III/23 del “Fons Verdú” de la *E: Bbc*. Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, letras y villancicos catalanes del siglo xvii*. *Ob. cit.*, pp.214-219.

³⁹³ APV: *Llibre de Baptismes*, 1570-1671. Sign. 301/1, pàg.343.

-[Marge:] + **Font.** [Contingut:] “Mori als sinch del mes de Abril del mil siscentos / noranta en la prt. Vila de tarrega bisbat de Solsona / lo Rnt. Antoni font dega de la Vila y daganat / de tarrega bisbat de preuere y beneficiat de la Iglesia / parrochial de Santa Maria de dita Vila de tarrega. Rebe / los sacraments de santa mare Iglesia y als sis de dit / mes y any fonch depositat son Cadaver en una de / las capellas de ma esquerra de la Iglesia noua / a fi y efecte de esser sepultat en lo vas se fara / per als preueres en dita iglesia dit dia se ly feu / enterro nouena y cap de any ab molta solemnitat / y los dos dies següents se ly a fet nouena y cap / de any com acostume la comunitat. A fet testa/ment en Poder de Galderich soler not. de / tarrega.”³⁹⁴



Fig.121. Plaça Major de Verdú (1910). La part dreta de la casa que apareix al centre (Café Colón), és la casa natal d’Antoni Font. Observi’s, al peu de la fotografia i, a tall de curiositat, l’ós com toca el tabal acompanyat del seu ensinistrador. Aquest grup itinerant, i altres de semblants, vulgarment s’anomenaven “els Hungaros”, degut a la seva procedència.

³⁹⁴ Arxiu Parroquial de Tàrraga: *Llibre d’Òbits, 1605-1730*. Foli 142r. Pel que respecta al seu testament i, tal i com diu la seva partida de defunció que es conserva en poder del notari Galderic Soler (notari a Tàrraga entre 1687-1732); cal afegir que, en la documentació de protocols notariais d’aquest notari que es conserven a l’Arxiu Comarcal de la Segarra, no he trobat el citat testament d’Anton Font. D’aquest notari targari —Goldéric Soler— s’ha conservat els manuals número 18 —corresponent als anys 1687-1688— i número 19 —correspon al 1693—. Per tant doncs, falta el manual corresponent als anys 1689-1692 d’aquest notari, anys en que Anton Font hauria pogut redactar el seu testament. A la vegada, i al mateix arxiu cerverí, s’hi troba, del també notari targari, Francesc Colom (1678-1699), un manual de testaments —el número 16— corresponent als anys 1678-1700; buscant en aquest manual tampoc he trobat cap referència al testament de Font. Per a més informació respecte als citats manuals, vegeu: -CANELA I GARAYOA, Montserrat; GARRABOU I PERES, Montse: *Catàleg dels Protocols de Cervera*. Inventari d’Arxius Notariais de Catalunya, número 8. Barcelona, Fundació Noguera, 1985, pp.194-195.

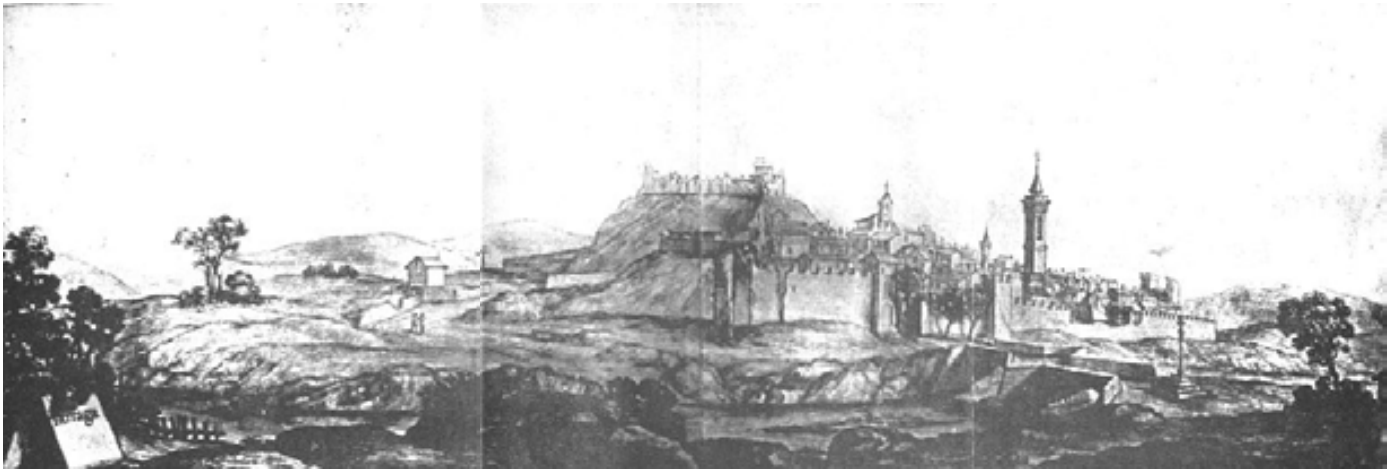


Fig.122. Vista de Tàrraga, a l'octubre de 1668. Abans de la caiguda del campanar i de l'ensorrament d'una part de l'església. Aquarel·la de Pier Maria Baldi, mentre acompanyava el príncep Cosme de Mèdici en el seu viatge per Espanya i Portugal.

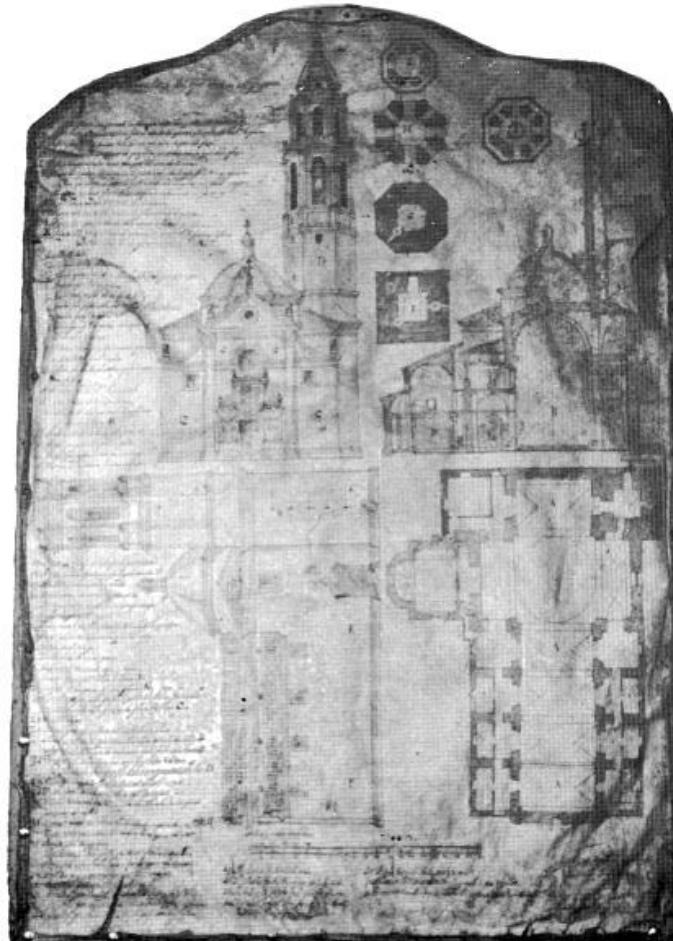


Fig.123. Projecte original de reconstrucció de l'església targarina de l'any 1672, després de la caiguda del campanar. Obra de fra Josep de la Concepció³⁹⁵. (Parròquia de Santa Maria de l'Alba, Tàrraga).

³⁹⁵ El 15 de febrer de 1672 caigué el campanar de l'església parroquial de Tàrraga destruint part de l'edifici i quedant malmesa la resta del conjunt. La reconstrucció s'encarregà al reconegut tracista i

Josep Martí (fl.1638-1695?)³⁹⁶

De moment no coneixem cap dada amb la suficient solidesa sobre aquest compositor del qual es conserva una obra al “Fons Verdú” de la *E: Bbc*³⁹⁷. En el cas de l'església verdunina, en els anys 1638, 1640 i 1641 hi havia un prevere organista anomenat Josep Martí³⁹⁸. Es pot donar el cas que el Josep Martí que apareix a l'església verdunina es tracti del mateix Josep Martí autor de l'obra conservada, tot i que, sembla ser que el distanciament entre les dates —com a organista a Verdú, finals dels anys 30 i principis dels 40 i la data de l'obra conservada al fons verduní, 1695—, fa que sorgeixin seriosos dubtes respecte a si es tracta del mateix Josep Martí o no. Aquest dubte és fruit de la seixantena d'anys que distancien ambdues dates —1638/41-1695—. Val a dir en aquest sentit, i com ja s'ha esmentat diverses vegades, que aquesta última data —1695— ben bé podria tractar-se només de la data de la còpia per part de mossèn Josep Segarra. Cal tenir present però —en el sentit de si es tracta del mateix Josep Martí, o no—, que en una de les seves dues obres conservades —*Alma Redemptoris mater*, pàgines 122-123 de M 1168— s'hi esmenta que era frare —*frater Josephus Martí*—, mentre que el Josep Martí que es troba a Verdú, consta que era prevere³⁹⁹ (i s'ha de tenir

arquitecte de l'ordre dels Carmelites Descalços del convent “dels Josepets” de Vic, fra Josep de la Concepció —Josep Fuster— (*Valls, Alt Camp, 1626; †Nules, Plana Baixa, 1689). Per a més informació al respecte, vegeu: -SEGARRA I MALLA, Josep Maria: *Història de Tàrraga. Amb els seus costums i tradicions II (Segles XVI-XVIII)*. Ob. cit., pp.177-187. -NARVÁEZ CASES, Carme: *El tracista Fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya*. Tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2000, pp.135-139, 174-188.

³⁹⁶ Malauradament, no es coneix, ni he trobat, cap dada biogràfica i/o bibliogràfica sobre aquest autor.

³⁹⁷ Es conserven dues antífones a 6 veus que, en el Fons Verdú, són la mateixa obra, encara que presentada en dues disposicions diferents: en partitura i en partícel·la. -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Ob. cit., p.252.

³⁹⁸ APV: *Llibre d'Òbits*, núm. 302, 1636-1665, -32- fol. s/n. El nom de Josep Martí apareix com a organista en les cerimònies d'exèquies.

³⁹⁹ A més d'aquest compositor, també es coneix un altre Josep Martí, tot i que no tenen res a veure entre ells. Sembla ser que aquest darrer Josep Martí era natural de Tortosa i fou monjo al monestir de Montserrat, on prengué els hàbits als trenta anys, concretament, el 1749. A partir de 1753 fou el director de l'escolania. Morí el 1763. En aquest sentit, vegeu: -SALDONI, Baltasar: *Reseña Histórica de la Escolania de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día; con un catálogo...* Ob. cit., p.49. -ID: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Ob. cit., Tomo I, pp.35-36; Tomo II, pp.287-290. -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio: Ob. cit., Tomo II, p.1481. Aquests dos últims autors citen que a la Biblioteca Nacional de Madrid hi ha obres d'un compositor català del s. XVIII

en compte que tot prevere pot ser frare, però, almenys no necessàriament, no tots els frares han de ser preveres). Cal tenir present, a més, que l'església verdunina era molt sovint freqüentada pels monjos del monestir de Poblet que residien al castell de Verdú —castell propietat d'aquest cenobi cistercenc⁴⁰⁰—. A la vegada no seria gens estrany que algun d'aquests monjos residents al castell col·laborés en certes ocasions en les celebracions litúrgiques que es fessin a l'església verdunina⁴⁰¹. En aquest sentit, ben bé

del mateix nom i, a la Biblioteca Central de Barcelona —avui, Biblioteca de Catalunya— hi ha una composició seva per a 4 veus amb violins per a la festa dels Dolors i Soledat de Maria. Òbviament, i tal com ja he dit, no es tracta del mateix Josep Martí que trobem al M 1168 del “Fons Verdú”. Vegeu: -RIFÉ SANTALÓ, Jordi: “Martí, Josep Antoni”, a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, volum 5. En aquest cas es cita que Josep Antoni Martí va néixer a Tortosa el 1719, això és vint-i-quatre anys més tard de la data que consta a Verdú. Així doncs, pel que es pot extreure de la informació que ens donen aquests estudiosos, sembla ser que el Josep Martí que ens presenten, no és el mateix autor de les obres del fons musical verduní. Un altre Josep Martí el trobem també a la capella de música de la catedral de la Seu d'Urgell entre 1720-1724. Sembla ser, atenent-nos a les dates que, molt possiblement, tampoc es tracti del mateix personatge que es troba al fons verduní. Vegeu: -PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Martí, José Antonio”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 7, p.224-225. -ROIG I CAPDEVILA, Jordi: *Ob. cit.*, pp.171, 176, 194.

⁴⁰⁰ En un document conservat a l'arxiu parroquial de Verdú s'esmenta les freqüents visites i assistències a les celebracions litúrgiques per part de l'abat del monestir de Santa Maria de Poblet i, a la vegada, també de diversos religiosos d'aquest cenobi cistercenc a l'església verdunina durant les temporades que l'abat residia al castell de Verdú. Vegeu: APV: *Documentos varios*, Tomo III, *ob. cit.*, document 26 (Decret de visita de 1626). En concret, el citat document fa referència a l'abat quadriennal Miquel Merola (1623-1626).

⁴⁰¹ Aquest és un fet que no ha d'estranyar ja que, al “Fons Verdú” s'hi troben dotze obres del monjo del monestir cistercenc de Santa Maria de Poblet, fra Josep Reduà [Raduà, Raduán]. Aquest, féu els vots entre 1632 i 1636. Tenim constància que el 1653 era arxiver del monestir pobletà; i el 1657 era ecònom, síndic i procurador del monestir a Verdú, càrrec que exercia en funció de l'abat del monestir. Després de la seva estada a Verdú i, concretament, el 1660 fou prior del priorat de Natzaret (que antigament ocupava el petit espai, a la dreta del que actualment és el palau de la Virreina, entre aquest palau i la coneguda “Casa Beethoven”, a la Rambla barcelonina), priorat que posteriorment passà al monestir de Santa Maria de Valldonzella, a Barcelona. Va ser rector del col·legi de San Bernardo d'Osca el 1664. El mateix any fou designat abat quadriennal del monestir, entre 1664 i 1668. Mentre era abat i, concretament el 1665, fou nomenat visitador de l'ordre a Catalunya. Morí a Barcelona entre 1668 i 1670. En concret, d'aquest monjo nascut a Flix en data desconeguda, es conserven en el fons musical verduní les següents obres: *Missa de difunts* a 8 veus, (incompleta), M 1637-IV/22, -v/14, -vi/32; *Missa de difunts i absoluta* a 8 veus, M 1168; Motet, a 4 veus (*Tristis est anima mea*), “para después que han puesto el Ssmo. Sacramento en el Monumento”, M 1168; Motet, a 4 veus (*Admirable Sacramento, de la gloria dulce prenda*), “para quando suban al Ssmo. Sacramento”, M 1168; *Motet de difunts*, a 8 veus, (*Parce mihi Domine*), (incomplet), M 1637-vi/32; Salm, a 5 veus, (*Lauda Jerusalem*), (incomplet), M 1637-iv/14, vi/32; Salm, a 5 veus, (*Lauda Jerusalem*), M 1168; *Salm* a 5 veus (*Laudate pueri*), (incomplet), M 1637-iv/15, vi/32; *Salm* a 8 veus (*Dixit Dominus*), en 3r to, M 1168; *Magnificat*, a 8 veus, en 3r to, M 1168; Villancico para misacantano, a 8 veus, (*Para engrandecer al hombre*) M 1637-III/12; i *Villancico para Navidad*, a 4 veus, (*Entre pajas*), M 1637-iv/23. A part del “Fons Verdú”, a la Biblioteca de Catalunya s'han conservat tres obres més d'aquest autor: *Villancico* per al Santíssim, a 8 veus (*Vaya señores de xàcara*), M 784/4; *Villancico* per al Santíssim, a 5 veus (*A la mesa del altar*), M 771/27; *Villancico* per al Santíssim, a 5 veus (*Hagan salva las trompetillas*), M 759/17. Vegeu: -PIQUER I JOVER, Josep Joan: *El Senyoriu de Verdú. Ob. cit.*, p.56, 87. -ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet*. Abadia de Poblet, 1974, làmina, i pàgina 624. -SALIS CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles XI–XVIII”, a *URTX, Revista Cultural de l'Urgell*, 11, (1998), p.83. -ID.: “El castell i la música”, a *Xercavins*, 16, (2004), pp.29-30. -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*.

es podria donar el cas que el copista de les obres del fons verduní —mossèn Josep Segarra i Colom— hagués pogut anotar en les obres de Josep Martí el terme “prevere” en lloc del de “fra” que li correspondria al monjo pobletà creant així la conseqüent posterior confusió (?). En l’obra servada de Josep Martí al “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s’hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 6 veus, (1695), M 1168.

2/ En disposició de partitelles: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 6 veus, (1695), M 1637-v/23.

Magí Nuet i Mulet (*Santa Coloma de Queralt, 1656; †Id., 1679)⁴⁰²

Les dades biogràfiques d’aquest compositor (igual que en el cas d’Anton Font i, com veurem posteriorment, també de Joan Prim), eren *completament* desconegudes fins al dia d’avui. No obstant, he trobat una destacada informació (partint de dades que he pogut descobrir en diferents arxius parroquials i municipals) que ens els dóna a conèixer per primera vegada, i no només la seva biografia, sinó també la seva obra.

Fruit d’aquesta investigació puc oferir, doncs, la present aportació: dates de naixement i defunció, situació familiar, possible estat de salut, i data exacta de la seva estada a Verdú, entre d’altres informacions, que es resumeixen com segueix:

Ob. cit., p.257. -LOMBARTE MARTÍNEZ, Javier: *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Catalunya*. *Ob. cit.*, pp.3r-6r [s/n].

⁴⁰² La informació que presento sobre la figura de Magí Nuet està extreta de l’arxiu parroquial de Santa Coloma de Queralt i de l’arxiu parroquial de Verdú. Aquestes dades aporten una interessant informació sobre la vida de Magí Nuet, un compositor que, fins ara, ha estat desconegut. En aquest sentit vegeu: -SUBIRÀ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, p.391. [Aquí, Subirà cau en la confusió —tal i com ja he citat en el cas d’Anton Font i, com posteriorment succeirà en el cas de Joan Prim—, de situar-lo a la catedral de Barcelona i, a més el presenta com a Magín Nuet Selma, donant a entendre que es tracta d’un sol compositor]. -ALONSO, Celsa: “Nuet, Magín”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, vol. 7, p.1075. -SALIS I CLOS, Josep M.: “Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del XVII”. *Ob. cit.*, pp.192-195. -ID.: *La música de l’arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.252-253.



Fig.124. Vista de Santa Coloma de Queralt.

Magí Nuet va néixer a Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà), essent batejat —com a Magí⁴⁰³ Pau Fèlix— el dia 24 de gener de 1656. Fou el cinquè de deu germans, tots ells, fills de Mateu i Susanna. Va prendre el seu primer nom de pila del seus padrins.

⁴⁰³ El nom de Magí, típicament català, és un nom habitual en algunes de les poblacions que abasten una zona concreta de les actuals comarques de l’Anoia, la Segarra, l’Urgell i la Conca de Barberà. Això té la seva raó degut a la molta popularitat de l’antic santuari de Sant Magí de la Brufaganya (existent ja al segle XIII) i de la molta devoció que es tenia, i té actualment encara, envers dit sant. Aquest santuari es troba a pocs quilòmetres de Santa Coloma de Queralt i la devoció al sant ve deguda al poder taumatúrgic d’aquest en fer brollar aigua del terra. Avui dia, en la festivitat del sant (19 d’agost), des d’algunes poblacions —Cervera, Tarragona, i altres— encara es fan romiatges a peu i amb animals de càrrega per tal d’anar a buscar aigua de la font que, com diu la tradició, va fer brollar sant Magí. Un clar exemple de la devoció que per aquest sant es tenia a Verdú, es troba als llibres de baptisme, on molts dels nats duen aquest nom. Entre aquests podem destacar al compositor Joan Prim que, com es veurà seguidament en aquest mateix capítol duu els noms de Joan Magí i Flavià. Sobre el santuari i la devoció a Sant Magí, vegeu: -CAPDEVILA, Sanç: *Història compendiada del Santuari de Sant Magí*. Montblanc, J. M. Recasens, 1924, 67 pàgines.

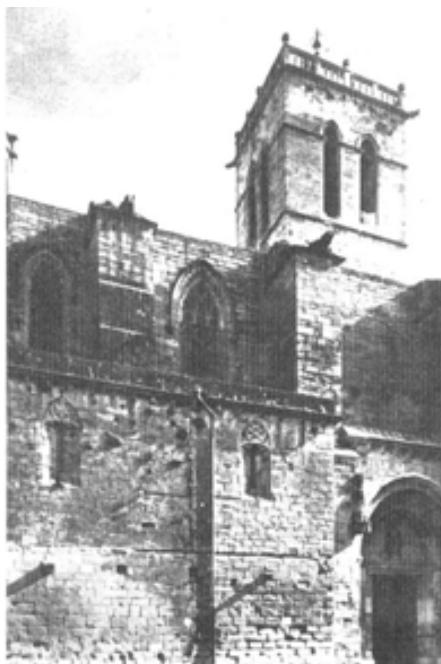


Fig.125. Església de Santa Maria de Santa Coloma de Queralt. (Segles XIV-XVII).

En les partides de baptisme dels germans anteriors a Magí, el seu pare consta sempre com a pagès, mentre que, en la partida de baptisme de Magí ho fa com a taller —carnisser—. Més tard, en les partides de baptisme dels germans posteriors a Magí, consta com a carnisser i, a la vegada, també com a pagès. No coneixem fins al moment, doncs, cap ascendència directa que vinculi musicalment al nostre compositor amb la seva posterior disciplina professional.

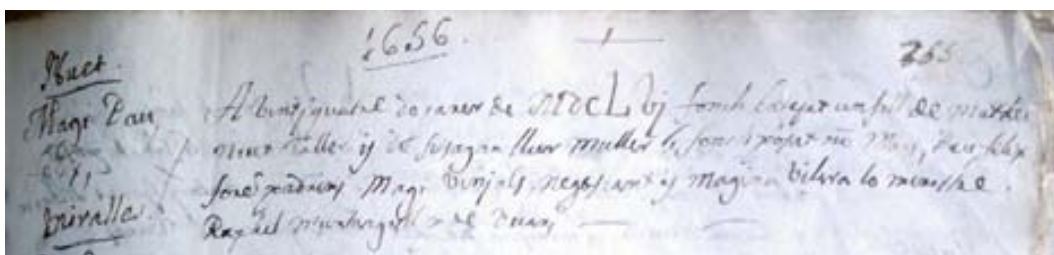


Fig.126. Partida de baptisme de Magí Nuet.

[Marge:] **Nuet / Magi Pau / Felix.** [Contingut:] “A vint y quatre de janer de MDCLVI fonch batejat un fill de Matheu / nuet taller y de Susagna llur muller li fonch posat no^m Magi, Pau, felix / foren padrins Magi vinyals, neghosiand y magina Vilara lo ministre / Raphael Montargull y de Vuar”⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Arxiu Parroquial de Santa Coloma de Queralt: *Bautismos* -4-, 1627-1687, fol.255.

En tot cas, trobem a Magí Nuet documentat a l'església parroquial de Verdú, com a organista i mestre de capella, entre els anys 1676-1679. La primera data que coneixem de la seva estada a Verdú es correspon, concretament, el dia 10 de juny de 1676 —quan comptava vint anys d'edat—. Desconeixem a on va poder formar-se, intel·lectual i musicalment, amb anterioritat (a la pròpia Santa Coloma de Queralt, com a nen cantor d'aquella capella, potser?).

L'última referència directa que he pogut localitzar d'aquest compositor a Verdú, és troba l'1 d'agost de 1679⁴⁰⁵.

Després d'aquesta data, Magí Nuet deuria traslladar-se —molt possiblement, malalt—, a la seva vila nadiua, Santa Coloma de Queralt, a casa seva, ja que mor, molt jove, en aquesta població el dia 28 d'octubre de 1679, quan comptava només vint-i-tres anys d'edat i només un parell de mesos després d'haver deixat l'església verdunina. Encara desconeixem, però, la causa de la seva mort.

Pel que sembla, Magí Nuet entrà a la comunitat presbiteral verdunina ben aviat i, molt possiblement, deuria ser, si no el primer, un dels primers llocs on va exercir com a mestre de capella i organista, ja que, quan accedí a Verdú comptava, com ja he dit, només amb vint anys.

Potser Nuet estigués malalt, doncs, poc després del seu traspàs, el desembre de 1679, la seva mare va reclamar a l'església verdunina uns diners que —segons ella— li pertocaven al seu fill per la tasca musical realitzada⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ APV: *Manual de Joan Prim, 1674-1683*, sign. 163, fol. s/n.

⁴⁰⁶ APV: *Manual de Joan Prim. Ob. cit.* En aquest manual apareix la carta feta per la mare de Magí Nuet i datada el 30 de desembre de 1679 —dos mesos després de la mort d'aquest— on diu: “Susanna Nuet vidua de Sta. Coloma de queralt del bisbat de vich constitueix procurador seu certf a mº Josep Fornés prevere abitant en esta vila de verdu, present i acceptant per a demanar i rebre totes y qualsevols quantitats de diners y altres coses que per qualsevols rahons, drets, titols, y causes a ella li pertenguen tant per la successio y herencia de mº Magi Nuet son fill q. Organista que fou desta Sta. Iгла.”.

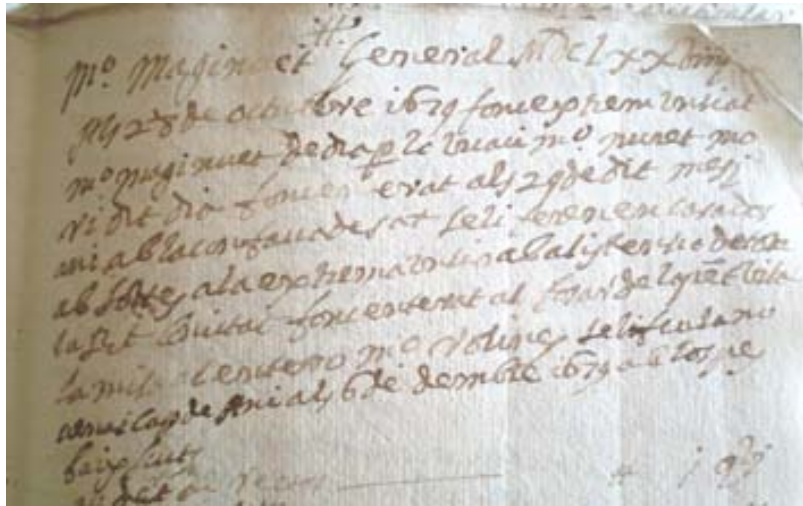


Fig. 127. Partida de defunció de Magí Nuet.

[Contingut:] “M^o. Magi nuet General MDCLXXVIII / Als 28 de octubre 1679 fou extremunsiat / m^o. magi nuet de dia per lo vicari m^o. nuet mo / ri dit dia fou enterrat als 29 de dit mes y / ani ab la [.....] se li feren en casa dos / absoltes a la extremaunsió ab assistensia de tota / la Ret Couitat fonc enterat al fosa de la preⁿ vila / la misa al enterro m^o. rosines se li feu la no / vena i cap de ani als 6 de dembre 1674 ab los pre / baix junts” [segueix un llistat de tots els religiosos que assistiren a l’enterrament]⁴⁰⁷.

Malauradament, a l’arxiu parroquial verduní no es conserva cap referència als estipendis ni cap més altra dada d’ell que ens pogués donar més informació sobre aquest compositor. De la seva obra conservada —tota ella manuscrita i inèdita, al Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya— poca cosa se’n desprèn, només que és de caire litúrgic i que va ser escrita en els tres anys que estigué a l’església parroquial⁴⁰⁸. A l’esmentat “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s’hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 6 veus, (1677), M 1168; - Antífona (*Ave Regina caelorum*), a 6 veus, (1678), M 1168; -Antífona (*Regina caeli*), a 6 veus, (1677), M 1168; -Antífona (*Salve Regina*), a 6 veus, M 1168; -Lecció i *Salm*s de *Completes* (*Fratres, Domine ad adjuvandum, Cum invocarem, In te Domine speravi, Qui habitat, Ecce nunc, Nunc dimittis*), a 6 veus, (1677), M 1168; -*Missa*, a 6 veus, (1678), M 1168; - Salm Invitatori de Nadal (*Christus natus est*), a 6 veus, (1677), M 1168.

2/ En disposició de partitel·les: -Antífona (*Regina caeli*), a 6 veus, (1677), M 1637-III/16; -Salm Invitatori de Nadal (*Christus natus est*), al 6 veus, (1677), M 1637-III/19.

⁴⁰⁷ Arxiu Parroquial de Santa Coloma de Queralt: *Óbitos* -8-, 1657-1708, fol. s/n [187r].

⁴⁰⁸ En aquest cas, les dates que apareixen als dos manuscrits, es corresponen amb les dates d’estada de Magí Nuet a Verdú; per tant, ben bé podem creure que es tracta de les dates de composició i que mossèn Josep Segarra bé les deuria copiar tant en el volum M 1168, com en les partitel·les del M 1637 (sembla ser, en aquest darrer cas, respectant la data de composició de dites obres).

Joan Prim i Segarra (*Verdú, 1628; †Id., 1692)⁴⁰⁹

La informació disponible fins al dia d'avui sobre aquest compositor verduní (com en el cas també d'Anton Font i Magí Nuet), era pràcticament inexistent. No obstant, he pogut trobar importants dades que el situen en el temps i l'espai, i que, a la vegada, ens permeten conèixer-lo una mica més.

Joan Prim nasqué a Verdú, a la casa pairal de la seva família situada al carrer de *les Eres* —conegut popularment en l'època, com a carrer *de la Cansalada* i, avui dia carrer de l'*Arquebisbe Terés*—. Joan Prim i Segarra fou batejat —com a Juan Magí⁴¹⁰ Flaviano⁴¹¹— el 3 de desembre de 1628, fill de Joan Prim i Farré —en aquella època, batlle⁴¹² de la vila— i d'Elisabet Segarra, essent el vuitè d'un total de dotze germans⁴¹³.

⁴⁰⁹ Sobre aquest compositor i la seva obra vegeu: -SUBIRÀ, José: *Ob. cit.*, p.391. Subirà, com ja s'ha citat anteriorment en el cas d'Anton Font i de Magí Nuet, cau en la confusió de situar a Joan Prim com un compositor proper a la catedral de Barcelona. Aquesta informació, posteriorment s'ha usat a l'hora de presentar a Joan Prim a certes obres biblio-biogràfiques de caràcter general, com és el cas de l'entrada que aquest compositor verduní té a la *Gran Enciclopèdia Catalana*, on es cita que va estar vinculat a la capella de música de la catedral de Barcelona. Possiblement, Subirà va tenir accés a les obres del “Fons Verdú” de la *E: Bbc* i va comprovar que alguns dels autors que conformen aquest fons musical sí que varen estar relacionats amb la catedral barcelonina; donant per bona aquesta hipòtesi, semblaria que, conseqüentment, seria possible que la informació facilitada per Subirà estigués creada arrel d'una confusió (?). Vegeu: -CARRERAS I MARTÍ, Joan (dir.): “Prim, Joan”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*. 2a edició, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, volum 18, p.345. Aquí es cita que Joan Prim va estar vinculat a la capella de música de la catedral de Barcelona, deixant una quinzena de motets, un *Kyrie eleison*, dues misses a cinc veus i una lletania a quatre veus. Vegeu també: -SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Prim, Joan”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 8, p.957. -SALIS I CLOS, Josep M.: “Joan Prim, un compositor de Verdú”, a *Xercavins*, 18 (2004), p.23. -ID.: “La música a Sant Flavià”, a *Xercavins*, 20, (2005), pp.20-21. -ID.: “Goigs a sant Flavià i a sant Pere Claver: noves aportacions a la història de la música a Verdú”, *Ob. cit.*, pp.28-30. -ID.: “Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del XVII”. *Ob. cit.*, pp.195-206. -ID.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.254-256. -ID.: “La música a Sant Flavià”, a *Xercavins*, 20, (2005), pp.20-21. -ID.: “Goigs a sant Flavià i a sant Pere Claver: noves aportacions a la història de la música a Verdú”, a *Xercavins*, 27, (2006), pp.28-30.

⁴¹⁰ Vegeu en aquest mateix capítol la informació sobre el nom de Magí en *Magí Nuet*.

⁴¹¹ Sota la forma “Flaviano” coincideixen les paraules llatina i castellana equivalents a la forma catalana de “Flavià”. Cal recordar que les relíquies d'aquest sant arribaren a Verdú el setembre de 1628 provinents de les catacumbes de Roma i, tal i com queda demostrat en la partida de baptisme de Joan Prim —desembre de 1628—, el nom de Flavià ben aviat va arrelar entre els habitants de Verdú. En aquest sentit vegeu el quadre sinòptic número 7 que versa sobre Sant Flavià, al capítol “*Estat de la qüestió (la religiositat a Catalunya a finals del segle XVII)*” d'aquest mateix treball.

⁴¹² El batlle de la vila, era la persona de més autoritat civil a la població i estava designat directament per l'abat del monestir de Poblet; era l'intermediari entre el monestir i la població. Per sota d'ell hi havia els quatre *jurats* i la resta de membres del *consell* de la universitat. Avui dia, el càrrec de batlle seria equiparable al d'alcalde.

⁴¹³ Els germans de Joan Prim foren: Maria (*1615), Hipòlita (*1617), Anna (*1619), Dorotea (*1621), Francesc (*1623), Jaume (*1625), Celdoni (*1626), Joan (*1628) [el nostre compositor], Francesc (*1630), Bàrbara (*1634), Alfons (*1634) i Àgueda (*1636).



Fig.128. Partida de baptisme de Joan Prim.

-[Marge:] *juan magi fla- / uiano Prim*. [Contingut:] “en lo dit any de milsicents vinty vuyt diumenge / als tres del mes de dezembre Jo dit Jaume Ramon / vicari ppetuo de la pnt vila de verdu he batejat / un Infant fill de Juan Prim balle y de maria / elizabet prim y segarra de aquell muller al / qual fonch Inposat nom Juan magi flauya- / no foren Padrins mº Juan oliuart negociant / natural de la guardia de montblanch arche- / bisbat de Tarragona en la pnt vila habitant / y Roza minguella donzella filla de miquel / minguella qº y de Juana Angela de aquell / muller de la pnt vila deu lo fasse bon xpia [cristià]”⁴¹⁴.



Fig.129. Façana principal de la casa pairal de la família Prim.



Fig.130. Façana posterior (a la dreta) de la casa pairal de la família Prim, amb l'arc que condueix al pati de l'altre costat del carrer.

⁴¹⁴ APV, *Llibre de Baptismes 3*, 1570-1671, sign. 301/1, p.357.



Fig.131. Cisterna de la casa pairal de Joan Prim, amb la inscripció de l'any 1680, quan Prim exercia de vicari perpetu a Verdú .

Mossén Joan Prim finí als seixanta quatre anys d'edat a l'abadia —rectoria—⁴¹⁵ de Verdú, mentre habitava —segons consta en un document de l'arxiu parroquial de

⁴¹⁵ APV: *Contes de Sacristia 1555-1694*, sign. 172/1, document datat el 17 d'octubre de 1692 —data de la mort de Joan Prim—, fol. s/n. [Actualment, la rectoria és un edifici de nova planta construït l'any 1992. L'antic edifici però, va ser iniciat a finals del segle XIII degut a l'empenta del rector Berenguer Alemany, tal i com consten les armes d'aquesta important família en els tres escuts repujats que es troben a la porta dovellada que donava entrada a dita abadia. L'edifici tenia només una sola planta a pla de carrer i uns baixos o soterrani per sota del nivell d'aquest. En els baixos hi havia cinc estances, una d'elles era la pallissa o estable destinada al ruc o la somera. La resta de les cambres, excepte dues —una que donava a un pati interior i l'altra a la paret de la muralla de la vila—, eren fosques i sense claror. Hi havia també una petita finestra situada a la façana de l'edifici, a pla del carrer, que il·luminava escassament l'accés al soterrani. Per tant doncs, aquest petit detall que ens diu que Joan Prim morí en lo quarto de baix, ens ve a senyalar que deuria morir en alguna de les estances que cito, o bé, en el cas que haguessin sofert algun canvi o reforma, en alguna cambra de les del soterrani. Els baixos sovint serviren com a magatzem de cereals que s'anomenava la “botiga del blat”.



Fig.132. Façana de l'antiga rectoria de Verdú. Observi's la finestra arran de terra que donava claror a l'accés del soterrani de l'edifici, just al costat de la porta dovellada.

Verdú— “en lo quarto de baix”, això és, les dependències del celler, magatzem del blat i estable del ruc o somera, ja que, a la part superior de l’edifici, la part habitable, hi residia en aquella època el bisbe de Solsona, llavors, en Manuel de Alba⁴¹⁶. Quan Manuel de Alba va rebre, anys després, el nomenament com a nou bisbe de Barcelona, es traslladà directament des de Verdú a la ciutat comtal a exercir el seu nou càrrec sense passar per Solsona, en un fet extraordinari que posa de relleu la importància a l’època de la vila i església de Verdú. El fet que el bisbe —i molt possiblement, part de la cúria solsonina— residís a Verdú, queda reflectit en la partida de defunció de Joan Prim; el document manifesta:

“feu testament lo qua es a la curia de solsona que llavors se tanie assi, per / estar su Hma. Don Manuel de Alua en la vicaria pp^{ta} [de Verdú]”.

De ben segur que el bisbe i, molt possiblement, alguns membres que l’acompanyaven, deurien trasbalsar la vida de la comunitat presbiteral verdunina, i degut a aquest fet, Joan Prim deuria passar a residir al soterrani de la casa rectoral de Verdú⁴¹⁷.

A la planta superior de la casa rectoral hi havia una gran sala i cinc cambres, una d’elles, la més gran, permetia l’accés a una terrassa solana. Aquesta cambra més gran, comunament se l’anomenava *l’habitació del bisbe*. És interessant el fet que, en la partida de defunció s’esmenti que “morí en lo quarto de baix” ja que això ve a significar que les cambres de dalt —les del pis— deurien estar ocupades pels acompanyants i membres de la cúria solsonina i pel bisbe de Solsona, Manuel de Alba, que en aquella època residia a Verdú. La relació entre aquest bisbe i la comunitat presbiteral —especialment amb el seu vicari perpetu, mossèn Joan Prim— deuria ser prou bona, fins i tot, el bisbe va batejar el 1691, una neboda de mossèn Joan Prim. Mossèn Ramon Berenguer —com ja s’ha dit anteriorment, rector de Verdú entre 1889 i 1912—, esmenta (sense citar les seves fonts) que hi havia una gran amistat entre l’esmentat bisbe de Solsona i Joan Prim i, a la vegada també amb Alfons Prim, germà de Joan i també prevere a l’església verdunina].

⁴¹⁶ Manuel de Alba (*Alcalà de Henares, 1643; †Barcelona, 1697) va ser designat bisbe titular de la diòcesi de Solsona pel rei Carles II l’any 1685, càrrec que ocupà fins el 1693, quan fou nomenat per a seure a la càtedra del bisbat de Barcelona. Es desconeix però on va estar abans de passar a ocupar la càtedra episcopal solsonina. Manuel de Alba va residir durant quatre anys —del 1689 al 1693— a la rectoria de Verdú, aquest destacable fet fou degut a la tensió que es creà entre el bisbe i el capítol de la catedral solsonina, tensió que neix arrel d’unes obres fetes en una de les parets de la catedral. La intenció del capítol solsoní d’obrir un accés a la paret del palau episcopal per tal d’accedir a una capella de la catedral, fou el detonant del tens conflicte entre el capítol i l’episcopat. El bisbe Manuel de Alba, enutjat per la decisió del capítol, traslladà la seva residència a Verdú i no tornà mai més a Solsona.

⁴¹⁷ Tanmateix es desconeix com s’originà la relació tan directa entre mossèn Joan Prim i el bisbe Manuel de Alba i, a la vegada, perquè aquest bisbe escollí la parròquia verdunina com a residència en el moment

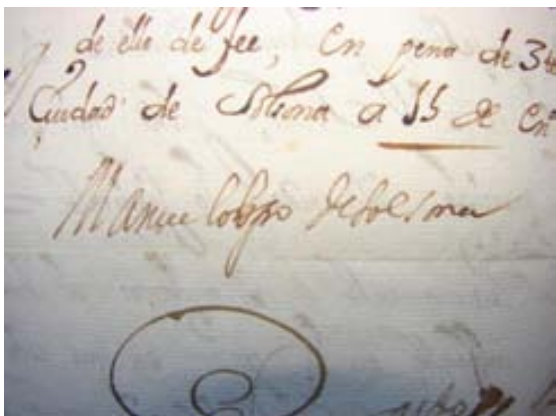


Fig.133. Signatura del bisbe Manuel de Alba.



Fig.134. Segell episcopal del bisbe Manuel de Alba.

A la partida de defunció de Joan Prim s'hi especifiquen les despeses que comportà el seu enterrament; el total del cost del sepeli de Prim ascendí a 4 lliures 12 sous i 6 diners, quantitat que, com consta al llibre d'òbits, costejaren els onze membres de la comunitat parroquial resident llavors a Verdú.

La relació de les despeses de l'enterrament de Joan Prim és la següent:

d'abandonar el palau episcopal solsoní. Potser per l'excel·lent relació —tal i com manifesta mossèn Ramon Berenguer— entre el bisbe i el rector Joan Prim (?); potser trià Verdú per les rendes i els beneficis de què gaudia l'església local en aquell moment (?); potser per la bona relació existent entre el monestir cistercenc de Poblet i la vila (?). [Cal recordar que Verdú des del 1203 i fins el 1835 es trobava sota el règim senyorial del monestir de Poblet, fet que comportà més beneficis que inconvenients tant per a la vila com per als vassalls pobletans. Tanmateix i en aquest sentit, cal dir que foren diverses les temporades que l'abat de poblet residia al castell de Verdú, propietat del monestir cistercenc]. Sobre la situació que comportà l'estança del bisbe de Solsona a la casa-rectoral de la parròquia de Verdú, vegeu: -COSTA I BOFARULL, Domingo: *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia. Ob. cit.*, volum II, pp.424-425. - BARTRINA, Enric: "Manuel de Alba", a *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya, Ob. cit.*, volum I, p.37. Considero interessant esmentar que el bisbe Manuel de Alba era fill de Miguel de Alba (*Caldes de Montbui, Vallès Occidental, 1609; †Madrid, 1688), el 1683 era el *protometge general del rei* Carles II. A la vegada, Miguel de Alba, fou membre del protomedicat reial entre els anys 1685-1686. Miguel de Alba havia estat anteriorment catedràtic de cirurgia el 1640 i de medicina el 1642 a la Universitat d'Alcalà de Henares (lloc on va néixer el després bisbe Manuel). Vegeu: -JIMÉNEZ MUÑOZ, Juan Manuel: *Medicos y cirujanos en quitaciones de corte: (1435-1715)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977, p.16. - CALBET I CAMARASA, Josep M.; CORBELLA I CORBELLA, Jacint: *Diccionari biogràfic de metges catalans*. Barcelona, Fundació Vives Casajoana, Universitat de Barcelona, Seminari Pere Mata, Ed. Rafael Dalmau, volum I, 1981, p.37. El cert és que, la relació existent entre Verdú i el bisbe Manuel de Alba ens pot donar una guspira de claror a la incògnita de per què a l'arxiu parroquial de Verdú hi havia varies obres —tan litúrgiques com en romanç— de músics de la *Capilla Real* de Felip IV i de Carles II. Obres d'autors com ara: Maestro Capitán (Mateo Romero), Cristóbal Galán, "Maestro Gallego" [?], Juan Hidalgo i Carlos Patiño. És molt probable que, el bisbe solsoní, fent ús de les influències que podria haver tingut a "Palau" —el seu pare, protometge reial, tot just feia un any que havia mort quan el bisbe Manuel arribà a Verdú— aconseguís —potser a petició de mossèn Joan Prim i/o J. Segarra Colom (?)— diverses obres musicals d'autors consagrats dins de l'àmbit de la capella musical de la monarquia hispànica de mitjans i finals del segle XVII. Sobre l'interrogant de com arribaren aquestes obres —i altres peces de música, tan litúrgica com "profana"— de reconeguts autors musicals peninsulars a l'arxiu parroquial de Verdú, ja han tractat altres musicòlegs. Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII. Ob. cit.*, p.10.

“Lo gasto destas absequies pagen los Residens comunitaris en vertut de germandat que tenen feta les quals importen / + Pº. per lo dret de sacristia £1 12s / + dret de Minerva sens Missa 7s / + lo dret de campanes £1 10s / + per lo dret del fosser 3s / + per los 15 Acolits £1 4s 6 / [=]£4 12s 6 / la qual cantitat paguen de ses propies bosses: M Minguella, ferrer, dolgado, carulla, colom, Busquets, Segarra, Miro, Corbero, Montar y Mori. Que ve arº de 8 s 5 per cada un. y sobre un diner.”

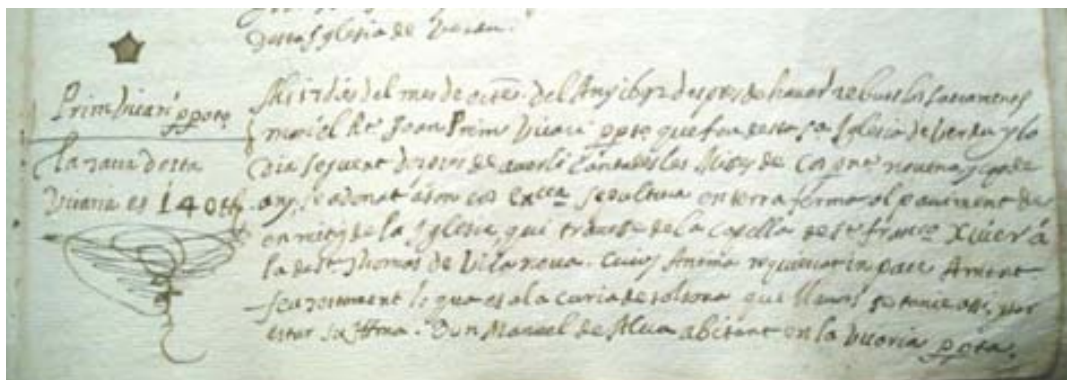


Fig.135. Partida de defunció de Joan Prim.

[Marge:] **Prim Vicari pp^{to}. La [?] desta / Vicaria es 140 £.** [Contingut:] “Als 17 dies del mes de octe. Del Any 1692 despres de hauer rebuts los sacraments / morí el Rt. Joan Prim Vicari pp^{to} que fou desta sa Iglesia de Verdu y lo / dia següent despres de auerli cantades les Mises de cos p^{nt}. Nouena y cap de / any; se a donat á son cos ex^{cca} sepultura en terra ferma al pauiment de / en mitg de la Iglesia, qui trauesse de la capella de S^t. Fran^{co} Xuier á / la de S^t. Thomas de Vilanoua. Cuius Anima requiescat in pace Ament. / Feu testament lo qua es a la curia de solsona que llauors se tanie assi, per / estar su H^{ma}. Don Manuel de Alua en la vicaria pp^{ta}.”⁴¹⁸

Com ja s’ha dit, Joan Prim morí el 17 d’octubre de 1692, quan residia a “l’abadia” —rectoria— de Verdú. És —juntament amb Anton Font— l’autor més prolífic dels compositors que es troben al “Fons Verdú” (amb quasi una vintena d’obres copiades en partitura i quasi una trentena en partícels). Aquest fet no ens ha d’estranyar ja que, durant quaranta dos anys de la seva vida (morí als seixanta-quatre anys d’edat) va exercir les seves funcions presbiterals i musicals a l’església parroquial de Verdú. De fet, dins d’aquests anys dedicats a l’església verdunina, cal incloure-hi els vint-i-un que fou vicari perpetu de l’església parroquial.

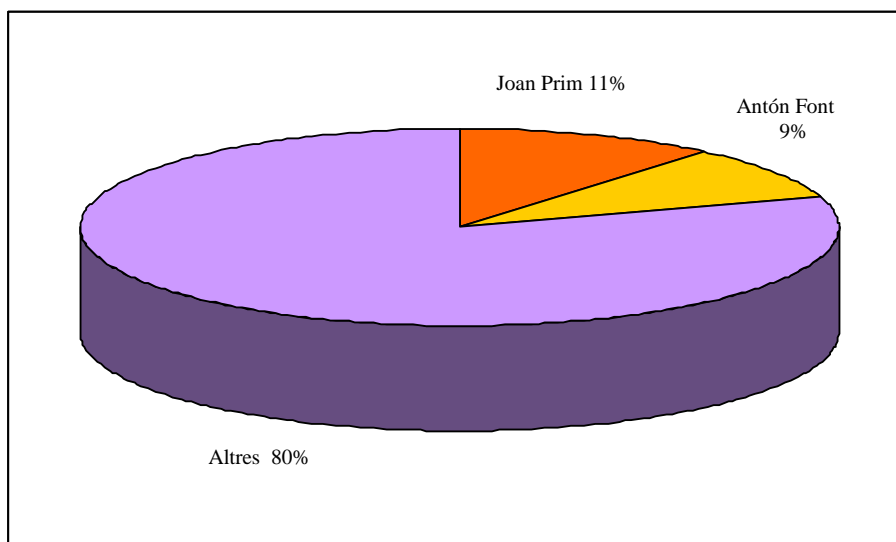
Al següent gràfic presento el percentatge d’obres de Joan Prim, un 11% del total del fons verduní, a la vegada també les obres d’Anton Font, un 9%, i el de la resta

⁴¹⁸ Vegeu: APV, *Llibre d’Òbits*, 1671-1693, sign. 310 -33- fol. s/n.

d'obres del fons, és a dir, les obres dels altres autors que conformen tot el "Fons Verdú", excloent-ne, òbviament, el M 1451 (música gregoriana/medieval).

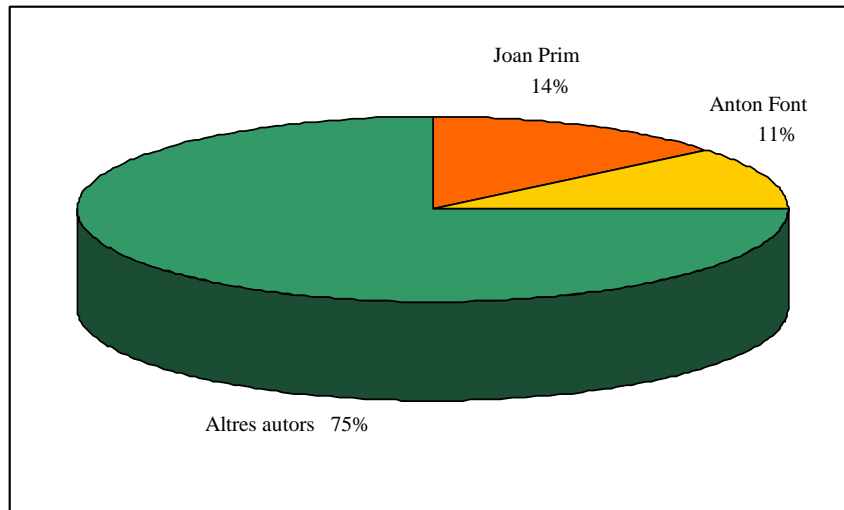
L'observació d'aquest gràfic permet veure l'important nombre d'obres d'aquests dos compositors locals que es conservaren a l'arxiu verduní i, a la vegada, contrastar-ho enfront del total de les obres de la resta d'autors. Així doncs, el nombre d'obres de Prim i Font, contingudes en dit fons, s'aproxima gairebé a una quarta part de la totalitat de les obres conservades avui dia a la *E: Bbc*.

Gràfic 6. Obres de Joan Prim i Anton Font (1)



En el següent gràfic es pot veure el percentatge de les obres de Joan Prim i Anton Font però, ara, contrastant-les amb les obres d'autors identificats, així doncs, en aquest cas, les obres d'autoria anònima no hi estan comptabilitzades. Per tant, el resultat del percentatge final dels dos autors ha canviat, aquest cop esdevé més elevat que en el gràfic anterior.

Gràfic 7. Obres de Joan Prim i Anton Font (2)



Les dades laborals i musicals que coneixem sobre mossèn Joan Prim, s'inicien el 4 de maig de 1647 —quan comptava amb dinou anys—, on es cita com a beneficiat de la capella de Santa Anna de l'església verdunina. Joan Prim va passar pràcticament tota la seva vida ministerial i musical —almenys pel que es coneix— a l'església parroquial de Verdú. Com a organista el trobem ja entre els anys 1650 i 1658; l'any següent —1659—, tot i estar encara a Verdú, no consta que mossèn Joan Prim continués les funcions musicals a la capella. Després d'aquest any —1659—, es perd el seu rastre i no es torna a tenir notícies seves fins a l'any 1663, al cap de quatre anys, quan apareix de nou com a organista. En principi, sembla ser que Joan Prim es mantindria en actiu en aquest càrrec fins el 1688, quan tindria ja seixanta anys. Dic en principi, ja que hi ha dos anys, el 1675 i 1676, en què ni a l'arxiu parroquial de Verdú ni a l'arxiu municipal, no hi apareix cap dada de Joan Prim. En canvi però, sí que deuria ser-hi el 1679, ja que, el “Fons Verdú de la *E: Bbc* s'hi troben dipositats uns goigs a la llaor de sant Flavià compostats per Joan Prim aquest any esmentat⁴¹⁹. En

⁴¹⁹ Tot i així, ja s'ha dit anteriorment que la relació de l'any que consta a les partitures i l'any de composició, no sempre esdevé prou clarificadora ja que, molt sovint, la data que apareix al manuscrit es correspon a la data de la còpia i no a la de composició.

aquest sentit, sabem que Joan Prim no sempre va exercir de mestre de capella i organista sinó que possiblement es limités a fer les seves tasques i funcions ministerials, quedant així l'aspecte musical relegat, llavors, a altres mestres de capella/organistes⁴²⁰. (Tanmateix, això no significa que, durant aquests períodes en què no consta com a organista o mestre a la documentació, no hagués pogut escriure algunes de les seves obres conservades, o, fins i tot, que en algun moment donat tornés a posar-se al teclat de l'orgue per tal de fer-lo sonar en alguna funció litúrgica). Gairebé podem creure que Joan Prim va exercir les seves tasques musicals de manera aleatòria —a l'inrevés d'Anton Font que, com ja s'ha vist, va treballar com a mestre de capella i organista de manera ininterrompuda durant més de trenta anys a l'església parroquial targarina—.

Vegi's la següent relació de mestres de capella/organistes que exerciren el seu mestratge musical a la capella verdunina en els anys en què Joan Prim es trobava a l'església parroquial de la seva vila nadiua. Aquests són:

Joan Prim (1650-1658); Josep Carulla (1658-1660); Joan Prim (1667); Josep Carulla (1668); Josep Roger (1672); Bernat Llevant (1676); Magí Nuet (1676); Joan Prim (1677); Lluís Molins (1677) —consta en una partida que aquest any hi havia també un organista anomenat Ferrer (Josep Ferrer?)—; Magí Nuet (1677-1679); Josep Ferrer (1680-1682); Francesc Tomàs (1684-1685); Josep Ferrer (1686) i Flavià Minguella (1688-1700).

Per la seva tasca musical a l'església parroquial de Verdú, Joan Prim rebia un salari. En principi, segons una contracta existent a l'APV (uns pocs anys anterior en el

⁴²⁰ En el cas de Verdú el mestre de capella i organista sempre s'ha tractat de la mateixa persona que exercia alhora les dues tasques. La primera dada que es troba al respecte correspon al 13 de gener de **1579**, quan es documenta a **Joan Rodríguez** "organista et magister puerorum villa Verduni", vegeu: APV. *Manual Notarial 1579*, sign. 213, fol. s/n. Cal esmentar que la constitució de la plaça d'organista, un cop hauria quedat buida, queda redactada i ben detallada en un document datat el 3 de setembre de 1600 tot i que, a la vegada, són diverses les informacions documentals corresponents al segle XVI que fan referència tant a l'orgue com a l'organista. Vegeu: APV: *Manual de 1600*, sign. 221/1, fol. s/n.

temps a Joan Prim), corresponia a l'organista i mestre de capella cobrar la quantitat de 40 lliures anyals distribuïdes entre: 28 lliures a pagar la universitat de la vila i, les 12 lliures restants a pagar les confraries⁴²¹. Tot i així però, Joan Prim va cobrar poques vegades la quantitat estipulada, degut a la diversitat de confraries existents i a les diverses festivitats i actes d'aquestes. També cal tenir present que, en els funerals i sufragis, molt sovint també es tocava l'orgue i cantava la capella; per tant, doncs, també se'n treia una certa remuneració suplementària. Alguns dels estipendis que Joan Prim rebia per la seva tasca musical quan exercia d'organista i mestre de capella de la parròquia verdunina són⁴²²:

Taula 19

1650	£18 3s 2
1651	£34 28s
1652	£35 25s
1653	£66 4s
1654	£86 23s
1655	£88 8s

⁴²¹ El document, datat el 3 de juny de 1644, correspon a la contracta que se li va fer a Ramon Busquets com a organista i mestre de capella (càrrecs que ja exercia des de 1643 —i fins el 1645—, i també el 1650). [Potser, Busquets començà a exercir les seves tasques musicals l'any 1643 —sense, o amb un altra contracta— i, posteriorment, se li féu un canvi en la contracta passant a canviar-ne o a regularitzar les seves condicions]. En qualsevol cas, és tracta del primer cas en el temps, a Verdú, en què apareix una contracta específicament per a l'*organista*. [De tota manera en el document no s'especifica que es contracti a Ramon Busquets sinó que, li prometen donar al dit organista la quantitat acordada. El document diu així: “Die. 3 Juny 1644 Verduni. Los Honorables Jurats qui son Baltasar Ribera, Antoni Juan Josa y Geroni Clerigues, Jurats del corrent any tenint per a estes coses facultat del Consell particular segons afexeixen. Prometen donar a m. Ramon Busquets mestre organista lo salari del orgue ço vint vuit lliures per part de la Vila q. ab les £12 de les Cofraries sumen Coranta lliures restant a son carrec lo aplegar dites £12 carrec de dit Mestre pagar totes dites £28 ab quatre termes tots los Anys començara la conducta als 24 de gener pop passat + durant dita conducta fins a tant quel descontes que en sera li obliguen los bens de la Universitat y dit mestre le obliga a tocar lo orgue e tots los dies se acostume ensenyar cant pla y cant de orgue V. fiat lorgue. Testes Jaume Mila y jaume Pont, pages de Guimera”. [Al marge: “esta pactat que no pugue demanar res per als cantors”]. [Al marge també: “+ y acabant concemtuat dia tots los anys”]. Vegeu: -APV: *Manual 1636-1644*, sign. 286. fol. s/n. D'aquest organista es conserva la partida sacramental del seu òbit. No consta la data exacta de la seva mort però se li feu l'enterrament el 14 d'agost de 1654 a l'església de Verdú i, a la partida s'hi anota el següent: “òbit de m^o Ramon busquet mestre de cant y orga mort de mort violenta als [manca] de juliol de 1654. Novena als [manca] de agost 1654. sumen los gastos £7 19s”. Al damunt de l'òbit hi apareix la data de 14 de agost. Vegeu: -APV: *Llibre d'Òbits 1636-1665*. sign. -302-, fol. s/n. Es pot entendre, doncs, d'aquest fet que, Ramon Busquets morí violentament (no sabem com), no se sap quin dia de juliol, i que fou enterrat el 14 d'agost constant com a organista i mestre de capella? El cert és que, després de 1650, a l'arxiu parroquial de Verdú no es troba cap referència a aquest organista i és Joan Prim —si més no, així consta— qui assumeix la tasca d'organista, ja que cobra per aquesta funció].

⁴²² Dades extretes de l'APV: *Comptes de Sacristia*. Sign. 261.

1656	£82 23s 8
1657	£84 29s
1658	£37 9s 2
1666	£4
1670	40 rals ⁴²³

De les confraries (depenent de les festivitats i dels actes que aquestes organitzaven i de la música que s’hi requeria) l’organista i mestre de la capella cobrava entre cinc lliures i dos sous. A la vegada que, a més, i segons el tipus d’enterrament, podien arribar a cobrar fins a uns altres 6 sous⁴²⁴.

A més de les seves tasques musicals, entre els anys 1663 i 1667 Joan Prim va tenir el càrrec d’administrador econòmic de l’església parroquial de Santa Maria de Verdú i, a la vegada era el responsable dels *Comptes de Sagristia*. El 8 d’octubre de 1671, pren possessió com a rector i vicari perpetu de la parròquia⁴²⁵. Aquesta nova ocupació de Prim li comportà el fet de deixar el càrrec d’organista, tot i que, exercint aquesta nova carregosa tasca, encara apareix de manera esporàdica com a organista — 1672 i 1677—. Des de sempre, el càrrec de vicari perpetu de la parròquia comportava l’administració econòmica del temple i de la comunitat; a més de les pertinents funcions sacramentals i la tasca de notariat que aquest càrrec exercia a la vila (són molt nombrosos els volums i lligalls notariaus redactats i signats per Joan Prim tant en temps de les concorregudes fires d’animals a l’abril, com en la resta de l’any —compres-vendes, capítols matrimonials, testaments, concòrdies, àpoques, etc.—).

⁴²³ Cal fixar-se que aquí Joan Prim no cobra en lliures, sous i diners, sinó que ho fa en rals. Un ral català de l’època equivalia a 2 sous. Així doncs, 5 rals són 10 sous i, en el present cas, 40 rals equivalen a 80 sous (és a dir, 20 lliures barcelonenses). En aquest sentit veure: -CARRERAS I MARTÍ, Joan (dir.): “Ral”, a *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, segona edició, 1988, volum 19, p.83.

⁴²⁴ A l’època existien diversos tipus d’enterrament i funerals, segons la categoria social de difunt. Podia tractar-se de: enterrament general, enterrament doble, enterrament prim, enterrament d’albat doble, i d’albat prim. A la vegada, la música també era present en els aniversaris de difunts, que també podien ser generals, dobles o prims. (Vegeu a l’Arxiu Comarcal de Cervera: -BERENQUER, Ramon: *Libro de Noticias*. *Ob. cit.*, [pp.24-33] fol. s/n. -SALISI CLOS, Josep M.: “Les campanes de Verdú. Recerca històrica i etnomusicològica”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 14 (2001), p.75).

⁴²⁵ Joan Prim substitueix a Josep Polteric en el càrrec de vicari perpetu de l’església parroquial de Verdú i, aquest, a la vegada, havia substituït a Bernat Prim —oncle de Joan Prim—. [Com a nota curiosa trobada a la documentació, es pot senyalar que Bernat Prim finí els seus dies degut a una necrosi en un peu].

A la vegada i a part de la seva dedicació religiosa, Joan Prim anotava els comptes de la universitat entre els anys 1664 i 1686, cobrant per aquesta tasca la quantitat de £25 anyals per ser, segons diu ell mateix, “anotador dels comptes i receptor de la concòrdia”⁴²⁶ i, £3 més per portar la comptabilitat de la universitat (entesa com a ajuntament) de Verdú. A més, com a compensació extraordinària, Joan Prim rebia de dita universitat (com a notari) la quantitat anyal de £2, extretes aquestes del cobrament de les primícies dels anyells i de la llana que es comercialitzava durant la fira d’abril.

Al mes següent de ser nomenat vicari perpetu de Verdú —al novembre de 1671—, acompanyà al llavors bisbe de Solsona, Fr. Lluís de Pons⁴²⁷, en la visita que aquest episcopat féu al monestir cistercenc femení de Vallbona de les Monges (Urgell), al monestir cistercenc de Poblet (Conca de Barberà) i a la cartoixa de *Scala Dei* (Priorat).

De Joan Prim i Segarra n’han sobreviscut un bon nombre d’obres, tant en llatí —destinades a la litúrgia— com en romanç. Obres que es troben dipositades totes elles a la *E: Bbc*. La major part de l’obra conservada de Joan Prim, es troba en disposició de partícels soltes i, malauradament, i en part degut a aquest motiu, moltes de les seves obres resten incompletes. En la seva obra servada al “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s’hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Ave Regina caelorum*), a 5 veus, M 1168- Antífona (*Regina caeli*), a 5 veus, M 1168; -Antífona (*Regina caeli*), a 5 veus, M 1168; -Antífona (*Salve Regina*), a 5 veus, M 1168; -Càntic de Completes (*Nunc dimittis*), a 5 veus, M 1168; -*Leccio Brevis* de Completes (*Fratres*), a 5 veus, M 1168; -*Missa*, a 5 veus, M 1168; -*Missa*, a 5 veus, 6è to, M 1168; -Motet *In die Sancto Pentecostes (Cum complementor dies)*, a 5 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Cum invocarem*), a 5 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Cum invocarem*), a 5 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Ecce Nunc*), a 5 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Ecce Nunc*), a 5 veus, M 1168; Salm de Completes (*Inte Domine*), a 5 veus, M 1168; -Salm de Vespres (*Dixit Dominus*) i *Magnificat*, a 5 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Domine*

⁴²⁶ El terme “concòrdia” el podem entendre com la relació entre església i universitat (ajuntament) pel fet que el vicari perpetu anotés les càrregues i descàrregues de l’administració local. Vegeu: Arxiu Municipal de Verdú: *Llibre de Comptes. 1664*. Sign. -11-, pp.1-146.

⁴²⁷ Vegeu la nota 380 d’aquest mateix capítol.

ad adjuvandum) a 5 veus, M 1168; -Salm de Vespres (*Letatus sum*), a 5 veus, M 1168; -Himne (*Te Deum*), a 5 veus, M 1168.

2/ En disposició de partícels: -Antífona (*Alma Redemptoris mater*), a 5 veus, (1666), M 1637-I/31; -Antífona (*A redemptoris Mater*), a 5 veus, incompleta, M 1637-III/18; -Antífona (*Regina caeli*), a 5 veus, M 1637-II/18-57?-IV/15-VI/44; -Antífona (*Regina caeli*), a 9 veus, (1662), incompleta, M 1637-II/18; -Antífona (*Salve Regina*), a 5 veus, M 1637-III/17; -Salms de Vespres (*Dixit Dominus*, *Laetatus sum*) i *Magnificat*, incompleta, (solo al orgue), M 1637-IV/16; - Lecció i Salms de Completes (*Fratres, Domine ad adjuvandum*, *Cum invocarem*, *In te Domine*, *Ecce nunc*, *Nunc dimittis*), i Antífones (*Ave Regina caelorum*, *Alma Redemptoris mater*, *Regina caeli* i *Salve Regina*), a 5 veus, (1675), incompleta, M 1637-I/29-IV/15; -Lecció de Completes (*Fratres*), a 8 veus, incompleta, M.1637-I/17; -*Ego Sum Panis* [veus?], incompleta, M 1637-II/19; -*Gloria* [veus?], (baix sol), incompleta, M 1637-I/?; -*Goig a Sant Flavià*, a 8 veus, (1679), M 1637-II/43; -*Lletania a la Verge*, a 5 veus, (1682), (*Kyrie*), M 1637-III/14; -*Miserere*, a 5 veus, M 1637-V/21; -*Missa*, a 5 veus, incompleta, M 1637-I/29-II/19?-23-57?-IV/20-VI/30; -*Missa*, a 5 veus, 6è to, incompleta, M 1637-VI/30; -*Missa*, a 9 veus, incompleta, M 1637-VI/39; -*Passio Domini nostri* [veus?], incompleta, M 1637-II/5?; -Salm [?] (*In justitia tua*), a 8 veus, incompleta, M 1637-VI/45; -*Salm* i *Magnificat*, a 5 veus, (1679), incompleta, M 1637-IV/15-VI/43; -*Villancico* de Nadal (*Ay tiempos descorteses*), a 5 veus, (Nombra 19), incompleta [La partitura es troba a *En el mundo Señores*, Nombra 12], M 1637-I/5-II/9; -*Villancico* de Nadal, a 5 veus, (*Para Vos*), incompleta, M 1637-VI/34; -*Villancico* de Nadal, a 5 veus, (*Salga la gente de guerra*), (1655), M 1637-III/13-VI/41; -*Villancico* de Nadal, a 6 veus, (*Moradores de Belén*), incompleta, M 1637-III/12; -*Villancico* al Santíssim, a 5 veus, (*Ay pecador divertido*), M 1637-II/45; -*Villancico* al Santíssim, a 5 veus, (*Zagalejo bailar*), incompleta, M 1637-II/36-57⁴²⁸.

⁴²⁸ D'aquest autor verduní se n'han publicat dues obres. Una és un *villancico* destinat al Santíssim, a 5 veus —*¡Ay pecador!, divertido en flores*—. Obra composta en 1655 [1675?], escrita per a dos cors i es troba al "Fons Verdú" sota el registre M 1637-II/45. Les parts que la conformen són: *Coro 1º: Tiple; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento*. Es compon d'un *Estrillo* (*Responsión*) a 5 veus, i de 5 *Coplas* a 1 veu. [Aquesta obra de Joan Prim apareix en una gravació discogràfica editada el 2004 i patrocinada per la Conselleria de Cultura Comunicació Social y Turismo de la Xunta de Galicia. Una gravació titulada *Il Pellegrino. Cosimo III dei Medici. Viaggio de Spagna e Portogallo* i interpretada pel grup Resonet sota la direcció de Fernando Reyes. Aquesta interpretació, a més de situar l'obra de Prim al monestir de Montserrat (!) i no esmentar absolutament res de l'edició ni de l'autor d'aquesta (!), aporta —segons el meu criteri— ben poca cosa al panorama musical hispànic actual respecte la música del segle XVII i, concretament, ens trasllada dita obra a un estil més festiu i ballable, eliminant-ne l'acompanyament escrit a l'original, i afegint-hi una instrumentació amb un cert toc de folklorisme amb castanyoles i panderetes, a més de guitarra i flauta. A la vegada, la interpretació que es fa de l'obra no respecta altres indicacions que es troben a la partitura, com tampoc hi inclou totes les *Coplas* i, tenint en compte que es tracta d'un *Villancico* al Santíssim Sagrament, el ludeix tres de les cinc *Coplas*, i tria les que són més festives i que menys s'atansen a la intencionalitat fonamental del *Villancico*.] La segona obra publicada de Joan Prim és un *Villancico* per al Nadal, escrit el 1655, per a 5 veus en un sol cor —*¡Salgan la gente de guerra!*—. Les parts que la conformen són: *Tiple 1º, Tiple 2º, Tenor, Bajo* i *acompañamiento*. Aquesta obra consta d'una *Entrada* a solo i una *Responsión* a 5 veus. Es troba al M 1637-III/13 del "Fons Verdú" de la *E: Bbc*. Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. *Ob. cit.*, pp.174-177 i pp.205-219 respectivament.

Quadre 10

La família Prim

Pel que fa a la nissaga de la família Prim a Verdú, ja se'n troben dades a partir del 1394 i aquestes es mantenen ininterrompudament fins el 1861. D'aquesta important família en sorgiren diversos sacerdots i religiosos —deixant a part a mossèn Joan Prim i Segarra—. Entre ells, cal destacar a: Bernat Prim i Talaveró (*Verdú, 1609; †Id., 1670), vicari perpetu de l'església parroquial de Verdú entre 1660-1670; els quatre germans Alfons Prim i Gassol (*Verdú, 1756; †?), monjo al monestir cistercenc de Santres Creus; Manuel Prim i Gassol (*Verdú, 1747; †Verdú, 1835), carmelita calçat; Manuel Josep Prim i Gassol (*Verdú, 1767; †Verdú, 1845), superior de la Casa de Sant Sebastià de clergues menors a Barcelona; Joan Prim i Gassol (*Verdú, 1769; †1813), rector de Fondarella. Aquest darrer sacerdot publicà un opuscle adreçat als eclesiàstics per anar en contra de l'exèrcit de Napoleó i dels “afrancesats”. [Vegi's: -PRIM GASSOL, Joan: *Carta sobre el juramento de fidelidad a Napoleón, escrita á los eclesiásticos de Cataluña por Juan Prim, cura parroco de Fondarella y Sidamunt*. Berga, Imprenta de la Junta Superior de Catalunya, 1811]. A més, Joan Prim i Gassol va publicar també: *Carta del Cura de Fondarella al Sr. Canónigo Penitenciario de Lérida Dr. D. Joseph Vidal*. Lérida, 1809. A la vegada també: *Reconvenciones amistosas de los RR. Curas párrocos y demás eclesiásticos del distrito señalado por el Gobernador francés de Lérida, barón de Henriod, que ha tenido la debilidad de prestar juramento de fidelidad y obediencia al invasor de España, Napoleón*. Berga, Imprenta de la Junta Suprema, 1812¹.

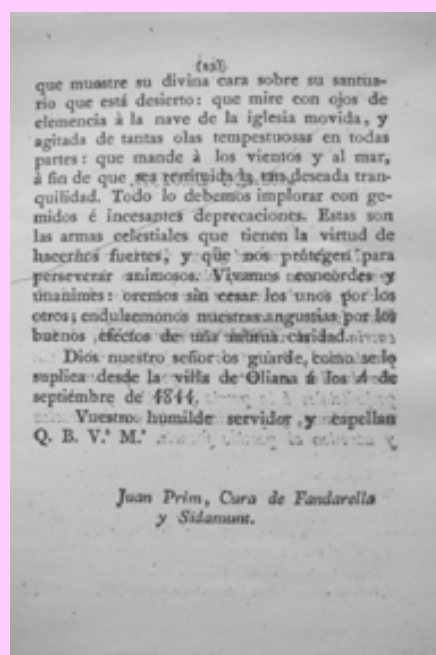
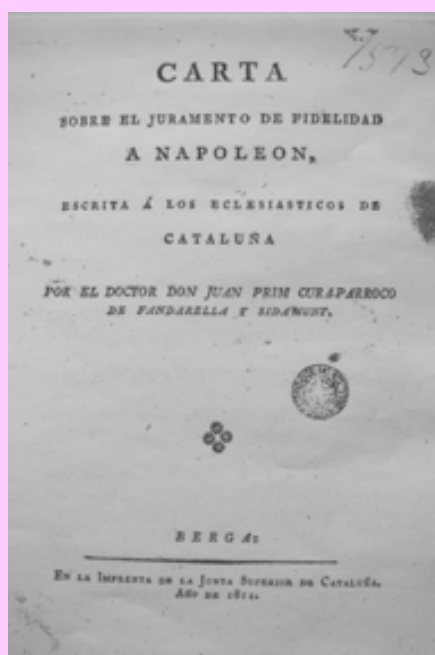


Fig.136. Portada i última pàgina. “Carta sobre el juramento de fidelidad a Napoleón [...]” (1811), de Joan Prim, rector de Fondarella i Sidamunt. (E: Bbc, Fons Bonsoms 1573; FB 6442; i FB 9023).

Alguns membres de la família Prim tingueren a la vegada certs càrrecs d'importància dins de la vila de Verdú, entre ells: Baltasar Prim (*Verdú, 1473; †?), el 1502, batlle de la vila; Joan Prim i Farré —pare del nostre compositor Joan Prim— (*Verdú, 1587; †Poblet, 1662), el 1623 era batlle de la vila; Ramon Baltasar Prim i Talaveró (*Verdú, 1602; †?), batlle de la vila; Joan Alfons Prim i Segarra (*Verdú, 1634; †Id., 1704), agent del Sant Ofici el 1680 i batlle de la vila entre 1683-1690; Climent Prim i Segarra (*Verdú, ?; †?), batlle de la vila; Josep Prim i Minguella (*Verdú, 1686, †Id., 1741), batlle de la vila entre 1711-1725. Altres personatges destacables de la família Prim són: Manuel Prim i Oller (*Verdú, 1714; †Fondarella, Pla d'Urgell, 1798), doctor en medicina; Bartomeu Prim i Gassol (*Verdú, 1745; †Tàrraga, 1821), metge i catedràtic a la Universitat de Cervera, presentà la seva tesi doctoral sota el títol: *Decisiones Médicas*; Antoni Prim i Albareda (*Verdú, 1780; †?, 1803), doctor en medicina; Ramon Prim i Gassol (*Verdú, 1752-†Reus, ?), notari a Reus (avi del famós militar, General Joan Prim i Prats); Pau Prim i Estapà, advocat i militar a Reus (pare del militar Joan Prim i Prats); Joan Prim i Prats (*Reus, Baix Camp, 1814; †Madrid, 1870), més conegut com “el General Prim”. Val a dir que, l'àvia del general —Maria Francesca Estapà

(†1840), passà els últims anys de la seva vida a Verdú, a la casa pairal del seu marit, on encara hi residia una filla d'aquesta, que, a la vegada, era tieta del general². Curiosament, el compositor Joan Prim, tot i dur com a segon cognom el de Segarra, no té una relació directa amb mossèn Josep Segarra i Colom —el copista de les obres del fons musical verduní—: la mare del nostre mossèn Joan Prim provenia de la veïna població de Montornès de Segarra. (Val a dir però, en aquest sentit, i ara anant una mica més lluny, que, l'avi de mossèn Joan, es casà en primeres núpcies amb Joana Segarra i, aquesta, sí que tenia una relació directa amb els avantpassats de mossèn Josep Segarra i Colom). De tota manera, el pare de mossèn Joan Prim era fill de les segones núpcies, per tant, la relació entre els dos músics —almenys quant a parentiu sanguini— és inexistent.

1. Per a més informació al respecte, vegi's: -PALAU I DULCET, Antonio: *Manual del librero Hispano-americano. Ob. cit.*, 1962, 2a ed., volum XIV, p.142.

2. Per a més informació sobre la família Prim, vegi's: -BOLEDA, Ramon: *El llibre de Verdú. Cròniques de la història viva*. Santes Creus, Fundació Roger de Belfort, 2000, pp.210-224.



Fig.137. Manual notarial del vicari perpetu Joan Prim, on es recullen diverses dades d'entre 1674 i 1683 (APV, sig.163).

Tal i com he dit anteriorment, en l'obra conservada de Joan Prim —juntament amb Anton Font— en destaca per damunt de tot, el considerable nombre d'obres conservades en format de partícels en comparació a la resta dels autors del present treball, fet que no ha d'estranyar, ja que, com s'ha dit, Joan Prim fou durant una bona part de la seva vida (una quarantena d'anys) mestre de capella i organista a l'església verdunina. A la vegada, el fet de trobar-se aquesta elevada quantitat d'obres en aquest format, ens dóna a veure que de ben segur deuriem ser interpretades per la capella

verdunina..., doncs, per quina altra raó haurien d'estar en aquesta disposició sinó és justament per a un ús pràctic?⁴²⁹.

En el sentit d'intentar reivindicar una mica l'obra musical de Joan Prim i, a la vegada facilitar la possible difusió de la seva obra, cal citar que al Catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, catàleg dut a terme per Felip Pedrell —1908-1909—⁴³⁰, s'hi troba esmentada una obra del compositor Joan Prim.

Concretament es tracta d'una Lletania al Santíssim Sagrament (*Kyrie eleison*), a 4 veus, en aquest cas, incompleta.

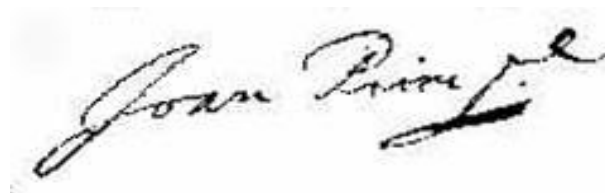


Fig.138. Signatura de Joan Prim, de l'any 1664.

D'aquesta obra es conserven les parts del

Tiple 1º, Alto, Tenor i l'*acompañamiento*, per tant, doncs, falta la part del *Tiple 2º*. L'obra en qüestió es troba repartida dins els manuscrits M 577, M 736 i M 765 de la *E: Bbc*. Concretament al M 577 s'hi troba la part del *Tiple 1º*; al M 736, i dins la carpeta número 4, s'hi troben les parts de l'*Alto* i de l'*acompanyamiento*; i al M 765, justament dins la carpeta número 41, s'hi troba la part del *Tenor*. Les quatre parts conservades de l'obra tenen el format de foli doblegat i que, un cop relligat, en resta un *llibret* en el format de "quartilla". A més, cadascun d'aquests llibrets està enquadernat en tapes de pell i, a la cara de paper plegat que serveix com a portadeta per a cada llibret, s'hi troba escrit: *Litanias de diferents mestras / copia de Joseph Torner / Año 1686*⁴³¹.

⁴²⁹ En el fons, la mateixa conclusió en podem extreure de l'obra d'Anton Font; en destaca la gran quantitat també d'obres en format de partícels en comparació a les obres conservades en format de partitura.

⁴³⁰ Vegeu: -PEDRELL, Felip: *Catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Ob. cit.*, volum I, p.242, amb el número [381 (actual M 110). -ID. *Ob. cit.* 1909, volum II, p.16, amb el número de catàleg [687 (actual M 577).

⁴³¹ Josep Torner (*?; †Sevilla, 1740). Beneficiat, cantor i mestre de capella interí a Girona del 1688 al 1690, entre el magisteri musical de Francesc Soler i el de Josep Gaz. Com a cantor és possible que dugués a terme la part del Baix. Mor a Sevilla el 17 de setembre de 1740. [Vegeu: -CIVIL I CASTELLVÍ, Josep: "La música en la catedral de Gerona durante el siglo XVII". *Ob. cit.*, -ID.: "La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)". *Ob. cit.*, pp.134, 138 i 139. -ID.: "Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII", *Ob. cit.*, p.155. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: "Torner, Josep", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 10, 2002, p.370.

En els citats llibrets, exceptuant el que correspon a la part de l'*acompañamiento*, la *Lletania* de Joan Prim està anticipada per una obra titulada *Para enserrar las cortinas*, i on s'especifica que l'autor és el Comte de Savallà⁴³². A més, i també amb el mateix títol —*Para enserrar las cortinas*—, es troba una altra obra escrita a duo i on s'especifica que correspon al compositor Francesc Soler⁴³³. Aquesta última obra la trobem únicament als llibrets de l'*Alto*, i de l'*acompañamiento* del manuscrit M 736, concretament a la carpeta número 4; i també a la part de *Tenor* del manuscrit M 765, carpeta número 41.

A més de les tres obres esmentades, s'hi troba també escrita una altra lletania incompleta (*Kyrie eleison*), al manuscrit M 765 —carpeta 41—, on es troba la part *Tenor*; al manuscrit M 577, on s'hi troba la part de *Tiple 1º*; i al manuscrit M 736, on hi ha la part de l'*Alto*.

Malauradament en aquesta obra no s'especifica l'autor, així doncs, podria ser que, tal i com es desprèn de la seva situació al llibret i, al fet de seguir a la lletania de Joan Prim, es podria donar el cas que fos també obra del compositor verduní (?). Tanmateix, en aquesta possible (?) obra de Joan Prim, a l'igual que a la primera lletania, falta la part del *Tiple 2º*. Cal insistir en la possibilitat de que Josep Torner hagués copiat aquestes obres mentre deuria estar a la catedral de Girona, o bé, per al contrari, que les hagués portat copiades d'antuvi, abans d'anar a Girona (?). L'única

⁴³² Es refereix a Joan Antoni de Boixadors i de Rocabertí (*1622; †1672), cinquè comte de Savallà. Músic i poeta. Estudià a l'escolania del monestir de Montserrat. [Vegeu: -PENA, Joaquín; ANGLÈS, Higinio: "Savallà, Conde de", a *Diccionario de la música. Ob. cit.*, volum II, 1954, p.1970. -DOLCET, Josep: "Savallà, Joan de Boixadors i Rocabertí, cinquè comte de (Savellà, Çavallà, Zavallà, Saballa)", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Ob. cit.*, volum X, 2003, pp.191-192]. Referent a aquest personatge i el seu fill, Joan Antoni de Boixadors Timor, Castellaulí, Requesens, Pinós i de Rocabertí (*1672; †1745), membre de l'Acadèmia dels Desconfiats, vegeu: -DOLCET, Josep: *El somni del Parnàs. La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2007, pp.63-65.

⁴³³ Francesc Soler (*Montroig del Camp, 1643c; †Girona, 1688). Abans de 1680 era mestre de capella a Montroig del Camp (Tarragona). En aquest any guanyà les oposicions a mestre de capella de la catedral de Vic (Barcelona). El 1682 obté la plaça de mestre de capella a la catedral de Girona, càrrec que ocuparia fins a la seva mort. [Vegeu: -BONASTRE, Francesc: *Estudis sobre el barroc musical hispànic. Volum II: Completes a 15, de Francesc Soler (†1688)*. Ob. cit. -ID.: "Soler, Francesc", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 9, 2001, pp.1116-1117]. -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Ob. cit., pp.259-260.

referència que es troba en els quatre lligalls conservats, es que Josep Torner cita que ell era el copista, i que ho va fer el 1686, quan a la seu gironina exercia el magisteri musical Francesc Soler.

D'altra banda, també cal qüestionar-se com, en aquest cas, Josep Torner deuria aconseguir l'obra de Prim, o bé, les dues obres —lletanies—, ja que, en principi, sembla ser que, l'any que Torner anota els llibrets musicals —1686—, Prim residia a Verdú exercint el càrrec de vicari perpetu. Es podria donar la casualitat, que, potser, algun organista i/o mestre de capella que hagués exercit a Verdú les hagués fet arribar a Josep Torner i, a la vegada, aquest les hagués copiat? Desconeixem, però, on estava Josep Torner el 1686. No consta que estigués a Girona. En canvi, sí que consta que era cantor i que substituï a Francesc Soler en determinades ocasions, quan aquest, per la raó que fos, s'absentava temporalment de la capella gironina.

Veient l'exposat fins ara, cal que ens qüestionem si no hi cabria la possibilitat també que algunes de les obres de Joan Prim s'haguessin copiat per a ús de d'altres capelles de música, com sembla que així hagi estat, almenys pel que fa a la conservació dels llibrets copiats per Josep

Torner (?). Tal vegada, no sabem però si va ser tan sols aquesta obra —o obres, ja que sembla que la segona lletania anònima podria ser també

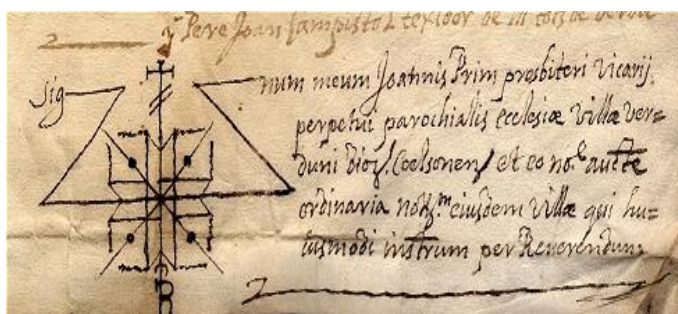


Fig.139. Signatura notarial de Joan Prim com a vicari perpetu, de l'any 1688.

d'ell— l'única de les composicions de Prim, que es copià o bé, que en realitat fossin més les obres —avui dia encara desconegudes— les que es copiaren d'aquest autor verduní. Justament, es dona el cas que les dues lletanies citades al Catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, no es troben entre les obres musicals

que conformen el “Fons Verdú” de la E: Bbc, tret que en realça el valor de l’obra de Joan Prim i que, a la vegada, el fet de que aquesta lletania (o les dues) es trobin en un recull conjuntament amb obres litúrgiques d’altres autors —el Comte de Savallà i Francesc Soler— permet situar l’obra de Joan Prim en d’altres centres religiosos fora de l’exclusiu de Verdú i, consegüentment, de retruc, ens dona a entendre la possibilitat d’un ús pràctic de la música de Joan Prim.

Miquel Selma [Celma, Çelma] Insa (*Vall-de-roures, 1622; †Barcelona, 1667)⁴³⁴

Miquel Selma Insa neix a Vall-de-roures (Terol) el maig de 1622 i es batejat el dia 8 del mateix mes, molt possiblement un o dos dies després del seu naixement. Miquel Selma és fill d’Antonio Selma i de Bárbara Insa, va ser el sisè dels fills del matrimoni⁴³⁵. Degut a la manca de documentació d’alguns anys concrets, no podem saber quan es casaren els pares de Miquel. Sabem però que el seu pare, Antonio Selma

⁴³⁴ Per a més informació sobre aquest autor i la seva obra, vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la catedral de Barcelona al segle XVII. Ob. cit.*, pp. 92, 210-215; -ID: “Miquel Selma”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.* vol. 9, pp.917-918. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “Selma, Miquel”, a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, volum 7. fol. s/n. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Selma, Miquel”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Ob. cit.*, volum X, p.195. – SALISI I CLOS, Josep M.: *Dos músics de Vall-de-roures del segle XVII*. Vall-de-roures, Asociación Cultural REPAVALDE, 2009. -ID.: *La música de l’arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII). Ob. cit.*, p.258. Cal tenir present però les dues variants en què se’ns pot presentar el cognom Selma/Celma, degudes a una oscil·lació fonètica. En les partitures pertanyents a l’arxiu parroquial de Verdú el trobem, lògicament, com a “Selma” i, de fet, en el mateix testament de Miquel Selma, aquest cognom es troba escrit tal i com el presentem. En aquest sentit però, cal fer referència a la situació geogràfica de la població d’on era originari el nostre compositor: Valderobres, a l’actual província de Terol, encara que tradicionalment conegut com “Vall-de-roures”, en català, ja que es tracta d’una població fronterera entre Catalunya i Aragó, i de parla catalana. —Aquest es el cas de “la franja” (“oriental” pels aragonesos i “de ponent” pels catalans), on encara es conserva la llengua catalana, de vegades barrejada amb termes propis de l’antiga “fabla” aragonesa, i de vegades amb termes locals i, fins i tot, castellans, la qual cosa ha conformat el que es coneix com el “chapurriau”, existent des de l’Alt Aragó fins al Maestrat—. Segurament, aquesta convivència entre Valderobres/Vall-de-roures, Celma/Selma, etc., és pròpia del lloc (això passava tan abans com ara), des d’on és difícil discernir entre una i altra possibilitat, la qual cosa encara es fa més complexa en el cas concret del cognom “Celma/Selma” si tenim en compte el “cesseig” propi del català, i la no fixació —per al segle XVII— de les normes ortogràfiques i fonètiques del castellà i català i, encara més, si considerem la pròpia personalitat dels cognoms, que, tradicionalment, s’admet que “no tenen normes” per a la seva escriptura i ortografia.

⁴³⁵ Aquests són: Joan (*1606), Susanna (1609), Antoni (1613), Agustí (1615), Antoni Tomàs (1617), Gabriel (c.1620), **Miquel** (1622), i Francesc (1625), aquest darrer, germanastre dels anteriors.

(Celma) Bertomeu, nascut el 1577, era el quart fill del matrimoni Joan Selma (Celma) i Joana Bertomeu. En enviudar el pare de Miquel Selma, es tornà a casar, aquest cop amb Catalina Insa —germana de la mare de Miquel— el 1625, amb qui va tenir un nou fill, Francesc, germanastre de Miquel i, casualment, fill de la seva tieta. El pare de Miquel va morir el 1640 als seixanta-tres anys d'edat. Des del 1607, el pare de Miquel Selma és citat com a pelaire [pelair = paraire (perayre): el qui es dedica a preparar la llana per ésser teixida, és a dir, pentinar-la, cardar-la, perxar-la. La mare de Miquel, Bárbara Insa Pradells, va nèixer el 1584; va ser la primera de deu fills que tingué el matrimoni fet entre Joan Insa Rafell (pagès, vidu) i Juana Pradells Cervera. S'havien casat el 1583. Bárbara Insa va morir el 1624, als quaranta anys, quan Miquel tenia només dos anys d'edat. Miquel Selma va ser confirmat el 14 de desembre de 1624, quan comptava uns dos anys i mig. A l'arxiu parroquial de Vall-de-roures no es torna a trobar el nom de Miquel Selma fins el 29 de novembre de 1648 —quan deuria tenir vint-i-sis anys— com a testimoni d'un casament. Aquest cop apareix com a “licenciat”; per tant doncs, hauria fet alguns estudis eclesiàstics, havent pres, almenys, ordres menors⁴³⁶.

Miquel Selma Insa neix a la població de Vall-de-roures (Terol) el maig de 1622 i fou batejat exactament el dia 8 del mateix mes, molt possiblement un o dos dies després del seu naixement⁴³⁷. Va ser confirmat el 14 de desembre de 1624, quan

⁴³⁶ Agraïxo la informació a Manuel Siurana Roglán, President de l'*Asociación Cultural para la recuperación del patrimonio de Valderrobres*, qui, està duent a terme un exhaustiu buidat dels llibres sacramentals de l'arxiu parroquial d'aquesta població terolenca.

⁴³⁷ Miquel Selma és fill d'Antonio Selma i de Bárbara Insa, va ser el sisè dels fills del matrimoni, cinc nens i una nena: Juan, Susana, Antonio, Agustín, Tomàs Gabriel i Miquel. El més gran d'aquests germans va nèixer el 1606. Degut a la manca de documentació d'alguns anys concrets pel que fa a les partides de baptisme, no podem saber quan es casaren els pares de Miquel. Sabem però que el seu pare, Antonio Celma Bertomeu, nascut el 1577, era el quart fill del matrimoni Joan Celma i Juana Bertomeu. En enviudar el pare de Miquel Selma, es tornà a casar, aquest cop amb Catalina Insa —germana de la mare de Miquel— el 1625, amb qui va tenir un nou fill, Francesc, germanastre de Miquel i, casualment, fill de la seva tieta. El pare de Miquel va morir el 1640 als seixanta-tres anys d'edat. Des del 1607, Joan Selma és citat com a pelaire [pelair = paraire (perayre): el qui es dedica a preparar la llana per ésser teixida, és a dir, pentinar-la, cardar-la, perxar-la. Vegeu: -ALCOVER, Antoni Maria: *Diccionari Català, Valencià i Balear*. Palma de Mallorca, edició de 1980, volum 8, pp.218-219, 240]. La mare de Miquel, Bárbara Insa Pradells, va nèixer el 1584; va ser la primera de deu fills que tingué el matrimoni fet entre Joan Insa Rafell (pagès, vidu) i Juana Pradells Cervera. S'havien casat el 1583. Bárbara Insa va morir el 1624, als

comptava uns dos anys i mig. A l'arxiu parroquial de Vall-de-roures no es torna a trobar el nom de Miquel Selma fins el 29 de novembre de 1648 —quan deuria tenir vint-i-sis anys— com a testimoni d'un casament. Aquest cop apareix com a “llicenciat”; per tant doncs, hauria fet alguns estudis eclesiàstics, havent pres, almenys, ordres menors.

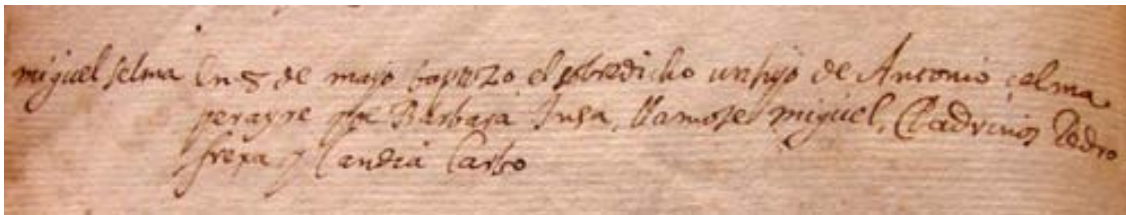


Fig.140. Partida de baptisme de Miquel Selma.

[Marge:] **Miquel Selma** [Contingut:] “En 8 de mayo baptizo el sobredicho un hijo de Antonio çelma perayre y de Barbara Insa. llamose miquel, Padrinos Pedro frexa y Candia Carbo”⁴³⁸.



Fig.141. Castell, església i entrada a la vila closa de Vall-de-roures.

quaranta anys, quan Miquel tenia només dos anys d'edat. [Agraeixo la informació al Sr. Manuel Siurana Roglán, President de l'*Asociación Cultural para la recuperación del patrimonio de Valderrobres*, qui, està duent a terme un exhaustiu buidat dels llibres sacramentals de l'arxiu parroquial d'aquesta població terolenca].

⁴³⁸ Vegeu: Arxiu Parroquial de Vall-de-roures. *Libro de Bautizos -2-*, sign. R/564, f. s/n.

Sabem que Miquel Selma exercí com a baixonista a la capella de música del Col·legi del Corpus Christi de València —el Patriarca—, on era considerat “perito en el arte de música y de componer, y, que tenia prendas para el oficio”. Selma estava disposat a deixar la plaça que tenia com a baixonista del Patriarca, plaça que li era compensada amb £30 valencianes, i anar a opositar com a mestre de capella a Sogorb (Castelló). Aquesta darrera plaça, havia quedat lliure per la defunció de Marcello Settimio l’abril de 1655⁴³⁹. Just un any més tard de la mort de Settimio, el 25 d’abril de 1656, es convocà per edicte la provisió del magisteri de la catedral de Sogorb, a la qual es presentaren tres opositors —es desconeix qui eren aquests— que foren jutjats, entre altres, per Josep Sabrés o Fabrés, mestre de capella a la col·legiata de Gandía⁴⁴⁰.

Miquel Selma volgué presentar-se a dites oposicions, però, la normativa interna del Patriarca obligava a tots aquells que es presentessin a oposicions, a abandonar la plaça que ocupaven en dit centre. Assabentat d’aquest fet el capítol de Sogorb, nomena una comisió secreta, composta per Marcos Pérez⁴⁴¹, mestre del Col·legi del Patriarca i també per Andreu Pérez de Arganza, organista de la catedral valenciana, que examinareu “escrupulosament” i en secret a Miquel Selma, a qui varen trobar molt digne per al càrrec de Sogorb. Dits examinadors enviaren al capítol de Sogorb la següent notificació:

“Muy Ilustre señor:
Obedeciendo con mucho acatamiento el aviso de V. S. y ejecutando con toda puntualidad el orden que en la suya nos dá, examinamos á Mosén

⁴³⁹ Marcello Settimio (*fl.*1627; †1655). Sembla ser que de petit va estar a València. Algun dels seus germans estigué de cantor al Patriarca. Va ser acòlit de la catedral el 1627, mentre era mestre de capella Vicenç Garcia. També va estar a la catedral amb Joan Baptista Comes. Va ser nomenat mestre de capella de la catedral de Sogorb el 8 de gener de 1636. Morí el 27 d’abril de 1655.

⁴⁴⁰ A l’arxiu de Sogorb es conserven d’aquest autor tres motets, a 7, 8 i 9 veus, així com també un *villancico* al Santíssim.

⁴⁴¹ Marcos Pérez (*Castelnuovo, Castelló, 1600; †València, 1662). D’infant cantà a Sogorb. El 1624 fou admés com a contractat a la mateixa seu catedralícia. El 1625 s’ordenà sacerdot i, l’any següent, obté per oposició la plaça de mestre de capella de Sogorb. El 1630 entra com a contractat al Col·legi del Corpus Christi de València i, actuant posteriorment com a mestre de capella fins el 1662. Vegeu: -PERIS SILLA, M. Pilar: “Pérez, Marcos”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.* volum 8, 2001, p.621-622.

Miguel Selma para el magisterio de esa Santa Iglesia tan exactamente y rigurosamente como si V. S. estuviese presente (que en materias de conciencia la verdad, la razón y la justicia se ha anteponer á las mayores atenciones, ora sean de amistad, ó correspondencia).

El examen ha sido preguntarle lo que nos pareció más necesario y forzoso, en orden á la especulación de la música, que esto en primer lugar se debe hacer, á lo cual respondió muy al intento. Luego se le pidieron los contrapuntos de contralto y tiple así de canto llano como de canto de órgano. En tercer lugar rigió una *misa* de facistol volviendo las voces que por su orden se iban errando, y en particular entró primero la voz que más pausas tenía, y las demás luego, que supone esto inteligencia en la música. Además de esto se le pidió echase tercera voz á un *duo*, y cuarta á un *tercio*, que también lo hizo. Ultimadamente se le dio un canto llano que fue la cuarta antífona de las vísperas del Ángel Custodio para que á las venticuatro hiciese un *motete* á 5; también se le hizo una *tonada* para un *villancico* á 5 por ser la música de las más primorosas, y ni en el uno ni en el otro no hemos hallado cosa de reparo, antes bien, estar muy bien ejecutados. De todo lo cual se infiere, y es nuestro parecer y sentir, que puede V. S. con seguridad proveer dicho Magisterio en el dicho Mosén Miguel Selma, y confiamos en Nuestro Señor ha de tener esa Iglesia un muy buen ministro, y á nosotros en quanto se ofreciere de su servicio nos tendrá V. S. muy á su disposición.

[...] de Valencia y Julio 11 de 1656

Capellán de V. S. q.b.s.m., *Mosén Marcos Pérez*. – De V. S. siempre afectísimo, *Andrés Pérez de Arganda*. El Motete y Villancico remitimos á V. S. con esta⁴⁴².

Miquel Selma pren possessió del càrrec de mestre de capella a Sogorb el juliol de 1656. Sembla ser que la seva estada a Sogorb no fou d'allò més plaent, ja que, alguns cops tingué problemes per certes qüestions, com ara, no haver fet cantar algunes obres quan tocava fer-ho o bé degut al repartiment d'alguns beneficis econòmics. El cert és que el 7 de novembre de 1659 encara exercia les funcions de mestre de capella en les oposicions a Chantre a la seu, ja que, juntament amb el contralt Melchor Aguilar i el baxonista Vicente Campos, exerciren de tribunal en dita oposició. És a partir d'aquesta data quan es perd el fil de Miquel Selma a la catedral de Sogorb, tot i que sembla ser que exercí la seva funció fins a finals de 1662. En aquest sentit, en dita catedral hi ha una manca de volums pel que fa a les actes capitulars: el 1662 s'acaba el

⁴⁴² : -PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, José: *Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*. Castelló, Conservatori Superior de Música de Castelló, juny, (2000), p.16. [Extret de la revista *Música Religiosa en España*, 13 (1897)], pp.14-16.

volum III de les actes, i falta el volum IV (1663-1664)⁴⁴³. Posteriorment, el 1664, ja es troba com a mestre de capella a Sogorb a mossèn Miquel Monjiu Panzano⁴⁴⁴. A l'arxiu de l'esmentada catedral castellanenca, actualment es conserven de Miquel Selma tan sols tres obres (que en realitat són quatre, encara que una d'elles està repetida)⁴⁴⁵.



Fig.142. Cor de l'actual catedral de Sogorb. La reixa, del segle XV, és l'únic element que queda de l'església antiga; originalment, separava el presbiteri, on es creu que hi havia el cor⁴⁴⁶.

⁴⁴³ Vegeu: -PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, José: *Cronologia de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*. Ob. cit., pp.14-16. Vegeu també: -TRAVER GARCIA, Benito: *Los músicos de la provincia de Castellón*. Castellón, J. Barberà, 1918, p.121.

⁴⁴⁴ Miquel Monjiu Panzano (*Huesca?, 1640c; †Sogorb, Castelló, 1684). Admés com a infant cantor a la catedral de València el 1658. El 1662 oposita al mestratge de capella del Col·legi del Corpus Christi de València i, el 1669, obté la plaça de mestre de capella de la catedral de Sogorb. Vegeu: -CLIMENT, Josep: "Monjiu Panzano, Miquel", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Ob. cit. volum 7, 2000, p.696.

⁴⁴⁵ Les obres de Miquel Selma que es troben a l'arxiu de la catedral de Sogorb són: una Antífona *Salve Regina*, a 5 veus (8/26); Tono *¡Ay!, grave sentimiento*, a 3 veus [d'aquesta obra n'hi ha dues còpies, amb la particularitat que tenen diferent grafia] (8/23 i 8725); i Tono al Santíssim Sagrament *Pastorcilla mansa que lloras*, a 4 veus (8/24). Vegeu: -CLIMENT, José: *Fondos musicales de la región valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, pp.234-235. Aquestes són les que es conserven actualment a dit arxiu, però, anteriorment, a finals del segle XIX n'hi havia moltes altres. Vegeu la relació que en dona en aquella època J. Perpiñán, mestre de capella de dita seu catedralícia: "1) *Salve*, á 5 voces. - 2) *O sacrum convivium*, motete á 8. - 3) *Grave sentimiento*, idem de Pasión, á 3. - 4) *Laudate dominum de coelis*, idem, á 8. - 5) *Misa*, á 4, y el citado (villancico). Total seis obras. Revisados y cotejados antiguos inventarios ha podido averiguarse que el maestro Selma escribió otras obras que desaparecerían quizá con su autor. Hélas aquí: 1) *Misa* á 12 voces. - 2) *Clamavi in toto corde meo*, á 10. - [3)] *Salve*, á 8. - 4) *Salve*, á 6. - 5) *Libera me*, responso á 4. - 6) *Pues la fé nos enseña*, villancico al Santísimo, á 10. - 7) *Manden rezar*, idem, a 8. - 8) *Á la escuela*, villancico á la Virgen, á 9. - 9) *Suenan en los cielos*, idem, a 9. Resumen del catálogo de obras del maesdro Selma: Dos *misas*, tres *motetes*, tres *salves*, un *salmo*, un *responso*, tres *villancicos* al Santísimo i dos á la Virgen. Total 15 obras." Vegeu: -PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, José: *Cronologia de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*. Ob. cit., p.16.

⁴⁴⁶ Agraieixo a l'arxiver de la catedral de Sogorb, el Sr. Magín Arroyas, la informació i facilitats donades.

Fins ara, la informació obtinguda de Selma a Sogorb ens dóna a entendre que podria haver estat anteriorment monjo en algun monestir (ja que es citat alguna vegada com a “fray”), i que, essent frare, anés a exercir de mestre de capella a aquesta catedral castellonenca. Ara bé, segons les meves investigacions, sembla ser que això és fruit d’una confusió en les obres conservades a aquest centre. Dita confusió arrenca en què, en una de les obres conservades —en la portada del *villancico* “Pastorcilla mansa que lloras”— hi apareix exactament: “Fray Miguel Selma”; però, en el seu interior i a l’angle superior dret de cada partícula s’hi troba escrit “correa”. Justament, de fray M. Correa es conserva a l’arxiu de Sogorb una missa copiada el 1725⁴⁴⁷. En aquest sentit es veu clarament que les partícules de l’obra esmentada estan escrites per una mà diferent de la portadeta on està anotat el nom de “Fray Miguel Selma”. Així doncs, podria tractar-se d’un error en la còpia de la portadeta ja que, tant el suport —paper— de dita portadeta, com la grafia que conté, semblen ser posteriors a les partícules de les veus. Es podria donar el cas que qui va copiar dita portadeta caigués en la confusió entre Selma i Correa, comportant el conseqüent malentés que Selma fos frare.

Un fet interessant a destacar és que en una altra obra de Selma —el *villancico* “Grave sentimiento” a 3 veus— apareix “València” a la portadeta. Fet que ens fa pensar que possiblement aquest *villancico* fos portat fins a Sogorb pel mateix mestre quan sortí del Patriarca (?); curiosament, i molt possiblement sense cap mena de rellavància, també hi apareix escrit “Mos Marcelino etc” (possiblement, un simple cantor o copista, prevere...[?]).

⁴⁴⁷ Fray Manuel Correa (*Lisboa, 1600c; †Saragossa, 1653). Carmelita calçat i famós compositor d’origen portugués, que exercí com a mestre de capella a les catedrals de Sigüenza (Guadalajara) y Saragossa. Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Correa, Manuel”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 4, 1999, pp.76-78.



Fig.143. Església catedral de Sagorba, façana principal.

Miquel Selma se'n va de Sagorba cap a Barcelona on es presentà a les oposicions de mestre de capella de la catedral de dita ciutat. Els exàmens d'oposició a la seu barcelonesa s'iniciaren el 15 de setembre de 1664. El 18 de setembre Miquel Selma entrà ja com a coadjutor del mestre de capella a la catedral de Barcelona, ja que el titular, Marcià Albareda⁴⁴⁸, encara vivia i en conservava la plaça. El seu pas per la catedral de Barcelona fou breu, ni tan sols arribà als tres anys ja que la mort li sobrevingué ben aviat. Miquel Selma dictà el seu testament, el 25 d'agost de 1667⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Marcià Albareda (*?; †Vic?, Osona, 1673). Fou escolà a la catedral de Barcelona i alumne de Joan Pau Pujol. El juliol de 1619 és nomenat mestre de cant a l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona. Del 1622 al 1626 es troba de mestre de capella a la catedral de la Seu d'Urgell i, en aquest últim any obté la plaça de mestre de capella de la catedral de Barcelona, substituint al difunt Joan Pau Pujol. Sobre aquest mestre de capella vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. *Ob. cit.*, pp.201-211. -ID: "La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, durant el segle XVII". *Ob. cit.*, p.117. -ID: "Albareda, Marcián", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.* volum 1, 1999, pp.182-183. -BONASTRE BERTRAN, Francesc: "Albareda, Marcià", a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, volum 1, fol. s/n. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: "Albareda, Marcià" a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. *Ob. cit.*, volum IX, p.29.

⁴⁴⁹ En els tres següents quadres es troben les transcripcions diplomàtiques del testament, de l'inventari dels bens i del producte de la subhasta de les pertinences de Miquel Selma. Els tres documents (dels que ofereixo les seves transcripcions) es troben a l'Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona.

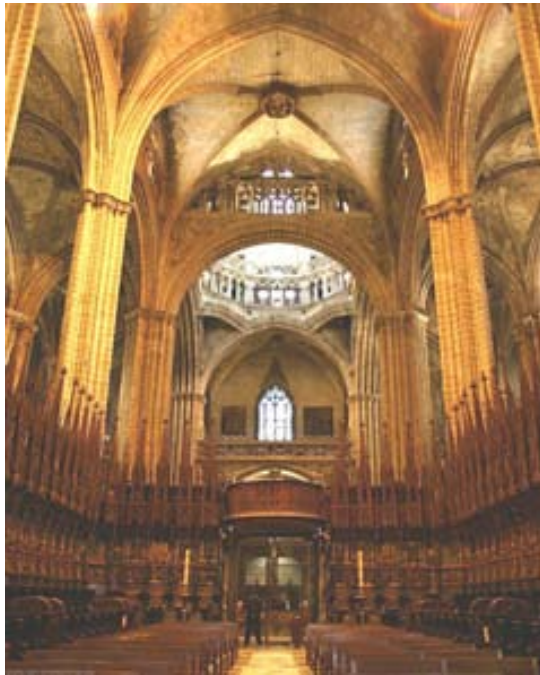


Fig.144. Cadirat de cor de la catedral de Barcelona.

Hi ha poques referències a la tasca de Selma a la catedral de Barcelona. Pel que respecta al pagament de la seva tasca, les dades no són pas abundants. Selma per la seva tasca amb els escolans cobrava £10 anyals que anàvem de primers de maig fins al darrers d'abril de l'any següent⁴⁵⁰. És conegut que en el magisteri de Selma moriren a casa seva dos escolans de cota grana, Enric Olivelles i Cristòfol Serra⁴⁵¹. La malatia i la posterior defunció dels dos escolans comportà unes certes despeses a Selma, despeses que consta foren pagades: “Tinc rebut del Sr Canonge Francesc Valeri servint de protector per lo S. D. Pedro Copons onze lliures set sous y tres diners y son per gallinas melindros sucre dos mortalles y amortallar dos minyons y per deliberació feta per lo molt Illtre. Capítol als 20 de maig 1667”⁴⁵². Algunes vegades sembla manifestar-se certes desavinences amb els cantors, justament, en data de 18 de gener de 1666 es manifesta: “Alguns capitulars dignitaris y canonges han passat en algunes processons de un cor a un altre”. En aquest cas, el Capítol resol que, “per passar de cor passen graduats

⁴⁵⁰ En aquest sentit, vegeu: Arxiu de la Catedral de Barcelona: *Administració dels escolans 1664-1665*, p.30. *Id. 1665-1666*, p.8. *Id. 1666-1667*, p.43.

⁴⁵¹ vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la catedral de Barcelona al segle XVII. Ob. cit.*, pp.143, 213-214.

⁴⁵² Arxiu de la Catedral de Barcelona: *Administració dels escolans 1666-1667*, pp.9, 43.

y que vagin al lloc que els tocara de un cor o altre”⁴⁵³. El Capítol manifesta també que tots els canonges ajudin al Mestre de Capella i “que hi hagi pau a la capella”⁴⁵⁴. També se li feu per part del capítol de la catedral alguna correcció respecte al tracte als cantors. Justament, el dia 28 de maig de 1666 el Capítol catedralici resol “que el protector dels escolans de grana tracte en el menjar i en les hores del menjar y que el Vicari General done una correccio al mestre del mal que tracta als cantors”⁴⁵⁵.

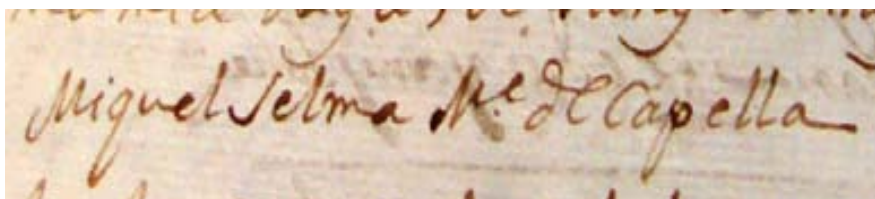


Fig.145. Signatura de Miquel Selma.

L’obra de Selma en el seu pas per la catedral barcelonina deuria haver estat prou reconeguda ja que, posteriorment, es va veure inclosa dins de la coneguda polèmica que afecta a Francesc Valls i la seva Missa “Scala Aretina”. Valls en la defensa de les acusacions que se li feren aporta alguns exemples de dues de les obres de Miquel Selma, concretament d’una Missa a 13 veus i d’un Te Deum a 10⁴⁵⁶.

El seu pas per la catedral de Barcelona fou breu, ni tan sols arribà als tres anys ja que la mort li sobrevingué ben aviat. El 23 d’agost de 1667 Miquel Selma se li porta el Viàtic a casa seva: “se portat lo combregar de la Seu al M de capella qui era Miquel

⁴⁵³ Fa referència a la distribució del cor de la catedral, aquest estava dividit en dues parts, a la dreta mirant a l’altar, el cor de Sant Joan i a l’esquerra, el cor de Sant Pere. La dignitat de capiscol i el Diaconal estaven al cor de Sant Joan, mentre que la dignitat de succentor i el Subdiaconal, al de sant Pere. A més, a cada cor hi havia dotze canonges (quatre preveres, quatre diaques i quatre sotsdiaques). Totes aquestes dignitats i oficis tenien ben establertes les diverses tasques musicals que els pertocava. Vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: “Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barcelona, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII”, a *Anuario Musical*, 55 (2000), p.103.

⁴⁵⁴ Arxiu de la Catedral de Barcelona: *Resoluciones Capitulares 1660-1670*, p.175v.

⁴⁵⁵ Arxiu de la Catedral de Barcelona: *Resoluciones Capitulares 1660-1670*, p.202.

⁴⁵⁶ Vegeu: -PEDRELL, FELIP: “Músics Vells de la Terra. Francesc Valls”, a *Revista Musical Catalana*, 43 (1907), p.137.

Selma P^{re}. fou ab solemnitat beneficional portant lo tàlem vell ques diu de S^t Sever”⁴⁵⁷. Miquel Selma dictà el seu testament, el 25 d’agost de 1667⁴⁵⁸. És desconegut la data exacta de defunció de Miquel Selma però, molt possiblement deuria haver estat el dijous 25 d’agost de 1667 —data del seu testament— o bé, a la matinada del dia següent, el 26, ja que, aquest mateix dia, el Capítol de la catedral resol posar edictes per a cobrir la plaça vacant de mestre de cant de la catedral barcelonina. En l’acta capitular hi consta: “Se ha resolt que lo Sr Cn^e Miret protector dels escolans procure acomodar als minyons de cota grana en casa de la persona que judicara mes a proposit per son govern y ensenyança y que procure ajustar ab lo mestre vell en quant a la participacio de les ganancias de la capella en quant a dits minyons. Se ha fet Com^o als Ss. Don Fran^{co} de erill y Can^e Vila per posar edicte per lo mestrat de cant que se ha de provehir per m^t de Miq. Çelma.”⁴⁵⁹. Així doncs, Miquel Selma morí a Barcelona quan comptava quaranta-cinc anys i, justament, abans que el mateix Marcià Albareda. El cos de Miquel Selma fou traslladat al monestir de Montserrat on fou enterrat, tal com costa en el llibre d’enterraments: “Sepultura octava. El 27 de agost de 1667 fou enterrat el molt R^{nt} Miquel Selma M^o de la cathedral de Barn^a”.

És desconegut la data exacta de defunció de Miquel Selma però, molt possiblement deuria haver estat el dijous 25 d’agost de 1667 —data del seu testament— o bé, a la matinada del dia següent, el 26, ja que, aquest mateix dia, es resol posar edictes per a cobrir la plaça vacant de mestre de cant de la catedral barcelonina “per mort de Miquel Selma”. Així doncs, Miquel Selma morí a Barcelona quan comptava quaranta-quatre anys i, justament, abans que el mateix Marcià Albareda. Sembla ser, segons es desprèn del seu testament, que Selma professava una gran devoció envers la

⁴⁵⁷ Arxiu de la Catedral de Barcelona: *Exemplaria 1613-1670*, volum IV, p.222.

⁴⁵⁸ El testament de Miquel Selma es troba dipositat a l’Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona, al Fons “Notari Maties Marçal” (Maties Pastor), lligall 20 “inventaris i almonedes, 1662-1709”, topogràfic 784/63.

⁴⁵⁹ Arxiu de la Catedral de Barcelona: *Resoluciones Capitulares 1660-1670*, p.248.

Mare de Déu de Montserrat i, a petició pròpia, és enterrat al monestir de Montserrat, concretament, el 27 del mateix mes d'agost. Dit testament aporta una important informació sobre el seu trasllat a Montserrat, el lloc d'enterrament, misses per la seva ànima... No deixa d'estranyar aquesta preferència envers el monestir benedictí i, a la vegada, per la Mare de Déu de Montserrat, tenint present que Selma va estar tan sols tres anys a Catalunya, ja que, tal com s'ha dit, provenia de Sogorb. Per quina raó deuria ser aquesta devoció?

Denoti's que en el testament i en l'inventari dels bens de Selma hi apareix fra Martí Marsal, monjo i sagristà menor del monestir benedictí de Montserrat. Potser també per una possible relació amb el cèlebre monjo benedictí, fra Joan Cererols? Cal esmentar que Cererols⁴⁶⁰ va ser un dels sis membres del tribunal d'oposicions al magisteri de la catedral barcelonina⁴⁶¹. Altrament, Miquel Selma també va tenir una certa relació amb un tal Alberich que vingué de Montserrat a la catedral per tal de tocar el "baixó alto".

⁴⁶⁰ Joan Cererols (*Martorell, 1618; †Montserrat, 1680). Fou escolà al monestir, entrà al noviciat el 1636 i vestí l'habit de monjo el 1639. El 1646 viatjà a Madrid on tingué contacte amb compositors de la cort i el 1653 ja torna a trobar-se a Montserrat i es nomenat mestre de l'escolania, càrrec que ocupà durant trenta anys. Era instrumentista de violó, arpa, arxillaud i trompa marina. Per a més informació vegeu: - PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higini: "Cererols, Juan", a *Diccionario de la Música*. Barcelona, Labor, *Ob. cit.*, tomo I, p.500. -ESTRADA, Gregori: "Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)", a *Actes del I Simposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. *Ob. cit.*, pp.7-23. - BALANZA I GONZÁLEZ, Ferran: "Joan Cererols (1618-1680). L'entorn familiar. Regest dels documents de l'Arxiu Parroquial de Martorell (1587-1678)", a *Actes del I Simposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. *Ob. cit.*, pp.25-69. -CODINA, Daniel: "Cererols, Joan", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 3, pp.489-490. -ID: "Cererols i Fornells, Joan", a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. *Ob. cit.*, volum IX, pp.143-144. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: "Cererols i Fornells, Joan", a *Gran Enciclopedia de la Música*, *Ob. cit.*, volum 2, fol. s/n. -SALIS CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.244-245.

⁴⁶¹ El tribunal que examinà Miquel Selma estava compost per: el succentor (sochantre) de la catedral, Fructuós Tos; el mestre de capella jubilat, Marcia Albareda; Bernabé Iribèria, organista de la catedral; Joan Cererols, mestre de capella de Montserrat; dos canonges en representació del Capítol de la catedral barcelonina; i el mestre de capella de Santa Maria del Mar, Josep Reig. [Josep Reig (*?, 1585?; †?, 1669). Mestre de capella a Santa Maria del Mar des del 1618, havent oposat ja a aquesta plaça el 1607. El 1667, conjuntament amb Albareda i Iribèria atorguen la plaça de mestre de capella de la catedral de Barcelona a Lluís Vicenç Gargallo. Posteriorment, al 1669, demana la seva jubilació essent substituït en el seu càrrec a Santa Maria del Mar, per Miquel Rosquelles. En aquest sentit, vegeu: -BONASTRE, Francesc: "Reig, José", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 9, p.92.]

Referent al magisteri de Selma a la capella de la catedral, hi ha poques referències i, les que es troben fan referència al seu comportament ja que es considera que era un home estricte i exigent; una mostra d'això, són les diverses desavinences que tingué amb els cantors de la capella, fets que li comportaren alguna que altra reprovació per part del Capítol. En el magisteri de la catedral de Barcelona, un cop traspassat Miquel Selma, el succeí en el càrrec Lluís Vicenç Gargallo⁴⁶².

Quadre 11

Testament de Miquel Selma¹

“En nom de nostre S^f Deu Jesuchrist y de la gloriosa y humil verge maria mare sua sia amen Yo Miquel Selma preuere y mestre de capella de la Seu de Bar^a. fill lilegitim y natural de Miquel Selma paraÿre de la Vila de Vallderrobles are ha bisbat de Çaragosa y de Barbara Conjuges deffuncts estant en lo lilit detingut de malaltia corporal de la qual tinch temor de morir estant empero ab mon bon enteniment sana e integra memoria y ferma lo que la fai y orden lo q [?] testament ultima y darrera voluntat mia vuiy ab lo qual eligesch en marmesors y del pnt meu testament executors lo pare fra Marti Marsal monjo y segrista minor de la capella de nostra S^a de montserrat de la pnt Ciutat de Bar^a. lo R^m Andreu Aluero preuere y organista de la Iglesia parrochial de nostra S^a. del Pi de la pnt Ciutat de bar^a. Bernabe Irreberia organista de dita Seu de Bar^a. y Blay Salom negossiant Ciutada de dita Ciutat als quals y a la major part de aquells dono ple poder de cumplir y executar aquest meu darrer testament segons que assi trobaran escrit y per mi ordenat.

Primerament y abans de totas cosas vull orden y man que tots mos deutes que al dia de la mia mort jo deure sien pagats y totas las injurias ara tinch de las quals jo sere tingut y obligat sian satisfetas de mos bens [?] simplament sumariament y de pla segons que los tals deutes e injurias millor a mostrar y prouar se poran per testimonis albarans o, otras legitimas prouas la sola veritat del fet atessa aconeguda de dits marmessors meus.

Elegesch la sepultura al cos meu fahedora en la Iglesia del monestir de nostra S^a de Montserrat de la montanya supplicant al molt R^m Abat per la molta deuosió que aporto a maria S^{ma} de montserrat vulla concedirme aquell lloch que a sa S^a li aparexera ser jo enterrat y si fessa posar en lo vas dels monjos de dit monestir, la qual sepultura vull sia feta conforme aparexera a dits S^{ss} marmessors meus y per aquella gastat lo que ben vist los sera volent que quant mon Cos sera aportat a dit monestir vaja acompanyat de sis Capellans a cauall ab lo salari se pora Concertar y axi mateix de dits S^{ss} marmessors meus a quiscu dels quals respectiue per llur treball de anar acompanyar dit mon cos los dexo ultra del gasto faran deu lliures moneda bar^a.

Item vull y man que encontinent mon obit seguit per salut y repos de la mia anima me sien dites y celebrades trescentes y trentatres missas en dita Seu de bar^a. en las Capellas es a saber de las animas S^t. Seuer S^{ta}. Eularia y nostra S^a de la Conceptio donant per charitat de aquellas ar^o de sis sous quiscuna missa.

⁴⁶² Lluís Vicenç Gargallo (*?, 1636/1640; †Barcelona, 1682). Ja es tenen notícies d'ell quan era escolà cantor a la catedral de València el 1653. El 1659 era mestre de capella a la catedral d'Osca, el 1662 es presenta a les oposicions al “Patriarca”. El 1667 ja es troba a la catedral de Barcelona, primer com a coadjutor —1667— i després, el 1673, com a mestre de capella. Per a més informació sobre Gargallo, vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. *Ob. cit.*, pp.214-222. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: *Història de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986, pp.13-47. -ID: “Gargallo, Lluís Vicent”, a *Gran Enciclopedia de la Música*, *Ob. cit.*, volum 3, fol. s/n. -ID: “Gargallo, Luis Vicente”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 5, pp.514-516. -RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Gargallo, Lluís Vicenç”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. *Ob. cit.*, volum IX, pp.235. -SALISI I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.249-250.

Item axi mateix vull y man que per salut y repos de la mia anima lo dia que dit meu cos sera aportat en dita Iglesia de montserrat o lo endema me sien ditas y celebrades en dita Iglesia per los monjos de aquella tantas quantas missas dir y celebrar saporan en un de dits dos dias donant per charitat de aquellas ar^o de sis sous per quiscuna missa.

Item deix y llego al Ils^{im} y R^{im} S^r. Bisbe de Bar^a per tots los drets pogues pretendrer en ma universal heretat y bens un morabati valent nou sous moneda bar^a.

Item deix y llego a Agusti Selma pages de dita Vila de Vallderobles mon germa per lo molt amor y voluntat que li aporto o, a son hereu en cas ell fos mort catorse dobles en or en especia.

Item deix y llego a Rafela criada mia en agraïment del quant be me ha seruit ultra del que li tinch donat la Soldada de un any no obstant que aquell no sia acabat que son Setse lliures lo any moneda bar^a.

Tots los altres empero bens meus mobles e Immobles haguts y per hauer [?] drets forsas y actions mias uniuersals ahont se vulla que sian y en qualseuol especia consistescan y que a mi me pertanÿen y pertanÿeran ara y en lo esdeuenidor, en qualseuol part del mon per qualseuols causes y rahons deix y atorch a nostre S^r. Deu Jesuchrist y la mia anima y causa pia auall escrita Instituhint nostre S^r. Deu Jesuchrist y la mia anima y causa pia auall escrita a mi hereus uniuersals volent que seguit mon obit per dits S^{rs} marmessors meus sie pres Inuentari de tots mos bens y aquells que ab dines comptants no concistiran vengan en lo encant publich al mes donant y de allo que en procehira paga ma cepultura llegats y deutes vull que per repos y quietut de la mia anima de mos pares y altres per qui tinga obligacio de pregar a deu me sia Instituhit y fundat en dita Iglesia de dit monestir un aniuersari cantat cant de orga ab la forma modo y manera que semblants aniuersaris se celebra en dita Iglesia celebrador quiscu anÿ perpetuament lo dia de S^t. Miquel de Setembre si dit dia Impedit no sera y sino lo dia apres seguit donant per aquell la charitat acostumada y si acas sera que dits mos bens no abastaran per a fer dita fundacio en tal cas vull sien Instituhides y fundades una missa o, missas baxas, tantas quantas Instituhir y fundar sen poran en la dita Iglesia de dit monestir celebradores lo dit dia o festa de S^t. Miquel de Setembre y si acas restara alguna cosa vull men sien dites y celebrades misses baxas en dita Iglesia donant de charitat ar^o. de quatre sous per quiscuna de aquellas.

Reuocant cassant y annullant ab aquest meu testament tots y qualseuols altres testaments y ultimas voluntats per mi fets y fetas en poder de qualseuols nott[ari] encara que en aquells y aquellas hi hagues qualseuols paraules derogatorias y altres de les quals ab aquest meu testament se hagues de fer expressa mentio per quant de aquells y aquellas me penit volent que aquest preualega a tots los altres.

E aquesta es la mia ultima y darrera voluntat la qual vull que valega y valer pugua per dret de testament o per aquella especia de ultima voluntat que millor de dret valer y tenir pora de la qual lo obit meu seguit vull me sian fetas tantas copias y trasllats quants y quantas demanades ne seran per lo hereu llegataris y altres de qui sera Interes Fet i firmat fonch lo pnt meu testament en Bar^a. dijous a vint y Sinch del mes de agost anÿ de la natiuitat del Senor de milsiscents sexanta y set sin + y al de mi Miquel Selma testador demunt dit qui lo pnt meu testament ultima y darrera voluntat mia llo ho aprouo ratifico y confirmo.

Testimonis cridats y per boca propria de dit testador pregats son Benet Buscarons mestre de capella de la Iglesia parrochial de S^t. Just y S^t. Pastor de la pnt Ciutat y Jaume Ros organista de S^t. Jaume de la pnt Ciutat. Signum Mathiae Marsal aplica atq ugia a uetibus nott publicus Bar^e. qui huiusmodi testamentariae dispositione una cum prenomatis testibus pri Interfui Scripsiq et clausi. P.m.”

1. El testament de Miquel Selma es troba dipositat a l'Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona, al Fons "Notari Maties Marçal" (Maties Pastor), lligall 20 "inventaris i almonedes, 1662-1709", topogràfic 784/63.

En els següent quadre presento l'inventari dels béns de la casa de Miquel Selma dut a terme pel notari Maties Marsal [Pastor] amb el testimoni de Martí Marsal sagristà menor del monestir de Nostra Senyora de Montserrat i d'Andreu Albero⁴⁶³, organista de l'església de Santa Maria del Pi —ambdós ja consten com a testimonis en el testament

⁴⁶³ Als documents apareix com a Alvero, però, de ben segur, i degut a la manca de normativa ortogràfica, es pot tractar d'Albero. Referent a aquest organista no he trobat cap dada que manifesti algun aspecte de la seva vida i/o obra.

de Miquel Selma—. L'inventari està datat el 29 d'agost de 1667, això és quatre dies després d'haver-se redactat dit testament.

Quadre 12

Inventari del béns de la casa de Miquel Selma¹

[Marge:] “[?] entan um confutum de hereditate et bonis que fuerunt R^{di} Michaelis Selma presbiterum et magestri cantus Sedis Bar^e ad prestanciam R^{dorum} patris fr. martini marsal sacristae minoris Capeleae beatae mariae de montserrat pntis ciuitatis R. Andreas Aluero preb^m et musaci organi ecclae. parrochialis beatae mariae de pinu eiusdem Ciuitatis bar^e Barnabe Irriberia musici organum eiusdem sedis bar^e et honor Blay Salom negociatoris Ciuis bar^e manumissorum et executorum testamenti seum ultimae voluntatis dicti q^o michaelis Selma et eo nomine gerentium vices piarum causarum per[iltu?] heredum Sacra ~~Institu~~ electorum et Institutarum illius ultimo testamento quod fecit et firmauit bar^e apud me Mathiam Marsal nott publicum bar^e die vigesima quinta predictorum mensis et anni

[Contingut:] “Die Lundi XXVIII mensis augusti anno a nati.e domini M.DCLXVII

In Dei nomine uniuersi qd

Primo se ha trobat en la casa del mestre de Cant de la Seu la qual com a mestre de cant predit habitaua dit miquel Selma en [debo?] en lo aposiento que traou finestra al cel obert en lo qual y ha una alcoua y si entre per la sala

P^{rimo} un llit de pilars de noguer gran ab la Capsalera y pots usat ab son llit de cortinatge de Rubielos de aragon ~~Item que~~ lot enter que son ~~dotze~~ onse pessas y cobritaula del mateix

Item dos portales [a la fes?] sanefes de tela cabelada

Item una arquimesa de noguer guarnida de boix ab son paný y clau usada y dins la qual se ha trobat lo siguen[t]

P^{rimo} Set culleres de plata y un tenedor de pes

Item Sincuanta nou dobles de or encoenti quatre pessas de vuýt un real de dos y dos reals de plata vells

Item dos toquillas de tela noua guarnidas de puntas

Item un tocado de tela nou

Item dos parells de mitjes de lli nouas

Item dos en parell de mitjes de seda de pel vellas

Item un mocador de tela nou

Item un parell de guants usats

Item una lliura de tros de cirilla y candelas

Item un tinter y polsera de llauto usats

Item una caixa de alba ab son paný clau usada y dins de aquella se ha trobat lo seguent

P^{rimo} Una capa y sotana de estam y seda usat

Item una sinta de seda usada

Item un parell de mitges de seda negres usades

Item unes balenas de escot usat

Item dos gipons de [cobra de viladis?] y seda pardo y [?] de boqueal encarnats molt usats

Item un vestit de paný negre molt dolent

Item dos colls de roba molt usats

Item un parell de manegues de estam y seda usades

Item dos parells de manegues velles

Item un manteu y lloba de escot usat

Item una sotanilla de pemellot fi folrada de tafata pardo usada

Item un ballo y ropilla de bayeta dolent [amb diferent cal·ligrafia: “la ropilla se dara de caritat”]

Item una llenca de drap negre

Item dos balenas de tela guarnidas de puntas usadas

Item sis palms de tela de alemanya de saquet

Item un barret ab son floch de tafata usat

Item tres pessas de tela ço es dos de trentadosena y la altra cintena

Item un parell de mitja estam grises usades [amb diferent cal·ligrafia: “sien donades de caritat”]

Item una daga ab sa beyna y ganiuet usada
Item una capa de herbatge ab sa [celemara?] molt usada
Item tres estouallas de ginesta usades
Item sinch touallons de ginesta usats
Item tres toualloses ço es una de ginesta altra de [clinet?] ab randa als caps y puntas y altra de [clinet?] totes usades
Item una sotana vella de estam y seda
Item un sinto molt usat
Item una taula de noguer usada
Item una capsa rodona ab dues balones usades
Item dos candeleros de llauto usats rodons
Item un barret de quatre corns usat

en lo aposento de la majordoma que si entra per dita cambra

P^{rimo} dos almusas ço es una de pemellot fi folrada de tafata morat baixa y altra de escot folrada del mateix usada

Item dos sopellisos de tela guarnit de puntas usats
Item un [neguet?] de escot guarnit de puntas usat
Item un manto de cor ab sa [salamaras?] y pells usat
Item dos formes de sabates noues
Item un parell de botas de vadellut usades
Item una pessa de llarga ab son pany un punt usada
Item un montera de drap cendros usada
Item tres dotzenas y dos [serios?] de ram de fil de canem
Item una vanoua de estam y seda de color groch y narunjat ab sa flocadura del mateix color
Item un rodapeu de fil y filadis naronjat y vert molt usat
Item un banch de pi de respallera usat
Item una caixa de pi ab pan y clau usada
Item una marfega dolenta
Item un matalas de tela blanca usat
Item un llit de quatre banchs usat
Item un respall usat
Item una ropilla de tela usada guarnida de puntas
Item quatre flassades ço es dos de verdes una bona y altra usada y dos blanques usades
Item disset llansols ço es quatre de tela de genoua bons y los demes de bri de canem part usats y part mes usats
Item set estoualles ço es una de ginesta y dos de fil y cane[m] y les demes de fil usades
Item vuyt mocados de tela usats
Item quatre parells de mitjas de fil molt usades
Item ~~dotse~~ onse touallons ~~de pi~~ ço es quatre de coto y los demes de fil
Item quatre tres calsets ~~de~~ molt dolents
Item dues ropillas de tela usades
Item rodapeu de llit de tela y [lli?] usat
Item dues toualloses de tela usades ab randa
Item dos coxineras ço es ~~quatre~~ sinch de grans y sinch de xiques de tela molt usades
Item tres toualloses de drap usades
Item sis axugamans usats
Item dos tocados de tela usats
Item una caldera de aram
Item tres camisas de tela usades
Item una maleta gran de vaqueta negra usada
Item un paneret
Item tres capsas de pr[?]ns ab sos burals petits usats

en la cuyna

P^{rimo} una olla de ferro bona
Item una lluminera de llana ab sas aspabiladoras usada
Item una mitja lluna usada
Item un rall usat
Item una paella gran usada

Item dos cests
Item uns ferros de tres peus usats
Item unas graellas usades
Item una pala de ferro
Item dos llums usats
Item una salinera de fusta
Item una sort de terra de plats y escudellas de poca consideració
Item un morter de pedra ab sa ma usat
Item dos galedes ab sa curriola usat ab sos cadenas
Item gibrell de terra
Item [gauadal?] de fusta usat
Item una tenalla usada
Item una tauleta de tisora ab un banquet tot vell [amb diferent cal·ligrafia: “que diu ser del mestre albareda”]
Item un garrafo de cami ab sa garrafa

en lo aposento qui ce al carrer

P^{rimo} dos banchs de llit usats

Item una marfega usada

en la sala

P^{rimo} una taula de noguer usada

Item nou cadires ab brasos de vaqueta negres usades

Item un banquet de pi usat

Item una taula de tisora vella

Item una sort de vidre

en la porxada

P^{rimo} quatre matalassos ço es tres de nous de tela usada y lo altre de la mateixa color usat

Item quatre banchs de llit usats

Item una marfega usada

Item quatre coxins ço es dos de grans y dos de xics usats

Item un sendrer usat

en lo celler

P^{rimo} una bota de mitja carrega ab sa [selta?] usada

Item una gerra de terra gran per aigua ab sa [selta]

Item quatre gerras

Item un quarter y mitg de cansalada de pes

Item dues olles de ~~gar~~ lart

Item una mitja pastera usada

Hec autem bona F

Protestantes F

Testes Sunt Jacobus Ros musicus organicus en la Parrochialis Sancti Jacobi pntis Ciuitatis Bar^e et Michael Farrer Studens Bar^e habit.”.

1. L'inventari dels bens de Miquel Selma es troba dipositat a l'Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona, al Fons “Notari Maties Marçal” (Maties Pastor), lligall 20 “inventaris i almonedes, 1662-1709”, topogràfic 784/64.

En el següent quadre es troben detallades les vendes dels béns inventariats en la casa de Miquel Selma. El benefici que d'aquestes vendes s'obtingué, hauria de costejar la seva voluntat pel que fa a les despeses descrites en el testament. Consta que, el receptor dels diners de la venda fou el mateix Andreu Alberó —organista de l'església

de Santa Maria del Pi—; i com a curador dels béns, Antoni Canyelles [?]. La venda dels béns de Miquel Selma es féu durant una setmana, del dilluns 14 de setembre al dilluns 21 del mateix mes, excloent-ne però el dimecres i el diumenge.

Quadre 13

Producte de la venda dels béns de Miquel Selma¹

[Marge:] “Encantus Bonorum omnium que fuerunt R^{di} Michaelis Selma presbiterum et magistri cantus sedis Bar^e factus ad Instanciam

[Contingut:] “Die Lundi XIII mensis Septembris annum a nati^o dmin MDCLXVII

[Marge:] Receptor [pecuniarum] R^{du}s Andreas Aluero
[cursitor?] Anthonius canyelles
Al dit per la crida 4 s

[Contingut:] P^{rimo} a Jaume Ros manxador de la Seu una pessa de tela trentadosena per nou lliures y dos sous... £9 2s // Item a Joan casanouas manya dos pessas de tela ço es una trentadosena y altra vintena per setze lliures y dos sous... £16 2s // Item a dit Jaume Ros sinch palms de alemanya cambrayna per disset sous y sis diners... 17s 6d // Item al procurador de nostra s^a. de montserrat quatre coxins ço es dos de grans y dos de xics per una lliura y dotse sous... £1 12s // Item a Bernat bayeria calsete una flassada verda molt usada per tres lliures y diuuyt sous... £3 18s // Item al R^{nt}. Joan Duran preuere sis parells de mitjas ço es dos parells de nouas de lli y quatre de dolentes per dues lliures y dos sous... £2 2s // Item al R^{nt}. Joseph Farrer preuere nou touallons dolens per quinse sous y sis diners... £15 6d // Item a Isabel Borrulla viuda una flassada verda usada per set lliures y onze sous... £7 11s // Item a dit Joan casanoues manya una olla de ferro usada per dues lliures y quinse sous... £2 15s // Item a Rafela barria una camisa de tela usada per setse sous... 16s // Item a Don Blasquano dos llits de pots y banchs usats per tres lliures y vuyt sous... £3 8s // Item al mateix Don Blasquano una paella unas graellas una pala de ferro y dos [?] per dues lliures... £2.

Die martis XX predictorum mensis et anni in platea noua presentis ciuitate Bar^e.

[Marge:] Receptor pecuniarum dictus aluero
curritor dictus canyelles
Al dit corredor per la crida 4s

[Contingut:] P^{rimo} a Fran^s. Serra paller dotse lliures de fil de canem q³ ar^o. son tres lliures y quatre sous... £3 4s // Item a Pau Padrell adroguer de bar^a. un llansol de bri de canem usat per tres lliures un sou... £3 1s // Item a Onofre estalella chirurgia de Bar^a. sis axugamans usats per tretse sous y sis diners... 13s 6d // Item al R^{nt}. Joan vinçals preuere y beneficiat en la Iglesia parrochial de nostra del pi de la pnt Ciutat de bar^a. un sobrepellis usat per sinch lliures setse sous... £5 16s // Item al R^{nt}. Joan valles preuere y beneficiat en la Seu de bar^a. altre sobrepellis molt usat per tres lliures y nou sous... £3 9s // Item al presentat pare fra Miquel Blanch del monestir del Carme dos llançols de bri de canem usats per quatre lliures y dotse sous... £4 12s // Item a dit Pau Padrell una llumenera de llauto usada per tres lliures y tretse sous... £3 13s // Item a Macia Fochs corredor de animals quatre matalassos ab las telas de dauets y [cotosina?] usats per quaranta nou lliures... £49 // Item a Jaume Ros manxador de la seu un bufet de noguer usat per sinch lliures y deu sous... £5 10s // Item a dit Foch sis touallons molt usats per dues lliures y tres sous... £2 3s // Item a Macia Marsal nott auall escrit una flassada petita per dues lliures y dos sous... £2 2s // Item a Anthoni Sagrera pages una flassada blanca usada per tres lliures y setse sous... £3 16s // Item al D^r. Joseph marti miro apotecari unas estouallas de ginesta molt usades per dues lliures... £2.

Die jouis vigesima secunda predictorum mensis et anni in dicta platea noua

[Marge:] Receptor pecuniarum dictus Auaro
curritor dictus canyellas
al dit corredor per la crida 4 s

[Contingut:] P^{rimo} al S^r. D. Ramon Barart nou cadiras ab brassos negras usadas per vint y quatre lliures y deu sous... £24 10s // Item a Ramon xapoli velluter un llum usat per deu sous... 10s // Item a dit xapoli una gerra de posar oliuas per... // Item al R^{nt}. Anthoni Guarro preuere y premisser de S^{ta} maria de la mar una almusa per sis lliures y deu sous... £6 10s // Item a maria Casanoues un matalas ab las telas blanchas usat per sinch lliures y deu sous... £5 10s // Item a dita maria casanoues dos candeleros de llauto usats per una lliura y dos sous... £1 2s // Item al R^{nt}. Pere Martir Graup^e. y domer de la Seu una Sinta de seda usada per dues lliures y sis sous... £2 6s // Item a Anthoni Tapias candeler de cera una arquimesa de noguer y boix usada per diuuýt lliures y deu sous... £18 10s // Item al R^{nt}. Rafel Tos preuere y beneficiat en la Seu un parell de llansols de tela usats per vuýt lliures y sis sous... £8 6s // Item a Joan Batista Caualler negossiant un llansol de bri de canem usat per una lliura y disset sous... £1 17s // Item al R^{nt}. Joseph Ferrer preuere una almusetta de escot usada per dues lliures y setze sous... £1 16s // Item a Jaume Ros organista un sombrero usat per una lliura y set sous... £1 7s // Item a Felip vilaro clergue unas manegas negras de xemellot molt usadas per set sous... 7s // Item a m^o. ualenti [Cont?] preuere residint en s^t Joan una capa de arbatge molt usada per quatre lliures y quatre sous... £4 4s // Item a dit Foch corredor de animals unas mitjas de seda negra usades per dues lliures y vuit sous... £2 8s // Item al R^{nt}. Joan Batista doliu preuere y domer de la Seu unas mitjas de [retorsedillo?] negras y dolentas per nou sous... 9s // Item al R^{nt}. Pau Feu preuere sinch balones y un mocador de tela tot usat per una lliura... £1 // Item a dit Jaume Ros un gipo de boqueals molt usat èr catorse sous y sis diners... 14s 6d // Item a Joan Pages tauerner un gipo de ~~estam~~ filadis y seda molt usat per onze sous... 11s.

Die veneris XXIII predictorum mensis et anni in dicta platea noua.

[Marge:] Receptor pecuniarum dictus Aluero
curritor dictus cassanyes
al dit corredor per la crida 4s

[Contingut:] P^{rimo} al R^{nt}. Domingo Mora preuere residint en Bar^a. una caixa de alba ab son paný y clau usada per dues lliures tres sous... £2 3s // Item a Marcia Fochs corredor de animals tres marfegues per quatre lliures diuuýt sous... £4 18s // Item al dit Fochs una salinera de fusta per deu sous... 10s // Item al R^{nt}. Fran^s. nadal preuere y beneficiat en la Seu de bar^a. una maleta usada per una lliura y setze sous... £1 16s // Item a Miquel Creus dos parells de manegues molt vellas per quatre sous... 4s // Item al nott auall escrit un respallet per quatre sous y mitg... 4s 6d // Item a dit foch unas estouallas de fil usades per una lliura y disset sous... £1 17s // Item a Francisco arbos estudiant un manteu y sotana de escot usat molt per quatre lliures y sinch sous... £4 5s // Item al molt R^{nt}. Fran^s. Almunia canonge de S^{ta} anna una sotanilla de xemellot molt usada per dues lliures y deu sous... £2 10s // Item a dit Fochs un llansol de tela usat per tres lliures y setze sous... £3 16s // Item a dit Fochs un llansol de bri de canem molt dolent per diuuýt sous y sis diners... 18s 6d // Item al R^{nt}. Rafel Tos preuere y beneficiat en la Seu de bar^a. un llansol de bri de canem usat per una lliura y dinou sous... £1 19s // Item al R^{nt}. Rafel Tos altre llansol de bri de canem usat per dues lliures y catorse sous... £2 14s // Item a Joan Beýre matalaser un llansol de dos teles usat per una lliura y quinse sous... £1 15s // Item al pare Fra Joseph estrader del carme un tinter y polsera de llato per tretse sous... 13s // Item a Bernat Soler pages una daga ab son ganiuert usat per sinc sous... 5s // Item a dit Fochs un llansol de tela usat per tres lliures y setze sous... £3 16s // Item a dit Fochs un balo y ropilla de Contraý molt usat per una lliura y vuit sous... £1 8s // Item a dit Fochs una guitarra usada per una lliura y quatre sous... £1 4s // Item a dit nott un cademat de galledas per catorze sous... 14s // Item a maria Salem una gerra gran per dotze sous... 12s // Item a dit nott un morter de pedra ab sa ma usat per vuýt sous... 8s.

Die sabbati XXIII predictorum mensis et anni.

[Marge:] Receptor pecuniarum dictus Aluero
curritor dictus canyelles
al dit corredor per la crida 4s

[Contingut:] P^{rimo} a Joan Batista caualler un llum usat per deu sous... 10s // Item a Joseph Iglesias corredor de [xell?] duas galedas dolentas una corriella y una corda de pou despart ~~dolenta~~ molt usada per una lliura y tres sous... £1 3s // Item al R^{nt}. Fran^s. Delgado preuere y beneficiat en la seu una caldera de aram usada

per tres lliures y quatre sous... £3 4s // Item a Francisco Ricart nou touallolas y vuýt mocadors de tela tot molt usat y dolent per dues lliures y dos sous... £2 2s // Item al R^{nt}. Fran^s. Almunia Canonge de S^{la} anna duas ropillas nouas per tretse sous... 13s // Item a Agustí clausades porter real una sort de Roba blanca vella y entre ella una camisa de tela per una lliura y diuýt sous... £1 18s // Item a Antich vilallonga pages dues estouallas de pinýouet usades per tres lliures y catorse sous... £3 14s // Item a Jacinto Vicent escultor una muntera de drap usada per dotse sous... 12s // Item a dit vilallonga unes estoualles petites de fil usades per una lliura y dos sous... £1 2s // Item a Marcia Fochs corredor de animals unas estouallas usades per una lliura y nou sous... £1 9s // Item a dit Fochs altres estouallas usades per una lliura y deu sous... £1 10s // Item a dit Fochs un llansol de bri de canem usat per dues lliures y vuýt sous... £2 8s // Item a dit Fochs altre llansol com lo prop dit per altres dues lliures y vuýt sous... £2 8s // Item a dit Fochs altre llansol com lo prop dit per altres dues lliures y vuýt sous... £2 8s // Item a dit Fochs altre llansol dolent per deu sous... 10s // Item a Francisco Picart estudiant una caixa de alba ab son paný y clau usada per dues lliures y set sous... £2 7s // Item a dit Fochs set coxineres entre grans y xiques y tres estoualles tot molt usat per dues lliures y dos sous... £2 2s // Item a dit Francisco Picart dos banchs de alba usats per una lliura dotse sous y sis... £1 12s 6d // Item al d^r. martí miro un paneret, una ralladora y una mitja lluna tot usat per tretse sous... 13s // Item a Fran^s. Rouira argenter set culleres y unas forquillas de plata de pes vuýt onas deu argensos y mitg que ar^o. de 29s 6d relleuats 8 diners per lo pessar del contrat son dotse lliures deu sous y quatre diners... £12 10s 4d.

Die Lundi XXI predictorum mensis et anni in dicta platea noua.

[Marge:] Receptor pecuniarum dictus alauero
curritor dictus canýelles
al corredor per la crida 4s

[Contingut:] P^{rimo} al R^{nt}. Isidro Jordana preuere una boteta usada per una lliura y quatre sous... £1 4s // Item a esteue llussi una sort de terra y un gaudal escardat per set sous y sis... 7s 6d // Item a Jaume major pages de S^t. Culgat una pessa llarga usada per quatre lliures y vuýt sous... £4 8s // Item a xenan angeles dos gorrafins una gibrella de terra una post de trinjar y un cabs de comprar tot molt usat per dotse sous... 12s // Item a dit Jordana dos parells de balons ço es uns de escot y altres de bayeta, uns colls de sotana y barret de quatre corns tot molt usat per una lliura quatre sous... £1 4s // Item a dit Jordana uns peus de ferro usats per dotse sous... 12s // Item al R^{nt}. Fran^s. Almunia Canonge de S^{la} anna un sendrer usat per vuýt sous y dos... 8s 2d // Item a Anthoni Gomis reuenedor deu lliures y mitja de canselada que ar^o. de 5s la lliura son dues lliures dotse sous y sis diners... £2 12s 6d // Item a maria taco un banquet una serýlla y una sistella ab una sort de vidre per set sous y sis... 7s 6d // Item a macia vinýas reuenedor una taula de noguer usada per dues lliures... £2 // Item al R^{nt}. Joseph Camps preuere y mestre de capella de s^t. Miquel un manteu y sotana de estam y seda ab ses manegues usat per tretse lliures... £13 // Item al R^{nt}. Joseph Farrer preuere un deuant de llit narinjat y vert usat per quinze sous... 15s // Item a dit Farrer ~~una vano~~ cobrellit de seda de color vert y groch molt usat per tres lliures y onse sous... £3 11s // Item a Joan batista doliu preuere y domer d ela Seu un [espai en blanc] per quaranta sinch lliures y un sou... £45 1s // Item al R^{nt}. Jacinto Medina preuere unas botas molt usades per una lliura y vuýt sous... £1 8s // Item a dit Jacinto Medina una taula de tisora de noguer usada per deu sous... 10s // Item a Don Llorens Fornes un llit de pilars de noguer ab son cortinatge cobrellit cobre taula porteleras que entre tot son setse peces per vuýtanta lliures... £80 // Item a Jaume Ros una pastera molt usada per catorse sous... 14s // Item a dit Ros dos banchs petits de respallera per una lliura y vuýt sous... £1 8s // Item al dit un tocado de tela per set sous... 7s”.

[La suma total de la venda dels encats ascendeix a £460 7s 4d. D'aquesta quantitat cal restar-hi les despeses notariales (testament, inventari, acte de institució, paper, àpoques i còpies), que sumen un total de £26 a descomptar del benefici de les vendes].

1. La relació del producte de la venda dels bens de Miquel Selma es troba dipositat a l'Arxiu Històric de Protocols Notariales de Barcelona, al Fons “Notari Maties Marçal” (Maties Pastor), lligall 20 “inventaris i almonedes, 1662-1709”, topogràfic 784/64.

De tota la documentació exposada se'n poden extreure diverses consideracions que poden aportar una mica més de claror a la figura i vida de Miquel Selma:

1) Miquel Selma vivia en una *casa* que no era de la seva propietat, ja que no consta com a bé seu en l'inventari. Per tant doncs, podria ser que: a) la casa fos propietat de la catedral barcelonina i que, com a mestre de capella, li fos destinada com a residència tant d'ell com dels nens cantors; b) que fos llogada pel mateix Selma, fet que no queda reflectit enlloc.

La casa, l'inventari de la qual no especifica ni la seva ubicació a la ciutat ni tampoc de quants pisos es componia; consta que tenia tres cambres (una que dóna al celobert, una altra que dóna al carrer i la de la majordona), una sala que, segons el que s'esmenta, feia de distribuïdor, la cuina i un celler que es pot entendre més aviat com a rebost i situat al mateix pla del pis.

2) Miquel Selma vivia amb una *majordona*, Rafela. Aquesta deuria tenir cura de la casa, la roba i el menjar de Selma i “possiblement” dels nens que el mestre de capella tingués al seu càrrec. Aquest fet no queda reflectit en el testament ni en l'inventari tot i que, a la cambra que dóna al carrer s'hi troben dos bancs llits i a la porxada quatre matalassos amb els seus coixins i una màrfega⁴⁶⁴. Així doncs, a la casa s'hi comptaven, a més del llit de Selma i del de la majordona, sis llocs més per a dormir (potser pels nens cantors o “sisets” —nom que apareix precisament a Verdú⁴⁶⁵—). Altrament, la relació entre Miquel Selma i Rafela, sembla ser cordial però sense arribar possiblement a tenir algun tipus de parentiu: s'ha de considerar que Selma li deixa, com a “criada” seva, i en agraïment pels seus serveis, “ultra del que li tinch donat” (la qual cosa no especifica), el salari de tot un any més, encara que el vigent no estigués acabat.

3) Sí que es destaca però, en tot el detallat en l'inventari, una certa “*pobresa*” en relació als béns continguts a la casa de Selma. Referent a tot el que s'hi anota, i

⁴⁶⁴ La màrfega és un sac gros, sovint farcit de palla i lligat per un cap, que es feia servir com a matalàs.

⁴⁶⁵ Concretament, el nom de “sisets” apareix el desembre de 1616 entre les despeses d'e l'enterrament d'un sacerdot, especificant exactament “los 6 minyons dels sisets”. —APV: *Obits 1595-1636*. -31-, sign. 306. f.s/n.

bàsicament pel que fa a la roba, s'especifica que està molt usat o bé que és vell, fet que denota un cert estat general de migradesa. Òbviament, aquest fet, ens pot estranyar avui dia però, en l'època que estem tractant, tercer quart del segle XVII i, arrel de d'altres inventaris observats, i més concretament, en els decrets de visita dels arxius consultats, la manca de roba, l'higiene d'aquesta i l'estretor econòmica eren una realitat en la societat i l'estament religiós de l'època.

4) En cap moment es detalla res de les composicions de Miquel Selma i/o de música en general (a part d'una guitarra, de la que tractaré seguidament). No consta que a la casa hi hagués partitures o partícels, ni que tan sols hi hagués paper, només s'esmenta un tinter, i una polsera⁴⁶⁶ de llautó (tampoc s'esmenta de l'existència de plomes per escriure música, o qualsevol altra cosa). Tampoc s'esmenta cap informació sobre els aspectes d'ensenyament musical i, en general, formatiu de cara als nens cantors (un catecisme, llibres d'oracions, etc.).

A la vegada, a l'inventari, tampoc hi consta cap tipus de llibre (litúrgic, musical, teòric, etc...) ni cap altra documentació de cap gènere. Per tant, doncs, el fet de no trobar-hi res que el relacionés com a compositor i mestre de la capella de la catedral barcelonina, ve a significar que Selma potser no composava a casa seva sinó que ho deuria fer en un altre lloc (potser, a la catedral, o en alguna dependència de la seu barcelonina on exercités el seu magisteri?).

Sigui com sigui, no consta cap indicatiu d'activitat intel·lectual a casa seva, símptoma evident de pobresa extrema, o bé que aquest tipus d'activitats es mantenien fora de casa seva i varen quedar per alguna raó fora del seu testament, o, fins i tot, que aquest tipus de possibles materials s'haurien registrat en altres documents, o no es varen reflectir aquí per no pertànyer al mestre, sinó, directament, al capítol catedralici.

⁴⁶⁶ Vas amb sorra fina que s'usava per assecar la tinta d'un escrit, també pot dir-se sorrera.

L'única cosa que apareix als documents notarials exposats i que, ens relaciona Selma amb la música, és la venda d'una guitarra “usada” i que, de fet, la compra Macià Fochs, un comerciant d'animals, que a la vegada compra altres pertinences de Selma, potser amb la intenció de revendre-les (?). No deixa de ser curiós el cas de la “guitarra”, ja que aquesta no apareix a l'inventari; en canvi, sí que ho fa a la venda de les propietats de Miquel Selma. Així doncs, ve a significar que Selma, deuria tocar la guitarra i que, com a instrument polifònic “portàtil”, possiblement li servís a l'hora de compondre o de cercar els diversos temes musicals i fer-ne les pertinents provatures polifòniques i els assajos amb la capella, fora de l'orgue de la catedral. A la vegada, hi cap la possibilitat que pogués assajar les obres compostades a casa seva, això és, amb alguns dels cantors utilitzant la guitarra com a instrument que fes la funció de la part del baix (per “acompanyar”).

D'altra banda, tenim diversos noms relacionats amb la música en la documentació que hem pogut llegir —tots ells desenvolupant càrrecs musicals a la ciutat de Barcelona—: 1) *Andreu Alvero* [*Albero*], organista de l'església de Santa Maria del Pi; 2) *Bernabé Iriberia*, organista de la catedral de Barcelona⁴⁶⁷; 3) *Benet Buscarons*, mestre de capella a l'església dels Sants Just i Pastor⁴⁶⁸; 4) *Jaume Ros*, que, al testament de Miquel Selma consta com a organista de l'església de Sant Jaume de Barcelona, mentre que, en les vendes, ho fa simplement com a “manxador” de la catedral

⁴⁶⁷ Bernabé Iribeira (*Tudela, Navarra, ?; †Barcelona, 1677). Podria tractar-se de Bernabé Ximenis Iriberia que exerceix com a organista a la seu de Tarragona de l'abril de 1637 a gener de 1644, data en què Iriberia entra a la seu de Barcelona com a organista. El juliol de 1652 fou empresonat a “les carces reals” donada la seva condició de “foraster” (?) i alliberat el mes següent per poder tornar a ocupar la plaça d'organista de la catedral. Caigué malalt el desembre de 1652. Fou enterrat el dia 4 de març de 1677. Per més informació sobre aquest organista, vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la catedral de Barcelona al segle XVII. Ob. cit.*, pp.151, 212, 215, 264-266. -ID.: “Iribeira [Iribeira, Iriberia, Ribeira, Riberia, Ribeiro], Bernabé”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 6, 2000, pp.478-479. -DOLCET, Josep i VILAR, Josep M.: “Iriberia, Bernabé”, a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Ob. cit.*, II, p.117.

⁴⁶⁸ Per a més informació sobre Benet Buscarons, vegeu la nota 374 d'aquest mateix capítol. Referent al mestratge d'aquesta capella musical, val a dir que l'ofici de mestre de cant de dita església fou constituït el 21 d'octubre de 1616. Vegeu: -MADURELL, José M^a: “Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)”. *Ob. cit.*, pp.214-215.

barcelonina⁴⁶⁹. Cal fixar-se en el detall que Ros era organista d'una de moltes esglésies de la ciutat, a la vegada que tan sols un simple manxador en el centre musical més important de Barcelona. La combinació d'ambdues activitats, podria perfilar-nos la idea d'un, possiblement, bon músic (amb capacitat per a desenvolupar les funcions principals a una església de segon ordre), però, sense quasi "projecció" (ocupat en una funció a la catedral sense cap valor i en la qual podria ser absolutament "prescindible"). No obstant, s'ha de tenir en compte que, essent organista d'una parroquial al centre urbà de la ciutat, i convivint diàriament amb els membres de la capella musical catedralícia, hauria tingut bones oportunitats de formar-se musicalment i, fins i tot, de viure en un context, encara que local, de cert cultiu musical i interès pels intercanvis professionals i foment de la seva disciplina. 5) *Marcia Albareda*⁴⁷⁰. A l'inventari dels béns de Selma consta que, una taula de tisora i un banquet que es troben a la casa pertanyen a l'ex-mestre de capella de la catedral Marcia Albareda —taula que no es deuria vendre ja

⁴⁶⁹ Les úniques dades que de moment coneixem d'aquest personatge, a més de les que ens ofereix el document de les vendes dels béns de Selma, és que era *manxador* a la catedral de Barcelona i que morí abans del 26 de juny de 1673 ja que, el Capítol barceloní proposa ocupar la vacant de manxador produïda per la mort de *Jaume Ros*. A la vegada, a tall d'informació paral·lela, sabem que en la mateixa època existeix també un organista anomenat *Joan Ros* (encara que no sabem si es tractaria del mateix, algú familiar, o, fins i tot, una altra persona) que exercí a la catedral de Solsona fins el 1678 (no sabem tampoc quan hi entrà). Aquest mateix any —1678—, Joan Ros, es presenta a les oposicions a l'església dels Sants Just i Pastor, plaça que se li concedeix el juliol de 1677. El 1679 oposita a la plaça d'organista a la basílica de Santa Maria del Mar, i guanya dites oposicions el mestre Gabriel Menalt. Finalment (ja que posteriorment es perd el seu rastre), Joan Ros abandona l'església dels Sants Just i Pastor, per ocupar la plaça d'organista de Granollers. Vegeu: -PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. *Ob. cit.*, pp.293-294. -CORTÈS I MIR, Francesc: "Ros, Joan", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 9, 2002, pp.413. Es podria donar el cas que (Jaume i Joan) es tractés del mateix organista, ja que, la diferència de dates —a Sant Jaume el 1667, i a Solsona, el 1678—, bé podrien permetre que es tractés del mateix personatge. Sí que hi ha una diferència entre els dos noms —Jaume/Joan— però podria ser comprensible una certa confusió quan es tracta de noms tan comuns (?), o, fins i tot, que hagués tingut un nom compost (?). [Referent a l'església de Sant Jaume a Barcelona —del segle XIV—, fou enderrocada el 1823 seguint la idea que el monarca Ferran VII tenia de construir un gran eix al centre de la ciutat de Barcelona, amb la intenció de racionalitzar-la. Un eix que dividís la ciutat vella en dues parts: iniciant-se a les Rambles, fregant la Plaça Reial, i arribant fins a la Ciutadella; això és el carrer que porta el mateix nom del rei hispànic —Ferran—, seguint-li el carrer de la Princesa. Amb aquest propòsit es feren enderrocar diversos centres religiosos de la zona, entre ells l'església de Sant Jaume, el convent dels Caputxins de Santa Madrona, el de la Mercè, el de Santa Caterina i el del Carme, situat aquest fora de la muralla, prop de l'església de Betlem. Dita església de Sant Jaume es trobava ubicada justament on ara hi ha la plaça que duu el mateix nom. En aquest sentit, vegui's: -ALCALÀ, Cèsar: *La música a Catalunya fa 300 anys*. Barcelona, Tibidabo, 1994, pp.26-27, 144-145].

⁴⁷⁰ Referent a Marcia Albareda, vegeu la nota 448 d'aquest mateix capítol.

que, a l'inventari hi consta una altra taula de tisora, i finalment tan se'n es va vendre una de les dues⁴⁷¹; 6) *Josep Camps*. Aquest consta com a mestre de capella de l'església barcelonina de Sant Miquel⁴⁷²; i 7) *Josep Ferrer*. En les vendes dels béns de Miquel Selma aquest personatge consta com a prevere. Es podria donar el cas que es tractés del mateix compositor d'algunes de les obres del M 1637 i M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya (?). Tot i que, a resultes d'un nom i cognom ben arrelat a les terres de parla catalana, ben bé podria tractar-se només d'una senzilla coincidència⁴⁷³.

De tots els noms de músics esmentats en la documentació relacionada amb Selma es desprén el següent: els set (amb la possible excepció de Ferrer, que també podia haver estat músic) exercien càrrecs musicals de certa entitat a la ciutat de Barcelona (a la catedral, i a les parròquies de Santa Maria del Pi, Sant Jaume, Sant

⁴⁷¹ La presència d'aquests mobles del jubilat Albareda a casa del llavors mestre de capella en actiu, Selma, podria voler suggerir diverses coses: que el mestre jubilat hagués deixat la seva taula i banquet a la casa on s'exercia el magisteri, amb vistes a què la fes servir el mestre en actiu (Selma), segurament responsable d'una casa no massa gran, amb una sola taula per tothom, i amb molts nens al seu càrrec (sis), als quals deuria ensenyar de religió, primeres lletres i rudiments musicals, la qual cosa exigiria més d'una taula.

⁴⁷² La única dada que es coneix d'aquest mestre de capella és que, el 13 de febrer de 1667 fou escollit per regir el magisteri de l'església de Sant Miquel de Barcelona, tot i que en un punt del document s'esmenta com a *Joan Camps*. Vegeu: -MADURELL, José M^a: "Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)". *Ob. cit.*, pp.218-219. -GARIBAYO, Javier: "Camps José", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 2, 1999, p.1000. [Aquesta església dedicada a l'arcàngel Sant Miquel es trobava a la plaça que porta el seu nom, adossada a la part occidental de la Casa de la Ciutat i fou enderrocada a la segona meitat del segle XIX per tal d'ampliar la plaça. La façana d'aquesta església fou afegida pedra a pedra a l'actual església de la Mercè, pel costat del carrer Ample i, a la vegada, el campanar va ser afegit també a l'església de la Concepció, a l'actual carrer Aragó, on hi havia l'antic convent de Jonqueres. Vegeu: -SOBREQUÉS CALLICÓ, Jaume: *Història de Catalunya*. *Ob. cit.*, volum 8, , p.47; -ALCALÀ, Cèsar: *Ob. cit.*, pp.144-145].

⁴⁷³ Sembla ser que també hi havia un Josep Ferrer que exercia d'organista a la Seu de Lleida entre l'octubre de 1681 i el desembre de 1684. Sabem que un altre (o el mateix) Josep Ferrer estava a la església de Balaguer. A les partitures del M 1168 del "Fons Verdú" consta com a Josep Farrer [Ferrer?] i, a més, s'hi afegeix la data de 1686 i que estava d'organista a la catedral de Solsona. Aquest mateix Josep Farrer tenia un benefici a l'església verdunina ja que, el 12 de febrer de 1686 escriu des de Solsona a la comunitat de preveres de Verdú. Vegeu: -APV: [diversorum sense títol], segles XV-XX, 260/1, f. s/n. Les obres de Josep Ferrer contingudes al "Fons Verdú" són: 1/ En disposició de partitura: -*Missa*, a 6 veus, (incompleta), M 1637-VII/1; -*Salm de Vespres (Dixit Dominus)* i *Magnificat*, a 8 veus (1686), M 1637-VII/1; -*Villancico a l'assumpta*, a 8 veus (*A la fiesta a la gala vengan*) (en aquesta obra es cita que va ser cantat a Verdú el 19 d'agost de 1683, i a Guissona el 8 de setembre del mateix any), M 1637-VII/19. 2/ En disposició de partitel·les: -*Missa*, a 7 veus, (1686) M 1168; -*Missa*, a 8 veus, (1686) M 1168; -*Salm de Vespres (Nunc dimittis)*, a 10 veus, (1689), M 1168; -*Salm de Vespres (Dixit Dominus)*, a 8 veus, M 1168; -*Salm de Vespres (Dixit Dominus)* i *Magnificat*, a 8 veus (1686), M 1168; -*Lamentació*, a 7 veus, M 1638; -*Lamentació*, a 4 veus, M 1638.

Miquel, i Sant Just i Sant Pastor). Pel que fa a l'aspecte potser més negatiu, el fet que alguns d'ells varen comprar béns de Miquel Selma, ens dóna a entendre que estaven assabentats de la seva mort i, a la vegada, de tot el que succeïa al seu entorn (com ara, en aquest cas, la subhasta de béns de Selma). A més, del fet que els materials subhastats no siguin massa valuosos (més aviat, denoten una certa pobresa, fregant gairebé la misèria), i que, els “companys” de professió de Selma acudissin ràpids a la seva adquisició, podria significar un ambient de gran pobresa material pels músics de la ciutat —fins i tot en els més assenyalats o reconeguts—.



Fig.146. Façana de l'església de Sant Miquel, del segle XVI. Gravat del 1872.

D'altra banda, en el costat potser més positiu, s'hauria de considerar que aquest tipus de “reunió” de músics al voltant de Miquel Selma, podria significar que hi havia una bona sintonia entre ells, o, al menys, una relació que anava potser més enllà de l'estrictament professional (al cap i a la fi, tots apareixen en documents “personals” de Selma). En aquest sentit, és ben conegut que, alguns anys després, durant la presència a la ciutat de la cort de l'arxiduc Carles al començament del segle XVIII, la capella de la catedral actuava sovint en conjunció amb la capella del pretendent reial, en un fructífer

intercanvi professional entre els músics locals i els vinguts de fora (italians, austríacs, etc.). Sabem també que alguns mestres de la catedral (el propi Albareda, Barter i Valls) varen reunir, en ocasions destacades, les diverses capelles de la ciutat sota la seva direcció, per tal de participar en funcions “de gran aparell”, i amb els músics més heterogenis (de caire “civil” —els músics de la ciutat o banda de trompetes i tabals—, religiós —músics de diverses capelles eclesiàstiques—, i fins i tot, polític —músics de la cort de Carles III d'Àustria—), per tal de magnificar sonorament els actes ciutadans més rellevants, amb presència d'obres a diversos cors —com més, millor—, amb conjunts instrumentals el més ampulos possible, etc. Paral·lelament, es coneixen casos d'acadèmies músico-literàries a la ciutat⁴⁷⁴. És a dir, que sabem de l'existència de diversos tipus de cercles o cenacles musicals entre els professionals de major rang dins la ciutat i dins el marc de la seva disciplina, ja a principis del Set-cents, però, aquest nou “grup” de músics al voltant del mestre Miquel Selma sembla ser un precedent clar de corporativisme músico-intel·lectual a la Barcelona de finals del segle XVII. En aquest sentit, el grup de músics al voltant de Selma indicaria no només una relació professional entre ells sinó que, possiblement, hi hagués un tracte relativament quotidià (i potser, fins i tot, cordial?) entre els músics esmentats.

De les obres conservades de Selma al “Fons Verdú”, se'n pot treure tan sols una data concreta, la de 1683. Sens dubte, fa referència a l'any de la còpia —per part de Segarra Colom—, ja que Selma mor abans d'aquesta data. En la partitura verdunina s'esmenta, a la vegada, que Selma és *mestre de capella de la catedral de Barcelona* (és

⁴⁷⁴ Aquest tipus d'acadèmies afloraren a inicis del segle XVIII duent a terme diverses celebracions i certàmens literario-musicals. En aquest sentit, l'*Acadèmia dels Desconfiats*, la Universitat o Estudi General de Barcelona, l'*Acadèmia Angèlica o Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino*, alguns dels col·legis de la Companyia de Jesús (Cordells, Betlem i Congregació Suarística), el Seminari de Montealegre i la Casa de Sant Sebastià de Clergues Menors adquiriren molta importància a la ciutat de Barcelona. Fora de la ciutat comtal hi va haver també acadèmies d'aquest tipus, com ara, a Vic (Convento del Santíssim Rosario de la Orden de Predicadores) i a Girona (l'*Angélico-Militar Gremio Tomístico* dins del Convento de Predicadores). En aquest sentit, vegeu: -DOLCET, Josep: *El somni del Parnàs. La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Ob. cit., pp.23-31.

a dir que, tenint en compte que tan sols fou mestre “coadjutor”, la datació de l’obra original deuria fixar-se entre 1664 i 1667) i es fa una referència concreta a la seva missa a 13 veus, dient textualment que és “molt bona”⁴⁷⁵. En la seva obra servada en el “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s’hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, (1683), M 1168; -*Missa*, a 13 veus, (molt bona) [*sic.*], M 1638; -Salm de Completes (*Cum invocarem*), a 8 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Qui habitat*), a 8 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Nunc dimittis*), a 8 veus, 3r to, M 1168.

2/ En disposició de partitelles: -Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, incompleta, M 1637-I/17-IV/16; -Salms de Completes (*Cum invocarem*, *Qui habitat*, *Nunc dimittis*), M 1637-I/17-IV/16.

S’han conservat d’altres obres d’aquest autor, concretament cal destacar les que es troben a l’Arxiu de Música de l’església parròquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Aquestes són: -*Villancico* al Santíssim (*Admirable Sacramento*) a 3 veus (Ms. 1-111); -*Villancico* al Santíssim (*Alerta, alerta señores*), a 8 veus (Ms. 1-274); -*Villancico* al Santíssim (*Oigan, atiendan*), a 4 veus (Ms. 1-282) i -Antífona (*Salve Regina*), a 5 (Ms. 7A-24).

Miguel Tello (fl. 1657-†Múrcia, 1690)⁴⁷⁶

La biografia d’aquest compositor, de moment encara, comporta bastantes llacunes i fins i tot confusió en algunes dates. Sabem no obstant, que el 1652 era mestre de capella a la catedral de Terol i, el 1657, exercia el mateix càrrec a la catedral de

⁴⁷⁵ Segons mossèn Josep Cases, en aquest obra es fa referència al tocs de campanes de la catedral de Barcelona [?], vegeu: -BOLEDA I CASES, Ramon: “Documents musicals procedents de Verdú a la Biblioteca Central de Barcelona”, *Ob. cit.*

⁴⁷⁶ Per a més informació sobre aquest autor i la seva obra, vegeu: -PEDRELL, Felip: : *Documentos inéditos para su diccionario*. Ms., 1897 (*E: Bbc*, M 942, fitxes números 135-137). -BARRIOS MANZANO, M^a del Pilar: *La música en la catedral de Coria. 1590-1755*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, pp.326, 329. -LÓPEZ-CALO, José: “Tello, Miguel”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 10, 2002, p.257. -MUNETÁ, Jesús M.: “Teruel”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. *Ob. cit.*, volum 10, 2002, p.282. -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l’arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, p.260. Agraeixo la informació facilitada a Consuelo Prats Redondo, extreta de la seva tesi doctoral en curs (*Música y músicos de la catedral de Murcia. 1700-1715*) que, entre altres autors, ha estudiat la figura de Miguel Tello.

Múrcia. Posteriorment, es troba com a mestre de capella a la catedral metropolitana de Sevilla (la informació epistolar per part del Capítol sevillà, arrenca el 28 de març del 1673) que ho està des del juliol de 1673 fins a l'1 d'octubre de 1674. Més tard, el 1675 Miguel Tello torna a exercir el magisteri musical a Múrcia, i el 1684 es troba de nou a la seu metropolitana de Sevilla. Sembla haver-hi constància que treballà a la Reial Capella, sense poder concretar-ne la data exacta en què pogués haver estat en aquests dos centres (?). Felip Pedrell ens trasllada en aquest sentit una informació una mica confusa atenent a les informacions de què disposem, ja que diu que Tello va estar a Sevilla el 1675 i després tornà a Múrcia⁴⁷⁷, “siendo nombrado por 2ª vez, maestro de la Reial Capella”⁴⁷⁸. Desconeixem, doncs, quan va poder haver estat mestre de la Capella Reial per primera vegada, a més no hem trobat cap referència al seu magisteri allí —ni per primera, ni per segona vegada— (?). Desconeixem quants anys va estar en aquest càrrec a la catedral sevillana per segona vegada⁴⁷⁹. Després de 1684, es perd el seu rastre. En la seva obra servada en el “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, s’hi troba:

⁴⁷⁷ A l'arxiu musical de la catedral de Múrcia actualment es conserven quatre obres de Miguel Tello una *Missa i Ofici de difunts*, a 8 veus; i tres seqüències: al Sant Nom de Jesús; *Lauda Sion*, per al Corpus; i un *Stabat Mater*. Hi ha constància en un inventari datat el 1764 que, a la mateixa catedral murciana es conservaven les següents obres: una *Missa i Ofici de difunts*, a 8 veus; nou responsoris al Santíssim Sagrament —sense especificar-ne el nombre de veus—; cinc *Misses*, tres a 8 veus i dos a 4 veus; dinou *Salms de Vespres*; cinc *Salms de Completes*; i 15 motets —aquests últims sense especificar-ne el nombre de veus—. Segons l'inventari, tota aquesta música està en papers, és a dir, en partícels, menys la *Missa i Ofici*, que es conserva en llibre de faristol.

⁴⁷⁸ -PEDRELL, Felip: *Documentos inéditos para su diccionario. Ob. cit., (E: Bbc, M 942)*.

⁴⁷⁹ A l'**arxiu de la catedral de Sevilla** es conserva una obra seva, es tracta justament del motet a set veus “Sancte Ferdinande Rey”, dedicat a la llaor de San Fernando. Vegeu: -GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, José Enrique; i VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp.726-727. A la Biblioteca de Catalunya de Barcelona es conserven també un *villancico* al Santíssim titulat “Si desmayos padece la vista”, a tres veus, i un *Tono* a quatre al Santíssim “Al baratillo”. -PEDRELL, Felip: *Catàleg de la Biblioteca de Música de la Diputació de Barcelona. Ob. cit., Volum 2, p.25, 52*. Al **catàleg de la Biblioteca Nacional de Madrid** s’hi troben esmentats quatre *villancicos* de Miguel Tello. Aquests són, el número 389: (*Letras de los villancicos que se cantaron en la... Iglesia Metropolitana... de Seuilla en los Maytines de la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria.../* compuestos por el Racionero Miguel Tello, Maestro de Capilla de dicha ...Iglesia. —Impresos en Sevilla: en casa de uuida de Nicolás Rodríguez..., 1673— [4]p.; 4º. Sign: A⁴. Contiene: 1. Kalenda. Villancico Primero: “Ay que desgracia!...” [Estr. y Coplas]; 2. Villancico II: “Atiendan, miren, oigan...” [Estr. y Qvintillas]; 3. Villancico III: “A del Imperio del Sol...” [Estr. y Coplas]; 4. Villancico IV: “Afectos de los cielos Prevenidos...” [Estr. y Coplas]; 5. Villancico V: “Novedad que admira y agrada...” [Estr. y Coplas]). Número 391: (*Letras de los villancicos que se cantaron en la... Iglesia Metropolitana... de Seuilla en los Maytines del Nacimiento de... Jesu-Christo /* compuestos por el Racionero Miguel Tello, Maestro de

En disposició de partitura: -Antífona (*Salve Regina*), a 4v, M 1168.

Altres obres d'aquest autor es troben en arxius catalans, concretament cal destacar les de l'Arxiu de Música de l'església parròquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Aquestes són: -*Villancico al Santíssim (Pastores de las selvas)*, a 4 veus (Ms. 1-209); -*Villancico al Santíssim (A mi enamorado)*, a 4 veus (Ms. 1-253); -*Villancico al Santíssim (Sacro febo)*, a 3 veus (Ms.1-254) -*Villancico al Santíssim (Al enfermo del amor)*, a 3 veus (Ms. 1-332); -*Villancico de Nadal (Si de que tembleis mi Dios)*, a 4 veus (Ms. 3-41) i -*Villancico de Nadal (Al amor pastores)*, a 3 (Ms3-49).

Capilla de dicha... Iglesia. —Impresos en Sevilla: en casa de viuda de Nicolás Rodríguez, 1673— [12]p.; 4º. Sign: A⁶. Contiene: 1. Kalenda. Primero Nocturno. Villancico I: “Aguas, Rios, Mares, Campos...” [Estr. y Coplas]; 2. Uillancico II: “Encerradas sus luzes...” [Estr. y Coplas]; 3. Villancico III: “Vn ciego de nacimiento...” [Estr. y Qvintillas]; 4. Segvndo Nocturno. Villancico IV: “Vn Bachiller soy que vengo...” [Int., Estr. y Coplas]; 5. Villancico V: “Niño mio, paz de la tierra...” [Estr. y Coplas]; 6. Villancico VI: “Atiendan à dos Franceses...” [Int., Estr. y Coplas]; 7. Tercero Noctvno. Villancico VII: “Heridos del Amor, alerta, alerta...” [Estr. y Coplas]; 8. Villancico VIII: “Dulcísimo niño mio,...” [Int., Estr. y Coplas (Texto)]; 9. Uillancico IX: “Ansiolo Mincholiyo...” [Estr., Coplas y Prosigve]). Número 393: (*Letras de los uillancicos que se cantaron en la... Iglesia Metropolitana... de Sevilla, en los Maytines de la venida de los... Reyes, este año de 1674 /* compuestos por el Racionero Miguel Tello, Maestro de Capilla de dicha ...Iglesia. —En Sevilla: por la viuda de Nicolás Rodríguez, [1674?].— [8]p.; 4º. Sign: A⁴. Contiene: 1. Villancico I: “Buen viage, buen viage...” [Estr. y Coplas]; 2. Villancico II: “En el Mar de la Esperança...” [Romance y Estr.]; 3. Villancico III: “Vengan todos a escuchar...” [Estr. y Coplas]; 4. Villancico IV: “Vaya de letra nueva...” [Estr. y Quintillas]; 5. Villancico V: “A adorar vienen a vn Rey...” [Int., Estr. y Coplas] 6. Villancico VI: “A la entrada de tres Reyes...” [Int., Estr. y Coplas]; 7. Villancico VII: “Lo que á ver al Infante...” [Int. y Coplas]; 8. Villancico VIII: “Oygan que en sus lenguas rudas...” [Int., Estr. y Coplas]; 9. Villancico IX: “En aplauso de tres Reyes...” [Int., Estr. y Coplas]). Número 394: (*Letras de los uillancicos, que se cantaron en la... Iglesia Metropolitana... de Sevilla, en los Maytines... del Espiritv Santo, este año de 1674 /* compuestos por el Racionero Miguel Tello, Maestro de Capilla de dicha ...Iglesia. —Impresos en Sevilla: por la viuda de Nicolàs Rodríguez...,1674.— [4]p.; 4º. Sign: []². Contiene: 1. Villancico Primero: “A de el retiro...” [Int. y Coplas]; 2. Villancico II: “Qve luzes flecha aquel globo?...” [Int. y Coplas]; 3. Villancico III: “O que bien que dispara el amor...” [Int. y Coplas]. Palau, 368091. Vegeu: -RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel. Coordinadora: *Catalogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp.135-137. A la vegada, a l'**arxiu de la catedral de Sogorb** també s'hi troben nou còpies d'obres de Miguel Tello. Aquestes són: Motet de Quaresma *Convertimini ad me*, a 6 veus (3/28); Motet al Santíssim Sagrament *O quam suavis es, Domine*, a 8 veus (3/27); Motet *O quam suavis es, Domine*, a 6 veus (3/26); Villancico al Santíssim Sagrament *Al enfermo del amor*, a 3 veus (3/23); Villancico al Santíssim Sagrament *A mi enamorado*, a 4 veus (3/29); Villancico al Santíssim Sagrament *Divino humanado sueño*, a 4 veus (3/24); Tono al Santíssim Sagrament *Qué nuevo achaque*, a 4 veus (3/23); Tono al Santíssim Sagrament *Si para amaros*, a 4 veus (3/21); Tono al Santíssim Sagrament *Vivan tus rigores*, a 3 veus (3/25). Vegui's: -CLIMENT, José: *Fondos musicales de la región valenciana. III. Catedral de Segorbe. Ob. cit.*, pp.234-235.



Fig.147. Sevilla, al segle XVII.

Lluís Torres [i Oliva???] (fl.1674-1684)⁴⁸⁰

D'aquest compositor sembla ser que no es coneix cap data que pugui donar-nos la més minsa informació sobre ell. El fet que al “Fons Verdú” de la *E: Bbc* es conservin tres *villancicos* destinats a la llaor de sant Flavià —patró de Verdú—, dóna peu a creure que aquest músic possiblement hauria pogut tenir alguna relació amb la població i/o l'església verdunina. De moment, i malgrat les meves incursions als arxius parroquials i

⁴⁸⁰ Algunes vegades apareix com a Lluís i altres com a Luiz. Pel que fa al cognom tampoc queda ben clar si és Torres o Torras o, fins i tot, podria ser Torràs. En el “Fons Verdú” de la *E: Bbc*, hi apareix un compositor anomenat Francesc Torres (o Torras, o Torràs), del qual tampoc se'n coneix cap dada. Podrien tenir alguna relació familiar o algun tipus de parentiu aquests dos compositors? De moment, no es pot asseverar res amb certesa, a més, el fet de tractar-se d'un cognom tan generalitzat a les terres catalanes (i a fora, a terres hispàniques, i fins i tot, portugueses —i el nom de “Luiz” podria suggerir aquesta procedència—, com és el de Torres, no dóna massa peu a creure que hi pogués haver una relació familiar o de parentiu entre els dos compositors. D'altra banda, la no regularització ortogràfica dels noms a l'època, afegit a una certa indefinició dels escribes a l'hora d'annotar noms i cognoms, dificulta enormement poder identificar el nostre compositor amb altres possibles dades al respecte. Per a més informació sobre aquest autor i la seva obra, es poden consultar, un breu article (-CORTÈS I MIR, Francesc: “Torras, Francesc”, a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, volum 10, p.379) i un altre treball més detingut, que tracta per primera vegada la qüestió de la problemàtica del nom del compositor, la seva producció, etc. i que edita una de les seves composicions (-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Espanyola, LXV”, 2002. Per al estudi, vegeu pp.26, 37 i 51; la edició de l'obra, a pp.154-173). [Cal tenir present que, en aquest darrer treball, per raons òbvies (es tracta de la col·lecció “Monumentos de la Música Española” i el llibre es redacta conseqüentment en castellà), s'esmenta el nom del compositor, en la seva forma castellanitzada, com a “Luis Torres”, i que, encara que es tracti del mateix compositor que en el cas present, jo opto aquí (per raons tanmateix òbvies: una tesi doctoral a una universitat catalana i redactada en català) per la seva escriptura catalana, com a “Lluís Torres”]. Vegeu també: -SALIS I CLOS, Josep m.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, p.261.

municipals de Verdú, no he trobat cap dada respecte a dit Lluís Torres⁴⁸¹. El que si sabem del cert és que Lluís Torres no va néixer a Verdú, ja que aquest nom no està registrat al llibre de baptismes de l'església parroquial verdunina. No obstant això, i dit amb totes les reserves possibles, sí que he trobat el cognom "Torres" als llibres sacramentals de l'església verdunina, on apareix per primer cop l'any 1641. Concretament, ho fa en una partida de baptisme: la de Joan Andreu Torres i Oliva (fill de Joan Torres, apotecari i de Joana Oliva, sa muller)⁴⁸². Podria tractar-se que el compositor Lluís Torres fos fill d'aquest apotecari anomenat Joan Torres, i que, potser, hagués arribat a Verdú de petit procedent d'alguna altra població?⁴⁸³.

El cert és que la família de l'esmentat Joan Torres, el 1664 habitava en una casa situada al carrer de Baix⁴⁸⁴. L'apotecari Joan Torres deuria tenir "un cert prestigi" a la vila, degut possiblement a la seva dedicació professional, ja que un fill seu, en morir, és enterrat en el vas de davant de l'altar de la Mare de Déu del Roser de l'església

⁴⁸¹ Són diversos els compositors (Lluís Torres, Joan Barter, Jaume Subias i Anton Font) que, sense constar documentalment en els arxius parroquials, destinaren obres al patró de Verdú, sant Flavià, d'on es pot extreure, quasi amb tota probabilitat, que van tenir una certa relació amb la església verdunina, ja sigui aquesta a nivell ministerial —religiós—, contractual, devocional, etc. En aquest sentit es conserven dos *villancicos* destinats a la lloança d'aquest sant de devoció exclusivament verdunina. Concretament, al "Fons Verdú" hi trobem —deixant de banda els tres *villancicos* d'Anton Font— un *villancico* de Jaume Subias titulat *¿Para que és la fiesta?*, a 9 veus (1693) —M 1637-II/25—; i un altre de Joan Barter, titulat *¿Ah! de la luz del dia*, a 11 veus (1694) —M 1637-V/16 i VI/2; /18—. En ambdós casos en desconeixem si la relació amb l'església de Verdú seria amb alguna persona en concret —mossèn Joan Prim, mossèn Josep Segarra, altre prevere...—, o si bé varen compondre aquests *villancicos* segons algun encàrrec (?).

⁴⁸² A Joan Andreu —remota o possiblement germà de Lluís?— li segueix Geroni (*1642), una filla on no consta el nom (*1649), i Isidor (*1652). La primera dona de l'apotecari Joan Torres morí i, aquest es casà posteriorment amb Esperança Corberó, amb la qual tingué els dos últims fills que presento en aquesta nota. Joan Torres —el pare— finí a l'octubre de 1677.

⁴⁸³ El fet que Joan Torres fos apotecari —farmacèutic— donava peu que amb una certa freqüència pogués anar canviant de localitat degut al seu ofici, o bé que intentés trobar una millor posició i qualitat de vida per a la seva família (?). En tot cas, a l'Arxiu Municipal de Verdú es troben diverses dades sobre la tasca d'aquest apotecari; en cap, però, s'esmenta la seva procedència.

⁴⁸⁴ Arxiu Municipal de Verdú: *Llibre de l'Estima -I-*, (1664), f.59r. Posteriorment, aquest carrer passaria a anomenar-se carrer de *La Botera*, actualment s'anomena com a carrer de Santa Magdalena. El cert és que en aquesta casa on vivia l'apotecari Joan Torres, en el decurs del temps i fins a mitjans del segle XX, ha anat persistint el cognom Torres entre els seus propietaris i habitants.

verdunina, i no en el fossar com era habitual d'enterrar-hi totes aquelles persones que no tenien cap dedicació eclesiàstica⁴⁸⁵.



Fig.148. La casa del centre de la imatge, era propietat de l'apotecari Joan Torres (pare de Lluís Torres?).

A la vegada, sabem que a la catedral de Lleida a partir del 26 d'octubre de 1654 i fins el 1656, hi va haver un escolà cantor de la capella de música, anomenat Torres⁴⁸⁶.

En l'obra servada del compositor i prevere Lluís Torres al "Fons Verdú" de la

E: Bbc, s'hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, M 1168; - Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, (1684)⁴⁸⁷, M 1168; -*Missa*, a 8 veus, 1r to, (1674), M 1168; -*Missa de Batalla*, a 12 veus, (1682), M 1168.

⁴⁸⁵ Curiosament, i com a cas excepcional, a la partida de defunció no s'especifica el nom del difunt. Habitualment, en el cas dels llibres d'òbits de la parròquia verdunina, les poques vegades que no s'especifica el nom ho fa quan es tracta de rodamosns o captaires —el que, òbviament, no és aquí el cas—, o també, en el cas d'alguns dels soldats residents en la caserna militar de Verdú, però, en aquest darrer cas, si que s'especifica la seva condició.

⁴⁸⁶ Referent a aquest cantor anomenat Torres, vegeu: -MUJAL ELIAS, Juan: *Lérida. Historia de la Música. Ob. cit.*, p.164. En aquest sentit, l'autor no dona més informació respecte a aquest personatge.

⁴⁸⁷ En la seva obra conservada al "Fons Verdú" hi consten les dates de 1674, 1682, 1683 i 1684. Ja sabem però, que, en aquest sentit, parlar de dates de composició ens aporta poca informació ja que, com s'ha dit diverses vegades en aquest i en altres capítols, molt sovint corresponen a les dates de còpia i/o a les de la composició. Tot i així, la primera data que apareix —1674—, és en certa manera una mica primerenca a la de la resta de còpies ja que, si l'entendem com a data de la còpia, el copista mossèn Josep Segarra deuria

2/ En disposició de partícels: -Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, incompleta, M 1637-VII/1; -2 *Kyries*, a 9 veus, incompleta, M 1637-IV/22; - *Missa*, a 9 veus, (1682), incompleta, M 1637-II/57?-IV/27,36-V/11-VI/27; - *Villancico a Sant Flavià*, a 12 veus, (*No me vengan con roncas*), (1683), (Nombra 3), M 1637-II/24; -*Villancico a Sant Flavià*, a 12 veus, (*Hoy es día de carambola*), (1683), (Nombra 2), M 1637-II/26; -*Villancico a Sant Flavià*, a 12 veus, (*Hola de la nave*), (Nombra 4), M 1637-II/28⁴⁸⁸.

Pedro Juan Viñes (17.2d)⁴⁸⁹

Semblantment als dos últims compositors exposats, tampoc no coneixem cap dada de Pedro Juan Viñes. Només se sap que era frare ja que, en les obres del “Fons Verdú” apareix com a *Fray Pedro Juan Viñes*. En la seva obra servada al fons verduní de la *E: Bbc*, s’hi troba:

1/ En disposició de partitura: -Antífona (*Regina caeli*), a 8 veus, M 1168; - Antífona (*Salve Regina*), a 8 veus, M 1168; -Salm de Completes (*Nunc dimittis*), a 8 veus, 8è to, M 1168; -Salm de Vespres (*Dixit Dominus*), a 8 veus, 1r to, M 1168.

2/ En disposició de partícels: -Antífona (*Regina caeli*), a 8 veus, incompleta, M 1637-I/17-IV/16; -Salm i Càntic de Completes (*Domine ad adiuvandum, Cum invocarem, In te Domine speravi, Qui habitat in adiutorio, Ecce nunc benedicite* i *Nunc dimittis*), a 8 veus, incompleta, M 1637-I/17-IV/16.



tenir uns dinou anys —Segarra va néixer el 1655— i, en aquesta època possiblement encara fos estudiant, o en el millor dels casos, deuria ser bastant novell dins la comunitat parroquial verdunina. Justament en aquest cas, sembla ser, doncs, que les dates que es manifesten a les partitures, podrien ser, realment, les dates de composició (ja que no de còpia).

⁴⁸⁸ D’aquest autor se n’ha publicat una obra, concretament un *villancico* destinat a la llaor de sant Flavià sota el títol *Hola de la nave*, a 12 veus. L’obra, està escrita per a 4 cors amb ministrils: *Coro 1º*: Tiple, Tenor; *Coro 2º*: Tiple, Tenor; *Coro 3º de ministrils*: tiple 1º, tiple 2º, alto, bajo; i *Coro 4º*: Tiple, Alto, Tenor, bajo; i l’acompanyament. L’obra consta d’una *Resposión* a 12 veus i 6 *Coplas* a 4 veus. Aquest *villancico*, tal i com consta a la partitura, va ser compostat o copiat el 1683, i es troba al M 1637-II/28 del “Fons Verdú” de la *E: Bbc*. Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, letras y villancicos catalanes...* *Ob. cit.*, pp.154-173.

⁴⁸⁹ Per a més informació sobre aquest autor i la seva obra, vegeu: -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la música. Ob. cit.*, vol. II, p.2235. -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l’arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII). Ob. cit.*, p.262.

Josep Segarra i Colom (*Verdú, 1655; †*Ibíd.*, 1730)

Considero oportú acabar aquest capítol que tracta sobre els compositors de les antífores marianes majors —objecte de la present tesi doctoral—, destinant una part del capítol a la persona que va recopilar i copiar tot el conjunt de música litúrgico-religiosa i que, durant tant de temps —pràcticament més de dos-cents anys— s’ha pogut conservar a l’arxiu de l’església verdunina.

Josep Segarra i Colom era el quart de nou germans, tots ells fills de Sebastià Segarra i de Joana Colom, i fou batejat el 20 de gener de 1655⁴⁹⁰. És molt probable que de petit, Josep Segarra i Colom, hagués format part de la capella musical verdunina; si això hagués estat així, Josep Segarra hauria après de música sota el mestratge musical de mossèn Joan Prim. Tenint en compte aquest possible fet i, atenent-nos a la data de naixement de mossèn Segarra Colom, hauria pogut formar part de la capella musical entre els anys 1662 i 1670. De fet, de la vida i obra d’aquest sacerdot verduní, tot i haver format part de la comunitat de preveres de l’església verdunina, en coneixem ben poques dades, ja que sembla ser, atenent-nos a la informació que consta a l’arxiu parroquial, que no fou un dels preveres que destacaren en l’època que tractem (segles XVII-XVIII). El 1672 —tal com queda reflectit en un document del 15 de març d’aquest any, quan comptava disset anys—, sabem que era clergue estudiant⁴⁹¹. Mossèn Josep Segarra, no residia a la casa rectoral sinó que ho feia en una casa pròpia situada al carrer Major, tocant al portal de Lleida, un dels portals que donaven accés a la vila⁴⁹².

⁴⁹⁰ Els fills del matrimoni Segarra Colom foren: Maria (*1648), Úrsula (*1650), Joan (*1653), Josep (*1655) [el nostre biografiat], Andreu (*1657), Cecília (*1659), Tomasa (*1661), Isidre (*1663) i Sebastià (*1665).

⁴⁹¹ APV: *Manual 1671*, 254/1. fol. s/n.

⁴⁹² Arxiu Municipal de Verdú: *Llibre de l’Estima segle XVIII*, -30-, p.256.



Fig.149. Signatura de mossèn Josep Segarra i Colom on consta com a prevere preceptor, feta al 1698.

El fet que mossèn Josep Segarra visqués fora de l'abadia, li permetria tenir el seu espai propi. Aquest fet, potser, li hauria facilitat poder aprofitar aquest indret privat i separat de l'espai físic de l'església, per a poder guardar i escriure els seus “papers” musicals —M 1168, M 1637 i M 1638—(?). És possible doncs, que, en morir mossèn Segarra, la documentació musical que ell havia copiat, hagués quedat dipositada en la seva vivenda (?). I d'aquest fet, podria haver sorgit el possible conflicte que ja he plantejat anteriorment entre els hereus i la comunitat presbiteral, i que deuria haver portat a l'afirmació de propietat de les partitures i partícels del “Fons Verdú” (recordi's la sentència anotada a tots els papers en el sentit que “Estos papers són propietat de la Reverent Comunitat de Preveres de Verdú”, registrada amb data de 1763)⁴⁹³.

Desconeixem totes les tasques que mossèn Josep Segarra va tenir dins l'església verdunina. El que sí és prou factible, és que bé deuria cantar o, almenys, col·laborar amb la capella musical de l'església. Tot i que no se li coneix el càrrec de mestre de capella ni d'organista, sí que se li coneix, però, que l'any 1698 exercia el càrrec de prevere preceptor —encarregat de l'educació dels infants—. Aquest és un fet

⁴⁹³ Referent a dit conflicte, vegeu el capítol II de la present tesi doctoral: “*El manuscrit 1168: els documents a estudiar*”.

interessant, ja que ens situa a mossèn Josep Segarra com a educador dels nois. Ara bé, de quins nois es tracta?, dels escolans, cantors o “sisets”? O bé, dels nens que rebien educació de “gramàtica”? (encara que, en aquest cas, se solien anomenar “mestre de gramàtica”, i no preceptor...).

No deixa de ser una casualitat que, justament en aquesta època —1698—, quan mossèn Segarra duu a terme les còpies dels manuscrits musicals M 1168 i M 1638 —els anys 1691 i 1702—, s’anomeni justament com a “preceptor”. Hi ha alguna relació entre aquesta tasca i el fet de copiar i posseir una extensa quantitat d’obres musicals copiades? De ben segur que al mossèn copista li deuria ser de gran utilitat la tasca que duia a terme recollint i copiant aquest nombre tan important de partitures i partícels musicals a l’hora de dedicar-se a una “possible” docència musical... El fet de poder posseir una col·lecció tan extensa de música litúrgica i profana li donaria, sens dubte, una ampla mostra d’obres i d’exemples musicals, molt útils a l’hora de poder treballar amb els seus alumnes. Ara bé, li calia tanta música copiada per tal d’ensenyar música als cantors, o bé, a la vegada hi havia un important afany de coneixements i/o possessió de materials —en consonància amb el fenòmen del col·leccionisme, tan de moda a l’època—?⁴⁹⁴ De ben segur que una cosa portava a l’altra: com més materials es poguessin tenir, més ric seria l’ensenyament de “l’art de la música” litúrgica i profana i, consegüentment, més ben “qualificats” en sortirien els alumnes.

Cal esmentar, a la vegada, que al llistat de les obres conservades a Verdú, llistat fet per mossèn Josep Cases a inicis dels anys trenta del segle XX⁴⁹⁵, hi consta que a l’arxiu parroquial verduní hi havia unes *Lletanies a la Verge*, de 1666, amb autoria de mossèn Josep Segarra, obra que, cas de ser certa (?), avui dia resta desapareguda. Cal

⁴⁹⁴ Vegeu: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, a *AEDOM Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IV/1, (1997), pp.8-20.

⁴⁹⁵ Veure capítol I del present treball.

anar alerta a l'hora de tractar aquesta informació, ja que, si dites lletanies fossin realment de mossèn Segarra i estiguessin escrites en la data que consta al llistat, mossèn Josep Segarra les deuria haver compostat quan tenia onze anys —va néixer el 1655—, mentre deuria ser un dels escolans cantors de la capella de música verdunina⁴⁹⁶.

El que bàsicament, i per damunt de tot, ressalta de Josep Segarra i Colom, és l'extraordinària tasca que dugué a terme bo i copiant el material musical que pertany al “Fons Verdú” de la *E: Bbc* —pràcticament tot, exceptuant-ne el M 1451, manuscrit que, com ja s’ha dit anteriorment, conté obres d’origen medieval i/o renaixentista—. Un material musical que, de ben segur, sense la destacada aportació d’aquest copista verduní, avui dia desconixeríem⁴⁹⁷.

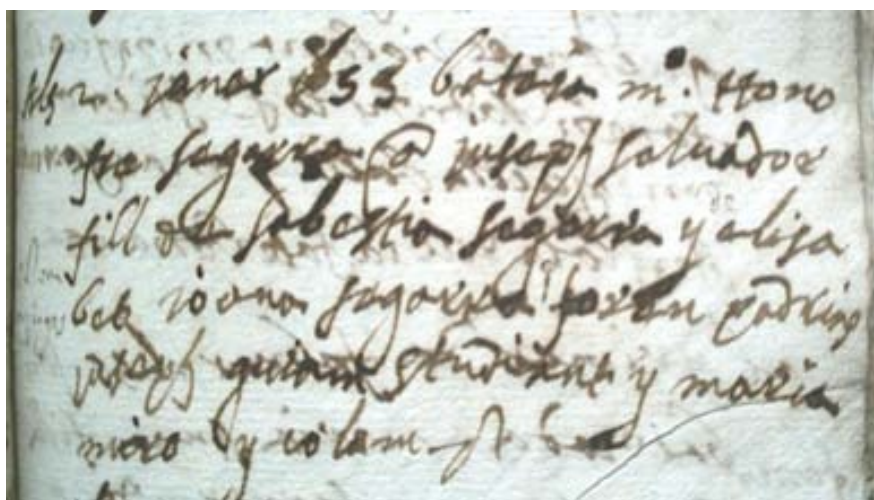


Fig.150. Partida de baptisme de Josep Segarra i Colom.

-[Marge:] **Segarra / Colom / conjuges.** [Contingut:] “Als 20 janer 1655 bateja mº. Honofre Segarra a Juseph Saluador fill de Sebastia Segarra y elisabet joana segarra foren padrins juseph guiam student y maria miro y colom d f b x [Deu lo faci bon cristià]⁴⁹⁸”.

⁴⁹⁶ Aquesta obra, de la qual es conserva només la part del *Cantus*, es troba al M 1637-II/57 i, el nom de Josep Segarra, tot i estar obliterat, es llegeix amb molta claretat.

⁴⁹⁷ Les raons del per què mossèn Josep Segarra i Colom hauria copiat tot el fons musical verduní que es trobava a l'arxiu parroquial de la petita vila urgellenca, queden ben reflectides en el capítol II de la present tesi doctoral: “*El manuscrit 1168: els documents a estudiar*”.

⁴⁹⁸ APV: *Llibre de Baptismes*, 1570-1671, sign. 301/1, pàg.509.

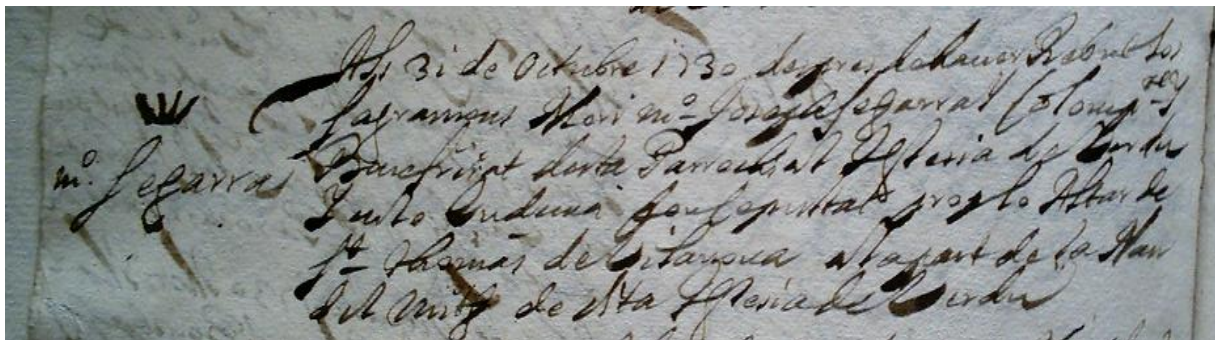


Fig.151. Partida de defunció de Josep Segarra i Colom.

-[Marge:] *M^o. Segarra.* [Contingut:] “Als 31 de Octubre 1730 despres de hauer Rebut los Sagramens Mori m^o Joseph Segarra y Colom p^{re} y Beneficiat desta Parrochial Iglesia de Verdú y en lo Endema fou cepultat prop lo Altar de S^t Thomás de Vilanoua a la part de la Nau del Mitg de esta Iglesia de Verdú”⁴⁹⁹.



Fig.152. Al centre, la casa pairal de Josep Segarra i Colom, situada just davant de l'entrada de l'església parroquial.



Fig.153. La tercera casa de la dreta era propietat de mossèn Josep Segarra i Colom.

⁴⁹⁹ APV: *Llibre d'Òbits*, 1719-1835, núm. 2, sign. 305, fol. s/n.



Fig. 154. Vas de l'església parroquial de Verdú on foren enterrats mossèn Joan Prim i mossèn Josep Segarra.

Per tal de cloure aquest capítol i per poder tenir una idea més detallada de Verdú, després del següent quadre hi incloc un plànol de la vila on es situen els edificis i cases d'algun dels personatges que apareixen en el present treball.

Quadre 14

La família Segarra (Sagarra)

Ja he esmentat anteriorment —en fer referència a Joan Prim— que la família Segarra estava, en l'època que estem tractant —segona meitat del segle XVII— emparentada amb la família Prim, tot i que, tal i com es manifesta en el quadre sinòptic sobre la família Prim, no hi havia una línia directa entre mossèn Joan Prim i mossèn Josep Segarra i Colom. D'aquesta important família verdunina —els Segarra— ja se'n troben referències el 1501. Un dels personatges més destacats de la família —deixant a part mossèn Josep Segarra, el copista del fons verduní— i que donà un gir, tan polític com social a aquesta família, fou Joan Segarra i Colom (*Verdú, 1653; †Valls, Alt Camp, 1718) —germà de mossèn Josep Segarra—. L'hisendat verduní, Joan Segarra i el seu germà Josep foren els primers xicots d'un total de nou fills —cinc nois i quatre noies— del matrimoni Segarra i Colom —els Colom eren una altra família d'hisendats que arribaren a Verdú el 1547, provinent de Santa Coloma de Queralt (La Conca de Barberà)—. Cal destacar però, que la resta dels cinc homes de la família Segarra Colom, apart de Joan i Josep, foren: Andreu, prevere; i Isidre, advocat. En aquest sentit, el de l'emparentament amb familiars sacerdots —fet ben habitual en un bon nombre de famílies benestants— cal dir que dos oncles de mossèn Josep Segarra també es dedicaren al sacerdoci —concretament, Joan Segarra i Marc Colom, i foren també preveres a l'església verdunina—; a més, un altre oncle de mossèn Segarra —Isidre Colom— fou un membre destacat del Sant Ofici. Reincidint de nou en la trajectòria de Joan Segarra i Colom —germà de mossèn Josep—, cal dir que aquest fou nomenat “Ciudadà honrat de Barcelona”, amb el dret d'usar la partícula “de” davant del seu cognom, passant a ser així el cavaller Don Joan de Segarra i Colom, títol que li fou concedit pel rei Carles II. A la vegada, i sense que en coneguem la raó, canvià el cognom de Segarra pel

de Sagarra. Vegi's tal com consta en un document de l'arxiu parroquial de Verdú de l'any 1689, on Joan Sagarra signa ja com a Joan Sagarra i Colom (figura 35).

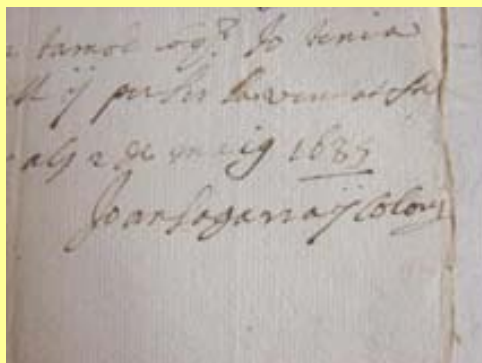


Fig.155. Signatura de Joan Sagarra i Colom.

Durant la guerra de Successió, Joan de Sagarra donà suport a l'arxiduc Carles d'Austria (Carles III) i, concretament, a la seva residència habitual —llavors, a la ciutat de Valls— s'hi hostatjaren destacats personatges austriacistes de l'època, com ara: Wisford Grove, plenipotenciari de l'arxiduc Carles; el comte Noyels, i el mariscal comte Guido von Starhemberg (*Graz, Àustria, 1657; †Viena, 1737), cap suprem de l'exèrcit de l'arxiduc Carles a Catalunya¹.

Seguint amb la nissaga d'homes il·lustres de la família Sagarra i, successors del verduní Joan de Sagarra, cal destacar a Ferran de Sagarra i Llinàs (*1802; †1860), polític i regidor de l'ajuntament de Barcelona; Benet de Sagarra i Mercante —fill de l'anterior—, regidor també al mateix ajuntament; Ferran de Sagarra i Sicar (*1853-†1939), historiador i autor de diversos estudis històrics; Ignasi de Sagarra i Castellarnau (*1890; †1940), zoòleg. Sens dubte i, el més important i conegut de tots els descendents dels “sagarres” verdunins, és l'escriptor i literat Josep Maria de Sagarra i Castellarnau (*1894; †1961); i posteriorment, el fill d'aquest, el periodista Joan de Sagarra i Devesa (*1939) que fou també delegat de cultura de l'ajuntament de Barcelona (1978)².

A nivell local, la família Segarra era una important família de terratinents. Per tal de tenir una idea, en l'estima de Joan de Sagarra feta el 1714, consta que aquest tenia a Verdú quatre cases i trenta-quatre peces de terra i boscs, valorat tot en 22.432 £. Fent-ne una comparativa amb els descendents dels altres musics verdunins podrem veure que el nebot de Joan Prim, tenia tres cases i quinze peces de terra i boscs, valorat tot en 2.143 £; mentre que el nebot d'Anton Font disposava de una casa i set peces de terra, tot amb valor de 140 £³.

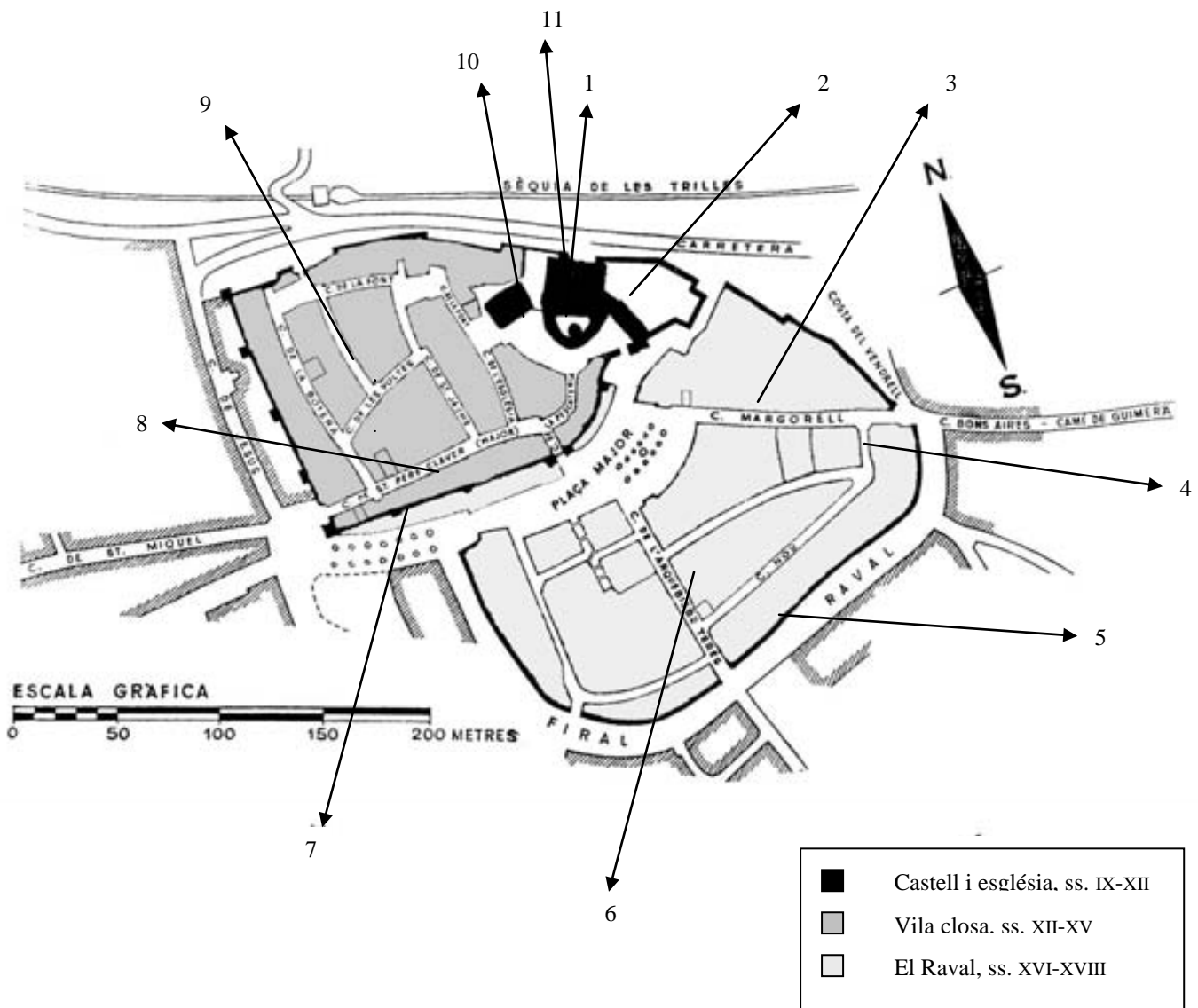
1. Les poblacions del sud-est de Catalunya, entre elles Reus i Valls —ciutat on residia Josep de Sagarra— foren visitades per l'arxiduc Carles en el seu camí cap a València. Ambdues ciutats ja s'havien destacat per la seva participació austriacista en el desembarcament de les tropes aliades de l'arxiduc. A més, Valls, el 1709 va ser distingida per l'arxiduc amb el títol de “Ciutat Imperial”. En aquest sentit vegi's: -SAGARRA, Josep Maria de: *Memòries I*. Barcelona, Ed. 62, 1981, pp.20-23. -TORRAS I RIBÉ, Josep M.: *La Guerra de Successió i els setges de Barcelona (1694-1714)*. *Ob. cit.*, pp.174, 202, 308, 326-327, 343, 350.

2. Per a més informació, vegi's: -SAGARRA, Josep Maria de: *Memòries I*. *Ob. cit.*, pp.20-23. -BOLEDA, Ramon: *Carrers i places de Verdú*. Reus, Fundació Roger de Belfort, 1994, col·lecció “Totstamps” número 34, pp.47-48, 95-96; -ID: *El llibre de Verdú. Cròniques de la història viva*. *Ob. cit.* pp.225-229.

3. Vegi's: -Arxiu Municipal de Verdú: *Llibre Stimes 1714*, sig. -29-, f.s/n.



Plànol de la vila de Verdú



1/ Església parroquial; 2/ Castell; 3/ Casa natal d'Anton Font; 4/ Casa caserna militar; 5/ Casa natal de Joan Terès i Borrull, arquebisbe de Tarragona i virrei de Catalunya; 6/ Casa natal de Joan Prim; 7/ Casa de Josep Segarra i Colom; 8/ Casa natal de sant Pere Claver; 9/ Casa de Lluís Torres; 10/ Casa natal de Josep Segarra Colom; 11/ Abadia-rectoria.



IV- AL REDÓS DE LES PARTITURES OBJECTE D'ESTUDI.

L'OFICI DIVÍ I LES COMPLETES. LES ANTÍFONES (GENERALITATS, HISTÒRIA, EVOLUCIÓ I CARACTERÍSTIQUES). TEXT DE LES QUATRE ANTÍFONES MAJORS A LA MARE DE DÉU. LES ANTÍFONES MARIANES AL “FONS VERDÚ” DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA.

En el present capítol es tracten breument alguns dels aspectes més generals del que coneixem com a “Litúrgia de les Hores” u “Ofici Diví”: el seu origen; la formació i desenvolupament; la seva evolució pràctica; les influències que li anaren donant forma al llarg del temps; i la seva aplicació i implicació a la vida religiosa en el moment en que foren composades les antífonas marianes majors que es troben en el manuscrit musical *E: Bbc M 1168* —atorze d’elles, objecte del present estudi—, de finals del segle XVII, i escrites sota la llum de les disposicions tridentines del moment.

Aquest apartat pretén ser, només, una breu introducció —per tal d’entendre una mica millor el seu context i significat— als diversos aspectes litúrgics que embolcallen les antífonas marianes de les quals tracta el present estudi⁵⁰⁰.

Entenem la litúrgia com el *conjunt de ritus*, celebracions i oracions que usa l’església catòlica —romana— en els diversos aspectes que configuren, i a la vegada,

⁵⁰⁰ Referent a la litúrgia, i en caràcter general, vegeu: -PASCHINI, Pio (dtor.): “Litúrgia”, a *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano, Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il libro Cattolico, 1951, volum VII, p.1435. -RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*. Madrid, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, pp.1-25. -LÉON-DUFOUR, Xavier: *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona, Herder, 1982, p.208. -ELIADE, Mircea: “Liturgy”, a *The Encyclopedia of Religion*. Nova York, MacMillan, 1987, volum 8, p.580-583. -OLIVAR I DAYDÍ, Alexandre, i JANERAS I VILARÓ, Sebastià: “Litúrgia”, a *Gran Enciclopèdia Catalana. Ob. cit.*, volum 13, pp.497-498. -SADIE, Stanley (ed.): “Liturgy”, a *The New Grove. Dictionary of Musics and Musicians. Ob. cit.*, volum 15, 2001, pp.1-12. Pel que fa a l’*Ofici diví* en particular, vegeu: -RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia. Ob. cit.*, pp.1078-1172.

desenvolupen el culte ofert a Déu en nom de Crist, com ara: l'administració dels Sagraments, la *Missà*, l'*Ofici Diví* i la celebració dels “Misteris de Crist” dins de l'ordenació eclesiàstica —pel que fa al calendari— coneguda com a “Any Litúrgic”⁵⁰¹.

A la vegada, el mot *litúrgia* ve a significar una forma concreta de celebrar el culte, anomenat també “ritus” —litúrgia romana o ritus romà—, diferenciant-se així d'altres ritus existents en èpoques precedents i en altres àmbits geogràfics (visigòtic o mossàrab, ambrosià, gal·licà, sarum, beneventà, copte, etiòpic, caldeu, bizantí, etc.).

La procedència etimològica de la paraula “litúrgia” ve del grec —λήιτον έργον— i té, en un principi, un sentit profà, venint a significar *servei públic*, *administració* o també *funció social*. “Litúrgia”, a la Grècia dels període clàssic, implicava un concepte “d'obra pública”, una obra que esdevenia d'interès general per a tothom. La traducció llatina de “litúrgia”, seria, exactament, la de *publicum*. La mateixa paraula traduïda a l'hebreu, n'esdevé *avodah* —la seva arrel és *abad = servir*—, que ve a significar “el servei del culte prestat pels sacerdots al temple”. Posteriorment, i ja a la tradició cristiana, el mot “litúrgia” passa a indicar qualsevol forma de culte, celebració o ritual.

En el cas de la litúrgia catòlica romana, aquesta prové de les tradicions litúrgiques de l'època jueva emprades ja en temps de Jesús. Com a conseqüència de l'expansió del cristianisme, la litúrgia s'anà divulgant arreu de l'àmbit cristià, i amb el decurs del temps, la seva organització passà a ser dirigida per l'autoritat dels pontífexs romans.

⁵⁰¹ El culte a la Verge Maria es troba centrat en tan sols dues de les parts de l'*Ofici* o *Hores Canòniques*: les *Vespres* i les *Completes*.

Origen i evolució de la litúrgia

A l'antiguitat, i dins de la cultura jueva, l'oració tenia tendència a destacar-ne tres moments concrets del dia: el matí, el migdia i la tarda⁵⁰². En el decurs del temps, i sobretot als primers segles del cristianisme, varen ser diversos els reformadors cristians que van organitzar la litúrgia. Així, com a primers testimonis (segles I-III), tractaren la litúrgia autors com: Plini “el Jove” (*61; †112); Climent d'Alexandria (*150; †215?); Tertulià (*155; †220); Hipòlit de Roma (*170; †235); i Ciprià (†258)⁵⁰³. De tots, el més destacat reformista és Benet de Núrcia (†547/550), que redactà la seva *Regla* on, a més de l'organització del rís en un *ofici*, en fixà tots els aspectes referents a la vida monacal. És a partir d'aquest moment quan s'inicia el floriment dels centres monàstics i es diferencia l'actitud davant del propi rís: el mode catedralici (i parroquial) —*cursus romà*— per un costat, i el mode monacal —*cursus monàstic*— per l'altre.

Posteriorment, la litúrgia, i en particular, l'*ofici*, en els segles VI-IX ja es trobava ben estructurat i poc a poc es veu ampliat amb nous elements no bíblics, com ara: antífones, himnes, responsoris i col·lectes, i justament és quan, sota la influència de la *Regla* de Benet, s'estén arreu d'Europa l'anomenat *ofici romà-benedictí*.

En els segles X-XVI es desenvolupa el que es coneix com a privatització de l'*ofici*. En aquest moment s'imposa la celebració diària i completa de l'*ofici*, d'aquesta manera, l'*ofici romà* s'ornamenta amb influències germàniques i gal·les fins al punt que, en una celebració solemne, podia arribar a fer falta fins a set llibres diferents.

⁵⁰² Així queda de manifest en el salm 55 (54),17-18: “Però jo invoco Déu i Jahvè em salvarà. Al vespre, al matí, al migdia”. Vegeu: *-La Bíblia. Ob. cit.*, p.1182. Els tres moments del dia estan citats en aquest ordre degut a que el dia, en l'època de la redacció del salms, es considerava que començava just en el moment de la posta del sol. Vegeu: *-Ob. cit.*, notes, p.2648. Els tres moments citats tenen semblants paral·lelismes amb altres religions ja que, el començament del dia i la seva conclusió per la tarda, són espais temporals que es presten a l'oració. Diverses fonts ja citen aquesta particularitat, entre elles, el salm 92 (91), 2-4 on s'hi manifesta: “És bo de lloar l'Altíssim, de cantar al vostre nom, Jahvè, de proclamar al matí el vostre amor, i de nit, la vostra fidelitat”. Vegeu: *-Ob. cit.*, p.1234..

⁵⁰³ La majoria d'aquests testimonis es basaven en l'observança de les Escriptures i buscaven una relació entre les hores d'oració i els fets succeïts en aquestes hores: a l'hora *Tèrcia* —quan Jesús és presentat davant Pilat (Mc 15, 1)—; a l'hora *Sexta* —quan és crucificat (Mt 27, 45; Mc 15, 33; Ll 23, 44)—; i a la *Nona* —quan és traspasat amb la llança (J 19, 31-37)—.

Degut a aquest fet, es va creure en la necessitat de disposar d'un sol volum, un "breviari" que aglutinés els rituals més destacats per a l'ús habitual de les celebracions religioses.

El *Breviari*, en el decurs del temps arriba a ser un gruixut compendi, i per aquesta raó es duen a terme diverses reestructuracions i reformes. La reforma més efectiva i destacada és la que inicia el pontífex Pius V l'any 1568, un cop acabat el concili trentí (1545-1563) i que preval en la música de l'època que ens ocupa: finals del segle XVII. El 1911, en el papat de Pius X, es reforma de nou el *breviari*; i en els darrers temps, es troba la renovació litúrgica duta a terme en el Concili Vaticà II (1962-1965).

L'Ofici Diví

Dins de la litúrgia cristiana, el mot "ofici" rep més d'un significat, comportant cadascun d'ells una "funció" o "cerimònia" religiosa diferent. Això és: la *missa*, ja sigui "major", solemne o cantada; el conjunt de funcions religioses per a diades assenyalades; els oficis de Setmana Santa, o *tridu sacre*; i l'*ofici diví* o la *litúrgia de les hores*. D'aquestes funcions o cerimònies en destaquen per damunt de tot la *missa* i l'*ofici diví*, això és degut a que són els moments més comuns i habituals en les celebracions cristianes.

La *missa*, en l'església catòlica és, per excel·lència, l'acte litúrgic més important. En la *missa* es rememora la mort i resurrecció de Crist, renovant, mitjançant la celebració del sagrament de l'eucaristia, el compromís de fe i esperança en la resurrecció. Pels fidels, a través de la consagració del pa i el vi feta pel sacerdot (mitjançant una fórmula ritual), es produeix l'efecte de la transsubstanciació, convertint-se el pa en el cos i el vi en la sang de Crist, present, així, en cos i en ànima a cada ocasió (en un acte de renovació d'aquest compromís). Els textos i oracions que es reciten o

canten a la *missa* del ritus romà, els podem classificar en dos grups: l'*ordinari de la missa* (*Ordinarium Missae*), i el *propi de la missa* (*Propium Missae*). En el primer cas, els textos, generalment no canvien, sempre són els mateixos; mentre que en el segon, són textos que varien segons la data “pròpia” del dia de la celebració, com ara la festa d'un sant, o grup de sants, apòstols, màrtirs, etc. Així doncs, dins el context que ens afecta, catedralici, polifònic, del segle XVII, l'ordinari de la missa serà el que més s'utilitzi per part dels compositors (ja que les funcions de l'ofici de les hores tindran en aquest sentit un paper menys destacat) en el curs de l'any litúrgic (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* i *Agnus Dei*).

Els cants de l'*Ordinari* de la missa ja es troben ben establerts a partir del segle X⁵⁰⁴, en canvi, el repertori de l'*Ofici diví* es trobava bastant diversificat, restant, a la vegada, afectat per diverses tradicions locals.

L'*Ofici diví*, o també, *Ofici de les hores*, és el conjunt de textos i oracions que l'església catòlica romana articula entorn a les vuit *hores canòniques* que es celebren en diversos moments del dia, i on s'organitza el rès de la totalitat dels salms del saltiri⁵⁰⁵. A la vegada, aquests salms es veuen complementats i acompanyats dins les celebracions

⁵⁰⁴ Em refereixo aquí específicament als textos que acompanyaven les melodies de cant pla. Òbviament, els textos de l'Ordinari no s'agruparien com a unitat fins molt més tard i, en aquest sentit, és suficient citar, per a la polifonia, el cas de la *Missa de Notre Dame* de Guillaume de Machaut (*1300; †1377), tinguda com a primer cas d'una missa que agrupava els diferents textos litúrgics (*Kyrie, Gloria, Credo...*). De fet, serà a partir de llavors (d'aquest model) quan la idea de considerar musicalment la missa com a un bloc unitari comenci a prendre cos. Poc a poc, del major protagonisme religiós i social que aniran adquirint les catedrals, respecte als monestirs, l'*Ordinari*, anirà, en certa mesura, desplaçant una mica l'anterior protagonisme (medieval) del *Propi*. Així, per a l'època del nostre interès (segle XVII), la polifonia i les musicalitzacions de l'*Ordinari* tindran, a esglésies parroquials i catedrals, molta més rellevància que les del *Propi*.

⁵⁰⁵ El terme “salm” prové del grec *Psalmoi* que vol dir col·lecció de poemes per a ser recitats i cantats, i es troben recollits en el *Llibre dels Salms* o *Salteri* —*Saltiri*—. Els salms, a partir del número 10 i fins al 147, apareixen en doble numeració —segons la versió hebrea més comuna—, això és una codificació duta a terme a inicis del segle V pels jueus masorettes. La traducció es feu de manera col·lectiva per un consell de setanta ancians; per aquesta raó, dita traducció rep el nom de *Septuaginta*. La traducció que en feren els setanta ancians sobre el *Llibre dels Salms* fou en la què es basà sant Jeroni per a fer-ne la versió llatina de la Bíblia, més coneguda com a *Vulgata*. La versió *Septuaginta* dóna un total de 151 salms, encara que aquests acabin al número 150. La *Vulgata* és la versió de la Bíblia utilitzada en totes les traduccions oficials de l'església catòlica, mentre que, el text dels masorettes —la Masora— és el que segueix la confessió protestant. En aquest sentit, vegeu: -*La Bíblia. Ob. cit.*, p.1279.

de l'*ofici* amb diverses oracions, himnes, antífones i lectures, tot molt ben organitzat i estructurat en el compendi anomenat *Breviari*.

Dins de l'*ofici diví*, els salms del saltiri es distribueixen en diversos moments litúrgics del dia: *matines*, *laudes*, *prima*, *tercia*, *sexta*, *nona*, *vespres* i *completes*. En l'època que ens ocupa, la segona meitat del segle XVII, els 150 salms es recitaven i cantaven durant l'espai temporal d'una setmana; actualment, aquests nombre total de salms es reparteix durant tot un mes.

En les *hores* de l'*ofici* s'hi troba una doble classificació: per un costat hi ha les “hores majors” —*Matines*, *Laudes* i *Vespres*—, i les “hores menors” —*Prima*, *Tercia*, *Sexta*, *Nona* i *Completes*—; i per l'altre costat, la diferenciació entre hores nocturnes —*vespres*, *completes* i *matines*— i diürnes — *laudes*, *prima*, *tercia*, *sexta* i *nona* —.

Els compositors de música litúrgica, en el decurs del temps han dedicat una especial atenció a les hores nocturnes —*matines* [amb la inclusió de *villancicos* dins d'aquesta hora], *vespres* i *completes*—, això és degut en part, a la solemnitat que s'ha donat a aquestes hores, que per altra banda, són hores fora de la jornada laboral —abans i després del quefer diari, abans de la sortida del sol i després de la posta—, i que per tant, permeten garantir una certa participació i assistència a la celebració. A la vegada, s'ha addicionat també a aquestes *hores* un cert caire “marià”, especialment pel que fa a les *vespres* —ja que en aquesta *hora* s'inclou el cant del *Magnificat*— i a les *completes* —amb la inclusió de l'antífona mariana major del final de la celebració, antífona que varia segons el temps litúrgic del curs de l'any—⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ Al llarg del temps han estat molts els compositors que han dedicat una part del seu talent musical a la composició de música destinada a al litúrgia, en concret, a les tres hores més esmentades: *matines*, *vespres* i *completes*. Els compositors han musicalitzat principalment els textos litúrgics destinats a dites hores de manera diferent: els uns, només han compostat la música dels salms de cada celebració, o d'algun salm en concret; mentre que altres han abastat una bona part de la celebració (salm, leccions, antífones, responsoris...). Cal tenir present però que la manera de musicalitzar els textos litúrgics ha anat variant amb el temps: els compositors han escrit les seves obres segons els gustos musicals i estilístics de cada moment, passant des del cant pla a la polifonia, i d'aquesta, amb la inclusió instrumental, arribar a

El *breviari*

El *breviari* és el llibre litúrgic que comprèn el recull d'oracions i cants corresponents a l'*ofici diví* segons el ritus de l'església romana. El terme *breviari* és sinònim de “compendi”, i en un principi, la paraula indicava un petit llibret situat a l'inici del saltiri —llibre del salms— i amb el que s'apuntava l'*ofici diví* que calia complir en un determinat temps litúrgic⁵⁰⁷.

El *breviari* en el decurs del temps s'ha anat presentant de dues maneres ben diferenciades: breviaris de gran format per al rès i ús coral —on s'hi troben els textos i la notació musical—, i breviaris de reduït format on s'abreugen les lectures quedant-ne només els íncipits a utilitzar en la pràctica litúrgica⁵⁰⁸. El *breviari*, segons les necessitats del seu ús, ha tingut diversos períodes de desenvolupament i de reformes, aquestes, dutes a terme amb la intenció de facilitar i simplificar l'*ofici*, a la vegada que, amb la

l'entramat simfònic-coral. Els compositors que han deixat la seva música per a aquestes tres *hores de l'ofici* són molts, per posar un exemple vegem els següents: Hildegard von Bingen (*1098; †1179), Guillaume Dufay (*1397; †1474), Josquin Desprez (*1440; †1521), Giovanni Pierluigi da Palestrina (*1525; †1594), Orlando di Lasso (*1530?; †1594), Tomàs Lluís de Victoria (*1548; †1611), Giovanni Gabrieli (*1554; †1612), Clàudio Monteverdi (*1567; †1643), Joan Cererols (*1618; †1680), Marc-Antoine Charpentier (*1645; †1704), Henry Purcell (*1659; †1695), Antonio Vivaldi (*1678; †1741), Georg F. Händel (*1685; †1759), Johann Christian Bach (*1735; †1782), Wolfgang Amadeus Mozart (*1756; †1791), Anton Bruckner (*1824; †1896) o Sergei Rachmaninov (*1873; †1943).

⁵⁰⁷ Al mot *Breviari* també se li han aplicat altres sinònims, com ara: *Breviaria portatilia*, *Breviaria de camera*, *Libelli officialis* i *Manual*. Tots ells venen a significar el llibre que servia per al rès durant els viatges del clero i per al rès privat dels religiosos.

⁵⁰⁸ La versió abreujada del volum —segons la reforma duta a terme pel pontífex Pius V (1566-1572)— es disposa en nou parts distintes: 1/ La butlla *Quod a nobis*, de Pius V, [actualment li segueix la butlla *Divino afflatu*, en la què, el 1911, Pius X n'ordena una nova disposició del saltiri per als dies no festius]. 2/ El tractat *De anno et eius partibus*. És un breu recull de nocions astronòmiques que antigament s'usaven per a fer els càlculs per a l'ús de l'*ofici*. 3/ El “calendari”, amb totes les seves festes i seus ritus propis. 4/ Les *Rúbriques* generals. S'introdueixen en el *breviari* de Pius V i es reelaboren en el pontificat de Climent VIII i Urbà VIII (1602 i 1635). 5/ *L'Ordinari de l'Ofici*. Conté l'ordre en que estan distribuïdes cadascuna de les *hores canòniques* amb la seva pròpia forma (*Introit*, *Capítol*, *Responsori*...), i on s'organitza tota la divisió litúrgica de l'any. 6/ El *Saltiri*. És l'element fonamental del *breviari*. 7/ El *Propi del Temps*. En aquest hi ha les parts pròpies de cada dia del cicle cristològic, iniciant-se el primer diumenge d'advent, després li segueix el *Propi dels Sants*. 8/ El *Comú dels Sants*. S'hi troben també totes les parts comunes als oficis dels sants que no apareixen al *Propi*, disposades però segons l'ordre de les lletanies dels sants: apòstols, evangelistes, pontífexs, màrtirs, etc., i l'*Ofici de Difunts*. I 9/ Fórmules d'oració i de benedicció comunes i necessàries per a la pràctica sacerdotal, i a la vegada també, salms, graduals i penitencials per a les lletanies dels sants. Vegeu: -FERNÁNDEZ, Pedro: *Historia de la Liturgia de las Horas*, Barcelona, Centre Pastoral de Litúrgia, 2002, pp.184, 223.

intenció d'oferir un bon estri per a l'oració, tant dels religiosos com dels que estan obligats al rés⁵⁰⁹.

Les *Completes*

Les *completes* és l'oració de final del dia amb que es clouen les *hores canòniques* u *ofici diví*, és el “a Déu m'encomano” abans del descans nocturn, entès aquest com a paral·lelisme i simbologia del descans etern: una clara referència al text evangèlic de “vigileu, vetlleu, perquè no sabeu quan serà el moment” (Mateu 24, 42; Marc 13, 33)⁵¹⁰.

El nom de *completes* deriva del llatí *completa*, o *completorium*, utilitzat aquest com a plural de l'adjectiu *completorii*. Per damunt de tot, en aquesta hora en destaca la recitació o el cant dels quatre salms —el 4 (*Cum invocarem*), el 30 (*In te Domine speravi*), el 90 (*Qui habitat*) i el 133 (*Ecce nunc benedicite Dominum*)⁵¹¹—, un fragment de l'epístola de Sant Pere, el Càntic de Simeó (*Nunc dimittis*) i les quatre antífones marianes majors (*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* i *Salve Regina*), complementant-se amb altres antífones de caire menor, precis, responsoris, etc.

⁵⁰⁹ El Breviari, ja es dona en certa manera per enllestit vers el 1216, després de les reformes litúrgiques fetes per Innocenci III (1198–1216), esdevenint-ne el *Breviari de la Cúria Papal*. En aquest s'inclou l'himnari, una forma molt cultivada pels carolingis i acceptada en l'ofici romà; els oficis dobles, dedicats a la Verge i als difunts; **les quatre antífones marianes finals**; els set salms penitencials (6, 32, 38, 51, 102, 130 i 143) [salmes d'amargor i tristesa que expressen el penediment pel pecat, la infidelitat i per allunyar-se del camí de Déu]; els quinze salms graduals o de pelegrinatge (120-134) [salmes que servien per preparar l'ànim i comunicar alegria als pelegrins que anaven a Jerusalem en ocasió de les grans festes al temple]; i altres de menor consideració. Innocenci III en fa una redacció que afecta a varies de les parts de la *missa* i de l'*ofici*. El pontífex Nicolau III (1277–1280) n'impulsa la correcció del nou *breviari* franciscà a les esglésies de Roma, esglésies que encara seguien l'antiga costum romana. Vegeu: -PASCHINI, Pio. (dctor.): *Enciclopedia Cattolica*. *Ob. cit.*, volum. III, 1949, pp.81-86. -FERNÁNDEZ, Pedro: *Ob. cit.*, pp.222-223. -LÓPEZ MARTÍN, Julián: *La Oración de la Horas*. Salamanca, Secretariado Trinitario, 1994, pp.126-127.

⁵¹⁰ Sobre les *completes*, i en caràcter general, vegeu: -RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*. *Ob. cit.*, pp.1292-1297. -FERNÁNDEZ, Pedro: *Ob. cit.*, pp. 60, 142.

⁵¹¹ Aquest ordre va durar fins que Pius X (1903-1914) en reduí els salms a tres, suprimint el salm número 30, que ja havia estat inclòs en la reforma del *Breviari*, i reservant aquest esquema per a l'ofici dominical i festiu.

Dins de la seva pròpia organització, la celebració de l' hora de *completes* es divideix en dues parts:

1/ Introducció —*Officium capituli* o *Collationum*—.

S'inicien les *Completes* amb el *Jube Domine*. Li segueix una petita *Lectio brevis* extreta de l' *Epístola de Sant Pere* 5, 8-9 —*Fratres: Sobrii estote*—. Posteriorment, el *Tu autem, Domine miserere nobis*; el *Pater noster* —recitat en secret o en silenci—. En la pràctica monacal el mateix abat dona per acabada la celebració quan ho creu convenient amb la recitació del *Confiteor* com a acte penitencial acabant amb la confessió de les culpes de la jornada i la seva absolució. Un cop acabat el comú penediment, el president recita el verset *Converte nos Deus* i tothom respon *Et adverte*. Segueix *Deus in adjutorium*; l'antífona *Miserere* per l'any, i l'*Alleluia* per al temps pasqual.

2/ Salmòdia i la resta de les *completes* —*Officium chori* o *Completorium*—.

Després del *Deus in adjutorium* segueixen quatre salms: el número 4, *Cum invocarem*; el 30, *In te Domine speravi* (només la primera estrofa); el salm 90, *Qui habitat*; i el salm 133, *Ecce nunc benedicite Dominum*. Segueix altre cop l'antífona *Miserere* o l'*Alleluia*, segons el temps litúrgic de l'any. Es continua amb l'himne *Te lucis ante terminum*, variable segons les festes⁵¹²; el capítol, *Tu autem in nobis* —extret de Jeremies 14, 9—; el responsori breu, *In manus tuas*; la resposta *Custodi nos*⁵¹³; i l'antífona *Salvanos, Domine vigilantes*. Seguidament, el *Càntic de Simeó, Nunc dimittis* —Lluc 2, 29-32—; i la mateixa antífona anterior, *Salvanos, Domine vigilantes*. Posteriorment les *Preces*, amb el prec del *Kyrie eleison*; la recitació del *Credo* en secret; l'*Oratio, Visita, quaesumus Domine*; i la benedicció final, *Benedicamus Domino*. Les *Completes* es clouen amb l'antífona mariana del temps: *Alma Redemptoris mater, Ave Regina, Regina caeli*, i *Salve Regina*. Al segle XIII s'introdueix, a més, la pràctica de cantar després de *Completes* i davant d'una imatge de la Verge, l'antífona *Salve Regina*.

Així doncs, l'esquema general de les *completes* es pot resoldre de la següent manera:

1/ OFICIUM CAPITULI

Jube Domine

Leccio Brevis (Fratres) (Pere 5, 8-9)

Tu autem Domine miserere nobis

Pater noster (en secret)

Confiteor

Converte nos Deus

2/ OFICIUM CHORI

Deus in adjutorium

Miserere / Alleluia

⁵¹² Això és segons el tipus de festivitat: major, menor, temps pasqual, diumenges i festius, exceptuant les festes de dedicació a la Mare de Déu i les octaves d'aquestes.

⁵¹³ Variable també segons el temps: per a l'any, per a l'Advent, i per a la Pasqua.

Salm 4 (Cum invocarem)
Salm 30 (In te Domine speravi)
Salm 90 (Qui habitat)
Salm 133 (Ecce nunc)
Miserere / Alleluia
Himne (Te lucis)
Capítol (Tu autem in nobis) (Jeremies 14, 17)
Responsori (In manus tuas) (Custodi nos)
Antífona (Salvanos, Domine vigilantes)
Càntic de Simeó (Nunc dimittis) (Lluc 2, 29-32)
Antífona (Salvanos, Domine vigilantes)
Preces (Kyrie eleison) (en secret)
Oratio (Visita, quaesumus Domine)
Benedicamus Domino
Antífona mariana final (Alma Redemptoris mater, Ave Regina, Regina caeli i Salve Regina)⁵¹⁴

Per tal d'ampliar aquest apartat referent a les *completes* i la seva celebració, vegeu les ordinacions que l'any 1614, el bisbe de Barcelona, Lluís Sans i Còdol⁵¹⁵, dictà de manera molt específica sota el títol de *Ordinacions del Collegi o Seminari Episcopal de Nostra Sra de Montalegre de la Ciutat de Barcelona fetas per ordre y manament del Molt Ille. Rm Señor Don Lluís Sans Bisbe de Barcelona*. Aquestes ordinacions, distribuïdes en cinquanta-tres capítols fan, referència als càrrecs i als oficis del col·legi, així com també a la manera en que s'ha de regir i administrar el seminari barceloní. A la

⁵¹⁴ En l'esquema general que s'acaba d'exposar es presenten en negreta les parts que, en l'època que estem tractant —segona meitat del segle XVII— es musicalitzaven en polifonia o *cant de orgue*. Les altres parts, —les que no es presenten en negreta—, no era habitual de compondre-les en polifonia, tot i que alguns cops sí que s'escriuen polifònicament. En el "Fons Verdú" s'hi troben diverses musicalitzacions de les parts de *Completes* esmentades i que han estat escrites justament per a *Cant de orgue*. Vegeu la següent relació: *Fratres*, disset musicalitzacions; *Deus in adiutorium*, una; *Cum invocarem*, **trenta-una**; *In te Domine speravi*, **setze**; *Qui habitat*, **vint-i-dues**; *Ecce nunc*, **dinou**; *Te lucis*, tres; *Nunc dimittis*, **trenta**; i les antífones marianes majors, **setanta-nou**. En aquesta relació es veu clarament la importància que prenen els salms —la part principal de l'*Ofici Diví*— enfront la resta de parts o elements musicalitzats que conformen les *Completes* al fons musical verduní (trenta-una, vint-i-dues, dinou i trenta musicalitzacions); però per damunt de tot en ressalta el destacat nombre d'antífones marianes majors, de les quals se'n fa un estudi al final d'aquest mateix capítol.

⁵¹⁵ Lluís Sans i Còdol (*Puigcerdà, ?; †Barcelona, 1620). Fou canonge de la catedral de Barcelona i posteriorment vicari general del bisbat d'Urgell. Un cop format el nou bisbat de Solsona fou nomenat com a primer bisbe (1594-1612). Després de Solsona va ser nomenat bisbe de Barcelona (1612-1620), que ho fou fins a la seva mort.

vegada, fan referència a tot el que afecta als estudiants seminaristes o col·legials i el seu quefer diari dins el centre⁵¹⁶.

“Capitol 15 dels dias que tenen de dir completas y lo ordre que en ells se te de dir.

Las completas se tenen de dir cantadas en lo cor y tenen de esser les del ofici mayor, conforme estan en lo Breviari Roma: les quals en qualsevol temps del any se tenen de acabar de dia: y en ellas se de fer de ordinari la toma lo Mestre y en sa ausencia lo hebdomari ò a qui lo corrector del cor encomanara. Los dias de primera y segona classe fara la toma lo Rector abans de començarlas estan ja tots los collegials menors y los dias de primera y segona classe à collegials majors, y aquest orde se tindra en lo cor en todas las cosas que en ell se cantaran y se diran axi las completas com al offici de Na. Sa. y a tot lo demes ques dira en lo cor: y lo que la cantara estara de peus en lo mitg del cor devant del faristol. Quant diran lo primer *gloria Patri* abans dels psalms, lo matex corrector encomanara à un collegial (conforme lo dia sera) la antiphona, miserere, ò alleluya, y lo matex entonara apres, la antiphona *Salva nos* ques diu abans del *Nunch Dimitis*, quan lo cor cantara lo quart psalm, encomanara lo corrector los versets de *In manus tuas* à dos collegials un de cada cor guardant lo orde sobredit y estos los cantaran estant tos dos al costat lo un de laltre devant del faristol, y estos matexos y de la matexa manera cantaran lo *Benedicamus Domino* à la fi de las completas.

Lo corrector esta à son carrech fer que lo cor vage molt regulat com esta dit en lo cap. precedent⁵¹⁷ y mes llargament se diu en lo cap. 18⁵¹⁸: y à las completas te ell oblig. de cantar y entonar lo psalm *cum Invocarem*, y las antiphonas, *miserere* ò *alleluya*, quan se repeteixen apres dels 4 psalms. A mes te entonar lo Hymne *Te lucis*, lo cantich *Nunch Dimitis* y la antiphona *Salva nos* que apres de ell se diu, y ultimament la *Salve* ò la antiphona que en son lloch se canta de Na Sa conforme la diversitat del temps ò encomanarho ab temps.

Los dias ques tenen de dir completas cantadas son los següents.

La vigilia de Cap de any
La dels Reys
La de Sta Eulalia de 12 de febrer
La de Sant Thomas de Aquino
La de Sta Madrona
La de la Assumpcio
La de Corpus
La de la Nativitat de St Joan
La de St Pere y St Pau
La de St Theobaldo lo 6. de juliol
La de St Cristofol al 10 del mateix
La de St Cosme y St Damia
La del Angel Custodi lo 6. de octubre
La de St. Lluch
La de tots Sants

⁵¹⁶ Vegeu: -SUBIRÀ I BLASI, Enric: *El seminari de Barcelona (1593-1917): aportació per a una anàlisi de la influència de la formació del clergat en el desenvolupament del pensament catòlic a Catalunya*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp.354-355.

⁵¹⁷ Es refereix al final del capítol 14, on es cita: “Tindra cuydado lo corrector de cor que vagi lo offici ab la pausa y devoció sobredita [...]”. Vegeu: -SUBIRÀ I BLASI, Enric: *ob. cit.*, p.353.

⁵¹⁸ Es refereix als dies que els col·legials seminaristes hauran de confessar-se i combregar. Veure: -SUBIRÀ I BLASI, Enric: *ob. cit.*, p.355.

La de Sant Sever
La de Santa Caterina
La de St. Nicolau
La de Nadal

I tots los dissaptes y vigalias de las festas de Na Sa. encara que las tals festas no sien de manament”.

El cerimonial en l'Ofici Diví

En la celebració de les *hores* hi han hagut de sempre certes disposicions formals que els religiosos assistents a l'*ofici diví* han estat obligats a respectar. Tenien l'obligació de resar l'*ofici* tots els clergues ordenats *in sacris*, encara que fossin suspesos o bé excomunicats. A la vegada també hi estaven obligats tots els beneficiats que estiguessin en legítima possessió d'un benefici, encara que no haguessin estat ordenats *in sacris*. El rés també era obligació per a tots els religiosos professors d'ambdós sexes, tenint present les normatives de les seves respectives constitucions comunitàries. Aquesta obligació del rés prové d'una antiga tradició, i s'ha tingut com a “força de llei” —citada pel papa Benet XIV (1740–1758)—, i pecava tot aquell religiós que n'ometés, tant la seva totalitat, com una gran part el rés de l'*ofici diví*. En l'omissió d'aquest rés, es considerava greu el fet de no assistir a una hora menor, o a una part de l'*ofici* corresponent a un nocturn, i els beneficiats que no assistien al rés estaven obligats a restituir els fruits del seu benefici. Els religiosos que no podien assistir al cor, per la raó de trobar-se legítimament ocupats en altres tasques importants, tenien l'obligació *sub gravi* de resar l'*ofici* en privat.

Pel que afecta exclusivament a les *completes*, no era obligació cantar-les solemnement, es podien recitar en veu alta encara que al centre religiós hi hagués el cor. Cada comunitat religiosa tenia la facultat de decidir sobre aquesta qüestió, sí què, en aquest sentit, el bisbe de la diòcesi podia imposar el cant en els dies més solemnes.

Referent al cerimonial, ha estat sempre molt important el vestuari i la ornamentació, tant del *preste* u oficiant principal, com dels demés religiosos, que havien d'anar vestits amb l'hàbit coral i que, apart d'aquesta, no s'acceptava cap més vestimenta o ornamentació sagrada⁵¹⁹. La celebració de les *completes* seguia un ritual molt específic:

“Quan tots els religiosos estaven situats en el cor, el lector, trobant-se al mig d'aquest, feia una genuflexió i, inclinant el cap vers el *preste*, cantava el *Jube Domine*, restant, a la vegada, els demés religiosos amb el cap inclinat fins haver rebut la benedicció del *preste*, abans que comencés el *Noctem quietam*. Seguidament, es girava el lector cap a l'altar i entonava la *Lecció breu* amb les mans juntes i fent una genuflexió en el moment del *Tu autem Domine*. El *preste* entonava el *Deus in adjutorium*, fent-se el senyal de la creu, mentre la resta resaven el *Pater noster* en secret. Amb les mans juntes i seguint amb el cap inclinat, es resava el *Confiteor*. Després, girant el cap als costats, es recitaven les paraules *vobis fratres* i *vos fratres*; seguidament, es picaven al pit en el *mea culpa*. El *preste* seguia inclinat fins que el cor, girant-se cap a ell, responia el *Misereatur tui*. Seguidament el cor recitava de la mateixa manera la confessió, restant inclinats fins que s'acabés el *Misereatur vestri*. Girant-se cap al cor, el *preste* responia amb el *Misereatur vestri* i continuava amb el *Indulgentiam*, *Converte nos*, *Deus in adjutorium*, fent el senyal de la creu en el moment del *Indulgentiam* i en els dos versos següents.

Al *preste* li corresponia recitar el *Noctem quietam*, les *benediccions*, el *capítol*, l'*oració*, i el *Benedicat et custodiat*. Un cantor entonava l'*antífona* (*Miserere*, i en temps pasqual l'*Alleluia*) que precedeix els *salms*, el *Càntic* (*Nunc dimittis*), i l'*himne* (*Te lucis*). Després d'entonada l'*antífona*, el cantor començava el primer vers del primer *salm*, en aquest moment tothom s'asseia i es cobria el cap fins abans de l'*himne*. En el moment de dir l'*himne* es descobrien el cap i es posaven drets, el *preste* cantava el *capítol*, mentre dos cantors més, dirigint-se al mig del cor, i després d'una genuflexió, cantaven de cara a l'altar el *responsori breu* (*In manus tuas*), això només en els dies festius, en els firals ho feia un sol cantor. Un cop acabat el *responsori breu* s'entonava l'*antífona Salva nos*, i seguidament els mateixos cantors entonaven el *càntic* i tornaven després als seus llocs amb les respectives reverències. Repetida l'*antífona*, si hi havia *preces*, es resaven alternant el *preste* i el cor. El *preste* amb les mans juntes, cantava el *Dominus vobiscum*. Altre cop l'*oració*, el *Dominus Vobiscum*, el *Benedicamus Domino*, i el *Benedicat et custodiat*. De nou es feia el senyal de la creu i s'inclinaven tots mentre es deia les últimes paraules. Finalment s'entonava l'*antífona mariana* final, estant drets o be agenollats, segons el temps litúrgic. Els cantors cantaven el *versicle* i el *preste* seguia amb l'*oració* i el *Divinium auxilium*. Després, en secret (de genolls o drets, segons s'hagués dit l'*antífona* a la Verge), es resava el *Pater noster*, l'*Ave Maria* i *Credo*. El *Sacrosantae* que venia a continuació es deia agenollat i acabat aquest es tornava a la sagristia⁵²⁰.

⁵¹⁹ Aquests hàbits són el roquet, l'almuça i el bonet. Així apareix a l'APV: *Documentos Varios* 1, 1170-1899, Sig.339/1, Doc.14. Es tracta d'un document datat al 17 d'octubre de 1676, i on s'esmenta que els assistents al cor han de dur *sobrepellís*, *mussa* (almuça) i *bonet*. El *sobrepellís*, o roquet, és un teixit de lli blanc amb mànegues molt estretes, més curt que l'alba, i que es posa damunt de la sotana. L'almuça és una esclavina que cobreix el pit i les espatlles i va cordada per davant. El bonet és un capell petit de quatre becs i de color negre.

⁵²⁰ Vegeu: -MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, Gregorio: *Manual de Liturgia Sagrada*. Segovia, Cocusa, 1938, pp.166-168.

Malgrat les imposicions que marcaven com s'havia de celebrar l'*ofici*, l'admissió de les obligacions per part dels religiosos no foren mai del tot ben acatades, arribant, fins i tot, a fer-se força escarafalls en la celebració de dit *ofici*. En el cas particular de l'església verdunina —centre al qual pertanyien les antífones estudiades en el present treball—, i observant els diversos documents de l'època, s'hi pot trobar nombroses manifestacions escrites que fan referència al comportament i al vestuari dels membres del cor i de la capella a l'hora de la celebració de l'*ofici*. Aquestes manifestacions es troben reproduïdes en els “Decrets de Visita” que anyalment es feien per les parròquies i que eren redactades per religiosos de fora de la parròquia en nom del bisbe. La finalitat d'aquestes visites era la de controlar el bon funcionament i la tasca de la comunitat presbiteral, la pulcritud de la vestimenta litúrgica i dels estris i ornats litúrgics; també s'examinava l'ordre i la decència en tot el que feia relació a l'interior del temple i a les celebracions que en ell es duïen a terme. Pel que fa al cas concret de Verdú, vegem-ne alguns exemples prou clarificadors⁵²¹.

Referent al comportament i a la vestimenta:

“Mandamos al Vicario y Clerigos que se juntaren en la dicha iglesia a celebrar los divinos oficios que esten en la iglesia con habitos talaras decentes y con los sobrepellices y que en el coro o, lugar donde ofician la missa esten con todo silencio sin hablar ni discutirse a otras cosas dando buen exemplo a los laycos que se escandalizan de ver los clerigos en la iglesia sin la decencia y devocion que deven y al que en algo faltare no se de pitança ni distribución y lo execute el Vicario o, Clerigo mas antiguo que se halle en el Coro y no en el altar⁵²²”.

“Atento la obligación grande que tienen los sacerdotes de andar siempre con habitos decentes y particularmente quando estan en la iglesia y an de celebrar los divinos oficios ordenamos y mandamos que ningun beneficiado clerigo de qualquier calidad que sea asista en el coro o, iglesia en los divinos oficios y funerales en los quales hayan de recibir caridad o, distribución sin estar con sobrepelliz o, roquete y bonete y mandamos al Vicario que a los que no estuvieren con sobrepelliz no permita se les de caridad ni distribución so pena de dos ducados y mandamos a los seculares que cuando hicieren celebrar o, cantar dichos oficios que a los que no estuvieren con sobrepelliz ni roquetes no se les de ninguna caridad⁵²³”.

⁵²¹ Concretament sobre els decrets de visita que fan referència estricta al cant i a la interpretació de l'*ofici* a l'església verdunina, vegeu el capítol de l'*Estat de la qüestió* de la present tesi doctoral, pp.152-153.

⁵²² APV: *Documentos Varios* 3, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 5. Decret de Visita del bisbe de Solsona Miguel Santos de San Pedro. 30-3-1620.

⁵²³ *Vid.* nota anterior.

“[...] quedan privados de poder asistir al cor a les funcions y funerals aquells eclesiastichs que a mes de les vestiduras talars no aportaran roquet o sobrepellis⁵²⁴”.

Referent a l'ús del nou Missal Romà:

“Item. Mandamos al Vicario y Beneficiados y otros clerigos de dicha iglesia que se instruyan en la doctrina de los sacramentos y en la practica de la administración de ellos y en la trinidad y en las ceremonias de las missas conforme el Misal Romano reformado y en el canto llano y en las cosas que qualquier clerigo esta obligado a saber so pena de diez ducados⁵²⁵”.

S'ha citat que el rés de l'*ofici diví*, i en el nostre cas particular, el de les *completes*, era d'ús exclusiu per als religiosos ordenats *in sacris*, però poc a poc els seglars hi anaren assistint, bàsicament a les vigílies de les festivitats, els diumenges i altres dies festius. La seva assistència poc a poc va anar esdevenint una pràctica comuna i habitual, sempre, es clar, sota les recomanacions i “imposicions” de la comunitat presbiteral⁵²⁶.

Les antífores marianes majors

Són quatre les antífores marianes majors cantades o resades a llaor de la Mare de Déu —*Alma Redemptoris mater, Ave Regina, Regina caeli* i *Salve Regina*—, variant-ne la pràctica d'elles segons el moment del curs de l'any litúrgic, tot i que, principalment, es reciten o canten per a cloure l'*hora* de *Completes*⁵²⁷. El cant o la recitació de les antífores marianes majors es troba dins la litúrgia de l'*ofici diví* ja als segles X-XI, i pràcticament, s'han mantingut en la mateixa estructura fins al dia d'avui.

⁵²⁴ APV: *Documentos Varios* 3, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 42. Decret de Visita del bisbe Tomás Broto i Pérez, el 1726.

⁵²⁵ APV: *Documentos Varios* 3, 1533-1867, sig. 292/1, Doc 5. Decret de Visita del bisbe de Solsona Miguel Santos de San Pedro. 30-3-1620.

⁵²⁶ Ho citava sant Francesc de Sales a principis del segle XVII: “Convé anar els dies festius i els diumenges a l'ofici de les hores i vespres, mentre et permetin les teves obligacions, perquè aquests són dedicats a Déu. I és cert que contenen major bé i consol els oficis públics de l'Església que no les accions particulars”. Vegeu: -SALES, Francisco de: *Introducción a la Vida Devota*. Traducció del francès per Francisco de Cubillas Yagüe, Barcelona, Maria Angela Martí, 1762, 2a part, capítol XV. -FERNÁNDEZ, Pedro: *Ob. cit.*, p.232.

⁵²⁷ Amb caràcter general, sobre les antífores marianes majors, vegeu: -RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*. *Ob. cit.*, pp.1250-1252.

El terme “antífona” —en llatí *antiphona*— prové del grec Αντιφωνή —cant alternat en dos cors—. Aquest terme a la vegada que es refereix a la breu sentència — generalment extreta de la Bíblia— que situa, anticipa i segueix a la recitació o entonació del cant d’un salm⁵²⁸. Posteriorment, les antífonas —i en el cas que ens ocupa, les quatre antífonas marianes majors— anaren esdevenint elements independents, no relacionats amb el cant o recitació del salm, i arribant a tenir una “vida” o identitat pròpia, interpretant-se de manera independent.

Les quatre antífonas marianes majors es troben al final de les *completes*, i en elles es presenta una clara intenció, tant laudatòria, com de prec, envers Maria, la Mare de Déu, esdevenint aquesta com a redemptora de la humanitat i la intercessora entre l’èsser humà i la divinitat —Déu Pare i Déu Fill—.

Ja s’ha citat que l’hora de *Completes* és la darrera de les hores de l’ofici, la d’abans del repòs nocturn fent-ne un paral·lelisme amb el descans etern. Cloure les *completes* amb els cants de súplica mariana de les antífonas és encomanar-se a la Mare de Déu perquè intercedeixi pels homes davant Déu implorant-ne el seu perdó i per a guanyar-ne la salvació. Vegeu els següents versets extrets dels quatre texts de les antífonas:

- vine en socors del poble...
apiada’t dels pecadors... [*Alma Redemptoris mater*]
- pregueu a Crist per nosaltres... [*Ave Regina*]
- pregueu Déu per nosaltres... [*Regina caeli*]
- A tu clamem...
a tu sospirem, gemegant i plorant...
gira cap a nosaltres els teus ulls misericordiosos... [*Salve Regina*].

⁵²⁸ Des del segle IV, el terme “antífona”, en l’església cristiana assenyala el cant de la salmòdia alternada entre dos cors, o un *a solo* i cor. Aquest tipus de cant es comença a utilitzar ja al segle IV a les esglésies de Síria, Antioquia, Alexandria, Constantinoble i, posteriorment, a Milà. Vegeu: -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio: “Antifona”. *Ob. cit.*, p.82. -SADIE, Stanley (dtor.): “Antiphon”, a *The New Grove*.... *Ob. cit.*, volum 1, 2001, pp.735-749.

Els textos de les antífores són **devocionals**, i mostren Maria amb esplendor i generositat, a la vegada que no deixen de lloar-la en abundància, arribant a prendre més importància l'aspecte **laudatiu** que el **rogatiu** citat abans (almenys en quantitat). Vegeu les següents cites extretes dels textos de les quatre antífores:

- *porta del cel sempre oberta...
estrella del mar... [Alma Redemptoris mater]*

-*Reina del Cel...
Senyora dels àngels...
arrel, porta des d'on ha sortit la llum per al món...
gloriosa, bella més que totes...
esplendor radiant... [Ave Regina]*

-*Reina del cel... [Regina caeli]*

-*Reina, mare de misericòrdia, vida, dolçor, esperança nostra...
clementíssima...
piadosa...
dolça... [Salve Regina]*

Per altra banda, la rica devoció mariana que traspuen els textos s'emmarquen de ple dins de la religiositat del moment, finals del segle XVII —l'època de composició de les partitures que s'estudien en la present tesi—, que coincideix amb una creixent devoció i fervor marià: les representacions pictòriques i escultòriques (les Immaculades...), els ornats a les capelles i altars, els sumptuosos retaules, les esteses confraries marianes (del Roser, de la *Minerva*...), les processons, els santuaris, les ermites i les peregrinacions, etc., i per descomptat, la música (*villancicos*, goigs, magníficats, antífores...).

La influència de tota aquesta exposició devocional desenvolupava, en gran mesura, tant la fe catòlica com un fervorós sentit religiós, i del que en sobresortia, com a element primordialment catequètic, la magnificència de l'acte litúrgic, i per descomptat, dins d'aquesta magnificència, la música hi tenia un destacat paper.

Les quatre antífones marianes majors que ens ocupen en el present treball, són:

Alma Redemptoris mater

És la primera de les quatre antífones marianes majors que apareix en el cicle de l'any litúrgic⁵²⁹. La seva interpretació va del primer diumenge d'Advent fins a la festa de la Purificació de Maria (2 de febrer); a la vegada, també es troba com a antífona per al cant de *sexta* de la festivitat de l'Assumpció de Maria (15 d'agost). Sembla probable que l'autor del text pugui ser el benedictí Herman Contractus, tot i no està suficientment fonamentada aquesta autoria⁵³⁰.

L'antífona exalta la divina maternitat de Maria, la seva cooperació en l'obra de la Redempció, la seva potència mediàtica, i a la vegada, el prodigi fantàstic (*natura mirante*) de la seva perpètua virginitat. El text de l'antífona ha estat font d'inspiració de d'altres poemes marians: el seu primer vers s'ha utilitzat com a títol de l'antífona mariana; la seva segona paraula —*redemptoris*— va servir com a inici de la estrofa del poema *Aureum Alma Beata Maria Virgine*. Els darrers versos són molt adequats per als textos del temps d'Advent (*Angelus Domini nuntiavit Mariae...*) i pel temps de Nadal (*Post partum Virgo inviolata permansisti...*).

Actualment l'*Alma Redemptoris mater*, tot i ésser una de les antífones del final de les *completes*, es pot recitar en qualsevol temps de l'any. La seva música, tant en la forma *solemnis* com en la *simplex*, està composta sobre el cinquè mode gregorià. La música de la melodia *solemnis* és d'autor desconegut, mentre que la de la *simplex* és de

⁵²⁹ Referent a aquesta antífona, vegeu: -*Enciclopedia Católica. Ob. cit.*, volum. I, 1948, p.911. - CASTELLANO, Jesús: *Santa María en Oriente y Occidente*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, Instituto Superior de Liturgia, 2001, pp.67-68. -MARTHALER, Berard L. (dtor.): "Alma Redemptoris mater", a *New Catholic Encyclopedia*. Washington, D.C., The Catholic University of America, Thomson, 2002, segona edició, volum 1, pp.297-298. -FERRERES, R. D. (dtor.): "Alma Redemptoris mater", a *Enciclopedia de la Religión Católica*. Barcelona, Dalmau y Jover, 1950, volum I, p.474. -DONELLA, Valentino: *Musica e liturgia. Ob. cit.*, p.212. -SADIE, Stanley (dtor.): "*Alma Redemptoris mater*, a *The New Grove...* Ob. cit.", volum 1, p.409.

⁵³⁰ Herman de Reichenau, conegut també com a Herman Contractus (el contret) (*1013; †1054), monjo de l'abadia benedictina de Reichenau (Alemanya).

composició molt més recent, concretament de 1888, essent molt possible la seva autoria sigui deguda a dom Joseph Pothier⁵³¹, o bé, a dom Jacques Fontaine, ambdós, monjos benedictins de l'abadia francesa de Solesmes.

En melodia *simplex*

En melodia *solemnis*

Fig.156. *Liber Usualis*⁵³².

Breu anàlisi de l'antífona:

Fent una breu comparativa entre les dues versions de la melodia es pot veure clarament què, com era d'esperar, la melodia *solemnis* està molt més elaborada i ornamentada melòdicament i rítmicament que la melodia *simplex*⁵³³. En la melodia *simple* s'hi veuen principalment les divisions fetes en membres de frase, mentre que en la segona, la *solemne*, la seva estructura radica en incisos i membres de frase. Per tant,

⁵³¹ Dom Joseph Pothier, O.S.B. (*1835; †1923). Religios i liturgista francès, investigador, reformador i restaurador del cant gregorià. Fou sots-prior de l'abadia de Sant Pere de Solesmes (1862-1863, i 1866-1893); prior de l'abadia de Sant Martí de Ligugé (1893-1895), i abat de Sant Wandrille de Fontenelle (1898). Va ser exiliat a Bèlgica amb la seva comunitat el 1901, i el 1904 el pontífex Pius X el nomenà president de la Comissió pontifical per l'Edició Vaticana dels llibres litúrgics gregorians.

⁵³² Vegeu: *-Liber Usualis*. Tournai, Desclée, 1927, pp.278-279, i 282.

⁵³³ No és la intenció del present treball estudiar i analitzar els diversos aspectes que conformen les melodies gregorians —tant les *simples* com les *solemnis*— de les quatre antífones marianes majors. Si que es pot considerar important, però, veure'n els aspectes més sobresortints de dites melodies, a fi i efecte de poder-los-hi trobar una relació directa amb les musicalitzacions de les antífones marianes del fons verduní que s'estudien en aquest treball doctoral.

en aquest sentit es pot deduir que el desenvolupament melòdic i rítmic del text pren una destacada importància, estructurant-lo en fragments més petits, més elaborats, i consegüentment, amb molta més expressivitat.

La notació que apareix a la *simple són puncta* en la pràctica totalitat de l'obra a excepció d'alguna *clivis* i *pes*, i només la paraula inicial i en la cadència de dues frases. Mentre que la notació que es troba a la melodia *solemne* és: *puncta, pes o podatus, climacus, clivis, torculus, porrectus, pressus* i *cephalicus*. Pel que fa a l'àmbit de la seva tessitura, aquests és de 9a en les dues versions, però la *solemne* esdevé més aguda (Fa 2 – Sol 3) que la *simple* (Do 2 – Re 3).

Pel que fa a l'anàlisi comparatiu de les dues melodies de l'antífona, s'hi pot trobar uns certs paral·lelismes melòdico-textuals i on es despunta el fet que una —en aquest cas la *simple*, més moderna— pugui haver estat una composició derivada de la *solemne*, sorprenentment més antiga. En la comparativa següent es poden veure assenyalats en fletxes els punts melòdics que tenen en comú les dues versions de l'antífona gregoriana que ens ha pervingut.

The image displays two musical staves side-by-side, comparing two versions of a Gregorian chant. The left staff is labeled '5.' and the right staff is labeled 'Ant. 5.'. Both staves show the same Latin text: 'H. Lma * Redemptó-ris Má-ter, quae pèrvi-a caéli pó-rta má-nes, Et stélla má-ris, succúrre cadé-nti, sú-rgere qui cú-rat pó-pu-lo : Tu quae genu-ísti, natúra mi-rán-te, tú-um sán-ctum Ge-ni-tó-rem : Ví-r-go pri-us ac posté-ri-us, Gabrí-é-lis ab ó-re sú-mens illud Ave, pecca-tó-rum mi-se-ré-re.' Red arrows point to corresponding melodic notes in both versions, highlighting their similarity.

Fig.157. *Liber Usualis*.

Inserint en l'anàlisi de l'antífona solemne de l'*Alma Redemptoris mater* —com ja s'ha dit, la més antiga de les dues melodies—, es pot comprovar que en el llarg del temps no s'ha interpretat sempre de la mateixa manera, que hi ha hagut certes diferències en la interpretació i/o còpia de l'obra.

En el decurs del temps, les antífoes han pervingut de manera similar pel que fa a la música i al text. Per tal de veure'n aquesta possible evolució es presenten diverses edicions cronològiques de les quatre antífoes marianes majors⁵³⁴:

- 1.- d'un *Psalteri* editat a Toledo el **1515**;
- 2.- d'un *Processionari* editat també a Toledo, aquest de **1562**, just un any abans d'acabar-se el concili trentí —és a dir, abans de la reforma del *Breviari*—;
- 3.- d'un *Processionari* editat a Salamanca el **1612**, un cop acabat ja el concili trentí i duta a terme la reforma del *Breviari*;
- 4.- d'un *Antiphonarium* editat a Grenoble (França) el **1724**; i
- 5.- l'esmentat *Liber Usualis*⁵³⁵, a partir d'un exemplar editat a Tournai (Bèlgica) el **1927**⁵³⁶.

A continuació es mostren les diferències existents entre les versions —la toledana, de 1562, i la salmantina, de 1612—: una línia vermella damunt de la melodia més tardana, especifica quan el fragment és diferent a l'antífona anterior. Després, es mostren també les comparacions entre les edicions salmantina (1612) i de Grenoble (1724), mostrant-se en aquesta darrera les variants existents entre ambdues. En el

⁵³⁴ Com que no és la meua intenció fer un estudi detallat sobre les melodies concretes gregorianes, sinó més aviat oferir una panoràmica de la seva transmissió i utilització per part dels compositors del fons verduní, m'ha semblat senzill, ràpid i eficaç utilitzar aquests recursos bibliogràfics per tal de fer-ne les comparacions pertinents.

⁵³⁵ Soc conscient de que el *Liber Usualis*, per la seva concepció (com a llibre miscel·lani que recopila i selecciona composicions musicals “per al seu ús” quotidià), i fins i tot, per la seva datació (molt tardana, ja del segle XX), no és la font més idònia per tal d'analitzar composicions musicals del segle XVII com les que aquí ens ocupen. No obstant, donat el seu caràcter generalitzat i la seva facilitat d'accés, constitueix un complement molt interessant als manuals d'època (ja que aporta una visió “a posteriori” del que va quedar de les melodies originals amb el pas del temps, ajudant-ne així a valorar el que s'ha considerat essencial i el que no), així com una eina molt eficaç per a obtenir una idea global i més o menys clara dels aspectes del nostre interès.

⁵³⁶ Cal entendre però que per a l'estudi de la música litúrgica verdunina de finals del segle XVII el referent més adequat no serien les edicions presentades, sinó que, per proximitat, correspondria a algun volum editat en alguna de les ciutats que formarien part del que coneixem com a Corona d'Aragó. Tot i així, fent ús del caràcter “universal” de la música litúrgica romana posterior al concili de Trento, m'ha semblat més adequat fer un mostreig de diverses edicions, fins i tot, allunyades entre elles —temporal i geogràficament—, amb la clara intenció de mostrar aquesta “universalitat” —malgrat les petites diferències existents— de la música litúrgica.

mateix sentit, es mostren finalment les variants entre l'edició francesa —de Grenoble—
i la belga —*Liber Usualis* editat a Tournai— de 1927.



Fig.158. *Processionarii* (Toledo, 1562)⁵³⁷.

⁵³⁷ Vegeu: -*Processionarii Toletani. Prima pars*. Toledo, Juan de Ayala, 1562, fols.39r-40v.

A L ma Redemptoris Ma-
 ter, quæ per vi a cœ li por ta
 ma nes, & stel la ma ris, succur re
 ca den ti, surge re qui cu rat, po pp-
 lo: tu quæ genu i f ti, na tu-
 ra miran te, tu um Sanctum ge ni to rem,
 Vir go pri us ac pos te ri us, Gabri-
 e lis ab o re sumens il lud A-
 ue, pecca to rum mi se re re, re.

Fig.159. *Processionarium* (Salamanca, 1612)⁵³⁸.

A L ma redempto-ris ma-ter, quæ
 pèr-vi-a cœ-li por-ta-ma-nes, & stel-
 la ma-ris, suc-curre ca-dén-ti, sùrgere qui cu-rat
 pò-pu-lo; tu quæ ge-nu-f-ti, na-tù-mi-
 ran-te, tu-um sanctum ge-ni-tórem, Vir-go pri-
 us ac po-sté-ri-ùs, Gabri-é-lis ab o-re
 sumens il-lud A-ve, peccatò-rum mi-se-rére.

Fig.160. *Antiphonarium* (Grenoble, 1724)⁵³⁹.

⁵³⁸ Vegeu: -*Processionarium*. Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1612, fols.436-437.

⁵³⁹ Vegeu: -*Antiphonarium Juxta Breviarium Romanum*. Gratianopoli [Grenoble], Petrum Faure, 1724, p.266.

Ant.
S.

L- ma * Redemptó-ris Má- ter, quae pér-
vi- a caéli pó-rta má- nes, Et stél- la má- ris, succúrre
cadén- ti súrgere qui cú- rat pópu- lo : Tu quae genu-
í- sti, natú- ra mi- rán- te, tú- um sánctum Ge- ni- tórem :
Vír- go pri- us ac posté- ri- us, Gabri- é- lis ab ó- re
súmens illud Ave, * peccatórum mi- séré- re.

Fig.161. *Liber Usualis* (Tournai, 1927).

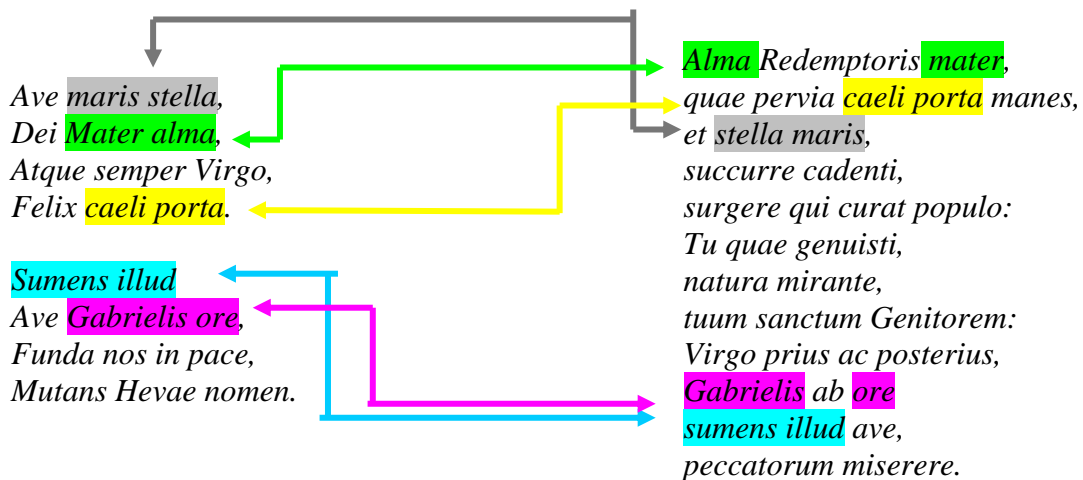
Si s'observa el mode en que estan escrites les versions presentades de les antífonas, es veurà què, en l'exemple més antic —el toledà— es presenta en 5è mode per natura (Fa lidi) i en pentagrama de color vermell; la versió de Salamanca de 1612, es troba escrita en pentagrama i en 11è mode transportat per bemoll (Fa jònic); i tant en la versió francesa com en l'*Usualis* es troba escrita en tetragrama i també en 11è mode transportat per bemoll (Fa jònic), encara que en aquest darrer cas s'ha considerat com a un 5è mode (Fa lidi) per bemoll. Pel que fa a la clau, i en totes les edicions presentades, aquesta és la de Do en tercera línia. I, més enllà de consideracions terminològiques respecte a la terminologia emprada, podem concloure que tots els casos presentats s'anoten en mode de Fa.

El text i la traducció de l'antífona mariana major és la que segueix⁵⁴⁰:

*Alma Redemptoris mater,
quae pervia caeli porta manes,
et stella maris,
succurre cadenti,
surgere qui curat populo:
Tu quae genuisti,
natura mirante,
tuum sanctum Genitorem:
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore
sumens illud ave,
peccatorum miserere.*

*Santa Mare del Redemptor,
porta del cel sempre oberta
i estrella del mar
vine en socors del poble
que s'entrebanca i es vol aixecar
Tu que de manera meravellosa
vares donar a llum el teu creador
Verge abans i després
reps la salutació
de l'arcàngel Gabriel
i apiada't dels pecadors.*

Algunes de les paraules del poema de l'antífona estan extretes d'una altra oració més antiga, l'himne *Ave maris stella*⁵⁴¹. Vegeu les semblances existents entre els dos primers versos de l'himne i el text de l'antífona:



⁵⁴⁰ Agraieixo al doctor Josep Pavia la correcció i traducció del text que amb molt bona voluntat i interès em m'ha fet de les quatre antífones marianes majors.

⁵⁴¹ El text d'aquest himne marià és d'autor desconegut, tot i que sembla que pogués haver estat escrita per Venantius Fortunatus (*530; †600/609) [bisbe de Poitiers i autor de diversos poemes, entre ells els himnes coneguts *Vexilla regis* i *Pange lingua*]; o per Pau "el diaca" (*720; †800), també anomenat Paulus Diaconus Cassinensis [de l'abadia de Montecassino]; o Pau Warnefred [escriptor i historiador, al qual, entre altres obres, se li atribueix la biografia de Gregori el Magne i l'himne a Sant Joan Baptista, d'on provenen els noms de les notes musicals].

El text complert de l'himne marià *Ave maris stella* és el següent:

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Ave maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix caeli porta.</i></p> <p>2. <i>Sumens illud
Ave Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Hevae nomen.</i></p> <p>3. <i>Solve vincla reis,
Profer lumen caecis:
Mala nostra pele,
Bona cuncta posce.</i></p> | <p>4. <i>Virgo singularis,
Inter omnes mitis,
Nos culpis solutos,
Mites fac et castos.</i></p> <p>5. <i>Vitam praesta puram,
Iter para tutum:
Ut videntes Jesum
Semper collaetemur.</i></p> <p>6. <i>Sit laus Deo Patri
Summo Christo decus,
Spiritu i Sancto
Tribus honor unus.
Amen.</i></p> |
|---|--|

Aquest himne es canta a les primeres Vespres de les festes comuns de la Mare de Déu, i se'n troben tres musicalitzacions diferents: una en primer to, altra en quart to i la tercera en setè to⁵⁴². En aquest cas i al contrari de les antífones marianes majors, no s'especifica si les tres versions són en to *simple* o en to *solemne*. Tot seguit l'incipit de les tres musicalitzacions esmentades, unes versions musicals que no tenen cap semblança musical amb l'antífona *Alma Redemptoris mater*.



Fig.162. *Ave maris stella* en 1r to⁵⁴³.



Fig.163. *Ave maris stella* en 4t to⁵⁴⁴.



Fig.164. *Ave maris stella* en 7è to⁵⁴⁵.

⁵⁴² Vegeu: *-Liber Usualis. Ob. cit.*, pp.1087-1091.

⁵⁴³ Vegeu: *-Liber Usualis. Ob. cit.*, pp.1087-1088.

⁵⁴⁴ Vegeu: *-Liber Usualis. Ob. cit.*, pp.1088-1090.

⁵⁴⁵ Vegeu: *-Liber Usualis. Ob. cit.*, pp.1090-1091.

Ave Regina caelorum

És la segona de les quatre grans antífones marianes. Es desconeix l'autor, tot i que durant molt de temps s'ha atribuït la seva autoria a sant Bernat de Claravall⁵⁴⁶. També s'ha atribuït la composició d'aquesta antífona a Gofred de Vendôme⁵⁴⁷. De tota manera sembla ser que el text no és anterior al segle XII, ni posterior al segle XIII —ja que s'introdueix a la litúrgia durant aquest darrer segle—. El text de l'antífona sembla ser que fou reformat per Climent VIII (1592–1605).

Aquesta antífona es recita i/o canta com a antífona mariana de final de l'*ofici*, des del dia 3 de febrer —l'endemà de la festa de la Purificació de Maria— fins al Dimecres Sant. Antigament, aquesta antífona també formava part de l'hora de *nona* de la festa de l'Assumpció de Maria (15 d'agost). Actualment no només és un antífona per al final de les *completes* sinó que pot recitar-se en qualsevol època de l'any.

La seva música esta escrita en sisè mode gregorià, tan pel que respecta a la melodia *solemnis* com a la *semplici*⁵⁴⁸. El text de l'obra, en dues quartetes, esdevé àgil i festiu, i celebra la celestial reialesa de Maria, a la vegada que, en realça la seva bellesa interior.

Breu anàlisi de l'antífona:

Fent una breu comparativa entre les dues versions de la melodia es pot comprovar de nou què, en aquest cas, com es obvi, la melodia *solemnis* també està molt més elaborada melòdica i rítmicament que la melodia *simplex*. En la melodia *simplex* s'hi veuen principalment les divisions fetes en membres de frase, mentre que en la segona, la

⁵⁴⁶ Bernat de Claravall (*1090; †1153). Monjo i reformador litúrgic francès i principal difusor de l'ordre del Cister.

⁵⁴⁷ Gofred de Vendôme (*1093; †1132). Abad del monestir de la Trinité de la Vendôme, a la diòcesi de Chartres.

⁵⁴⁸ Vegeu: -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio.: "Ave Regina". *Ob. cit.* vol. I, p.141. -CASTELLANO, Jesús: *Ob. cit.*, p.70. -PASCHINI, Pio (dtor.): "Ave Regina". *Ob. cit.*, volum II, 1949, p.521. -DONELLA, Valentino: *Ob. cit.*, p.212. -SADIE, Stanley (dtor.): "Ave Regina", a *The New Grove*.... *Ob. cit.*, volum 2, p.249.

solemne, la seva estructura radica en incisos i membres de frase, fet que ajuda a realçar l'expressivitat del text. Així doncs, el desenvolupament melòdic i rítmic del text d'aquesta antífona és molt ric, estructurat en fragments més petits, més elaborats, per tal de realçar l'expressivitat del poema.

En la notació que apareix a la versió *simple* tot són *puncta*, a excepció de dos *scandicus*, ambdós cap al final de l'obra. Pel que fa a la notació que es troba a la melodia *solemne*, aquesta és: *punctum*, *pes* o *podatus*, *climacus*, *salicus*, *porrectus*, *clivis* i alguns pneumes compostos. Es a dir, que es tracta de pneumes senzills, formats en la seva majoria per una sola nota, o per dos, com correspon a una musicalització no massa ornamentada, de recitació quasi sil·làbica.

Referent a l'àmbit de la tessitura de les dues antífonas, aquest és: d'una 8a en la melodia *solemne* (Sol 2 – Sol 3), i d'una 9a en la *simple* (Do 2 – Re 3). Es a dir, que l'ornamentació no es basa en una ampliació de la extensió vocal (quasi bé la mateixa en les dues versions), sinó, sobre tot, en el floriment dels pneumes preexistents.

Pel que fa a l'anàlisi comparatiu de les dues melodies de l'antífona, llevat de que una versió està anotada en to natural i l'altra transportada, no es detecten paral·lelismes melòdics evidents, fet que dona a entendre una certa independència entre elles.

En melodia *simplex*

6. **A** -ve Regína cae-lórum, * Ave Dómina Ange-ló-
rum : Sá-lve rá-dix, sálve pó-rta, Ex qua mún-do lux est
ór-ta. Gáude Ví-r-go glo-ri-ó-sa, Su-per ó-mnes spe-ci-ó-sa :
Vá-le, o val-de decó-ra, Et pro nó-bis Chrístum exó-ra.

En melodia *solemnis*

Ant. 6. **A** -ve * Regína cae-ló-rum, A-ve Dó-mi-
na Ange-ló-rum : Sá-lve rá-dix, sálve pó-rta, Ex qua
mún-do lux est ór-ta : Gáude Ví-r-go glo-ri-ó-sa, Su-per
ó-mnes spe-ci-ó-sa : Vá-le, o val-de decó-ra,
Et pro nó-bis Chrí-stum * exó-ra.

Fig.165. *Liber Usualis* (Tournai, 1927)⁵⁴⁹.

Seguint amb les comparacions entre les diverses edicions de les antífonas, en aquest cas, de l'*Ave Regina*, podem trobar-hi certes diferències, tant musicals com textuals⁵⁵⁰. Com que en el volum toledà es presenten dues *Ave Regina*, s'ha fet una comparativa també entre elles; en aquest cas, el text esdevé pràcticament el mateix; mentre que, en la música que presenten les dues obres toledanes, sí que hi algunes diferències⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Vegeu: *-Liber Usualis. Ob. cit.*, pp.279-280, i 283.

⁵⁵⁰ Pel que fa a les diferències musicals, es mostra, com en l'antífona anterior —l'*Alma Redemptoris mater*— amb una sèrie de línies en color vermell damunt de la melodia per especificar que el fragment és completament diferent en les edicions.

⁵⁵¹ Aquestes diferències entre la música de les dues antífonas toledanes s'assenyalen amb un cercle de color vermell.



Fig.166. *Processionarii* (Toledo, 1562)⁵⁵².



Fig.167. *Processionarii* (Toledo, 1562)⁵⁵³.

⁵⁵² Vegeu: -*Processionarii Toletani. Prima pars. Ob. cit., pp.191r-192r.*

⁵⁵³ Vegeu: -*Processionarii Toletani. Secunda pars. Toleti, Joannes de Ayala, 1563, pp.39v-40v.*

A Ve Regi na cœ lo rum, A ue
 Do mi na Ange lo rum: Sal ue ra-
 dix, fal ue por ta, ex qua mun do
 lux est or ta: gau de Vir go glo ri o-
 fa, fu per om nes speci o fa, va-
 le, ô val de de co ra, & pro
 no bis Chrif tum ex o ra.

Fig.168. *Processionale* (Salamanca, 1612)⁵⁵⁴.

A Ve Regi-na cœ-ló-rum. A-ve Dómina An-
 ge-ló-rum: Sal-ve ra-dix, fal-ve porta, ex qua
 mun-do lux est or-ta: Gau-de Vir-go glo-ri-ó-fa,
 fu-per om-nes speci-ó-fa. Va-le ô valdè
 de-có-ra, & pro no-bis Christum ex-ó-ra.

Fig.169. *Antiphonarium* (Grenoble, 1724)⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ Vegeu: -*Processionarium*. Ob. cit., pp.437-438.

⁵⁵⁵ Vegeu: -*Antiphonarium Juxta Breviarium Romanum*. Ob. cit., p.267.



Fig.170. *Liber Usualis* (Tournai, 1927)

Pel que fa al text, es pot veure que les dues versions toledanes exposades presenten certes diferències, ja no només entre elles, sinó també amb les edicions posteriors al concili de Trento, fet que ens ve a mostrar que el text fou retocat durant el període conciliar. Aquestes diferències textuals es poden veure en la següent comparativa:

(edició de 1612 i següents)	(1a part edició toledana)	(2a part edició toledana)
<i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum: Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta: gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa: vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora.</i>	<i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum: Salus radix, sancta, ex qua mundo lux est orta: gaude gloriosa, super omnes spetiosa: vale, valde decora, et pro nobis Christum per exora.</i>	<i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum: Salve radix, sancta, ex qua mundo lux est orta: gaude gloriosa, super omnes spetiosa: vale, valde decora, et pro nobis semper Christum exora.</i>

En la comparativa musical que s'està realitzant, es pot veure una diferència entre les diverses edicions de l'antífona, justament en la transposició del mode: els exemples més antics —els toledans i el de 1612, el de Salamanca—, es presenten en clau de Fa en tercera línia del pentagrama i en 6è mode (Fa lidi, per natura); mentre que

l'edició francesa de 1724 està en 11è mode per bemoll (Fa jònic) i en clau de Do en la quarta línia del tetragrama. De nou, ens trobem amb totes les versions, independentment de la terminologia que es prefereixi (segons 8 tons, o 12 tons), en mode de Fa. Tanmateix, la versió que presenta l'*Usualis* s'anota en clau de Do en quarta línia del tetragrama (versió simple) o en segona línia (versió solemne), i en 6è mode, per natura a la versió simple, però, transportat, per bemoll, a la versió solemne (en certa manera, lògic, ja que proporciona una tessitura més aguda, més brillant, i per tant, més adequada per a una versió “solemne”, més ornamentada).

El text usat en les antífoes *Ave Regina* del fons musical verduní —objecte del present treball— i la seva traducció, és com segueix:

*Ave Regina caelorum,
ave Domina angelorum:
Salve radix, salve porta,
ex qua mundo lux est orta:
gaude Virgo gloriosa,
super omnes speciosa:
vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora.*

*Salve Reina del Cel,
Salve Senyora dels àngels:
Salve arrel, salve porta
des d'on ha sortit la llum per al món
Gaudiu, Verge gloriosa,
bella més que totes:
Salve, esplendor radiant
i pregueu a Crist per nosaltres.*

En aquest cas, i com es veu en la resta d'antífoes, les versions textuales utilitzades a Verdú es corresponen amb les versions que varen quedar fixades al *Processionale* de 1612 —el volum postrentí més antic dels presentats en aquest treball—. El fet que el text a partir del concili sigui idèntic en les edicions presentades justifica l'assimilació estricta de les pautes litúrgiques marcades per Trento. De tota manera, aquesta pràctica no succeí de manera ràpida, sinó que ho feu esglaonadament. La migrada economia de les esglésies de l'època dificultava la substitució dels llibres vells pels nous i reformats; malgrat la pressió que els prelats duien a terme sobre les

parròquies per tal que fessin el canvi de llibres, aquestes es resistien a fer una despesa tant considerable.

Regina caeli laetare

Antífona major amb que l'església saluda a la Santíssima Verge, associant-la al triomf de la Resurrecció, per la què esdevé “Reina del Cel” i “Intercessora Universal”. Es recita i canta al final de les *completes*, durant el “Temps Pasqual” —des de les *completes* del Dissabte Sant, a la *nona* del Dissabte de la Pentecosta—.

Es desconeix el seu autor però s'atribueix la creació d'aquest text al papa Gregori v⁵⁵⁶. L'obra es troba documentada ja al 1171 —apareix a l'*Antifonari de Sant Pere*— i es tinguda com a antífona mariana des del segle XIII. Vers el 1200 ja figura en un antifonari romà com a antífona del *Magnificat* pròpia per a la vigília de Pasqua⁵⁵⁷.

Antigament aquesta antífona mariana era utilitzada com a antífona processional i com a antífona pasqual en el càntic de l'Evangeli (*Benedictus* i *Magnificat*), així com a antífona del *Magnificat* durant “l'octava de Pasqua”. A la vegada, i segons el testimoni que en dóna Giovanni de Parma⁵⁵⁸, el *Regina caeli* consta com a antífona del final de l'*ofici*. El seu ús l'iniciaren els frares franciscans vers el 1350 com a antífona final de l'*ofici diví*. A Avinyó, va ser usada ja pel papa Climent VI⁵⁵⁹. Sabem també que

⁵⁵⁶ Gregori v. El seu nom era Brun de Caríntia (*973; †999). Fou papa entre 996-999 i es considera el primer pontífex alemany de la història del papat. Va ser nomenat papa pel seu cosí, l'emperador Otó III, mitigant així la revolta religiosa que encapçala Stefano Cresenci. Sembla ser que fou assassinat pels partidaris d'aquest. Tot i la seva possible autoria del poema, no sembla ser, almenys pel que es coneix, que tingués una relació especialment directa amb la música.

⁵⁵⁷ Vegeu: -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio: “Regina caeli”. *Ob. cit.*, Tomo II, p. 1847. SADIE, Stanley (dtor.): “Regina caeli”, a *The New Grove...* Segona edició, 2001, volum 21, p.102.

⁵⁵⁸ Giovanni de Parma (*1209-†1249). Entrà a l'ordre de sant Francesc d'Assis i dedicà una bona part de la seva vida a la predicació. També va ser bon coneixedor de la pràctica musical.

⁵⁵⁹ Climent VI, nom amb el que pontificà Pèire Rogièr de Beaufort (*1291; †1352). Fou papa d'Avinyó entre 1342-1352.

l'antífona es cantava a Roma per Pasqua com antífona de *vespres*⁵⁶⁰; i a finals del segle XVI es cantava en lloc del *Officium parvum Beatae Mariae* a totes les *hores de l'ofici*⁵⁶¹.

En un principi, sembla ser que la melodia gregoriana original —la *simplex*— pugui ser del segle X i estigués escrita en 1r to; aquesta esdevé menys rica i devota que l'escripta al segle XIII —la *solemnis*—, en 6è to, i en aquest cas, transportada, per bemoll. Aquesta darrera versió va ser simplificada al segle XVII, fet que permet considerar la melodia de l'antífona com la més moderna de les quatre antífonas marianes, actualment ambdues melodies estan escrites en sisè mode⁵⁶². Sembla ser que el compositor d'aquesta darrera —la *solemnis*—, sigui el belga Henri Dumont⁵⁶³.

L'any 1842, el pontífex Benet XV va disposar que l'antífona fos recitada en lloc de l'*Angelus* durant tot el “Temps Pasqual”. En aquest cas se li afegeix com a col·lecta conclusiva l'oració *Deus, qui per resurrectionem*, extreta de l'eucologia⁵⁶⁴ del comú de Santa Maria Verge. També es canta o recita en el “Temps Pasqual” després de cada hora canònica (excepte *prima*). És una antífona mariana que pot ser recitada o cantada al final de les *completes* en el període propi de la “cinquantena pasqual”⁵⁶⁵.

⁵⁶⁰ Segons consta al *Codex* de Tommaso Vezzoni.

⁵⁶¹ Vegeu: -PASCHINI, Pio. (dto.): “Regina caeli”. *Ob. cit.*, volum X, 1953, p.650. -CASTELLANO, Jesús. *Ob. cit.*, pp.72-74. --FERRERES, R. D. (dtor.): “Regina caeli”. *Ob. cit.*, volum IV, 1950, p.558.

⁵⁶² Vegeu: -PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio: “Regina caeli”. *Ob. cit.*, Tomo II, p.1847. Existeix la llegenda de que el poema del *Regina caeli* era entonat per tres àngels mentre un quart àngel, situat dalt de la “Mole Adriana” movia una espasa ensangonada cap al final de la recitació de la lletania *Septiformis* —lletania ordenada per sant Gregori el Magne per a la alliberació de la pesta del poble romà—. En la citada muntanya romana —la Mole Adriana—actualment hi ha el castell de St. Angelo, que està coronat per un a estàtua que simula l'àngel exterminador. -MARTHALER, Berard L. (dtor.): “Regina caeli”. *Ob. cit.*, volum 12, pp.29.

⁵⁶³ Henri Dumont (*1610-†1684). Exercí d'organista a la catedral de Lieja i posteriorment a París, on el 1647 obté la nacionalitat francesa. En la dècada de 1660 és nomenat organista i clavecinista de la reina francesa i mestre de música de la capella reial. El 1673, essent abat de l'abadia de Notre-Dame de Silly-en-Gouffern (Alençon) es nomenat mestre de música de la reina.

⁵⁶⁴ Recull de textos litúrgics i de pietat per a ús del poble continguts en un formulari litúrgic.

⁵⁶⁵ Són els cinquanta dies que van des de el diumenge de Resurrecció, fins al diumenge de la Pentecosta.

En melodia *simplex*

En melodia *solemnis*

The image displays two musical staves for the Antiphona 'Egna caeli laetare'. The left staff, labeled '6.' and 'R', represents the 'simplex' version. It features a single melodic line with lyrics: 'Egna caeli * laetare, alle-lu-ia : Qui-a quem me-ru-isti portare, alle-lu-ia : Resurrexit, sic-ut dixit, alle-lu-ia : Ora pro nobis De-um, alle-lu-ia.' The right staff, labeled 'Ant. 6.' and 'R', represents the 'solemnis' version. It features a more complex melodic line with lyrics: 'Egna caeli * laetare, alle-lu-ia : Qui-a quem me-ru-isti por-tare, alle-lu-ia : Resurre- xit, sic-ut dixit, alle- lu-ia : O-ra pro no-bis De-um, alle-lu-ia.' The 'solemnis' version includes a double bar line after 'Resurre- xit, sic-ut dixit, alle- lu-ia :', indicating a structural division.

Fig.171. *Liber Usualis* (Tournai, 1927)⁵⁶⁶.

Breu anàlisi de l'antífona:

Fent una breu comparativa entre les dues versions de la melodia es pot veure clarament que la melodia *solemnis* està molt més elaborada melòdicament i rítmicament que la melodia *simplex*. En la melodia *simplex* s'hi veuen principalment les divisions fetes en membres de frase, mentre que en la segona, la *solemne*, la seva estructura radica en incisos, membres de frase i frases senceres separades per la doble barra. El desenvolupament melòdic i rítmic del text, com en els casos anteriorment analitzats, pren una destacada importància, estructurant-lo en fragments més petits, més elaborats, que aporten a l'obra molta més expressivitat.

La notació que apareix a la versió *simplex* està formada exclusivament per *puncta*. Mentre que la notació que es troba a la melodia *solemne* inclou: *puncta*, *pes*, *climacus*, *clivis*, *torculus*, *porrectus* i *pressus*. Pel que fa a l'àmbit de la seva tessitura, aquests és de 7a en les dues versions, i les notes extremes són les mateixes en ambdues melodies (Mi 2 – Re 3), la qual cosa assenyala un àmbit molt reduït, de certa contenció

⁵⁶⁶ Vegeu: *-Liber Usualis. Ob. cit., pp.280 i 283.*

melòdica, propi per a un context d'intimisme, en el qual la diferenciació entre una versió senzilla i altra més ornamentada no es fa precisament per qüestions de tessitura, sinó d'una major o menor elaboració melismàtica (sil·làbica en la versió simple, i molt més florida en la versió solemne).

Pel que fa a l'anàlisi comparatiu de les dues melodies de l'antífona, s'hi pot trobar uns certs paral·lelismes melòdics que donen a entendre que la melodia *solemne* va estar derivada de la melodia *simple* —aquesta, com és també lògic, sembla ser més antiga—⁵⁶⁷.

En melodia *simplex*



En melodia *solemnis*



Fig.172. *Liber Usualis* (Tournai, 1927).

En el *Processionarii* toledà s'hi troben dues musicalitzacions de l'antífona *Regina caeli* que són pràcticament idèntiques —tal i com es pot veure en les figures següents—; tan sols hi ha un sol valor rítmic que les diferencia: una *virga* per un *punctum*. Ara bé, si comparem les antífones toledanes amb les altres presentades en aquest capítol —de Salamanca, de Grenoble i de Tournai— es podrà veure que no hi ha

⁵⁶⁷ En la comparativa següent es poden veure assenyalats en fletxes els punts melòdics que tenen en comú les dues versions gregorianes de l'antífona.

concordances melòdiques entre elles (es a dir, que no hi ha concordances entre les melodies anteriors al concili de Trento —similars entre elles malgrat això—, i les melodies posteriors a l'esmentat concili —també similars entre elles—). El fet que no hi hagi similitud entre aquestes musicalitzacions (anteriors i posteriors al famós concili del segle XVI) no deixa d'estranyar, ja que aquest fet ens permet pensar que les antífones posteriors a Trento molt possiblement varen prendre com a model un altra composició —diferent a la toledana antiga— sobre el mateix text. Vegeu sinó la comparació entre les antífones *Regina caeli* toledanes i la de 1612, de Salamanca; entre aquestes dues versions castellanés hi ha tan sols una distància cronològica de cinquanta anys i les divergències són considerables. En canvi, a partir de l'obra datada el 1612 en endavant, les diferències ja són molt poques.



Fig.173. *Processionarii* (Toledo, 1562)⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Vegeu: -*Processionarii Toletani. Prima pars. Ob. cit.*, pp.119v-120r.



Fig.174. *Processionarii* (Toledo, 1562)⁵⁶⁹.



Fig.175. *Processionale* (Salamanca,1612)⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ Vegeu: -*Processionarii Toletani. Secunda pars. Ob. cit., fol.73v-74r.*

⁵⁷⁰ Vegeu: -*Processionarium. Ob. Cit., pp.438-439.*



Fig.176. *Antiphonarium* (Grenoble, 1724)⁵⁷¹.



Fig.177. *Liber Usualis* (Tournai, 1927).

Tant en la comparativa entre l'antífona *simple* i la *solemne de l'Usualis*, com entre les altres melodies postconciliars, es veu clarament que no coincideixen amb les edicions toledanes (anterior al concili ecumènic italià). La raó d'aquesta desavinença la podríem buscar en el fet que, anteriorment al concili trentí, Toledo, com a centre religiós i litúrgic de primeríssim ordre, i el seu àmbit geogràfic d'influència —cal citar

⁵⁷¹ Vegeu: *-Antiphonarium Juxta Breviarium Romanum. Ob. cit., fol.LXXXJ.*

que fou durant molt de temps la seu “primada” de l’església hispànica— tenia els seus propis “models” litúrgics relacionats amb l’anterior pràctica litúrgica visigòtico-mossàrab, els quals, pel que fa a aquesta antífona *Regina caeli* en concret, i com es pot comprovar aquí, es varen abandonar en favor d’una adhesió completa al nou model musical ordenat pel Vaticà des del concili de Trento. Es a dir, podem testimoniar aquí la preeminència de les imposicions ecumèniques romanes sobre les pròpiament hispàniques (i fins i tot, la voluntat d’acceptar-les per part de les autoritats eclesiàstiques espanyoles?).

Pel que fa al mode en que estan escrites aquestes antífoes es pot dir que les dues versions o musicalitzacions que es troben al volum toledà estan en 1r mode —de Re— (per natura) i escrites en clau de Fa en la tercera línia del pentagrama. L’edició salmantina de 1612 està escrita en pentagrama i en clau de Do en quarta línia, i en 11è mode per bemoll (Fa jònic), igual que en l’edició francesa de 1724, però aquesta s’anota en tetragrama. Les dues musicalitzacions que es troben a l’*Usualis* —la *simple* i la *solemne*—, estan escrites en mode de Fa, però la melodia *solemne* es presenta transportada, per bemoll (en 11è to, jònic), mentre que la *simple* ho fa per natura, i ambdues escrites en la clau de Do en quarta línia del tetragrama. En aquesta antífona també es presenta alguna petita variant textual entre les edicions toledanes i les postrentines. Vegeu la següent comparativa:

(edicions toledanes)

(a partir de l’edició de 1612)

<i>Regina caeli laetare,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>Regina caeli laetare,</i>	<i>alleluia:</i>
<i>Quia quem meruisti portare,</i>	<i>alleluia, alleluia:</i>	<i>Quia quem meruisti portare,</i>	<i>alleluia:</i>
<i>Resurrexit sicut dixit,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>Resurrexit sicut dixit,</i>	<i>alleluia:</i>
<i>Ora pro nobis rogamus,</i>	<i>alleluia.</i>	<i>Ora pro nobis Deum,</i>	<i>alleluia.</i>

El text de l'antífona i la seva traducció:

<i>Regina caeli laetare,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>Reina del cel alegre-vos, al-leluia:</i>
<i>Quia quem meruisti portare,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>perquè aquell que vareu mereixereu portar, al-leluia:</i>
<i>Resurrexit sicut dixit,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>ha ressuscitat, segons va anunciar, al-leluia:</i>
<i>Ora pro nobis Deum,</i>	<i>alleluia.</i>	<i>pregueu Déu per nosaltres, al-leluia.</i>

El poema es compon d'una estrofa de quatre versos (es a dir, d'un tetràstic: 8a-10A-8x-7x), que rimen en assonant els parells; en els tres primers versos, l'accent tònic recau de manera irregular (i així per exemple, al primer vers, coincideix amb la 2a síl·laba, la 4a i la 7a). El *quia* del segon vers, és considerat com una anacrusi. El tercer vers equival a dos grups de quatre síl·labes acoblats i amb assonància (*exit, ixit*); i el quart vers, heptasil·lab, porta l'accent sobre la 1a i 6a síl·laba. L'*Alleluia* amb que clou cadascun dels versos es considera com un *ritornello* afegit posteriorment i que permet la característica de fer que el poema tingui una sola rima⁵⁷², a més de vincular-se, en certa manera, amb la tradició del gradual, que incorpora aquesta exclamació jueva de joia.

Novament, es troba a Verdú una utilització d'un text coincident no amb la tradició castellana, encara que sí amb la regularització, molt posterior, que es va fer des de Roma, en una nova evidència de l'adscripció mediterrània en matèria musical de tota l'àrea catalana.

Salve Regina

És la més difosa de les quatre antífonas marianes majors que es reciten i es canten en finalitzar les *completes*. La *Salve Regina* es troba ja com a cant processional a

⁵⁷² Vegeu: -DONELLA, Valentino: *Ob. Cit.*, p.212.

Cluny al 1135, tal i com consta als estatuts de Pere “el Venerable”⁵⁷³, abat d’aquest monestir, i on es prescriu l’antífona per a la processó de la festa de l’Assumpta. També sembla possible que hagués estat composta com a antífona per al *Magnificat* o el *Benedictus*, o també, com a cant processional, ja que el Cister l’usava en aquest sentit el 1218, a la vegada que era usada per a *completes* el 1251⁵⁷⁴.

La reforma que feu pontífex Pius V, en va disciplinar l’ús recitant-se des de les primeres *vespres* del Diumenge de Trinitat —el diumenge següent a la Pentecosta— fins a la *nona* del primer dissabte anterior a l’Advent. La *Salve Regina* també podia reservar-se per al període que va de la festa de la Purificació —2 de febrer, coincidint amb l’antífona *Alma Redemptoris mater*— fins a la Pasqua. Actualment, com les altres antífonas marianes majors, és pot recitar o cantar en qualsevol temps de l’any⁵⁷⁵.

La composició de l’obra s’ha atribuït a diversos autors⁵⁷⁶. La melodia original és una forma lliure de *seqüència* i ha sofert algunes variants, la forma principal és la dominica i la cistercenca, altrament, al segle XVII sorgeix una nova melodia per efecte de l’Oratori de sant Felip Neri. Aquesta versió, quasi sil·làbica, està escrita en 5è to i és

⁵⁷³ Pere de Montboissier (*1092c.; †1156). Abat del monestir cistercenc francès de Cluny a partir de 1122 fins a la seva mort, el 1156. Als trenta anys va ser escollit com a general de l’ordre, la qual reformà. Els seus escrits es consideren uns dels més destacables del segle XII.

⁵⁷⁴ Els dominics de Bolonya la practicaren vers el 1230, després de l’ofici de *completes*; els franciscans, també després de la mateixa *hora*, al 1249; i els carmelites, com a últim cant de la *missa*. Degut al suggeriment de sant Ramon de Penyafort, al 1239, el papa Gregori IX (1227–1241) n’ordenà el seu cant després de les *completes* del divendres. L’ordre franciscana l’adoptà conjuntament amb altres antífonas el 1249. Al Concili de Peñafiel de 1302, es prescriu l’ús diari després de les *completes* per a la província de Valladolid, i també com a oració per l’església.

⁵⁷⁵ Vegeu: -PASCHINI, Pio. (dtor.): “Salve Regina”. *Ob. cit.*, volum X, 1953, pp.1719-1721. -PENA, Joaquín; ANGLÈS, Higinio: “Salve Regina”. *Ob. cit.*, Tomo II, p.1954. -CASTELLANO, Jesús: *Ob. cit.*, pp.74-75. -SADIE, Stanley (dtor.): “Salve Regina”, a *The New Grove*.... Segona edició, 2001, volum 22, p.186. -MORREALE, Margherita: “La *Salve Regina* en las doctrinas cristiana y cartillas del S. XVI”, a *Revista de Filologia Española*, 1 (2004), pp.129-151.

⁵⁷⁶ Sobre l’autoria del text d’aquesta antífona sorgeixen diverses possibilitats: es considera que l’autor podria haver estat sant Pere de Monsoro, bisbe de Compostela; el cronista Alberic de Trois-Fontaines (†1240) anomena la *Salve Regina* com a l’*Antífona de Podio* (Antífona del Puy), atribuint-la a Ademar de Monteil, bisbe de Le Puy-en-Velay, delegat pontifici a la primera croada a Antioquia el 1098, i mort aquell mateix any; per altra banda, el cardenal Giovanni Bona (*1609; †1674) considera que l’autor més probable de l’antífona pugui ser el citat Herman Contractus, ja que al còdex *Augeniensis 55*, del segle IX, s’hi troba un text on, un monjo de mitjans del segle XI, contemporani de Contractus, hi va escriure justament l’incipit de l’antífona *Salve, regina misericordiae*. Aquest inici anava seguit d’un trop familiaritzat amb l’abadia de Reichenau, fet que permet pensar-ne la citada autoria. Segons la *Crònica d’Espira*, sant Bernat (†1124) hi va afegir l’últim passatge: *O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria*. Vegeu: -FERRERES, R. D. (dtor.): “Salve Regina”. *Ob. cit.*, volum VI, p.980.

la que es coneix com a *simplex* i, sembla ser que la seva autoria és deguda al franco-belga Henri Dumont o bé a l'oratorià francès François Bourgoing⁵⁷⁷, que la cita com a “*Salve Regina* dels oratorians”. La versió més ornamentada, la *solemnis*, en 1r to, és la de Henri Du Mont⁵⁷⁸. De les dues versions, els compositors n’han preferit sempre la primera —la *solemnis*—, ja que és superior a la *simplex* tant pel que fa al sentiment com a la música⁵⁷⁹.

En cantu simplici



En cantu solemnisi



Fig.178. *Liber Usualis* (Tournai, 1927)⁵⁸⁰.

⁵⁷⁷ Henri Dumont (*1610; †1684) sobre aquest autor vegeu la nota 563. François Bourgoing (*1585; †1662), el 1645 va ser escollit superior general de la congregació de l'Oratori a França, càrrec que renuncià el 1661 degut a l'elevat nombre d'oratorians jansenistes que s'hi anaren incorporant.

⁵⁷⁸ Vegeu: -DONELLA, Valentino: *Ob. Cit.*, p.211-212. - MARTHALER, Berard L. (dctor.): “*Salve Regina*”. *Ob. cit.*, volum 12, 2002, pp.631-632. En els segles XIV-XVI, varen existir fundacions i confraries per al foment de la *Salve*. El pontífex Lleó XIII, el 6 de gener de 1884, la va prescriure com a prec al final de la celebració privada i resada de la *missa*.

⁵⁷⁹ La música de l'antifona apareix en tres tipus: el cistercenc, el dominic i un altre que es la mescla d'ambdós, essent encara complexa fixar-ne la versió autèntica. Les nombroses fonts conservades van des del segle X al XIV, entre les quals cal destacar la del *Antifonari d'Hartker* a St. Gall, segles X-XI; l'*Antifonari de Klostemburg*, segle XII; el *Gradual de Corbie*, conservat a París, B. N. lat. 13373, segle XII; el *Procecionari S. Saturnino de Toulouse*, conservat a Madrid, B. N. 136, segle XII; l'*Antifonari* cistercenc *Marimond*, segle XII; l'*Antifonari Dominic*, conservat a Sta. Sabina de Roma, segle XIII; i l'*Antifonari Premonastalense*, conservat a Münschen, del segle XIV.

⁵⁸⁰ Vegeu: -*Liber Usualis*. *Ob. cit.*, pp.281 i 283-284.

Breu anàlisi de l'antífona:

Fent una breu comparativa entre les dues versions de la melodia es pot veure clarament que la melodia *solemne* —tal com passa a les altres tres antífonas— està molt més elaborada melòdicament i rítmicament que la melodia *simple*. En la melodia *simple* s'hi veuen principalment les divisions fetes en membres de frase, en cap moment però hi apareixen incisos, tan sols s'hi troba (òbviamment, en la versió del *Liber Usualis*) una sola coma de respiració. Mentre que en la segona, la *solemne*, la seva estructura radica en membres de frase i frases senceres separades per la doble barra; aquestes, però, cap al final esdevenen més curtes. Per tant, en aquest sentit es pot deduir que el desenvolupament melòdic i rítmic del text pren una destacada importància, estructurant-lo en fragments molt elaborats, i que aporten a l'obra una destacada riquesa expressiva.

La notació que apareix a la melodia *simple* és la següent: *punctum*, *clivis*, *podatus*, *scandicus*, *distropha*. Mentre que la notació que es troba a la melodia *solemne* (els pneumes) està molt més elaborada: *punctum*, *porrectus*, *clivis*, *torculus*, *climacus* i *tripunctum*. Pel que fa a l'àmbit de la seva tessitura, és de 8a en la melodia simple (Do 2 – Do 3); i en la *solemne*, de 9a (Do 2 – Re 3). Es a dir, que les melodies es mantenen en l'amplitud que caldria suposar a qualsevol to gregorià, però excedint, fins i tot, una mica, la vuitena, en el cas de la versió més solemne.

Pel que fa a l'anàlisi comparatiu de les dues melodies de l'antífona, també s'hi pot trobar uns certs paral·lelismes melòdics, tot i que se sap que la *simple* és molt més contemporània que la *solemne*⁵⁸¹.

⁵⁸¹ En la comparativa següent es poden veure assenyalats en fletxes els punts melòdics que tenen en comú les dues versions gregorianes de l'antífona.

Fig.179. *Liber Usualis* (Tournai, 1927).

Si ens atenem a la primera de les *Salve Regina* postconciliars que es presenten en aquest treball i la comparem amb les dues Salves que es troben en l'edició del *Psalterium* toledà de l'any 1515 —aquest anterior a les edicions toledanes presentades fins ara i que eren de 1562—, veurem que la concordança melòdica entre elles presenta alguns punts de divergència. El cert és que les dues musicalitzacions de l'antífona *Salve Regina* toledanes de 1515 són idèntiques pel que fa a la seva melodia i còpia en els dos volums del *Psalterium Toletanum*, tant en el seu format com en la disposició de la còpia en tres columnes. No passa el mateix si comparem les dues composicions més antigues amb les *Salve Regina* posteriors al concili; en aquest cas, veurem que s'hi troben lleugeres diferències.

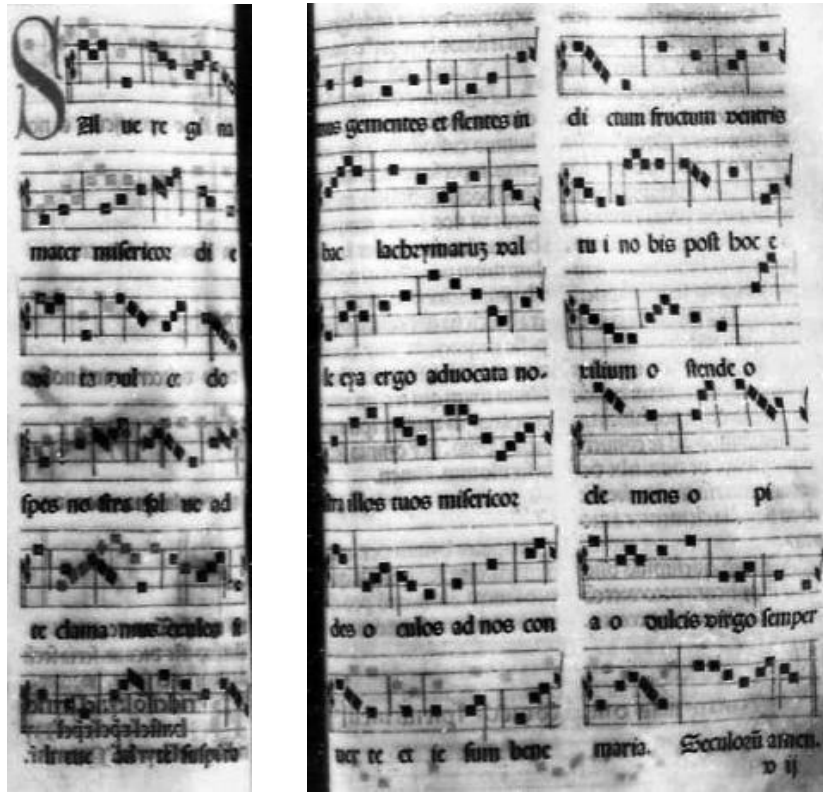


Fig.180. *Psalterium* (Toledo, 1515)⁵⁸².

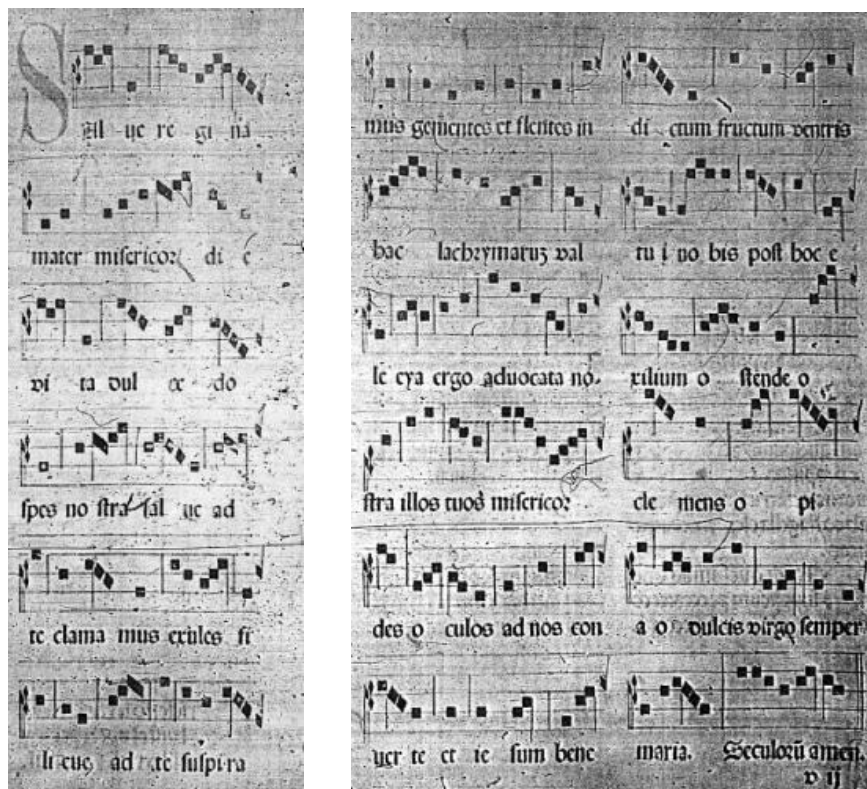


Fig.181. *Psalterium* (Toledo, 1515)⁵⁸³.

⁵⁸² Vegeu: -*Psalterium Toletanum* (1a part). *Ob. cit.*, fol.115v-116r.

S Al ue Re gi na, Ma ter mi se-

ri cor di vi ta, dul-
ce do, & spes nos tra fal-
ue. Ad te cla ma mus ex ules fi li-
j E uiz. Ad te sus pi ra mus gemen-
tes, & flen tes in hac la cry ma rum
val le. E ia er go ad uoca ta nos-
tra, illos tu os mi se ri cor des

o culos ad nos con uer te.
Et le sum be ne di ctum fru ctum ven-
tris tu i no bis post hoc ex i-
li um of ten de, ó cle mens,
ó pi a, ó dal cis Vir-
go Ma ri a.

Fig.182. *Processionale* (Salamanca, 1612)⁵⁸⁴.

⁵⁸³ Vegeu: - *Psalterium Toletanum* (2a part). *Ob. cit.*, fol.115v-116r.

⁵⁸⁴ Vegeu: - *Processionarium*. *Ob. cit.*, pp.439-441.

S Al-ve Re-gi- na, mater mi-se-ri-cór-di-ae,
 vi-ta, dul-cé-do, & spes no-stra fál-ve. Ad
 te cla-má-mus é-xu-les: fi-li-j- Hé-va. Ad
 te suspi-rá-mus geméntes & flén-tes in hac la-
 cry-má-rum val-le. E-ia ergo advo-cá-ta no-stra,
 illos tu-os mi-fe-ri-cór-des ó-cu-los ad nos
 con-vér-te. Et Jésum be-ne-dí-ctum fructum ven-
 tris tu-i no-bis post hoc e-xí-li-um
 o-sténde. O cle-mens, O pí-a,
 O dul-cis Virgo Ma-ri-a. *r. ton.*

Fig.183. *Antiphonarium* (Grenoble, 1724)⁵⁸⁵.

Ant. 1.
S Al-ve, Re-gi- na, máter mi-se-ricórdi-ae:
 Ví-ta, dulcé-do, et spes nó-stra, sál-ve. Ad te
 clamá-mus, é-xu-les, fi-li-i Hé-vae. Ad te suspi-rá-
 mus, geméntes et flén-tes in hac lacrimá-rum válle.
 E-ia ergo, Advocá-ta nó-stra, fillos tú-os mi-se-ri-
 cór-des ó-cu-los ad nos convér-te. Et Jésum, benedí-
 ctum fructum véntris tú-i, nó-bis post hoc exsíl-i-um
 os-ténde. O clé-mens: O pí-a: O dúlcis
 Vírgo Ma-ri-a.

Fig.184. *Liber Usualis* (Tournai, 1927).

Pel que fa al mode de les dues *Salve Regina* que es troben al *Liber Usualis* — la *simple* i la *solemne*—, aquestes estan escrites, la primera en 5è mode (de Do —el que

⁵⁸⁵ Vegeu: -*Antiphonarium Juxta Breviarium Romanum*. Ob. cit., p.267-268.

molts estudiosos entendrien com a un 11è to, jònic—) i en clau de Do en quarta línia del tetragrama, i la segona en 1r mode (Re dòric) i també en quarta línia del tetragrama. Les dues versions o musicalitzacions idèntiques de la melodia *solemnis* que es troben al volum toledà de 1515, estan també en 1r mode (Re dòric) i en la clau de Fa en tercera línia del pentagrama. Tot això és lògic, ja que, com s'ha dit, la versió simple que apareix al *Liber Usualis*, és molt moderna (atribuïda al monjo de Solesmes Dom Joseph Pothier, de finals del segle XIX o els primers anys del XX), i per tant les versions que apareixen al salteri toledà no podrien coincidir mai amb aquesta altra versió simple. La versió salmantina està escrita en pentagrama i en clau de Fa en tercera línia per natura, i en 1r to (Re dòric); i el mateix li succeeix a la versió francesa, aquesta està en clau de Fa en tercera línia per natura i en 1r mode, o mode de Re.

Comparant el text de la *Salve Regina* a partir de 1612 amb qualsevol de les dues musicalitzacions toledanes —aquestes darreres, idèntiques en tot—, podem trobar tant sols una petita diferència textual. Vegeu els dos textos que segueixen:

(edició toledana)

*Salve Regina, mater misericordiae:
Vita dulcedo,
spes nostra, salve.
Ad te clamamus,
exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens:
O pia:
O dulcis Virgo semper Maria.*

(edicions posteriors a 1612)

*Salve Regina, mater misericordiae:
Vita dulcedo,
et spes nostra, salve.
Ad te clamamus,
exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.
Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens:
O pia:
O dulcis Virgo Maria.*

Text i traducció de l'antífona mariana:

<i>Salve Regina, mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.</i>	<i>Salve, Reina, mare de misericòrdia, vida, dolçor i esperança nostra, salve. A tu clamem els desterrats fills d'Eva. a tu sospirem, gemegant i plorant en aquesta vall de llàgrimes. Així, doncs, advocada nostra, gira cap a nosaltres els teus ulls misericordiosos. I després d'aquest desterrament, mostra 'ns Jesús, fruit beneït del teu ventre. Oh clementíssima, Oh piadosa, Oh dolça Verge Maria.</i>
---	--

El text de l'antífona està escrit de forma lliure en sis frases i tres invocacions conclusives. A nivell estructural, la *Salve Regina* conté una prosa rítmica; els dos versos en que conclou, presenten rima “en -i” (*pia*, i *Maria*). Segons el monjo benedictí de Solesmes, Dom Joseph Pothier, el text de la *Salve Regina* es pot dividir en set parts de diferent extensió i amb diversos incisos⁵⁸⁶:

1. *Salve Regina,*
mater misericordiae:
2. *Vita, dulcedo,*
et spes nostra, sálve.
3. *Ad te clamamus,*
exules, filii Hévae.
4. *Ad te suspiramus,*
gementes et fléntes
in hac lacrimarum válle.
5. *Eia ergo, advocata nóstra,*
illos tuos misericordes oculos
ad nos convérte.
6. *Et Iesum, benedictum, fructum ventris túi,*
nobis post hoc exilium osténde.
- 7a. *O Clémens:*
- 7b. *O pía:*
- 7c. *O dulcis **Virgo** María.*

⁵⁸⁶ Vegeu: -POTHIER, Joseph: “Antienne Salve Regina”, a *Revue du Chant Grégorien*, 10 (1902), pp.145-52. -MORREALE, Margherita: *Ob. cit.*, p.130.

Les paraules *mater* i *Virgo* són un afegit posterior, almenys la primera paraula, degut a la influència cluniacena, essent l'expressió *Mater misericordiae* molt utilitzada per Bernó de Baume⁵⁸⁷, a l'abadia francesa de Cluny durant el segle X.

Per la seva part, la versió musical de Verdú segueix el mateix text de la versió regularitzada pel Vaticà amb posterioritat, al *Liber Usualis*, i no, com també hem pogut veure que succeïa abans, amb la versió toledana, d'aplicació generalitzada a Castella abans del Concili de Trento.



Les antífoes marianes majors al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya.

Dins la totalitat del fons de documentació manuscrita musical verduní del segle XVII i XVIII —564 composicions—, s'hi troben exactament 416 obres de caràcter litúrgic, repartides entre l'M 1168, l'M 1637 i l'M 1638. Aquestes obres en concret són: *misses*, *misses de difunts*, *vespres*, *completes*, *magníficats*, *antífoes*, *salms*, *himnes*, *lletanies*, *motets*, *lamentacions*, etc. Totes aquestes obres, excloent-hi les *misses* i *misses de difunts* i les obres de caire menor, corresponen a la pràctica litúrgica de les distintes *hores canòniques*.

Dins del conjunt de composicions destinades a les *hores canòniques*, les hores anomenades *vespertines* —*vespres* i *completes*— són les que han gaudit de més ús i “popularitat” dins de la litúrgia, i a les què els compositors / mestres de capella hi han

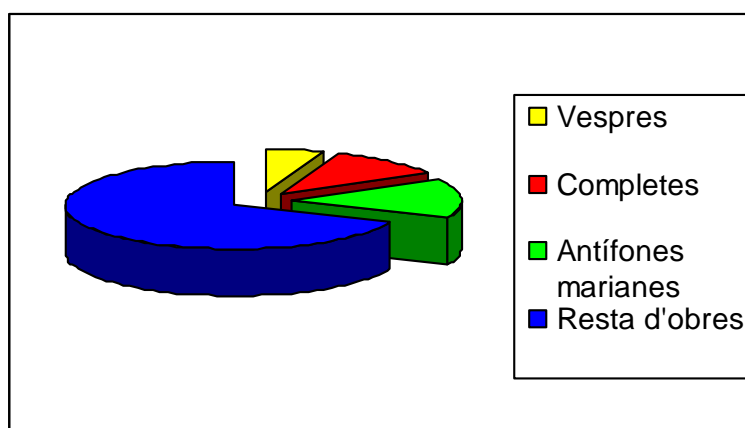
⁵⁸⁷ Bernó de Baume (*850; †927) (Bernó de Cluny), fou el primer abat del monestir cistercenc de Cluny.

dedicat major atenció musical, arribant a superar en bona manera les composicions destinades a les altres *hores*.

En el fons musical verduní —tal i com es representa en el següent gràfic— s’hi troba un nombre destacat d’obres destinades a les hores *vespertines* (del capvespre), concretament ve a ser: *vespres*, un 5’6% (32 obres); i *completes*, un 11% (56 obres). D’altra banda, les antífonas marianes majors, representen un 14’7% del total (80 obres). D’aquesta manera, tot agrupant les *vespres*, les *completes* i pròpiament, les antífonas marianes majors (és a dir, les composicions destinades a les hores del capvespre), sumen un 31’3%, (enfront a la resta d’obres del fons, un 68’7%), la qual cosa suposa gairebé un terç de les obres conservades.

La quantitat d’obres destinades a aquestes celebracions, segons el que es desprèn del següent gràfic, mostra la rellevància que tenien les composicions destinades a aquestes *hores* dins la pràctica litúrgica del moment en que foren composades i/o copiades: el darrer terç del segle XVII i inicis del XVIII.

Gràfic 8. Les hores vespertines i les antífonas marianes majors al “Fons Verdú”



Aquest 31,3% d'obres⁵⁸⁸ destinades al capvespre, esdevé significatiu: si ho comparem entre les pròpies *hores* —*vespres* i *completes*—, veiem que les obres destinades a l'hora de *completes* són 56, mentre que, a l'hora de *vespres* són 32. Així doncs, es veu que en les obres conservades en el fons musical verduní dels segles XVII-XVIII la música destinada a l'hora de *completes* sobrepassa en bona mesura a la música destinada a l'hora de *vespres*, una hora aquesta darrera, tradicionalment tractada amb major atenció i presència —si més no, importància— musical, ja que era, precisament llavors, quan es començava el nou dia, el qual anava des de la caiguda del sol (a *vespres*) fins a l'alba (a *laudes*, considerada la darrera de les hores majors), i no com avui dia —condicionats pels rellotges—, des de les dotze de la nit.

Per descomptat que, al fons verduní, en ressalta en bona mesura el bon nombre d'antífoes marianes —una vuitantena de composicions— conservades. Es pot arribar a entendre aquest destacat nombre d'antífoes marianes majors en proporció a les *completes* existents al fons verduní —56 obres—, ja que, el fet que les antífoes siguin variables en el curs de l'any litúrgic —durant l'any s'interpreten quatre textos diferents segons el moment litúrgic— pot permetre un nombre més alt de composicions, mentre que, la pràctica totalitat dels textos musicats de les *completes* esdevenen fixes durant tot el curs de l'any.

Si tornem a considerar que, en el fons verduní —en vista dels materials existents— les *completes*, d'una manera cridanera, sobrepassen en nombre d'obres a les

⁵⁸⁸ Aquesta comptabilització s'ha fet atenent-nos a l'especificació de composicions que aporta cada document, és a dir, en el cas en que el diploma digui en el seu títol que es tracti d'unes "Vespres" o "Completes", s'ha entès com una sola composició, (independentment de que es tracti d'un "joc" d'obres o composicions individuals i que podrien independitzar-se), ja que, en el present cas, queda clar que els seus continguts musicals s'han concebut atenent-se a la seva "funció" en el marc de la litúrgia. En aquest mateix sentit, en el cas d'obres aïllades, què, eventualment, haguessin pogut utilitzar-se també combinades amb altres peces aïllades i independents, per a conformar en el seu conjunt un "joc" de composicions susceptibles d'usar-se per a una hora litúrgica concreta (per exemple, una lecció "Fratres sobrii estote", què eventualment s'hagués pogut incloure en unes *Completes*), aquestes s'han comptabilitzat de manera aïllada i independent, docs així és como se'ns ha transmès a les fonts originals manuscrites que s'han treballat.

vespres —una de les principals *hores* majors—, això és 32 *vespres* enfront de 56 *completes*, gairebé el doble de composicions, es pot considerar que l'*hora* de *completes*, almenys pel que fa a l'església verdunina en aquesta època, podria haver estat una celebració més “destacable” musicalment que les *vespres*, i per la qual mossèn Josep Segarra i Colom en va col·lectar o copiar més composicions⁵⁸⁹.

Altrament, no ha d'estranyar aquesta destacada quantitat d'obres destinades a les hores de *vespres* i *completes*, ja que en el seu aspecte més lluït i pompós es duïen a terme en les vigílies (dissabtes i vigílies de festivitats destacades), i utilitzant certs aspectes que ajudessin a la solemnització de la celebració —policoralitat, instruments, teatralitat, sumptuositat, oratòria, etc.—, arribava a ser un clar exponent pastoral del moment. Un fet aquest que no havia de deixar indiferent al seglar —ni tampoc al clergue—, ans al contrari, calia conduir-lo cap a un ambient amb un ple sentit religiós, litúrgic, espiritual i expressiu que traspasés el llindar de la pura i rutinària celebració

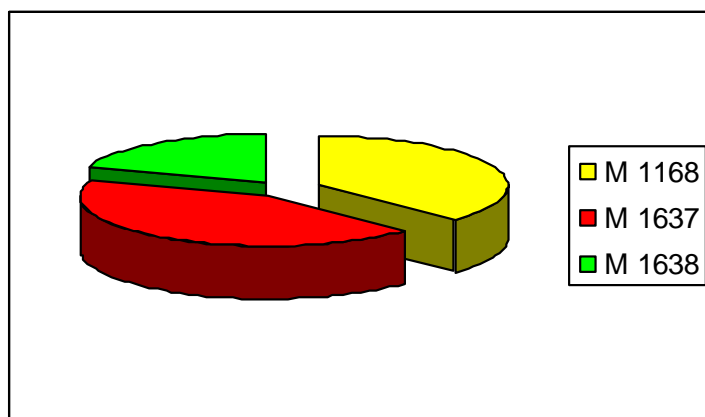
⁵⁸⁹ Cal tenir en compte què, a l'església de Verdú, fins fa poques dècades, la celebració de les *Completes* es va fer amb una solemnitat extraordinària, molt més destacada que la d'altres hores canòniques. A més a més, la festivitat major de la vila (per a sant Flavià) es celebra a finals del mes de gener, quan la llum solar desapareix molt aviat, la qual cosa conduïa, per tal de no aturar la vida quotidiana de la societat verdunina, a desplaçar una mica el moment (l'hora) de les celebracions religioses: tenim constància de què, a Verdú, al segle XVII, les *Completes* es feien a les sis de la tarda anunciant-se mitja hora abans amb el toc pertinent de campanes. Vegeu: -APV. *Documentos Varios I*, sig. 339/1, Doc.106. Aquest tipus de pràctiques, sens dubte, obligaria a avançar i/o modificar el moment concret de celebració de la resta d'hores, escurçant o dilatant l'espai entre una hora canònica i la següent. Això, com es sabut, era possible perquè no totes les hores es celebraven amb la mateixa solemnitat arreu, quedant algunes reduïdes, en la pràctica, a la mínima expressió (segurament, només resades al cor per algun prevere). De manera que, aquesta pràctica concreta, respecte al avançament de les *Completes* va ser pròpia i específica de la vila i església de Verdú, però, cal dir que, pràctiques similars, es podien fer a tot arreu i eren molt més freqüents del què avui dia es podria pensar. També, i segons la climatologia de l'època de l'any (i fins i tot, depenent també de la situació geogràfica en relació a la latitud i longitud d'un lloc concret), s'avançava o s'endarrerava alguna de les *hores* litúrgiques. Aquest fet queda reflectit amb certa habitualitat, concretament, a les actes capitulars de la catedral de Lleida (la Seu Vella), a l'estiu, les *matines* es celebraven a les cinc hores de la caiguda del sol (document datat el 12 d'abril de 1653); mentre que, al mes de novembre, al mateix lloc, es celebraven a les set hores del matí (7 de novembre de 1653). El capítol lleidatà també acordà que de la primera pasqua a la segona, les *matines* es celebressin a les quatre hores de la “vesprada” (de la caiguda del sol, s'ha de entendre), i que, a partir d'aquesta data en endavant, es diguessin transcorregudes no quatre, sinó cinc hores (1 d'abril de 1654) [Arxiu Capitular de Lleida, 0092, volum 1653-1654, fol.92r, 212r. 338v i 338v respectivament]. També es donava un canvi d'hora en algunes celebracions degut a altres motius, per exemple, a la mateixa seu lleidatana s'acceptà fer les *matines* més aviat del costum, ja que es va tancar el “rastillo” de la porta per on s'havia d'accedir a la seu: “deliberaren que les *matines* de nadal se diguen la vigília, a les 4 hores de la vesprada, ates que encara hi ha guarda al rastillo per hont se ha de passar per entrar a la cathedral” (20 de desembre de 1652) [Arxiu Capitular de Lleida, 0091, volum 1650-1652, fol. 231r.].

litúrgica.

Els documents musicals del “Fons Verdú” estan compilats seguint un cert ordre: l’M 1168 és un volum de més de vuit-centes pàgines de música litúrgica en disposició de partitura; l’M 1638, amb més de quatre-centes pàgines i amb les mateixes característiques que l’anterior. Aquests dos volums van ser confeccionats successivament —1691 i 1702 respectivament—. Al fons verduní també hi ha la música continguda en el manuscrit M 1637 —en partícels— i copiada durant anys també per la ma de mossèn Josep Segarra i Colom.

Pel que ens ha pervingut fins al dia d’avui, coneixem només que la música litúrgica verdunina va ésser copiada en aquests tres manuscrits, vegeu doncs el següent gràfic, on es reflecteix la proporció de *completes* que es troben en cadascun dels esmentats manuscrits⁵⁹⁰.

Gràfic 9. Les *completes* al “Fons Verdú”



Dins de l’M 1168 s’hi troben copiades, en disposició de partitura, 15 *completes* o parts d’aquestes, això és concretament un 37,3% del total de les *completes* verdunines. Dins l’M 1637, i aquestes en partícels, s’hi troben 29 *completes*, o parts d’aquestes;

⁵⁹⁰ A més dels citats manuscrits —M 1168, M 1637 i M 1638— cal esmentar també l’M 1451; aquest, però, conté manuscrits de música molt més antiga, en aquest cas en gregorià (segles X-XIV).

això és un 43,2% del total de les *completes* del fons. I dins l'M 1638, també en disposició de partitura, s'hi troben col·lectades 13 *completes* o parts; arribant a ser un 19,5% del total.

Una ràpida mirada a aquests percentatges deixa entreveure que a l'M 1168, amb més de vuit-centes pàgines, conté justament el doble de *completes* que l'M 1638, aquest, amb la meitat de pàgines que el volum anterior. Com queda de manifest, la relació pàgines / obres és similar, i això ve a significar que mossèn Segarra, en el decurs del temps —com s'ha dit, l'M 1168 porta la data de 1691 i li segueix l'M 1638 amb data de 1702— continuava copiant, malgrat el temps transcorregut, amb la mateixa dedicació les obres destinades a aquesta *hora nocturna*. Significatiu és també que el 43,2 % de les *completes* estigui en disposició de partitures, fet que ratifica la intenció de que aquestes composicions fossin interpretades, en contraposició a les obres copiades en disposició de partitura (cosa més infreqüent als manuscrits de l'època), que plantegen altre tipus d'interrogants (si varen ser concebudes per a treure posteriorment còpies de cara a la seva utilització musical en la pràctica, si varen servir com a models d'estudi i de composició, etc.).

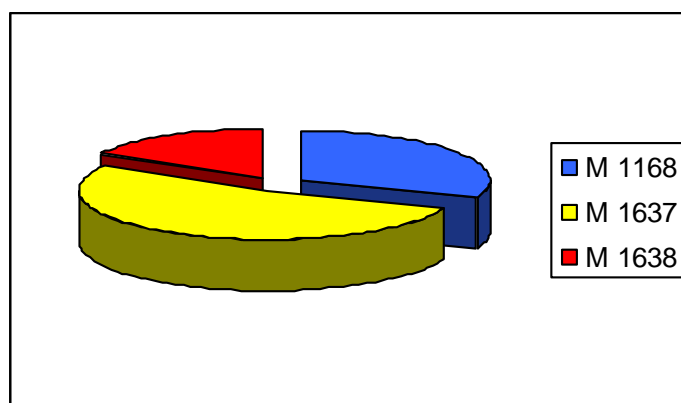
En el següent gràfic es perfila visualment la proporció d'antífones marianes que es troben dins els tres manuscrits del “Fons Verdú”, i tal com succeeix en el gràfic anterior, les que es troben en l'M 1168 gairebé doblen en nombre a les que conté l'M 1638. A més, no succeeix el mateix en l'M 1637 —en aquest cas la proporció és encara més elevada que en el nombre de *completes*— ja que, en tractar-se les antífones, d'obres que poden interpretar-se formant part de les *completes*, o de manera independent, la quantitat d'antífones copiades esdevé superior a la de *completes*.

Ja s'ha citat anteriorment que les antífones marianes majors, a més d'interpretar-se després de la celebració de *completes*, podien cantar-se també en altres moments de

la litúrgia, òbviament en moments destinats al culte i adoració a la Mare de Déu (festivitat de l'Assumpció, temps d'Advent, acompanyant el *Magníficat*, com a cants processionals, etc.). Així doncs, en part, no és d'estranyar l'elevat nombre d'aquesta tipologia d'obres litúrgiques si es comparen, com és el cas, amb les *completes*.

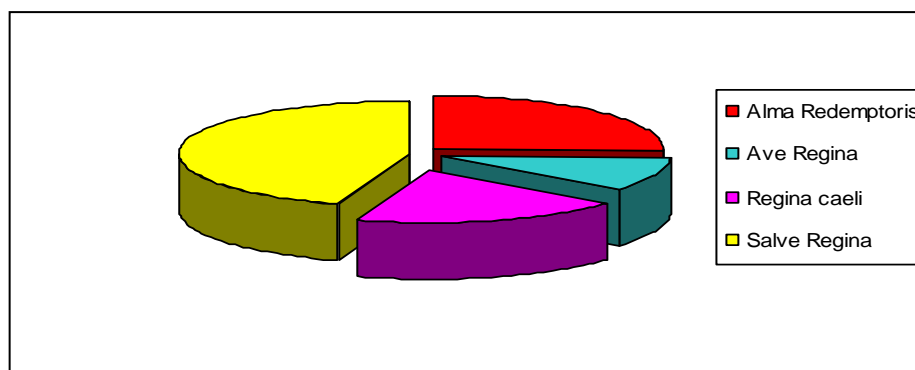
Així doncs, al gràfic es pot veure que a l'M 1168, s'hi troben 24 antífones —un 30,7% del total del volum—; a l'M 1637, n'hi han 41 —un 52,5%—; i l'M 1638 conté 13 antífones —un 16,8% del total del volum—.

Gràfic 10. Les antífones marianes majors al “Fons Verdú”



En el gràfic següent es mostra la proporció concreta de les quatre antífones marianes majors que es troben copiades al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya i que són objecte d'estudi de la present tesi doctoral.

Gràfic 11. Les quatre antífones marianes majors del “Fons Verdú”



Del conjunt de les antífonas en destaca per damunt de tot la *Salve Regina* amb 35 composicions —un 44,3% del total d'antífonas—; li segueix en nombre l'*Alma Redemptoris mater*, amb 20 composicions —un 25,7%—; a continuació es troba l'antífona *Regina caeli*, amb 15 obres —un 19,5%—; i en darrer lloc s'hi troba l'*Ave Regina*, amb 8 composicions —un 10,5%—.

En la gràfica es pot veure com la *Salve Regina* ocupa gairebé la meitat del cercle —un 44,3 %—; aquest fet no sorprèn en gran manera ja que, la interpretació —resada o cantada— d'aquesta antífona ocupa un total aproximat de 26 setmanes del calendari litúrgic⁵⁹¹. Mentre que les altres tres antífonas s'interpreten: l'*Alma Redemptoris mater*, solament durant unes 9 o 10 setmanes⁵⁹²; el *Regina caeli*, durant unes 7 o 8 setmanes⁵⁹³; i l'*Ave Regina*, entre 6 i 12 setmanes aproximadament⁵⁹⁴. Excloent l'*Alma Redemptoris mater*, la durada del període de temps que s'interpreten les altres tres antífonas varia segons la mobilitat de la Pasqua, ja que totes elles hi estan relacionades temporalment.



⁵⁹¹ Justament, del Diumenge de Trinitat —el diumenge següent a la Pentecosta— fins a la *Nona* del primer dissabte anterior a l'Advent.

⁵⁹² Això és, des de les *Completas* del primer dissabte d'Advent fins a la festa de la Purificació de Maria (el 2 de febrer, quaranta dies després del naixement de Jesús).

⁵⁹³ S'interpreta del Dissabte Sant al Dissabte de la Pentecosta.

⁵⁹⁴ Del 3 de febrer, fins al Dimecres Sant, a la Setmana Santa.

A continuació s'exposa un llistat dels autors del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya que composaren les *completes* i les antífo­nes marianes majors conservades al fons verduní. En aquest llistat en destaca, per damunt de tot, la quantitat de composicions dels autors locals, autors com: Joan Prim, Anton Font i Magí Nuet — autors que nasqueren a Verdú o que exerciren la seva tasca musical a la vila—. Pel que fa als autors de l'àmbit català —excloent-ne els locals—, en destaca el nombre de composicions destinades a les *completes* per part de Francesc Soler, Miquel Selma i Joan Cererols. D'autors fora de l'àmbit de la Corona d'Aragó tan sols n'hi han dos o tres: Capitán (Mateo Romero), Miguel Tello i, potser, Pedro Juan Viñes [?]. Vegeu la següent relació d'autors i obres:

Gabriel Argany

- *Ave Regina*, a 10v (1696), M 1168
- *Salve Regina*, a 10v [incomp.], M 1637-v

Bargues

- *Salve Regina*, a 6v (en romanç i llatí), M 1168
- *Salve Regina*, a 6v (en romanç i llatí), M 1168

Joan Barter

- *Completes*, a 9v, M 1637-vi
- *Salm (Cum invocarem)*, a 13v, M 1638
- *Salm (Cum invocarem)*, a 13v, M 1638
- *Salm (Domine ad adjuvandum)*, a 6v, M 1638

Josep Boldú

- *Completes*, a 9v (1688), M 1168
- *Completes*, a 9v (1690), M 1168
- *Completes*, a 9v (1690), M 1637-iv-v-vi
- *Salve Regina*, a 9v, M 1637-v

Sebastià Bosquet

- *Salve Regina*, a 9v (1677), M 1637-i
- *Salm (Nunc Dimitis)*, a 8v, 3r to, M 1168

Benet Buscarons

- *Salve Regina*, a 8v (1700), M 1168

Miquel Casals

- *Salm (Cum invocarem)*, a 8, M 1168

- *Alma Redemptoris*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Alma Redemptoris*, a 8v, M 1168

Joan Cererols i Fornells

- *Completes*, a 8v (1683), M 1168
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-IV
- *Alma Redemptoris*, a 5v [incomp.], M 1637-IV
- *Salve Regina*, a 8v, M 1637-I-IV
- *Salve Regina*, a 8v, M 1637-I-IV
- *Salve Regina*, a 6v (1683), M 1637-IV
- *Salve Regina*, con ecos, a 8v (1683), M 1168

Isidre Escorihuela

- *Regina Caeli*, a 8v, M 1168

Josep Farran [Ferran]

- *Salve Regina*, a 7v, M 1638

Josep Farrer [Ferrer]

- *Canticum (Nunc dimittis)*, a 10v (1689), M 1168

Anton Font i Guixà

- *Completes*, a 9v (1680), M 1168, M 1637-III
- *Completes*, a 9v [incomp.] (1680), M 1637-III-IV-V-VI-VII
- *Completes*, a 9v [incomp.] (1673), M 1637-III
- *Completes*, a 8v (1686), M 1168
- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Completes*, a 8v, 7è to, M 1168
- *Completes*, a 7v (1681), M 1637-I-V-VI
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-IV
- *Alma Redemptoris*, a 9v [incomp.] (1680), M 1637-III-IV-V-VI-VII
- *Alma Redemptoris*, a 9v [incomp.] (1668), M 1637-I-VII
- *Regina caeli*, a 9v [incomp.], M 1637-IV
- *Regina caeli*, a 9v [incomp.], M 1637-III-IV-V-VI-VII
- *Ave Regina*, a 8v, M 1168
- *Ave Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Salve Regina*, a 9v [incomp.], M 1637-III-IV-V-VI-VII
- *Salve Regina*, a 9v [incomp.], M 1637-III
- *Salve Regina*, a 9v, M 1168
- *Salve Regina*, a 8v, en romanç i llatí, M 1638
- *Salve Regina*, a 8v (1687), M 1168
- *Salve Regina*, a 7v [incomp.], M 1637-I-V-VI
- *Salve Regina*, a 6v (1680), M 1637-I
- *Salve Regina*, a 6v (1689), M 1637-I

Lluís Vicenç Gargallo

- *Completes*, a 10v, M 1638
- *Completes*, a 9v, M 1638
- *Salm (Cum invocarem)*, a 10v, 8è to, M 1168
- *Salm (Nunc dimittis)*, a 12v, M 1637-III

Josep Martí

- *Alma Redemptoris*, a 6v (1695), M 1168
- *Alma Redemptoris*, a 6v (1695), M 1637-v

Lluís Molins

- *Salm (Ecce nunc)*, a 8v, M 1168
- *Salm (Ecce nunc)*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV

Magi Nuet

- *Completes (Frates)*, a 6v (1677), M 1168
- *Alma Redemptoris*, a 6v (1677), M 1168
- *Regina caeli*, a 6v (1677), M 1637-III
- *Regina caeli*, a 6v (1677), M 1168
- *Ave Regina*, a 6v (1678), M 1168
- *Salve Regina*, a 6v, M 1168

Francesc Parpinya

- *Completes*, a 9v (1699), M 1638
- *Completes*, a 9v (1701), M 1638

Joan Prim i Segarra

- *Completes*, a 5v [incomp.] (1675), M 1637-I-IV-VI-VII
- *Completes*, a 5v, M 1168
- *Completes [dies Pentecostes] [i Salve Regina]*, a 5v [incomp.] (1661), M 1637-I-II
- *Lecció (Fratres)*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Canticum (Nunc dimittis)*, a 5v, M 1168
- *Salm (In te Domine)*, a 8v [incomp.], M 1637-I-VI-VII
- *Salm (Cum invocarem)*, a 5v, M 1168
- *Salm (Cum invocarem)*, a 5v, M 1168
- *Salm (Ecce Nunc)*, a 5v, M 1168
- *Salm (Ecce Nunc)*, a 5v, M 1168
- *Salm (Letatus sum)*, a 5v, M 1168
- *Salm (Letatus sum)*, a 5v, M 1637-IV-VI
- *Salm (Dixit Dominus)*, a 5v, M 1168
- *Salm (Domine ad adjuvandum)*, a 5v, M 1168
- *Alma Redemptoris*, a 5v, M 1168
- *Alma Redemptoris*, a 5v (1666), M 1637-I
- *Alma Redemptoris*, a 5v (1666), M 1637-I-IV-VI-VII
- *Regina caeli*, a 5v, M 1168
- *Regina caeli*, a 5v, M 1168
- *Regina caeli*, a 5v (1675), M 1637-I-IV-VI-VII
- *Regina caeli*, a 5v (1662), M 1637-II
- *Ave Regina*, a 5v, M 1168
- *Ave Regina*, a 5v (1675), M 1637-I-IV-VI-VII
- *Salve Regina*, a 5v, M 1168
- *Salve Regina*, a 5v (1682), M 1637-I-III-IV-VI
- *Salve Regina*, a 5v (1663), M 1637-II

Josep Reduà

- *Salm (Dixit Dominus)*, a 8 v, 3r to, M 1168

Mateo Romero [Maestro Capitán]

- *Salm (Qui habitat)*, a 8v, M 1168

Miquel Selma Insa

- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Salm (Cum invocarem)*, a 8v, M 1168
- *Salm (Qui habitat)*, a 8v, M 1168
- *Salm (Nunc dimittis)*, a 8v, 3r to, M 1168
- *Salve Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Salve Regina*, a 8v (1683), M 1168

Rafel Simón

- *Completes*, a 5v (1700), [incomp.], M 1637-VI
- *Lecció (Fratres)*, a 9v (1701) M 1638
- *Salm (Qui habitat)*, a 4v, M 1637-III
- *Alma Redemptoris*, a 9v (1701), M 1638

Francesc Soler

- *Completes*, a 10v (1687), M 1637-v
- *Completes*, a 9v, M 1638
- *Completes*, a 9v, M 1638
- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-III-IV-VI
- *Completes*, a 6v, M 1638
- *Salm (Cum invocarem)*, a 12v, M 1637-III
- *Alma Redemptoris*, a 9v, M 1638
- *Alma Redemptoris*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI
- *Alma Redemptoris*, a 8v, M 1638
- *Alma Redemptoris*, a 6v, M 1638
- *Ave Regina*, a 8v [incomp.], M 1638
- *Ave Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI
- *Regina caeli*, a 8v, M 1638
- *Regina caeli*, a 6v, M 1638
- *Regina caeli*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI
- *Salve Regina*, a 10v, M 1637-v
- *Salve Regina*, a 5v, M 1637-VI-VII
- *Salve Regina*, a 8v, M 1638
- *Salve Regina*, a 6v, M 1638
- *Salve Regina*, a 6v, M 1638

Josep Soler

- *Completes*, a 11v [incomp.], M 1637-v-VII
- *Salm (Cum invocarem)*, a 9v [incomp.], 1637-II-IV-V
- *Alma Redemptoris*, a 10v, M 1637-v
- *Alma Redemptoris*, a 9v, M 1638

Jaume Subias

- *Completes*, a 10v (1701), M 1638

Miquel Tello

- *Salve Regina*, a 4v, M 1168

Francesc Torres

- *Salm (Qui habitat)*, a 8v [incomp.], M 1637-VII

Lluís Torres [i Oliva?]

- *Regina caeli*, a 9v [incomp.], M 1637-VII
- *Salve Regina*, a 8v (1684), M 1168
- *Salve Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-VII

Pedro Juan Viñes

- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV
- *Regina caeli*, a 8v, M 1168
- *Regina caeli*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV

Obres anònimes

- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-I-IV-VI
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-VI
- *Completes*, a 7v [incomp.], M 1637-VI
- *Salm (Qui habitat)*, a 9v, M 1638
- *Alma Redemptoris*, a 5v, M 1637-II
- *Alma Redemptoris*, a 5v, M 1637-I-IV-VI
- *Salve Regina*, a 5v [de Joan Prim?] [incomp.], M 1637-II
- *Salve Regina [Cielo y tierra]* [en llatí i romanç], a 7v, M 1637-III

