

Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada

Miguel Angel PICÓ PASCUAL

El impacto que la inquisición, instrumento represor y de dominación sin par, ejerció sobre la sociedad valenciana ha sido objeto de recientes estudios e investigaciones de gran rigor¹. No obstante, el tema que propongo analizar no ha sido abordado hasta la fecha, en parte por ser enormemente ambicioso, difícil y complejo, debido a que las fuentes documentales nos desvelan muy poca información acerca de este aspecto, ni siquiera a nivel nacional contamos con un estudio que profundice la incidencia de este control sobre la música y los músicos en particular².

El clero postridentino español, preocupado por defender a toda costa el catolicismo tradicionalista, la moral, la decencia y el respeto, impuso un control firme sobre la vida cotidiana e intelectual del momento, extirpando todo aquello que se salía de los cauces convencionales. Era difícil escapar a los tentáculos del Santo Oficio, nadie, absolutamente nadie, podía estar seguro de no caer en sus redes. El estrecho sistema de control se efectuó a todos los niveles, siendo perceptible incluso en el mundo de la producción artística. La inquisición ejerció su actividad censora sobre la producción intelectual, no escapando la música a su control. Ahora bien, ¿qué tipo de indagaciones efectuaba en este terreno la maquinaria del Santo Oficio?, ¿cuál era la opresión que ejercía el clero inquisitorial sobre la producción de los músicos? ¿ejercía una severa vigilancia ya no sólo sobre los textos poéticos, sino sobre las novedades estético-musicales?, ¿desde qué punto de vista eran juzgadas éstas?. Si bien el impacto que este organismo centenario ejerció sobre la música está todavía por

¹ El más importante y ambicioso es el trabajo del profesor S. HALICZER: *Inquisición y sociedad en el reino de Valencia (1478-1334)*. Edicions Alfons el Magnanim, Valencia, 1993. Igualmente destacado es el estudio del profesor R. CARRASCO: *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*, Barcelona, 1986.

² En América la inquisición intentó abolir muchos ritos antiguos, en los que la música, los cantos y los bailes estaban presentes, que se hacían durante las ceremonias católicas. Para los ojos de la ortodoxia católica eran considerados sospechosos de ser demoníacos, de ahí que intentaran extirparlos, prohibiendo tanto la música como los instrumentos musicales. No obstante, faltan estudios profundos acerca de este tema.

estudiar, fue real a pesar de que nos queden muy pocos testimonios documentales³. La escasez de testimonios sobre este aspecto es estremecedora, las exiguas fuentes nada nos dicen ya que prácticamente no han dejado huella. Hoy por hoy no disponemos ni de suficiente número de partituras prohibidas ni de procesos como para poder establecer conclusiones precisas en el marco particular del problema que nos ocupa. La persecución de que fue objeto la música y los textos poéticos que la acompañaban está todavía por determinar, si bien no fue el objetivo principal de los inquisidores, sí que hubo cierto control sobre todo de los textos. El Santo Oficio, celoso protector de la religión, de la moral y de las buenas costumbres, no estaba dispuesto a tolerar en las iglesias y demás centros religiosos letras indecentes o plagadas de disparidades teológico-religiosas que escandalizaran al buen cristiano. ¿Quién efectuaría este control ideológico-artístico en este tipo de sociedad marcado por el fanatismo?. En primer lugar las autoridades eclesiásticas del propio centro de producción serían las encargadas de vigilar este tipo de control, caso de que trascendiera a mayores consecuencias y como último extremo podían ser denunciadas al Santo Oficio. No conocemos en la actualidad ningún caso de esas características, tan siquiera sabemos gran cosa acerca de la obra que presentamos, fue prohibida por la inquisición, pero desconocemos si su autor sufrió algún tipo de proceso, al menos yo no lo he podido encontrar.

La obra que hoy ofrezco es uno de esos pocos documentos de primera magnitud condenado al silencio que nos llega con toda su pureza y sin ningún tipo de filtros intermediarios. Su autor, José Conejos Ortells⁴, maestro de capilla de la Catedral de Segorbe entre 1716 y 1745, fue al parecer un hombre muy piadoso —incluso pagó un retablo que se colocó en una de las capillas del claustro de la Catedral, determinando ser enterrado allí—, lo cual resulta chocante que escribiera un motete que molestara al Santo Oficio. En los datos biográficos que se conocen no encontramos ningún tipo de irregularidad, la única sería que su obra «*Ave Joseph Sancte*»⁵, un motete dirigido al Patriarca San José escrito en 1722 para ocho voces divididas en dos coros (tiple, tiple,

³ Muy significativa a este respecto es la referencia que nos re lata Baltasar SALDONI en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Tomo IV, 1881, pg. 64. Dice así en la voz Lucero Clariana: «en 1652 trató de demostrar que el género melódico libre era muy aplicable a la música religiosa; pero el doctor en teología D. Pedro Rivera publicó en Zaragoza un folleto en contra de la doctrina de Clariana, con textos de la Escritura, Concilios y Santos Padres, que hizo que el pobre Clariana, por temor á la Inquisición, tuviera que darse por vencido».

⁴ El estudio más antiguo que se hizo de este maestro fue el de J. PERPIÑAN ARTIGUEZ: Cronología de los Maestros de Capilla y organistas de la Sta. Iglesia Catedral de Segorbe, en «*La música religiosa en España*», Madrid, número de febrero de 1897. La investigación más reciente es la de P. CAPDEPON, J.M. GARCIA, T. SCHMITT, R.M. PEREZ: *La música en la Catedral de Segorbe (siglo XVIII)*, Fundación Davalos-Fletcher, Castellón, 1996.

⁵ Este motete se halla comprendido entre las páginas 237r-240 v del «*Libro de Borradores de Música*», Signatura LP 19 del Real Colegio Corpus Christi Patriarca de Valencia, donde su autor hizo unas sustituciones por algún tiempo. Agradezco profundamente a D. Emilio Meseguer Beilver, maestro de capilla y responsable del archivo de música de dicha insigne institución la amabilidad que ha tenido al atenderme.

alto, tenor-tiple, alto, tenor, bajo) y acompañamiento cifrado, fue objeto de persecución por parte de la inquisición por quebrantar los ideales morales religiosos que defendía la Santa fé católica. El fanatismo religioso que se vivía durante esta época era el responsable de que cualquier asunto de fé por leve que pareciese, fuese tamizado por el Santo Tribunal. El texto que acompañaba al mismo, algo deshonesto, debió molestar a las autoridades eclesiásticas del centro colegial o a algún comisario que decidió elevar el asunto al Santo Tribunal valenciano. En la portada de la obra aparece la siguiente advertencia: «*Esta mandado retirar por el Santo Tribunal de la Inquisición*». Lo extraño del asunto es que dicho manuscrito no fuese confiscado y acabase en la hoguera en compañía de tantos libros prohibidos, ¿desidia del comisario que no lo recogió?. Ante nuestros ojos encontramos, pues, un mundo de represión y control, una realidad siniestra dominada por la falta de libertad intelectual y de expresión artística que alcanzó todos los sectores de la creación, incluido el de la cultura popular sobre la que también pesaron enormes condenas y remodelaciones de actitudes, hasta el baile en días sagrados fue motivo y objeto de persecución.

El colectivo de músicos, pues, no escapó al riguroso control del tribunal del Santo Oficio. Ya en el siglo XVII algunos de ellos, entre los que cabe recordar a fray Joseph Thomas y fray Pablo Cevedo, sufrieron persecución, desafortunadamente hasta la fecha dichos procesos no he tenido la oportunidad de encontrarlos, si bien todo parece indicar que no estuvieron motivados por razones puramente musicales. El primero de ellos, oriundo de Castellón y establecido en el Convento de San Francisco de Valencia, fue un afamado organero que mi entras se encontraba construyendo el órgano de la Colegiata de Gandía en 1663 tuvo problemas con la inquisición, lo cual obligó al cabildo municipal de dicha población a buscar a otro profesional que lo finalizara⁶. Desconocemos cuáles fueron las razones por las que cayó en las poderosas redes de la inquisición, probablemente no alcanzara la perfección espiritual en materia de fé que se esperaba que tuviera. Por los datos que actualmente disponemos podemos afirmar que no lo hallamos documentado hasta 1672, año en el que realiza la revisión del órgano de la iglesia parroquial de Albalat de la Ribera (Valencia) que él mismo comenzó en 1660⁷. ¿Fue condenado por la inquisición?, ¿estuvo recluido y arrestado dos lustros en algún convento?. A partir de esta fecha todo parece indicar que se reincorporó en su labor de constructor de órganos, pues en 1674 lo hallamos en Cocentaina (Alicante) construyendo el órgano de la iglesia parroquial de Santa Maria⁸.

⁶ F. GARCIA: *Los órganos de la Colegiata de Gandía*, Cabanilles número 23, Valencia, 1987.

⁷ J.R. GIMENEZ UBEDA: *Orgues i organistes a Albalat de la Ribera*, Cabanilles, números 34-36, Valencia, 1990.

⁸ M.A. PICÓ PASCUAL: *Aproximación musicológica a la villa de Cocentaina. Estudio socio-histórico musical de un ambiente rural hasta el siglo XIX*, trabajo becado por el IVEI de la Diputación de Valencia, 1995.

No muchas más noticias tenemos del proceso que padeció fray Pablo Cevedo, catedrático de teología de la Universidad de Valencia —anteriormente lo había sido en Tarragona— y padre provincial de la orden mercedaria, acusado ante el Santo Oficio de falta, según nos manifiesta el Barón de Alcahalí⁹. El proceso a pesar de que terminó declarando calumniosa la delación, le quebrantó la salud, llevándole a la tumba el 3 de marzo de 1673. Como músico su producción no fue densa, sólo se conoce a través de referencias una *Letania de la Asunción de María Santísima* cuya letra fue imprimida en 1651 con el fin de poderse cantar en su convento.

Otros músicos de esta centuria que fueron procesados por el Santo Oficio valenciano, en esta ocasión por sodomitas, fueron un cantor maestro de capilla, y un organista y maestro de niños¹⁰. Por lo que atañe al primero, Nicolau Gil¹¹, hemos de decir que fue maestro de capilla de la iglesia parroquial de Alzira desde 1605, su conducta no fue muy ejemplar durante su breve magisterio pues en 1619 los cantores se negaron a seguir trabajando bajo sus órdenes, el 5 de abril de ese mismo año los jurados de la ciudad procedieron a su despido por no servir adecuadamente la capilla («Los jurats attinen y considerant que mestre Nicolau Gil, mestre de capella en la present vila, no serveix de la manera que deu; de tal manera que los cantors que lla companyen no volen cantar ab sa companyia... Per ço proveixen que dit mestre Nicolau Gil sia des conduit y que de hui en abant no li done salari la present Vila...»)¹². El 8 de enero de 1623 fue preso por la inquisición, acusado de sodomía. Nicolau Gil, que entonces contaba con 50 años y tenía por profesión la de cantor, confesó arrepentido su culpa, siendo condenado el 1 de abril de ese mismo año a diversas penas físicas y pecuniarias.

El proceso de mosén Joan García Ferrer¹³, detenido en 1614 y sentenciado tres años más tarde a diversas penas espirituales, físicas y pecuniarias, ha sido estudiado recientemente por el profesor Carrasco en su excelente libro, de ahí que no me detenga en detalles. Al igual que el anterior procesado fue acusado de sodomía, este reincidente que ya había sido expulsado de la orden de San Agustín en 1587 por la misma causa, fue inculcado en esta ocasión por tener relaciones sexuales con nueve menores de doce años.

El proceso valenciano más llamativo del siglo de las luces en el que aparecen involucrados diversos jóvenes músicos de la capilla de San Andrés de Valencia, es el que sufrió en 1758 Gesualdo Felizes¹⁴, un poderoso hacendado de cuna

⁹ J. RUIZ DE LIHORY: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903.

¹⁰ R. CARRASCO: *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*, Barcelona, 1986. Agradezco al profesor Carrasco la deferencia que ha tenido al proporcionarme las referencias documentales de estos procesos, la primera de las cuales no aparece reflejada en su libro.

¹¹ Su proceso se encuentra en A.H.N., *Inquisición*, libro 939, fol. 504 r.

¹² V. ALONSO CLIMENT: *Organos y organistas de Alzira*, Cabanilles, números 14-16, Valencia, 1985.

¹³ Su proceso se halla en A.H.N., *Inquisición*, libro 939, fol. 256 r.

¹⁴ Este caso ha sido estudiado por R. CARRASCO: *Op.cit.* El proceso original se encuentra en el A.H.N., *Inquisición*, 15 de mayo de 1758. leg. 560 l, exp. 7.

señalada, perteneciente a la vieja nobleza valenciana, bien emparentado, nada más ni menos que cuñado del conde de Albalat, que había venido a menos, aunque sin llegar a caer en la ruina. Fue denunciado ante el Santo Oficio por el doctor Val y por Juan Bautista Puchol, un tejedor de lino que hizo confesar a su hijo de quince años, «músico de su empleo en la capilla de San Andrés» que otro músico lo había llevado a casa de Gesualdo. Este vicioso y maniático homosexual pedófilo, de temperamento fogoso y con grandes necesidades sexuales a todas horas y cuyo cuadro clínico es verdaderamente patológico, llegó a sodomizar reiteradamente a sus criados más jóvenes, a sus dos sobrinos en veintidós ocasiones, y a toda una serie de jóvenes aprendices y criados, y a un grupo de músicos pertenecientes a la capilla de San Andrés de Valencia, a los que pagó por sus servicios. En total fueron unos sesenta individuos jóvenes los que desfilaron en el caso, sus edades estaban comprendidas entre los siete y los dieciséis años. La aparente aceptación de estos muchachos, algunos de los cuales admitieron en el juicio que habían mantenido relaciones sexuales entre ellos, nos hace pensar en toda una red organizada dedicada a la corrupción de menores. El grupito de tiples de la capilla de San Andrés, en cuyas letrinas pasaban muchas cosas, que prestó sus servicios a D. Gesualdo como pacientes, siempre en actitud pasiva, debieron de estar organizados dentro de una red enmascarada de prostitución masculina de menores en la que encontramos a los grupos más desarraigados, míseros y marginados de la ciudad. Los mozos de coro debieron de acudir a ella atraídos por la perspectiva de la ganancia. La sodomía ofrecía a estos chicos necesitados, desprovistos de suficientes medios económicos y sin duda alguna, preocupados por mejorar su sustento cotidiano, no muy alentador, por cierto, un campo de actividad relativamente lucrativo a través del cual obtenían dinero de una manera rápida, un real por cada vez que prestaban sus servicios a fondo, la cantidad que se solía pagar en este tipo de relaciones durante esta época. Son muy significativas a este respecto las declaraciones que efectuó durante el proceso el tiple Bartolomé: «Hombre, ¿que tú no tienes dineros? porque yo siempre que quiero les tengo pues me voy a casa de un caballero... y así como entro en su cuarto, me echa en tierra, y me pone sus partes dentro de mi culo, y por esta razón, y en estas ocasiones, me da cada vez un real de plata». Sin lugar a dudas, éstos comportamientos son el resultado de susituación marginal y de la penuria que este colectivo padecían más que el signo de una manera de entender la sexualidad. Si se dedicaban a ello era porque no tenían otra alternativa, a través de este tipo de relaciones venales lograron paliar en cierta medida la miseria que padecían.

Este caso es uno de tantos en los que salta a la vista el favoritismo, la corrupción y el abuso de poder de esta centenaria institución, puesto que el acusado salió bastante ligero de condena pese la gravedad del caso.

Sin más preámbulos pasemos a contemplar la obra de José Conejos Ortells prohibida en 1722 por el tribunal del Santo Oficio de Valencia, y cuyo texto es el que sigue:

Ave Joseph sancte.
Virginis marie,
sponse fidelissime
gaudio, gaudio
et gloria plene,
Dominus Jesus tecum,
tua gratia,
sit me cum tua gratia.
sit me cum benedictus
in sponsis, et benedictus
fructus ventris sponse tue,
que tu pro nobis educasti,
Jesu Christus, filius Dei vivi
ora cum pro nobis peccatoribus nunc
et in ora mortis nostre nunc.
Amen.

Hoy por hoy, esta partitura, que se cantó por vez primera en el Colegio Corpus Christi de Valencia, dónde hoy en día se conserva, un preciado testimonio gráfico de primera magnitud, único en su género, —hasta la fecha no se ha encontrado ningún otro documento de esta envergadura, y dudo mucho que aparezcan más—, es el único vestigio de prohibiciones musicales efectuadas por los tribunales de la santa inquisición hispánicos de las que tenemos testimonio.



MOTETE A 8 AL PATRIARCA SAN JOSE ¹

JOSE CONEJOS ORTIZ
(1722)

Transcripción: Miguel A. Picó

“Esta mandado retirar por el 5to tribunal
de la Inquisición”

PRIMER CORO

TIPLE
ave Jos A- ve Jo- seph sanc- te Jo- seph sanc-

ALTO
ave Jo seph A- ve Jo- seph sanc- te sanc-

TENOR
A- ve Jo- seph sanc-

SEGUNDO CORO

TIPLE
A- ve Jo-

ALTO
A- ve Jo-

TENOR
A- ve Jo-

BAJO
A- ve Jo-

CONTINUO

3* 3# 3b 6# b 4

Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of five systems of staves. The lyrics are in Spanish and appear to be a form of the Ave Maria. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). There are also some handwritten annotations like '(H)' and '8'.

Lyrics:
te a- ve Jo- seph sanc-
te a- ve Jo-
te a- ve Jo- seph sanc- te sanc- te
8 te a- ve Jo- seph sanc- te
seph sanc- te a- ve Jo- seph sanc- te
A- ve Jo- seph a- ve Jo- seph sanc- te
seph sanc- te a- ve Jo- seph sanc- te a-
A- ve Jo- seph sanc- te sanc- te
3# 3b 4b 7 3b 6 4b

te sanc-te Jo-seph sanc-te Vir-gi-nis ma-
sanc-te Jo-seph sanc-te
sanc-te Jo-seph sanc-te
sanc-te Jo-seph sanc-te Vir-
a- ve Jo-seph sanc-te sanc-te
a- ve Jo-seph sanc-te
ve Jo-seph sanc-te sanc-te sanc-te
a- ve Jo-seph sanc-te sanc-te
3# 3b 4b 3# 6

Handwritten musical score for a piece. The score consists of five systems of staves. The first system contains vocal lines with lyrics: "ri- e span- se fi- de- li- si- me span- se fi- de- li-". The second system continues the lyrics: "Vir- ginis ma- ri- e span- se fi- de- li- si- me fi- de-". The third system includes lyrics: "Vir- ginis ma- ri- e span- se fi- de- li- si- me span- se fi- de-". The fourth system contains lyrics: "ginis ma- ri- e span- se fi- de- li- si- me fi- de- li- si- me fi- de-". The fifth system features a figured bass line with the numbers 36, 43, 36, 43, 36, 43, 36, 43, 36, 43, 36, 43, 36, 43, 36, 43. The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

A handwritten musical score for a choir with four voices and basso continuo. The score is written on ten staves. The first four staves represent the voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is the basso continuo. The lyrics are in Latin and Spanish, including "st. me", "gaudi-o", "et glo-ri-a", and "ple-me". The music is in a common time signature and features various rhythmic values and accidentals. The lyrics are: "st. me gaudi-o gaudi-o gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a", "Re-se-me gaudi-o gaudi-o gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a", "Re-ti-me gaudi-o gaudi-o gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a", "Et-ti-me gaudi-o gaudi-o gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a", "gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a ple-me gaudi-o gaudi-o", "gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a ple-me gaudi-o gaudi-o", "gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a ple-me gaudi-o gaudi-o", "gaudi-o gaudi-o et glo-ri-a ple-me gaudi-o gaudi-o".

ple-me glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-cum tu-a

ple-me glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-cum tu-a

ple-me glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-cum tu-a

ple-me glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-cum tu-a

glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-

glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-

glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-

glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-

glo-ri-a ple-me Do-mi-mus Je-sus te-

6
5b
7

gra-ti-a tu-a gra-ti-a a sit me cum sit me cum tu-a gra-ti-a

gra-ti-a tu-a gra-ti-a a sit me cum tu-a gra-ti-a

gra-ti-a tu-a gra-ti-a a sit me cum sit me cum tu-a gra-ti-a

gra-ti-a tu-a gra-ti-a a sit me cum sit me cum tu-a gra-ti-a

cum tu-a gra-ti-a tu-a gra-ti-a

cum tu-a gra-ti-a tu-a gra-ti-a

cum tu-a gra-ti-a tu-a gra-ti-a

cum tu-a gra-ti-a tu-a gra-ti-a

6 7 6/8 6 7 6/8 6 7 6/8 6

The image shows a handwritten musical score for a Latin liturgical text. It consists of five systems of staves. The first system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "Sit me cum be-ne-dic-tus be-ne-dic-tus". The second system has four staves with lyrics: "tu-a gra-ti-a sit me cum sit me cum be-ne-dic-tus". The third system has four staves with lyrics: "tu-a gra-ti-a sit me cum sit me cum be-ne-dic-tus". The fourth system has four staves with lyrics: "tu-a gra-ti-a sit me cum sit me cum be-ne-dic-tus". The fifth system is a basso continuo line with figured bass notation: 6, 7 8, 4 3. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

9

in span-sis in span-sis et be-ne-dic-tus
be-ne-dic-tus be-ne-dic-tus in in span-sis et be-ne-dic-tus fructus
be-ne-dic-tus tu in span-sis et be-ne-dic-tus fructus ventris span-se tu-e
be-ne-dic-tus tu in span-sis et be-ne-dic-tus fructus ventris span-se
et be-ne-dic-tus
et be-ne-dic-tus
et be-ne-dic-tus
et be-ne-dic-tus

76 43 76 7 76 43

10

fruc-tus ven-tis span-se tu- e que tu pro no-bis e-dit cas- ti Je- sus Chris-
ven-tris span- se tu- e que tu pro no-bis e-dit cas- ti Je- sus Chris-
fruc-tus ven-tris span-se tu- e que tu pro no-bis e-dit cas- ti Je- sus Chris-
tu- e span-se tu- e que tu pro no-bis e-dit cas- ti Je- sus Chris-
(H)
que tu pro no-bis e-dit cas- ti
que tu pro no-bis e-dit cas- ti
que tu pro no-bis e-dit cas- ti
que tu pro no-bis e-dit cas- ti
7 6 7 5 b

The image shows a handwritten musical score for a choir with four voices and basso continuo. The score is written on ten staves. The first four staves represent the voices, and the fifth staff is the basso continuo. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The lyrics are: 'tus fi-li-us De-i vi-vi o-ra cum o-ra cum pro o-ra cum pro ma-bis pec-ca-to-ri-bus o-ra cum o-ra cum pro ma-bis pec-ca-to-ri-bus o-ra cum'. There is an asterisk (*) above the fifth measure of the basso continuo staff. The score is written in a clear, legible hand.

* En el original un mt. sin transportar.

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 12. The score is written on ten staves. The first four staves contain vocal parts with Latin lyrics: "ma-bis pe-ca-to-ri-bus", "pro ma-bis pe-ca-to-ri-bus", "ma-bis pe-ca-to-ri-bus", and "ma-bis pe-ca-to-ri-bus". The lyrics continue across the staves, including "et in o-ra", "ma-bis", and "mas-". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "manc". The bottom two staves show instrumental accompaniment with rhythmic patterns and a fermata. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for a piece in D major (indicated by a sharp sign #). The score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and a lute line with tablature (8 8). The lyrics are Latin: "et in o-ra mar-tis nos-tre in o-ra mar-tis nos-tre et in o-ra mar-tis". The second system continues the vocal and lute parts, with lyrics: "mar-tis nos-tre et in o-ra mar-tis nos-tre nos-tre nos-tre munc et in o-ra". The third system shows further vocal and lute development, with lyrics: "et in o-ra mar-tis nos-tre munc et in o-ra". The fourth system continues with lyrics: "et in o-ra mar-tis nos-tre munc et in o-ra". The fifth system shows the vocal line and lute accompaniment, with lyrics: "et in o-ra mar-tis nos-tre et in o-ra". The sixth system shows the vocal line and lute accompaniment, with lyrics: "et in o-ra mar-tis nos-tre". The seventh system shows the vocal line and lute accompaniment, with lyrics: "et in o-ra mar-tis nos-tre". The eighth system shows the vocal line and lute accompaniment, with lyrics: "et in o-ra mar-tis nos-tre".

mos- tre A- men.
mor- tis mos- tre A- men.
et in o-ra mor- tis mos- tre A- men.
et in o-ra mor- tis mos- tre A- men.
mor- tis mos- tre A- men.
o-ra mor- tis mos- tre A- men.
o-ra mor- tis mos- tre A- men.
mos- tre A- men.
M. A. PICÓ, 1998