

Consonancias

2
JUNIO 2021

CONSONANCIAS

Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha

**EL LEGADO MUSICAL DE JOSÉ CONEJOS ORTELLS
(*1673; †1745) EN LA CATEDRAL DE SEGORBE**

Apuntes biográficos e inventario de su obra

Pablo Marqués Mestre

(pp.203-221)

EL LEGADO MUSICAL DE JOSÉ CONEJOS ORTELLS (*1673; †1745) EN LA CATEDRAL DE SEGORBE

Apuntes biográficos e inventario de su obra

Pablo Marqués Mestre

RESUMEN:

José Conejos Ortells (*Rubielos –Teruel–, 1673; †Segorbe –Castellón–, 1745) fue uno de los innumerables músicos turolenses que realizaron su labor compositiva durante los siglos XVII y XVIII en tierras valencianas. El caso de Conejos Ortells no ha sido objeto de estudio en profundidad durante los últimos años y en este artículo se trata de rescatar la información biográfica y el legado musical tanto antes de su llegada al magisterio segorbino como durante su estancia como maestro de capilla de la catedral de Segorbe (1717-1745), a partir de los documentos conservados en su archivo catedralicio. Tras someterlo al estudio y análisis, atendiendo a diversos factores, tales como formatos de conservación, uso litúrgico, *organico*, tipologías vocales, y compararlo con otros datos, se apuntan algunas conclusiones acerca de las características y funcionamiento de la capilla musical de la catedral de Segorbe en el período en que José Conejos Ortells fue su maestro.

PALABRAS CLAVE:

Conejos Ortells; Música; Barroco; Segorbe; Maestro de capilla; CSMCLM

ABSTRACT:

José Conejos Ortells (*Rubielos –Teruel–, 1673; † Segorbe –Castellón–, 1745) was one of the innumerable musicians from Teruel who carried out their compositional work during the seventeenth and eighteenth centuries in Valencian lands. The case of Conejos Ortells has not been the object of deep study in recent years and this article tries to rescue the biographical information and the musical legacy both before his magisterium in Segorbe and during his stay as the chapel master of the cathedral of Segorbe (1717-1745), based on the documents preserved in its archive. After subjecting it to study and analysis, taking into account various factors, such as conservation formats, liturgical use, *organico*, vocal typologies, and comparing it with other data, some conclusions have been written about the characteristics and operation of the musical chapel while José Conejos Ortells was the chapel master of the cathedral of Segorbe.

KEYWORDS:

Conejos Ortells; Music; Baroque; Segorbe; Chapel master; CSMCLM

JOSÉ CONEJOS ORTELLS: RECONSTRUCCIÓN BIOGRÁFICA.

Las reseñas biográficas sobre José Conejos Ortells publicadas hasta la fecha revelan que éste fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Segorbe a finales de 1716, por renuncia del que fuera su antecesor, mosén Onofre Molina¹⁹⁶. Conejos Ortells regentó este magisterio hasta 1745, cuando se nombró como sustituto a José Gil¹⁹⁷, debido a la imposibilidad de Conejos para ejercer sus tareas por su avanzada edad.

Contrastando los datos conocidos y por razones de incompatibilidad temporal, José Conejos Ortells, no se trata del mismo José Conejos (fl. 1734-1749)¹⁹⁸, que ejerció de maestro de capilla en la catedral de Jaca entre 1734 y 1749, ni tampoco coincide con Manuel [Miguel Conejos] de Egüés (*Egués –Navarra–, 1654; †Burgos, 1729), maestro en las catedrales de Lérida (1683-1685) y Burgos (1685-1729)¹⁹⁹, aunque, por coincidencia en el apellido, todos ellos, junto al maestro de Segorbe, podrían pertenecer a una misma familia de músicos.

El contenido de la gran mayoría de fuentes consultadas para la elaboración de este trabajo no informa sobre la fecha de nacimiento de Conejos, ya que, hasta el momento, se desconocía este dato. Algunos investigadores se aproximan a esta fecha, como Rosa Isusi, que apunta su nacimiento antes de 1700, o Jesús María Muneta²⁰⁰, que lo sitúa alrededor de 1690.

¹⁹⁶ Onofre Molina fue nombrado maestro de capilla con carácter provisional en marzo de 1715, pero las condiciones salariales que le ofrecieron no le debieron convencer y renunció al año siguiente, en 1716. CAPDEPÓN, Paulino; GARCÍA, José María; SCHMITT, Thomas; PÉREZ, Rosa María: *La música en la catedral de Segorbe (siglo XVIII)*. Castellón. Fundación Dávalos-Fletcher, 1996, p. 195.

¹⁹⁷ José Gil estudió en Valencia durante los años 1743 y 1744. Pese a que se desconoce dónde se formó musicalmente, Perpiñán apunta que estuvo “[...] instruyéndose en la composición antigua y adelantándose en la moderna”. CAPDEPÓN, Paulino; GARCÍA, José María; SCHMITT, Thomas; PÉREZ, Rosa María: *op. cit.*, p. 63; ARROYAS, Magín; SIMÓN, Rafael; y MARTÍNEZ, Vicente (eds.): *op. cit.*, pp. 60-62.

¹⁹⁸ La información sobre este José Conejos es más bien escasa. Accedió al cargo de maestro de capilla de la catedral de Jaca sin oposición en 1734, ocupando el cargo hasta 1749. Debió tener buenas relaciones con Luis Serra, maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, y con José Lanuza, maestro de capilla de la basílica de El Pilar, porque éstos remitieron al cabildo de la catedral de Jaca sendas cartas, de recomendación y agradecimiento respectivamente, sobre José Conejos. ESCUER, Sara: *La música en la catedral de Jaca (1739-1799). Blas Bosqued: la transición del barroco al clasicismo*. Trabajo fin de máster. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2013, p. 21.

¹⁹⁹ EZQUERRO, Antonio: “Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, pp. 631-633.

²⁰⁰ ISUSI, Rosa: “Conexiones musicales entre Teruel y Valencia en el siglo XVIII: mecenazgo institucional, circulación de músicos y dispersión del repertorio”, en *Revista del Instituto de Estudios Turoleses*, 91/2 (2006-2007), p. 215; MUNETA, Jesús María: *Músicos Turoleses*. Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 2007, p. 30.

Durante esta investigación, se tuvo acceso al documento que da luz sobre este hecho que hasta ahora no se había podido esclarecer: se trata del Libro de Bautismos del Archivo parroquial de Rubielos de Mora²⁰¹. Según este documento, José Conejos Ortells, era hijo de Tobías Conejos y María Ortells, y fue bautizado el 19.02.1673 en la iglesia de Rubielos de Mora –Teruel–, siendo su padrino Juan Conejos (seguramente familiar directo de Conejos Ortells, quizás tío por parte de su padre). Posiblemente nació días antes, ya que, normalmente, se bautizaba a los niños a los pocos días de su nacimiento, por lo que, posiblemente, la fecha de nacimiento podría situarse alrededor del 17/18.02.1673.

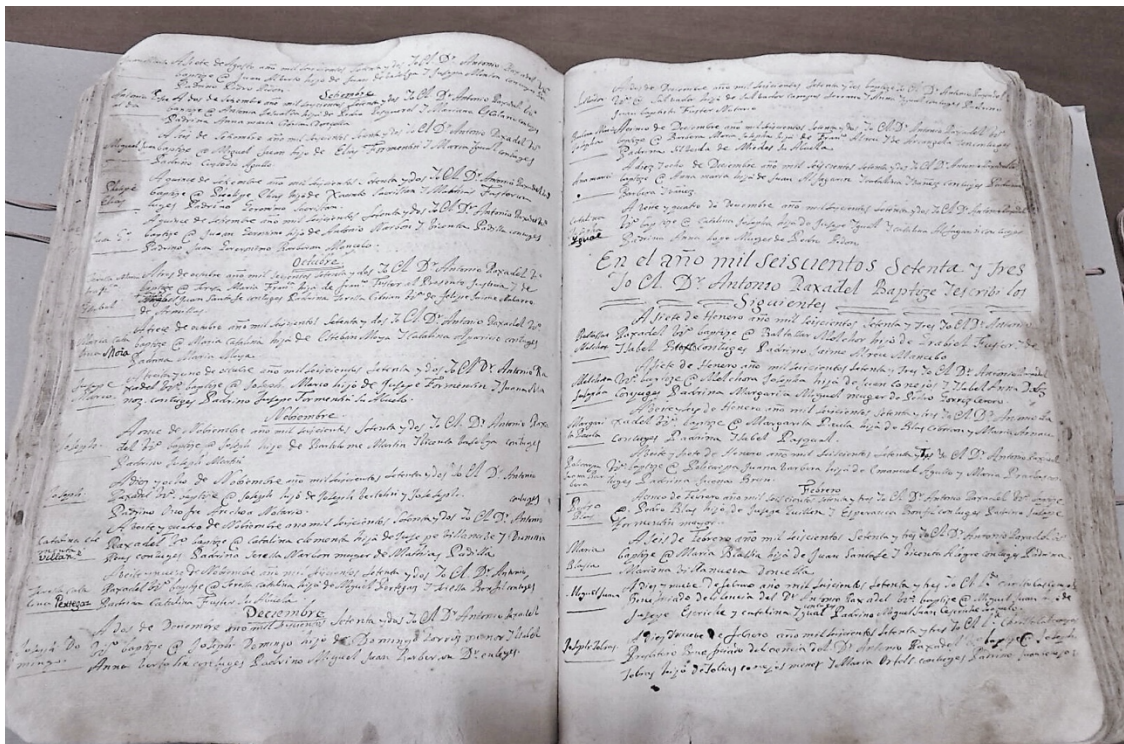


Fig. 1: E-TE, Quinqui Libri, Libro de Bautismos, Archivo parroquial de Rubielos de Mora (s.f.) [bautismos del año 1673].

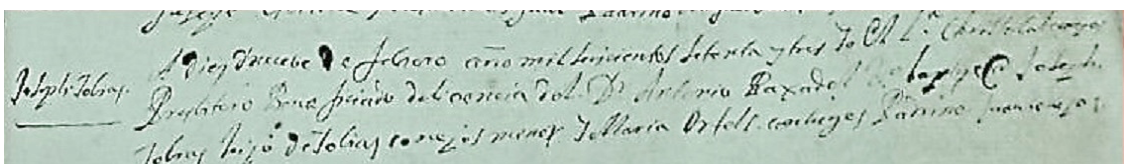


Fig. 2: detalle del acta de bautismo de José Conejos Ortells (E-TE, Quinqui Libri, Libro de Bautismos, Archivo parroquial de Rubielos de Mora (s.f.) [bautismos del año 1673]).

²⁰¹ E-TE, Quinqui Libri (Libro de Bautismos del Archivo parroquial de Rubielos de Mora) [manuscrito sin foliar] [bautismos del año 1673]. Agradezco al doctor en Historia del Arte y conservador del museo de la catedral de Segorbe, David Montolío Torán, por facilitarme el acceso a dicho documento.

Así reza su acta de bautismo:

A diez y nueve de febrero año mil seiscientos setenta y tres yo el L[icencia]do Christobal Campos [?] Presbitero Beneficiado de licencia [?] del D[octo]r Antonio Raxadell [Rajadell] yo [?] baptize [baudicé] @ Joseph Tobias hijo de Tobias Conejos menor [?] y Maria Ortells conluges [conyuges] Padrino Juan Conejos.

Como se ha apuntado anteriormente, existen algunas investigaciones²⁰² que apuntan que José Conejos Ortells era sobrino de Antonio Teodoro Ortells²⁰³. Posiblemente, éste fuera hermano de la madre de Conejos, María Ortells. María Teresa Ferrer señala que, posiblemente, Antonio Teodoro Ortells tendría un hermano llamado José Ortells²⁰⁴ y dos hermanas.

No se conocen muchas noticias de la etapa posterior al nacimiento de este maestro, hasta que ocupó la maestría en Segorbe en 1716, pero, posiblemente, permaneció en Valencia. Existen varias razones para lanzar esta hipótesis:

1) En el Real Colegio del Corpus Christi se conservan dos libros de partituras – *E-VAcp*, Mus/CM-LP-18, r. 3979–, Libro de borradores de música– y – *E-VAcp*, Mus/CM-LP-19, r. 3980–, Libro de borradores de música–²⁰⁵, con obras originales del propio Conejos y de

²⁰² ISUSI, Rosa: *op. cit.*; MUNETA, Jesús María: *op. cit.*

²⁰³ Antonio Teodoro Ortells (*Rubielos de Mora –Teruel–, 1650c; †Valencia, 1706), entró de infantil en el Colegio del Patriarca de Valencia en 1657 y sirvió allí hasta 1664, cuando tuvo que abandonarlo por el cambio de voz. Tuvo a Marcos Pérez y a José Hinojosa como maestros y conoció al organista Francisco Castelló. En 1674, obtuvo el magisterio de la capilla del Patriarca, aunque anteriormente ocupó similar cargo en la catedral de Albarracín. Más tarde ingresó, por oposición, como maestro de capilla de la catedral de Valencia, concretamente en 1677, ya que un año antes había renunciado a la plaza del Patriarca porque estaba insatisfecho con el trato económico. En la catedral valenciana permaneció hasta 1704, si bien, por entonces, ya no podía hacerse cargo de la educación de los infantiles, debido a los problemas de salud que acarrea, por lo que dejó de hacerlo, aunque ocupó la maestría hasta 1706, año en que falleció. Fue un compositor muy prolífico y cultivó distintos géneros de la liturgia de la misa y del oficio, como el villancico, el drama o el oratorio. En su estilo, predomina la escritura policoral con acompañamiento de varios instrumentos (LLORÉNS, José María: “Ortells, Antonio Teodoro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, pp. 247-250; FERRER, María Teresa: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Música, 2007; SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: *op. cit.*, pp. 339-343).

²⁰⁴ FERRER, María Teresa: *ibidem*, p. 81. Javier Suárez apunta la hipótesis de que José Ortells y Antonio Teodoro serían hermanos, ya que ambos procedían de la provincia de Teruel y por la coincidencia de sus apellidos. Además, según Suárez, José Ortells abandonó la catedral de Sigüenza a petición del obispo de Teruel, quien deseaba que José Ortells residiera allí, y ofreció trabajo a sus dos hermanas en el “estado que eligiesen”. Además, la relación familiar entre José y Antonio Teodoro cobra más fuerza cuando éste nombró en su testamento a José, a la sazón capellán del Patriarca, como administrador de sus bienes (SUÁREZ, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid, ICCMU, 1998, p. 297; FERRER, María Teresa: *ibidem*, p. 82).

²⁰⁵ Según Sánchez Mombiedro, estos libros no fueron un encargo de la capilla del Colegio del Corpus Christi, ya que cinco de las ocho obras de Hinojosa que se conservan en ellos, ya figuraban en *E-VAcp*, Mus/CM-LP-

otros autores. Estos borradores, realizados por el propio Conejos, los inició antes de acceder al cargo en Segorbe, y los completó en el período segorbino. En él, se conservan obras de varios compositores, como Juan Bautista Comes o José Hinojosa, entre otros.

2) En 1714, el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, encargó a Conejos una Misa²⁰⁶, a 15 voces para 3 coros y tres ministriles, en la que se indica: “Se empezó en 22 de julio 1714. Se hizo para el Colegio del S[eñor] Patriarca para el Día de San Mauro Año 1714” (*EVAcp*, Mus/CM-LP-18, fols. 40v-41r). En ese año, Pedro Martínez de Orgambide²⁰⁷ regentaba la capilla de esta institución, y, a pesar de que, como tal, debía ser el principal “abastecedor” de música nueva para la capilla, por alguna razón, Conejos recibió este encargo. Es conveniente apuntar que según María Teresa Ferrer, la familia Ortells pudo mantener una posible relación privilegiada con el Real Colegio Corpus Christi²⁰⁸.

3) En relación con este asunto, otra razón de un posible contacto de Conejos con algunas capillas de Valencia, y no sólo con el Real Colegio del Corpus Christi sino también con la catedral, era la relación familiar con Antonio Teodoro Ortells, que, entre 1677 y 1706, ejerció el magisterio en la catedral de Valencia. Es muy probable que Conejos permaneciera en Valencia en los años de su juventud, ya que su tío regentaba la plaza más importante de la ciudad. Se ha observado el vínculo de Conejos con el Patriarca de Valencia, pero también pudo mantener contacto con la catedral valentina, ya que, a día de hoy, se encuentran en el archivo de esta catedral cinco obras en latín de este autor (tres salmos, un cántico y una lamentación), compuestas a 12, 10 y 8 voces con acompañamiento continuo. Una de ellas

24620, r. 3978, titulado *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa*. Respecto a las obras de otros autores, reafirma esta hipótesis, porque se trataría de una recopilación de obras que Conejos consideraría interesantes. No obstante, el mismo Sánchez Mombiedro no descarta que el propio Corpus Christi hiciera algún encargo a Conejos sobre obras de Hinojosa para adaptarlas a la capilla de principios del siglo XVIII. Otro dato curioso, es que estos libros se encuentran en Valencia y no en Segorbe, donde falleció Conejos, ya que durante la Guerra Civil española (1936-1939), estos archivos se trasladaron a Valencia para protegerlos de los daños colaterales que podía causar la contienda en el archivo de la catedral de Segorbe, y, posiblemente, en su reposición, se creyeran archivos del Corpus Christi y no de Segorbe (SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-†1673)*. Tesis Doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, 2016, pp.308-311).

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 309.

²⁰⁷ Pedro Martínez de Orgambide (*1696a; †Valencia, 1727), tomó posesión como maestro interino en el Real Colegio Corpus Christi de Valencia en 1705, con la obligación de cuidar y enseñar a los infantillos. Además, también fue copista (se encargó de renovar los papeles de las *Danzas al Santísimo*, de Juan Bautista Comes), función que venía ejerciendo con anterioridad a su cargo de maestro interino. Murió en 1727 (PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 98-104).

²⁰⁸ FERRER, María Teresa: *op. cit.*, pp. 81-88.

está fechada en 1713, por lo que pertenece al período anterior a su llegada al magisterio de la catedral de Segorbe²⁰⁹.

Tras este período, en el que posiblemente Conejos estuviera formándose o ejerciendo algún cargo en alguna de las capillas de la ciudad de Valencia, se desplazó a Segorbe por la vacante en el magisterio de la capilla con la renuncia de Onofre Molina, en 1716.

LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE SEGORBE ENTRE 1716 Y 1745.

Según apunta José Perpiñán, debido al déficit de información en el Cuarto libro de deliberaciones capitulares, y, a falta de las primeras hojas del libro quinto²¹⁰, es difícil concretar en qué fecha exacta accedió José Conejos Ortells a la maestría de la capilla musical de la catedral de Segorbe, pero, según la información contenida en el mencionado Cuarto libro, su antecesor, Onofre Molina²¹¹, solicitó su renuncia al magisterio el 26.03.1716. Posteriormente, en junio del mismo año, el cabildo catedralicio escribió a los pretendientes del magisterio vacante, ofreciéndoles 30 libras y las distribuciones mensuales como a los restantes beneficiados²¹². Según la información contenida en los primeros folios conservados del libro quinto de actas capitulares, Conejos ya ocupaba el cargo de maestro, puesto que, en el acta del 08.11.1717²¹³, aparece su nombre como censor en oposiciones de músicos.

Durante los años de magisterio de Conejos Ortells se producen los movimientos habituales que se devenían en una capilla al uso de esta época: reposición de plazas vacantes, exámenes, definición de funciones, dotaciones económicas, resolución de problemas de funcionamiento, reprimendas y denuncias hacia algunos miembros de la capilla, etc. De todos los hechos que devinieron durante estos años, destacan algunos por sus características

²⁰⁹ ISUSI, Rosa: *op. cit.*, p. 222.

²¹⁰ ARROYAS, Magín; SIMÓN, Rafael; y MARTÍNEZ, Vicente (eds.): *José Perpiñán: Cronología de los maestros de capilla y organistas de la catedral de Segorbe*. Castellón, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Castellón, 2015, p. 58.

²¹¹ CAPDEPÓN, Paulino; GARCÍA, José María; SCHMITT, Thomas; PÉREZ, Rosa María: *La música en la catedral de Segorbe (siglo XVIII)*. Castellón. Fundación Dávalos-Fletcher, 1996, p. 52. No se han encontrado referencias a Onofre Molina en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* ni en el *Diccionario de la Música Valenciana*.

²¹² El salario ofrecido al maestro la catedral segorbina era, más bien, reducido. Valga un ejemplo: varias décadas atrás, el maestro de capilla del Real Colegio Corpus Christi de Valencia (una institución fundada a comienzos del siglo XVII, que disfrutaba de una prestigiosa capilla musical), tenía estipulado un salario anual de 150 libras y casa, cantidad muy alejada de estas 30 libras asignadas a Conejos (véase: SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-†1673)*. Tesis Doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, 2016, p. 158).

²¹³ ARROYAS, Magín; SIMÓN, Rafael; y MARTÍNEZ, Vicente (eds.): *op. cit.*, p. 58.

singulares. Por ejemplo, en el año 1732, se produce un hecho destacable en la capilla musical. Concretamente, en las actas de octubre aparece que se está produciendo una práctica habitual²¹⁴ que también es corriente en la mayoría de centros religiosos: revisar y aprobar –o denegar, en su caso– los textos de los villancicos, dado el grado de irreverencia religiosa al que se había llegado en algunos casos. Como se apunta, esta práctica era muy habitual sobre todo en las composiciones con lengua vernácula ya que muchas veces, según los cabildos, podían tener poco decoro e incluso despistar al creyente.



Fig. 3: Coro de la catedral de Segorbe

Más tarde, a colación de lo anterior, en el acta capitular del 02.01.1744²¹⁵ se determina lo siguiente:

[...] se reconozca el inventario de música de 1720 [...] y en atención de que la repetición de cantarse una misma música no es bueno para el adelantamiento y lucimiento de la Capilla, ni es lo mejor para la devoción que suele exitarse con la variedad que se echa de menos en las funciones, se ordena al Maestro actual [...], las músicas que se han de cantar de las que hay en el Archivo u

²¹⁴ ACS, 13.08.1732 (véase en: CAPDEPÓN, Paulino; GARCÍA, José María; SCHMITT, Thomas; PÉREZ, Rosa María: *op. cit.*, p. 54).

²¹⁵ ACS, 02.01.1744 (*ibidem*, p. 216).

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

Como se puede apreciar, en este momento el control sobre la capilla se tornó más férreo y se dio un “aviso” al maestro de capilla. Se instaba a variar el repertorio habitual de la capilla, ya que el cabildo consideraba que el repertorio era poco variado o anticuado, e insistía en la necesidad de renovarlo con obras del propio archivo –infrecuentemente utilizadas– o con obras nuevas que pudieran obtener de otras capillas. La capilla musical no estaba “a la última” en lo que a repertorio se refiere, y no se interpretaban obras acordes a los nuevos tiempos, que estaban de moda en otras capillas musicales. Además, es posible que el acompañamiento musical de un mismo repertorio, año tras año, produjera una cierta “monotonía” en las celebraciones. Junto al repertorio litúrgico y en latín, los maestros de capilla de las instituciones religiosas españolas tenían la obligación de aportar composiciones en lengua vernácula, para ser incluidas en Navidad, Semana Santa o en festividades importantes –fiestas de la Virgen, patronos o santos locales–, que, en cada tiempo litúrgico, debían ser estrenadas.

En el párrafo citado, se hace referencia al control de los textos en las composiciones, concretamente de los villancicos de Navidad, que debían ser aprobados antes de ponerse “en música”. En las primeras décadas del siglo XVIII, la religión católica en España seguía fuertemente influenciada por los ideales tridentinos y, por ende, el tribunal de la Inquisición aún estaba vigente²¹⁶.

Esta no era la primera vez que a Conejos Ortells le marcaba de cerca la censura inquisitorial: el Libro de Borradores de Música – *E-VAcp*, mus/CM-LP-19, r. 3980– conservado en el Real Colegio Corpus Christi Patriarca de Valencia, contiene un motete titulado Ave Joseph Sancte, escrito por Conejos Ortells en 1722, que fue sometido a la censura del Santo Oficio, ya que en su portada reza “está mandado retirar por el Santo Tribunal de la

²¹⁶ En el siglo XVIII, la Inquisición, aunque ya debilitada y con menos repercusión en sus actuaciones, seguía aún estando presente en las instituciones eclesiásticas y mantenía una buena relación con la monarquía. Obsérvese lo que apunta, en este sentido, Comella: “Personalmente, Felipe V no simpatizaba con el tribunal; se negó, por ejemplo, a presidir el primer acto de fe de su reinado celebrado en Madrid en 1701. No obstante, Luis XIV de Francia, abuelo suyo, le recomendó no suprimir la inquisición” (COMELLA, Beatriz: *La inquisición española*. Madrid, Ediciones Rialp, 2004, p.100). Y Elorza, sobre la misma cuestión, comenta lo siguiente: “En todo caso, la decadencia de la Inquisición en el siglo XVIII es un hecho innegable, que, sin embargo, no debe proyectar el espejismo de que todo el período constituya un simple prólogo a su desaparición. Es cierto que la Inquisición restringe sus acciones espectaculares, empezando por los teatrales autos de fe, y que decrecen su actividad y sus recursos. Pero no es menos evidente su presencia en la vida política y cultural española; de suerte que su intervención decidida en los años finales del siglo contra los escritos, símbolos e ideas contaminados por la influencia revolucionaria [...]” (ELORZA, Antonio: “La inquisición y el pensamiento ilustrado”, en *Historia* 16, 1 (1986), p. 81).

Inquisición²¹⁷”, lo que resulta especialmente llamativo, ya que se trata de un texto en latín –eso sí, no puramente litúrgico o estandarizado– y no en lengua vernácula²¹⁸.



Fig. 4: *E-VAcP*, Mus/CM-LP-19, r.3980. *Ave Joseph Sancte*, de José Conejos Ortells.

²¹⁷ Obsérvese lo que, a raíz de este asunto, apunta Picó Pascual: “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 Ortells, 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 Sanctesi, un motete dirigido al Patriarca San José escrito en 1722 para ocho voces divididas en dos coros (tiple, tiple, 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 fe católica. El fanatismo religioso que se vivía durante esta época era el responsable de que cualquier asunto de fe 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.” (PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: *op. cit.*, pp. 194-195).

²¹⁸ Según Picó Pascual –lo que, a mi juicio, podría ser discutible–, este ejemplo es el único testimonio de prohibiciones musicales hechos por la Santa Inquisición en España. Según sus propias palabras: “Hoy por hoy, esta partitura, que se cantó por vez primera en el Colegio Corpus Christi de Valencia, donde 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.” (PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: *ibidem*, p. 198).

La última referencia a Conejos Ortells en las actas capitulares data del 04.12.1745²¹⁹, y apunta que tras 29 años ejerciendo como maestro de capilla de la catedral de Segorbe, recibió sepultura el día 03.12.1745:

En 4 de Diciembre de 1745, se dio eclesiástica sepultura a mosén José Conejos, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral; hizo testamento ante Manuel Soriano, escribano de la Villa de Altura, a 16 del mes de Junio del mismo año; y en él dispuso sus obras pías en la forma siguiente: primeramente quiso se le hiciere aquel entierro que se acostumbraba hacer en esta Santa Iglesia a sus residentes, y concluidos todos los actos, le sea librada eclesiástica sepultura en la Capilla de todos Santos donde colocó a sus expensas a San José y a San Blas y que a más de sus bienes se tome lo que sea necesario para pagar su funeral: que se saque igualmente para pagar doscientas misas, con limosna de cuatro sueldos para que se celebren cien en la Catedral por sus residentes, y las otras cien, sacadas 30 misas, 10 para cada uno de los conventos de San Pablo, San Blas y Santa Ana, las demás a disposición de mis albaceas...

Después de analizar las noticias referidas a la capilla musical que se encuentran en las deliberaciones capitulares, resulta complejo, delimitar con certeza la plantilla de la capilla musical de la catedral de Segorbe durante el magisterio de José Conejos Ortells. No obstante, en esta investigación se pueden extraer conclusiones parciales gracias a diversos documentos consultados. En primer lugar, según los cargos relacionados por José Blasco Aguilar²²⁰, en la capilla musical de la catedral de Segorbe existía el cargo de chantre o cantor, que era la máxima autoridad que presidía el coro en el *cantollano*. Otro cargo de la capilla musical el maestro de canto, que tenía la obligación de enseñar canto a quienes quisieran aprender, desde los familiares del obispo hasta los pobres. Y, finalmente, los niños de coro, que fueron instituidos por el cabildo en 1419 y su elección o destitución era libremente hecha por éste.

Junto a los datos que extraigo del inventario realizado en este mismo trabajo, se puede colegir que la capilla musical contaba de forma habitual con un número suficiente de voces para formar dos coros y así poder interpretar polifonía *bicoral*, que era el *organico* más utilizado de la época. El primer coro estaba compuesto por cuatro voces independientes de Tiple 1, Tiple 2, Alto y Tenor, y el segundo coro lo formaban las voces de Tiple, Alto, Tenor y Bajo. El primer coro llevaba consigo un salario mayor, ya que normalmente lo integraban

²¹⁹ ACS, 4.12.1745 (véase en: ARROYAS, Magín; SIMÓN, Rafael; y MARTÍNEZ, Vicente (eds.): *op. cit.*, p. 60).

²²⁰ BLASCO, José: *Antecedentes histórico-jurídicos y derecho privilegiado*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas en Madrid, Facultad de Derecho Canónico, 1973.

solistas profesionales, mientras que el segundo, formado por el resto de cantores, constituía el ripieno, o “coro de la capilla”²²¹.

Asimismo, el acompañamiento de la polifonía corría a cargo del órgano. Durante el magisterio de Conejos, este pudo contar con un organista en épocas diferentes²²², concretamente con Vicente Franch –de 1716 a 1731– y posteriormente, con Joaquín Perales –de 1731 a 1770–. Junto al órgano, existían otros instrumentos acompañantes, como refleja el hecho de que, por ejemplo, a Vicente Franch, se le encargara comprar un “arpa decente”²²³, la cual realizaba el continuo, o como ya he comentado anteriormente, los bajonistas ingresados en 1734, tenían la obligación de tocar el oboe u otro instrumento²²⁴, y que, en 1745, se compraron dos trompas que podían sustituir a los clarines²²⁵ o incluso a los mismos bajones.

En la siguiente tabla se puede observar la estructura de la capilla musical de la catedral de Segorbe en el período objeto de estudio:

Composición de la capilla musical de la catedral de Segorbe en la primera mitad del siglo XVIII	
Maestro de capilla: José Conejos Ortells	
Chantre	Maestro de canto
Coro 1: S 1, 2, A, T (solistas)	Coro 2: S, A, T, B (coro de la capilla)
Infantes (cantaban voz de Tiple en el Coro 2 –o en el Coro 1, en caso de que no hubiese cantores profesionales suficientes, o algún infante destacara por su habilidad musical–)	
Organista	Ministriles: arpa, bajones, violones, trompas. Puede que hubiera oboes o algún otro instrumento.

²²¹ Como dice Pedro Cerone en su tratado *El Melopeo y Maestro*, el tercer coro –coro “de la capilla”– se cantaba “con mucha chusma: poniendo tres, quatro y más Cantantes por parte [...]” (EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica* (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 676).

²²² CAPDEPÓN, Paulino: “Organistas de la catedral de Segorbe (1642-1900), en *Nassarre*, 17/1-2 (2001), pp. 231-235.

²²³ CAPDEPÓN, Paulino: *idem*.

²²⁴ ACS, 02.06.1734 (véase en: CAPDEPÓN, Paulino: “La capilla de música...”, *op. cit.*, pp. 212-213).

²²⁵ CAPDEPÓN, Paulino; GARCÍA, José María; SCHMITT, Thomas; PÉREZ, Rosa María: *op. cit.*, p. 65.

**Fig. 5: Composición de la capilla musical de la catedral de Segorbe
en la primera mitad del siglo XVIII**

El coro de solistas lo conformaban cuatro intérpretes, más, al menos, dos cantores por voz en el coro de ripieno. Además, el capiscol, el maestro de canto, más cuatro niños en disposición de cantar “su parte”, forman un total de dieciocho cantores. Si a ello le sumamos los instrumentistas, órgano, bajón, arpista y “algún otro instrumento”, la capilla constaría de unos veintidós músicos al frente del maestro de capilla. Se trata de un conjunto, si bien no muy numeroso, sí suficiente para interpretar, en el “día a día el cantollano”, fabordón, y la polifonía “de facistol”. Sería complicado interpretar polifonía *policoral* (a no ser que, en determinados momentos, se contratara a cantores de fuera de la capilla), pero sí, al menos, Conejos podía poner en marcha su repertorio –y el de otros autores, o las reducciones a un menor número de partes intervinientes que él mismo realizó– *bicoral*, con los mínimos medios.

Finalizando este capítulo, debo destacar la importancia que ocupa el magisterio de Conejos en la historia de la capilla musical de la catedral de Segorbe:

1. Conejos permaneció un total de veintinueve años al frente de la capilla, durante los que ésta mantuvo una interesante y considerable actividad en el “día a día”, y actuaba en festividades importantes, con el concurso de todas las voces e instrumentos disponibles.
2. Asimismo, era una capilla que se renovaba de continuo, con la contratación de nuevos cantores, instrumentistas y la reparación e incorporación de nuevos instrumentos, siempre a la medida de las posibilidades económicas.
3. Se trataba de un período –primera mitad del siglo XVIII– en el que la música no se componía de una forma tan “pomposa”. Por esta razón, Conejos se sometió a las nuevas exigencias estéticas y a la moda imperante: menos voces, menos coros –de un formato *policoral* a otro *bicoral*, más reducido–, transición “tímbrica” –de antiguos instrumentos, como el bajón, a otros, como el violón o las trompas–, mayor desarrollo del concertato entre el primer coro –solistas– y el segundo –coro “de la capilla” o *ripieno*–, y, a su vez, un mayor *concertato* entre las distintas partes.
4. Conejos cumplió con creces con la demanda que, desde el Cabildo, se le iba imponiendo, a la hora de componer villancicos y tonos, entre ellos, obras dedicadas a distintos santos para, de este modo, captar la atención de los fieles con nueva música en cada festividad que se requería.

INVENTARIO DE LAS OBRAS DE JOSÉ CONEJOS ORTELLS CONSERVADAS EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE.

Tras realizar un vaciado de todas las obras con autoría de José Conejos Ortells, se elaboraron²²⁶ unas tablas especificando de cada obra la siguiente información: título, signatura actual, *organico*, formato de conservación, uso funcional, año de composición –en los casos que lo indica– y otras observaciones, como el estado de los materiales o determinadas anotaciones en los papeles. De dichas tablas se puede colegir la siguiente información:

1. Actualmente, se conservan 53 obras de Conejos Ortells en el archivo musical de la catedral de Segorbe²²⁷. Se trata de un número significativo y considerable, compuesto, en gran medida, en la época en que Conejos regentó el magisterio segorbino. Pese al elevado número de obras, curiosamente entre ellas solo se conserva una Misa, a 8 voces en dos coros –*E-SEG*, 12/1–, lo que significa que Conejos debió de “echar mano” de ella en numerosas ocasiones. Seguramente existan razones que justifiquen el hecho de la conservación de una sola misa de este compositor: 1/ en el archivo musical de la catedral de Segorbe se han extraviado multitud de materiales y documentos, debido a episodios como la Guerra Civil, por lo que pudiera darse el caso de que Conejos hubiese compuesto alguna misa más; 2/ posiblemente, Conejos no viera la necesidad –o urgencia– de componer más misas²²⁸, bien porque estuviera más que cubierto con composiciones de otros autores, bien por el encargo que recibiera de sus superiores, a propósito de componer otro tipo de géneros de manera más apremiante. Además de la misa citada, se conservan 12 salmos de Vísperas, 3 motetes, y, en el apartado de música “paralitúrgica”, 14 villancicos, 17 tonos, 5 dúos y unos gozos a san Blas, por lo que el panorama de géneros/formas practicadas por Conejos era muy variado, y atendía a diferentes períodos del calendario litúrgico.
2. La mayoría de las obras que se conservan en el archivo de la catedral de Segorbe con autoría de Conejos Ortells, están escritas en lengua vernácula y son de uso paralitúrgico, dedicadas a festividades como la Navidad (con 4 villancicos y un tono), el Corpus Christi (con 6 villancicos y 10 tonos) o diferentes celebraciones que en Segorbe tendrían cierta relevancia desde el punto de vista litúrgico, como la de san Francisco Javier, al que tiene dedicados 5 tonos. Se trata de un 70% de su producción total. En cambio, se conserva un menor número de obras en latín, compuestas para uso litúrgico –tan solo

²²⁶ MARQUÉS MESTRE, Pablo: *Inventario y valoración de la obra de José Conejos Ortells (*1673; †1745) conservada en el archivo musical de la catedral de Segorbe*. Trabajo Fin de Título. Valencia, Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, 2017, pp. 34-42.

²²⁷ A excepción del Dúo a santa Teresa de Jesús En la cumbre del carmelo, *E-SEG*, 12/42 que en el momento en que se realizó la investigación no se encontraba en el archivo.

²²⁸ Anteriormente se ha nombrado la *Misa* a 15 voces para el Día de san Mauro de 1714, que el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia encargó a Conejos Ortells, la cual se conserva en borrador en CM-LP-18 y CM-LP-19, conservados en el archivo musical del Corpus Christi.

un 30%—, como misas o salmos de Vísperas, aunque de este género, concretamente, se conserva una cantidad más significativa²²⁹. En el siguiente gráfico, muestro esta diferencia entre la cantidad de obras conservadas destinadas a los actos litúrgicos frente a las obras paralitúrgicas.

3. Muchas de las obras compuestas por José Conejos Ortells están dedicadas a fiestas que se celebraban con cierto esplendor en la catedral de Segorbe durante esta época. La catedral de Segorbe, como todas las iglesias, tenía sus festividades locales o propias. En este caso, se celebraban las “entradas” de los diferentes obispos, la festividad de la Virgen de la Cueva Santa o la de san Francisco Javier —entre otras razones, por la presencia de los jesuitas en la ciudad—. Asimismo, se prestaba especial atención al ciclo de las fiestas de Navidad, comenzando con el canto del *villancico de kalenda* o anuncio del Nacimiento de Cristo, en primer lugar, con un canto solista de los sochantres que tenía lugar a mitad del canto de Prima, que era la kalenda propiamente dicha, al que se solía añadir un villancico-cantata. El ciclo del año litúrgico, en lo que a práctica musical se refiere, tenía su segundo momento de relevancia en la Semana Santa. Junto a ello, se celebraban determinadas fiestas de la Virgen, como la Anunciación, la Purificación y, en especial, las fiestas eucarísticas, que son las que mayor número de composiciones han generado. Además, como anteriormente apuntaba, las festividades al Santísimo Sacramento debían celebrarse con esplendor, ya que son las fiestas dedicatorias de las que se conserva un mayor número de composiciones de Conejos.

4. Respecto a las obras sacras, se conservan 12 salmos de Vísperas y 3 motetes. Se trata de una interesante y significativa producción de salmos, algunos de los cuales fueron compuestos con anterioridad al período segorbino de Conejos, pero que, en su mayoría, datan de esta época. Son salmos de Vísperas de fiestas importantes, como la Inmaculada Concepción, el Sábado Santo, el Oficio de Difuntos, o los domingos, por lo que, durante el año litúrgico, determinadas fiestas se celebraban —desde la víspera, como “preludio” de la fiesta— con cierto esplendor. Todos estos salmos están compuestos para doble coro a 8 voces y acompañamiento (continuo, al órgano, al arpa, o con violón). Por otra parte, dos de los tres motetes que se conservan (*Beata Barbara*, *E-SEG*, 12/52; y *Plaudat nunc organis Maria*, *E-SEG*, 12/51), contienen el mismo *organico*

²²⁹ Hay que hacer constar el hecho de que la composición de una misa, por su extensión, no es comparable a la de otras formas/géneros litúrgicos, ni paralitúrgicos, caso de los villancicos o tonos. Por el contrario, es bien conocido que los villancicos que debía ofrecer al maestro de capilla a los fieles y al cabildo, debían ser nuevos en cada temporada, lo que obligaba al maestro a componer, en proporción, un número más elevado de obras en lengua vernácula que puramente litúrgicas.

que los salmos de Vísperas, y están dedicados a la Virgen y a santa Bárbara, por lo que pudieron interpretarse juntamente con aquellos.

5. En cuanto a la plantilla de la capilla musical, a la luz de los datos anteriormente expuestos, se puede deducir que no era muy amplia, pero que, habitualmente, contaba con un número suficiente de voces para formar dos coros (el *organico* habitual era: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B), formato que aparece en la mayoría de las composiciones de Conejos. El acompañamiento continuo estaría realizado por el arpa, y, en determinados momentos, reforzado por el violón, aunque resulta llamativo que, tanto de uno como de otro instrumento, solo se conserva un papel específico. El acompañamiento, asimismo, estaba improvisado por el órgano a pesar de que Conejos suele escribir “acompañamiento cifrado”, sin especificar para qué instrumento o instrumentos estaba destinado. No obstante, en algunas partituras sí queda especificado el instrumento acompañante, caso de la *Misa a 8* –12/1– y el salmo *Laudate Dominum omnes gentes* –12/8–, en las que se indica “acompañamiento de órgano”, así como en el salmo *Credidi a 8* –12/4–, del que se conservan papeles de órgano y violón. Además, del salmo *Miserere mei Deus* –12/12–, se conserva una copia de acompañamiento para arpa. Solo se conoce el año de composición de dos de estas cuatro obras (1695, en el caso del salmo *Laudate Dominum*, y 1701, del salmo *Miserere mei Deus*), que son obras que Conejos compuso antes de su llegada a Segorbe, razón por la que apunto, como hipótesis, que las dos obras restantes también fueron compuestas antes de 1716.
6. Otro dato de importancia es la conservación de siete de las obras compuestas por José Conejos Ortells con anterioridad a su nombramiento como maestro de capilla de la catedral de Segorbe (1716). Existen 33 de las 53 obras conservadas que no tienen especificado su año de composición, y es posible que algunas de ellas fueran compuestas con anterioridad a 1716, lo que viene a significar que: 1/ Conejos, antes de su entrada como maestro en Segorbe, ejerció cierta actividad como maestro o, al menos, recibió encargos como compositor, por lo que, a su llegada a Segorbe, ya tendría una cierta experiencia, al menos en su faceta creativa; 2/ como era habitual, los maestros de capilla llevaban consigo borradores o papeles de música cuando se desplazaban de una plaza a otra, bien con fines de estudio, bien a fin de reaprovechar esos materiales o adaptarlos a la nueva plantilla que regían; 3/ en el caso de Conejos, se tiene constancia que trabajó para el Patriarca de Valencia, recibiendo, al menos, el encargo de una Misa –fecha en 1714–, y, por entonces, llevaba elaborando un par de “borradores” de música, tanto propia como ajena. Es muy probable que, a su llegada a Segorbe, llevara consigo estos borradores.
7. Gran parte del repertorio de Conejos forma parte del comúnmente llamado género “paralitúrgico”, formado, en este caso, por tipologías tan diferentes como villancicos, tonos, dúos y gozos. Según apunta Antonio Ezquerro:

[...] el amplio concepto de “villancico” llega a confundirse en ocasiones con otros géneros que definen formas o géneros musicales afines, algunos de los cuales van luego a confluir. En este sentido podríamos hablar de unos términos muy genéricos, tales como tonos, villancetes, o villancejos (sinónimos de villancico), [...] e incluso de términos afines aunque no iguales a villancico tales como los siguientes: [...] tonos humanos (sobre texto de carácter civil o profano y un máximo de cuatro voces, por contraposición –en el siglo XVII en España–, al villancico religioso o tono a lo divino [...])²³⁰.

Conejos utilizó esta terminología, ya que denomina “villancicos” a sus obras en vernácula compuestas a más de cuatro voces, pero, en el caso de las obras a cuatro o menos voces, las denomina “tonos”. Sea como fuere, lo cierto es que, entre tonos, gozos y villancicos, Conejos compuso –al menos, por cuanto se ha conservado– un total de 37 obras, lo que supone un 69 % del total de la producción –53 obras– existente hoy día en el archivo catedralicio, por lo que se trata de una parcela muy significativa de su producción, para la que empleó gran parte de su tiempo como maestro, que cubría un amplio abanico de festividades y tiempos litúrgicos que, a buen seguro, debían celebrarse con especial esplendor en la catedral de Segorbe, y que, más incluso que con las obras litúrgicas, contribuía a reforzar el mensaje catequético a través de sus textos.

8. La gran mayoría de materiales de Conejos que he podido examinar, contienen música escrita “a papeles”²³¹, a excepción de su *Misa a 8*, que conserva, asimismo, una copia en disposición de “partitura”, en la que aparecen conjuntamente todas las voces y el acompañamiento. Normalmente, las obras que estaban escritas “a papeles” (*stimmblätter*), se solían interpretar pocas veces e incluso, se podía dar el caso de que no se llegaran a interpretar. La música tenía un carácter efímero, debido a la demanda social que buscaba nuevas modas, y después de su uso se guardaba. Una música de “usar y tirar”, como apunta Ezquerro, la cual, en cierta manera, menguaba de valor una vez interpretada y, por tanto, no se tenía especial cuidado a la hora de custodiarla/archivarla.

²³⁰ EZQUERRO, Antonio: *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, pp. 14-15.

²³¹ Ezquerro, en uno de sus artículos, aclara este término: “«a papeles», i.e., en hojas sueltas y/o cuadernillos para cada uno de los ejecutantes músicos”. “[...] a lo largo de los años, las grandes catedrales se vieron con una cantidad ingente de composiciones y *papeles* de música (que generalmente ya no se volvían a interpretar, o al menos lo hacían muy esporádicamente y en casos muy aislados y contados), con los que no se sabía qué hacer, pero que, poco a poco, iban desapareciendo.” (EZQUERRO, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales en España”, en *Boletín de AEDOM*, 4/1, (1997), pp. 6-8).

9. Gran parte de las obras están escritas a 8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B), exceptuando los tonos, que están escritos en su mayoría para un solo coro, formado por dos Tiples, un Alto y un Tenor, los dúos, que suelen ser para Tiple y Tenor, y algunas obras que están escritas a 6, 7 ó 9 voces. El resto de obras, tonos y dúos, están concebidas con un *organico* de dimensiones reducidas, por lo que, para su interpretación, se requería un despliegue vocal e instrumental menor.

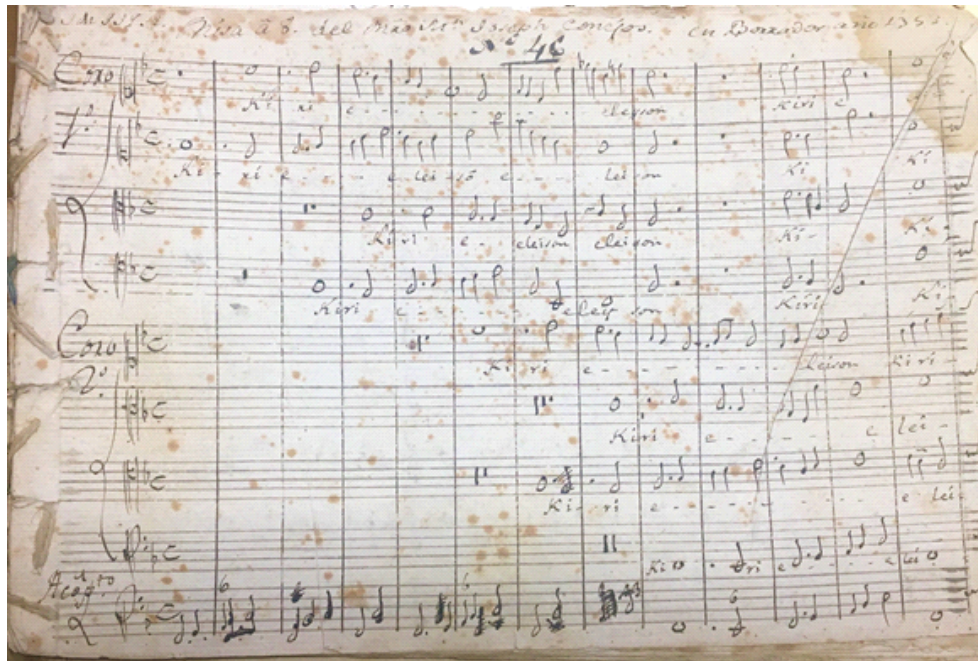


Fig. 6: borrador en disposición de partitura de la *Misa a 8* (copia de 1753)
-E-SEG, 12/1-, de José Conejos. © catedral de Segorbe.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROYAS, Magín; SIMÓN, Rafael; y MARTÍNEZ, Vicente (eds.): *José Perpiñán: Cronología de los maestros de capilla y organistas de la catedral de Segorbe*. Castellón, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Castellón, 2015.
- BLASCO, José: *Antecedentes histórico-jurídicos y derecho privilegiado*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas en Madrid, Facultad de Derecho Canónico, 1973.
- CAPDEPÓN, Paulino; GARCÍA, José María; SCHMITT, Thomas; PÉREZ, Rosa María: *La música en la catedral de Segorbe (siglo XVIII)*. Castellón. Fundación Dávalos-Fletcher, 1996; -ID.: "La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII", en *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 191-224; -ID.: "Organistas de la catedral de Segorbe (1642-1900)", en *Nassarre*, 17/1-2 (2001), pp. 227-242.
- CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana III. Catedral de Segorbe*. Valencia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984; -ID.: *Historia de la Música Valenciana*. Alboraya-Valencia, Signo Gráfico, 1989; -ID.:

“Perpiñán Artíguez, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 1999, pp. 722-723.

COMELLA, Beatriz: *La Inquisición española*. Madrid, Ediciones Rialp, 2004.

ELORZA, Antonio: “La inquisición y el pensamiento ilustrado”, en *Historia* 16, 1 (1986), pp. 81-92.

EZQUERRO, Antonio: “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”, en *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 97-113; -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; -ID.: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales en España”, en *Boletín de AEDOM*, 4/1, (1997), pp. 5-70; -ID.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998; ID.: “Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, pp. 631-633; -ID.: *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007.

FERRER, María Teresa: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Música, 2007.

ISUSI, Rosa: “Conexiones musicales entre Teruel y Valencia en el siglo XVIII: mecenazgo institucional, circulación de músicos y dispersión del repertorio”, en *Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 91/2 (2006-2007), pp. 207-226.

LLORÉNS, José María: “Ortells, Antonio Teodoro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, pp. 247-250.

LÓPEZ-CALO, José: “Calenda [kalenda], villancico de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, p. 926; -ID.: “Hinojosa, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 327-328.

MARQUÉS MESTRE, Pablo: *Inventario y valoración de la obra de José Conejos Ortells (*1673; †1745) conservada en el archivo musical de la catedral de Segorbe*. Trabajo Fin de Título. Valencia, Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, 2017, pp. 34-42.

MUNETÁ, Jesús María: *Músicos Turolenses*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007.

PICÓ, Miguel Ángel: “Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada”, en *Revista de la Inquisición*, 8 (1999), pp. 193-213.

SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: *La capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía crítica, legado musical y magisterio de José Hinojosa (fl. 1662-†1673)*. Tesis Doctoral. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, 2016.