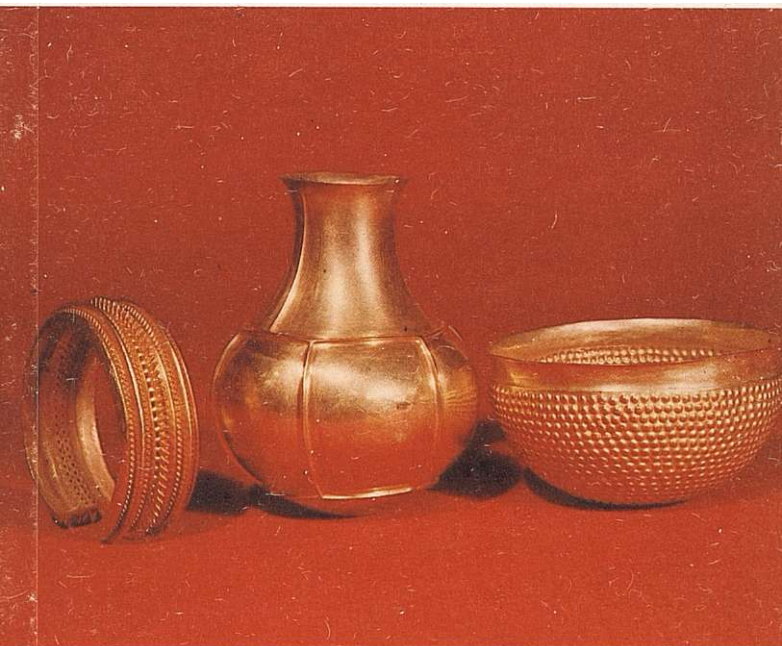


FUNDACION JUAN MARCH

Acto de entrega del
PREMIO MONTAIGNE 1982
DE LA FUNDACION F.V.S. DE HAMBURGO
a don José María Soler



Madrid, 11 de diciembre de 1981.

Cubierta:

Tres piezas de oro *del* Tesoro de ViiJena.

Ilustraciones de interior:

*Motivos ornamentales de cerámica árabe
encontrada en Villena (Del libro
de José María Soler García, VILLENA.*

*Ed. Excm^a. Diputación Provincial.
Alicante, 1976).*

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

PREMIO MONTAIGNE 1982

LA FUNDACION F.V.S. Y EL PREMIO MONTAIGNE

La Stiftung F.V.S. fue creada por una familia de comerciantes de Hamburgo. Precisamente en la primavera próxima van a cumplirse los cincuenta años de su fundación. Desde entonces, superando las dificultades que a lo largo de este tiempo no han hecho fácil su vida, la Stiftung F.V.S. ha desarrollado una gran labor con sus premios y su dedicación al enaltecimiento de las labores de la inteligencia y al cuidado por la ecología y la conservación del patrimonio histórico de los pueblos.

Su mecenas, el señor Alfred Toepfer, Doctor honoris causa, ha sabido mantener la continuidad de la Fundación y la ha dotado generosamente.

Desde 1968 se concede anualmente por la Stiftung F.V.S., junto a otros destinados a otras zonas de Europa o a distintas finalidades, el Premio Montaigne, domiciliado en la Universidad de Tubinga, y dedicado a distinguir a personalidades de la cultura de los países europeos de lengua románica.

En la rotación que se sigue, es ésta la tercera vez que el premio corresponde a un español: Don José María Soler.

El Premio Montaigne está dotado con 25.000 marcos, y el premiado tiene derecho a nombrar un becario para que haga estudios científicos o de arte en Alemania durante un curso.

En esta ocasión, ha sido elegido Don Pedro Marco.

La Fundación Juan March, al acoger entre sus actividades culturales la entrega de este premio tan prestigioso,

quiere rendir un homenaje tanto a la Fundación

F.V.S., en su próximo medio siglo de vida,

como a los eminentes españoles que han merecido ser distinguidos por ella.

Lista de los Premios Montaigne

- 1968 Prof. Dr. Raymond Aron, París.
- 1969 Prof. Piero Bargellini (f). Senador y Alcalde de Florencia.
- 1970 Prof. Dr. h.c. Georges Poulet, Niza.
- 1971 Salvador Espriu, Barcelona.
- 1972 Philippe Jaccottet, Suiza Occidental.
- 1973 René Maheu, París.
- 1974 Prof. Vitorino Nemésio (t). Lisboa.
- 1975 Prof. Italo Siciliano, Venecia.
- 1976 Prof. Dr. Pedro Laín Entralgo, Madrid.
- 1977 Prof. Dr. León-Ernest Halkin, Lieja.
- 1978 Yves Bonnefoy, París.
- 1979 Prof. Dra. Jeanne Hersch, Ginebra.
- 1980 Prof. Virgilio Mortari, Roma.
- 1981 Miguel Torga, Coimbra.
- 1982 José María Soler, Villena (Alicante).

José María Soler García



Nació en Villena (Alicante) el 30 de septiembre de 1905. Durante muchos años alternó su labor profesional de funcionario con el estudio y la investigación, y hubo de sufrir por su talante liberal la represión subsiguiente a la guerra civil.

Es actualmente Director-Fundador del Museo Arqueológico que lleva su nombre, Cronista de la Ciudad, Comisario Local de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Vocal de la Comisión Provincial de este Patrimonio y Vocal de la Sección de Historia y Arqueología del Instituto de Estudios Alicantinos. Es también colaborador honorario del Instituto de Musicología de la Institución «Alfonso el Magnánimo» de la Diputación de Valencia y del Servicio de Investigación Prehistórica de la misma entidad.

Obtuvo Premio Extraordinario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas por su Cancionero Popular *Villenense* (1958, todavía inédito); el del Ayuntamiento de Villena por su *Biografía de los hijos más notables de Villena* (1948, también inédita); el Premio Joaquín María López, de la Comisión Provincial de Monumentos de Alicante, por su *Bibliografía de Villena y su partido judicial* (1959), y el de la Asociación Española de Amigos de los Castillos, por su estudio histórico-arqueológico sobre *Salvatierra de Villena* (1974).

La actividad de Soler ha sido, como se ve, incansable en diferentes órdenes culturales, pero sobre todo afortunada en el campo de la arqueología prehistórica, en el que se le deben importantes descubrimientos, como el de los yacimientos de llanura de Casa de Lara y Arenal de la Virgen, o el de los mundialmente famosos Tesoro de Villena y Tesorillo del Cabezo Redondo, éste último, uno de los más importantes yacimientos de la Edad de Bronce peninsular. El tesoro de Villena consiste en 60 piezas de oro, con un peso total de más de nueve kilogramos. Estos materiales, cuya novedad sorprendió a los arqueólogos, corresponden a una época anterior a las influencias indoeuropeas y a la de los colonizadores fenicios y griegos, y son muestra de técnicas desarrolladas por los pobladores de la Península hacia el año 1000 a. C. El propio José María Soler, en la publicación de su descubrimiento, defendió este punto de vista, que ha recibido después la confirmación por parte de arqueólogos españoles y extranjeros, en medio de las discusiones que merece la importancia del descubrimiento.

Casi veinte yacimientos prehistóricos más han sido descubiertos y estudiados por Soler.

En otro campo bien distinto, Soler ha reivindicado para su pueblo la naturaleza y origen de Ambrosio Cotes, ilustre polifonista del siglo XVI, tenido por muchos como flamenco o inglés, y que Soler ha situado en su ambiente, siguiéndole a lo largo de su vida, desde Villena a Granada (donde sucedió al famoso Francisco Guerrero), y finalmente a Valencia y Sevilla, donde murió. El libro contiene la primera edición completa de las composiciones de Cotes, algunas inéditas hasta ahora, en la Capilla Real de Granada y en iglesias de Valencia.

Además, Soler ha explorado los archivos de Villena o relacionados con esta ciudad. Hay que señalar que la importancia de Villena como plaza fronteriza entre los antiguos reinos de Castilla y Valencia fue muy grande, como lo indican su Castillo y su antiguo Marquesado. Junto a las figuras de diferentes reyes aparecen, en las investigaciones de Soler, escritores de tanta fama como el Infante Don Juan Manuel y Don Enrique de Villena.

Entre sus publicaciones más importantes, aparte de las ya mencionadas, cabría destacar: *El yacimiento musteriense de la Cueva del Cochino* (Valencia, 1956); *El Tesoro de Villena* (Madrid, 1965); *El Oro de los Tesoros de Villena* (Valencia, 1969); *La antigua capilla musical de Santiago de Villena* (Alicante, 1969); *Breve historia de la prensa local* (Villena, 1969); *Aportación al estudio del pleito de los Alhorines* (Valencia, 1971); *La Relación de Villena de 1575* (1.^a ed., Alicante, 1969; 2.^a ed., Alicante 1974); *El polifonista villenense Ambrosio Cotes* (Valencia, 1979); *El Eneolítico en Villena* (Valencia, 1981), y multitud de artículos publicados en periódicos y revistas de gran parte de la nación, algunos de los cuales fueron recogidos en el volumen que, bajo el título de *Villena. Prehistoria-Historia-Monumentos*, fue editado por la Diputación de Alicante, como homenaje al autor, en 1976.

Actualmente tiene en prensa una *Historia de Villena*, y en avanzado estado de elaboración, varios trabajos referentes a importantes yacimientos arqueológicos villenenses, como el citado «Cabezo Redondo» o la «Cueva del Lagrimal».

En 1973, el Ayuntamiento de Villena le otorgó la Medalla de Oro de la Ciudad; y en 1980, se le concedió la Medalla de Bronce al Mérito en las Bellas Artes.

Un ejemplo español



Mi amigo, José María Soler García, es un ejemplo de personalidad forjada por voluntad propia en circunstancias difíciles. En él se acredita España como cantera de posibilidades que no necesitan más que la oportunidad favorable, y que a veces, aun sin ella, consiguen llegar a plenitud.

Mis primeros recuerdos de Pepe Soler se remontan a los años en que yo empezaba a luchar con el latín en su ciudad natal, Villena. Pepe era un poco mayor que yo, y precozmente había ganado una oposición que le permitió ganarse la vida como oficial de Correos. Desde mis cursos de bachillerato, en el regazo de una familia austera, veía al brillante y simpático Pepe divertirse con el traje de terciopelo de la comparsa de estudiantes en las fiestas de moros y cristianos que en aquel país se dedican a la virgen patronal o bailar con las más guapas mocitas villenenses admirablemente el tango.

Pero José María Soler García tenía también una escondida y nunca pedante vocación cultural. Reunió una escogida biblioteca y alrededor suyo, en aquella musical ciudad de Villena, donde nació Chapí, y de donde Soler ha identificado un gran polifonista de hacia 1600, florecía la afición a aquel arte. El estudiante de bachillerato que yo era pudo utilizar, gracias a la generosidad de Pepe Soler, los tesoros literarios que tenía en su biblioteca, y más tarde, cuando llegué a tocar un poco el piano, con gran paciencia Pepe se sentaba a mi lado y me seguía en las lecturas que juntos hacíamos de Schumann, Chopin y Beethoven en su casa.

Pero no quiero seguir evocando aquellos tiempos felices en que Soler tuvo algo de maestro mío, de amigo y confidente mientras paseábamos por la vía (del ferrocarril, en dirección a Alicante) o por los caminos de la huerta villenense. Vino la guerra civil y Pepe, que siempre había sido un hombre moderado y liberal, fue de los perdedores. Expulsado del cuerpo de Correos, nunca quiso humillarse y pedir el reingreso. De su trabajo como contable vivió durante los largos años en que ha construido un monumento a la historia de su pueblo natal. Ha investigado como autodidacto en los archivos, ha publicado los documentos antiguos sobre Villena, ha identificado a Ambrosio Cotes, un gran compositor villenense que figura ya, gracias a él, entre los grandes polifonistas del Siglo de Oro, y además ha explorado cerros y barrancos por todo el amplio tér-

mino municipal de la ciudad. El resultado ha sido una exploración completa de los restos prehistóricos y arqueológicos de una zona fecundísima, pues está en el cruce de los caminos que van de la meseta al Mediterráneo y del reino de Valencia a tierras de Murcia y Andalucía. En Villena existe un museo que lleva el nombre de José María Soler García, donde se custodian reliquias considerables de los siglos remotos. Y entre ellas, Soler pudo colocar, como premio' increíble a su labor, un maravilloso tesoro de metales preciosos (ocho kilogramos de oro), que él supo perseguir con el más fino olfato policiaco, y estudiar y clasificar. En 1965, como primera obra importante por él publicada, salía de las prensas oficiales *El tesoro de Villena*. Sabios españoles y extranjeros estudiaron enseñada el gran descubrimiento, que pertenece seguramente a la Edad del Bronce, hacia 1000 a. C. Y, naturalmente, discutieron (y muchas veces asintieron) datos e interpretación de Soler.

El descubrimiento del tesoro abrió a Pepe Soler las puertas del prestigio y del triunfo científico. A partir de entonces, y sobre todo después de 1975, las entidades públicas de Alicante han editado diferentes estudios de Soler. El premio Montaigne viene a llamar la atención sobre un español que merece contarse entre los importantes en el mundo cultural de su tiempo.

ANTONIO TOVAR
(El País, 25.III.B1)



El Tesoro de Villena



En octubre de 1963, se descubrió, casualmente, en Villena, una pieza que no fue valorada por su hallador, pero que había de conducir, junto con otra que se descubrió en el mes siguiente, al hallazgo del conjunto de piezas de oro más importante que se conoce de la etapa final de la Edad del Bronce en la Península.

José María Soler, entusiasta y celoso Comisario local de Excavaciones a la sazón, encontraba de esta forma premiada su fecunda dedicación a la Arqueología de Villena, la cual, gracias a su vocación y esfuerzo, ocupa lugar destacado y fundamental en estos estudios.

Apenas conocidos los hallazgos casuales de las dos primeras piezas, se informó a la Dirección General de Bellas Artes desde donde se cursaron las órdenes necesarias para que se llevara a cabo una exploración sistemática de la zona en donde se habían encontrado, exploración que, apenas iniciada bajo la dirección del señor Soler, tuvo como consecuencia el hallazgo de este extraordinario conjunto, de cuyo contenido y circunstancias rápidamente informó el descubridor al mundo científico que quedó sorprendido y admirado ante tan sensacional descubrimiento, el cual adquiriría especial relevancia no sólo por su valor intrínseco, 9,754 kilogramos, sino por su significación cultural, ya que al par que planteaba una serie de interrogantes y problemas abría horizontes hasta entonces insospechados para los investigadores. (1)

El hallazgo del Tesoro de la «Rambla del Panadero» de Villena, eclipsaba totalmente, a pesar de su evidente interés, al que pocos meses antes se había llevado a cabo, casualmente también, en el Cabezo Redondo de Villena, en donde venía practicando excavaciones sistemáticas el propio José María Soler.

Con ambos conjuntos, unidos a otros pocos hallazgos esporádicos llevados a cabo en otros yacimientos del mismo término municipal —Cabezo de la Escoba, Las Peñicas y Cabezo de la Casa del Molinico—, Villena se convertía en el centro más representativo de la orfebrería del S.E. de España en la etapa final de la Edad de Bronce, etapa sobre la que no había demasiados puntos de referencia que permitieran esclarecer su historia y sobre la que, a partir de ahora, se volverían ávidos los ojos de los estudiosos para tratar de resolver la serie de interrogantes que el hallazgo de tan singular conjunto planteó, el cual constituye uno de los más sensacionales hallazgos de la

Prehistoria europea al decir de Maluquer (2), a cuyo conjunto ni se han regateado elogios ni estudios por parte de los investigadores y estudiosos.

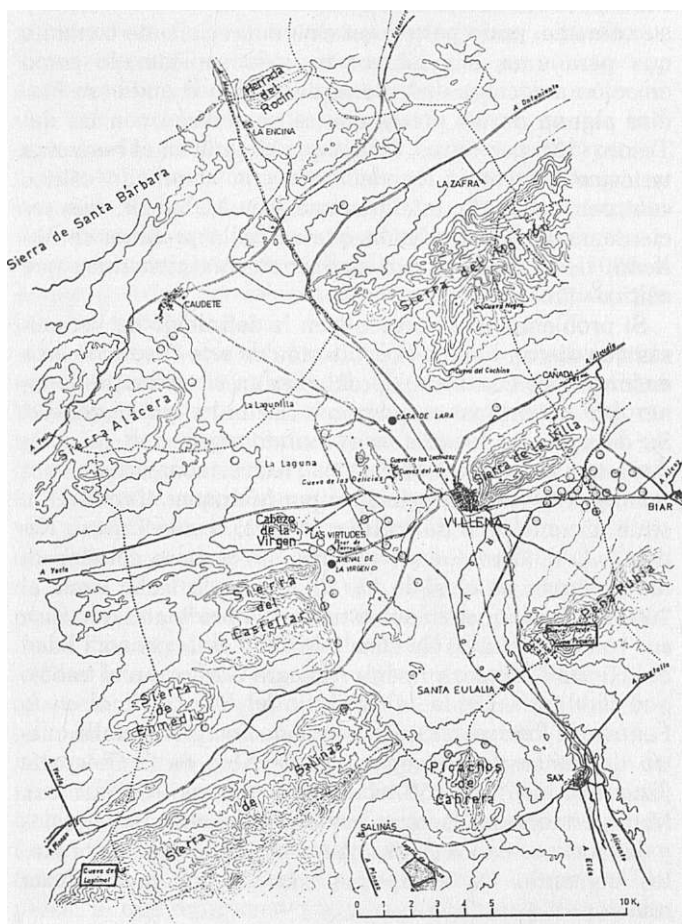
De «hallazgo fabuloso» fue calificado a raíz de su descubrimiento (3), «la belleza y a la vez la perfección técnica de sus piezas, permiten considerarlas como las obras maestras de la orfebrería europea de la Edad del Bronce», escribía Maluquer (4), como «conjunto impresionante de vasijas, brazaletes y otras piezas de oro», lo calificaba Pericot (5), «como uno de los más impresionantes conjuntos de nuestra prehistoria», lo definía Almagro (6) y en análoga línea podríamos seguir citando otra serie de manifestaciones coincidentes todas en poner de relieve la singular importancia de este conjunto al que desde su aparición se han dedicado importantes trabajos y el cual se ha convertido en punto obligado de referencia para cuantos se ocupan de nuestra Historia primitiva (7).

El Tesoro consta de cuatro tipos de piezas (8): once cuencos de oro, cinco botellas —dos de oro y tres de plata— de cuerpo ovoide, divididas en seis gajos por finos nervios relevados, dispuesto a modo de malla que envuelve al vaso, veintiocho brazaletes de oro, quince piezas de uso incierto de oro, que pudieron pertenecer a un centro: la mayor parte de estas piezas estaban contenidas en una vasija de cerámica, de pasta oscura, de cochura irregular, de perfil ovoide y boca entrante, sin decoración.

El peso de la piezas de oro y plata, como queda anotado, es bien significativo de la importancia de este conjunto, la cual se pone más de relieve si tenemos en cuenta que todo el oro encontrado en yacimientos prehistóricos de esta época en el Norte de Alemania, Escandinavia y Jutlandia, nos da un peso semejante al del Tesoro de Villena, cuyo interés queda crecido en razón a la variedad y calidad de las piezas que lo componen.

En los estudios que sobre este conjunto se han publicado, se ha puesto de relieve su significación histórico-cultural así como su cronología, y, como tantas veces acontece, los puntos de vista de los arqueólogos no son tampoco coincidentes en el caso que nos ocupa.

Para unos el Tesoro de Villena puede representar la ocultación de una serie de piezas pertenecientes al taller de un orfebre ambulante, o podría ser también el producto de un expolio enterrado en la «Rambla del Panadero» por su expoliador, quien no pudo volver a recogerlo; para otros, Maluquer (11), Tarradell (12), el Tesoro de Villena adquiere una singular relevancia, sobre todo, si se relaciona con el encontrado en el poblado del «Cabezo Redondo», aparecido también en Villena el mismo año que



nos ocupa, representaría el tesoro acumulado por un personaje real cuya autoridad se levantaría sobre la serie de pobladores existentes en la zona en un momento en que la sociedad estaba asistiendo a importantes cambios de los que acaso, uno de los más significativos, sería la jerarquización de la misma mediante el reconocimiento de una autoridad superior encarnadora de cuanto significa jerarquía, autoridad y orden, reconocimiento jerárquico que venía obligado por el desarrollo de la vida urbana que comenzó a desarrollarse en la Península Ibérica en la Edad del Bronce, la cual tuvo uno de sus estímulos más eficaces en el desarrollo de la metalurgia precisamente, y en el comercio que, como consecuencia de ella, fue preciso organizar.

A uno de los reyezuelos que, al final de la Edad del

Bronce, debieron ejercer su autoridad en torno a Villena y su comarca, pudo pertenecer este impresionante conjunto que para unos arqueólogos ha sido considerado como creación autóctona de Villena, desde donde pudieron irradiar alguna de las piezas que se paralelizan con las del Tesoro (13); para otros, habría que situarle en el horizonte tartésico (14); otros lo relacionan con el mundo céltico centroeuropeo (15), mientras que para Maluquer, más recientemente, «*la tradición que se halla presente en Villena, tiene carácter más marcadamente germánico que céltico*» (16).

Si problemática se presenta en la definición de las causas que dieron lugar a la ocultación de este Tesoro, no nos encontramos con menos problemas en el momento de tener que determinar el horizonte cultural a que pertenece. Su descubridor lo sitúa en el mundo argárico de los alrededores del 'año 1000 (17), fecha compartida por Schüle (18) y en un principio por Maluquer. Tarradell lo sitúa a comienzos del primer milenio, como Cabezo Redondo (19). Otros investigadores, sin razones convincentes lo sitúan en el siglo VI (20), Savoy lo fecha hacia el 700 (21), Maluquer en sus estudios más recientes, rectifica sus iniciales puntos de vista y lo sitúa en la primera Edad del Hierro (22); por su parte Almagro Gorbea, en el trabajo que publicó sobre la «*Orfebrería del Bronce Final en la Península Ibérica*» (23) ha estudiado con gran detalle cuatro depósitos de esta época, el de Abia de la Obispalía (Cuenca), los dos de Villena y el de Axtroki (Guipúzcoa). Muy pormenorizadamente estudia los elementos formales y decorativos de las piezas que integran los cuatro conjuntos anotando los ejemplares con los que puede tener relación.

Por lo que se refiere al Tesoro que nos ocupa, llega a la conclusión de que todas las piezas que lo integran pueden fecharse en el siglo VIII a. C., fecha a la que llega tras haber hecho un detenido análisis comparativo de los cuencos, brazaletes y jarros que lo integran, para lo cual se apoya en una serie de paralelismos que le permiten llegar a la conclusión de que los cuencos de Villena, desde el punto de vista formal, no tienen paralelos y sus precedentes formales hay que buscarlos en cerámicas peninsulares de la época del Argar (24), la expansión de cuya cultura, hacia el Norte, viene a establecerse precisamente en la cuenca del Segura, según propugna Aparicio (25), frente a la tesis tradicional que la llevaba hasta el Vinalopó, cayendo por tanto los yacimientos de Villena, si los nuevos puntos de vista son aceptados, dentro de la que se denomina «*Aerea del Bronce Valenciano*».

Problema distinto es el que ofrece la decoración que logra a base de protuberancias semiesféricas —«bollitos» llama Alamagro Gorbea a estos motivos— los enriquece y avalora, lo cual puede paragonarse con la que se ve en una serie de cuencos de oro —unos cien— que se han encontrado en diversos países de Europa, pero especialmente en Dinamarca, Escandinavia y Alemania, de lo que se puede deducir que algunos de los motivos ornamentales de los cuencos de Villena pueden rastrearse desde el comienzo de la época de Hallstatt, en torno al año 1000, a juzgar por los paralelos centroeuropeos y nórdicos que pueden señalarse.

La decoración de estos vasos europeos de oro pensamos que puede estar inspirada en los ejemplares de la Edad del Bronce hechos en metal, de los que en Somotor, Eslovaquia, se han encontrado cuatro, hechos en lámina de bronce que ofrecen una decoración de protuberancias alternadas con lunto dispuestas en zonas paralelas a la boca y la disposición de la decoración en alguno de los cuencos de Villena puede proceder, como ya Soler apuntó, de la de vasos de cerámica, de los que se han encontrado ejemplares en el poblado de Cabezo Redondo y en el de Peña de la Dueña publicado por Tarradell (26).

Otro lote personalísimo y original de este Tesoro, es el que está integrado por cinco recipientes en forma de botella de cuerpo ovoide y alto cuello, ligeramente-estrangulado —dos son de oro y tres de plata— que ofrecen la particularidad de que la zona del cuello y del dolero, así como la del cuerpo ovoide del vaso, están decoradas con finos listeles en relieve, dispuestos a modo de red en torno al vaso, ejecutados al mismo tiempo que se batió la pieza, lo que representa una gran dificultad técnica como se ha podido comprobar al llevarse a efecto de una de las botellas de plata.

Se han buscado precedentes para esta piezas en vasos cerámicos encontrados en el poblado de Cabezo Redondo de Villena y en el poblado de Puntal de Cambra —Villar del Arzobispo— (27), Schubart, por su parte, señala en el S.O. de la Península vasos en forma de botellas decoradas con nervios que recuerdan las de Villena (28) y Almagro Gorbea alude también a hallazgos llevados a cabo en el Esquilmo, en la Vía Sacra del Foro Romano y en otros yacimientos italianos, paralelismo que nos llevan a un horizonte cronológico en torno al 800 a. C. y en cuanto a la posible procedencia de los prototipos se ha pensado en buscar su origen en el Mediterráneo oriental.

Del Tesoro de Villena, forman parte también, veintiocho brazaletes de diferentes tipos que tienen como deno-



minador común que todos son de oro macizo y moldurado, excepto cuatro que son lisos y cuya tipología, paralelos y características ha estudiado pormenorizadamente Almagro Gorbea, en el estudio referido.

Hasta hace poco eran muy pocos los brazaletes de este tipo que se conocía, y entre todos destacan el que todavía sigue siendo el más insigne, el que procedente de Estremoz (Portugal) adquirió el Museo Arqueológico Nacional, al que pudimos añadir un fragmento que procedente de la colección Castillo-Olivares, ingresó en el Museo Arqueológico Nacional, por compra de la Dirección General de Bellas Artes, en el año 1962.

Brazaletes de esta clase se han podido localizar varios en Portugal y Galicia, asimismo se localizaron fragmentos de otro en el Tesoro de Cabezo Redondo y en el de Abia de la Obispalía (Cuenca) a los que se han venido a unir los veintiocho que se han encontrado en Villena con un peso total de 5,700 kilogramos de oro.

Llama la atención que buen número de estas piezas tienen una decoración de púas apiramidadas y de calados rectangulares, lo que da un aspecto de suntuosidad no carente de belleza.

Acerca del origen de este tipo de brazaletes, nada concreto se puede decir a pesar de que el número mayor de los encontrados esté integrado en el Museo de Villena. Enfilarse la mira hacia el Centro de Europa no parece descabellado para aclarar este extremo.

Es posible que, como Almagro Gorbea señala, teniendo en cuenta la difusión de estas piezas en la Península, que se trate de piezas hechas por orfebres ambulantes que irían de un lugar a otro, especialmente a lugares periféricos, a dejar testimonio de su buen hacer. Por lo que se refiere a su cronología se señala la del siglo IX a. C. para los ejemplares más viejos y los tipos llegarían hasta pleno siglo VIII, con lo que coinciden con las fechas asignadas a los cuencos y jarros de este conjunto.

Por último, hay que hacer mención a una serie de fragmentos, sin ninguna relación entre sí al parecer, aunque pudieran tenerla. Entre estos hay que destacar un pieza de oro que lleva engastado un disco de ambar en mal estado de conservación y una semiesfera de hierro ornamentada con una retícula de oro fuertemente adherida a ella.

Maluquer pensó que este conjunto de piezas pudo formar parte de un cetro que tendría el alma de madera. Tarradell aceptó esta sugerencia, y en colaboración con Llobregat, hizo una reconstrucción ideal de lo que pudo ser un cetro hecho a base de las piezas citadas (29).

La reconstrucción la estimamos acertada y, en princi-

pió, aunque solo sea como hipótesis de trabajo debe ser tenida en cuenta.

Dentro de las piezas utilizadas para la reconstrucción del cetro hay una que tiene singular importancia por cuanto puede ayudar a establecer la cronología de este conjunto.

Está integrada, como se ha dicho, por una semiesfera de hierro, sobre la que a modo de malla, se disponen una serie de tiras de orb en chapa recortada.

La utilización del hierro en un momento en que todavía debía ser material raro entre nosotros, y la técnica de aplicar oro sobre él, son dos circunstancias especialmente significativas.

La primera nos permite sacar deducciones cronológicas precisas, pues si el hierro no se comenzó a utilizar en España de forma masiva hasta el siglo VII, queda establecida una fecha anterior para fijar la del enterramiento del Tesoro de Villena y queda justificado el que con anterioridad a esa fecha pudiera ser utilizado como material noble junto al oro.

La segunda circunstancia de la que deriva el interés de esta pieza es la que se refiere a la técnica con que está realizada su decoración. Se trata, como he dicho, de una especie de malla recortada en una placa de oro, aplicada sobre una hemiesfera de hierro, a la que está fuertemente adherida. Estamos en presencia de la inauguración de una técnica metalúrgica —el damasquinado— que tanto predicamento había de alcanzar en los siglos inmediatos y que todavía está perpetuada en Toledo.

Por la serie de elementos que analiza Almagro Gorbea, llega a la conclusión de que el Tesoro de Villena debió ocultarse hacia mediados del siglo VIII a. C., lo que no descarta que alguna de las piezas que lo integran tenga una antigüedad mayor, como Soler y Schüle sostienen, opiniones que habrá que contrastar tras detenido análisis.

El Tesoro de Villena, con el de Cabezo Redondo, de la misma localidad, y el de Abia de Obispalía (Cuenca) constituyen un conjunto que puede agruparse bajo la denominación de «Orfebrería tipo Villena» como Almagro Gorbea ha propuesto. Estos conjuntos, así como el integrado por los cuencos de Axtroki (Guipúzcoa), llenan una importante laguna dentro de la orfebrería peninsular tan rica y variada que se puede considerar como una de nuestras manifestaciones más genuinas y representativas de la Edad del Bronce final.

A través de ellos se enlaza la fecunda tradición de orfebrería que se manifestó en el Bronce Medio con una serie de ejemplares insignes —espadas de Guadalajara y Abia,

diademas, etc.—. Sobre esta tradición es sobre la que actuarían los nuevos estímulos que, procedentes de la Europa germánica, dieron lugar al florecimiento que en el Bronce Final registra la orfebrería peninsular, coincidiendo con el establecimiento de nuevas estructuras sociales y apoyándose en la riqueza de oro de que tanto eco se hicieron las fuentes clásicas, riquezas que es posible que no sólo se dieran en la zona del N.O. peninsular sino que es posible que también pudieran darse en la zona que nos ocupa, como pusieron de manifiesto nuestros cronistas a partir del siglo XVII (30).

La orfebrería de la etapa final del Bronce Peninsular, a la vista de las últimas investigaciones, puede decirse que se desarrolló bajo el impacto que sobre la indígena tradicional produjeron las corrientes llegadas del centro de Europa de carácter germánico más que céltico, como propugna Maluquer (31), y que cabe aceptar con él que «un grupo de «germani» por azar o como esclavos de guerra, llegara a Villena y dejara allí testimonio de su maestría al servicio de una sociedad receptiva gustosa de ostentación la cual era terreno abonado para servir de receptáculo de las corrientes orientalizantes que pronto se dejaron sentir en el área de Tartessos, con las que llegaron nuevos gustos ornamentales, nuevas técnicas, entre ellas las del granulado, el repujado y la soldadura», lo que desembocaría en los extraordinarios avances que se iban a registrar en este campo, de lo que sería ejemplo insigne el Tesoro de Carambolo que rivaliza con el de Villena, salvando las distancias cronológicas, como puede comprobarse cuando se hace un análisis de conjunto de la primitiva orfebrería peninsular, sobre la cual estamos empezando a tener puntos de referencia concretos, a los cuales se les podrá sacar más provecho cuando dispongamos de repertorios completos de análisis químicos y espectrográficos de los «tesoros» encontrados en la Península, tarea que ya han comenzado a realizar Hartmann y Schüle, cuyos análisis serán puntos de referencia que nos ayudarán a esclarecer muchos de los puntos oscuros a los que en anteriores páginas se ha hecho mención.

1. José María Soler: «El Tesoro de Villena y el Tesorillo de Cabezo Redondo». Viena. N.º 9, 1964.
«El Tesoro de Villena». «Excavaciones Arqueológicas en España». N.º 36. Madrid, 1965.
«En torno al Tesoro de Villena», «Información». Alicante, 1965.

El Cabezo de Redondo Villena suministra la primera fecha del C. 14 para la Cultura Argárica. Consecuencias para la cronología de los Tesoros Villenenses». Villena. N.º 16, 1966.

«En torno a los Tesoros de Villena», «Recuerdos y anécdotas». *Levante*. Valencia, 1967.

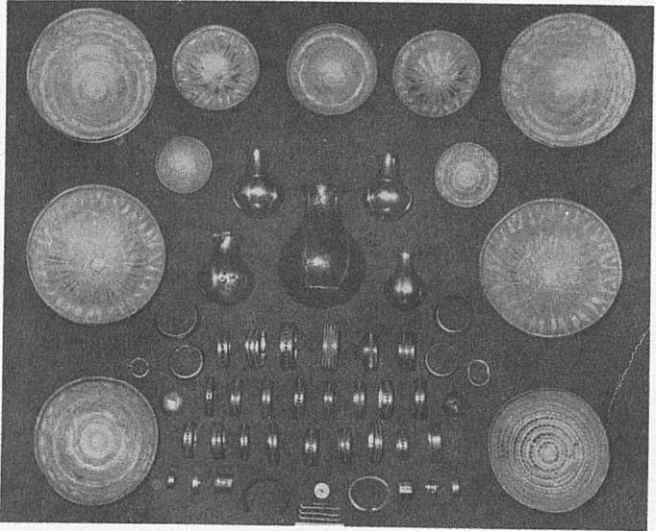
«El oro de los Tesoros de Villena». S.I.P. «Trabajos Varios». N.º 36. Valencia, 1969.

2. Maluquer, J.: «Tartessos». Ed. Destino. Barcelona, 1970, pág. 126.
3. Quilez Vicente, J.: «El fabuloso tesoro de Villena». *Sábado Gráfico*, 14-XII-1963.
4. Op. cit. en nota 2.
5. Pericot, L.: «La Historia de España del Instituto Gallach». Tomo I. 2.ª Ed. Barcelona, 1970, pág. 176.
6. Almagro, M.: «De orfebrería céltica: El depósito de Berzocana y un brazalete del M.A.N.» *Trabajos de Prehistoria XXVI*, 1969, pág. 286.
7. Entre los más importantes cabe citar los siguientes:
Soler, J. M.: *Trabajos citados en la nota 1.*
Tarradell, M.: «Sobre el Tesoro Real de Villena». *Saitabi*, XIV, 1964. «Sobre el Tesoro Real de Villena». Villena. N.º 16, 1966.
Maluquer, J.: «El Tesoro de Villena y su significado Histórico». Villena. N.º 15, 1965.
Schüle, W.: «Nordalpinen Hallstatt-Gold und Südwest-Europa». *Fundberichte aus Schwaben*, N.F. 17, 1965.
Savory, H. N.: «Spain and Portugal. The Prehistory of the Iberian Península». Londres, 1968.
Maluquer, J.: «Desarrollo de la orfebrería prerromana de la península Ibérica». *Pyrenae*, 6. 1970.
«Orfebrería de la España antigua». VI Congreso Internacional de Minería. I, 1970. Hartmann, A.: «Prähistorischen Goldfunde aus Europa». Berlín, 1970.
Barandiaran, I.: «Los cuencos de Axtroki (Guipúzcoa)». *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 2. 1973.
«Zwei hallstattzeitliche Goldschalen aus Axtroki, Guipúzcoa». *Madridrer Mitteilungen*, N.º 14, 1973.
Almagro Gorbea, M.: «Orfebrería del Bronce Final en la Península Ibérica», «El Tesoro de Abadía de la Obispalía, la orfebrería «Tipo Villena» y los cuencos de Axtroki». *Trabajos de Prehistoria*, N.º 31, 1974.
Schüle, W.: «Der Bronzezeitliche Schatzfund von Villena (Alicante)». *Madridrer Mitteilungen*. N.º 17, 1976.
Aparicio, J.: «Estudio Económico y social de la Edad del Bronce Valenciano». Valencia, 1976.
8. Remito para conocer las circunstancias del hallazgo y para la descripción pormenorizada del Tesoro y sus paralelos a Soler, 1965; Maluquer, 1970 y Almagro Gorbea, 1974.
9. Para los análisis metalográficos Cf. Soler, 1969 y Hartmann, 1970.
10. Almagro Gorbea, 1974, pág. 87.
11. Maluquer, 1965.

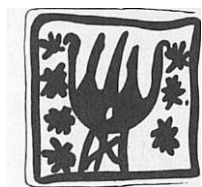
12. Tarradell, 1964, pág. 4.
13. Soler, 1964; Tarradell, 1966; Maluquer, 1965 y 1970.: «La orfebrería...». Pág. 6. Schüle, 1976.
14. Sureda, Nuria.: «Tartessos y el Tesoro de Villena». Boletín de la Academia de Alfonso X el Sabio. Murcia, 1971.
15. Almagro, M., 1969.
16. Maluquer, 1970: «La orfebrería». Pág. 97.
17. Soler, 1965.
18. Schüle, 1976, pág. 167.
19. Tarradell. 1964.
20. Almagro, M., 1969.
21. Savory, 1978. Págs. 218-221.
22. Maluquer, 1970: «Desarrollo de la orfebrería...».
23. Almagro Gorbea, M.: «La Orfebrería del Bronce Final». Cit. en nota 7.
24. Almagro Gorbea, M.: «La Orfebrería del Bronce Final». Pág. 55.
25. Aparicio, J. 1976, pág. 37.
26. Tarradell, M. 1962, pág. 163.
27. Aparicio, J. 1976, Lám. V.
28. Schubart: «Acerca de la Cerámica del Bronce tardío en el Sur y Oeste Peninsular». Trabajos de Prehistoria XXVIII, págs. 153-182.
29. Tarradell. 1964, pág. 7.
30. Diego, F.: «Anales del Reino de Valencia». Valencia, 1613, tomo I, pág. 136, sitúa en la sierra de Mariola, parte de la cual está en el término de Villena, las minas de oro que convirtieron a Sexto Mario en el hombre más rico de Iberia.
31. Maluquer, 1970: «Desarrollo de la orfebrería...». Pág. 97.

Gratiniano Nieto





El «Tesoro de Villena» y el «Tesorillo del Cabezo Redondo»



Si alguna fecha pudiera calificarse de áurea con entera propiedad, ésta sería para Villena la del año 1963. Fue en el mes de abril cuando surgió en el Cabezo Redondo un magnífico conjunto de joyas prehistóricas que hoy calificamos de «tesorillo» por razones de relatividad, pero que es ahora cuando adquiere su más transcendental importancia como elemento de datación. Por otra parte, es muy posible que sin las circunstancias que concurrieron en la recuperación de este «tesorillo», no tendríamos hoy ocasión de comentar uno de los más sensacionales hallazgos arqueológicos de todos los tiempos, conocido ya en el mundo entero con la, para nosotros, entrañable denominación de «Tesoro de Villena».

No podemos detenernos aquí en los detalles de su aparición, más o menos objetivamente divulgados por todos los medios de difusión, nacionales y extranjeros, aparte de que los interesados en estos pormenores podrán saciar muy en breve su curiosidad, pues no creemos se demore la publicación de la detallada memoria del descubrimiento que hemos preparado para la Dirección General de Bellas Artes. Nos limitaremos, pues, ya que el espacio de que disponemos tampoco presta para más, a destacar ante los ojos de los villenenses algunas de las circunstancias que hacen de estos hallazgos unos documentos históricos de valor excepcional.

Por lo que respecta al gran tesoro, no es posible asegurar con certeza si se trata de material de orfebre o del tesoro de un gran jerarca, robado o escondido en momentos difíciles. Nos hallamos, desde luego, ante una típica ocultación, efectuada en lugar recóndito y tan seguro que no lograron descubrirla ni pastores moriscos que edificaron su corralizas a pocos metros, en la inmediata ladera, y que tuvieron que hollar muchas veces el lugar del escondrijo.

Mayores precisiones aporta el «tesorillo», cuya pertenencia a un orífice queda perfectamente atestiguada por la presencia de piezas amortizadas y de un lingote en pleno proceso de utilización. Apareció, además en un poblado que ha sido objeto de dos campañas oficiales de excavaciones y que puede ser fechado con bastante seguridad.

La relación entre ambos conjuntos es evidente. Hay en el «tesorillo» sortijas que son réplicas en miniatura de los

brazaletes del gran tesoro y un fragmento ornado con puntas que bastaría, sin más, para señalar una estrecha relación de parentesco. Esta afinidad no volvemos a encontrarla en ningún otro conjunto de los aparecidos dentro o fuera de la Península.

La consecuencia que de ello se desprende es clara y de la mayor trascendencia. Puede asegurarse que las joyas villenenses no son importadas, sino de fabricación local y que algunas piezas similares aisladas aparecidas muy lejos de nuestra comarca, con el famoso brazalete de Estremoz, deben considerarse importadas desde el foco villenense y fabricadas por un mismo orfebre. Más aún, los escasos paralelos encontrados para la pieza portuguesa en regiones ultrapirenaicas habrán de ser considerados desde ahora como tardías imitaciones del tipo Villena-Estremoz en el centro de Europa.

A conclusión semejante se llega si se estudian los cuencos villenenses con decoración de puntos en relieve. No existen ejemplares semejantes en ningún otro lugar de la Península y sólo el casco de plata de Caudete de las Fuentes, que ha sido fechado en el siglo VI a. C., ofrece una decoración similar. En Europa es famoso el cuenco áureo de Zurich, todavía sin fecha segura, pero aunque su decoración sea también de puntos, varía considerablemente en la técnica y especialmente en la temática. Hoy no es temerario afirmar que estas dos conocidas piezas pueden derivar de los cuencos villenenses.

Ahora bien, si tanto a los brazaletes como a los cuencos es aún posible hallarles estas lejanas semejanzas, no ocurre lo mismo con la mayor parte de los objetos restantes y, en particular, con los frascos de oro y plata del gran tesoro. No hay nada en la Prehistoria europea que se parezca, ni de lejos, a estas maravillosas vasijas, que hemos de considerar como una gran creación del orífice villenense, verdadero genio de la orfebrería primitiva. Son realmente asombrosos tanto el concepto estético como la perfección técnica que estos vasos revelan, difícilmente concebibles hasta hoy en la artesanía hispana de tan lejanas tierras.

Porque hora es ya de decir que todos los datos manejados para la datación de los tesoros villenenses, incluido el muy importante de la vasija utilizada para la ocultación, nos llevan a una fecha anterior al final del segundo milenario precristiano, época en que la etapa *argárica* de la Edad del Bronce no había llegado a transformarse en la cultura «ibérica» de la Edad del Hierro.

Ello quiere decir que mucho antes de que este último metal fuera profusamente utilizado en la fabricación de



armas y utensilios, hubo una etapa en que el hierro era considerado como metal atesorable, al igual que el oro y que la plata, hecho no documentado en Europa hasta el presente, pero que tiene precedentes conocidos en el Mediterráneo oriental. Si en verdad son de hierro dos de las piezas que forman parte del gran tesoro, cosa que sólo el análisis podrá determinar, no será ésta la novedad menos importante que los hallazgos villenenses aporten a la ciencia prehistórica. Recordemos que, hasta el momento, los más antiguos hallazgos de útiles de hierro en la Península no han podido remontar los comienzos del siglo VII a. C.

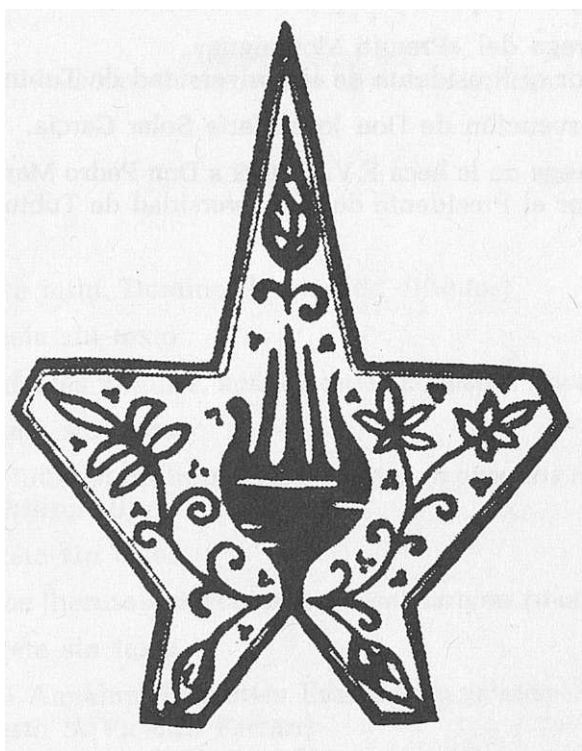
No podemos entrar aquí en los problemas que plantea la aparición de esta cantidad masiva de oro en una comarca jamás citada como productora del noble metal. Sólo el «tesorillo» del Cabezo Redondo, con sus escasos ciento cincuenta gramos de peso, supera en volumen al de todos los hallazgos juntos de los yacimientos argtíricos de Murcia y Almería. Por su parte, el «Tesoro de Villena», que alcanza cerca de los diez kilogramos, excede en peso y cantidad de objetos al de todas las joyas conocidas del mundo «hallstático» centroeuropeo, con las que han querido compararse los hallazgos villenenses, infundadamente a nuestro juicio. Sólo minuciosos análisis y detenidos estudios podrán determinar la procedencia de tan extraordinaria cantidad de materia prima, cuya súbita aparición ha venido a confirmar la existencia de un riquísimo

foco cultural en la comarca villenense durante la Edad del Bronce, capaz de irradiar su influencia hasta regiones muy alejadas. Aquí es donde parece comprobarse ahora la existencia de ese substrato indígena patente en la orfebrería tartésica y que, al estímulo de las colonizaciones orientales, ha dado al mundo las maravillas de La Aliseda, El Carambolo o el Cortijo de Evora.

Los tesoros villenenses que acaban de aflorar son, por ahora, el último eslabón de una serie de descubrimientos arqueológicos del más alto interés, muchos de los cuales se exhiben desde hace tiempo en las vitrinas de nuestro Museo Municipal. Gran responsabilidad podrá exigirse-nos en el futuro a todos los villenenses si no somos capaces de valorar científicamente esta riqueza histórica y de contribuir con todos nuestros medios a la conservación de lo ya descubierto y a la exhumación de todas las maravillas que indudablemente encierra todavía el subsuelo de nuestra privilegiada y querida tierra.

José María Soler

Acto de entrega del
PREMIO MONTAIGNE 1982
DE LA FUNDACION F.V.S. DE HAMBURGO
a don José María Soler



Madrid, 11 de diciembre de 1981. 19,30 horas.

PROGRAMA

I

Presentación de Don Antonio Tovar,
Presidente del Patronato del Premio Montaigne.

Elogio del premiado por Don Gratiniano Nieto.

Entrega del «Premio Montaigne»
por el Presidente de la Universidad de Tubinga.

Intervención de Don José María Soler Garcia.

Entrega de la beca F.V.S. 1982 a Don Pedro Marco,
por el Presidente de la Universidad de Tubinga.

PROGRAMA

II

CONCIERTO

Obras de
AMBROSIO COTES

CAPILLA MUSICAL DEL
SEMINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUSICA ANTIGUA

Parce mihi, Domine (*lección de difuntos*)

Motete sin texto

Prudentes virgines, aptate vestras lampades (*motete*)

Motete sin texto

Mortuus est Philippus Rex (*motete. In exequiis regis
Philippi II*)

Motete sin texto

Filiae Jherusalem, venite et videte martyres (*motete*)

Motete sin texto

Vidi Angelum habentem Evangelium (*motete. In
festo S. Vicentii Ferrari*)

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

PARCE MIHI, DOMINE,
nihil enim sunt dies mei.
Quid est homo quia magnificas eum,
aut quid apponis erga eum cor tuum?
Visitas eum diluculo
et subito probas illum.
Usquequo non parcis mihi
nec dimittis me ut glutiam salivam meam?
Peccavi, quid faciam tibi, o custos hominum?
Quare me posuisti contrarium tibi
et factus sum mihimetipsi gravis?
Cur non tollis peccatum meum
et aufers iniquitatem meam?
Ecce nunc in pulvere dormiam
et, si mane me quaesieris, non subsistam.

PRUDENTES VIRGINES, APTATE VESTRAS LAMPADES.
Ecce sponsus venit. Exite obviam ei.

MORTUUS EST PHILIPPUS REX
et fleverunt eum omnis populus olanctu magno,
et lugebant dies multos et dixerunt:
Quomodo cecidit potens
qui salvum faciebat populum suum.

FILIAE JHERUSALEM, VENITE ET VIDETE MARTYRES
cum coronis, quibus coronavit eos Dominus
in die solemnitatis et letitiae. Alléluia.

VIDI ANGELUM habentem Evangelium aeternum
dicentem magna voce:
Timete Deum et date illum honorem,
quia venit hora iudicii eius. Alleluia.

*Perdóname, Señor,
porque mi vida no vale nada.
¿Qué es el hombre para que lo engrandezcas
y pongas tu corazón a su favor?
Al amanecer vas a verlo
/ al punto lo pones a prueba.
¿Hasta cuándo no me vas a perdonar
ni me dejarás en paz para que trague saliva?
He pecado. ¿Qué te he hecho, guardián de los hombres?
¿Por qué me has puesto en tu contra
y me has hecho insoportable para mí mismo?
¿Por qué no destruyes mi pecado
y te llevas mi iniquidad?
Mira que desde ahora dormiré en el polvo
y cuando me busques por la mañana, no me encontrarás.*

*Virgenes prudentes, disponed vuestras lámparas.
Mirad que viene el novio. Salid a su encuentro.*

*El Rey Felipe ha muerto
y todo el pueblo lo ha llorado con gran duelo,
guardando íuto muchos días. Y decían:
Mirad cómo ha caído el poderoso
que protegía el bienestar de su pueblo.*

*Hijas de Jerusalén, venid a ver a los mártires
con las coronas que el Señor ha puesto en su cabeza
el día de la alegría y de la fiesta. Aleluya.*

*Vi a un Angel que tenía en la mano el Evangelio eterno
y que decía a grandes voces:
Temed a Dios y dadle el honor debido,
porque se acerca la hora de su juicio. Aleluya.*

NOTAS AL PROGRAMA

«*Murmura que algo queda*», dice un refrán. Frecuentemente la Historia se ha hecho con eso *que queda* de las murmuraciones envidiosas y sólo a través del conocimiento de las obras de un personaje histórico se ha podido descubrir a los mentirosos que quisieron empañar su memoria para siempre. Vipne esto a cuento porque tal es el caso del compositor Ambrosio Cotes. A pesar de haber sido Maestro de Capilla de la Real de Granada y de las catedrales de Valencia y Sevilla, datos estos conocidos hace tiempo, a pesar de haber sucedido en Sevilla nada menos que a Francisco Guerrero, a pesar de los elogios que le tributó Lope de Vega en el «Auto del Hijo pródigo», a pesar de conservarse obras suyas en varios archivos, todo lo que su nombre sugería a los historiadores eran comentarios peyorativos hacia su persona (Pedrell: «era hombre de costumbres muy censurables, por no decir *otra cosa peor*») por culpa de un proceso que se le hizo en Granada a instancias de varios enemigos suyos poderosos. El proceso se resolvió sin mayor perjuicio para Cotes, pero los historiadores no pasaron de leer las primeras páginas del expediente, en las que se enumeran las acusaciones, con lo que hasta nuestros días las opiniones sobre Cotes se han basado únicamente en las querellas, bastante calumniosas, por cierto, de sus enemigos.

Gracias al trabajo de José María Soler García, *El polifonista villenense Ambrosio Cotes (1550-1603)* (Alicante, 1979), podemos conocer actualmente lo que de verdad se escondía detrás de aquel proceso, así como otras muchas circunstancias de la vida de este compositor. En dicho trabajo se basa este comentario, que no es sino un apretado resumen del mismo.

Por falta de documentos fehacientes no se ha podido establecer con seguridad la fecha de nacimiento de nuestro compositor, pero puede situarse sin riesgo a mediados del siglo XVI, hacia los años 1550-55. Su infancia transcurriría en su ciudad natal, Villena, y la vecina de Yecla, en cuyo colegio de Teatinos estudió. Cabe inducir que estuvo como niño de coro en alguna iglesia importante —quizá la de Santiago— porque éste era el modo habitual de conseguir una formación musical en aquel tiempo. El hecho es que ya en 1573 encontramos a Ambrosio en el templo de Santiago de Villena como clérigo *beneficiado* y en 1576, aunque a lo mejor lo era desde antes, como maestro *de capilla*.

Cuatro años más tarde, exactamente el 18 de mayo de 1581, consigue el cargo de maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, sucediendo en el mismo a Rodrigo de Ceballos. Era la Capilla Real una fundación aneja a la Catedral, con cuyos canónigos mantenían los capellanes una tradicional malquerencia, origen de continuos problemas. El ambiente interno de la Capilla también distaba mucho de la perfecta armonía, de donde le sobrevendrían a Cotes graves sinsabores y el famoso proceso que, por su importancia, reseñaremos aparte.

Interesa enumerar la plantilla de que constaba la Capilla Real de esta época (el dato es de 1611), como ejemplo de lo que eran semejantes instituciones y el número de músicos con que contaban:

- 1 capellán mayor.
- 24 capellanes perpétuos de presentación, con los siguientes cargos:
 - 1 maestro de capilla.
 - 1 tañedor organista.
 - 4 músicos de las cuatro voces.
 - 1 maestro de gramática.
 - 4 medios capellanes.
 - 6 capellanes amovibles, que llamaban «quartos capellanes».
 - 1 sochantre.
 - 1 versiculario.
 - 2 músicos de voz asalariados.
- 12 mozos de capilla.
- 5 ministriles a las órdenes del maestro.

En resumen, a la hora de hacer música, Cotes contaba con un organista, doce voces blancas, ocho voces de hombre y cinco instrumentistas. Pero esto sólo en teoría, porque en realidad el maestro Cotes se quejaba de que los

músicos eran escasos, inhábiles y de poco saber, salvo dos o tres, los seises o niños cantores rara vez llegaban a ocho, las relaciones entre maestro y organista eran de gran tirantez y los mismo ocurría con algunos capellanes cantores. Este lamentable estado de cosas llegó a un punto escandaloso cierto 5 de mayo de 1589. Así lo relata José María Soler:

«Durante el verano, solían decirse las horas en el coro bajo, ante el sepulcro de Jos Reyes Católicos. Eran excepción Jos aniversarios solemnes a los que asistían Jas autoridades de la ciudad, pues entonces se decían en el coro alto. El 5 de mayo de 1589, día de San Juan ante Portam Latinam, que no era ni aniversario ni de honras, se hallaba Cotes en el coro bajo con todos los cantores y la mayor parte de los capellanes.

A una señal del presidente comenzaron a cantarse las vísperas y, antes de llegar al Gloria Patri, otras vísperas comenzaron a oírse en el coro de arriba, en el que se hallaban Pedro de Soto, Jerónimo de Paz y los ministriles, que estaban en su Jugar acostumbrado, pues sólo cuando había falta de cantores abajo descendían algunos para suplirles.

De todos Jos capellanes, era Jerónimo de Paz el más antiguo, con derecho a presidir por tanto, y aunque el maestro de ceremonias, Juan de Muros, le suplicó unirse al coro de abajo, persuadido por Soto, no quiso hacerlo, y aún ordenó subir a Jos que estaban abajo. Unos Je obedecieron y otros no, y Jos dos coros prosiguieron sus vísperas por separado, con la consiguiente algarazara de los oyentes.

Como nadie cedía, el cantor Juan Soriano de Vargas marchó a casa del capellán mayor, que estaba enfermo, a contarle lo que sucedía, y volvió con recado para Jerónimo de Paz en que se le ordenaba descender pues era menos inconveniente y se podía hacer con menos nota. Pero los ánimos estaban ya excitados y uno de los capellanes de arriba impidió a Soriano dar el mensaje que traía y las vísperas se terminaron de cantar separada y simultáneamente por ambos coros.

Un testigo presencia) cuenta que «hubo grande nota y escándalo y murmuración entre la gente que lo oía, que era mucha por ser día de mucho concurso y Jos clérigos de la Iglesia venían a oírlos y se reían mucho, haciendo burla de lo que pasaba».

Dos años después de estos hechos, el capellán mayor, don Bernardo Manrique de Lara, el organista Francisco Hernández Palero y los capellanes Pedro Ruiz Puente y Pedro de Soto, se reúnen en casa del primero y redactan

veinticuatro cargos contra Cotes. Esta es la base del proceso que se le siguió y que reseñaré más adelante.

En 1595 queda vacante el magisterio de capilla de la catedral de Valencia por renuncia de su titular, Juan Ginés Pérez. Cotes, cuya salud no era muy firme y cuya vista se iba debilitando, solicitó el puesto y el cabildo valenciano, por unanimidad y dispensándole de la oposición, le otorgó la plaza el 16 de marzo de 1596. Cuatro años estaría en Valencia, aunque sus enfermedades y ausencias le impedían atender debidamente el coro, por lo que el cabildo acordó nombrar un Teniente que supliera al Maestro cuando éste faltase. En 1600 Cotes consigue que se le otorgue la jubilación, porque apenas podía distinguir los caracteres de los libros, además de estar continuamente enfermo. La intención expresa de nuestro compositor era retirarse a vivir a Villena, pero lo cierto es que llevaba ya tiempo haciendo gestiones para conseguir el magisterio de capilla de la catedral de Sevilla, vacante por la muerte de Francisco Guerrero. Cotes ganó la plaza en oposición con Juan de Riscos, a la sazón maestro de capilla de Jaén. Poco pudo hacer ya Cotes en Sevilla, pues su salud no le permitía atender apenas sus funciones, de las que el cabildo le descargó casi por completo. Murió el 8 de septiembre de 1603.

El proceso

La vida de un compositor del siglo XVI español puede resumirse en: de pequeño entra en una catedral o iglesia como niño de coro, después consigue un puesto de organista o maestro de capilla en una iglesia poco importante, trasladándose por sucesivas oposiciones a lugares de más fuste y, a ser posible, mejor remuneración. Los expedientes de limpieza de sangre, actas capitulares y testamentos —prácticamente únicos documentos que poseemos de sus vidas—, son excesivamente pocos en detalles que nos pudieran decir algo más de su modo de ser y vivir. Apenas se nos abre un poco el portillo para vislumbrar algo más concreto cuando un hecho desgraciado o escandaloso ha producido algún papel más cargado de pasión que el clásico formulario leguleyo. Por eso cobra importancia un proceso como el incoado a Ambrosio Cotes: porque da noticia de muchas cosas que de otro modo no conoceríamos.

Los cargos que se hacen a Cotes en el proceso que se le siguió pueden agruparse en tres tipos:

- Personales: tiene enfermedades vergonzosas, es mujeriego, sale de noche, juega, etc.

- Laborales: se finge enfermo para no ir al trabajo, se cambia de domicilio para vivir lejos de la Capilla, descuida los libros de música, no atiende a los seises, provoca enfrentamientos en la Capilla, etc.
- Profesionales: la única acusación propiamente musical es que cuando se *canta algún tercio (trío)*, echa sobre él una *cuarta voz en falsete*, que es cosa mala y abuso que en ninguna iglesia de España se hace.

A este cúmulo de acusaciones siguen los testimonios de personas que lo conocen y finalmente los descargos del propio Cotes, de todo lo cual nos queda un retrato bastante personal del maestro villenense. Desde luego era hombre de genio vivo, que no soportaba ver conculcados sus derechos ni que le llevaran la contraria sin razón, de ahí los frecuentes altercados con la camarilla de capellanes y sobre todo con el organista Palero. Desde luego padecía de lo que José María Soler llama eufemísticamente «sociabilidad femenina», siendo bastante notoria —ningún testigo lo niega— su particular amistad con doña Juana de Espinosa, que debió traerle más problemas que otra cosa. Cotes reconoce que es galante como debe serlo un caballero: «*Lo que pasa es que algunas veces muchas señoras principales de esta ciudad y fuera de ella han querido ver la capilla y riqueza de ella, y yo las he acompañado como es razón que se haga con las tales en la sacristía, pidiendo unos jarros de agua sobre dos veces en diez años*».

A pesar de que algunos testigos lo definen como «melancólico», deber ser más una terminología médica que psicológica. En general todos, amigos y enemigos, están de acuerdo en otorgarle dotes de conversador e incluso una cierta extraversión. «*Algunas noches de verano*», dice otro testigo, «*el dicho maestro, con una ropa y un báculo, se salía a la puerta de la calle con los vecinos, por ser gente principal y muy honrada, y así se estaban algún rato en buena conversación, sin tratar de vidas ajenas, y luego se entraban a dormir*». ¿Quién no disculpa de grado semejantes devaneos en el verano granadino? ¿Por qué no echar una partidita a las cartas con los amigos después de un día de trabajo? Algunas acusaciones, aunque sean falsas, tienen casi el valor de una evocación poética: «*Item, que ha ido algunas veces de noche a la Fuente de la Teja, adonde había mujeres, e iba cantando en falsete*». ¿No se nos humaniza definitivamente la figura del Maestro Cotes al imaginarle dando una vueltecilla por la Fuente de la Teja, mientras canturrea por lo bajo la melodía de un villancico que hace días está preparando para la próxima Navidad?

La única acusación específicamente musical es la n.º 23: «*Item, que si en el facistol se descuidan y yerran los cantores los trata mal de palabra y se descompone con voces muy altas que se oyen abajo en el altar mayor, y cuando se canta algún tercio, echa sobre él una cuarta voz en falsete, que es cosa mala y abuso que en ninguna iglesia de España se hace*». Lo último era totalmente falso y sobran los documentos para probar que se hacía en todas partes. Más aún, la improvisación sobre una composición (canto gregoriano o polifónico) era un ejercicio casi obligado en las oposiciones para maestro de capilla. Ciertamente que en caso de impericia ello puede dar lugar a verdaderos desastres, pero Cotes debió ser un consumado experto en este difícil arte y la prueba está en la soltura del tejido polifónico de sus obras. Es lógico pensar que sus enfrentamientos con Palero se debían no sólo a rencillas personales o cuestiones de poder, sino también a diferentes concepciones de la música. Un incidente narrado por el capellán Fernández de Salamanca nos dice algo sobre esto: «*Hallándome presente en la dicha Capilla Real a los Oficios divinos, estando en el órgano pequeño que está en el dicho coro el capellán Palero, organista de él, alzando un poco la voz dijo algunas veces hablando con el dicho maestro: Ande, señor maestro, con el compás. De manera que este testigo entendía que el susodicho tenía voluntad de que se abreviase en el dicho oficio, pero nunca por eso el dicho maestro dejó de hacer lo que debía, sino antes iba con el punto del canto*». La música que conocemos de Palero, toda ella para tecla, respira un virtuosismo nervioso, desasosegado, compuesta desde la perspectiva de la glosa ornamental, en rápidos movimientos de notas breves, bastante alejada de lo que es la concepción equilibrada del contrapunto imitativo. Cotes no es estático, ni mucho menos, en su música, pero prefiere que la fuerza de ella venga más del interés de los temas, de los contrastes modulantes, del cromatismo, de la yuxtaposición de períodos de carácter opuestos, en definitiva, de lo sustantivo más que de lo adjetivo.

En este sentido resulta paradigmática la preocupación de Cotes por adecuar el carácter de la música y el texto. En una pieza de construcción vertical y expresión reposada como «*Parce mihi, Domine*» de pronto todo se agita: es la frase «*et súbito probas illum*». El motete «*Mortuus est Philippus Rex*», conserva una tensa gravedad en toda su longitud, mientras «*Filiae Jherusalem*» y «*Vidi Angelum*» alegran su movimiento en el Aleluya final. Los madriga-

lismos o pequeños descriptivismos, algunos de los cuales pasan desapercibidos a nuestros ojos, abundan a lo largo de toda la obra. Por eso soy de la opinión de que las cuatro piezas sin texto que se conservan en Granada no son en realidad obras instrumentales, sino motetes en los que, simplemente, no se copió el texto. No se diferencian en ningún rasgo evidente del resto de la obra de Cotes y además son muchos los momentos en los que se percibe la presencia de un texto que, desgraciadamente, no conocemos. Sin duda el repertorio de los ministriles incluía mucha música vocal, por lo que la ejecución instrumental de estas piezas no es, ni mucho menos, desacertada, además de la única posible.

Juan José Rey Marcos

INTERPRETES

Seminario de Estudios de la Música Antigua

Fundado en 1972, el «Seminario de Estudios de la Música Antigua» (S.E.M.A.) es una entidad privada que reúne a investigadores e intérpretes especializados en música antigua. El trabajo en equipo y la conexión interdisciplinaria son el fundamento del mismo. De su tarea investigadora son testimonio los numerosos trabajos musicológicos publicados por los integrantes del S.E.M.A. Recientemente el Ministerio de Cultura concedió al S.E.M.A. una subvención para llevar a cabo un trabajo de recopilación y clasificación de la iconografía musical en el arte español hasta el siglo XVIII.

La «Capilla Musical», que es la vertiente sonora del S.E.M.A., es de sobra conocida por su actividad concertística en toda la Península, grabaciones en Radio Nacional, TVE, Cadena SER, etc., obteniendo siempre una crítica altamente elogiosa.

En este concierto la componen:

María José Sánchez, soprano

Daniel Pérez, *contratenor*

Pablo Heras, tenor

Javier Rada, *bajo*

Lorence Schroeder, *violín barroco*

Marcial Moreiras, *quintón de viola*

Tomás Garrido, *viola de gamba tenor y bajo*

Itziar Atucha, *viola de gamba bajo*

Juan Dionisio Martín, *flauta travesera,*

flauta de pico, orlo

Francisco Javier García, *flauta de pico, orlo*

Juan José Rey Marcos, *flauta de pico, orlo*

Presentación Ríos, *órgano*





FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6
Entrada libre