

RAFAEL COMPTA, MÚSIC VIGATÀ OBLIDAT

JAUME PINYOL I BALASCH
Música Antiga de Girona

Rafael Compta, forgotten musician from Vic

Rafael Compta (Vic, 1761-1815) fou un músic vigatà mestre de capella de la catedral de Girona (1794-1815), on va ordenar-se sacerdot. A l'Arxiu Capitular de Girona es conserven 77 composicions seves. Enemic dels francesos, va patir-ne la seva presència a la ciutat. La seva autoritat davant dels escolans d'aquesta capella fou precària. Va col·laborar amb joves músics vigatans portant-los a Girona. Tot i conèixer els nous corrents musicals procedents de Viena, la seva música és conservadora. Música Antiga de Girona n'ha editat dues obres: el famós *Te Deum* de 1814, on fa una befa musical de Napoleó, i un *Villancico burlesco*, compost sota presència francesa, on critica els balls que els invasors han portat a la ciutat.

Paraules clau: Capella catedralícia, catedral de Girona, Guerra del Francès.

Rafael Compta (Vic, 1761-1815) was a musician from Vic and chapel master of the cathedral of Girona (1794-1815), where he was ordained a priest. In the Chapter Archive of Girona there are 77 of his compositions conserved. An enemy of the French, he suffered from their presence in the city. His authority before the choirboys of this chapel was precarious. He collaborated with young musicians from Vic, bringing them to Girona. Even though he was aware of the new musical currents from Vienna, his music is conservative. Música Antiga de Girona has published two works: the famous Te Deum of 1814, in which he derides the defeated Napoleon, and a Villancico burlesco, burlesque Christmas carol, composed under French occupation, where he criticises the dances that the invaders have brought to the city.

Keywords: Cathedral chapel, cathedral of Girona, French War.

Aquest article és una ampliació i actualització de les investigacions fetes el 2009 amb motiu de l'edició del CD de Música Antiga de Girona: *Girona i Napoleó*, amb motiu de la celebració del II centenari del setge napoleònic de Girona. Aquest CD conté dues obres extenses de Rafael Compta i una simfonia de Carles Quilmetas, compositor igualment vigatà i primer violinista dins la capella de música de la catedral gironina a l'època de Compta. Atesa la precarietat de les investigacions d'història de la música a Catalunya i les moltes llacunes que resten per omplir, les afirmacions d'aquest article cal considerar-les com a provisionals i subjectes a revisió.

Rafael Compta va néixer a Vic vers el 1761,¹ dins una família de músics. Va estudiar música a la seva ciutat natal i va entrar a formar part de la capella de música de la seva catedral. La seva formació va ser la d'un violinista desitjós de prosperar

1. GRASSOT RADRESA, Marta. «Rafael Compta i la música sacra al final del segle XVIII i al principi del segle XIX a Girona. Anàlisi d'un *Te Deum*». *Revista Catalana de Musicologia* [Societat Catalana de Musicologia], núm. II (2004), p. 205-206.

i que per això va a Barcelona a perfeccionar-se, i va entrar a la capella de música de Santa Maria del Pi. Passà més endavant a la catedral barcelonina com a sots-mestre de capella i oposità per a mestre de capella de la catedral de Valladolid, fins que finalment guanyà les oposicions a mestre de capella de la catedral de Girona el març de 1794,² als 33 anys, on es quedaria fins a la seva mort, ocorreguda a Vic entre el juliol i l'agost de 1815, als 54 anys. Abans d'arribar a Girona Compta era laic, però un cop ocupada la seva plaça a la seu gironina, i possiblement per tal d'evitar els mateixos problemes que va patir Manuel Gònima, antecessor seu en el càrrec (1735-1774),³ es va ordenar prevere el 1797, celebrant la seva primera missa a Vic el juliol de 1797.⁴

Poca cosa més sabem de la vida de Compta, en no haver-hi cap tesi doctoral feta ni cap estudi aprofundit publicat. La seva discografia és mínima: el CD que Música Antiga de Girona va dedicar el 2009 al segon centenari dels setges napoleònics de Girona té dues obres seves: el famós *Te Deum* dedicat a Ferran VII en el seu retorn de la presó francesa, i el villancet «Saltando y brincando», escrit el Nadal de 1813.

L'obra conservada

L'Arxiu Capitular de Girona conserva 77 partitures del mestre,⁵ i fora del de Girona n'hi ha tres més.⁶ És possible que pugui trobar-se alguna obra seva en altres arxius, però sembla difícil que en siguin una quantitat apreciable. Possiblement caldria afegir-hi alguna de les composicions del mateix arxiu conservades sota l'epígraf d'anònims, però no serien més de tres o quatre. Aquestes partitures han estat digitalitzades i en total contenen uns 2.100 fulls corresponents a les partícules de les composicions, de manera que en resulta una mitjana de 27 partícules per partitura. En els més de vint-i-un anys que Compta treballà a Girona, resulta que de mitjana va escriure gairebé quatre obres per any, una producció relativament baixa si la comparem amb algun dels seus antecessors.⁷

2. El 17 de març 1794, essent successor del gironí Josep Pons, únic mestre de capella del s. XVIII nat a Girona. GALDÓN, Montiel. *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del s. XIX*. Tesi doctoral, UAB, 2003. Aquests moments eren especialment complicats a Girona a causa de l'entrada a la ciutat, provinents del nord, de soldats i pagesos francesos que fugien davant l'avançament de les tropes republicanes, amb especial intensitat des de finals de novembre de 1794, quan el Capítol i el bisbe van abandonar la ciutat per por dels republicans.

3. Manuel Gònima (Lleida, 1710 - Girona, 1792), mestre de capella entre 1735-1774, obtingué la plaça de mestre de capella sense ser ni tonsurat, sota el patrocini del canonge Sulpici Puntic, nebot del gran bisbe constructor de l'època de la Guerra de Successió. Sota la protecció d'aquest canonge Gònima obtingué el dret d'accedir al cor —espai privatiu dels canonges—, per realitzar les seves funcions de mestre de capella, i un sou igual al dels canonges. Aquesta circumstància fou aprofitada pels beneficiats de la catedral per rebutjar aquest tracte i van iniciar un procés canònic contra aquestes decisions, procés que va passar del Capítol al bisbe, i del bisbe a Barcelona, on van respondre que a Vic (1735) el mestre de capella era casat, igual que a Santa Maria del Mar. El cas passà de Barcelona als tribunals de Roma. Gònima acabà ordenant-se prevere, però al cap de vuit anys.

4. Demanà autorització per anar a cantar la primera missa a Vic el 16 de juliol de 1797. GALDÓN, *op. cit.*, p. 45.

5. Sense comptar les partitures anònimes que li puguin ser atribuïdes.

6. Dues a la Biblioteca Nacional de Catalunya i l'altra a la biblioteca de l'Abadia de Montserrat.

7. Josep Gaz, mestre de capella a Girona entre 1690-1711, en els vint-i-un anys de treball, igual que

Les obres conservades són totes vocals, ja que eren les que s'utilitzaven en els actes religiosos de la catedral. En elles no hi manquen seccions purament instrumentals, com ara la introducció al *Te Deum* de 1814, sempre però són seccions secundàries. La majoria de les seves composicions són amb orquestra, que és més o menys àmplia en funció de la importància que volgués donar a l'obra. Vint-i-sis de les seves obres van datades, però només amb la indicació de l'any, no pas amb la data o festa concreta per a la qual foren utilitzades. Tot i això, aquest detall és molt útil per als historiadors, sobretot si es té en compte que abans de les seves són poques les partitures que van datades. Utilitza poca varietat de formes musicals: la més utilitzada és encara el clàssic villancet d'origen castellà, dels quals se'n conserven 21, però són villancets força evolucionats. En particular els seus *Villancicos burlescos* semblen més una cantata, amb els seus duos, recitatius i parts instrumentals, que no pas una simple composició amb tornada i coples, tal i com era el villancet clàssic. Aquests *Villancicos burlescos* anaven destinats només a la vetlla de Nadal, quan després de la celebració de les tres misses preceptives de la mitjanit a la catedral de Girona es realitzaven actes festius més o menys seriosos de caràcter popular. La més antiga d'entre les partitures datades escrites per a la vetlla de Nadal pertany a l'any 1795. D'aquell mateix any conservem dos villancets de Nadal, un de seriós, que porta l'anotació *Villancico primero*, on es barregen temes de l'Èxode bíblic —l'exili a Egipte— amb l'adoració dels fidels a Betlem. El segon villancet, obra més festiva i menys litúrgica, s'anomena *Un pastor y un estudiante* i porta com a subtítol *Villancico burlesco*. Aquest tipus de villancets desenvolupen una acció elemental, amb pastors presentats com a ignorants i fartaners, per tal de fer riure els ciutadans gironins, ja plenament burgesos. És més que probable que d'aquestes representacions festives en sorgissin els actuals pastorets, quan al començament del segon terç del s. XIX una reforma puritana de l'Església els va expulsar de la catedral per ser massa profans i van trobar aixopluc dins d'altres institucions populars. A l'annex d'aquest article el reproduïxo amb algunes consideracions.

Compta gairebé no va compondre oratoris, fet sorprenent. Només n'hi ha un, datat del 1806, poc abans dels trasbalsos de la invasió francesa, que acabaran amb aquest tipus d'obra. L'oratori va sorgir a Itàlia,⁸ i va tenir una notable acceptació entre la societat burgesa catalana,⁹ que hi veia una alternativa pietosa, edificant i menys cara que l'òpera. L'esmentat Gònima va compondre setze oratoris, dels quals només un s'ha conservat amb la seva partitura i de set més se n'ha conservat el text, recollits a la col·lecció *Bonsoms de la Biblioteca Nacional de Catalunya*. Aquest tipus de composició suposa un nou tipus de religiositat, i alhora un nou grup social que l'accepti: una religiositat intimista, amb un elevat compo-

Compta, va deixar un total de 154 obres. Tot i que no totes van ser escrites en aquesta ciutat, sí que ho van ser en la seva immensa majoria. PUJOL, Josep. «Catàleg de l'obra conservada de Josep Gaz». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IV (2011), p. 101-158.

8. DAMILANO, Piero. Article 'Oratorium'. A: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1994, p. 56.328 i s., on s'explica l'origen i l'evolució d'aquesta forma musical sorgida a la sala de pregària del convent de Sant Felip Neri, a Roma, als voltants del 1600. I també DAUFÍ, Xavier. *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825)*. *Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al s. XVIII*. Tesi doctoral, UAB, 2001, p. 57-106.

9. DAUFÍ, *op. cit.*, p. 62-63, en relaciona uns quatre-cents a Catalunya entre 1730-1810 aproximadament.

ment emocional, essencialment privada, a la qual l'erudició bíblica dels textos cantats en aquests oratoris satisfia notablement. Sense la intervenció dels nous ordes religiosos establerts a Catalunya no es pot entendre aquesta expansió de l'oratori entre nosaltres. Un dels principals propagadors, no pas l'únic, de la nova sensibilitat religiosa va ser l'orde dels servites, orde mendicant que després del Concili de Trento va escampar entre les classes altes i burgeses urbanes de Catalunya la devoció a la Mare de Déu dels Dolors, amb la finalitat d'aconseguir dels seus congregants una conversió personal basada essencialment en el foment dels sentiments de commiseració generats en contemplar els dolors de Maria al peu del Crucificat. A Girona l'embranchada inicial d'aquesta devoció cal situar-la a la segona meitat del s. XVII i la dels oratoris, als voltants de 1740, quan la congregació dels Dolors inaugura la seva església. L'esgotament de l'oratori cal situar-lo a l'època de Compta, amb la confluència de diverses crisis provocades per l'arribada de les tropes napoleòniques. La durada de l'oratori entre nosaltres, doncs, va ser curta, tot i la seva embranzida inicial.

Si Compta no va escriure oratoris, en canvi sí que va compondre molts goigs per a gremis i per a devocions particulars, en una mena de privatització de la pietat pública per part de confraries,¹⁰ gremis i associacions. D'ell se'n conserven 33, que conformen gairebé la meitat de la seva obra. Cinc d'aquests són per a dos cors i orquestra, és a dir, són obres cares i de lluïment, encarregades per ordes religiosos arrelats a la ciutat, com ara els dedicats a sant Tomàs i sant Bonaventura, propiciades pels dominics. Altres són obres per als serveis devots d'ordes amb menys poder econòmic, on s'utilitza un sol cor i sense orquestra, com són les dedicades als sants fundadors dels servites, orde que no tenia convent a Girona, era a Empúries, però que tenia a la ciutat la Congregació dels Dolors. També hi ha goigs promoguts pels caputxins, com són els goigs a la Divina Pastora. D'altres, com els dedicats al beat Josep Oriol, avui sant, s'expliquen per l'impuls de la seva beatificació ocorreguda el 1806. L'abundor dels goigs és tal que els copistes de la capella de música acabaran escrivint-los a la manera industrial: en redactaran només la part vocal, tot indicant que la part instrumental és la del goig que serveix de mostra. Un fet destacable d'aquestes composicions és la utilització del català com a llengua usual en un terç d'elles, fet que indica que el castellà va començar a deixar de ser la llengua escrita de les elits eclesiàstiques gironines i ara adquireix una més àmplia normalitat, apropant-se a la llengua dels cada cop més potents grups burgesos de la ciutat. Alguns ordes, com ara els caputxins, excel·liran en aquest punt.

Mereixen una consideració particular els cinc rosaris conservats, tots ells en català.¹¹ Són obres extenses, generalment a dos cors, amb violins, oboès o flutes, fagots, corns, acompanyament continu i alguna vegada orgue. Altres mestres de la capella catedralícia tenen composicions dedicades al Rosari, i en mirar-les atentament pot observar-se que aquesta devoció —en la seva versió musicada— floreix a Girona a partir de 1785, any de l'arribada a la catedral del mestre Arquimbau, que li dedica tres obres grans, mentre que el seu successor, Pons, només n'hi

10. Aquest fenomen és simultani a la multiplicació d'altars i capelles dins els temples per tal de donar feina a la multiplicat de beneficiats.

11. D'una de les partitures només se'n conserva l'orquestració, sense les partícels vocals, però les altres són completes.

dedica una, però amb Compta arribem al màxim, cinc rosaris. Una de les obres d'Arquimbau porta la indicació que va ser promoguda pels carmelites de la ciutat, fet que cal suposar que degué ser una excepció, ja que generalment els qui les promovien eren els dominics. Aquesta utilització del català en els rosaris no s'entendria si aquesta devoció en la seva vessant resada fos en castellà. Per tant, cal concloure que a la ciutat de Girona al final del s. XVIII una part important de la pietat popular era feta en la llengua tradicional.

Compta utilitza intensament els violins i comença a utilitzar les violes, instrument nou en aquell moment a la ciutat i que apareix només en tres de les seves partitures, i encara enmig de l'acompanyament continu. Els oboès predominen sobre les flutes i comencen a aparèixer els fagots, concretament en quatre de les seves obres. Els corns els trobem amb una certa freqüència, malgrat la prohibició papal.¹² El continu és omnipresent, però a diferència del de Gaz aquest és més concertant. L'orgue apareix al costat del continu, reforçant-lo en les peces més solemnes. Les veus són presents en totes les obres, ja que no es conserven obres instrumentals seves.¹³ Solos i duos són escassos, reservats a les obres menors, com són les realitzades per a alguns ordes i gremis de la ciutat. La majoria de les obres són a dos cors, tot i que en algunes les veus agudes poden anar duplicades dins del mateix cor, com són les obres de més compromís i més solemnes.

De les obres analitzades en la preparació del CD abans esmentat en surt un estil musical que incorpora les innovacions generalitzades per Haydn, tan valorats a la Catalunya de l'època,¹⁴ amb abandonament del contrapunt barroc i utilització de l'homofonia, amb una estructura relativament simple i la utilització sovintejada dels corns com a element d'embolcallament sonor. El resultat són obres d'estructura relativament senzilla, però de lluïment i agradables a l'oïda.

Relacions amb el clergat catedralici

Les capelles de música a les catedrals són un dels fruits del Concili de Trento. Aquest concili, celebrat en els anys centrals del s. XVI, va potenciar l'estructura piramidal de la jerarquia eclesiàstica per tal de contrarestar la creença luterana en el sacerdoci universal. Per això va reformar tota l'estructura eclesiàstica, eliminant els bisbes absentistes, fomentant la presència dels sacerdots a qualsevol acte eclesiàstic, fos litúrgic o paralitúrgic, com ara processons i aplecs, dignificant les parròquies i els rectors rurals, tot dins una reforçada jerarquització clerical. La llengua litúrgica en exclusiva havia de ser el llatí per tal d'evitar desviaments doctrinals. En aquesta situació de dualisme social dins el món catòlic, la música era l'encarregada de fer de pont entre el món de la jerarquia i el món dels fidels,

12. El papa Benet XIV el 1749 a l'encíclica *Annus Qui* prohibia: «*Tympana, cornua venatoria, tubas, decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synfonica, cheles aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt*». RIFÉ, J. «Notas sobre la música de Haydn en la ciudad de Girona a finales del siglo XVIII». A: *Actas del congreso «La Ilustración y Jaén»*. Jaén: Universidad de Jaén, UNED y Real Sociedad Económica, 1994, p. 401-411.

13. L'absència dins l'Arxiu Capitular de Girona de l'arxiu corresponent als organistes és un fet, ara per ara, inexplicable.

14. RIFÉ, *op. cit.*

ahora que feia emocionalment actius uns creients que en els actes litúrgics eren subjectes totalment passius. És per això que des de Roma es reanimen les capelles musicals de les catedrals i de les parròquies riques, en el marc d'una intensa clericalització de la vida religiosa, fet que comportarà un augment intens del personal al servei de les catedrals.¹⁵ A Girona la capella de música té els seus primers estatuts el 1630, i anirà ampliant-se i creixent fins a la seva dissolució sota Espartero el 1842. Aquesta capella comptava en el moment de màxima esplendor, cap a la meitat del s. XVIII, amb vint-i-un intèrprets i quatre escolans de cor, destinats a les veus agudes. El seu finançament provenia de diversos beneficis eclesiàstics que amb els anys havien estat reconduïts des d'altres finalitats cap al manteniment de la capella, sempre amb l'autorització de Roma. Tots els càrrecs dins la capella eren per oposició, i generalment els instrumentistes feien de vocalistes quan calia, i a l'inrevés també. Dins de l'escala social del s. XVIII el mestre de capella era un menestral més —la revolta de Mozart el 1781 davant el tracte humiliant del seu bisbe no es donà entre nosaltres— i el seu sou era generalment inferior al de l'organista,¹⁶ malgrat que havia de fer-se càrrec dels escolans de cor. Quan la difusió de l'individualisme liberal i del Romanticisme va fer aparèixer la figura del geni, ben aviat atribuïda a determinats intèrprets i compositors, la valoració social dels mestres de capella canviarà totalment.

Tal i com s'ha dit més amunt, Rafael Compta obtingué la plaça de mestre de capella per oposició, plaça a la qual també es va presentar un germà seu, Antoni, igualment de Vic. Tot i que Antoni la va guanyar, seguidament hi va renunciar a favor del seu germà, de manera que fou aquest qui finalment ocupà la plaça el març de 1794.¹⁷ Rafael no era sacerdot, però aquest fet no li impedí d'accedir a la seva feina, un accés ben diferent al que va tenir en la mateixa circumstància el seu antecessor, el mestre Manuel Gònima, com ja s'ha explicat més amunt. Però potser a causa d'aquest antecedent Compta s'ordenà sacerdot tres anys després.

El càrrec de mestre de capella no comportava cap canongia, sinó un benefici, i en funció de les rendes del benefici atorgat el seu sou era més o menys considerable. Des de la reforma tridentina els canonges eren personatges de gran influència a la cúria diocesana i, per extensió, a la ciutat. Els beneficiats eren clergues que tenien responsabilitats en temes puntuals de l'organització catedralícia. Però la consideració econòmica d'uns i altres era diferent. Els canonges percebien en general rendes força més altes que la majoria dels beneficiats. A Girona les relacions entre beneficiats i canonges d'una part i entre dos tipus de canonges per l'altra van ser tibants durant segles principalment a causa de les diferències econòmiques.¹⁸

15. Concretament la catedral de Girona tenia al seu servei directe 184 persones dins una ciutat de 8.000 habitants. JIMÉNEZ SUREDA, Montserrat. *L'Església catalana sota la monarquia dels Borbons: la catedral de Girona en el s. XVIII*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 23-25.

16. Sempre hi ha excepcions: l'acta capitular del 20 d'agost de 1756 indica que el manxaire de l'orgue ha cobrat en un cas concret igual que el mateix organista.

17. GALDÓN, *op. cit.*, p. 44 i s.

18. JIMÉNEZ SUREDA, *op. cit.*, p. 87 i s. i 132 i s.

Tot just arribat al càrrec gironí, Compta s'adonà de les dificultats que tenia amb els violinistes de la capella, clergues ja grans i fets a l'antiga, amb dificultats tècniques creixents. És per això que aconseguí del Capítol —que deuria escoltar massa sovint les errades dels esmentats violinistes— l'autorització i els diners necessaris per contractar dos violinistes laics, i va aconseguir que en endavant es mantingués aquesta proporció entre laics i clergues dins dels violins. El primer violinista laic contractat va ser Carles Quilmetas, músic nat a Vic igual que Compta,¹⁹ i que serà un dels innovadors musicals dins la Girona de finals del set-cents com a introductor del primer classicisme. Mentre Compta, que era una generació més gran, mantenia a grans trets els postulats musicals heretats dels seus predecessors immediats —Gònima, Juncà, Arquimbau, Balius—, Quilmetas, segurament per la independència que li atorgava la seva condició de laic dins una societat molt jerarquitzada i clerical, va compondre la primera simfonia que es coneix a la ciutat de Girona, una obra de gosadies harmòniques molt avançades per al seu temps.²⁰ Que el seu fill Josep aconseguís, amb només 19 anys, la plaça de violí primer a la catedral de Vic²¹ no és res estrany, ateses les estretes relacions musicals que podem anar documentant al llarg del s. XVIII entre les catedrals de Girona i Vic. És molt probable que en l'obtenció d'aquesta plaça els consells del seu mestre Compta l'haguessin ajudat. Passades les tribulacions napoleòniques, el Capítol gironí, a finals de desembre de 1814, li proposà de tornar a Girona per fer-se càrrec de la plaça vacant de viola primer. Aprovada l'oposició corresponent, Quilmetas fill ocupà l'esmentada plaça el 6 de desembre de 1814, pel qual se li atorgà un sou de 80 lliures anyals, no gaire llunyà de les 100 que cobrava el mestre de capella.

Els escolans de cor

Les capelles musicals de les catedrals tenien uns quants escolans per a les veus agudes, atès el costum de no permetre veus femenines dins les esglésies.²² La de Girona en tenia quatre. Una de les tasques més importants dels mestres de capella de tot el país era l'educació dels escolans de cor, que com ja s'ha dit suplien les veus femenines prohibides dins les esglésies tant per la tradició com per la normativa.²³ Els nois entraven al servei de la catedral cap als vuit anys, i hi restaven fins al canvi de veu. Alguns d'ells, però, continuaran al servei de la catedral com a clergues, ja sigui com a intèrprets musicals ja com a titulars d'altres oficis clericals. El mestre de capella, segons els estatuts, havia d'hostatjar-los, alimentar-los, vestir-los, calçar-los, donar-los una instrucció elemental i un ofici dins el sector

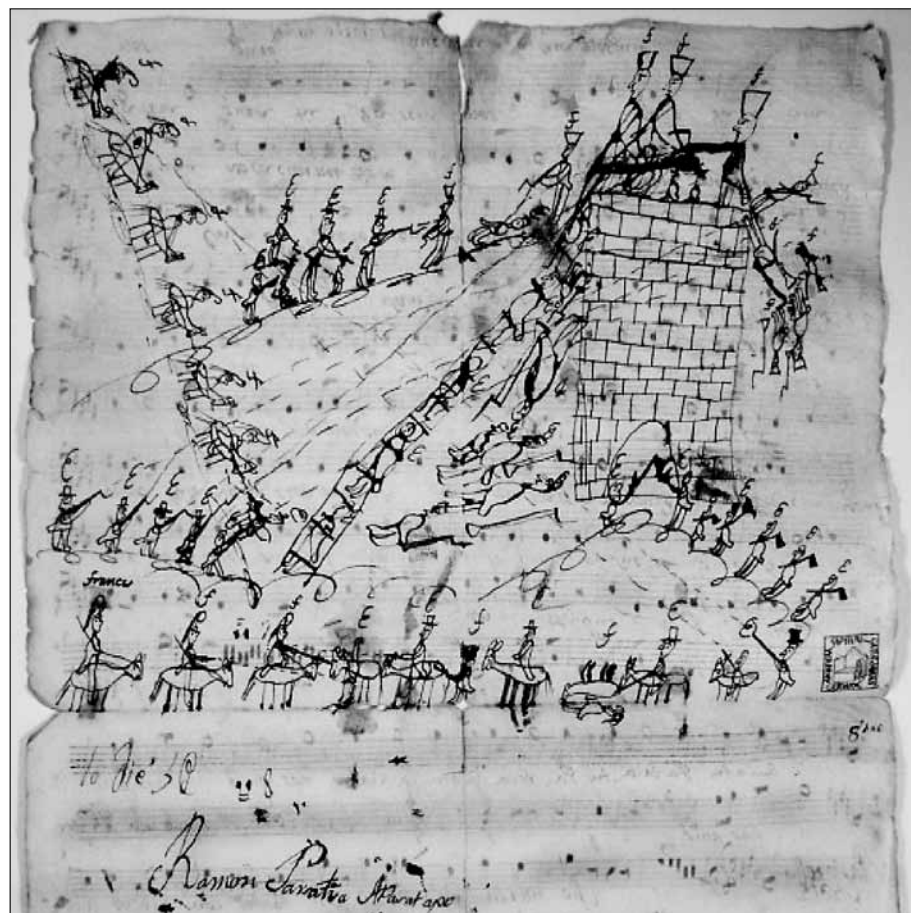
19. Les fonts consultades difereixen força respecte de la seva data de naixement.

20. Les discussions hagudes entre els intèrprets de Música Antiga de Girona a l'hora de preparar la gravació d'aquesta simfonia en són una mostra. En llegir determinats passatges de l'obra es va haver de consultar el seu original per concloure que aquelles harmonies dubtoses no eren cap error de transcripció, sinó originals de l'autor.

21. ACG, acta de l'1 de juny de 1798. GALDÓN, *op. cit.*, p. 596.

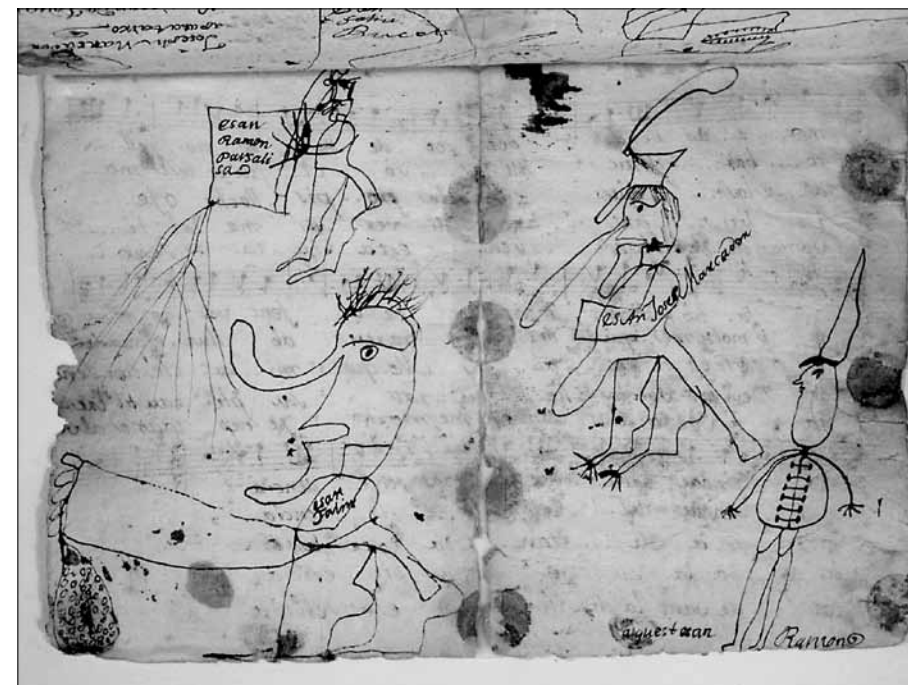
22. Costum basat en una interpretació literal de la carta de sant Pau als corintis (I Cor, 14,34): «*mulier taceat in Ecclesia*, frase que ha estat interpretada sovint de forma restrictiva, de manera que les veus blanques dels infants o bé en determinades circumstàncies els falssetistes o els castrati eren els encarregats de cantar les veus agudes. Cf. JOACHIM MOSER, Hans. Article 'Gesangkunst'. A: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1994.

23. GALDÓN, *op. cit.*, p. 332.



dels músics. En acabar els seus serveis a la catedral els infants rebien un diploma acreditatiu i un vestit sencer. No rebien cap sou durant la seva estada a la capella, però el 1823 aquesta disposició va canviar i van començar a cobrar 12,5 ll anials cadascun d'ells. La seva presència dins el cor era generalment irregular, ja que només havien d'actuar quan hi havia *cant figurat*, és a dir, cant no gregorià. Aquestes activitats cantores havien de compartir temps i espai amb les activitats docents de la mainada, fossin musicals o fossin de cultura general. La seva presència dins el cor no sempre era tranquil·la: les actes capitulars es fan ressò periòdicament dels sorolls i els moviments que fan quan són dins del cor, i per més que els renyin no aconsegueixen canviar els seus costums de mainada.

Poc abans de l'arribada de Compta a Girona, i quan era mestre de capella el gironí Josep Pons, un escolà morí ofegat quan s'estava banyant a les aigües del



Dues mostres dels dibuixos dels escolans de l'època de Compta al revers d'una partícula de tiple, pròpia dels escolans de cor.

riu Ter.²⁴ La tragèdia, molt sentida a la població, va donar als infants del cor una importància creixent, i el Capítol catedralici va tenir un major control sobre la mainada, després d'haver de passar el mal tràngol de fer saber la desgràcia a la família afectada.

Quatre anys més tard, el 10 de juny de 1797, quan Compta ja era mestre de capella —segurament en el mateix marc mental deixat entre els canonges per aquesta desgràcia—, el mestre fou acusat davant del Capítol de ser poc curós en les seves obligacions envers els escolans, just en els dies de la seva ordenació sacerdotal. El Capítol encarregà un informe sobre el cas al canonge administrador

24. Era l'agost de 1793, i el mestre de capella era Josep Pons. JIMÉNEZ SUREDA, *op. cit.*, p. 165.

de l'obra de la catedral, informe basat en una inspecció ocular. La visita feta a la residència dels infants, que era la mateixa casa del mestre —situada on hi ha avui la porta d'entrada a la visita turística de la catedral— constata que la roba dels llits dels quatre infants estava en un estat lamentable, que era de teixit bast i estava plena de sorgits, que passava el mateix amb les flassades i les coixineres, i que la palla de les màrfeques era un cau per als insectes.²⁵ Igualment, les camises dels infants no es portaven a rentar més d'un cop cada quinze dies, i en comptes de rentar-les amb sabó només s'esbaldien amb aigua sola. Els forats i els estrips a la roba exterior de la mainada eren usuals, i el mateix passava amb la seva alimentació dels infants: molt d'arròs però poca carn, i encara aquesta a repartir entre sis: els quatre escolans, el mestre de capella i la minyona. Aquesta era l'administradora directa de la casa, però el mestre Compta n'era el responsable darrer.

Tres anys més tard tornen els problemes amb els escolans. Les actes capitulars²⁶ es fan ressò d'una queixa contra el mestre pel seu excés de zel en reprimir una falta d'un escolà. Ara s'envien quatre canonges comissaris²⁷ —els dos encarregats de les obres de la catedral i els dos comissaris de música— amb l'encàrrec que informin sobre els fets i que, en cas de ser confirmats, reprenguin separatament els seus causants: primer el mestre de capella, recordant-li les seves obligacions en l'ensenyament de la música i del nodriment i tutoria dels escolans, i després els escolans, advertint-los de l'obligació de seguir les lliçons i les indicacions del mestre. Que quatre canonges fossin destacats a solucionar un problema puntual amb un escolà indica la importància que havia pres el tema, i era potser un senyal de desavinences entre Compta i el Capítol.

Que Compta fos amonestat —un incident registrat en les actes capitulars no era cap fotesa— dos cops en tres anys, permet imaginar quina podia ser una de les reaccions possibles per part del mestre: controlar menys els escolans. Si aquesta suposició fos certa, permetria entendre l'existència dels anomenats *gargots dels escolans*, un grup d'una setantena d'inscripcions i dibuixos realitzats al darrere dels fulls de diverses partícels de tiple (soprano), que eren les partícels que els infants tenien a la seva disposició per als assaigs.²⁸ Són anotacions i comentaris intranscendents de mainada que sap escriure i dibuixar i que està convençuda que ningú no els controla mentre fan aquestes facècies. Ara bé, aquests gargots no podien haver-se realitzat sense tenir ben a l'abast ploma, tinta i les partícels. Això fa pensar que tant el dormitori dels quatre escolans com la seva aula d'estudi, i l'espai on desaven els seus instruments o bé les seves partícels, eren

25. Gònima, partitura 113, partícels de tiple: porta la inscripció feta per un escolà damunt el revers d'una partícels: «aquí ha mort una puça». Tots els indicis porten a pensar que és de l'època de Compta. El mateix ho trobem a l'anònim 74. Aquesta anotació permet suposar que si les màrfeques dels escolans eren nius de puces, aquestes devien poder arribar amb facilitat a la sala d'assaig, que seria contigua.

26. Del 10 de maig de 1800, GALDÓN, *op. cit.*, p. 336.

27. Els comissaris eren canonges encarregats d'una part de l'administració dels béns del Capítol catedralic. Eren elegits cada any a l'assemblea general del mes d'abril, una reunió que durava més d'una setmana. En el cas de la música n'hi havia dos, i supervisaven el funcionament de la capella de música, revisant-ne les despeses i tot allò relacionat amb la música que depengués de la catedral, tant fora com dins de l'edifici.

28. PINYOL, Jaume; BOSCH, Albert. «Inscripcions a les partitures de l'arxiu musical de la catedral de Girona a l'època dels setges napoleònics». *Annals de l'I.E.G.* (2011), p. 741 i s.

ben propers.²⁹ També devien saber que quan escrivien o feien aquests dibuixos el mestre els ho permetia, o bé no els ho impediria. Alguns d'aquests gargots podien haver estat escrits en pocs minuts, però en el cas dels dibuixos calia comptar amb diverses hores per tal de poder-los acabar amb un mínim de cohesió. Més singular encara és el fet que entre els signants d'aquests gargots hi trobem cantants que ja no eren escolans, sinó que eren ja joves instrumentistes o vocalistes de la capella de música, alguns d'ells clergues,³⁰ cosa que permet suposar que eren antics escolans, ara ja clergues, que potser substituïen eventualment el mestre de capella en alguna de les seves funcions docents, i que permetien als escolans la realització d'aquestes facècies i a més a més hi col·laboraven. El fet que el gruix de les inscripcions datades, ja que no totes porten data, sigui de l'època de la presència napoleònica a Girona, entre 1809 i 1814, porta a pensar que la desorganització de la capella va ser intensa a causa de les dificultats de la vida diària dins la catedral, ja que era època de guerra, quan no tots els càrrecs catedralicis eren als seus llocs. I, a més, l'absència de bisbe, mort el 1810, va perllongar-se fins al 1815, quan va arribar un nou bisbe.

Alguns d'aquests dibuixos són veritables documents històrics, que reflecteixen, amb ulls de mainada, el que havien vist a les muralles de la ciutat: l'assalt dels soldats francesos a Girona el 1809 escalant la muralla de la ciutat. Les seves imperfeccions tant en les proporcions com en la perspectiva no alteren el seu valor documental, ben al contrari, hi afegeixen una espontaneïtat de la qual manquen els dibuixos dels tècnics militars del moment. Al marge del seu valor documental, les expressions escrites en molts dels gargots³¹ mostren uns escolans ociosos i que tenen al seu abast les eines per escriure, però alhora mostren el baix nivell cultural³² i humà d'un grup significatiu del nucli de persones que vivia a la catedral: insults entre escolans, burles i befes mútues, dibuix d'un escolà fatxenda fumant un puro, gargots escrits de qualsevol manera i en qualsevol direcció del text, esborralls freqüents, crítiques a la qualitat de les obres musicals que interpreten, etc.³³ És la primera vegada, des de la creació de la capella el 1630, que els escolans han gosat apropiarse del revers de les partícels per a finalitats gens musicals. I aquesta gosadia, mantinguda més enllà de la mort del mestre, només pot ser atribuïble, en una part important, a la poca cura del seu responsable, Compta. Segurament

29. Reforça aquesta suposició el fet que alguns escolans matessin les puces que hi havia a les seves partícels. Cf. nota 27.

30. O no tan joves. A la partitura B 86 de l'arxiu capitular gironí, obra del mestre de capella Badius, hi ha la signatura, sorprenent d'altra banda, d'un tal Pater Paulus Ordinis Predicatorum. Que un dominic participés en la capella de música de la catedral no té res d'estrany, però que col·laborés en els gargots dels escolans, ja adult, indica el desordre que hi havia a la capella de música.

31. Com ara: «Pera Marqués flux de uriosa? ha passat aquest paper lo any 1815 de merda; Adorna talamum. Jo t'adornaré de alguna surra; en Parsalisa ha passat això que no costa res».

32. És molt significatiu en aquest aspecte el dibuix de Ramon Parsalisa a la partitura A 36 de l'arxiu capitular gironí, obra del mestre de capella Arquimbau, on l'autor es dibuixa anant de passeig l'any 18011. La singularitat de confondre 1811 amb 18011 és molt il·lustrativa. El fet que l'infant ignori que per passar de les unitats a les desenes cal eliminar el zero a l'esquerra indica el nivell docent que rebia, un escolà que pels dibuixos que ens ha deixat demostra que no era cap nul·litat intel·lectual. El mateix error es troba a Badius 86, però l'any és 18012, i la signatura és de Feliu Busquet.

33. Compareu aquestes afirmacions amb el text del *Villancico burlesco* «Un pastor y un estudiante». ACG, Compta 238 de l'annex, on el text mostra un nivell cultural molt baix, tot i que erudit.

no tota la responsabilitat sigui seva, ja que és difícil de jutjar-ho amb els nostres coneixements limitats, però la reiteració dels gargots al llarg dels anys, i la seva abundor, crec que palesen la seva poca dedicació a l'educació dels infants, i la seva manca d'autoritat moral davant d'ells. I quan arribin els dies de les tribulacions napoleòniques a la ciutat, augmentaran la quantitat i l'extensió d'aquests gargots, accentuant la impressió de desordre i degradació, fet que Compta no sabrà aturar. En desgreuge seu potser podríem esmentar el paper que va poder tenir la política contemporitzadora del bisbe Ramírez de Arellano (1798-1810) davant les dificultats sobrevingudes amb la guerra contra Napoleó, i la ja esmentada seu vacant després de la seva mort.

D'altra banda cal tenir present en aquesta disfunció educativa entre els escolans que l'esperit de la Revolució Francesa ja havia entrat a la ciutat, i que un cert aire d'inconformisme podia haver-se escampat entre el jovent de la ciutat. Només és pura suposició, però la presència de dues col·leccions de l'*Encyclopédie* de Diderot³⁴ a la ciutat, i l'existència d'afrancesats entre els seus nuclis dirigents, de ben segur que va fer dubtar a Compta més d'un cop sobre el camí a seguir, si mantenir intactes les formes i maneres tradicionals o bé acceptar l'individualisme i el liberalisme que portaven els nous corrents. La comparació entre la música que escriuen dos dels seus deixebles, el vigatà Carles Quilmetas i el mataroní Bernat Bertran, amb la que compon ell mateix permet de veure que la inclinació pel món tradicional és preferent per al mestre, mentre que la generació de músics més joves opinava de manera ben diferent. Això és una mostra més de la confusió i la barreja de corrents culturals a la Girona d'inicis del s. XIX, confusió que comportarà un desdibuixament de l'autoritat eclesiàstica tradicional.

El març de 1815 Compta demana un augment de la dotació pressupostària per al manteniment dels infants, passant dels sis sous usuals fins als 7s 6d.³⁵ Li fou concedit, senyal que la petició era adient i d'acord amb la inflació que els temps de la postguerra napoleònica van portar.

Que l'educació dels escolans de cor i la seva tutoria no eren temes senzills ho veiem a la mort de Compta. La seva mort sobtada just abans d'iniciar el viatge des del seu Vic natal cap a Girona i que cal situar entre finals de juliol i inicis d'agost de 1815, va obligar el Capítol a trobar ràpidament un substitut, que en aquest cas fou l'organista de la catedral, però aquest va declinar el càrrec al cap de poc temps. De ben segur que la migradesa del pressupost per al manteniment de la mainada no feia atractiu el càrrec, però tampoc hi ajudava l'ambient de relaxació i desordre que semblen reflectir els gargots dels escolans.³⁶

34. Editada a París entre 1751 i 1772.

35. GALDÓN, *op. cit.*, p. 329.

36. El fet que durant els mesos de juny i juliol de 1813 només hi hagués tres escolans de cor, en comptes de quatre, és un senyal més dels desordres generats per l'ocupació francesa de la ciutat i una mostra més de les dificultats del correcte funcionament de les seves institucions.

Compta i els francesos

No tinc prou coneixements històrics sobre el s. XVIII osonenc per jutjar si l'animadversió manifesta del mestre Compta envers els francesos podria provenir de l'ambient viscut a la seva infantesa passada al seu Vic natal, o bé la va adquirir més tard en veure les vexacions provocades pels soldats francesos en nom de la llibertat durant la invasió de l'Empordà el 1794. Si a Vic el maig de 1705 va sorgir el jurament de l'ermita de Sant Sebastià per tal d'evitar que Catalunya caigués en mans dels Borbons a l'època de la Guerra de Successió, és fàcil de creure que, amb la repressió posterior al 1714, l'animadversió envers els francesos continués viva a la ciutat. El fet és que quan Compta accedí a la plaça de mestre de capella a Girona, el març de 1794, la ciutat estava exaltada, pendent de la invasió de tropes franceses que contraatacaven després de les victòries del general Ricardos de l'any anterior, batalles que cal situar en el marc de la Guerra Gran (1793-1795). La presència de contrarevolucionaris francesos dins de la ciutat juntament amb les barbaritats protagonitzades pels soldats republicans abans esmentades serien elements suficients per explicar el naixement d'aquesta animadversió. És aquest estat d'ànim el que trobem en dues de les seves partitures: el text del *villancico burlesco* «Saltando y brincando», i la melodia del *Te Deum* de 1814.

El villancet «Saltando y brincando» es va cantar en un moment o altre de les celebracions de la vetlla de Nadal de 1813 a la catedral de Girona, en un moment en què les autoritats franceses administraven la ciutat des de feia tres anys, i que havien aconseguit posar de moda uns balls francesos en el seu intent d'afrancesar Gérone com la capital del Département du Ter. El text té una trama elemental, gens filosòfica i menys teològica, sinó molt pròpia d'una ciutat ocupada on la fam i la misèria són presents cada dia. Dos pastors intenten —en castellà, com era tradició— d'organitzar l'anada a l'Establia a adorar l'infant Jesús. La seva preocupació principal és què menjaran i què beuran durant el viatge fins a Betlem. Després d'esmentar alguna de les menges més preuades del moment —preuades per inexistents— i quin present li faran un cop arribin a la Cova, els pastors decideixen regalar-li un ball davant l'establia, on canten, entre altres coples, la següent:

afuera las manfrinas

Y las bolangeras

Renovemos hoy dia

Nuestras boleras

Y la española baylaremos

Un poco la farandola

Manfrinas i *bolangeres* eren balls de moda de l'època; la *manfrina* provenia del Piemont, mentre que la *bolangera* és d'origen francès (*boulangère*) i encara és viva entre els nostres esbarts. La *farandola*, igualment ball provençal en el seu origen, havia arrelat a diverses poblacions catalanes. Compta convida els presents a no seguir els balls francesos importats pels invasors amb la intenció de captivar-los a seguir els balls tradicionals.

El segon element, el *Te Deum* de 1814, ja esmentat anteriorment, cal situar-lo al final de les guerres napoleòniques, quan Ferran VII arribà a Girona provinent de la seva presó francesa el 23 de març de 1814. Feia deu dies que les tropes franceses havien abandonat la ciutat, enderrocant les torres de defensa que encara restaven dretes, com a darrer acte militar. Els gironins, desconeixedors de la personalitat del monarca, van fer-se moltes il·lusions amb el seu retorn i l'esperaven amb un notable desplegament d'arcs triomfals i altres elements de poc cost i molta presència. Era el retorn de la il·lusió després d'un setge brutal que havia durat nou mesos, que havia provocat la destrucció de moltes de les cases de la ciutat i que va provocar que fins i tot les rates desapareguessin, tanta era la gana que patien els seus habitants.³⁷ En aquest ambient, preparat des que es conegué que el rei passaria uns dies a la ciutat —va arribar un dimecres a migdia i va sortir-ne cap a Arenys de Mar la matinada del dilluns següent— Compta va començar a preparar un *Te Deum* adient. Va utilitzar com a tema inicial una cançó burlesca que s'havia fet popular entre els enemics de Napoleó i que encara avui canta la mainada catalana amb el nom de «Napoleó tenia cent soldats». És una introducció instrumental breu però clara i que no genera cap dubte en la seva identificació. En aquesta cançó burlesca, en la seva versió francesa, la primera estrofa comença amb 500 soldats i a l'estrofa següent ja només n'hi resten 400, i així successivament fins al final que es queda sense cap soldat. La versió catalana és una mica diferent: suprimeix una síl·laba a cada estrofa. Així dins la catedral gironina va escoltar-se una al·lusió directa a la composició de l'exèrcit napoleònic, on molts dels soldats eren forçats, i tan bon punt podien desertar aprofitant els trasllats militars, ho feien. No sabem si el rei va entendre la ironia o bé la befa del compositor, però hem de suposar que si aquesta melodia ha arribat fins als nostres dies, les autoritats catalanes presents sí que ho van entendre.³⁸ Que l'èxit d'aquest *Te Deum* va perdurar molt de temps ho sabem per les tres còpies que en resten a l'arxiu capitular i pel desgast d'ús que mostren, especialment la que pot considerar-se com a original.

Per completar aquest esbós sobre la mentalitat antifrancesa de Compta cal tenir present que una part dels seus músics van incorporar-se com a voluntaris en la defensa de la ciutat contra els atacants. Un d'ells ens ha deixat un preciós *Tantum Ergo*³⁹ que deuria acompanyar l'exposició del Santíssim abans d'entrar de guàrdia a les muralles de la ciutat. El contrast entre la tranquil·litat d'aquesta peça i la brutalitat que havia de patir el músic Joan Ylla (escrit també Hilla) deuria ser impactant.

37. Cal recordar que durant el setge de 1809 es van treure les llambordes de molts carrers per tal d'evitar que amb l'impacte dels obusos enemics i d'altres materials bèl·lics les pedres es trenquessin en bocins convertits en metralla.

38. Aquesta referència és deguda al fet que avui dia aquesta melodia és desconeguda a Castella i al seu àmbit cultural, mentre que a França i al Canadà francès encara la canta la mainada. No he tingut ocasió de comprovar-ho a Anglaterra.

39. ACG, A91: Motet *Tantum Ergo* á 4 y Genitori á 3 con Baxon Obligado. Año 1808. Es de Dn. Joan Ylla, música del I Batallón de voluntariós de Gerona.

Les relacions musicals entre Vic i Girona a l'època de Compta

Anoto en aquest darrer apartat unes breus referències a les relacions musicals entre Vic i Girona a l'època de Compta. Les he anat recollint mentre escrivia aquest article i les adjunto aquí per tal de fomentar ulteriors investigacions. La principal font d'informació ha estat el treball de la Dra. Montiel Galdón a la seva tesi doctoral ja esmentada.

Les relacions entre ambdues ciutats eren freqüents, si hem de creure els tres camins principals que comunicaven les dues ciutats a l'època de Compta: el que passava per Sant Hilari i baixava a la plana de Vic, el que passava per Anglès seguint el congost del Ter i el que pujava fins al coll de Condreu i baixava seguint aproximadament el que avui és la carretera C-153. Que el trajecte pogués fer-se en una jornada depenia de molts factors. El que cal remarcar és que per a un gironí Vic era molt més a prop que Barcelona. Aquests detalls ajuden a comprendre l'abundor relativa de músics vigatans documentats a Girona en aquesta època, abundor facilitada per la tendència natural de Compta a facilitar la vinguda de músics vigatans a la seu gironina.

1. Ramon Bassas, nat a Vic, es presenta l'abril de 1815 a les oposicions convocades pel Capítol gironí. El jurat examinador està presidit per Compta i s'examina dels següents instruments: flauta, fagot i oboè. Aquest músic volia incorporar-se a la seva plaça gironina el 2 de juliol de 1815, fent el viatge de Vic a Girona en companyia del mestre Compta. Però Compta emmalaltí a Vic i no sabem què li passà fins que el 5 d'agost el dietari del Capítol informa que Compta ha mort, sense indicar-ne ni la data ni el lloc.
2. Felip Comellas (1814-1819), contralt, és nat a Vic el 1796, i guanya l'oposició a contralt a Girona el 1814; també és organista. El juny de 1819 juntament amb Ramon Basses demana permís per anar a Vic a veure els seus pares durant un mes. Va morir el 1819 i el va substituir Francesc Roura (1819-1825), igualment de Vic, qui deixà la plaça de Girona després de guanyar la de Vic el 1825. El seu substitut serà Pere Preciado (1828- 1850?), fill igualment de Vic.
3. El xantre Feliu Pujol el desembre de 1814 abandona la catedral de Girona per anar a servir a la de Vic.
4. Miquel Ferrer, xantre per oposició a la catedral de Vic, oposita a la mateixa plaça de Girona i l'accepten aquí l'octubre de 1814.
5. Domènec Vilageliu nat el 1789, segurament a Vic, obté la plaça de baix a Girona el 1814, presidia l'oposició Rafael Compta. El novembre del mateix any va a Vic a rebre la tonsura i s'hi queda com a xantre, renunciant a la plaça de Girona.
6. Josep Quilmetas, fill de Carles, va ser segon violí a Girona del 27 juny de 1795 fins a l'1 juny de 1798, quan treu la plaça de Vic, i torna finalment a Girona el 6 desembre de 1814 com a viola.

Bibliografia

- ALBERCH I FUGUERAS, Ramon. *Girona i les guerres del Francès*. Història de Girona. ADAC. Girona, 1990.
- DAUFÍ, Xavier. *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al s. XVIII*. Tesi doctoral, UAB, 2001, p. 57-106.
- GALDÓN I ARRUÉ, Montiel. *La música a la catedral de Girona durant la primera meitat del s. XIX*. Tesi doctoral, UAB, 2003.
- «Els mestres de capella de la catedral de Girona durant la primera meitat del s. XIX». *Recerca Musicològica*, XIII (1998), p. 213-222.
- GRASSOT RADRESA, Marta. «Rafael Compta i la música sacra al final del segle XVIII i al principi del segle XIX a Girona. Anàlisi d'un *Te Deum*». *Revista Catalana de Musicologia* [Societat Catalana de Musicologia], núm. II (2004), p. 205-206.
- JIMÉNEZ SUREDA, Montserrat. *L'Església catalana sota la monarquia dels Borbons: la catedral de Girona en el s. XVIII*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- PINYOL, Jaume; BOSCH, Albert. «Inscripcions a les partitures de l'arxiu musical de la catedral de Girona a l'època dels setges napoleònics». *Annals de l'I.E.G.* (2011), p. 741 i s.
- PUIG, Lluís Maria de. *Girona, guerra i absolutisme*. Quaderns d'Història de Girona, Ajuntament de Girona, 2007.
- PUJOL, Josep. «Catàleg de l'obra conservada de Josep Gaz». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. IV (2011), p. 101-158.
- RIFÉ, J. «Aspectes de l'italianisme musical a la Girona del s. XVIII». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 34 (1994).
- «Notas sobre la música de Haydn en la ciudad de Girona a finales del siglo XVIII». A: *Actas del congreso «La Ilustración y Jaén»*. Jaén: Universidad de Jaén, UNED y Real Sociedad Económica, 1994.

Annex

Villan[ci]co Segundo. A la Navidad del S[eño]r, con Violines Obo[es] y Trompas. 1795

Un Pastor y un Estudiante

Aquest villancet crec que és una mostra de la situació de la capella de música de la catedral gironina poc temps després d'haver arribat Compta. Mostra un nivell cultural baix i descurat, que es confirma amb altres indicis apuntats al llarg de l'article.

Les observacions que s'hi poden fer són: tot i desconèixer l'autor del text, si és que és diferent de Compta, aquest n'és el responsable darrer i el que signa la partitura. Sense el seu consentiment la partitura no hauria existit.

Els salts temàtics i la incongruència entre parts contigües de text, són freqüents.

Les traduccions del llatí al castellà són barroeres i no juguen amb cap similitud fonètica ni de significat.

Les imatges utilitzades són de poc nivell i poca gràcia: *Dios no hace pucheros*.

Els acudits sobre les sogres tenen molta tradició i acceptació, però mostren una manca de recursos significativa.

Estribillo

Un pastor y un estudiante
en Belén tienen contienda
que los pastores no hacen
buenas migas con las ciencias
los latines del tunante
el pastor los interpreta
porque la lengua latina
la sabe como la griega.
Oygan y atiendan
que en la noche
que el Verbo ha nacido
latin es fiesta

Recitado

Salga pues el estudiante
que quiere fiesta
¿Quién es el dómine?
ego
Y el Verbo ha nacido
etiam
suene la gaita gallega
que esta noche
los cuerdos son locos
y va cada uno
siguiendo su tema

Coplas

–1 Sum scholasticus
Pauper a nativitate mea
et accepi doctoratum
in civitate Cervariensa.
Esto es decir:
*que la mula viene
manca de una pierna
y que el buey está muy viejo
pues anda con la muleta*

–2 Qui dat nivem sicut lanam
bajó del cielo
et in terram viritatem dico
vobis habebis requiem eternam.
Eso es decir:
*que está helando
y que el buey es una bestia
pues se viene con sombrero
cuando con gorro pudiera*

–3 Per Christum Dominum Nostrum
Maria esta luna bella
Aurora et Regina mundi
qui tecum vivit et regnat
*la astrologia lo dice
que si crece o mengua
la media luna del cielo
parece a la otra media*

–4 Domine inter innocentes
guardabit gargantam meam
quae morietur in latino
porque Herodes no lo entienda
Eso es decir
*que los yernos
que se les mueren las suegras
la noche de Navidad
consiguen dos Nochesbuenas*

–5 Christus natus est
Pastores vidimus stellam ejus
si tu vis laudare mecum
manducabis sopam meam.
*Quando Dios llora
se hacen una sopa las estrellas
porque Dios no hace pucheros
para gorriones de hortera*

