



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**UNA GENEALOGÍA PARA LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII A  
TRAVÉS DEL OFICIO Y LA MISA DE DIFUNTOS**

TESIS  
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN MÚSICA, MUSICOLOGÍA

PRESENTA  
GLADYS ANDREA ZAMORA PINEDA

TUTOR

Dr. Luis Antonio González Marín  
Departamento de Ciencias Históricas (DCH)-Musicología, Institución Milá y Fontanals  
(IMF), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dra. Consuelo Carredano Fernández  
Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM

Dra. Luisa Vilar Payá  
Departamento de Artes de la Universidad de las Américas Puebla

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

*A Marañón (Maby), trapera del tiempo,  
a Cendra por su peluda compañía en los desvelos de las tres tesis  
y a Mercedes de León por enseñarme el camino.*

## Agradecimientos

Un viaje a Elche buscando a Tomás Ochando me llevó a Zaragoza donde encontré a Luis Antonio González Marín; agradezco ese encuentro serendípico. Agradezco a Luis Antonio, mi tutor principal, por su manera tan única y especial de guiarme en el ineludiblemente largo camino de la investigación doctoral. Ha sido un privilegio contar con su sabiduría y su profundo conocimiento sobre el universo musical dieciochesco; y al mismo tiempo, haber contado en todo momento con su confianza generosa en mis ideas.

Agradezco a Luisa Vilar y a Consuelo Carredano, mi comité tutor. No pocas veces me sorprendo al reparar en que me han acompañado en esta investigación dos grandes musicólogas a las que, en mis años de formación, leía con entusiasmo. Agradezco a Luisa Vilar por las largas charlas —también por las cortas—, por los muchos consejos y por la lectura profunda de la que he aprendido tanto de tantas formas; gracias, Luisa, por tenderme una mano sabia. Agradezco a Consuelo Carredano, persona generosa y sabia donde las hubiere, lo mucho que su presencia ha significado en mi vida musicológica; gracias por el acompañamiento en estos años y por las valiosas enseñanzas.

A mis lectores. Eunice Padilla, gracias por tu sabia mirada desde la interpretación que siempre enriquece el trabajo investigativo; gracias por ayudarme a entender la música dieciochesca desde la tecla y no sólo desde el papel. Ha sido un regalo musicológico encontrar a Juan José Pastor; gracias por el diálogo y por compartir conmigo tus conocimientos, con pocas palabras has abierto grandes puertas para esta tesis; gracias por la “senda retórica”. A Alejandro Vera, brillante musicólogo, mi profundo agradecimiento por la lectura detallada y minuciosa sobre cada aspecto de la tesis, gracias por el lujo de contar con tus comentarios y tus conocimientos que, significativamente, ayudaron a esta tesis a llegar a buen puerto.

La investigación es una odisea zigzagueante que trae consigo momentos complicados y complejos, pero en medio de todo ello trae también el afortunado encuentro con colegas y amigos cuya presencia, conocimiento y generosidad hacen posible llegar al final del camino. Gracias a todos aquellos que ayudaron a esta tesis, de alguna u otra forma, a llegar a sus últimas páginas.

Puntualmente quiero agradecer al Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano y a Salvador Hernández Pech por su guía y amable disposición para consultar los “papeles sueltos” de la catedral, indispensables para esta investigación. De igual forma, a Jesús, custodio del Archivo de la Catedral de Murcia, quien trabajó horas extras y anticipó mi llegada al archivo para ayudarme a consultar cuantas fojas y actas de cabildo fueron necesarias. A Rodobaldo Tibaldi por compartir generosamente conmigo, y sin conocerme, sus estudios sobre el oficio de difuntos italiano.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca brindada para realizar esta investigación, a la UNAM por la oportunidad de representar a nuestra máxima casa de estudios y a la Fundación Carolina por la ayuda para realizar una estancia de investigación fundamental para esta tesis.

Agradezco a Jasmín Ocampo, querida amiga y excelente profesionalista, que se encarga, con la mejor disposición, de uno de los momentos más complicados del doctorado: el papeleo y la burocracia.

A Alejandro, Alma, Carlos, Emmanuel, Fanny, Guadalupe, Laura, Magali, Melba, Mónica, Yansi y, especialmente, a Ernesto, amigos de distintos universos y de muchos años, que han hecho amenos los momentos complicados y que han compartido conmigo, aun cuando esté lejos de sus intereses, la ilusión por conocer y descubrir más de la música dieciochesca.

Agradezco a Blanca, amiga trasatlántica que, además de brindarme su apoyo y darme ánimos, ha caminado por mí hasta la Biblioteca Nacional de España.

A Nonis Prado mi profundo agradecimiento por su amistad incondicional, por coincidir conmigo en el turbulento camino de la investigación doctoral y hacerlo más transitable.

A mis alumnos, también de distintos universos, por escucharme hablar una y otra vez de Ochando, Nebra y García Fajer y animarme con su interés; especialmente a Pepe, Ofelia, y Alex que, además de alumnos, son queridos amigos.

Agradezco profundamente a mi familia: Zeny, Alex, Ashley, Alan, por el apoyo incondicional en todos estos años; gracias por apoyar a la pianista que decidió convertirse en musicóloga, por compartir la ilusión de descubrir a Tomás Ochando y por acompañarme en este largo camino. También agradezco a Abel Muñoz y Maby Hénonin que en estos años se

han convertido en parte de mi familia y que me han brindado su ayuda y cariño de tantas formas.

Finalmente, mi más profundo agradecimiento a Maby Muñoz; encontrarte ha sido un obsequio profesional y personal. Gracias por compartir conmigo el gusto por la investigación, gracias por el trabajo en equipo, por el apoyo tras bambalinas y por leerme una y otra vez (no pocas veces, el mismo párrafo); gracias por todo lo que esta tesis, y la anterior, te deben.

# ÍNDICE

<b>Índice de tablas</b> .....	X
<b>Índice de imágenes</b> .....	XI
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>I. UNA GENEALOGÍA HISTORIOGRÁFICA</b> .....	11
Estado de la cuestión: Mucha historia, poco análisis y algo de historiografía .....	11
Un punto de partida histórico e historiográfico .....	12
Ni Mendelssohn, ni Bach, ni la <i>Pasión Según San Mateo</i> : Buriel, Palomares y las Cántigas de Santa María.....	13
¿Qué historias? ¿Qué compositores? ¿Qué lado del Atlántico?.....	17
Genealogía historiográfica: ¿qué han contado las historias de la música sobre el siglo XVIII?.....	23
Contar la historia desde el siglo XIX.....	23
“Encontrará usted sapos y culebras” ¿El talante defensivo de la musicología hispana decimonónica? .....	24
“El historiador no tiene boca” ¿El musicólogo sí?.....	29
<i>Soriano Fuertes: el historiador reedifica</i> .....	29
<i>Baltasar Saldoni: un lexicógrafo para levantar un “monumento de gloria nacional”</i> .....	40
<i>Hilarión Eslava: una Lyra sacro-hispana al servicio de la Historia</i> .....	44
¿Qué construyó, entonces, el siglo XIX? .....	54
Contar la Historia desde el siglo XX.....	55
Rafael Mitjana: entre lo liberal y lo conservador; entre lo español y lo italiano.....	56
Antonio Martín Moreno: una historia del siglo XVIII .....	65
¿El siglo XX con o sin Hispanoamérica?.....	73
Contar la Historia desde el siglo XXI.....	76
La Música en España en el Siglo XVIII: sólo en el siglo XVIII.....	80



Una historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XVIII .....	89
Últimas consideraciones historiográficas .....	107
<b>II. TOQUE DE INCORDIA: LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS FÚNEBRES</b> .....	110
Coetáneos y compatriotas, pero de diferente escuela .....	112
Los años de formación; la diferente escuela.....	114
La trayectoria profesional.....	122
Toque de incordia .....	131
Del porqué el oficio y la misa de difuntos.....	131
Los destinatarios y los usos .....	134
El oficio con la misa, el oficio sin la misa, la misa sin el oficio .....	137
<i>El oficio de difuntos: “un aspetto poco noto” o un repertorio de tradición hispana</i> .....	138
<i>Las lecciones en los maitines del oficio de difuntos.....</i>	141
<b>III. ANÁLISIS: ENTRE EL <i>STILE ANTICO</i> Y EL ESTILO ITALIANO; Matices, modos y particularidades</b> .....	147
¿Qué clase de análisis es este análisis?.....	147
Prosopografía retórica.....	149
Más allá de la descripción: un nuevo modo de escucha.....	155
¿Qué hace italiano al repertorio español?.....	156
Suenan italiano, parece italiano, es español .....	171
Claves para italianismos y españolismos .....	171
<i>Algo más que la presencia de los violines en el templo .....</i>	173
<i>Entre “Gori goris” y kirchen arias .....</i>	196
<i>¿Una forma y estructura italianizada? .....</i>	212
<i>A nivel de la elocutio: ¿conocer las schemas significa ser galante? .....</i>	235
El oficio de difuntos ¿argumentum a simili, argumentum a contrario? .....	247
<i>Los pasajes instrumentales en el oficio de difuntos .....</i>	249

<i>El lucimiento vocal en el oficio de difuntos</i> .....	259
<i>Estructura, forma y orquestación</i> .....	268
<i>El Parce mihi Domine: un, italianizante, común denominador</i> .....	276
Clausulae semplice .....	287
<b>IV. UNA GENEALOGÍA ENTRE LA TRADICIÓN Y EL ESTILO ITALIANO ...</b>	<b>288</b>
¿Parece italiano, suena italiano?.....	288
Galante, ¿ser o no ser?.....	289
Una genealogía para la música hispana dieciochesca .....	300
La genealogía como método.....	300
La aplicación del método.....	303
Todos los estilos italianos y todas las identidades musicales de Nebra, Ochando y García Fajer .....	305
<b>Conclusiones</b> .....	<b>317</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>322</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Reconstrucción de la interpretación del oficio de difuntos en la Catedral de México de acuerdo con Javier Marín (las secciones puestas en polifonía aparecen en negritas)....	144
Tabla 2. Compases instrumentales en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra.....	175
Tabla 3. Compases instrumentales en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando.....	176
Tabla 4. Compases instrumentales en la <i>Misa de difuntos</i> de Ignacio Jerusalem .....	176
Tabla 5. Compases con participación vocal solista en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra .....	207
Tabla 6. Compases con participación vocal solista en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista.....	208
Tabla 7. Compases con participación vocal solista en la <i>Misa de difuntos</i> de Ignacio Jerusalem .....	211
Tabla 8. Segmentación del texto en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra .....	213
Tabla 9. Segmentación del texto en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando .....	214
Tabla 10. Segmentación del texto en la <i>Misa de difuntos</i> de Ignacio Jerusalem .....	214
Tabla 11. Principales tonalidades de la misa de difuntos de algunos autores representantes de la tradición litúrgica peninsular y algunos representantes del réquiem napolitano en el siglo XVIII .....	219
Tabla 12. Primeros compases vocales del <i>Introito</i> en autores de formación napolitana....	238
Tabla 13. Compases instrumentales en el <i>Oficio de difuntos</i> de Francisco García Fajer...	250
Tabla 14. Compases instrumentales en el <i>Oficio de difuntos</i> de Tomás Ochando.....	251
Tabla 15. Compases instrumentales en el <i>Oficio de difuntos</i> de José de Nebra.....	251
Tabla 16. Compases con participación vocal solista en el <i>Oficio de difuntos</i> de García Fajer. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista.....	260
Tabla 17. Compases con participación vocal solista en el <i>Oficio de difuntos</i> de José de Nebra. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista.....	261

Tabla 18. Compases con participación vocal solista en el <i>Oficio de difuntos</i> de Tomás Ochando. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista .....	261
Tabla 19. Segmentación del texto, tonalidades, compases y agógica en el <i>Oficio de difuntos</i> de José de Nebra .....	269
Tabla 20. Segmentación del texto, tonalidades, compases y agógica en el <i>Oficio de difuntos</i> de Tomás Ochando .....	269
Tabla 21. Segmentación del texto, tonalidades, compases y agógica en el <i>Oficio de difuntos</i> de Francisco García Fajer .....	270
Tabla 22. Dotación, tonalidad y compás del <i>Parce mihi Domine</i> en autores hispanos e italianos.....	277
Tabla 23. Cantidad de compases instrumentales solistas en el <i>Parce mihi Domine</i> de autores hispanos e italianos.....	278

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Lugar de nacimiento de Nebra, Ochando y García Fajer. Este mapa y los dos siguientes buscan ser sólo una referencia geográfica que ponga en dimensión las andanzas de los compositores. En adelante, el color asignado a cada compositor se mantiene. ....	113
Imagen 2. Lugares de formación de Nebra, Ochando y García Fajer. ....	121
Imagen 3. Trayectoria profesional de Nebra, Ochando y García Fajer. ....	123
Imagen 4. Cc. 334-339 del <i>Sanctus</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Sebastián Durón. Aunque el tratamiento melódico sigue procedimientos técnicos disímiles entre las imágenes 1 y 2, estos pasajes evidencian que el manejo instrumental de Durón en realidad es un tratamiento vocal de los instrumentos. ....	181
Imagen 5. <i>Ingemisco</i> en la secuencia de la <i>Misa de difuntos</i> de Sebastián Durón, cc.187-193. ....	182
Imagen 6. Compases iniciales del <i>Motete ego sum</i> , de la <i>Misa de difuntos</i> de Sebastián Durón .....	182
Imagen 7. <i>Rex tremenda</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Sebastián Durón, cc. 163-174.....	183

Imagen 8. Primeros compases de las cuerdas del <i>Introito</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Ignacio Jerusalem. ....	185
Imagen 9. Primeros compases de las cuerdas del <i>Introito</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. ....	186
Imagen 10. Primeros compases de las cuerdas del <i>Introito</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando.....	186
Imagen 11. <i>Graduale</i> , Misas para el año y difuntos, fol. 70- 71 MPCANT/28, BNE. ....	190
Imagen 12. Primeros compases del <i>Lacrimosa</i> en la <i>Misa de réquiem</i> de Niccolò Jommelli. ....	192
Imagen 13. Primeros compases del <i>Lacrimosa</i> en la <i>Misa de réquiem</i> de Nicola Fago. ...	193
Imagen 14. Primeros compases del <i>Lacrimosa</i> en la <i>Misa réquiem</i> de Ignacio Jerusalem. ....	194
Imagen 15. Primeros compases de las cuerdas del <i>Lacrimosa</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. Las voces tienen silencios los primeros 9 compases.....	195
Imagen 16. Primeros compases de las cuerdas y flautas del <i>Lacrimosa</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. Las voces tienen silencios los primeros 13 compases. ....	195
Imagen 17. Comienzo del <i>Tuba Mirum</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.125. ....	198
Imagen 18. <i>Spargens sonum</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.126. ....	199
Imagen 19. <i>Per sepulcra regionum</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.126, 127. ....	200
Imagen 20. <i>Coget omnes</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.128, 129. ....	201
Imagen 21. Melodía solista del tiple primero del primer coro en el <i>Tuba mirum</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. ....	203
Imagen 22 . Inicio del <i>Tuba Mirum</i> de Manuel Correa. Aunque la imagen corresponde a un manuscrito resguardado en las Catedrales de Zaragoza, E:Zac B-58/847, la foto ha sido tomada del texto ya citado de L.A. González Marín, Música para exequias... ....	203
Imagen 23. Comienzo del <i>Tuba Mirum</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. ....	204

Imagen 24. Solo de tiple primero del primer coro en el manuscrito de la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. El Manuscrito pertenece al Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de la Catedral de Puebla. Foto de Gustavo Mauleón.....	204
Imagen 25. El <i>Mors stupebit</i> cita los mismos intervalos que el <i>Cum resurget</i> del canto gregoriano. Los compases corresponden el tiple segundo del <i>Tuba Mirum</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. Foto de Gustavo Mauleón.....	205
Imagen 26. <i>Liber Usualis</i> , p. 1810. ....	205
Imagen 27. <i>Te decet hymnus Deus</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de Sebastián Durón.....	209
Imagen 28. <i>Te decet hymnus Deus</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. ....	209
Imagen 29. Fragmento del gregoriano del salmo <i>Te decet hymnus Deus</i> . Tomado del <i>Graduale</i> ya citado, Misas para el año y difuntos, fol. 70- 71 MPCANT/28, BNE. ....	210
Imagen 30. <i>Eleison</i> del tenor del primer coro en la <i>Misa de difuntos</i> de Mateo Romero. cc. 3-8. Citados de la edición referida.....	226
Imagen 31. <i>Eleison</i> del tiple II del primer coro en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. cc. 53-59. Citados de la edición referida.....	226
Imagen 32. <i>Eleison</i> del <i>Kyrie</i> gregoriano en la <i>Misa de difuntos</i> . Tomado del <i>Graduale</i> ya citado, Misas para el año y difuntos, fol. 70- 71 MPCANT/28, BNE.....	226
Imagen 33. Primeros compases del <i>Introito</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. Tomados de la edición ya referida.....	239
Imagen 34. Primeros compases del <i>Introito</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. Tomados de la edición ya referida.....	239
Imagen 35. Reducción c. 13 del <i>Introito</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de I. Jerusalem. Schema DO-SI-DO. ....	240
Imagen 36. Reducción de cc. 1-2 del <i>Introito</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando.	241
Imagen 37. Reducción cc. 1-6 del <i>Introito</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra.....	242
Imagen 38. Reducción de los cc. 12-13 del <i>Lacrimosa</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de José de Nebra. ....	244
Imagen 39. Reducción de cc. 1-3 del <i>Lacrimosa</i> en la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. ....	245
Imagen 40. Reducción cc. 8-9 del <i>Lacrimosa</i> de la <i>Misa de difuntos</i> de Tomás Ochando. ....	245

Imagen 41. Primeros cuatro compases del <i>Regem cui omnia vivunt</i> . El bajo es una cita del canto llano anotado en el resto de los versos del <i>Invitatorio</i> .....	262
Imagen 42. Fragmento del canto llano del <i>Invitatorio</i> . De acuerdo con González Marín el canto llano del <i>Invitatorio</i> fue anotado por otra mano y con posterioridad. Pero coincide con la cita del bajo en el <i>Regem cui Omnia vivunt</i> .....	263
Imagen 43. Fragmento tomado de un cantoral de 1754 resguardado en la BNE, M/1318. “Salve. Se han de cantar los tres versos: O Clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria, y assi se han de tocar, como si se rezaran: assi los mandò el Deffinitorio a la Religion: y la Sra. D <sup>a</sup> . Franca. de la Cueba, siendo Abadesa a: año de 1754” El cantoral, fechado en 1754, contiene una salve y el invitatorio de difuntos. El canto llano del <i>Regem cui omnia vivunt</i> coincide con el utilizado por Nebra. ....	263
Imagen 44. Cc. 1-6 del Tiple primero del primer coro.....	265
Imagen 45. Ploremus tomado del <i>Liber Usualis</i> , p. 1780. ....	265
Imagen 46. Violines en los cc. 3-5 del <i>Ploremus</i> de Tomás Ochando. ....	265
Imagen 47. Cc. 1-8 del <i>Discedite a me</i> del <i>Domine ne in furore</i> de García Fajer.....	267
Imagen 48. <i>Domine ne in furore</i> . Misma melodía con la que se cantaría el verso 8 del Salmo, <i>Discedite a me</i> . <i>L.U</i> , p. 1783. ....	268
Imagen 49. Reducción de los cc. 1-8 del <i>Regem cui omnia vivunt</i> de Francisco García Fajer .....	275
Imagen 50. Inicio de la parte vocal del <i>Parce mihi Domine</i> de José de Nebra. cc. 15-18.	284
Imagen 51. Comienzo del <i>Parce mihi Domine</i> en el <i>Arte de Canto Chão</i> de Pedro Talesio (Coimbra, en la imprenta de Diego Gómez de Loureyro, 1618), fol. 90. ....	284
Imagen 52. Últimos compases del <i>Parce mihi Domine</i> de José de Nebra, tomados de la edición de González Marín, p. 61.....	285

## INTRODUCCIÓN

Trascender el espacio que había dejado abierto Tomás Ochando (ca. 1725-1799); esa era la cuestión. Después de varios años dedicados al compositor murciano, las conclusiones, las hipótesis, los descubrimientos que habían quedado asentados en dos tesis —que se antojaban como parte I y II de una narrativa— parecían abrir paso a un panorama inductivo susceptible a algunas generalizaciones.

Lo que quiero decir con todo esto es que el análisis de la música del maestro de capilla parecía atisbar que algunas particularidades de su obra no eran en realidad tan particulares del compositor; y que el empeño por rebasar a través del ejercicio analítico algunos lugares comunes asentados en los discursos históricos, podía trasladarse con ductilidad a otros compositores de condiciones y temporalidad semejantes a las de Tomás Ochando. Claro que había que comenzar por aclarar qué lugares comunes, qué ejercicio analítico y qué compositores.

La idea germinal de esta tesis se afincó en una problemática denunciada, pero poco atendida en la historiografía musical hispana y novohispana (en este caso particularmente del siglo XVIII): el hecho de que la historia y el análisis han permanecido como prácticas casi disociadas hasta nuestros días. De alguna manera, esta problemática terminaba por relacionarse con el estilo italiano y la música litúrgica de tradición hispana.

No es ninguna novedad volver a referir la visión peyorativa con la que la musicología española miró (desde el siglo XIX y hasta bien entrado el XX), la influencia estilística de la música y los músicos italianos llegados a la península en las postrimerías del siglo XVII y en los albores del XVIII. Claro que el establecimiento de nuevos paradigmas historiográficos y musicológicos, a partir de los últimos años del siglo XX, trajo consigo una reivindicación de esa influencia estilística y la idea de que el contacto con la música italiana no había significado la decadencia de la música española, sino, en realidad, “un periodo de cambio y modernización”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *et. al.*, *La Música En España En El Siglo XVIII*, (Madrid, Cambridge UP, 2000). Las referencias bibliográficas de la introducción aparecen citadas en el cuerpo de la tesis como si fueran citadas por primera vez para hacer más precisa la consulta.



Una vez asumida una perspectiva más indulgente sobre el estilo italiano, los discursos históricos comenzaron a dibujar un panorama homogéneo y dicotómico donde los autores españoles terminaron por ser referidos o como “italianizados”, o como seguidores del *stile antico*. Esta dicotomía fue consolidando un discurso donde todo aquello que se ha entendido y codificado teóricamente como estilo italiano parece haberse metido en un mismo cajón historiográfico que no evidencia los diferentes modos, matices y particularidades (intrínsecas a toda simbiosis cultural) que tuvo la recepción de la música italiana en las distintas geografías de la corona.

Y es en ese momento historiográfico que la presente tesis encuentra justificación. El objetivo de este trabajo es, pues, exponer la pervivencia de la tradición de música religiosa española en simbiosis con el estilo italiano a través del análisis de música fúnebre compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII (más adelante justificaré el porqué de este género litúrgico) y, al mismo tiempo, replantear la pertinencia de la categoría “italianizante”. En otras palabras, demostrar que la música se convirtió en un medio para imponer la tradición litúrgica española, sin por ello dejar de conciliar las nuevas tendencias musicales.

Aunque la mira principal está en exponer la pervivencia de la tradición hispana a través del establecimiento de una genealogía musical, el espacio historiográfico adquirió, con el correr de las páginas y con la revisión crítica de los discursos, un lugar protagónico. En el primer capítulo de la tesis, “Una genealogía historiográfica: ¿qué han contado las historias de la música sobre el siglo XVIII?”, se había planteado como punto de partida una revisión crítica sobre las historias de la música española que desde el siglo XIX hasta el siglo XXI habían mirado al siglo XVIII. Esto, en aras de entender cómo se había descrito la presencia del estilo italiano en la península y, sobresalientemente, demostrar que la falta de análisis entreverada con la práctica histórica había ido conformando un lugar común sobre la concepción del estilo italiano y la “italianización” de la música española. Sin embargo, la revisión de las historias se transformó en un ejercicio más detallado que permitió construir una genealogía historiográfica y que adquiere una relación inminente con el establecimiento de una genealogía musical, fin último de esta tesis.

En este primer capítulo se justifica la pertinencia de revisar críticamente sólo las publicaciones en forma de Historia de la música escritas por autores españoles, sin por ello desdeñar la valía de otros formatos como artículos, tesis, dossiers y sin relegar la

trascendencia de los aportes extranjeros. Como explico en el apartado correspondiente, la intención es demostrar cómo los estudios musicológicos nacionales fueron construyendo su propio relato histórico y, a través de las particularidades de su repertorio, construyendo sus propias categorías y términos de estudio.

Por último, el primer capítulo hace latente una serie de interrogantes que se desprenden de los relatos históricos y las taxonomías y categorías que se han utilizado desde el siglo XIX para referir al estilo italiano. Los discursos, en repetidas ocasiones, no establecen una diferencia entre el estilo italiano, el barroco tardío, el estilo napolitano y el estilo galante. Consecuentemente, esta sinonimia taxonómica contribuye al espejismo de un panorama homogéneo e italianizado. Lo italiano termina por convertirse en un lugar común de la música española.

El capítulo II, “Toque de Incordia: los compositores de las obras fúnebres”, encuentra un nexo con el capítulo anterior a través los compositores. He comenzado esta introducción diciendo que los resultados de la investigación sobre Tomás Ochando abrieron la posibilidad de traspasarse a otros autores. De acuerdo con las premisas históricas podría asumirse que los tres maestros de capilla estudiados por esta tesis no tengan, en realidad, condiciones semejantes.

De acuerdo con los relatos históricos, y por razones más bien políticas y sociales, tres autores con un perfil musicalmente semejante pasaron a la historia como: “un apóstol de la tradición de música litúrgica española”; “un fantasma para la musicología española”; y un autor de “mediocres composiciones” que luego, según qué historia, no lo fue tanto.<sup>2</sup> Así, José de Nebra (1702-1768), Tomás Ochando (c. 1725-c. 1799) y Francisco García Fajer (1730-1809) son tomados como referencia para establecer un panorama de la música litúrgica compuesta a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

Cómo entonces se relacionan un compositor ampliamente estudiado por la musicología española —y siempre tenido en buena estima historiográfica— (José de Nebra); un compositor que pasó de ser denostado a considerarse “uno de los más influyentes maestros

---

<sup>2</sup> Juan José Carreras afirma que Nebra (y también Literes) fue considerado un apóstol de la tradición según la perspectiva historiográfica nacionalista; el fantasma para la musicología es Tomás Ochando y es la manera en la que describí al compositor cuando comencé mi investigación en torno a su figura y obra. Según Mitjana las obras de García Fajer eran “mediocres composiciones”. Las citas están tomadas de la p. 110 de esta tesis. Ahí pueden consultarse las referencias precisas sobre el epíteto de cada compositor.

de la segunda mitad del siglo” (García Fajer);<sup>3</sup> y un compositor que, pese a su intrascendencia historiográfica, terminó por reconocerse como uno de los autores más representativos de su época (Tomás Ochando).

El capítulo II entretiene los relatos biográficos de estos compositores para evidenciar las diferencias y convergencias técnico-estilísticas de los años de formación de cada personaje; y la pluralidad de personalidades musicales que convivían a veces hasta en un mismo compositor dependiendo de la escena en que se encontrara y desarrollara su carrera profesional (la corte, la iglesia, el coliseo).

No debe perderse de vista que esta narración paralela tiene como objetivo principal a los compositores españoles, y que el foco estará predominantemente en sus años de formación. La tradición de música religiosa de los siglos anteriores parece estar siempre vigente, en mayor o menor medida, con menos o más sutileza, en las composiciones litúrgicas de los compositores peninsulares, aun en aquellos que se han considerado, por la historiografía, como “italianizados”.

En este mismo capítulo, y ante la compleja labor de seleccionar un repertorio que siendo lo suficientemente representativo permita hablar de una genealogía musical, se justifica no sólo la pertinencia de los compositores sino también del repertorio seleccionado: la música fúnebre, particularmente el oficio y misa de difuntos de estos autores.

En la producción hispana de música fúnebre, debido a su función distintiva dentro de la música litúrgica, puede encontrarse un espacio propicio para delinear la genealogía y poner en evidencia las variantes nacionales del estilo italiano. De manera particular, el encargo de una misa para difuntos, siempre que fuera para las exequias de un finado notable, representaba para el compositor una oportunidad para el despliegue de recursos compositivos, para el uso consciente o inconsciente de prácticas simbólicas cotidianas y para la inserción de tópicos retórico-musicales propios de la tradición religiosa española, pero también del estilo italiano.

La misa de difuntos puede entenderse, entonces, como un espacio publicitario de la pericia, del conocimiento y de la identidad estética del compositor. Como demuestran las fuentes y copias tardías, además de las peticiones expresas del cabildo para reinterpretar

---

<sup>3</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII*, (Madrid, Alianza, 1985), p. 139.

ciertas misas de difuntos en exequias posteriores, la composición de una obra de esta dimensión, y para esta celebración litúrgica, en más de un caso significó para el autor un hito en su carrera profesional, en la difusión de su obra y en la vigencia sonora de su música en los siglos venideros.

Por otro lado, el Oficio de difuntos, aunque interpretado por separado y en distinto momento de la celebración, mantiene un vínculo intrínseco con este *proprium missae*. Por ello, aunque la mira se ha delimitado a la misa *pro defunctis*, debe ampliarse a esta parte de la liturgia. Por último, es importante recalcar que hasta la fecha no existe un estudio sistemático sobre la tradición de música fúnebre española, pero como puede verse en la edición crítica de González Marín del “Oficio y Misa de Difuntos para las Reales Honras de la Reina [...]” de José de Nebra,<sup>4</sup> existen hitos suficientes para trazar una línea musicológica precisa de dicha tradición, y lo más importante es hacer uso de estos hitos para contribuir a los objetivos de esta tesis.

No obstante, no debe perderse de vista que la música fúnebre es el medio y no el fin; es decir, no se trata de realizar un trabajo de la tradición de música fúnebre española, sino, a través de este corpus y con una metodología inductiva establecer las variantes nacionales del estilo italiano. Consecuentemente, los hallazgos, las conclusiones y las formulaciones teóricas quedarán a la espera de empalmarse o contribuir al engrosamiento de dicha genealogía con otros géneros litúrgicos y, por qué no, también paralitúrgicos.

Capítulo III, “Análisis: entre el *stile antico* y el estilo italiano. Matices, modos y particularidades”. En este capítulo se retoman las interrogantes que quedaron latentes en el primero, aunque aún sin proponer respuestas. Cualquier trabajo dedicado al análisis musical habrá de comenzar por especificar qué tipo de análisis y con qué intenciones. Como el objetivo se ha enunciado desde las primeras líneas, entonces, resulta más pertinente señalar *qué clase de análisis es este análisis*. Es importante aclarar que, aunque la propuesta analítica “no favorece ningún método en específico”,<sup>5</sup> existe un marco teórico preciso y un alcance bien establecido.

---

<sup>4</sup> Luis Antonio González Marín, *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos para las reales honras de la reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*, (Madrid, ICCMU, 2003).

<sup>5</sup> Vid. Robert P. Morgan, “The Concept of Unity and Musical Analysis”, *Music Analysis*, vol. 22, no. 1,2 (2003), p. 7. La traducción y paráfrasis son mías.

En primer lugar, se toma en consideración la retórica como un elemento fundamental en la ideología y en el proceso compositivo de la música hispana dieciochesca. Consecuentemente, el análisis concibe a las obras desde la óptica de una operación retórica que va de la *inventio* hasta la *elocutio*. Además, el análisis busca establecer argumentos críticos que puedan ser aplicados a otras obras y repertorios semejantes: un estudio de caso que permita establecer algunas generalizaciones. La intención es también rebasar la descripción de los elementos estructurales de las obras; no se pretende conseguir una narración técnica que dé cuenta de lo que sucede, sino, a través del análisis y la metodología inductiva, ofrecer una explicación que pueda generar relaciones con otro repertorio afín en género y época, y contestar la axiomática pregunta de Ian Bent (*quid* del análisis musical): “¿Cómo funciona la música?”.<sup>6</sup>

Por medio de una serie de pautas técnicas y compositivas se trata de develar los guiños, fórmulas o procedimientos propios de la tradición de música religiosa española en ese panorama estilístico asumido como italianizado. Dicho de otra forma, encontrar en aquello que parece italiano y suena italiano, lo español. Finalmente, el análisis busca establecer premisas que puedan ser aplicables a otros géneros litúrgicos (quizá hasta paralitúrgicos) con condiciones estéticas similares, más allá de los que se han seleccionado para la presente tesis.

En segundo lugar, el marco teórico y analítico, cimiento de este análisis, se construye a través de los trabajos de Drew Davies, Olga Sánchez-Kisielewska y Robert Gjerdingen. Con el trabajo de Davies se rebasa el parámetro histórico sobre la concepción del estilo italiano. Es decir, el trabajo del musicólogo sirve como una base analítica para entender cómo se insertan esos elementos en la escena hispana y novohispana:<sup>7</sup> “Qué hace italiano al repertorio español”. Por otro lado, se dialoga con la propuesta de Davies sobre una “proto-globalización” italianizante y la idea de un panorama homogéneo de asimilación de elementos italianos en los repertorios de ambos lados del Atlántico.

---

<sup>6</sup> Ian Bent, “Analysis” en *Grove Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Fecha de consulta 15/06/2022

<sup>7</sup> La presencia de los violines, la aparición de arias y recitados en las formas litúrgicas hispanas, el desarrollo de un lenguaje instrumental propio del estilo operístico, la “falsa policoralidad”, el resquebrajamiento del sistema teórico español y un nuevo tratamiento sobre las disonancias, etc.

El trabajo de Olga Sánchez Kisiielewska significa no sólo un aporte fundamental para el marco teórico del análisis, sino, además, una declarada influencia analítica. Las “claves para el análisis de italianismos en la música hispana” son parafraseadas y expandidas en el ejercicio analítico para además de puntualizar las claves de italianismos, configurar claves de españolismos que permitan demostrar cómo conjugaron los autores hispanos ambos lenguajes en la música litúrgica. Considerando las palabras de Mark Debellis sobre el análisis musical como un medio para rebasar el terreno de “lo descriptivo”, se propone una manera de aproximarse a la música que no se concentra en la explicación de la obra, sino en la búsqueda de un modo enriquecido de escucha; en este caso, a través de las claves de italianismos y españolismos se propone un nuevo modo de escuchar donde puedan concebirse nuevas relaciones para el oyente y el entendimiento de la obra.<sup>8</sup> En otras palabras, el análisis busca demostrar que, aunque de acuerdo con los discursos históricos “Suenan italiano, parece italiano, es español”.

El punto culminante del análisis es Robert Gjerdingen y su teoría de los *schematas* galantes. Desde que el estilo galante fue ganando terreno en los discursos históricos, el trabajo de Gjerdingen ocupó un lugar central; justamente porque su teoría analítica permitió establecer un panorama prescriptivo sobre el lenguaje musical galante y la manera en que los compositores suscritos a este estilo conformaron una “comunidad lingüística” (principalmente los compositores formados en Nápoles, pero no sólo ellos sino también los compositores de otros centros musicales europeos).

Aun sin entrar en el debate de las categorías estilísticas, la última parte del ejercicio analítico problematiza las siguientes premisas: de acuerdo con Gjerdingen, el estilo galante puede definirse como “un repertorio particular de frases musicales [un *stock* de frases] utilizadas en secuencias de forma convencional”.<sup>9</sup> Es decir, una serie de esquemas estereotípicos que pueden conjugarse y concatenarse a nivel de la frase musical con un contenido sintáctico específico que define al estilo, a la vez que identifica a los compositores versados en el manejo del lenguaje galante.

Si esto define a un autor como suscrito al estilo galante, ¿los autores españoles usan los esquemas (*quid* del estilo galante y de la escuela napolitana)? Si los usan ¿cómo los usan?

---

<sup>8</sup> Cfr. Mark Debellis, “Musical Analysis as Articulation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, no.2, (2002), p. 120.

<sup>9</sup> Robert O. Gjerdingen, *Music in the galant style*, (New York: Oxford University Press, 2020), p. 6.

Si no siguen las reglas sintácticas del estilo galante, ¿consideramos a los autores hispanos como suscritos a este estilo? ¿O a partir de la relación con este estilo proponemos nuevas herramientas para un análisis estilístico de las obras de estos maestros de capilla?

El último capítulo, “Una genealogía entre la tradición y el estilo italiano”, retoma las interrogantes derivadas del capítulo II; pero también, reabre el debate expuesto en el capítulo I, y con los resultados obtenidos en el ejercicio analítico, ahora sí, propone respuestas. Claro que estas respuestas no aspiran a ser categóricas, ni mucho menos absolutas.

Este capítulo reflexiona sobre las categorías estilísticas con las que hemos concebido a la música hispana y novohispana del siglo XVIII, y pone sobre la mesa la pertinencia de suscribir este repertorio a las etiquetas asumidas por los discursos históricos (lo galante, lo barroco, el estilo italiano “a secas”). Las respuestas son, pues, una propuesta para aplicar ciertas herramientas analíticas que desde un nuevo enfoque permitan aproximarnos a este repertorio bajo sus propios términos y características rebasando el parámetro histórico, o, mejor dicho, entreverando el relato histórico con la práctica analítica y manteniendo una conciencia historiográfica.

Respecto al término “genealogía musical”, su uso, función y alcance encuentran un amparo teórico en los trabajos de Bernardo Illari sobre Domenico Zipoli, *Para una genealogía de la música clásica latinoamericana*.<sup>10</sup> Si bien Zipoli pareciera lejano, quizá hasta opuesto a Ochando, Nebra y Fajer —era italiano—, a través del trabajo del musicólogo se develan las “distintas figuras” del compositor, conformadas por sus distintas culturas y contextos (italiano, español y latinoamericano), es decir una asimilación de distintas genealogías. Esta pluralidad de contextos geográficos y musicales reflejada en la obra de un mismo autor es lo que permite emparentar la metodología de Illari con la de esta tesis.<sup>11</sup>

La idea de “genealogía” como un método analítico que “permite rastrear el linaje de prácticas musicales y modalidades creativas [...]”, pero también como un “método para sacar a la luz las complicidades de los sujetos del pasado con situaciones de poder que informan su obrar y su pensar”,<sup>12</sup> son los argumentos que dan sustento a la idea de una genealogía estilística entre la tradición y el estilo italiano.

---

<sup>10</sup> Bernardo Illari, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*, (Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011).

<sup>11</sup> *Cfr. Idem.*

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

Con música en mano y con el análisis hecho, esto se traduce en un capítulo que busca poner en realce las prácticas musicales setecentistas (y de siglos anteriores) que no perdieron vigencia pero que, en manos de los compositores españoles, adquirieron nuevos usos. Esto genera un vínculo directo con los años de formación de cada personaje que, a su vez, permite poner sobre la mesa la diversidad en las tradiciones locales de España, la divergencia en las prácticas musicales de una liturgia supuestamente unificada y permite adelgazar, o trazar con mayor finura, las líneas de la genealogía. También se subraya la pluralidad de procedimientos para hacer uso de las convenciones del estilo italiano insertas en la música litúrgica española.

La introducción ha recorrido cada apartado en aras de hacer manifiesta la justificación, la hipótesis, las problemáticas, el marco teórico y los objetivos perseguidos en cada capítulo, pero también, *grosso modo*, en toda la tesis. No obstante, para dar paso a la lectura de los capítulos, me parece menester abordar un punto que pareciera he dejado de soslayo y, sin embargo, ha sido un punto crucial a todo lo largo de la investigación: ¿cuál es el espacio geográfico por el que transita esta tesis?

En repetidas ocasiones me he referido al espacio musical y musicológico de la Nueva España; sin embargo, la tesis plantea una genealogía musical a través de tres compositores hispanos. Aun haciendo latente esta aparente contradicción, quiero poner sobre la mesa que el mapa musicológico por el que transita este trabajo abarca dos espacios geográficos que, aun con el Atlántico de por medio, demuestran constantemente ser dos lados de un mismo todo. Y claro, sin obviar sus diferencias y particularidades.

Uno de los señalamientos puntuales del capítulo historiográfico, que no he mencionado antes para hacerlo ahora con mayor énfasis, es el hecho de que los relatos históricos españoles hubieron de esperar hasta mediados del siglo XX para consolidar un verdadero diálogo musicológico que tomara en cuenta lo sucedido en América Latina. Es decir, fue con bastante dilación que comenzó a entenderse la relevancia de configurar un campo musicológico panhispánico.<sup>13</sup>

Las publicaciones en formato de historia de la música han generado una línea historiográfica más rastreable en España que en México y Latinoamérica (quizá la única obra, sistemática y que mira a toda la América colonial desde el siglo XVI al XVIII es *Una historia*

---

<sup>13</sup> Cuando utilizó el término panhispánico (ahora como en el resto de la tesis) refiero al conjunto de países de habla hispana, según la definición de la RAE para este concepto. <https://dle.rae.es/panhisp%C3%A1nico>



*de la música colonial hispanoamericana* de Leonardo J. Waisman).<sup>14</sup> Por esta razón, las publicaciones españolas en este formato permitieron asir y delimitar con mayor solidez los discursos historiográficos y las categorías estilísticas sobre las que problematiza esta tesis.

Sin embargo, no quiero insinuar de ninguna manera que una revisión historiográfica sobre los discursos que han ido conformando la disciplina en este lado del Atlántico no sea pertinente o que no ofrezca conclusiones significativas para el estudio de la música panhispánica. De hecho, es destacable que dos de los trabajos que sirvieron de marco teórico para el ejercicio analítico, el de Sánchez-Kisielewska y el de Davies, están formulados desde el espacio novohispano, aunque inevitablemente miran la música de la península.

Debo resaltar también que, aunque todas las fuentes principales propuestas para el análisis pertenecen a compositores españoles, es notable que la mayoría se encuentran resguardadas en los acervos novohispanos. Hecho que evidencia una vez más la relación innegable entre estos dos espacios musicológicos.

Finalmente, me gustaría volver a la metáfora de las tesis de Ochando. Si la investigación sobre el maestro de capilla murciano se me antojaba entonces como una narrativa dividida en dos volúmenes —donde, con suerte, una tesis podía invitar al lector a leer una segunda—, esta tesis habría de ser la precuela. Lo que, según las narrativas contemporáneas, va antes de las primeras y les confiere un mayor sentido, pero no podía escribirse sino hasta después.

Con gratitud a quien leyere, pido a mi lector lo que Cervantes al suyo: “puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere”...

---

<sup>14</sup> Leonardo Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, (Argentina, Gourmet Musical, 2019).

## I. UNA GENEALOGÍA HISTORIOGRÁFICA

### **Estado de la cuestión: Mucha historia, poco análisis y algo de historiografía**

No son pocos los que han escrito, con duras críticas y enfáticos señalamientos, que la musicología española ha tenido grandes conflictos para rebasar las herencias metodológicas del siglo XIX, aun en el siglo XXI. Y en añadidura, las quejas parecen traspasarse —sin mucha resistencia— al espectro de la musicología novohispanista.<sup>15</sup>

No sin razón, las críticas han insistido en la pervivencia del positivismo, en el largo tiempo que se necesitó para alejarse del discurso nacionalista, en la abundante producción de catálogos y ediciones críticas, en la ardua búsqueda de compositores que permitan abonar al museo biográfico y en el aparente desfase de la musicología española respecto a las prácticas y metodologías de otras geografías europeas. En otras palabras, las carencias metodológicas se concentran en la falta de una reflexión crítica sobre las fuentes, las historias, los datos y la música misma.

En función de esta premisa, Juan José Carreras afirmaba en una fecha tan cercana como el 2014 que la historiografía musical seguía sin ser una “actividad pujante entre nosotros [los musicólogos]”.<sup>16</sup> No obstante, tomando en cuenta las críticas y los señalamientos que se han hecho por varias décadas, hoy es posible reflexionar sobre cómo se ha construido nuestro campo disciplinar y los distintos discursos históricos y musicológicos.

Dentro de un marco historiográfico que considere las particularidades de este espacio musicológico, puede darse una dimensión más justa al *tempo* en que se ha ido construyendo la disciplina panhispánica; y por otro lado constatar que algunas prácticas y discursos han

---

<sup>15</sup> Entre los musicólogos que han señalado tales quejas se encuentran Juan José Carreras y Emilio Ros-Fábregas. La referencia puntual de sus escritos y posturas puede consultarse a lo largo del capítulo. Al respecto de la musicología latinoamericana uno de los autores que ha abordado estas quejas es Bernardo Illari. Vid. Bernardo Illari, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*, (Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011), pp. 11-18.

<sup>16</sup> Juan José Carreras, “Problemas de la historiografía musical: El caso de Higinio Anglés y el medievalismo” en Andrea Bombi (ed.), *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas de la música europea (1870-1930)*, (España, Universidad de Valencia, 2014), p. 22.

ido en consonancia con las tendencias de la musicología predominante, o incluso realizado prácticas pioneras sin ser tomadas en cuenta.

Para saber cómo hemos entendido, descrito y explicado la música panhispánica con el correr de los siglos, una revisión crítica sobre las historias de la música española que desde el siglo XIX hasta el siglo XXI habían mirado al siglo XVIII, se propuso como el punto de partida. Consecuentemente, la revisión se transformó en un análisis detallado que además de corroborar la falta de convivencia entre las prácticas analíticas y los discursos históricos, permite abonar a las labores pendientes de nuestro campo y a la construcción de una genealogía historiográfica sobre el siglo XVIII panhispánico.<sup>17</sup>

Así, este capítulo parte de tres ejes fundamentales: corroborar que la historia y el análisis han permanecido, muchas veces, como prácticas desvinculadas; proponer un ejercicio historiográfico sobre la manera en que hemos estudiado al siglo XVIII; y, señalar que, pese a la inminente relación entre el universo musical de la península y de la América española, particularmente la Nueva España, fue hasta hace apenas algunas décadas que comenzó a configurarse un campo musicológico panhispánico “de ida y vuelta”.

### **Un punto de partida histórico e historiográfico**

Respecto al aparente desfase en que se encuentran la musicología española y la mexicana, vale la pena reflexionar sobre el lugar historiográfico que se les ha asignado en relación con otros espacios musicológicos.

Las tendencias decoloniales han proliferado en estudios que buscan erradicar la hegemonía del continente europeo y proponer nuevos caminos para aproximarnos al estudio de la música latinoamericana. Desde esta perspectiva (y tomando en cuenta el periodo virreinal) es difícil considerar a España fuera de ese bloque colonialista. Consecuentemente, lógico sería asumir que España forma parte también de esta hegemonía musicológica que ha implantado las tendencias, los discursos historiográficos, los repertorios canónicos y las metodologías disciplinarias.

---

<sup>17</sup> El término genealogía historiográfica se utiliza tomando en cuenta sólo la acepción de genealogía según el *Diccionario de la lengua española* que refiere “al conjunto de antepasados, y al origen y precedentes de algo”. *Vid.* p. 19 de esta tesis para mayor explicación sobre el concepto.

Sin embargo, y paradójicamente, no. Basta una rápida revisión a las Historias de la Música Occidental (Grout-Palisca, Basso, Rice...) <sup>18</sup> para descubrir que el relato canónico, demarcado por las tendencias europeas, apenas considera lo sucedido en las Españas. Es de notar que incluso en la *Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología*, el libro de Basso dedicado al siglo XVIII elimina el criterio temporal o de épocas de los tomos anteriores para sustituirlo por uno nominal; es decir el siglo XVIII no es el siglo XVIII, sino como lo enuncia el título es la época de Bach y Haendel. <sup>19</sup>

Como ha sido más que contado, la musicología como disciplina fue delineada hacia finales del siglo XIX y principalmente bajo los preceptos y fundamentos de autores germanos. En ese momento la España, potencia económica y religiosa de los siglos anteriores, se encontraba en un periodo de decadencia que explica políticamente, más que musical o musicológicamente, su exclusión. Así, la musicología española terminó inmersa en una especie de paradoja colonialista. Por ello, el universo sonoro de la península ibérica, sus prácticas, sus autores y su vida musical han quedado al margen de ese discurso hegemónico y escasamente representado en lo que hoy día se entiende como *Western Art Music*. <sup>20</sup>

Tomando distancia del discurso predominante, existen algunos hitos de talante musicológico que permiten replantear el origen de la disciplina en España y que abonan con creces al establecimiento de una genealogía historiográfica.

### ***Ni Mendelssohn, ni Bach, ni la Pasión Según San Mateo: Buriel, Palomares y las Cántigas de Santa María***

De acuerdo con el discurso de la musicología occidental, suele asegurarse que el espíritu historicista nace en el XIX como producto del romanticismo. Ya decía Renato di Benedetto, en su *Historia de la Música en el siglo XIX* que “el lector de esta obra ya conoce la forma en la que habían influido sobre la música algunos temas fundamentales del romanticismo: el

---

<sup>18</sup> Jay Grout, Claude V. Palisca, *Historia de la Música occidental*, (España, Alianza Editorial, 1988); Alberto Basso, Andrés Ruiz Tarazona, *et. al.*, *La época de Bach y Haendel*, (España, Turner Libros, S.A., 1999); John A Rice, Juan González-Castelao, *La música en el Siglo XVIII*, (España, Akal, 2019).

<sup>19</sup> *Vid.* La obra de Alberto Basso en nota al pie anterior.

<sup>20</sup> Para una mayor aproximación al concepto de *Western Art Music* *vid.* David Irving, “Rethinking Early Modern “Western Art Music”: A Global History Manifesto”, *International Musicological Society*, <http://hdl.handle.net/10261/216688> Fecha de consulta 15/06/2022.

sentido de la historia, el culto de la nacionalidad [...]”.<sup>21</sup> A través de un relato protagonizado por un par de músicos germanos, el musicólogo explicaba el sentido historicista —el relato, por cierto, involucra al autor del *Clave bien temperado*, al fundador del Conservatorio de Leipzig, y a cierto carnicero que pasó a la historia por haber envuelto la carne en papel pautado y que por seguro “el lector de esta obra ya conoce”.<sup>22</sup>

Descontando el porcentaje de misticismo implícito en toda leyenda musicológica, lo innegable es que la recuperación de la *Pasión Según San Mateo* de Bach, hecha por Mendelssohn, y representada el 11 de marzo de 1829, se convirtió en un hecho fundamental del relato oficial. Un cimiento aparentemente tan significativo que algunas fuentes aseguran que:

la Musicología señala esta fecha como arranque del movimiento historicista, movimiento que se caracterizó por el culto al pasado —culto que en muchos casos adquirió tintes religiosos y nacionalistas, especialmente en el norte de Alemania— y por la preferencia por la música religiosa.<sup>23</sup>

En primer lugar, podría cuestionarse qué musicología, qué fuente o qué discurso ha tenido a bien afinar una fecha así de precisa para determinar el origen de un movimiento que probablemente no tuvo ni un lugar ni un momento exacto de gestación, arranque o difusión. Más importante aún ¿seguimos pensando que así fue?

En segundo lugar, hablar de J.S. Bach, aún desde una mirada decimonónica, hace inmediata la relación con lo sacro. Parece entonces que ese resurgir de la música religiosa es algo que debe ser destacado. Podría serlo sólo si se considera un espacio geográfico claramente limitado. Tal vez, como dice la cita, circunscribiéndonos principalmente al norte de Alemania.

Sorprende que la cita provenga de un artículo publicado hace no muchos años (2008) y en un contexto español ¿Acaso no podríamos decir que ese interés por resguardar, reinterpretar y conocer la música religiosa del pasado estuvo vigente en el espíritu de los músicos españoles desde mucho antes de la llegada del siglo XIX? Sin desdeñar la trascendencia del rescate musicológico de Mendelssohn, y si de abonar al discurso con

---

<sup>21</sup> Renato Di Benedetto, *Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, el Siglo XIX*, (Madrid, Turner Libros, 1999), p. 18.

<sup>22</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>23</sup> Joaquín Cornejo Ortega, Noemí Aguilar Fernández, “La importancia de Félix Mendelssohn en el proceso de recuperación de Bach en el siglo XIX”, *Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, no. 6, (2008), p. 28.

primicias se trata, la conciencia historicista del jesuita Andrés Marcos Buriel (1719-1762) y del calígrafo Francisco Xavier de Santiago y Palomares (1728-1796) obligan a repensar el discurso musicológico —y quizá, a correr unos cuantos años la mencionada “fecha de arranque”.

La historia completa de Buriel y Palomares es contada por Susan Boynton en su *Silent Music. Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*.<sup>24</sup> Lo destacable es que este par de españoles, ajenos en todo sentido a los ideales del romanticismo y a quienes no podríamos concebir aún como musicólogos —por aquello de los anacronismos—, realizaron por algunos años (1750-1755) labores de transcripción sobre manuscritos medievales con contenidos litúrgicos, literarios, históricos y por supuesto musicales, con la intención de “escribir una nueva historia eclesiástica de España”.<sup>25</sup> Cabe aclarar que esa “nueva historia” era un relato diferente (y nuevo para el siglo XVIII) respecto a lo contado y establecido en la historia religiosa española de los siglos precedentes.

Los documentos musicales que protagonizan la historia son una copia del Códice de Toledo de las Cántigas de Santa María dedicada a Bárbara de Braganza, y un pergamino facsimilar con música y textos para la celebración litúrgica presentado a Fernando VI. Más allá de la valía histórica de la transcripción *per se*, de acuerdo con Boynton, Buriel había realizado un trabajo comparativo señalando diferencias significativas entre los manuscritos medievales y las ediciones modernas del rito Mozárabe.<sup>26</sup>

Aun sin el asentamiento de la musicología como disciplina, tal como la entendemos hoy día, las intenciones de Buriel y Palomares eran a todas luces las de un estudio musicológico. “Para ambos esta música silenciosa era un legado gráfico del pasado musical y religioso de España”.<sup>27</sup>

Ahondar en las hazañas de Buriel y Palomares es desencaminar el propósito, pero lo que puede constatarse, y de acuerdo con Tess Knighton, es que el trabajo de ambos religiosos encontraba su *quid* en realizar una “visita al pasado musical para forjar un sentido de

---

<sup>24</sup> Susan Boynton, *Silent Music. Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*. (New York, Oxford University Press, 2011).

<sup>25</sup> Oxford, scholarship online. *Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*.

<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199754595.001.0001/acprof-9780199754595> Fecha de consulta 22/07/2021.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Idem*.

identidad cultural”.<sup>28</sup> La misma Boynton señala que la excepcionalidad de las transcripciones radica en el tratamiento de la notación musical como un objeto de estudio histórico y su concepción de la música como una parte integral de la historia<sup>29</sup> —objetivo que, dicho sea de paso, parece seguir presente en los trabajos de edición y transcripción contemporáneos—. Es decir, hombres del siglo XVIII mirando siglos atrás con una metodología que después habríamos de entender como musicológica y con un sentido historicista semejante al que describe Renato Di Benedetto para el romanticismo alemán.

Con Buriel y Palomares tenemos un punto de partida con muchas aristas. En primer lugar, podemos decir que los ejes fundamentales del romanticismo literario que habían sabido permear el ámbito musical del Norte de Europa están presentes, también, en la sociedad musical española desde un siglo atrás: el interés por la música litúrgica, la búsqueda de un sentimiento de identidad nacional a través del estudio de música del pasado y por ende el espíritu historicista. Así entonces, estos fundamentos parecen no haber llegado precisamente con el siglo XIX —con más precisión el 11 de marzo de 1829 y con la recuperación de la Pasión de Bach hecha por Mendelssohn—.

En segundo lugar, el caso de estos (proto) musicólogos dieciochescos es una muestra infalible de como España y sus geografías quedaron al margen del discurso de las historias de la música europeas. Lo más destacable es que España misma compró la idea de que el espíritu historicista nace con el siglo XIX; prueba de ello es que los primeros relatos decimonónicos no consideran el trabajo del mencionado jesuita y su calígrafo.

También cabe señalar que, incluso en el caso de los discursos historiográficos “oficiales”, proponer las labores de Mendelssohn como el origen del pensamiento historicista es dejar al margen la trascendencia de otros trabajos históricos realizados a finales del siglo XVIII y principios del XIX; entre ellos puede citarse *La historia general de la música* de Charles Burney publicada entre 1776 y 1789, o la biografía de Johann Sebastian Bach escrita por Forkel en 1802.<sup>30</sup>

El silencio historiográfico de las labores “musicológicas” de Buriel y Palomares,

---

<sup>28</sup> Tess Knighton, “Silent Music. Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain [Reseña Bibliográfica]”, *Óenach: Journal of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland*, no. 4/1, (2012), p. 38.

<sup>29</sup> Oxford, scholarship online, *op. cit.*

<sup>30</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bach Leben*, (Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802); Charles Burney, *A General History of Music*, (London, impreso por el autor, 1776-1779).

oculto por más de un siglo (el estudio de Boynton es de 2011), atiende probablemente a razones contingentes, antes que a obviedades, olvidos o negligencias. Empero resulta menos justificable el hecho de que los relatos historiográficos contemporáneos continúen partiendo de los sucesos decimonónicos.<sup>31</sup>

Con la revisión crítica se constatará que España parece inaugurar su genealogía musicológica en el siglo XIX; y aunque proponer una “fecha de arranque” puede resultar impreciso —y quizá irrelevante— ¿podríamos asumir que un espíritu musicológico hispano aparece desde el siglo XVIII? Aun cuando pueda resultar un hecho polémico, los trabajos de Buriel y Palomares siguen una metodología propia de la disciplina aun sin el amparo de la etiqueta.

Sea cual fuere la postura, el caso de Buriel y Palomares y su perspectiva sobre la notación como un objeto de estudio y una parte integral de la historia,<sup>32</sup> marca un hito en la genealogía musicológica e historiográfica hispana (y por ende siempre, novohispana), y la manera en que nos hemos aproximado a la ideología musical del siglo XVIII.

Asumiendo que razones circunstanciales no hayan permitido conocer, hasta la fecha, trabajos similares, queda creer en la posibilidad de que esa visión (llamémosle) histórica y musicológica haya sido compartida por algunos otros estudiosos, religiosos, músicos o tratadistas del siglo XVIII.<sup>33</sup>

### ***¿Qué historias? ¿Qué compositores? ¿Qué lado del Atlántico?***

El trabajo de Buriel y Palomares se convierte entonces en un punto angular para la musicología española. Y para esta tesis se convierte en el punto de partida; el antecedente histórico que da pie a la genealogía historiográfica.

---

<sup>31</sup> La historia de Mariano Soriano Fuertes sí menciona a Buriel, pero no alude a su labor musicológica. Dice de él solamente que: “fue contratado el jesuita Andrés Burriel y otros varios literatos”. Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, (Barcelona y Madrid, Narciso Ramírez y Martín y Salazar, 1855-1859), tomo 4, p. 70.

<sup>32</sup> Aquí debe hacerse énfasis en la palabra integral. Gran parte de las críticas que se hicieron a la disciplina a partir del siglo XX y con la llegada de la *New Musicology*, tenían relación con la metodología que hacía de la partitura el centro y único dispositivo de estudio para llegar a la música. El trabajo de los religiosos sorprende por la pluralidad disciplinaria y la visión integral con la que se aproxima a los manuscritos musicales.

<sup>33</sup> Juan Carlos Asensio en su artículo sobre *El facsímil como herramienta de trabajo* hace una revisión de los hitos en las labores de transcripción a lo largo de la historia en la corona española. Coincide en sólo mencionar los trabajos de Buriel y Palomares en lo que al siglo XVIII respecta. Vid. Juan Carlos Asensio, “El facsímil como herramienta de trabajo”, *L'esmucdigital*, [http://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-19-juny-2013/Article/Article](http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-19-juny-2013/Article/Article). Fecha de consulta 20/07/2021.



¿Qué pasa con la visión histórica y musicológica de los siglos siguientes? Ya he dicho que la lupa historiográfica se concentrará en los discursos que han tenido por objetivo historiar al siglo XVIII.

De acuerdo con Carreras la historiografía se concibe como una disciplina que “se ocupa de la escritura de historias” y en nuestro caso “en particular historias de la música”.<sup>34</sup> Valiéndome de las palabras del musicólogo, la revisión crítica se concentra en los discursos históricos que condensan la visión panorámica sobre la música del siglo XVIII. Aun considerando el valor de otras posibilidades narrativas, la premisa del capítulo es corroborar que el relato en forma de “Historia de la Música...”, muchas veces, no se ha entretejido con el análisis.

Por otro lado, estas visiones panorámicas son una muestra significativa de la perspectiva musicológica e historiográfica de cada época, a la vez que mantienen un diálogo tácito con otro tipo de publicaciones. Son entonces un reflejo —más o menos preciso— de las tendencias metodológicas de cada época.

En 1992, Antonio Martín Moreno resumía en un par de párrafos (en el prólogo de *La Música en España* de Rafael Mitjana) los principales relatos históricos que hasta entonces habían ido contando la historia de la música en España.<sup>35</sup>

El musicólogo comienza su listado con Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) y su *Historia de la música española...*,<sup>36</sup> a quien le reconoce “más buenas intenciones que pruebas documentales”.<sup>37</sup> Martín Moreno continúa citando la *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* de Hilarión Eslava (1807-1878),<sup>38</sup> obra que considera como una “breve contribución” y “con mayores defectos [...] que la de Soriano” (más adelante se podrán poner en perspectiva crítica las “buenas intenciones” de Soriano y la contribución de Hilarión Eslava).

Después, Martín Moreno pondera *La historia de la música en España* de Rafael

---

<sup>34</sup> Juan José Carreras, *op. cit.*, p. 22.

<sup>35</sup> Rafael Mitjana, Martín Moreno, Antonio Álvarez Cañibano, *La Música En España: Arte Religioso y Arte Profano*, (Madrid, Centro De Documentación Musical, Instituto Nacional De Las Artes Escénicas y La Música. Ministerio De Cultura, 1993), p. VI. La obra original de Mitjana fue publicada en 1920, en París y en francés, 73 años más tarde la obra es traducida al español y publicada en Madrid. Es a esta última a la que pertenece la referencia bibliográfica.

<sup>36</sup> *Vid.* nota al pie 31.

<sup>37</sup> Rafael Mitjana, Martín Moreno... *op. cit.*, p. VI.

<sup>38</sup> Hilarión Eslava, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, (Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860).

Mitjana (1869-1921) que había sido publicada en 1920, pero 72 años más tarde (en 1992) fue traducida del francés al español, y justamente, prologada en la nueva versión castellana por el mismo Martín Moreno. Tomando como referencia el año de 1920, el recorrido cronológico del musicólogo continúa citando las contribuciones de Adolfo Salazar, José Subirá, Gilbert Chase, Ann Livermore, Christiane Le Bordays y concluye con la colección de siete tomos de Alianza Editorial, donde, justamente el siglo XVIII está a cargo del mismo Martín Moreno.<sup>39</sup>

Es probable que para 1992 los relatos más significativos de la historia musical de España se condensaran en ese par de párrafos. Es importante asentar desde ahora que esta revisión historiográfica se concentrará sólo en las historias escritas por autores españoles. Sería impensable considerar que las producciones extranjeras no tuvieron un impacto o un aporte desde diversas aristas a la historia de la música española. Pero, sin desestimar la valía de estos trabajos, el propósito es reflejar la perspectiva *emic* —si se me permite el préstamo— de los autores españoles.

Esto encuentra una relación directa con el concepto de genealogía. Para la revisión historiográfica, el término es utilizado según las acepciones de la RAE que lo definen como “el conjunto de antepasados” y como “el origen y precedentes de algo”.<sup>40</sup> Entonces, revisar las historias permite trazar una línea historiográfica que demuestra cómo han entendido los autores españoles (el conjunto de antepasados) su geografía musical dieciochesca; cómo es que los estudios musicológicos nacionales fueron construyendo su propio relato histórico y, a través de las particularidades de su repertorio, construyendo sus propias categorías y términos de estudio (el origen y los precedentes de los relatos actuales).

Más allá de lo mencionado por Martín Moreno, para la revisión de las historias publicadas en el siglo XIX se proponen tres obras: la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* de Soriano; la *Breve memoria* de Hilarión Eslava; y el *Diccionario biográfico-bibliográfico* de Baltasar Saldoni,<sup>41</sup> una publicación que con justificada razón taxonómica Martín Moreno no incluye en el listado, ya que la obra hoy pudiera no concebirse como un relato histórico. No obstante, al ponerla en contexto con los

---

<sup>39</sup> Cfr. Rafael Mitjana, *op. cit.*, pp. VI-VII.

<sup>40</sup> Las citas corresponden a las acepciones 1 y 4 propuestas por la RAE. *Vid.*, “genealogía” en <https://dle.rae.es/genealog%C3%ADa> Fecha de consulta 07/08/2023.

<sup>41</sup> Baltasar Saldoni y Remendo, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, (Madrid, en la Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868).

paradigmas de la época, la obra de Saldoni da cuenta del panorama histórico y musicológico del siglo XIX —es quizá la obra más apegada a los paradigmas históricos decimonónicos. A su vez el lexicógrafo genera una interrelación discursiva y metodológica con las obras de Soriano e Hilarión Eslava.

Respecto a las obras que fueron publicadas en el siglo XX se revisarán la *Historia de la música en España* de Rafael Mitjana, y la *Historia de la música española 4. Siglo XVIII* a cargo de Martín Moreno.<sup>42</sup> Aunque estoy consciente de que en medio quedan las historias de Adolfo Salazar y José Subirá,<sup>43</sup> he decidido saltar hasta la historia de Martín Moreno porque considero que su trabajo condensa la perspectiva musicológica de finales del siglo XX y plasma contundentemente el *status quaestionis* en que se encontraba la disciplina en las últimas décadas de la centuria. Además, ir de Mitjana a Martín Moreno permite contrastar —*ipso facto*— las transformaciones historiográficas que sufrió la musicología a lo largo de esos 65 años. Empero, algunos aportes puntuales de mediados del siglo serán mencionados cuando resulte pertinente.

La selección atiende, pues, a la intención de ofrecer una visión panorámica del XX: se toma la primera historia publicada en el siglo, y la última. Sin embargo, el análisis historiográfico queda abierto para reflexionar sobre las conclusiones de estas historias y contrastarlas o traspasarlas a la obra de Salazar y Subirá.

El listado de Martín Moreno llega hasta el siglo XX, evidentemente por el momento en que el autor escribió su síntesis historiográfica. Para revisar las publicaciones del siglo XXI debe considerarse la revolución metodológica que ha presenciado nuestra disciplina en tan sólo un par de décadas (2000-2020). Esta situación complejiza la selección de publicaciones; en este siglo, como ningún otro, prolifera la publicación de artículos, tesis, catálogos y ediciones críticas. Manteniendo el criterio narrativo propuesto, la atención seguirá sobre los relatos en forma de historia de la música, pero, dada la valía de las otras publicaciones, serán tomadas en cuenta cuando contengan algún aporte relacionado con el

---

<sup>42</sup> La referencia bibliográfica de la obra de Mitjana ya ha sido proporcionada, *vid.* nota al pie no. 35; Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII*, (Madrid, Alianza, 1985).

<sup>43</sup> José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, (Barcelona-Madrid, Salvat editores, 1954); Adolfo Salazar, *La Música de España*, (Madrid, Espasa Calpe, 1972). De acuerdo con Martín Moreno ambas obras están desprovistas de un aparato crítico. Hecho que tiene relación con la metodología historicista del siglo XX, aunque hoy sería un elemento imprescindible, es claro que hace un siglo no implicaba falta de rigor metodológico.

binomio análisis-historia. Y no se deberá perder de vista la comunicación tácita, el debate implícito que se entreteje entre todos los relatos, cuanto más en el siglo XXI.

Entonces, para el siglo XXI se abordarán *La Música en España en el Siglo XVIII* de Malcolm Boyd y Juan José Carreras publicada en el año 2000,<sup>44</sup> y *La Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 4* coordinada por José Máximo Leza, publicada en 2014.<sup>45</sup>

Con las historias sobre la mesa, quedan por puntualizar dos elementos que guiarán la revisión historiográfica. En primer lugar: los protagonistas. La tesis adquiere forma a través del estudio de la obra de tres compositores españoles: José de Nebra (1702-1768); Tomás Ochando (c. 1725-c. 1799), y Francisco García Fajer (1730-1809). Aunque en el capítulo II se establece la justificación detallada para seleccionar a estos autores, respecto al análisis historiográfico este trinomio es un reflejo poliédrico —e interesantísimo— de la historiografía española, sus paradojas, sus contingencias y hasta sus contradicciones.

A pesar de que los tres autores gozaron de gran popularidad en su época, una buena recepción y una gran difusión, para la historia de la música española han ocupado lugares significativamente opuestos. Las razones políticas, sociales o ideológicas presentes en los relatos historiográficos han obviado puntos de unión y desunión entre sus obras.

En segundo lugar: la Nueva España. Estoy consciente de que esta cartografía no ha sido abordada “de lleno”. La revisión de las historias se mantendrá en el terreno hispano por las mismas razones ya justificadas. Interesa mostrar la relación historiográfica que aquel lado del Atlántico mantuvo con este. No quiero insinuar de ninguna manera que una revisión historiográfica sobre los discursos que han ido conformando la disciplina en este lado del Atlántico no sea pertinente o que no ofrezca conclusiones significativas para el estudio de la música panhispanica. Sin embargo, la genealogía historiográfica está pensada desde la visión de los historiadores españoles.

A lo largo de este capítulo se han realizado algunas alusiones al *status quaestionis* de la musicología latinoamericana. No resulta nimio volver a poner sobre la mesa que el mapa musicológico por el que transita este trabajo abarca dos espacios geográficos que, aun con el Atlántico de por medio, demuestran constantemente ser dos lados de un mismo todo. No siempre fue así o, mejor dicho, no siempre lo entendimos así. Al menos en cuanto al siglo

---

<sup>44</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *et. al.*, *La Música En España En El Siglo XVIII*, (Madrid, Cambridge UP, 2000).

<sup>45</sup> José M. Leza, (coord.), *La Música en el siglo XVIII*, (Madrid, Fondo de Cultura Económica), 2014.

XVIII compete, fue hasta hace apenas algunas décadas que comenzó a configurarse un campo musicológico panhispánico.

Debo resaltar también que todas las fuentes principales propuestas para el análisis pertenecen a compositores españoles, pero es notable que la mayoría se encuentran resguardadas en los acervos novohispanos. Hecho que evidencia una vez más la relación imprescindible entre estos dos espacios musicológicos.

Por otro lado, es notable que las publicaciones en formato de historia de la música en México y Latinoamérica son aún escasas. Este hecho no quita mérito a los trabajos pioneros sobre la música novohispana de Miguel Bernal Jiménez, Robert Stevenson y Thomas Stanford; sin embargo, la única obra que, hasta hoy día, mira a toda la América colonial desde el siglo XVI al XVIII es *Una historia de la música colonial hispanoamericana* de Leonardo J. Waisman.<sup>46</sup> En la introducción del libro, el mismo Waisman asegura que “es sorprendente que no exista aún un libro que permita introducirse en su conocimiento [el de la música colonial hispanoamericana], más allá de la simple escucha”.<sup>47</sup>

No puedo dejar de mencionar el silencio historiográfico y musicológico en que se mantuvo el siglo XVIII novohispano a lo largo del siglo XIX. Frecuentemente he citado a Alba Herrera y Ogazón. El mérito de que una mujer haya sido la autora de la primera *Historia de la Música* escrita en México es incuestionable, y un hecho historiográfico digno de atención. Sin embargo, para el siglo XVIII novohispano, la visión de la musicóloga mexicana se traduce en una fractura para la historia musical de México. No es sólo la visión peyorativa sino la penumbra historiográfica en que se sumerge al periodo virreinal:

“La época virreinal nada ofrece interesante ni digno de recordarse en materia de música”.<sup>48</sup> Por ello, Alba Herrera dudaba de que “algún musicógrafo del porvenir [...llegara a encontrar] la obra maestra del grande e ignorado compositor mexicano de la época colonial, [...porque] ninguna época puede producir lo que no contiene”.<sup>49</sup>

Evidentemente las razones de la musicóloga están suscritas en un marco sociopolítico que se explica a través del movimiento independentista y la necesidad de forjar una identidad

---

<sup>46</sup> Leonardo Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, (Argentina, Gourmet Musical, 2019).

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>48</sup> Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música*, (México, UNAM, 1931), pp. 494-495.

<sup>49</sup> Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, (México, D.E.B.A, 1917), p. 23.

nacional alejada de todo vínculo social y cultural con la colonización española. Y, más que una crítica a la pianista mexicana, debe ponerse en realce que la inexistencia de relatos históricos mexicanos que desde el siglo XIX miran el XVIII atiende a esa visión compartida por ella y sus contemporáneos.

Establecido todo lo anterior: ¿qué cuentan las historias de la música sobre el siglo XVIII español y novohispano?

### **Genealogía historiográfica: ¿qué han contado las historias de la música sobre el siglo XVIII?**

*Por esto no debemos tampoco despreciar a los que hasta hoy han escrito; pues no les podemos negar que no hubiéramos llegado a esto, si no fuera por aquello.*  
Antonio Rodríguez de Hita<sup>50</sup>

### **Contar la historia desde el siglo XIX**

*Nation is narration.*  
H. Bhaba<sup>51</sup>

El controversial siglo XIX. Como se planteó en el *Estado de la cuestión*, gran parte de las críticas hechas a la musicología hispana están relacionadas con la dificultad para generar una ruptura con los paradigmas metodológicos establecidos a lo largo del siglo XIX, pero ¿qué significa hacer historia de la música en este siglo? Para abordar las historias decimonónicas (Soriano, Saldoni y Eslava) considero pertinente, antes, establecer el contexto historiográfico al que se suscriben. Y—de paso— volver a poner en relieve que quizá el lugar de “desfase” consignado a la musicología hispana no ha sido bien justificado.

---

<sup>50</sup> Antonio Rodríguez de Hita, *Diapason instructivo: consonancias musicas y morales, documentos a los profesores de musica, carta á sus discipulos, de don Antonio Rodriguez de Hita...*, (Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757), p. 36.

<sup>51</sup> Homi Bhaba ed., *Nation and Narration* (London, Routledge 1990) *apud* Stefan Bergerr ed., *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, (New York, Berghahn Books, 2008), p. 1.

***“Encontrará usted sapos y culebras” ¿El talante defensivo de la musicología hispana decimonónica?***

Los estudios historiográficos coinciden en señalar que la musicología española del siglo XIX estuvo suscrita en una metodología positivista. En este sentido, Ros-Fábregas asegura que el positivismo fue el modelo imperante de la disciplina histórica, y musicológica, en Europa a lo largo del siglo. De acuerdo con el mismo autor, la metodología positivista, “derivada de una concepción más bien superficial de lo que eran las ciencias naturales [...], consistía en dos etapas: en la primera se recogían los datos, en la segunda se establecían las leyes que de ellos derivan”.<sup>52</sup>

De manera general, los estudios han coincidido también en señalar estos aspectos como el *quid* del positivismo y, a su vez, afirmar que, en efecto, esta era la metodología que seguía nuestra disciplina. Sin embargo, existen otros elementos esenciales de las formas y de la metodología para hacer historia, e historia de la música, en dicho siglo: en primer lugar, está la idea de entender la historia como una narración universal, y en segundo, el nacionalismo, en ocasiones exacerbado, presente en el pensamiento de los autores decimonónicos.

De acuerdo con Fabrizio Lorusso la historiografía del siglo XIX se centró en lo nacional como un proceso de investigación para reelaborar la memoria del pasado.<sup>53</sup> El mismo autor asegura que en ese mismo siglo:

[...] se dejó caer gradualmente el proyecto de ‘historia universal’ iluminista propugnado por Voltaire o la escuela de Göttingen, con Johann Christoph Gatterer y August Ludwig von Schlözer, a favor de una historia básicamente eurocéntrica y nacional o, en el mejor de los casos, de un grupo de naciones o países de un área geográfica definida, como en el trabajo de Leopold von Ranke (1795-1886), el mayor representante de la historiografía alemana de ese periodo, y su [...] historia mundial la cual está más bien ligada a las naciones romano-germánicas.<sup>54</sup>

En el mismo tenor, Stefan Berger, editor de *Narrating the Nation and Writing the*

---

<sup>52</sup> Emilio Ros-Fábregas, “Historiografía de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, *Boletín Música*, no. 9, (2002), p. 28.

<sup>53</sup> Cfr. Fabrizio Lorusso, “Una aproximación a los debates sobre el conocimiento histórico del siglo XIX al XXI” *Letras Históricas*, no. 17, (2017-2018), p. 210.

<sup>54</sup> *Idem*.

*Nation*,<sup>55</sup> hace hincapié en la importancia que adquirió la idea de nación en el siglo XIX. Berger va más allá de la Historia, pues su *Narrating the Nation* habla de representaciones nacionales, no sólo a través del relato histórico sino, como señala el subtítulo, “*in history, media and the arts*”. Y por supuesto, en la música.<sup>56</sup>

Berger asegura que los humanistas europeos estaban interesados no sólo en definir un carácter nacional, sino también en buscar los orígenes y enfatizar la longevidad de la nación, aun cuando espacios geográficos como Italia y Alemania no tenían un territorio nacional definido antes del siglo XIX.<sup>57</sup> Realza, también, la importancia de tener héroes nacionales como un hecho crucial, ya que ellos “simbolizan todas las virtudes nacionales y defienden la esencia de la nación contra amenazas extranjeras”.<sup>58</sup> Aunque, por otro lado, esos mismos héroes podían ser protagonistas de más de una escena nacional. En palabras de Berger:

Las narrativas nacionales en Europa compartían héroes nacionales, como en el caso de Carlomagno, que apareció en las narrativas francesa y alemana, pero más a menudo los héroes fueron inequívocamente íconos nacionales. Esto era particularmente necesario, ya que los humanistas tendían a definir su propia nación frente a los de otras naciones [...]<sup>59</sup>

Ya que Berger ha dejado claro que estos principios de narración histórica son transferibles a la narración artística y, por ende, musicológica, los compositores toman el lugar de los héroes.<sup>60</sup> En el discurso hispano un caso modélico es el de Pedrell “arrebataando” a Cristóbal de Morales. La conocida cita aparece en una carta dirigida a Barbieri, donde el musicólogo catalán confiesa a su homólogo: “Ahí hallará V. sapos y culebras. Quiero arrebatar Morales a los neerlandeses; no puede ser que hayan influido en su manera de componer”.<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Stefan Berger, Linas Eriksonas y Andrew Mycock, *Narrating the nation representations in history, media and the arts*, (New York, NY: Berghahn, 2011); Stefan Berger, *Writing the nation: a global perspective*, (Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015).

<sup>56</sup> El capítulo 12 de *Narrating the nation* aborda puntualmente el tema del música nacional y nacionalista y está escrito por Philip Bohlman, pp. 246-265.

<sup>57</sup> Cfr. Stefan Berger, “The Power of National Pasts: Writing National History in Nineteenth- and Twentieth Century Europe”, *Writing the nation: a global perspective...*

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 31. La traducción es mía.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> Sólo hago alusión a la figura de los compositores, porque justamente en esa musicología decimonónica, y hasta antes de las nuevas tendencias de la musicología, el compositor era la figura central del relato, dejando al margen a los intérpretes, público, prácticas interpretativas, etc.

<sup>61</sup> La carta de Barbieri fue consultada en María Cruz Gómez-Elegido Ruizolalla, “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, *Recerca musicológica*, no. 4, (1984), p. 238.



En primer lugar, se ilustra la importancia de que un “héroe musical”, compositor, no pertenezca a dos discursos nacionales al mismo tiempo. Pero, además, pareciera que el lugar de nacimiento de un compositor no determina su pertenencia nacional. ¿Por qué Morales, habiendo nacido en Sevilla, debía ser arrebatado del discurso neerlandés tres siglos después de su época de florecimiento?

El hecho es consabido. En 1549 Juan Bermudo consideraba a Morales como un “compositor extranjero”.<sup>62</sup> Las razones del franciscano no atendían a circunstancias geográficas, sino musicales. Las características de las obras de Morales: su “profundidad, la perfección técnica y el artificio de la música extranjera”,<sup>63</sup> eran las razones por las cuales Bermudo lo entendía como un compositor foráneo.

En el siglo XVI, como puede verse en la *Declaración* de Bermudo, no existía un empeño por crear un discurso de carácter nacionalista. Las cualidades de la música de Morales (ya sea que hoy podamos estar de acuerdo o no con la descripción de Bermudo) parecían ser un argumento suficientemente convincente, y de mayor peso, para considerar como extranjero a quien después sería referido como uno de los principales representantes de la polifonía española.

Este hecho corrobora la preocupación decimonónica por insertar y construir “héroes” en el discurso musicológico. Aunque hoy es incuestionable el lugar que ha tenido el compositor sevillano en la historia de la música española, es constatable que el afán de Pedrell por “rescatar” a un músico activo tres siglos atrás, se dota de sentido en un contexto historiográfico que, como dice Berger, busca legitimar la longevidad de una nación a través de sus héroes.

Por otro lado, es cuando menos paradójico que la música de Morales fuera entendida en su época como extranjera<sup>64</sup> pero que con el correr de los siglos se convirtiera en una efigie

---

<sup>62</sup> Más detalles sobre la declaración de Bermudo pueden consultarse en Robert Stevenson, *Juan Bermudo* (The Hague, M. Nijoff, 1969). Asimismo, Ros-Fábregas discurre sobre esta situación en “Historiografía de la música en las catedrales españolas” *CodeXXI*, no. 1, (1998), pp. 41-105. Y es importante aclarar que, en la *Declaración de instrumentos* de 1555, Bermudo “regresó” a Morales a España, pues aparece junto con otros músicos españoles.

<sup>63</sup> Juan Bermudo, *Comienca el libro primero de la declaración de instrumentos*, (Osuna, Juan de León, 1549, fol. X), *apud*. Ros-Fábregas, *op. cit.*, p. 72.

<sup>64</sup> Es de señalar que otros contemporáneos de Morales, además de Bermudo, calificaron la obra del sevillano como extranjera. El prólogo de Mosquera de Moscoso a las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero refería a Morales como un compositor italiano. *Vid.* Francisco Guerrero, José Ma. Llorens, Karl H. Müller-Lancé, *Francisco Guerrero Opera Omnia, vol. 1*, (Barcelona, CSIC, 1955), p. II.

sonora de la identidad renacentista española. De nuevo, la explicación puede atender a circunstancias más bien historiográficas.<sup>65</sup>

Desde la historiografía crítica contemporánea (Berger), la importancia de un héroe nacional radica en su capacidad simbólica para representar las virtudes nacionales y defender la esencia de la nación contra amenazas extranjeras.<sup>66</sup> En ese contexto historiográfico es inevitable preguntarse ¿cómo es posible que la obra de Morales reflejara las virtudes musicales españolas, al mismo tiempo que constatará el “artificio de la música extranjera”? ¿Es posible que ambas ideas convivan sin ser mutuamente excluyentes en la obra de Morales o cualquier otro compositor/héroe nacional?

A despecho de que una premisa no signifique la exclusión de la otra, lo que vuelve a quedar en evidencia es que el entendimiento de la obra de Morales en el siglo XIX estaba más determinado por las intenciones nacionalistas del discurso histórico que por las características técnicas y estéticas de su obra. La preocupación de Pedrell por aseverar que “no puede ser que hayan influido [los neerlandeses] en su manera de componer”, encuentra sentido en esa atmósfera histórica que buscaba defender “la esencia de la nación contra amenazas extranjeras”; por esta razón, aun cuando la música de Morales pudiera compartir elementos característicos con la escuela hoy concebida geográficamente como franco-flamenca, en la construcción y legitimación de la historia musical decimonónica era importante desestimar las influencias extranjeras.

Ahora, bien podría decirse que las palabras de Berger, pensadas para las artes, pero enraizadas en la historiografía contienen un tenor bélico, tal vez, un poco excesivo para los discursos musicológicos. Vale la pena reparar en ello, porque los estudios historiográficos han subrayado puntualmente el carácter defensivo con el que se inaugura la musicología española decimonónica.<sup>67</sup> Y para “no perder ripio” de las palabras de Pedrell, su advertencia a Barbieri, nada sosegada, de que respecto al tema de Morales encontraría “sapos y

---

<sup>65</sup> No quiero decir que el análisis de las características técnicas y estéticas de la obra de Morales no sea un ejercicio fundamental para la comprensión de su obra. Sin embargo, el objetivo es demostrar que los parámetros historiográficos han sido, en ocasiones, más determinantes que la música misma para aproximarnos a la obra de un compositor.

<sup>66</sup> *Vid.* Nota al pie no. 55.

<sup>67</sup> El texto ya citado de Ros-Fábregas subraya más de una vez el carácter defensivo de la musicología española. *V. g.* “nuestra musicología [la española] empieza su andadura a la defensiva.” Ros Fábregas, *op. cit.*, 71.

culebras”<sup>68</sup> parece confirmar la premisa. Pero ¿es este un aspecto verdaderamente cuestionable de la musicología española?

Berger y Lorusso aluden de forma general a lo sucedido en Europa, sin embargo, todos los ejemplos están centrados en el espacio alemán y hacen alusión de vez en vez a Francia o Italia, sin mencionar a España. De hecho, Berger delega un capítulo de su *Narrating the nation* a las artes y a la música. Dentro de ese capítulo el espacio dedicado a la música, *the Nation in song*,<sup>69</sup> aborda ejemplos y cuestionamientos sobre cómo se ha construido la narrativa musicológica de la música nacional y nacionalista en territorios rusos, germanos, e ingleses.<sup>70</sup>

Más allá de cuestionar las razones (políticas, metodológicas o académicas) que llevan a los autores a enfocar su trabajo en ciertas regiones europeas, como ha quedado demostrado, una sola cita de Pedrell pareciera suficiente para dar sentido a las premisas de los historiadores y demostrar la posibilidad de relacionar sus trabajos con las historias de la música española del siglo XIX.

En consonancia con esas ideas y para dar un marco historiográfico desde un enfoque netamente musicológico, Andrea Bombi se encuentra entre los autores que reconocen que la musicología alemana se funda sobre el influjo de cuatro paradigmas donde uno de ellos es el aislacionista y con base en dichos paradigmas, su repertorio se ha conformado por rasgos que denotan —según la historiografía alemana— “pureza/profundidad”.<sup>71</sup>

Entonces, es posible asentar que el “talante defensivo” de los primeros musicólogos hispanos era producto de la influencia de las tendencias de su época, sin por ello dejar de pensar la historia de la música desde una perspectiva propia; es decir, la construcción de su discurso no era más que el reflejo de las formas y maneras de hacer musicología en el siglo XIX, en toda Europa.

---

<sup>68</sup> De acuerdo con el *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, (Madrid-París. Establecimiento de Mellado, 1853, 5.<sup>a</sup> ed., 2 vols.), el dicho “echar sapos y culebras” significaba en 1853 (es decir, muy en la época de Pedrell) “decir desatinos o proferir con ira denuestos, injurias, imprecaciones, improprios, dicitios, espresiones [*sic*] fuertísimas, etc.”

<sup>69</sup> Philip V. Bohlman, “The Nation in song” en Stefan Berger ed., *Narrating the nation*, (NY, Berghahn Books, 2011), pp. 246-265.

<sup>70</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>71</sup> Los otros tres paradigmas son el filológico, teológico y teleológico. De notar que esos mismos tres paradigmas encuentran relación con los primeros estudios musicológicos hispanos. Sin embargo, cito sólo el aislacionista por tener mayor injerencia en el tema del “carácter defensivo” de las diferentes musicologías. Cfr. Andrea Bombi, *op. cit.*, 12.

Visto desde esta óptica frases como la de M. Carreira, donde retóricamente pregunta si acaso no es verdad que también las musicologías francesas, alemana e italiana se han dedicado a exaltar sus glorias nacionales y tampoco están exentas de situaciones profesionales conflictivas,<sup>72</sup> encuentran su justificación. Pues ese “carácter defensivo” termina por ser, o bien un lugar común o el común denominador de la narrativa musicológica en cada geografía europea a lo largo del siglo XIX; y finalmente, una crítica innecesaria a la musicología española.

### **“El historiador no tiene boca” ¿El musicólogo sí?**

*Soriano Fuertes: el historiador reedifica*

La obra de Soriano fue la primera *Historia de la música española* en llegar a la imprenta.<sup>73</sup> Sin embargo, pese a su cualidad pionera, de acuerdo con Boïls Ibiza, hasta la llegada de la primera década del siglo XXI, la obra del musicólogo decimonónico había pasado inadvertida para la historiografía de la música española, había sido mal considerada, suscitando juicios principalmente negativos y dejada “en el olvido durante tanto tiempo”.<sup>74</sup>

Aunque no carecen de razón las palabras de Boïls, justo es mencionar que antes de la primera década del siglo XXI, en 1986, José López Calo realizó un análisis comparativo entre el trabajo de Soriano y el de Teixidor.<sup>75</sup> Uno de los objetivos del musicólogo era puntualizar los aspectos positivos de la *Historia* de Soriano.

Entre las ideas de Boïls y los estudios de López Calo, queda claro que el trabajo del

---

<sup>72</sup> Xoán M Carreira, *La Musicologia Spagnola: Un'illusione Autarchica?* (Firenze. Leo S. Olschki Editores, 1995), *apud.* Ros-Fábregas, *op. cit.*, p. 68.

<sup>73</sup> En esta afirmación debe enfatizarse el hecho de que la obra de Soriano haya llegado a publicarse. Conocida es la polémica en torno a la *Historia de la música “española”* de José de Teixidor que, de haber llegado a la imprenta, habría antecedido al trabajo Soriano. Los fragmentos manuscritos del trabajo de Teixidor fueron reconstruidos y publicados en Lolo, Begoña ed., *José de Teixidor y Barceló. Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*, (Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996). Debe tenerse en cuenta que el trabajo de Soriano resulta de mayor trascendencia para esta tesis, dada la intención de mostrar una idea general de los paradigmas decimonónicos y considerando que llegó a la imprenta sin una intervención editorial póstuma.

<sup>74</sup> *Cfr.* Juan Boïls Ibiza, “La historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880). Edición crítica de una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX”, tesis doctoral, España, Universidad de Valladolid, 2010.

<sup>75</sup> *Vid.* José López-Calo, “Barbieri y la Historiografía de la Música Española”, en Casares Emilio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri*, (Madrid, Fundación Banco Exterior. 1986), vol. 1, pp. XXI-XXVIII.

murciano ha invitado a la polémica desde su publicación, y que su trascendencia en la musicología hispana se ha puesto en tela de juicio. Así, adquieren mayor contexto las palabras de Martín Moreno, aquellas que le concedían poco más que “buenas intenciones” al trabajo de Soriano. Es evidente que el objetivo de Boïls es reivindicar esta *Historia...* “como [una] obra fundamental en la historiografía de la música española [... y] que sea considerada de la manera que se merece, con sus defectos y virtudes, en el sitio que le corresponda [...]”.<sup>76</sup>

A estas alturas del desarrollo disciplinar resulta natural concordar con la propuesta de Boïls; hemos entendido que no se puede juzgar una obra, su metodología y sus intenciones, a través de un marco histórico contemporáneo, ni con los criterios disciplinares de hoy día, sino considerando el contexto de la época en que fue producida.

Más allá de coincidir con la postura de Boïls, la intención es establecer, a través de su *Historia...* (y considerando su cualidad pionera), los primeros paradigmas hispanos musicológicos. Con todo lo dicho, podemos partir de la siguiente premisa: la “mal llamada *Historia de la Música Española* escrita por Soriano Fuertes”,<sup>77</sup> según Pedrell, y con “más buenas intenciones que pruebas documentales”, según Martín Moreno, tal vez sí deba considerarse una historia de la música española si se lee de acuerdo con los paradigmas de la época y su fecha de publicación. Como ha quedado establecido con el correr de los párrafos, ese paradigma incluye una visión nacionalista, un ideal positivista, concebir la Historia como una ciencia, y la aspiración por contar una historia universal.

Es innegable que las fuentes utilizadas para la primera *Historia de la Música Española* han invitado a más de uno a la duda y a la sospecha. Los datos proporcionados carecen del rigor meticuloso que acostumbran las investigaciones de hoy día. Sin embargo, y aunque pudiera resultar contradictorio, el musicólogo murciano tiene una visión científicista. Hecho que puede constarse desde el prólogo donde se declara que:

Por más sucintas y compendiosas que sean las nociones de un arte, no serán nunca completas sino dan una idea de su historia en general. Es preciso saber la vida del

---

<sup>76</sup> Juan Boïls Ibiza, “La historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880). Edición crítica de una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX”, *Revista de Musicología*. vol. 35, No. 2, 2012, p. 348. Consultado en línea en <https://www.jstor.org/stable/24246270> Fecha de consulta 21/09/2021.

<sup>77</sup> Felipe Pedrell, *Hispanie schola musica sacra: opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell*. (prefacio) (Barcelona, Juan Bautista Pujol y Ca. Editores, 1894. Vol. 1), p. X.

arte, para conocer sus resultados, al par que las vicisitudes por donde ha pasado hasta llegar a su perfección.<sup>78</sup>

En este párrafo el autor deja ver la importancia de la historia como una ciencia.<sup>79</sup> De qué otra forma se explicaría el uso de términos como la “perfección” y los “resultados” de la vida del arte. Soriano ve a la disciplina histórica como un medio para llegar al conocimiento verdadero, “la luz de la verdad” de los hechos musicales.<sup>80</sup> Si estas citas no alcanzaran para confirmar la visión científica del musicólogo, más contundente resulta la mención de “academias científicas de música”<sup>81</sup> y la alusión a profesores de “música tanto científicos como prácticos”.<sup>82</sup>

La separación entre músicos prácticos y teóricos resulta antediluviana; el cisma parece estar sobre la mesa desde mucho antes de Guido y Boecio. Sin embargo, es también destacable que algunos tratadistas españoles de los siglos previos al XIX, como Pablo Nasarre (1620-1750) refieren a la música, *per se*, como una ciencia. De acuerdo con Nasarre “música: es Ciencia de bien medir” y, justamente, se divide en “Theorica, y Practica”.<sup>83</sup>

Lo que debe subrayarse es el cambio de lo teórico por lo científico. En la cita se habla de lo sucedido en la antigua Grecia, pero más adelante, tratando el siglo XVII, se hace referencia a los tratadistas como “buenos escritores científicos del arte.”<sup>84</sup> El musicólogo, entonces, no es nombrado como tal, aun en el siglo XIX; tampoco le es dado el epíteto de teórico, como se le nombra tantas veces en los siglos anteriores; para Soriano (y coetáneos), el investigador de la música es visto como un historiador y, por ende, como un científico.<sup>85</sup>

Siguiendo las pautas de la historia (musical) como una ciencia, el trabajo de este musicólogo cumple con otro requisito: la universalidad. ¿Qué musicólogo en la actualidad

---

<sup>78</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, p. 21.

<sup>79</sup> No debe perderse de vista que los historiadores del siglo XIX veían la obtención de datos como un medio para llegar a la verdad, asemejando este método al método científico de las ciencias duras. No es mi intención entrar en una diatriba sobre las características epistemológicas de la(s) ciencia(s); sino, sencillamente reflejar el pensamiento científico que permeó a la Historia como campo de conocimiento en el siglo en cuestión.

<sup>80</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, p. 8.

<sup>81</sup> *Ibidem*, tomo II, p. 173.

<sup>82</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 30.

<sup>83</sup> Pablo Nasarre, *Fragmentos músicos repartidos en quatro cuadernos*, (Madrid, Imprenta de José de Torres, 1700), primer tratado, fol. 2.

<sup>84</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, capítulo XII.

<sup>85</sup> La primera vez que Soriano hace alusión a la figura del historiador musical puede encontrarse ya desde la página 11; pero a lo largo de todo su trabajo, los hasta antes concebidos como músicos teóricos, son persistentemente mencionados como historiadores y músicos científicos, desde los egipcios, árabes, monjes, hasta los tratadistas de los siglos XVII y XVIII.

aceptaría la colosal empresa de narrar, por sí mismo, la historia de la música desde “el mero principio” hasta nuestros días?; o dicho en las palabras de Soriano, “desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850.”

Por desmedida que pudiera resultar la hazaña para los criterios musicológicos contemporáneos, la decisión de Soriano de comenzar su historia hablando “sobre los orígenes de la música”<sup>86</sup> atiende a la aspiración de un relato universal.<sup>87</sup> Este proceder, además, se empalma con las palabras antes citadas de Berger y Lorusso.

Así se explica la (no) delimitación temporal y geográfica del español. Soriano no sólo busca contar la historia de la música desde su “origen” en las civilizaciones antiguas (Egipto, Roma, Grecia), sino que todo hito es de alguna manera vinculado con las virtudes musicales españolas.<sup>88</sup> Los ejemplos pululan en cada página:

Diremos que los romanos desde que pisaron el suelo de España y oyeron los suaves acentos de la música española quedaron tan prendados de ella, que el cónsul Metello discurrió hacer un gran presente a los romanos, enviando a la capital un coro de músicos españoles.<sup>89</sup> La Irlanda era el emporio de las ciencias en estos mismos tiempos. La España cuando no lo fuese de todas las artes y ciencias es indudable que lo era de la música, tanto en la parte científica, como en la práctica.<sup>90</sup>

Una buena crítica historiográfica no debería poner el dedo en la llaga sobre la veracidad del sentir de los romanos; corroborar la entrega del presente del cónsul Lucio Cecilio Metelo; o afanarse en la refutación-comprobación de Irlanda como el emporio de las ciencias. Cuestionar la información de Soriano y sus fuentes resulta pertinente siempre que se haga desde una mirilla teórica que contextualice las maneras de hacer historia en el siglo XIX.<sup>91</sup>

La historia de Soriano, a pesar de su dimensión universal y su “carácter científico,”

---

<sup>86</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, prólogo.

<sup>87</sup> El método científico demanda que los resultados obtenidos posean una validez universal. *Vid.* obras y trabajos de Augusto Comte.

<sup>88</sup> No debe perderse el hecho ya aludido de que el territorio nacional español no se encontraba definido en el siglo XIX de la misma forma en los siglos anteriores. Hecho que no representó un obstáculo para los ideales nacionalistas de la época de Soriano Fuertes. *Vid.* Stefan Berger, *op. cit.* “The Power of National Pasts: Writing National History in Nineteenth- and Twentieth Century Europe” ...

<sup>89</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, p. 44.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>91</sup> Este trabajo “echa mano” de estudios como el de Berger, Bombi y Lorusso (todos ya citados) para dar un marco historiográfico del siglo XIX adecuado a los intereses histórico-musicológicos de la presente investigación; sin embargo, hoy día existe una cantidad ingente de trabajos sobre los principios que conformaron la disciplina histórica en el siglo XIX.

como dice Lorusso, tiene “fines propios” y una intención nacionalista; es decir, en ese gran relato musical, los hechos universales giran en torno a lo sucedido en las Españas. Este proceder metodológico, en palabras de Berger, atiende al ideal de narrar una historia que busca los orígenes para enfatizar la longevidad de la nación: “Los españoles fueron cultivadores de las ciencias y de las artes antes que los griegos”.<sup>92</sup>

Entonces, queda claro que los principios de universalidad y científicismo estaban presentes en las intenciones del musicólogo; y se ha puesto en contexto el carácter nacionalista. Sin embargo, el trabajo del murciano se distingue en un sentido. La tendencia decimonónica hacía de los documentos, de los datos duros, la materia prima de la Historia como ciencia y de la filología su método. Hablando del positivismo nadie falla en citar la consabida frase de Leopold von Ranke: “que sea el pasado el que hable. El historiador no tiene boca”.<sup>93</sup> De acuerdo con los preceptos metodológicos *rankeanos* el historiador debía “llevar a cabo una reconstrucción desinteresada del pasado, ajena a inclinaciones personales o partidistas.”<sup>94</sup> Estos ideales disciplinares mantuvieron vigencia aun en figuras como la de Benedetto Croce (1866-1952), quien en las primeras décadas del siglo XX sostenía que “la historia no se construye jamás a base de narraciones, sino siempre con base en documentos o narraciones reducidas a escala de documentos y tratadas como tales”.<sup>95</sup>

El trabajo de Soriano, aun cuando sigue ciertos paradigmas de la época, no sigue los pensamientos de Croce y tampoco la metodología *rankeana*. El proceder del español se antoja como un positivismo a medio camino: es evidente que su empeño es ofrecer datos que permitan obtener resultados (científicos) sobre la historia musical de España; pero desde la óptica positivista, Soriano no se limita a contar los hechos. Alejada de la ola de positivismo que imperaría a lo largo del siglo XIX y hasta pasadas algunas décadas de siglo XX, esta *Historia de la música...* pareciera, en todo caso, estar más apegada a la metodología de la “imaginación histórica”.<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, p. 43.

<sup>93</sup> Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1535*, 1(884).

La frase de Ranke aparece citada con frecuencia en una gran cantidad de documentos de toda índole (artículos, fuentes cibernéticas, tesis); pero, es de notar que la referencia al documento original es pocas veces especificada; la cita parece condensar en esas pocas palabras el pensamiento e ideología historicista de Ranke, a tal punto, que se antoja hoy como un axioma.

<sup>94</sup> Rebeca Villalobos, *op. cit.*, p. 129.

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Vid.* Robert Collingwood, *The idea of history*, 2020, <https://rbdigital.rbdigital.com>. Fecha de consulta 16/08/2023



Y ahí es donde la crítica ha sido implacable con Soriano. Respecto a los datos proporcionados, ya decía Pedrell que, esta *Historia*... “se cae de las manos siempre que a ella se recurre”.<sup>97</sup> La metodología de Soriano nada entre dos aguas: por un lado, la narrativa se teje con una intención científicista y un carácter categórico que podemos asumir auspiciado por la exposición de los datos, rozando el paradigma del positivismo (haciendo énfasis en la existencia de un aparato crítico vasto que pareciera ser la justificación para muchos de los datos ofrecidos); por otro lado, el exceso de “imaginación histórica” de Soriano termina por construir una narración, antitética a Ranke, subjetiva y partidista.

De acuerdo con Bombi, ciertas tendencias musicológicas europeas del XIX coincidían en que “el científicismo es el medio para distanciarse del subjetivismo”.<sup>98</sup> Puesto así, el proceder del musicólogo murciano resulta cuando menos paradójico; pero el mismo Soriano nos da elementos para entender sus intenciones y su metodología. Para él, el musicólogo tiene boca y, al parecer, autorización para reinterpretar los hechos, el pasado no se construye solo: “La tarea de un historiador no es solo una reseña, sino una reedificación; hay que destruir, para realzar”.<sup>99</sup>

¿Y qué pasa con el siglo XVIII de Soriano? Dentro de ese relato totalizante es difícil cercenar sólo lo correspondiente a la historia dieciochesca, no sólo por la magnitud de la narración sino por el “vaivén” temporal que hila el discurso (constantes saltos de un siglo otro, de un espacio geográfico otro). En adición, el universo de la música litúrgica, el que aquí interesa, se disemina por todos los tomos en un entramado temático no siempre fácil de discernir;<sup>100</sup> esto, aun cuando la intención explícita de Soriano es tratar por separado los distintos universos musicales hispanos.<sup>101</sup>

En el siglo XVIII, lo destacable es que, a pesar de la intención de Soriano, el contexto interpretativo y las características estéticas de la música litúrgica hacen imposible separarla de los acontecimientos en el mundo operístico y teatral; y aun sin proponérselo, el murciano pone este hecho en evidencia.

Atendiendo al objetivo principal de este recorrido crítico, ¿qué dice Soriano sobre la

---

<sup>97</sup> Felipe Pedrell, *op. cit.*, (prefacio). *Hispanie schola musica sacra*..., p. X.

<sup>98</sup> Andrea Bombi, *op. cit.*, p. 13

<sup>99</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, tomo I, p. 12.

<sup>100</sup> *Vid.* por ejemplo capítulo XIX y XXI del tomo III y capítulo XXV, XXVI y XXVII del tomo IV

<sup>101</sup> *Vid. Ibidem*, tomo III, p. 5.

música litúrgica del siglo XVIII? La mayoría de los personajes e hitos que han ido configurando el canon hispano están presentes ya en esta pionera *Historia de la música...* Entonces, cabría considerar que, a pesar de la recepción negativa que tuvo el trabajo de Soriano entre los homólogos del siglo siguiente, el acento puesto en figuras como Sebastián Durón, José de Torres, Francisco Valls, José de Nebra, sentó un precedente para los trabajos subsecuentes. Dada la relevancia que tiene la figura de José de Nebra para este tesis, resulta pertinente conocer qué dice Soriano sobre el compositor aragonés.

La información que proporciona el musicólogo sobre José de Nebra permite vislumbrar ya la trascendencia de un compositor que acapararía —con justificada razón y con el correr de los siglos— los focos musicológicos. Sin embargo, lo que se dice del músico poco permite entender las características técnicas, estéticas y formales de su obra y no se aduce la relevancia de José de Nebra. El discurso se tiñe de un carácter epopéyico donde Nebra parece encarnar las virtudes de la música española, venciendo a los músicos italianos, y sorteando las vicisitudes del poco favorecimiento de la corte, pero sin explicitar qué significa esto en términos musicales.

Soriano permite entender a Nebra desde el marco de los “héroes-compositores” nacionales, pues asegura que el aragonés “rivalizó con Scarlatti en el clave, y lo superó con gran ventaja en el órgano y en las composiciones tanto sagradas como profanas.” Como si de una batalla se tratase. Respecto de esas composiciones asegura que “muchas fueron las obras que Nebra dejó escritas, y en todas ellas se ven las huellas de su privilegiado genio y sus profundos conocimientos en el arte”.<sup>102</sup>

Aunque es difícil constatar cómo en una dimensión técnica (analítica) se justifica el “privilegiado genio” y poco se menciona cuáles fueron algunas de esas muchas obras, no puede pasarse por alto que la mención protagónica sobre su catálogo es “la misa de Réquiem, del invitatorio de difuntos, salmo y dos lecciones”<sup>103</sup> para las exequias de la reina Bárbara de Braganza; una de las obras centrales de esta tesis, y que de alguna manera permite volver a la idea de que esta *Historia...* asentó algunas bases para la construcción del canon musical y musicológico panhispánico.

En el mismo sentido, las referencias a Francisco Javier García, “El Españolito” (y

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 112.

<sup>103</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 113.

uno más de los personajes centrales de este trabajo), hablan de su vuelta a España, omitiendo lo relacionado con su actividad musical en Italia; y de su música se asegura que “las composiciones que ha dejado escritas son muchas y buenas”<sup>104</sup> y algunas “merecen especial mención por su sobresaliente mérito”.<sup>105</sup> Pero de nuevo, ningún elemento analítico permite justificar la apreciación de las obras de Fajer emitida por Soriano.

En cuanto a la relación de Nebra con la corte y los monarcas, si bien Soriano confirma que “el mérito de las composiciones de Nebra ejecutadas en la real capilla, y el brillante estado en que puso esta, le valieron la protección de Fernando VI, y aun de la reina Bárbara”,<sup>106</sup> también asegura que el compositor tenía “el amor propio resentido por el poco aprecio que de su persona se hacía” y que su obra fue “aceptada con merecido elogio por el pueblo [...] mas no alcanzó el mismo éxito en el círculo llamado de *buen tono* [o sea, la corte], y murió sin gran publicidad porque no se le dio la moda ni el poder”.

Al respecto de esto último me interesa subrayar que es una constante en el discurso de Soriano atribuir a los monarcas el mal estado y poca valoración del arte español, enfatizando la predilección y favoritismo por los músicos extranjeros, siempre “con menoscabo de los maestros españoles”<sup>107</sup> (es decir, una vez más en oposición al positivismo, una historia partidista).

La visión del musicólogo ofrece una perspectiva, en ocasiones, más mediadora de lo que se esperaría de acuerdo con las tendencias nacionalistas de su época. Si ya había quedado acentuado el hecho de que los discursos, en el intento por exaltar las virtudes de sus músicos desestimaban las producciones extranjeras, es sobresaliente que, de acuerdo con Soriano, el “detractor” de los compositores y músicos españoles fue, en muchas ocasiones, el poder monárquico; concediendo, además, reconocimiento a las innovaciones extranjeras.<sup>108</sup> De los italianos dice: “a finales del siglo XVII perfeccionaron el método de cantarlas mientras nosotros el sistema de hacerlas desaparecer casi por completo”.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 171.

<sup>105</sup> *Idem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 112.

<sup>107</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 41.

<sup>108</sup> *Vid.* Entre muchos otros ejemplos, pp. 77-79 tomo IV: “si la protección que nuestros monarcas dieron á la poesía italiana para ser puesta en música, se la hubiesen dado á la española [...] no tendríamos al presente que envidiar á ninguno de los países á quien por desgracia hoy nos vemos sujetos con respeto á los adelantos científicos”; “nuestros ingenios morían oscurecidos y miserables, ó iban á buscar justicia fuera de la patria que los vio nacer”.

<sup>109</sup> *Ibidem*, tomo III, p. 151.

¿Cantar qué? Aunque la redacción de la cita textual dificulta plasmar con claridad qué cantaban los italianos con perfeccionado método, develar a qué refiere Soriano nos conduce a otro punto de su pensamiento.

La polémica sucedida a lo largo del siglo XVIII debido a la presencia de música italiana en España ha tenido una repercusión historiográfica hasta nuestros días. Es consabido que a lo largo de aquel siglo la presencia de la música italiana tendía a percibirse más como una “intromisión”, una “contaminación” a la tradición litúrgica;<sup>110</sup> los compositores que asimilaron el influjo de la música operística italiana eran, muchas veces y por ciertas esferas sociales, juzgados con rechazo.<sup>111</sup>

En el intento por construir su genealogía musical y demostrar la longevidad de la nación española, la postura de Soriano en este tema debió ser novedosa —y quizá hasta refrescante para su época—, a pesar de falaz en muchos datos. Para no negar la presencia de los elementos itálicos y su asimilación por parte de los músicos españoles, Soriano le da vuelta al discurso. En este hito de la historia musical, como en tantos otros, Soriano asegura que el germen, la idea original proviene de los españoles.

Lo que los italianos perfeccionaron a finales del siglo XVII fueron “nuestras puras y sentidas melodías”;<sup>112</sup> pues “sobre nuestras melodías y armonías se cimentó la música italiana”.<sup>113</sup> De acuerdo con el musicólogo, los italianos habían aprendido el arte *cantabile* de los maestros españoles que habían estado en Roma a lo largo del siglo XVII, para después perfeccionar ese conocimiento y traerlo de vuelta al territorio español.<sup>114</sup> Su intento por “manifestar lo que Italia nos debe respecto a la música y cuáles han sido los motivos de su encumbramiento y nuestra decadencia” se reduce a aseverar que los italianos, a lo largo de los siglos anteriores al XVIII, habían aprendido de los españoles, y luego protegidos los primeros por la realeza española, los créditos por los aportes teóricos —y “científicos”— de

---

<sup>110</sup> Sobre este tema, algunas fuentes de la época que pueden consultarse son: La encíclica *Annus qui Hunc*, de Benedetto XIV, 1749. El *Teatro crítico universal* de Benito Feijoo 1726-1740 y las ideas de Nasarre en su tratado *Fragmentos músicos*, 1700.

<sup>111</sup> Respecto a este punto puede consultarse Gladys Zamora-Pineda, “*Novo-fóbicos vs. renovarse o morir*” en “Reviviendo a un maestro de capilla”, tesis de licenciatura, Conservatorio de las Rosas, 2016, pp. 47-56.

<sup>112</sup> Soriano Fuertes, *op. cit.*, tomo III, p. 151.

<sup>113</sup> *Ibidem*, tomo II, p. 94.

<sup>114</sup> *Cfr. Ibidem*, tomo III, p. 153. Es importante señalar que en los últimos años esta idea ha comenzado a revalorizarse. Al respecto, puede consultarse: Melodie Michel “Early Music and Latin America. Transhistorical Views on the Coloniality of Sound”, tesis doctoral, UC Santa Cruz, 2021, capítulo I; o, Álvaro Torrente, Pablo L. Rodríguez “The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, *Journal of the Royal Musical Association*, no.123, (1998), pp. 147-189.

los segundos habían quedado en la penumbra.

Este mismo pensamiento opera en una situación particular que nos lleva de vuelta a Nebra. Soriano asegura que “las sobresalientes composiciones de Nebra estimularon a Corselli”.<sup>115</sup> Contrario a los discursos contemporáneos que suelen ponderar la influencia de los músicos italianos sobre los españoles, Soriano encuentra la manera de dar crédito a los españoles por las cualidades de la música italiana, aunque no ofrece elementos técnicos que permitan creer o desvirtuar su premisa.

Las aseveraciones del musicólogo ponen en relieve la necesidad decimonónica por garantizar las primicias musicales como propias para trazar una historia nacional. Así se explica que, de acuerdo con el murciano, Zarlino “tomó la mayor parte de sus doctrinas” de Bartolomé Ramos de Pareja quien cien años antes “desembarazó el camino a la moderna música;”<sup>116</sup> se explica que “las doctrinas musicales escritas en el *Melopeo* de Cerone [...] están basadas en su mayor parte sobre las nuestras”.<sup>117</sup> Y se explica también que Monteverde (Monteverdi), como Orlando Laso (Orlando di Lassus), “fuera español”.<sup>118</sup>

Se entiende también que para Pedrell esta historia “se cayera de las manos”; pero aquí más que evidenciar la inverosimilitud de Soriano, se trata de entender que, incluso dejando al margen la música (contrariamente a lo que había sucedido antes con Bermudo y Morales), un compositor (como Monteverdi) que encumbra las características “opuestas” a la tradición española, podía tener cabida en el discurso siempre que se justificara su nacimiento o pertenencia a la nación española. Cualquier recoveco histórico que permitiera asumir a un héroe-compositor como propio, sin importar el análisis y estudio formal de su obra, sólo por haber nacido español, validaba la historia musical española. Este hecho vuelve a insertarse en el paradigma decimonónico donde impera la necesidad por construir una historia anclada en el origen y legitimada por la longevidad de la nación y las virtudes de sus héroes.

A este punto, queda evidenciado a qué paradigmas y preceptos historiográficos se adapta la metodología de Soriano, y a cuáles no. Sólo queda enfatizar las premisas más relevantes para este recorrido crítico. La primera es que el discurso entero se teje a través del

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 106.

<sup>116</sup> *Ibidem*, tomo II, p. 72.

<sup>117</sup> *Ibidem*, tomo II, p. 80.

<sup>118</sup> *Ibidem*, tomo II, 130. De acuerdo con los datos proporcionados por Soriano parece que Monteverde (Monteverdi) nació en Cartagena y estudio en Valencia y prueba de ello es el conocimiento de dos descendientes de la familia Monteverde radicados en España en tiempo de Soriano.

relato histórico y el estudio de la música pareciera un elemento tangencial. La aproximación a las obras, cuando menos a las que competen al siglo XVIII, se hace a través de adjetivos calificativos (ya sea para halagar o desdeñar), que no revelan ningún nivel de análisis técnico. Hacia el final de todos los tomos aparecen transcritas algunas obras como constatación de su alusión en el discurso, pero sin el acompañamiento de un estudio formal, estilístico, genérico o técnico.

En este mismo sentido, los tratados musicales son ampliamente expuestos a lo largo del relato. No obstante Soriano se limita a mencionarlos, a describir su contenido o a transcribir algunos fragmentos (como en el caso de los tratados de Pedro de Aranaz y Vives, Francisco Valls y Pablo Nasarre). Intencionadamente, el musicólogo evita ahondar en la interpretación del conocimiento contenido en estos estudios teóricos, pues asegura que dicha labor “no es posible, porque la base de nuestra obra es la narración de los hechos sucedidos y no la explicación de la parte científica del arte”.<sup>119</sup>

La segunda premisa adquiere relevancia al volver a las primeras páginas de esta tesis. Aunque hoy día no se cuestiona la pertinencia y necesidad de mirar hacia ambos lados del Atlántico, la *Historia...* de Soriano deja en completo silencio a todo lo relacionado con la América Española. No se habla de las obras aquí resguardadas, de los templos, de los músicos y compositores, ni de ninguna actividad musical sucedida en este lado del Atlántico.

Esto puede explicarse a través de las divisiones políticas recién establecidas en tiempos de Soriano y en función de los mismos paradigmas nacionalistas abordados a lo largo del capítulo; también como una consecuencia de los movimientos independentistas latinoamericanos que hacían ajena la relación entre las dos geografías. Pero, sobresalientemente, debe tenerse en cuenta que conceder espacio a esta cartografía estaba fuera de las intenciones de Soriano en gran parte por la escasez de información que había en la época.

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 117. Aunque el autor enuncia estas palabras en función del *Mapa Armónico* de F. Valls, su proceder es el mismo con el resto de los tratados mencionados a lo largo de su *Historia...*

*Baltasar Saldoni: un lexicógrafo para levantar un “monumento de gloria nacional”*

En 1868 se publicó el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni.<sup>120</sup> Aunque de entrada pudiera objetarse la categoría bibliográfica de esta obra, ya que se trata de un diccionario y no de una narración histórica, los criterios metodológicos seguidos por el autor se insertan con ductilidad en los paradigmas decimonónicos, y la obra es una muestra significativa del pensamiento histórico de la época.

Además, es notable que en la misma cita de Pedrell en la que hace referencia a la fiabilidad de la información de Soriano, continúa con una alusión al trabajo de Eslava y de “el buen Saldoni” quienes, de acuerdo con el musicólogo “hicieron algo y aún mucho bueno” por la historia musical de España.<sup>121</sup> Más que para refutar o confirmar su apreciación sobre las historias de la música española, me valgo de las palabras de Pedrell para recalcar que las obras seleccionadas han sido hitos en la narración musicológica hispana desde su consolidación como disciplina, a pesar de su buena o mala recepción.

Para abordar los paradigmas sobre los cuales Saldoni desarrolla su trabajo es necesario no perder de vista el panorama disciplinar e histórico ya expuesto a lo largo del capítulo: el carácter nacionalista, las aspiraciones universales y el proceder científico.

Si un positivismo mezclado con imaginación histórica dictaba el proceder de Soriano, en Saldoni, una metodología positivista, sin matices, hila su discurso. Y hago énfasis en la palabra “discurso” ya que, en sentido estricto, el diccionario del autor catalán no construye un relato histórico; claro que no puede echarse en falta una narración de esta índole porque el lexicógrafo desde el prólogo y con el título advierte la cualidad de su obra.

Aunque señalar el hecho pudiera ser una obviedad, cuando volvemos a las palabras de Croce, reparar en ello adquiere otra dimensión. El autor italiano decía que “la historia no se construye jamás a base de narraciones, sino siempre con base en documentos [...]”<sup>122</sup> Entendido así, el trabajo de Saldoni confirma su inserción en el paradigma positivista y en su cualidad de trabajo histórico.

La preponderancia del dato como base del conocimiento es innegable. Antes que una narración histórica hilada por la temporalidad, la obra se edifica a través de una copiosa lista de sucesos y compositores: “Al leer la historia, nos interesan los hechos que vamos

---

<sup>120</sup> Baltasar Saldoni y Remendo, *op. cit.*

<sup>121</sup> Felipe Pedrell, *op. cit.* (prefacio), *Hispanie schola musica sacra...* vol. 1, p. X.

<sup>122</sup> *Vid.* nota al pie 94.

recorriendo”.<sup>123</sup> La propuesta, claramente, posee un vínculo con el enciclopedismo europeo del siglo anterior, pero en consonancia con los ideales históricos de su época, denota una búsqueda por la objetividad del hecho.

La obra de Saldoni toma distancia de la narración epopéyica de Soriano, pero no por ello se aleja de los ideales nacionalistas y universalistas. La intención del musicólogo es “levantar un verdadero monumento de gloria nacional”,<sup>124</sup> (y en consonancia total con Soriano, hacerlo) “desde los tiempos más remotos hasta nuestros días”<sup>125</sup> para “perpetuar la memoria de los dedicados a tan divino arte [el musical] [y que] alcanzaron mayor nombre en nuestra patria”.<sup>126</sup>

A este punto, es quizá redundante volver de manera textual a las palabras de Berger o Lorusso, pero —como si de un hipervínculo se tratase— es fácil ligar la idea de la “gloria nacional” y el deseo de “perpetuar la memoria” a los conceptos de longevidad, carácter y virtudes nacionales. Tampoco queda exenta la figura de los “héroes/compositores”; esos “nombres de eterna fama” “nombres ilustres de artistas que yacen sepultados [...] como si no hubiesen existido” que Saldoni quiere “exhumar” y sacar del olvido.<sup>127</sup>

La confrontación con otras naciones se aprecia en la pretensión del musicólogo: en “que España sea la primera en presentar una obra de que carecen las demás naciones”.<sup>128</sup> Y lo que convierte en primicia a las efemérides de Saldoni, de acuerdo con él mismo, es el carácter cismático de su obra; pues a pesar de dar noticia de algunas otras producciones, la diferencia es que en esas otras figuran “varios artistas de diferentes naciones” “a más de hallarse confundidos, mezclados y revueltos los artistas españoles y extranjeros”.<sup>129</sup> Es decir, la virtud del trabajo de Saldoni (de acuerdo a los parámetros del autor y de su época) es que se concentra en los músicos españoles.

Puesto así, bastaría con desmenuzar y puntualizar cada palabra del título del lexicógrafo, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, para suscribir su obra en el paradigma decimonónico y en el panorama historiográfico que se ha

---

<sup>123</sup> Baltasar Saldoni, *op. cit.*, tomo I, VII.

<sup>124</sup> *Ibidem*, tomo I, VI.

<sup>125</sup> *Ibidem*, tomo I, X.

<sup>126</sup> *Ibidem*, tomo I, VII.

<sup>127</sup> *Cfr. Ibidem*, tomo I, VIII.

<sup>128</sup> *Idem*.

<sup>129</sup> *Idem*.



puesto en realce a lo largo del capítulo. Hablar del siglo XVIII a través del diccionario se vuelve entonces una especie de aporía. A pesar de la intención historicista de Saldoni, la carencia de un discurso hilado no dispone una narración panorámica que permita entender el siglo en conjunto. Como consecuencia, puede otearse la carencia del análisis musical; ese listado de obras, sucesos y compositores se acompaña de las transcripciones de “los elogios o críticas que se nos faciliten o que haya divulgado la fama”<sup>130</sup> (reflejando la objetividad de Saldoni por no plasmar su interpretación personal), pero más allá de los adjetivos “facilitados” por otros autores o escritos no existe ninguna explicación técnica de la música.

No obstante, no puede omitirse la revisión de algunas biografías de interés para esta tesis. Respecto a José de Nebra, es destacable que gran parte de los datos que proporciona Saldoni son tomados de la *Historia...* de Soriano. Las principales obras del organista aragonés no se especifican, ni se citan textualmente, pero remiten a la fuente citada para su consulta; lo mismo con la información biográfica “y las noticias muy extensas y curiosas”<sup>131</sup> que Saldoni no cuenta, pero invita a revisar en el trabajo de Soriano. Así, vuelve a quedar en relieve el precedente que marcó el murciano, pese a la recepción negativa de su obra, para los trabajos subsecuentes.

Por otro lado, es destacable que otra de las fuentes prominentes para el relato biográfico de Nebra es Hilarión Eslava y su *Lyra Sacro Hispana*.<sup>132</sup> Aunque los adjetivos epopéyicos no son producto de la pluma de Saldoni, la configuración del perfil de Nebra vuelve a ser un compendio de sentencias que reflejan “el fiel retrato del alma grande, noble y altamente sensible del autor”<sup>133</sup> sin explicar las características de su obra que le confieren tales afirmaciones.

Con Francisco García Fajer sucede lo mismo, en los mismos términos. La información proporcionada recae, mayoritariamente, en las palabras de Soriano y Eslava; se habla de su “bondad y su virtud”, de su “mérito artístico” y se le concede “la reforma de la música española religiosa, dirigiéndola a la expresión de la palabra, y excluyendo en sus

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, tomo I, p. X.

<sup>131</sup> *Ibidem*, tomo III, p. 26.

<sup>132</sup> Hilarión Eslava, *Lyra sacro-hispana*, (Madrid: M. Martín Salazar, 1852-1860) siglo XIX. Siendo la *Lyra Sacro Hispana* otra de las fuentes a revisar críticamente en este capítulo, más adelante se proporciona en detalle la información de Eslava sobre Nebra.

<sup>133</sup> Saldoni, *op. cit.*, tomo III, p. 29.

obras enteramente el género fugado”.<sup>134</sup> Pero todo ello sin una correspondencia técnica que evidencie esa reforma en sus obras.

Una biografía más que no puede pasarse por alto es la de “Ochando”. Este compositor poco referido en los relatos históricos de los siglos siguientes, no mencionado por Soriano, pero sobresaliente para esta tesis, encuentra lugar en el diccionario de Saldoni. A pesar de la popularidad y amplia difusión que tuvo la obra de este compositor a lo largo del siglo XVIII, Saldoni fue el primero, y por muchos años el único, en aportar información a su relato biográfico.

He omitido, con intención, el nombre de pila del compositor. Después de los estudios realizados en torno a su figura y obra,<sup>135</sup> lo más seguro es que la entrada que Saldoni delega a “Ochando, D....: maestro de capilla”<sup>136</sup> refiera a Tomás Ochando. Consciente de lo inédito de la información, el lexicógrafo dice que “nadie ha hablado [de él] antes que nosotros [...] y que por consiguiente no habíamos encontrado su nombre en ninguna obra musical”<sup>137</sup> y es también “nuevo en esta edición [...]”.<sup>138</sup>

De Ochando, Saldoni nos dice que “El día 8 de Marzo de 1799 publicó en Madrid la primera lamentación del Viernes Santo, á primero y segundo coro, dos violines, forte-piano, o clave y bajo, de su composición”.<sup>139</sup> La ausencia de aparato crítico no permite conocer cómo llegó Saldoni a la *Lamentación del Viernes Santo*, no existe mayor referencia a las características técnicas de su obra y tampoco puede saberse en torno a que recinto le confiere Saldoni a Ochando el puesto de Maestro de Capilla. Sin embargo, la primicia de esas sucintas palabras ha servido para el estudio de su música y las constantes técnico-estilísticas del compositor.<sup>140</sup>

Respecto a la relación con el territorio latinoamericano, Saldoni cumple lo que promete, es decir, el título de su obra aclara que el propósito de estudio son nada más que los

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 304.

<sup>135</sup> *Vid.* Gladys Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Reviviendo a un Maestro de Capilla: Tomás Ochando”; “El Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando, entre la tradición y el estilo italiano: una aproximación crítica a la obra del autor a través de su obra para los difuntos”, tesis de maestría, UNAM, 2019.

<sup>136</sup> Baltasar Saldoni, *op. cit.*, tomo IV, p. 231.

<sup>137</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. V.

<sup>138</sup> *Idem*. Queda aclarar que las enunciaciones no se encuentran propiamente en la entrada, sino en la parte de explicaciones para los signos adoptados; siendo \* y N, los que acompañan a Ochando.

<sup>139</sup> *Ibidem*, tomo IV, p. 231.

<sup>140</sup> *Vid.* Gladys Zamora-Pineda, *op. cit.*, “La Música de Tomás Ochando fuera de la Nueva España: indicios del repertorio paralitúrgico, generalidades de su obra litúrgica” en “Reviviendo a un Maestro...”, pp. 97-114.

músicos españoles. Y aunque la tercera sección delega un espacio para tratar “sobre otras funciones filarmónicas verificadas [...] en otros países”<sup>141</sup> la mención sobre sucesos musicales, música y músicos hispanoamericanos es mínima. “Méjico” aparece sólo para dar constancia de las funciones teatrales representadas en este lado del Atlántico, el viaje o fallecimiento de algún músico español en el Nuevo Mundo.

Y con ello, resulta sobresaliente que uno de los pocos hitos netamente novohispanos develados por Saldoni sea el nacimiento de “Sor Juana Inés de la Cruz, conocida por la Monja de Méjico, insigne poetisa-escritora, y notable música”.<sup>142</sup> Más allá de ahondar en una figura que ha llamado la atención de los estudios musicológicos en las últimas décadas, lo cuestionable es la postura de Saldoni respecto al Nuevo Mundo. ¿La mención de Sor Juana en el diccionario de músicos españoles encontró lugar por las noticias y las obras que de ella llegaron a la península?; ¿o es que, aun considerando su origen, la “Monja de Méjico” merecía un espacio por considerarse de alguna manera un personaje propio de la cartografía española?

A pesar de la inminente relación musicológica entre los dos espacios geográficos, las tendencias musicológicas hispanas del siglo XIX (ciertamente el trabajo de Saldoni incluido), entendían al espacio novohispano como algo ajeno. Con todo, la relación entre las dos obras revisadas y las premisas fundamentales de este capítulo se corrobora: la carencia de análisis musical y la exclusión del universo musical novohispano.

#### *Hilarión Eslava: una Lyra sacro-hispana al servicio de la Historia*

Para abordar la obra de Hilarión Eslava lo primero que debe advertirse es que los trabajos realizados por la “Asociación de la *Lyra sacro-hispana*” (dirigida por el mismo musicólogo) fueron publicados entre 1852 y 1860. Evidentemente, he pasado por alto el criterio cronológico. La explicación se debe a que el trabajo de Eslava, aún más que el de Saldoni, puede entenderse como otra forma de hacer historia (no a través del discurso sino de la edición musical).

Si se considera solamente la “colección completa de las mejores obras de música

---

<sup>141</sup> Baltasar Saldoni, *op. cit.*, tomo I, p. XIV.

<sup>142</sup> *Ibidem*, tomo III, p. 310. En el tomo II, con motivo de su fallecimiento (17 de abril de 1695), Saldoni cita algunos párrafos (tomados del periódico *El arte*) sobre la vida de Sor Juana, donde enfatiza las habilidades y cualidades teórico-musicales de la monja, pp. 282-285.

religiosa, compuestas por los más acreditados maestros españoles tanto antiguos como modernos”,<sup>143</sup> la *Lyra sacro-hispana* se convierte en una obra pionera de la edición y la transcripción musical. Aunque ambas labores han sido piedra angular de la musicología hispánica, en estricto sentido no conforman un discurso histórico.

Al respecto, el mismo Eslava declaraba estar convencido de que estas labores eran necesarias como un precedente de la historia general de la música española, e insinuaba — un poco entre líneas—, no aspirar al título de historiador musical.<sup>144</sup> No obstante, existen razones para poner bajo la lupa historicista el trabajo de Eslava.

La primera es que sus diez tomos de “obras músico-religiosas estaban acompañadas de apuntes biográficos de sus autores”.<sup>145</sup> Como se ha constatado con el correr del capítulo, uno de los intereses de esta tesis es evidenciar el cómo se han configurado los relatos biográfico-musicales en torno a los compositores que han destacado en el discurso musicológico. Hecho que invita, sin duda, a revisar los apuntes de Eslava.

La segunda razón es la existencia de la *Breve memoria histórica de la música religiosa española*. Este relato con —algo más de— intenciones historicistas fue escrito por Eslava para concluir las publicaciones de la *Lyra sacro-hispana*. A pesar de sus reducidas dimensiones (44 páginas), y quizá de su poca profundidad en el tratamiento de los hitos histórico-musicales,<sup>146</sup> esta memoria es la obra decimonónica que más se acerca a un *status* analítico de la música; otra razón por la que se ha dejado hasta ahora, saltando el criterio temporal.

Si bien, las formas y los términos en los que Eslava se aproxima a las obras se antojan predominantemente descriptivos, antes que analíticos,<sup>147</sup> el esfuerzo del musicólogo propone un acercamiento a la música (*per se*) distinto al de sus coetáneos. La *Breve memoria* buscaba

---

<sup>143</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, *Breve memoria...*, p. 1.

<sup>144</sup> *Cfr. Ibidem*, pp. 2,7.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>146</sup> Aun cuando Martín Moreno aludía a la *Memoria* de Eslava como una breve contribución histórica, debe considerarse que Eslava afirma no tener aspiraciones histórico-musicales. El corolario del sacerdote navarro puede entenderse más como un *status quaestionis* de la música religiosa española a mediados del siglo XIX que como una narrativa histórica.

<sup>147</sup> Existen diversos autores que han abordado el tema de lo prescriptivo y descriptivo ya desde la composición, ya desde el análisis. En este caso pueden citarse las palabras de Edward T. Cone donde establece que un análisis “descriptivo se restringe a detallar qué sucede, pero falla en explicar por qué. El prescriptivo ofrece su propia explicación refiriéndose a esquemas impuestos de manera externa y no sólo al curso real de la música.” Edward Cone, “Analysis today” en <https://www.jstor.org/stable/740369> Fecha de consulta 14/02/2002; la traducción es mía.

establecer las “condiciones que debe tener la música religiosa [...y así] con las obras en la mano las analizaremos escrupulosamente comparando las de la escuela española con las de otras naciones en sus respectivas épocas”.<sup>148</sup>

La *Memoria* de Eslava cumple entonces con las cualidades de un trabajo de análisis musical. No sólo porque explícitamente hace uso del término, sino porque declara sus intenciones de comparar un *corpus* musical con otro.<sup>149</sup> Cabe destacar que el producto de esa comparativa ayudó a cimentar una forma dicotómica de entender la música española en oposición a la italiana cuyo eco repercutió hasta el siglo XX. Es decir, las palabras de Eslava abonaron cuantiosamente al ya referido lugar común de la influencia italiana sobre la tradición española.

En las otras obras revisadas era difícil discernir lo que compete al siglo XVIII, particularmente en la escena religiosa, sin embargo, en la *Lyra sacro-hispana* ese momento musicológico se distingue con claridad. El interés está centrado en este espacio, pero revisar algunas consideraciones sobre los otros siglos abordados por Eslava, permite confirmar que tanto la *Lyra sacro-hispana* como la *Breve memoria* pueden suscribirse a los paradigmas y las metodologías historiográficas del siglo XIX.

El primer elemento destacable es la aspiración por conformar un relato universal. Las transcripciones de la *Lyra sacro-hispana* van desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Tomando como referencia la hazaña de Soriano (empezar con la “venida de los fenicios” siglo VI d. C.), el parámetro de Eslava resulta menos dilatado; no obstante, debe considerarse que el religioso va tan atrás en la labor editorial y transcriptiva como le es posible. Todo es un tema de fuentes pues, de acuerdo con el director de la *Lyra*... “las obras anteriores al siglo XVI han desaparecido de los archivos musicales [...]”.<sup>150</sup>

Aunque hitos como la aparición del *Códice de las Huelgas* (Siglo XIV) y el *Códice Calixtino* (siglo XII) cambiarían ese estatus *a posteriori*, lo innegable es que Eslava deja ver la intención por llegar al origen desde las labores transcriptoras tanto como las fuentes asequibles en su época le permiten. Huelga decir, además, que hoy día la propuesta de una

---

<sup>148</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, p. 11.

<sup>149</sup> De acuerdo con Ian Bent, la actividad central del análisis musical es la comparación. *Vid.* Ian Bent, “Analysis” en *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Fecha de consulta 15/06/2022.

<sup>150</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, p. 13.

publicación que edite obras desde el siglo XVI al XIX tampoco es lo más frecuente, ni lo más apegado a las metodologías contemporáneas.

Por otro lado, Eslava aprovecha el espacio de la *Breve memoria* para, entonces sí, abordar los siglos anteriores al XVI. Aun cuando el musicólogo plantea que es difícil conocer lo sucedido en la antigüedad, y confronta constantemente la información proporcionada por Soriano, asegura que desde el siglo V España tiene una cultura de música religiosa, y que en esta materia “ha figurado siempre [hágase hincapié en el adverbio de tiempo] dignamente entre las naciones más adelantadas del arte”.<sup>151</sup> Mi intención es poner de manifiesto, ahora a través de este musicólogo, la búsqueda por el origen, la legitimidad del discurso a través de la longevidad y la necesidad de compulsar el nivel musical de una nación con otra.

De acuerdo con el pensamiento histórico de Eslava, toda nación tiene una historia dividida en tres épocas: en la primera “la más remota y antigua” aparecen hechos “fabulosos” que, a falta de pruebas documentales, “apenas se alcanza alguna verdad;” la segunda, al ser más cercana presenta hechos y datos verdaderos, pero aun con fábulas y cuentos que oscurecen la verdad; y la tercera, “que es la más inmediata, es donde aparece esa misma verdad con mayor claridad, según los documentos y monumentos que existen, que son el fundamento de toda historia escrita debidamente”.<sup>152</sup>

La importancia que da Eslava a la interpretación de las fuentes, los documentos y los datos como el fundamento para la historia, demuestra una clara filiación con la metodología positivista. Todos estos argumentos dejan ver que el pensamiento del musicólogo se empalma con el marco histórico que se ha dibujado a lo largo del capítulo.

Respecto a la música del siglo XVIII, Eslava dedica los volúmenes 5 (del año 1700 al 1750) y 6 (del año 1750 al 1800) de la *Lyra sacro-hispana* a las obras que fueron consideradas por la asociación como “las más selectas” y “las que les han parecido mejores”; considerando que esas obras alcanzaban su distinción en primer lugar por pertenecer a la música “cuyo arte se le apellida divino”, y en segundo por su apego a los principios filosóficos y los fundamentos del arte religioso que Eslava consideraba adecuados.<sup>153</sup>

El primer volumen dieciochesco presenta obras de José de Torres, Pedro Rabassa,

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, II.

<sup>152</sup> *Cfr.*, *ibidem*, p. 10.

<sup>153</sup> *Cfr.*, *Ibidem*, pp. 10-15. En estas páginas el musicólogo describe un pequeño estado de la cuestión de la música religiosa en España.

Francisco Valls, Francisco Vicente Cervera, Juan Pérez Roldán, José de San Juan, Diego Muelas, José de Cáteda, Antonio Literes, Benito Juliá, Pascual Fuentes, Antonio Soler, y un par de obras de autores desconocidos.

Algunas ideas pueden obtenerse de esta lista. Desde Soriano hasta Eslava va conformándose el núcleo de lo que hoy hemos entendido como el canon de la música española dieciochesca. También, puede señalarse de nuevo la omisión de personajes notorios en su época (como Ochando) y la persistente aparición de músicos como José de Torres y Francisco Valls.

Por otro lado, no puede pasarse por alto que, en este tomo, dentro de las “mejores obras” de música religiosa seleccionadas bajo los fundamentos filosóficos —¿estéticos?— de Eslava, el 33% pertenece al género fúnebre. Es decir, de las quince obras editadas,<sup>154</sup> cinco corresponden a la celebración *pro defunctis*; y de esas cinco, tres son parte de la misa o el oficio para dicha ocasión. La trascendencia del repertorio fúnebre como parte fundamental de la tradición litúrgica quedará en evidencia a lo largo de la tesis, pero las cuentas sirven desde ahora para apuntalar futuras premisas.<sup>155</sup>

En su visión del siglo XVIII, el musicólogo reconoce la presencia de las innovaciones de “música al estilo italiano” en el territorio español. Hace énfasis en el “progreso” musical de aquella época y pone de manifiesto la amalgama sucedida entre lo profano y lo religioso; aunque explicita que dicha aleación sólo sucedió a través de compositores italianos y alemanes, y sólo en sus territorios. En otras palabras, Eslava asegura que la música religiosa española, de esa primera mitad dieciochesca, se mantuvo al margen de las innovaciones italianas y de la intervención del género profano en los muros catedralicios: “los maestros de capilla españoles no cambiaron de género en la música religiosa”.<sup>156</sup>

De acuerdo con la *Breve memoria...* el común denominador de las quince obras seleccionadas, que son además el reflejo técnico-estético de la época, es que mantienen intactas las mismas pautas compositivas del siglo anterior. Esas pautas se rigen por tres diferentes, y únicos, estilos: el de imitación, que había dominado desde el siglo XVI; el de

---

<sup>154</sup> Considerando el conjunto de seis motetes compuestos por Diego de las Muelas como parte de un mismo todo. *Vid.* tomo 5, página del índice. De igual forma se insta a revisar el índice para conocer las obras fúnebres concretas editadas por H. Eslava.

<sup>155</sup> *Vid.*, capítulos II de esta tesis.

<sup>156</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, p. 33.

melodías sencillas con simple acompañamiento de bajo u órgano; y el estilo coreado.

Este último, aunque no es descrito técnicamente por Eslava, fue de acuerdo con él mismo, el más presente a lo largo del siglo XVII. Considerando los ejemplos que el autor ofrece como modélicos del estilo, puede asumirse que se refiere a las composiciones a doble coro, el segundo casi siempre *ripieno*, y con una textura predominantemente homofónica; que, en efecto, proliferaron a lo largo de este siglo (XVII) y del siguiente.

La conclusión del musicólogo sobre la primera mitad del siglo XVIII es que: “lo único que se hizo fue avanzar en el buen canto de las voces, la mayor riqueza armónica y la sobriedad de las imitaciones, y sobre todo en la expresión”.<sup>157</sup> Considera que en materia religiosa poco se consiguió en el desarrollo instrumental; y ya que no existían obras “dignas de publicarse” por su mérito en este sentido, ninguna obra con orquesta fue incluida en la publicación.<sup>158</sup>

Las consideraciones finales de Eslava pueden discutirse con algunos ejemplos concretos. La *Misa Scala Aretina* y la *Misa Ut queant Laxis* de Francisco Valls (compositor, además, estudiado por Eslava) demuestran la existencia de música instrumental con un desarrollo idiomático distinto al de la música de los siglos XVI y XVII; y refutan la idea de que la música religiosa española fue impermeable a la influencia italiana.<sup>159</sup> Respecto a esto último, el *Mapa armónico* de Valls hace evidente que para el compositor “la música española de su tiempo [era considerada] como la síntesis de las características francesas e italianas, unida a una rigurosa observancia de las reglas de composición”.<sup>160</sup>

El contraste entre la música de Valls y los argumentos de Eslava demuestran *ipso*

---

<sup>157</sup> *Idem.*

<sup>158</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>159</sup> A pesar de las diferentes variantes en los manuscritos, donde aparecen también las partes opcionales para los oboes, la *Misa Scala Aretina* tiene una dotación con violines, clarines, violón y acompañamiento de órgano. Aunque el lenguaje de las cuerdas, en efecto, no es tan elaborado como será en la segunda mitad del siglo, la participación instrumental es algo más que el doblaje de las voces como asegura H. Eslava. Propongo la consulta de la edición crítica de Mariano Lambea, *Misa Scala Aretina. Francesc Vals*, disponible en <https://digital.csic.es/handle/10261/159966> Fecha de consulta 16/02/2022. La *Misa Ut queant laxis*, está compuesta para tres coros donde uno es *ripieno* (poniendo en evidencia la práctica italiana que se volvería común décadas más tarde), y una plantilla instrumental que incluye cuerdas, oboes, clarines y timbales. De acuerdo con Álvaro Torrente esta misa es un ejemplo de “una perspectiva muy interesante del establecimiento de una sonoridad instrumental moderna en España.” Álvaro Torrente, “La modernización/italianización de la música sacra” en Máximo Leza, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid, FCE, 2014) p. 130.

<sup>160</sup> Francisco Jiménez Rodríguez, “Orígenes del discurso musical español en la historiografía del barroco hispánico” *Estudios sobre el Barroco musical hispánico*, (España, CSCIC, 2005), p. 78.



*facto* la manera en que el musicólogo percibe al siglo XVIII y el panorama estilístico que de él construye. El análisis, aun sin un propósito historicista, termina por contribuir tangencialmente al discurso histórico. Por otro lado, los apuntes biográficos de la *Lyra sacro-hispana* se narran mayoritariamente con base en los datos como las fechas de nacimiento y muerte, y obras publicadas, pero poco se dice de las características técnicas de la música y del estilo de cada compositor.

Respecto a la *Breve memoria...* puede decirse que, a diferencia de sus coetáneos, las intenciones de Eslava trascienden el relato histórico por su tendencia a una práctica analítica. Sin embargo, el análisis musical se construye a través de una metodología descriptiva (como es el caso de los tres estilos compositivos del setecientos) y de adjetivos calificativos como “el buen gusto”, “la elegancia melódica” y la “verdadera expresión.” Conceptos que no explican cómo funcionan los elementos, las estructuras internas de cada obra, ni los procedimientos compositivos de cada autor. La pregunta más importante del análisis de acuerdo con Ian Bent, ¿cómo funciona la música?,<sup>161</sup> termina por no quedar resuelta.

El último punto por subrayar respecto a la primera mitad del XVIII, y pese a que algunas fuentes musicales del propio siglo demuestran lo contrario, es la idea de que la música religiosa española compuesta hasta antes del 1750 se mantuvo ajena a cualquier influencia italiana y profana. Esta visión cismática que mantuvo vigencia varias décadas después del trabajo de Eslava, de alguna manera conecta de nuevo con las palabras de Berger sobre defender la nación de las amenazas extranjeras. Y más importante, puede asumirse como el germen, o uno de los momentos germinantes de ese lugar común maniqueísta que entendía las obras o como propias del estilo italiano o netamente apegadas a la tradición religiosa española.

Los cincuenta años restantes del siglo XVIII, la *Lyra Sacro Hispana* los dedica a José de Nebra, Antonio Ripa y José Lidón; y por una razón contingente Francisco Javier García y Pedro Aranaz quedan en el tomo siguiente, que pertenece al siglo XIX.<sup>162</sup>

Respecto a la música compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII, Eslava comienza por reconocer que —cuidando no omitir el género— “Italia se había progresado extraordinariamente en el género lírico-dramático”,<sup>163</sup> con adelantos en la música

---

<sup>161</sup> Ian Bent, *op. cit.*

<sup>162</sup> Vid. Hilarión Eslava, *op. cit.*, p. 36.

<sup>163</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, *Breve memoria...*, p. 35.

instrumental, la elegancia de las melodías, una conjunción de lo bello y lo poético, y la armonía enriquecida con nuevos acordes.<sup>164</sup>

Sobre la música litúrgica en las naciones extranjeras (Italia y Alemania), el aspecto central del discurso es la alusión a las escuelas “antigua y moderna.” Siendo la primera, promotora acérrima de mantener la música del templo alejada completamente del “carácter” de la música teatral y mantener los tres estilos compositivos ya referidos.<sup>165</sup> En tanto que los suscritos en la segunda eran partidarios de componer música religiosa con los mismos procedimientos del género teatral.<sup>166</sup>

Con estas premisas puede vislumbrarse el reforzamiento del lugar común; la persistencia por utilizar dos etiquetas en contraposición: la del *stile antico* vs. la del estilo moderno, dando la impresión de que ambos estilos son mutuamente excluyentes. Esta dicotomía estará presente en los discursos históricos que siguieron al de Eslava.

Respecto a España, el mismo musicólogo deja palpable la posibilidad de que las transformaciones de la música litúrgica no sean exclusivas o propiamente una consecuencia de las obras religiosas de autores extranjeros, sino quizá sucedidas “por las naturales tendencias del arte [...]”.<sup>167</sup>

La frase insinúa de alguna manera —tenue pero explícita— que los cambios en la música religiosa española podían tener relación con la idea de “progreso” o evolución; idea que posee una clara filiación al pensamiento naturalista, y que Eslava desarrolla a lo largo de su *Memoria*. Sin embargo, cabe destacar que las transformaciones sucedidas en la música de culto eran las mismas que párrafos antes el autor había considerado como propias del género lírico-dramático en Italia.

De acuerdo con el musicólogo, en esta segunda mitad del siglo los tres estilos predominantes de la mitad anterior empiezan a desaparecer o “descomponerse” y dan lugar a otros tres: el antiguo, el moderno llano y el mixto.<sup>168</sup> Es fácil suponer que el antiguo remite al uso de los tres estilos setecentistas. De acuerdo con la descripción de Eslava demanda pericia en el contrapunto y “haber hecho buenos estudios escolares que son los que

---

<sup>164</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>165</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>166</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 36.

<sup>167</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>168</sup> Cfr. *Idem*.

constituyen lo que llamamos talento”.<sup>169</sup> Aunque vale la pena aclarar que se afirma también la presencia de “verdaderas melodías a solo y dúo, como [de] los efectos de la orquesta”<sup>170</sup> siempre que se utilicen con sobriedad. Aquí debe considerarse que ya la misa de Valls utilizaba algunos breves pasajes instrumentales (efectos de la orquesta) con mesura, o en palabras de Eslava, “con sobriedad”.

Como se ha puesto de manifiesto las figuras paradigmáticas de este trabajo son José de Nebra y Francisco García (Fajer). Revisando la obra de Saldoni, ya se había mencionado que parte de la información proporcionada en el diccionario sobre el primer compositor era citada del trabajo de Eslava. Lo sobresaliente es que la información que cita el lexicógrafo no aparece en el apunte biográfico de la *Lyra...* ni en la *Breve memoria*. Es decir, tenemos (si creemos en la sugerencia de cita textual de Saldoni)<sup>171</sup> más información de la vida de José de Nebra puesta en palabras de Eslava.

El apunte biográfico que aparece del compositor aragonés en la *Lyra...* se limita a enumerar sus obras conservadas en el archivo de la Real Capilla; hacer alusión a sus habilidades como organista y compositor de tonadillas y zarzuelas; y establece su fecha de muerte “después de una vida muy laboriosa” en 1781. Fecha que, por cierto, dista 13 años de la proporcionada por Saldoni (1768).

Hago hincapié en la fecha, en primer lugar, porque es probable que Eslava estuviera al tanto de lo propuesto por Saldoni, pero no proporciona una explicación sobre la discrepancia. En segundo lugar, para poner en relieve lo controversial que podría resultar confiar en los datos duros como el medio exclusivo para llegar a la “verdad”.

La otra información que proporciona Eslava sobre la vida de Nebra está en función de las virtudes del compositor en oposición a los músicos italianos pues “para gloria de este distinguido artista [...]” ni Francisco Corselli, ni el famoso Domingo Scarlatti “llegaron a oscurecer en ninguno de los ramos el brillante mérito de nuestro compatriota”.<sup>172</sup>

Entre toda la información biográfica de Nebra volvemos a la constante de proporcionar datos, enlistar obras y aludirlo a través de adjetivos que, en contraposición con los músicos italianos, destacan su figura como maestro de capilla, organista y compositor,

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>171</sup> Vid. Baltasar Saldoni, *op. cit.*, tomo III, p. 29.

<sup>172</sup> Hilarión Eslava, *apud, Idem*.

pero que no revelan elementos técnicos para juzgar así la obra del personaje.

Tampoco sorprende que la obra de Nebra que atravesó el tamiz selectivo de Eslava fuera su *Misa de réquiem* y que sea esta la obra editada y analizada en la *Lyra...* y en la *Breve memoria* respectivamente. Queda claro que, a lo largo del siglo XIX, ésta fue la obra más referida del compositor.

Por otro lado, las palabras que Eslava dedica a García Fajer siguen el común denominador biográfico de exaltar las virtudes. “El Españolito” se perfila como un compositor de “mérito artístico”,<sup>173</sup> que se dio a conocer como músico aventajado en territorio italiano, donde “aprendió” la composición [...] de una manera poco sólida”.<sup>174</sup> Lo destacable es que, de alguna forma, el musicólogo sí habla de la música de García Fajer desde una perspectiva estilística, o, cuando menos, se aproxima a hablar de los procedimientos compositivos. Le confiere haber sido el que “impulsó en España la reforma de la música religiosa, dirigiendo a la expresión de la palabra y excluyendo en sus obras enteramente el género fugado”.<sup>175</sup> La exclusión del género fugado se constata en las dos *Lamentaciones* de Semana Santa (que son las obras publicadas en la *Lyra sacro-hispana*); y puede relacionarse la “expresión de la palabra” con la aparición de pasajes exclusivamente vocales, infrecuentes en la música de la primera mitad del siglo. Estas reformas, aunadas a la presencia de música orquestal, son en realidad los elementos que generalmente se han asociado a la influencia italiana. A pesar de que Eslava puntualiza el periplo italiano del compositor, la sintaxis de sus afirmaciones soslaya una relación categórica entre García Fajer y los italianos; es decir no pone en evidencia que esos elementos innovadores del español tenían un vínculo con la música italiana.

Entonces, en la *Breve memoria*, Nebra es el estandarte del estilo antiguo. Su *requiem* se alude como una obra compuesta en el género de imitación y de coreado, con “gran esmero,” una orquesta bien tratada, pero sin uso alguno de la melodía sola.<sup>176</sup> Sobresalientemente, al compositor aragonés se le desmarca por completo de la relación con los músicos italianos. Las transformaciones, aun cuando refieren a los cambios en el lenguaje

---

<sup>173</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, *Lyra sacro-hispana...*, p. I.

<sup>174</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, *Breve memoria...*, p. 37.

<sup>175</sup> Hilarión Eslava, *op. cit.*, *Lyra sacro-hispana...* siglo XIX, p. I.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 37. El análisis del *Parce Mihi Domine* del oficio que acompaña a esta misa, entre otros tantos pasajes, desmiente la premisa. *Vid.* Capítulo III de esta tesis.

orquestal, no ponen en evidencia un vínculo con la música teatral italiana; y apegándonos a las categorías, a Nebra se le concibe como representante del estilo antiguo, generando una relación estilística casi determinante con la música religiosa española de los siglos anteriores.

El estilo moderno llano es en esencia el que abrazó los preceptos del género teatral y está representado por García Fajer. Como puede preverse el estilo mixto incorporaba el antiguo y el moderno y, sorprendentemente, para Eslava era éste preferible a los otros dos. Bajo ese principio las obras de García Fajer son consideradas como “inferiores en mérito” a las de D. Antonio Ripa, a quien se considera en la *Breve memoria*, como “el mejor maestro español de la segunda mitad del siglo XVIII” y evidentemente el mejor representante del estilo mixto.

Para cerrar la revisión del trabajo de Eslava, puede especularse si las características que conceden un lugar inferior a García Fajer se relacionan con su inclinación por el género teatral —por ende, relacionado con la música italiana— y con su formación en Italia. Se dice que sus obras no revelan grandes estudios y se le adscribe dentro de un grupo de compositores a los que “bastaba su genio”.<sup>177</sup>

### *¿Qué construyó, entonces, el siglo XIX?*

El recorrido decimonónico teje un panorama historiográfico bien definido. El marco histórico embona con creces en los tres autores: queda palpable la necesidad por contar una historia musical de inicio a fin, apostando porque mientras más “al principio” pudiera llegarse en los hitos nacionales mayor legitimidad adquiriría el relato. Los héroes/compositores, como símbolo de la valía musical, se vuelven común denominador de los discursos; y las influencias extranjeras buscan ser dejadas al margen. Todo en aras de construir una identidad musical-nacional propia. Como ha dicho Berger “la nación es narración”.

Pero, más allá de corroborar que las palabras de Berger y Lorusso encuentran sentido en los trabajos de Soriano, Saldoni y Eslava (lo cual ha sido el medio, pero no el fin) queda plantear un *status quaestionis* decimonónico que apunte a la genealogía musical. La metodología positivista y el exacerbado nacionalismo de estos primeros trabajos musicológicos hispanos han sido denunciados en repetidas ocasiones, en distintos estudios y

---

<sup>177</sup> Cfr. Hilarión Eslava, *op. cit.*, *Breve memoria...*, p. 36.

trabajos. ¿Qué adquiere verdadero relieve entonces?

En primer lugar, que la historia se concibió, intencionalmente, ajena al análisis musical. Contar los hechos, hablar de los compositores y establecer las cualidades de la música (siempre con una objetividad más pretendida que alcanzada) no demandaba necesidad alguna por explicar el funcionamiento de las obras, ni de relacionar los hechos históricos con ellas. Por otro lado, el autor que sí busca aproximarse a la música a través del análisis, deliberadamente se desmarca de las intenciones historicistas. En otras palabras, análisis e historia, a lo largo del siglo XIX parecen dos campos disciplinares que, si no opuestos, con pocas intenciones de coadyuvarse y encontrar puntos de unión e intersección.

Los primeros esfuerzos por entender el funcionamiento estructural de la música se construyen a través de una metodología descriptiva, basada en términos estéticos, adjetivos calificativos pero carentes de una terminología musicológica y analítica propia que permitan entender las características técnicas-compositivas de la época y de cada compositor. El siglo XIX es, entonces, el punto germinante del mencionado lugar común, de la concepción dicotómica. Comienzan a codificarse las características que se entienden como propias del estilo italiano y pasan lista en la península ibérica; pero aun cuando están presentes en la música de los compositores españoles, la influencia italiana es señalada de manera tácita. No se habla de una simbiosis o de una interrelación musical entre los unos y los otros.

Finalmente, encontramos el lugar que afincó, para varias décadas subsecuentes, la concepción de la música dieciochesca dividida —quizá arbitrariamente— en dos cajones cronológicos y tres estilísticos. Todo lo compuesto antes de 1750 como propio del siglo anterior y lo de la segunda mitad como un momento decadente para Soriano pero progresista para Eslava. Aquí, tres menhires estilísticos como única posibilidad de entender a los compositores: los del estilo antiguo, los que se *italianizaron* (considerados, como Fajer, de menor mérito) y los que usan lo antiguo y lo moderno (curiosamente Nebra no uno de ellos).

### **Contar la Historia desde el siglo XX**

A diferencia de lo sucedido con el siglo XIX, es difícil establecer un panorama historiográfico que cubra satisfactoriamente todos los relatos históricos producidos en el XX. Por esa razón, antes de pergeñar un común denominador discursivo y metodológico para las obras de este siglo, resulta más eficiente puntualizar los paradigmas y las metodologías a las que se ciñó

cada narración histórica.

Sin embargo, no debe perderse de vista que el objetivo será, invariablemente, poner en realce las premisas que hilan y conducen esta revisión crítica: la falta de análisis y la dificultad de entretejerlo con la historia; la codificación y reiteración de lugares comunes; y, al menos hasta este siglo (el XX), la complejidad para conciliar los discursos históricos de ambos lados del Atlántico.

### ***Rafael Mitjana: entre lo liberal y lo conservador; entre lo español y lo italiano***

Ofrecer un panorama metodológico para la *Historia de la Música en España* de Rafael Mitjana<sup>178</sup> puede ser en apariencia sencillo e intrincadamente simplista. Antes de abordar las pautas historiográficas sobre las que se hila esta historia, vale la pena reafirmar sus condiciones editoriales. El trabajo de Mitjana fue publicado en 1920, en francés, con el título original: *La musique en Espagne: art religieux et art profane*, y como parte de la *Encyclopedie de la Musique* dirigida por Albert Lavignac.<sup>179</sup> Llama la atención que la obra no fuera “apropiada” por la escena española hasta 1992, cuando fue traducida al castellano, editada por Álvarez Cañibano y prologada (como ya se ha mencionado) por Martín Moreno.<sup>180</sup>

Una de las críticas más severas que aquejaba a la musicología hispana hasta hace algunos años, era la vigencia que había mantenido el positivismo como metodología predominante, aunado al nacionalismo exacerbado. La obra de Mitjana (más cercana al siglo XIX que ninguna otra) sin duda se ha percibido como una de esas obras inscritas en los paradigmas positivistas,<sup>181</sup> con un ideal científico y una historia universal que exalta las virtudes nacionales. En palabras de Álvarez Cañibano los trabajos de Mitjana eran “deudores del siglo XIX”.<sup>182</sup>

Pero, al mismo tiempo, Cañibano aseguraba que aun cuando algunos aspectos habían

---

<sup>178</sup> La referencia completa ha sido proporcionada con la primera mención de la obra. *Vid.* nota al pie 35.

<sup>179</sup> Albert Lavignac, Lionel de La Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire Première Partie*, (Paris, Delagrave, 1922).

<sup>180</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*

<sup>181</sup> *Vid.* Rós-Fábregas, *op. cit.*

<sup>182</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. IX.

sido superados, para 1972 la obra de Mitjana mantenía gran parte de su vigencia.<sup>183</sup> Las palabras de Cañibano permiten especular sobre el *status* de la musicología española a lo largo del siglo XX. Que un trabajo escrito en 1920, con declarada afinidad al siglo XIX, mantuviera vigencia hacia las últimas décadas del XX, invita a cuestionar la perdurabilidad del positivismo.

Por un lado, es plausible que la vigencia del trabajo estuviera denotada sólo por el contenido y el ofrecimiento de los datos; hecho que había resultado controversial en los estudios decimonónicos y que, en parte, contribuía a la mala recepción de estos autores en el siglo XX. Por otro lado, cabe preguntarse si la vigencia se relacionaba con el pensamiento musicológico y con su metodología, con su “criterio objetivo y crítico”.<sup>184</sup> Si la permanencia del discurso de Mitjana se debía a lo primero, corroboraría de alguna manera la queja persistente sobre el paradigma positivista imperando en la musicología hispana hasta casi el último tercio del siglo XX. Sin embargo, el pensamiento del musicólogo, generalmente considerado como un continuo del siglo anterior (y sumado a una corriente de nacionalismo regeneracionista),<sup>185</sup> termina por establecer nuevas rutas metodológicas, y particularmente para el siglo XVIII, la cristalización de etiquetas estilísticas que permearían el discurso de los trabajos posteriores.

Entonces ¿Mitjana debe ser entendido como un hijo del paradigma decimonónico? Siendo así ¿de tajo puede inferirse la carencia del análisis musical y la interrelación con el discurso histórico?

En muchos sentidos la obra de Mitjana encuentra un vínculo con las pautas historiográficas decimonónicas. *La Música en España: arte religioso y profano* está escrita desde la concepción de una historia universal que comienza “desde los orígenes” y que es producto de la pluma de un solo investigador. En adición, la hazaña musicológica sobresale

---

<sup>183</sup> *Idem*. Respecto al mismo punto, Martín Moreno añade en el prólogo que para 1972 la obra conservaba la mayor parte de su validez.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. VI.

<sup>185</sup> El ideal regeneracionista de Mitjana quedará expuesto a lo largo del acápite. Sin intenciones de ahondar más de lo pertinente en esta corriente, puede puntualizarse que los regeneracionistas se caracterizaron por un pensamiento pesimista por el pasado español, y que a través de una “conciencia crítica [...] ante la realidad política y social, económica y cultural, que parecía devaluarse [...] necesitaba de la apropiada rehabilitación.” *Vid.* Alfonso Capitán Día, “Republicanismismo histórico, regeneracionismo y educación (1898-1903)” consultado en línea en <https://revistadepedagogia.org/wp-content/uploads/2007/06/1RepublicanismismoHistoricoRegeneracionismoYEducacion.pdf> Fecha de consulta 10/03/2022.



con un subtítulo que no disminuye el alcance de la investigación —como suele suceder hoy con los subtítulos delimitantes de las investigaciones—, sino todo lo contrario, lo amplía aún más; la obra contempla dos escenarios que quizá en la actualidad no se estudiarían ni presentarían en una misma obra: la música religiosa y la música profana.

La necesidad por ofrecer los datos; por, parafraseando a Andrés Araíz, inventariar los valores de la historia musical<sup>186</sup> está presente a lo largo del discurso. “Citemos rápidamente diversos tratados y manuales sean de canto llano, sean de música medida que, como concienzudos historiadores, hemos de mencionar [sin mayor análisis y porque...] hoy no tienen valor más que desde el punto de vista arqueológico”.<sup>187</sup>

Están los datos, la versión universalista, la labor científica del historiador “concienzudo”, equiparable a la del arqueólogo. Y hasta aquí, la obra de Mitjana parece devolvernos al marco historiográfico del siglo XIX. En adición, la condición de conformar el discurso a través de los héroes/compositores y las virtudes nacionales, defendiendo la nación de las “intromisiones extranjeras”, con Mitjana adquiere un valor exponencial.

Ésta es quizá la característica que, como ninguna otra, impregnó la figura y la obra de Mitjana. La crítica —en todo sentido— que se ha hecho sobre el trabajo del musicólogo se ha acompañado de una alusión a su vehemente postura nacionalista (regeneracionista). Además, la visión de Mitjana sobre la música del siglo XVIII, probablemente, refleja esta postura como la de ninguna otra época.

Con una visión similar a la de Soriano —a quien, por cierto, cita a lo largo de la obra—, el universo musical dieciochesco es para Mitjana un momento decadente. El enemigo, configurado en ese papel antagonista desde los siglos anteriores, es enunciado ahora con un agudo carácter bélico: la ópera italiana; género que en palabras de Mitjana además de “ahogar las generosas iniciativas de los nobles defensores del espíritu nacional”, con su “acción [...] nefasta dio a la música española un rudo golpe del que —hay que reconocerlo— no se recuperó”.<sup>188</sup>

Entonces cómo consigue la historia de Mitjana generar una ruptura paradigmática

---

<sup>186</sup> La frase original de Araíz es “inventariar los valores de nuestra historia espiritual” y que, de acuerdo con Pilar Ramos, condensa los idearios de la musicología nacionalista con una marcada influencia del positivismo. *Cfr.* Pilar Ramos, “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)” *Resonancias*, no. 33, (2013), pp. 53-70.

<sup>187</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, pp. 223-224.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 226.

respecto al siglo XIX. Aun cuando inventariar los datos sigue siendo un parte fundamental de la metodología, en palabras de Pilar Ramos, “la obra de Mitjana sobrepasaba los objetivos del programa arqueológico (recolección, clasificación, datación y edición)”.<sup>189</sup>

La apuesta por un relato estructurado, guiado por una cronología centenaria y con una subdivisión temática (género, espacio interpretativo), rompe en todo sentido con la aspiración de Croce de evitar construir una historia a través de la narración. Le vale el epíteto de ser “la primera historia de la música española escrita con rigor [...]”.<sup>190</sup> Y finalmente, se ofrece una interpretación sobre los hechos que, aunque no logra tomar distancia del sesgo nacionalista, permite una nueva aproximación entre los datos, las obras, los compositores y la narración histórica. Esto no significa que este trabajo encuentre finalmente un espacio de convivencia entre el análisis musical y la Historia; la pregunta de Ian Bent sigue irresoluta. Sin embargo, las categorías estilísticas y las características técnicas con las que se construirá el discurso en el siglo siguiente se cristalizan con las palabras del musicólogo.

El siglo XVIII de Mitjana es dicotómico; pero lo es en más de un sentido y a un nivel más complejo que el de Eslava. Ese binarismo no se limita a la oposición España-Italia; sino que propone también el binomio antagónico conservadores-liberales, alusivo al pensamiento de los compositores españoles. Aunque debe subrayarse que estas pugnas estaban presentes en el discurso desde el mismo siglo XVIII<sup>191</sup> y de alguna manera quedan latentes en las obras decimonónicas, es a través de la visión de Mitjana que estas categorías se codifican con una rigidez en ocasiones contradictoria (como se verá más adelante).

Desde la óptica *mitjanesca* este siglo se inaugura con un cisma entre conservadores y liberales. Los primeros eran aquellos quienes con sus “viejas y caducas doctrinas”, “pretendían sacrificarlo todo ante el aparato sabio y erudito de la técnica tradicional”; personajes como Cerone y Nasarre representaban esta corriente compositiva (cabe mencionar que la figura de Cerone hoy ampliamente estudiada y reivindicada,<sup>192</sup> era mirada con

---

<sup>189</sup> Pilar Ramos, *op. cit.*, p. 5.

<sup>190</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. 226.

<sup>191</sup> Prueba de ello es que existen numerosos tratados que hacen alusión al estilo antiguo y al estilo moderno, así como al estilo italiano. Entre los que puede citarse sólo como un referente entre muchos el tratado de José de Torres: *Es estilo moderno de acompañar las obras italianas*, 1736; y de José Elías *Obras de órgano entre el Antiguo y Moderno estilo*, fechado en 1749.

<sup>192</sup> Además de una amplia variedad de textos y artículos que giran alrededor de lo contenido en *El melopeo y Maestro* de Cerone, puede citarse la edición facsimilar realizada por Antonio Ezquerro como un ejemplo de la trascendencia que ha tenido reestudiar el trabajo de este teórico en la musicología actual. *Vid.* Antonio Ezquerro

desaprecio ya desde la Historia de Soriano, evidentemente por su origen italiano). Y los segundos, los del “partido liberal”, sostenían que “el arte progresa indefinidamente [...]” y sus integrantes “trataban con toda su energía que el arte fuera sobre todo y ante todo expresivo”.<sup>193</sup>

Es cierto que Mitjana comienza a relacionar los hechos históricos con las características de la música y aborda algunas descripciones como la relación entre consonancias y disonancias. Además, al aludir a la “técnica tradicional” (sin ser ésta detallada ni explicitada) abre la posibilidad de alinear un conjunto de obras, que aun con el cambio de siglo, se conectan por sus pautas compositivas.

Particularmente problemática es la etiqueta de “lo expresivo” que como puede inferirse de las palabras de Mitjana, se relacionaba con la melodía y con el alejamiento de los abusos en las combinaciones contrapuntísticas. Sin embargo, hoy sería difícil concebir que la música setecentista, la de complejidad contrapuntística o, sencillamente, las obras de siglos atrás fuesen inexpressivas. En todo caso —y evitando una disquisición filosófica sobre lo expresivo en música— esta cualidad atribuida sólo a ciertas obras ya desde Eslava y ahora tan presente en el análisis estético de Mitjana termina por ser un término incómodo de semiótica problemática; para Luca Chiantore, una de sus “Malditas palabras”.<sup>194</sup>

Aun cuando finalmente sí puede corroborarse un cambio metodológico significativo respecto a las obras del XIX, la mayor parte de la narrativa (como queda claro con la descripción de los conservadores vs. liberales) sigue construyéndose predominantemente con base en adjetivos calificativos y metáforas que no subsanan una explicación funcional de los procedimientos compositivos.<sup>195</sup>

Volviendo a las dicotomías, resulta contradictorio que lo conservador y lo liberal pareciera mantenerse ajeno a la relación España-Italia. Por un lado, Mitjana manifiesta una

---

Esteban, Pietro Cerone, *Pedro Cerone: El melopeo y el maestro*, (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milà i Fontanals, 2007).

<sup>193</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. 219. Todas las citas textuales presentes en el párrafo han sido tomadas de la misma página.

<sup>194</sup> Luca Chiantore, *Malditas palabras*, (Barcelona, Musikeon Books, 2021).

<sup>195</sup> Los ejemplos sobre la descripción subjetiva y lenguaje poco técnico que Mitjana ofrece sobre los compositores pueden encontrarse con gran frecuencia a lo largo de toda la obra. Con intenciones de no perder la mirada panorámica cito uno a pie de página, sólo para dar un caso concreto, de entre muchos que haga de referente. Dice Mitjana de Juan Iribarren: “Sus obras tienen dos estilos, uno superficial, exterior muy brillante, voces divididas en varios coros y acompañamiento instrumental; y otro severo y grandioso de un estilo muy puro que nos parece acorde con su propia manera de sentir. Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. 243.

clara predilección por los compositores del “partido liberal”. Y por el otro, sobra decir que la presencia de la música secular en el templo le resultaba, por decir lo menos, nefasta; y reprobaba a cualquier compositor partidario de insertar en la música religiosa española “los modales afectados y la galantería amanerada del estilo italiano”.<sup>196</sup>

Pero volviendo a la postura de Eslava, había quedado asentado, aunque de forma latente, que el progreso del arte se reflejaba en el cambio del contrapunto complejo por las “verdaderas melodías” y que en parte éstas se habían desarrollado a través del género dramático italiano. Entonces, este hecho traspasado al pensamiento de Mitjana acerca sus rígidas categorías estilísticas a una contradicción: los “buenos” compositores españoles eran aquellos que, alejados de las combinaciones contrapuntísticas, concedían mayor espacio al desarrollo melódico de las voces; pero ese desarrollo melódico de las voces (el resquebrajamiento de las construcciones polifónicas) en parte estaba auspiciado por la influencia de la ópera italiana, a la que Mitjana achacaba todos los males de la música española.

Uno de los ejemplos más significativos es el que involucra a Feijoo, a Corominas y José de Nebra. Es probable que la asociación de cada autor a una facción estilística pueda hacerse de antemano, pero la intención de mantener una visión maniqueísta sobre el siglo XVIII es lo que termina por contradecir las clasificaciones. Feijoo es para Mitjana un erudito cuya inteligencia y perspicacia le llevaron a “adivinar la verdad” sobre el estado en el que se encontraba la música religiosa española a principios del siglo XVIII.<sup>197</sup> La simpatía del musicólogo con el pensamiento del benedictino se explica *ipso facto* nada más señalar una de las tantas sentencias que Feijoo hace en contra del arte profano en el templo, los abusos del canto, los cromatismos, “la sensualidad” de los violines... lo italiano en la música religiosa española.<sup>198</sup>

Respecto a Corominas, Mitjana lo enuncia como uno de los detractores de Feijoo. Un autor “cuyas ideas nos parecen hoy desprovistas de sentido común y que querían hacer del

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>197</sup> *Cfr.*, *ibidem*, pp. 234-235.

<sup>198</sup> Aunque cabe destacar que, si bien Feijoo sirvió a Mitjana como un estandarte teórico de la “verdad” en la música española, algunos ensayos más tardíos demuestran un relajamiento por parte del benedictino sobre la música italiana; sobre esa música que tiene “un no sé qué” y que agrada al oído. Estos escritos no son referidos ni mencionados por Mitjana. *Vid.* “El no sé qué” en *Teatro Crítico Universal*, sexto tomo.

templo una sucursal de la ópera italiana”.<sup>199</sup> Y hasta aquí es probable que la crítica no enuncie nada nuevo.

Lo interesante es voltear a José de Nebra. La descripción del compositor cubre varios aspectos de la crítica. En primer lugar, la concepción biográfica vuelve a construirse con una narrativa epopéyica; donde un hombre con “un gusto muy firme” y “de un gran carácter” es uno de los últimos defensores de las gloriosas tradiciones nacionales. Y cuya inspiración noble es capaz de componer una “hermosa creación”, admirable por la grandeza y la majestuosidad... por el sentimiento de dolor y desolación. A este punto no causa ningún sobresalto saber que la obra que le vale esas palabras a Nebra es su *Oficio y Misa de difuntos*.<sup>200</sup> Sin más, parece que hemos vuelto a los héroes de Berger y seguimos sin encontrar elementos técnicos de relevancia para el entendimiento de las obras.

En segundo lugar, la contradicción se hace palpable. Una más de las virtudes que Mitjana ve en Nebra es que fue un compositor que “no quiso que la iglesia fuera una sucursal del teatro”.<sup>201</sup> Corominas que, de acuerdo con Mitjana, estaba a favor de que lo fuera, pone a Nebra como un caso modélico de los compositores que, usando los violines, los cromatismos y “extraños puntos” hace obras excelentísimas para la iglesia.<sup>202</sup> Entonces ¿de qué partido es Nebra? En resumidas cuentas, si Mitjana estaba a favor del pensamiento de Feijoo y en contra del de Corominas, es difícil explicar que vea en Nebra a un compositor afiliado invariablemente a la tradición española.

Lo que debe ponerse en realce es que las rígidas categorías estilísticas de Mitjana no permiten valorar los matices y las particularidades que tuvo la influencia de la música italiana en los compositores españoles; siendo ésta una idea fundamental en la presente tesis y que queda en evidencia en el trabajo de Mitjana. En adición, la falta de un análisis musical que rebasa los lugares comunes de “lo italiano” (los violines, los cromatismos, el virtuosismo vocal) y una visión totalmente maniqueísta sobre el XVIII (o liberal o conservador; o italiano o español) es lo que vuelve insostenibles dichas categorías.

Respecto a la visión dicotómica quisiera añadir una hebra más: los españoles

---

<sup>199</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. 236.

<sup>200</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 254. Todas las frases entrecomilladas del párrafo, así como la paráfrasis de algunas ideas del autor, están contenidas en la misma página citada.

<sup>201</sup> *Idem*.

<sup>202</sup> Mariano Lambea, “Edición facsímil del ‘Aposento anti-crítico’ de Juan Francisco de Corominas”, *Revista de Musicología*, v.24, no. 1-2, (2001), p. 326.

italianizantes y los españoles italianizados. Hoy, casi invariablemente, ambas etiquetas parecen aludir a los compositores españoles que abrazaron la influencia del estilo italiano.<sup>203</sup> Sin embargo, el discurso de Mitjana, en contraste con la condición actual del término —y pese a lo que cabría esperar— refiere a los “españoles italianizantes”<sup>204</sup> como los españoles que brillaron en el extranjero pero que habían sido formados en territorio español.

Estos compositores, entre los que se encuentra Terradellas, Vicente Martín Soler y —curiosamente— Mariana Martínez,<sup>205</sup> son “músicos españoles que conservaron en el extranjero el prestigio de su raza”.<sup>206</sup> Aun cuando su música posee características propias del estilo italiano, para Mitjana, estos autores poseen un “italianismo aparente, superficial. Más en la forma que en el pensamiento [...pues] son, en el fondo, profundamente españoles.”<sup>207</sup>

Lo sobresaliente es que Francisco García Fajer no parece encontrar un lugar “cómodo” en esta sección del discurso de Mitjana. Lo que sucede es que más que un autor italianizante, García Fajer se percibe como un autor italianizado. Aunque la diferencia pareciera mera semiótica o nimiedad retórica, la distinción está en que García Fajer no se formó en España. A diferencia de los otros compositores referidos no llevó al extranjero el “prestigio de su raza” sino que llevo a su patria el estilo ajeno.

Como podía percibirse ya desde las palabras de Eslava, este compositor no era el mejor representante de las “virtudes nacionales”. Pero, si para Eslava *El Spagnoletto* era quien había reformado la música religiosa española (sin establecer categóricamente si el término “reforma” poseía una connotación más negativa que positiva), para Mitjana, el compositor fue el culpable de desaparecer el noble arte de tradición española de las

---

<sup>203</sup> En este sentido uno de los autores que más hace uso del término es Drew Davies. Prueba de ello es su artículo “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango durante el siglo XVIII” donde Ochando y Nebra son, entre muchos otros autores, ejemplo de los compositores que siguieron en sus obras las pautas del estilo italiano. Pensados por el autor, entonces, como músicos “italianizados”. Vid. Drew Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango durante el siglo XVIII” *Música Catedral y Sociedad, I Coloquio Musicat*, UNAM, 2006, pp. 165-174.

<sup>204</sup> Vid. Rafael Mitjana, *op. cit.*, pp. 305-319.

<sup>205</sup> Es por mucho sobresaliente que Mitjana mencione en este apartado a Mariana Martínez. En primer lugar, porque la compositora no nació en España, pero el origen español de su familia le concede este lugar en el discurso nacionalista del musicólogo; y en segundo lugar porque la producción musical de Martínez se desarrolló en Viena (no en Italia) y sabemos que fue alumna de Haydn; hecho que contradice la condición de la formación española. No obstante, la trascendencia que ha tenido hoy el conceder un espacio a las mujeres en los discursos musicológicos y en la Historia de la Música, no puede obviar la relevancia de la presencia de Martínez en el discurso de Mitjana, y el hecho de que su alusión sea en todo momento favorecida por las palabras del autor.

<sup>206</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. 319.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 305.

iglesias.<sup>208</sup> Un compositor “contaminado por el gusto italiano” y autor de “mediocres composiciones”.<sup>209</sup>

La intención no es desencadenar un debate sobre la calidad de las obras de Fajer (autor que, por cierto, la musicología hispana hoy día ha sabido revalorizar) sino entender que, bajo la óptica de Mitjana, el gran conflicto del compositor era que había pasado sus años de formación en Italia.<sup>210</sup> Y aun cuando a su regreso permaneció por más de medio siglo en la península, hasta su muerte en 1809, su estilo allegado a la ópera italiana le situó en un lugar poco favorable en la historia de Mitjana. Es decir, a pesar de su lugar de origen, su música “italianizada” le acercaba más a la concepción de un músico extranjero.

Este hecho adquiere relevancia al retomar la postura de Soriano. En la perspectiva nacionalista de Soriano, más que las cualidades de la música, el lugar de origen de un compositor era lo que auspiciaba su trascendencia en el relato nacional. En el siglo XX, vemos que para Mitjana el lugar de origen le obliga a tener algunas concesiones con el personaje: “no se puede negar [...] excelentes cualidades naturales”,<sup>211</sup> pero el lugar de formación y las características musicales extranjeras terminan por conferir un lugar desdeñoso para un autor español.

La obra de Mitjana, entonces, empieza a entreverar los hechos con las cualidades de la música, pero la falta de un análisis musical construido en los términos propios de la disciplina termina por ofrecer un discurso en ocasiones contradictorio y con una dicotomía inoperante. No obstante, es constatable que el trabajo de Mitjana sí toma distancia respecto a los paradigmas decimonónicos pero el sesgo nacionalista impide una interpretación crítica de los hechos histórico-musicales.

Sólo para poder clausurar las líneas dedicadas a este investigador, resta señalar que el espacio transatlántico permanece fuera de la cartografía musicológica de Mitjana,

---

<sup>208</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 250.

<sup>209</sup> *Idem*.

<sup>210</sup> El relato de Mitjana sobre Fajer empieza con la estancia del compositor en Italia. Es probable que para cuando el musicólogo escribiera al respecto de la vida del *Spagnoletto* su formación en Italia fuera la única información asequible. Sin embargo, hoy sabemos que antes de marchar a Italia, el compositor: “sirvió durante cinco años como infante de coro en la propia seo [Zaragoza], presumiblemente recibiendo lecciones musicales de José Lanuza, entonces su maestro de capilla [...] esta etapa pudo transcurrir entre 1738 y 1743.” La cita es de Miguel Ángel, Marín, “Francisco Javier García Fajer”, entrada en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/25125/francisco-javier-garcia-fajer> Fecha de consulta. 17/03/2022

<sup>211</sup> Cfr. Rafael Mitjana, *op. cit.*, p. 247.

ciertamente por las mismas razones que sus homólogos decimonónicos: la búsqueda por “regenerar” una identidad nacional hacia ajena e innecesaria a la música de la América española.

### ***Antonio Martín Moreno: una historia del siglo XVIII***

El relato histórico que clausura el siglo XX de este periplo historiográfico es la *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII* de Martín Moreno publicada en 1985.<sup>212</sup> Nada más leer el título el cambio es perceptible. Aun sin haber leído una palabra de esa historia puede constatar que una de las grandes aspiraciones del modelo positivista se ha desvanecido. El trabajo de Martín Moreno, como lo indica el título, es el cuarto tomo de una colección de siete, donde vuelve a narrarse la historia musical española “desde los orígenes” y ahora hasta el “siglo XX” pero ahora —hecho nada insignificante— a través de las palabras de diferentes musicólogos. Y donde, además, “el *floklore* musical” se ha dejado para un tomo aparte.<sup>213</sup>

Si bien puede objetarse que la aspiración universalista no se abandona del todo, es constatable que ese anhelo de historia totalizante ha cambiado de metodología. Con el transcurrir de los años y con el refinamiento de ciertos criterios académicos, fue entendiéndose, poco a poco, que narrar la historia “desde los inicios”, en palabras de un solo investigador y cubriendo todos los escenarios musicales imposibilitaba entender a fondo lo sucedido en cada época —y quizá, quedar en deuda con el lector—. En el escenario español, la serie de Alianza, con el trabajo de Martín Moreno incluido, inaugura la tendencia historiográfica de construir una historia narrada por varias plumas.

El trabajo de Martín Moreno permite extraer del gran relato al siglo XVIII y dotarlo de cierta independencia.<sup>214</sup> Para finales del XX tenemos entonces no una Historia de la música española, sino una Historia del Siglo XVIII español.

Yendo más allá del título, la narración de Martín Moreno muestra una ruptura

---

<sup>212</sup> Antonio Martín Moreno, *op. cit.*, *Historia de la música española...*

<sup>213</sup> Hago hincapié en este hecho sólo para contrastar que todavía en el trabajo de Mitjana la música popular y profana de todos los siglos se entremezclaban en el relato.

<sup>214</sup> A pesar de que la periodización es un tema controversial en la historia de la música, el siglo XVIII español está enmarcado por acontecimientos político-sociales que inauguran el siglo y que tienen una relación directa con la vida musical. Esto se pondrá en evidencia en el capítulo II, pero vale la pena puntualizar que la separación centenaria de la colección de Alianza, en el caso específico de este siglo, encuentra una importante justificación político-social, sin por ello desdeñar el vínculo con la música del pasado.



significativa con las historias que le anteceden. Aunque, en materia de análisis y entendimiento de los elementos técnicos de la música, pareciera que no es necesario ir más allá del prólogo para entender la postura del autor: “he tenido que rechazar en múltiples ocasiones la enorme tentación de hacer un libro de reflexión sobre el fenómeno musical dieciochesco. Por una sencilla razón: antes [...] había que ofrecer los datos”.<sup>215</sup>

¿Antes había que ofrecer los datos? Con esta frase el autor pareciera devolvernos al modelo positivista y alejarnos de tajo de la posibilidad del análisis. Sin embargo, lo verdaderamente importante es entender por qué el musicólogo debía rechazar la tentadora oferta de hacer un libro de “reflexión [y análisis] sobre el fenómeno musical español dieciochesco” y limitarse a los datos. Este pensamiento, en realidad, devela la conciencia de Martín Moreno sobre la situación de los estudios musicológicos en ese momento.

No puede negarse, como se ha visto a lo largo del capítulo, que los trabajos anteriores estaban suscritos a un paradigma positivista que como premisa fundamental buscaba mostrar los datos, los hechos duros de la historia musical española. Sin embargo, se ha constatado también que, si bien ese era el ideal metodológico, los empeños por contar una historia “objetiva” quedaban anulados con el sentimiento nacionalista y regeneracionista que atravesaba las palabras de los autores.<sup>216</sup>

La conciencia historiográfica de Martín Moreno lo lleva entonces a volver a contar los hechos. Volver a contar los hechos implicaba organizar los datos en una historia cronológica que el vaivén temporal de Soriano no había conseguido; dotar de una narración sistemática a las efemérides de Saldoni; revestir de contexto histórico las obras editadas por Eslava y despojar a la música italiana de los adjetivos peyorativos enunciados por Mitjana. En palabras de Martín Moreno “un *status quaestionis* de la música española del siglo XVIII”<sup>217</sup> (Sin por ello dejar de considerar que, si esta labor era ahora posible, se debía en parte a la información construida y develada por todos los investigadores que antecedieron a esta *Historia...*).

---

<sup>215</sup> Martín Moreno, *op. cit.*, p. 11.

<sup>216</sup> Este “extraño” ideal de positivismo/nacionalismo es definido por Juan José Carreas como “la paradoja de la simultánea ideologización nacionalista de la historia con el desarrollo de un método que reclama con énfasis un estatuto objetivo y científico”, y que de acuerdo con el mismo autor ha sido subrayada con frecuencia en los estudios del siglo XIX. *Vid.* Juan José Carreras “Problemas de la Historiografía musical. El caso de Higinio Anglés y el medievalismo” en Andrea Bombi, *op. cit.*, p. 38.

<sup>217</sup> Martín Moreno, *op. cit.*, p. 11.

El musicólogo asegura que tanto como ha sido posible se ha alejado de las valoraciones dogmáticas “tan en boga no hace muchos años y tan negativas para la correcta y objetiva aproximación histórica”.<sup>218</sup> Esta frase termina por develar el paradigma sobre el que se inscribe el trabajo de Martín Moreno. Es de notar que hacia finales del siglo XX la manera “correcta” de hacer historia seguía siendo aspirar al modelo positivista y es de alguna manera paradójico que, finalmente en 1985, se consiga la objetividad positivista que no logran los trabajos que le anteceden.

Por un lado, la perspectiva historiográfica de Martín Moreno (compartida por sus coetáneos) explica la constante queja que ha perseguido a la musicología hispana sobre su imposibilidad para rebasar el paradigma positivista. Pero, por otro lado, debe subrayarse que las condiciones historiográficas en las que se encontraba el musicólogo demandaban una reordenación de los datos en aras de que trabajos ulteriores pudieran ir más allá de la aproximación histórica.

Entonces, en materia de análisis musical ¿qué sucede con la *Historia...* de Martín Moreno? Uno de los cambios más notables respecto a los trabajos anteriores es que la narración se aleja del carácter bélico y del nacionalismo exacerbado, y los discursos biográficos no se configuran a partir del tinte epopéyico y de la figura del “héroe/compositor”. La obra de Martín Moreno puede entenderse como un mapa musicológico de la España dieciochesca:<sup>219</sup> desde Castilla-La Mancha hasta llegar a Canarias, el autor ofrece sintéticas semblanzas acompañadas de las obras (tratados, composiciones, epístolas) de los compositores, organistas, músicos y otros personajes que dejaron huella en los principales recintos eclesiásticos.

A manera de paréntesis quiero recalcar que, por un lado, en este momento es posible vislumbrar con nitidez la conformación de un canon propio sobre la música española dieciochesca gracias a la información que fue recabándose desde el siglo XIX, sea cual fuere la metodología o la veracidad categórica de los datos. Y por el otro que Tomás Ochando, uno de los personajes relevantes para esta tesis, después de Saldoni, ha desaparecido del discurso

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>219</sup> Debo aclarar que la idea del mapa musicológico refiere sólo a la “Parte primera” del libro de Moreno que refiere a la música de iglesia. *Vid.*, pp. 23-212.

y por ende de ese canon.<sup>220</sup>

Volviendo a Martín Moreno es claro entonces que no existe una labor analítica en torno a esos datos ofrecidos. Sin embargo, aun sin aportes críticos sobre la presencia de la música italiana en la península ibérica, puede trazarse un panorama estilístico —aunque todavía con cierta rigidez— que por primera vez pone de manifiesto la convivencia de ambas producciones musicales sin un juicio negativo del historiador.

Consecuentemente, las categorías y etiquetas estilísticas que habían comenzado a codificarse con el trabajo de Eslava y que en las palabras de Mitjana resultaban contradictorias, se esclarecen. Los elementos comúnmente asociados al estilo italiano terminan por “acomodarse” en el discurso, libres de la visión peyorativa de los trabajos anteriores.

Martín Moreno acierta en citar a los tratadistas y músicos del siglo XVIII para evitar, como él lo confiesa, tomar una postura sobre la música italiana y especificar los elementos técnicos a través de las palabras de los mismos autores dieciochescos. Pese a ello, deja en claro las implicaciones musicales que tuvo la presencia de esta música en la escena religiosa española —y aclara la confusión que suscitaban las palabras de Mitjana.

Con una contundencia que parece evitarse a lo largo del siglo XIX, Martín Moreno afirma que la música moderna pertenece al estilo italiano y la antigua (la española) al estilo contrapuntístico. Su *status quaestionis* estilístico define a la música italiana como despreocupada por las reglas del contrapunto, su culto al bel canto y una verticalidad al servicio musical del texto que permite el uso de acordes y combinaciones armónicas tradicionalmente prohibidas.<sup>221</sup> Y Citando a Corominas asegura que él “establece muy bien la diferencia entre la música española del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII”. La primera está sujeta a las rígidas reglas del contrapunto; la segunda es más libre y homofónica o vertical por la influencia italiana.<sup>222</sup>

En relación con las reglas, es importante subrayar que aun cuando Martín Moreno

---

<sup>220</sup> Es importante mencionar que, aunque desconozco si Eslava tuvo algún contacto con la música de Ochando, Mitjana sí sabía de este autor al que, seguramente por su aproximación al estilo italiano, no tenía en el mejor concepto. Y es probable que por eso su mención se haya omitido de la *Historia* de Mitjana; sin embargo, la opinión del musicólogo sobre Ochando puede corroborarse en Rafael Mitjana, “Estudio sobre la decadencia de la música religiosa” *Música Sacro Hispana*, no. 5, Bilbao, mayo, (1911), pp. 67-69.

<sup>221</sup> Cfr. Martín Moreno, *op. cit.*, p. 416.

<sup>222</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 105-106.

reconoce sin prejuicio la influencia italiana en la escena religiosa, aclara también que la música con textos en latín, la música litúrgica, toma cierta distancia de los elementos italianos, y se convierte en el refugio de los procedimientos contrapuntísticos e imitativos del estilo antiguo.<sup>223</sup>

Por otro lado, habla de la diferencia tímbrica de la música italiana “dominada ya por la cuerda” y da cuenta de la presencia de los violines en la escena litúrgica sin, tampoco aquí, tomar partido. Y finalmente, a través de algunos compositores como Mir y Llusá confirma la “coexistencia de las fórmulas italianas con las españolas”. Es decir, arias, *solos* y recitados conviven con “las denominaciones típicas españolas, como las de ‘tonadilla’ ‘jácara’, etc”.<sup>224</sup>

Confirmar la presencia de los violines, hablar de la pugna entre el estilo antiguo (con marchamo español) y el estilo moderno (asociado a lo italiano) y aludir a las formas propias del género operístico en la escena religiosa, a estas alturas del desarrollo discursivo parece una verdad de Perogrullo. Sin embargo, lo que debe subrayarse es que hasta antes de Martín Moreno la enunciación contundente y objetiva de estos elementos no había sucedido; “lo italiano” y “lo español” se entreveraban en un discurso —muchas veces neblinoso— donde la conclusión última terminaba por hacer de la presencia italiana la enemiga de la música española o la culpable de su decadencia. Y entonces es que entendemos la necesidad de “volver” a ofrecer los datos.

Un elemento que no puede obviarse en esta revisión crítica son los tratadistas y compositores. Como ya he dicho Martín Moreno se aleja de ese discurso con tenor de legendario para ofrecer un nuevo retrato ¿Quién es ahora Nebra, Fajer, Corselli...? (aclarado ya que Ochando está ausente).

Considerando que la intención de Martín Moreno no es realizar un análisis de la música de estos compositores (a lo largo de todo el libro no se intercala ninguna partitura y tampoco existe un análisis cuando menos descriptivo de la música), la solución del musicólogo es adscribirlos a uno de los dos estilos. He sugerido antes que, pese a la claridad con la que Martín Moreno describe las categorías estilísticas, su aproximación a las obras y a sus autores mantiene cierta rigidez clasificatoria.

*Grosso modo*, los compositores para Martín Moreno se describen como seguidores

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 448.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 83.

del estilo antiguo, defensores de la tradición, o como compositores modernos, “más italianos” (aun siendo españoles) poseedores de un “italianismo” musical.<sup>225</sup> Debe ponerse en relieve que, si para Mitjana los “españoles italianizantes” eran aquellos que siendo españoles habían sobresalido en Italia, a partir de Martín Moreno podemos percibir la connotación más común de la categoría, o más en uso hoy día; es decir, la forma de referir a los compositores españoles que abrazaron los elementos italianos.

En ese mapa musicológico que traza Martín Moreno, una de las coordenadas imprescindibles es establecer (cuando los datos lo permiten) quién fue el primero en introducir el estilo italiano en cada provincia: “José Durán como introductor del italianismo en la música religiosa catalana”; “con Pere Rabassa llegan a Valencia los nuevos aires italianos”; pero también a través del mismo compositor “los aires modernos italianos y renovadores llegaron a Sevilla”.<sup>226</sup> Y aunque no con sus palabras, sí con las de Feijoo, Martín Moreno no deja pasar por alto el señalamiento a Sebastián Durón como el compositor “que introdujo en la Música de España las modas extranjeras.”

Valdría la pena poner sobre tela de juicio si el intercambio musical y la presencia de elementos italianos se sucedieron en la península de tal forma que sea posible designar un iniciador de “los nuevos aires” en cada provincia. Esto considerando también que las nuevas tendencias musicológicas han comenzado a cuestionar la pertinencia de asentar epítetos como “el padre de la sinfonía”, “el primer compositor romántico” ... Sin embargo, la reflexión crítica obliga a reparar en que, desde la óptica positivista, establecer un origen preciso, resultaba una premisa importante para el ofrecimiento de datos.

Por otro lado, es relevante destacar que algunos compositores son inscritos en los estilos musicales “típicos” de la musicología hegemónica. Es decir, músicos como Joaquín Lázaro no son considerados por los elementos italianos en su música sino por su relación con el clasicismo.<sup>227</sup> Más adelante en esta tesis se estudiará la pertinencia de abordar el repertorio hispano dieciochesco a través de las formas y características establecidas por las categorías tradicionales; sin embargo, vuelvo a subrayar la importancia de que, aun manteniendo el

---

<sup>225</sup> “Antonio de Litéres es mucho más italiano en su música” es la frase con la que Martín Moreno refiere a Litéres en oposición a Sebastián Durón, compositor que “a caballo” entre los dos siglos ha sido referido como un compositor seguidor de la música italiana, ya desde el mismo siglo XVIII por Feijoo. *Vid.* Martín Moreno, *op. cit.*, p. 46.

<sup>226</sup> *Ibidem*, pp. 156, 166, 184, respectivamente.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 131.

apego por sólo ofrecer los datos, Martín Moreno indaga en nuevos caminos para entender la música de los compositores españoles del siglo XVIII.

¿Dónde queda Nebra y Fajer respecto a las primicias compositivas? El subtítulo que acompaña al músico de Calatayud, “La reforma de la Real Capilla”, hace plausible suponer que esa reforma viene acompañada de referencias sobre las características musicales de la obra de José de Nebra. Sin embargo, y aunque la presencia de Nebra en la Real Capilla aportó una variedad estilística al repertorio del recinto con grandes implicaciones técnicas y estéticas, Martín Moreno no hace más que narrar las vicisitudes políticas y administrativas que llevaron a Nebra a ser el vicemaestro de capilla.

En el discurso, el binomio Nebra-Corselli por primera vez no se construye a través de una relación antagónica. Además, la labor del compositor italiano en el recinto real es referida como representativa del siglo XVIII español<sup>228</sup> y, dicho sea de paso, la *Historia...* de Martín Moreno concede un lugar, sin alusiones negativas, a algunos compositores destacados en la escena española como Buono Chiodi; los músicos italianos se convierten en sujetos activos en la vida musical española dieciochesca y dejan de ser “el enemigo”.

Nebra no es retratado ahora a través de adjetivos calificativos. Sin embargo, no se dice prácticamente nada sobre su obra y aunque Martín Moreno afirma que “con Nebra y su extraordinaria gestión como vicemaestro, entramos en un segundo periodo de la música religiosa española” no explica en qué consistió ese segundo periodo (ni estética, ni técnica ni políticamente). Es de notar también que Martín Moreno evita adscribir a Nebra en alguno de los bandos estilísticos (al menos en cuanto a su producción religiosa refiere).<sup>229</sup>

El cambio, quizá más significativo, en las semblanzas biográficas es el de García Fajer. De ser un autor de “mediocres composiciones” (como lo refiere Mitjana) se convierte en “uno de los más influyentes maestros de la segunda mitad del siglo”<sup>230</sup> al que continuamente se le solicitaba que recomendase a los mejores maestros, según su criterio, para los principales recintos eclesiásticos; y cuyas obras se encuentran prácticamente en todas las catedrales españolas”.<sup>231</sup> La aproximación a la obra y figura de García Fajer realizada por

---

<sup>228</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 49.

<sup>229</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 50-54. Hago énfasis en que las referencias son exclusivamente sobre la producción religiosa de Nebra. En la tercera parte del libro, “La música teatral”, Nebra vuelve a ser abordado por el musicólogo.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 140.

Mitjana y Martín Moreno es claramente opuesta; pero, en este caso, vale la pena abrir un paréntesis dedicado a la información que proporciona Subirá sobre el músico riojano.

Este último musicólogo refiere a Francisco García Fajer como un “revolucionario”, “antítesis de aquel predecesor suyo [Miguel Ambiela (1666-1733)]”.<sup>232</sup> Afirma también que permaneció mucho tiempo en Italia como un “aventajadísimo estudiante [...] y operista famoso”. Pero, al mismo tiempo, dice de su música religiosa que no está “exenta de trivialidades ni efectismos, con la que sedujo [...] a los compositores en agraz”.<sup>233</sup> En función de entender cuál es la postura de Subirá respecto a la influencia italiana y la figura de García Fajer cabe mencionar, también, lo que dice de Juan Francés de Iribarren (1699-1767): “su aislamiento no sufrió las influencias extranjeras que venían pesando en nuestra península [...]”.<sup>234</sup>

Por un lado, el musicólogo considera a García Fajer como un revolucionario (palabra que no parece tener una carga negativa) y lo menciona como un destacado estudiante formado en Italia y como un famoso compositor de óperas; pero, al mismo tiempo, hace latente una mirada negativa sobre la obra del riojano al calificarla con adjetivos como “trivial” y “efectista”. Y al asociarla con la música extranjera, considerada por Subirá como un “sufrir” para la música religiosa de tradición peninsular. De alguna manera las palabras de Subirá sirven como un puente para entender el paso entre García Fajer, el compositor de “poco mérito” y García Fajer, el “maestro más influyente”.

Cerrando el paréntesis, además del cambio en la apreciación sobre la figura del *Españoleto*, Martín Moreno habla del estudio de Carreras donde se clasifica a García Fajer como un compositor de la escuela napolitana. Aun cuando Martín Moreno, como ya se ha advertido, no toma postura sobre las palabras de Carreras, se enuncia por primera vez un estilo italiano con particularidades. Y más allá de puntualizar una geografía precisa (Nápoles), la diferenciación abre la puerta a estudiar (analizar) la música de un compositor español, en contraste con las características técnicas de una escuela musical bien codificada y representada por una serie de compositores que compartían procedimientos compositivos, asociados a su lugar de origen y formación.<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> José Subirá, *op. cit.*, p. 551.

<sup>233</sup> *Idem*. Todas las citas del párrafo pertenecen a la misma página (551).

<sup>234</sup> *Idem*.

<sup>235</sup> *Vid.* Robert O. Gjerdingen, *Music in the galant style*, (New York: Oxford University Press, 2020).

Y así, con tan sólo “ofrecer los datos,” la perspectiva musical y analítica sobre García Fajer cambia diametralmente. Pero no sólo es la reivindicación de un compositor en la historia de la música española, es un cambio de perspectiva sobre todo el siglo XVIII español. Reconocer, objetivamente, la influencia del *Españoleto* significaba reconocer —de una vez por todas— la influencia de la música italiana sin que ello implicara la decadencia de la tradición litúrgica española.

Para terminar con la revisión de Martín Moreno volveré al Padre Feijoo. En el espacio concedido a los tratadistas, Martín Moreno revisa al Feijoo que Mitjana omite; al benedictino que con el transcurrir del siglo supo revalorar la presencia de las arias, los recitados y los violines en el templo, para reconocer que esta música (italiana) que tiene un “no sé qué” en realidad agradaba al oído y si agradaba al oído había de ser “buena y bonísima”.<sup>236</sup>

La frase de Feijoo es hoy conocida y citada, pero debe considerarse la trascendencia de que Martín Moreno muestre al tratadista en todas sus dimensiones: el *anti-italianista* y el *pro-italianismos*. Puede concluirse de todo lo dicho que aun cuando el musicólogo no contribuye al análisis y al entendimiento formal de la música, sus datos abren la puerta a un mejor entendimiento de la presencia de música y músicos italianos en la península.

### *¿El siglo XX con o sin Hispanoamérica?*

El apartado dedicado al siglo XIX concluye con el señalamiento de que la historias de la música española de dicho siglo no consideran lo sucedido en el universo musical de este lado del Atlántico, en gran medida por la falta de información, pero también por las condiciones sociopolíticas de la época. Tomando en cuenta las dos historias que se han abordado aquí respecto al siglo XX (la de Mitjana y la de Martín Moreno), la revisión crítica podría concluir con el mismo señalamiento: la omisión de la música en el Nuevo Mundo. El título de Martín Moreno advierte que el interés sigue puesto en la “Historia de la música española”, hecho que no compromete al autor a revisar otras geografías. Sin embargo, vale la pena cuestionar si para 1985 el intercambio de información entre ambos continentes seguía siendo escaso o si bien, el musicólogo no consideraba necesario incluir la información asequible sobre la música latinoamericana para el estudio de la música española.

En este caso, hacer una alusión al trabajo de Subirá vuelve a ser imprescindible. En

---

<sup>236</sup> Vid. Benito Feijoo, *op. cit.*, “El no sé qué”.



1953 el musicólogo publica su *Historia de la música española e hispanoamericana*. En muchos sentidos este trabajo comparte los paradigmas historiográficos del siglo XIX y, también, algunos elementos metodológicos de la obra de Mitjana. Entre ellos está la visión universal que busca contar una historia desde la Edad Antigua hasta “la música española en el siglo XX”;<sup>237</sup> la idea de la historia como una ciencia y la búsqueda de una “objetividad por amor a lo verdadero y lo justo”.<sup>238</sup> Quizá, y aun cuando afirma que “el interés [de su obra está] sobre las personalidades más destacadas del mundo musical español”,<sup>239</sup> una diferencia significativa es que el carácter nacionalista es menos preponderante que en el trabajo de Mitjana; hecho que se refleja también en la mención de músicos italianos sin juicios negativos hacia su figura y obra.

En cuanto al análisis musical la obra de Subirá, en realidad, no toma distancia de los trabajos decimonónicos. El discurso histórico, pensando particularmente en el siglo XVIII, se construye con base en la mención de obras y datos biográficos de compositores; en la mayoría de los casos las obras están acompañadas de una descripción en función de la dotación o de la sola mención, sin una explicación analítica, de técnicas compositivas (como el contrapunto o la monodia), y en no pocos casos se acompañan también de adjetivos calificativos, a veces sobre el compositor, a veces sobre su obra. En este sentido, párrafos atrás cité las palabras de Subirá sobre la música religiosa de García Fajer a la que refiere como trivial, pero también como efectista y con una sencillez melódica. Y Nebra sigue siendo descrito a través de elogios a su personalidad sin un análisis de la obra que dé sustento a los adjetivos: “Sin duda es José de Nebra el músico más ilustre de cuantos durante el siglo XVIII estuvieron adscritos al monasterio de las Descalzas Reales”.<sup>240</sup>

La razón para abordar la obra de Subirá claramente se percibe desde el título. El hecho de que en 1953 el musicólogo considere importante incluir a Hispanoamérica en su historia debe ser tomado en cuenta. Aunque su historia carece de aparato crítico, el autor comienza haciendo un recuento historiográfico sobre los trabajos que hasta ese momento se habían publicado al respecto; entre ellos, los de Nicolás Slonimsky, Otto Mayer-Serra y Vicente T. Mendoza. Es probable que estas hayan sido las fuentes que sirvieron a Subirá para abordar

---

<sup>237</sup> Vid. Subirá, *op. cit.*, índice.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. VIII.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. VII.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 548.

dicho universo musical.

Desde la misma óptica metodológica que buscar narrar una historia universal, Subirá dedica un espacio a la “música folklórica” y a la “música erudita” de toda América Latina, desde la época precolombina hasta mediados del siglo XX, y la divide en cuatro etapas siguiendo la propuesta de Gilbert Chase: antes de 1492; de 1492 a 1750; de 1750 a 1900; de 1900 “hasta nuestros días”.<sup>241</sup> Como es lógico suponer, tomando en cuenta la información que debió ser asequible para el musicólogo y el momento historiográfico en que se encontraba, la información es sucinta y en muchos casos está permeada de premisas colonialistas. Este hecho se refleja desde la división de repertorios donde la música escrita es concebida como “erudita”, en oposición a la música de tradición oral: la del “pintoresquismo folklórico”.<sup>242</sup> Pero también en afirmaciones como aquella que asegura que en la Hispanoamérica de la última etapa la técnica moderna es “artículo de importación”, pues el aporte latinoamericano está la alianza de esta técnica con la conciencia racial y nacional.<sup>243</sup>

Respecto a la Nueva España del siglo XVIII, “en el terreno de la erudición”,<sup>244</sup> Subirá sólo menciona la *Parténope* de Zumaya representada en 1711 y considerada como la ópera más antigua compuesta en México. Asegura que “a finales del siglo XVIII algunos autores nativos escribían obras instrumentales a lo Haydn”; y se menciona la fundación de una fábrica de pianos en 1796.<sup>245</sup>

Ciertamente, Subirá no aporta ningún elemento estilístico o técnico sobre la música novohispana del siglo XVIII. El discurso se limita a proporcionar datos históricos que, muy probablemente, fueron los de mayor trascendencia para el musicólogo; esto, a su vez, da cuenta de la dificultad para acceder a las fuentes de primera mano, para hablar de prácticas musicales propias de la Nueva España y para entender la compleja relación socio-musical sucedida entre la Península y los terrenos latinoamericanos durante el periodo colonial.

No obstante, el mayor aporte de Subirá es haber comprendido la importancia de agregar a Hispanoamérica en el discurso histórico. Y aunque, en realidad, no se construye un verdadero relato histórico o musicológico, al menos en cuanto al siglo XVIII novohispano

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, pp. 939 y 940.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 938.

<sup>243</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 940.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 949.

<sup>245</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 950.

concierno, el recuento historiográfico sobre las fuentes dedicadas al estudio de la música latinoamericana debe señalarse como un aporte significativo que, probablemente, inauguró el diálogo musicológico entre los dos espacios geográficos. Llama la atención, entonces, que Martín Moreno no considerara al espacio transatlántico tres décadas más tarde. Tomando en cuenta el trabajo de Subirá pueden plantearse algunas hipótesis: la historia de la música en Hispanoamérica contada por este último musicólogo no hace evidente ninguna relación entre la música y los músicos de ambos lados del Atlántico, y el complejo mapa musicológico que hoy podemos concebir entre estos dos espacios estaba, en ese momento, lejos de concebirse como tal. Quizá, la poca relación que se percibe en el trabajo de Subirá entre España e Hispanoamérica haya sido una de las razones de Martín Moreno para volver a contar una historia de la música española dieciochesca sin contemplar a la América española. Así, a pesar del trabajo de Subirá, el siglo XX se clausura con un mapa musical y musicológico armado a la mitad.

### **Contar la Historia desde el siglo XXI**

Si diseñar un marco historiográfico que cubriera los relatos del siglo XX era poco viable, para el siglo XXI es una labor no sólo compleja sino inasequible y quizá innecesaria. En 126 años (desde 1859 que aparece la *Historia...* de Soriano, hasta 1985 que se publica el trabajo de Martín Moreno) los cambios metodológicos son casi imperceptibles, y en todo caso el trabajo de Martín Moreno toma una distancia paradójica,<sup>246</sup> para alcanzar la culminación de un ideal positivista intentado por más de una centuria. Sin embargo, con el cambio de siglo, y en tan solo 37 años, los caminos historiográficos se diversificaron en un esfuerzo por trascender el —tan criticado— paradigma positivista.<sup>247</sup>

En cada siglo era más o menos factible seleccionar los hitos históricos que habían ido conformando la narrativa “oficial” sobre la música hispana del siglo XVIII. Tanto es así, que Martín Moreno podía enlistar en un solo párrafo los trabajos más sobresalientes

---

<sup>246</sup> El término hace referencia a la idea de Juan José Carreras sobre la paradoja nacionalismo-positivismo, citado ya en una nota al pie de página.

<sup>247</sup> Prueba de ello son las diversas revistas musicológicas que se han ido consolidando a lo largo del siglo. Pero también factores aparentemente más ajenos como el establecimiento de una escuela musicológica. Es decir, la conformación de carreras en musicología en distintas universidades que ha contribuido a la publicación de tesis y artículos sobre la música panhispana del siglo XVIII. Sería un esfuerzo vano tratar de enlistar todas las publicaciones derivadas de estas iniciativas.

publicados hasta 1992. Empero, con la llegada del siglo XXI proliferan los estudios que, aunque de carácter historicista, trascienden el formato de narrativa cronológica y de relato universal. Es decir, además de los libros que tienen por objetivo contar la historia de la música española (e hispanoamericana) en el siglo XVIII, aparece una cantidad ingente de artículos, tesis, libros colaborativos, ediciones críticas y catálogos que abren el panorama historiográfico y que inauguran nuevas rutas para entender la música dieciochesca.

¿Puede asumirse, entonces, que esas nuevas rutas y tantos nuevos formatos discursivos han encontrado un espacio de convergencia entre el análisis y la historia? No pasa desapercibido que en 2014 —ayer en términos históricos— Juan José Carreras afirmaba que:

En el caso español, podemos constatar sin demasiado esfuerzo la llamativa debilidad entre nosotros de la historiografía, tanto como práctica como en lo que se refiere a la reflexión crítica sobre esa práctica. Un somero examen de lo producido en forma de artículos y publicaciones diversas de la musicología española de los últimos años muestra que la edición de obras del pasado más o menos remoto, la edición de documentación de todo tipo y las catalogaciones de autores o de fondos de archivos institucionales forman el grueso de la producción científica. Se echa en falta la interpretación histórica y, en general, los trabajos que vayan más allá de una catalogación o edición.<sup>248</sup>

Llama la atención que las palabras de Carreras resulten tan similares a aquellas pronunciadas por Bernardo Illari tres años antes. Refiriéndose a las labores que han conformado el campo disciplinar de la musicología europea tras pasados a Latinoamérica, el musicólogo aseguraba que: “bien contento se está” cuando se logra trazar una biografía que examine la vida y obras de un compositor. Y “aunque reconozco las virtudes de las biografías y me regocijo con los catálogos inteligentemente realizados —los cuales ¡ay!, son tan raros—, estoy convencido de que se puede ir más allá”.<sup>249</sup>

“Ir más allá”. Sobresale que empezada la segunda década del s. XXI ambos musicólogos manifiesten una crítica/necesidad (expresada además con las mismas palabras) por trascender, antes que nada, las labores de catalogación, pero también las ediciones y el relato de biografías. Las palabras de ambos autores parecieran devolvernos en los albores del siglo XXI al XIX. ¿Será verdad que todos los esfuerzos musicológicos panhispánicos se han

---

<sup>248</sup> Juan José Carreras, *op. cit.*, p. 25.

<sup>249</sup> Bernardo Illari, *op. cit.*, *Domenico Zipoli: para una genealogía...*, p. 15.

concentrado en la catalogación, edición, y relato de biografías, es decir, en seguir ofreciendo los datos?

Las palabras de Carreras dan, además, un amparo a las intenciones de este primer capítulo. La sentencia del musicólogo es contundente: “Debilidad historiográfica”. A pesar de que hoy día hemos reflexionado sobre la forma en que se ha construido el campo musicológico panhispánico, quizá, en proporción, hemos hecho mucha historia e historiografía no tanta. Puesto así, es factible suponer que la falta de crítica historiográfica ha contribuido a esa imposibilidad para “ir más allá”. Si no sabemos qué y cómo se ha dicho, o no criticamos el cómo se ha hecho, cómo podrían trascenderse esas labores históricas y cuantitativas de contar obras, vidas y hacer edición.

Más allá de la intención retórica o de la imposibilidad para establecer respuestas categóricas, los cuestionamientos son una manera de aproximarme a la revisión historiográfica de un siglo en apariencia (y con tan solo dos décadas) prolífico, pero según algunas posturas y perspectivas, estático. Para seleccionar las publicaciones a escrutinio, podría valerme de las palabras de Carreras y decir que, si “un somero examen de lo producido en forma de artículos y publicaciones diversas” demuestra a primera vista que todo se limita a las labores mencionadas, la falta de análisis quedaría comprobada de tajo. No obstante, en aras de combatir esa “debilidad historiográfica” queda claro que incluso textos como el de Martín Moreno que objetivamente buscaba ofrecer los datos, bajo una mirada crítica, permite advertir las formas en que nos hemos aproximado al entendimiento de la música dieciochesca. Aun sin análisis, las categorías y los elementos estéticos (como las asociaciones al barroco o al clasicismo y la adscripción de compositores a un “bando” estilístico) asientan un punto de partida que, quizá, hoy nos permita saber cómo “ir más allá”.

Entonces, de entre tantas y diversas publicaciones, ¿cuáles? Los catálogos y las ediciones críticas quedan al margen por su naturaleza misma. Aun con algunas excepciones,<sup>250</sup> es comprensible que este tipo de producciones no tengan por objetivo una interpretación crítica de las partituras o una propuesta analítica derivada del conteo y enlistado de obras.

Por otro lado, sin menoscabo de las publicaciones de los artículos o de los capítulos

---

<sup>250</sup> Como un ejemplo, los catálogos más recientes de *Musicat* tienen un prólogo que plantea cuando menos una explicación estética y formal de las obras y géneros catalogados.

de libros colaborativos (que las más de las veces tienen un alcance cronológico o temático mayor al del siglo en cuestión), el escrutinio se limitará a los relatos históricos que puntualmente tengan por objetivo contar la Historia de la música en España e Hispanoamérica (cuando la incluyan) en el siglo XVIII. La razón, como quedó asentado en el *Estado de la cuestión*, es una: la genealogía historiográfica está planteada desde ahí, desde los discursos históricos que condensan la visión panorámica sobre la música del siglo XVIII.

Un ejemplo que da sustento a este argumento es el libro *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*.<sup>251</sup> El título está planteado a manera de historia totalizante, desde el establecimiento de la Nueva España hasta el México de principios del siglo XX; además fue publicado en una fecha tan cercana como lo es el 2020; y aborda —naturalmente— las relaciones entre ambos lados del Atlántico, a través del estudio de compositores españoles relacionados con la América española y fenómenos sociales compartidos por ambas geografías o puestos en contraste.

Empero, el discurso, aun cuando está dividido por siglos, se construye a través de artículos independientes que no se insertan en una narrativa integral y que no muestran una visión panorámica de cada siglo. La “Tercer parte: El ‘largo’ siglo XVIII: perspectivas y prospectivas”, contiene seis artículos propios de la musicología histórica y que abordan diferentes aspectos de la música panhispánica. Entre ellos, el estudio de nuevos datos biográficos sobre Roque Ceruti; la circulación de cuerdas e instrumentos entre Barcelona y Veracruz; y los sones de España y México.

La valía de la metodología inductiva es incuestionable, al igual que la de los estudios de caso; sin embargo, los seis artículos en conjunto no ofrecen una visión panorámica sobre el siglo XVIII, ni en materia histórica, ni en materia analítica. Salvo quizá el estudio de los sones que ofrece comparativas entre los sones de “allá y de acá” y plantea cuestionamientos sobre el funcionamiento de la música y su relación con el texto, ninguno de los otros artículos aborda temas de análisis.

Hago énfasis en que no se cuestiona la relevancia de esa “tercer parte” ni sus aportes

---

<sup>251</sup> Javier Marín, ed., *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, (España, Universidad Internacional de Andalucía, 2020); “Tercer parte: El ‘largo’ siglo XVIII: perspectivas y prospectivas”, pp. 371-480. Estoy consciente de que la Nueva España aparece “de tajo” en este capítulo. Uso el libro ahora por ser el mejor ejemplo narrativo para mi argumento. Sin embargo, el cómo llegó finalmente la Nueva España al discurso historiográfico será explicado más adelante.

a la musicología panhispánica, sino la falta de visión panorámica aleja este tipo de producciones de las intenciones del presente capítulo. Resta decir que, antes del siglo XXI, esta aclaración era innecesaria porque la cantidad de producciones históricas planteaba un número asequible (si no totalizante, al menos indudablemente representativo) para someter a escrutinio.

### ***La Música en España en el Siglo XVIII: sólo en el siglo XVIII***

Pasados quince años de la obra de Martín Moreno, se publicó *La Música en España en el Siglo XVIII* de Malcolm Boyd y Juan José Carreras, editada por José Máximo Leza.<sup>252</sup> Hago énfasis en las cuestiones editoriales porque el libro originalmente fue publicado en 1998 en inglés. Ya antes quedó establecido que las producciones extranjeras no serían incluidas, en aras de ofrecer la visión de los autores españoles. Sin embargo, el libro de Boyd y Carreras está conformado en su mayoría por musicólogos españoles.<sup>253</sup>

A diferencia de todas las otras publicaciones, esta obra no necesita el amparo, o bien, la conducción de los otros siglos para poder contar lo sucedido en la vida musical hispana dieciochesca; no está inserta en una serie de más tomos o volúmenes que cuentan “el resto” de la historia. En este sentido el cambio de metodología es palpable. En primer lugar, se desdibuja el anhelo, o lo necesidad de contar una Historia Universal desde los orígenes; un aspecto que en la obra de Martín Moreno comenzaba a vislumbrarse, pero que aquí se consolida. Además, es sobresaliente que, si la norma decimonónica muestra que esta historia totalizante podía contarse en las palabras de un solo musicólogo, empezado el siglo XXI, contar la historia de una sola centuria requirió de dieciséis plumas musicológicas. La relevancia de tomar en cuenta la perspectiva de todos estos autores para hablar de un siglo, evidencia un esfuerzo por ir más allá de los datos y hacer una interpretación de éstos (asumir la subjetividad como parte de la metodología historiográfica).

Por otro lado, la manera de organizar el discurso revela también un cambio significativo. Abandonando el criterio cronológico y geográfico (como era el caso de Martín Moreno), se propone un criterio genérico; es decir, la manera en que esta historia se narra es

---

<sup>252</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*

<sup>253</sup> Por esa misma razón, el libro revisado es el publicado en el año 2000, editado por un autor español y escrito en castellano. En adición, los subtítulos y acápites relacionados con la música litúrgica y con esta tesis son todas escritos por musicólogos españoles.

a través del estudio de los géneros musicales propios de la época: la música en el teatro; la música vocal sacra; la música sinfónica... y es de subrayar que los géneros abordados llevan, además, un espacio específico de interpretación como el teatro, la iglesia o la corte.

Esto no significa que la música teatral y sacra (predominantemente), además de la música sinfónica, no fuesen una categoría establecida en los trabajos antecedentes; lo que debe puntualizarse es que el contexto sociocultural empieza a tenerse en cuenta desde la estructura y presentación del contenido.

El cambio más significativo en la narración es la percepción de la música italiana en la península. Ya Martín Moreno había despojado de la connotación negativa a los elementos italianos presentes en la escena musical española, pero aquí la presencia italiana se integra como un aspecto fundamental de la historia musical de España.<sup>254</sup> El “siglo XVIII perdido” “extranjero” y “decadente”, periodo en el que “España casi perdió su identidad”, de acuerdo con Carreras, ahora se percibe como “el milagro español”. El mismo autor dice, y para simplificar el argumento, que, “este volumen lo muestra [al siglo XVIII], en consonancia con las últimas tendencias historiográficas, como un periodo de cambio y modernización en el que la cultura musical española se abrió a las distintas influencias europeas”.<sup>255</sup>

Queda claro que a partir de este momento la música italiana se integra como parte de la identidad de la música española. Mirar la producción de los autores italianos fue otra de las puertas que abrió esta nueva visión historiográfica; para entonces, Carreras aseguraba que “sorprende la escasa investigación que se ha realizado sobre el repertorio de estos italianos, un hecho que probablemente está relacionado con la función ideológica de adversarios que tenían asignada en la musicología española”.<sup>256</sup>

Es justo aquí donde las diversas publicaciones, artículos a *solo*... encuentran un vínculo historiográfico y un nexo con los relatos de visión panorámica. Hoy existen diversos estudios sobre la producción de los italianos en España y Nueva España; hecho que proliferó a partir del cambio de ideología musicológica que encuentra un punto de asentamiento en el libro de Boyd y Carreras.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, pp. 13 y 20.

<sup>255</sup> *Ibidem*, texto en la contraportada.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>257</sup> Un ejemplo entre muchos es el artículo de María Gembero-Ustároz, “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi († 1703) y su recepción en los siglos XVIII y XIX” consultado en



*Grosso modo*, otro de los cambios más notables fue el acercamiento a los compositores.<sup>258</sup> La narrativa no se enfoca en ofrecer los datos biográficos y diseñar un perfil heroico, pero, más importante, los compositores aparecen insertos dentro de la narrativa como sujetos activos en la escena y no encasillados en voces de entrada. Aun cuando un acápite se intitula “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”,<sup>259</sup> un panorama sociohistórico de la vida musical española envuelve la actividad de los músicos; los héroes/compositores finalmente no son el centro del relato.

Sin embargo, no puede pasarse por alto que Nebra, de acuerdo con Carreras, pasó de ser considerado como un apóstol de la tradición a ser un buen conocedor de las convenciones italianas.<sup>260</sup> Y que, además, contribuyó a la difusión del repertorio italiano en Madrid.<sup>261</sup>

Sobre el análisis, el libro nada un poco entre dos aguas. Como ya dije, la publicación está escrita a varias plumas y aunque el cambio de paradigma es perceptible en todas, no todos los subcapítulos —en realidad, casi ninguno— encuentran espacio para explicar además de la historia, la música o su funcionamiento. En este sentido es relevante señalar qué etiquetas, categorías o géneros, en contraste con los siglos anteriores, se establecen a lo largo del discurso.

El término “operístico”, tantas veces referido en los relatos precedentes, es por primera vez explicitado: “sería conveniente definir las acepciones de los términos ‘ópera’ y ‘operístico’ empleados [...] no sólo en la musicología actual, sino también en las fuentes musicales españolas de comienzos del siglo XVIII”.<sup>262</sup>

Sorprende que la preocupación por aclarar estos términos no haya sucedido antes. Dejando el foco sólo en lo operístico (dado que hablar de la ópera, como género dramático, rebasa las intenciones de esta tesis), Carreras lo define como un estilo —subráyese el término— relacionado tanto con la composición como con la interpretación que puede

---

<http://hdl.handle.net/10261/20955>. Fecha de consulta 12/03/2022, publicado tan sólo seis años después (2006) de las palabras de Carreras.

<sup>258</sup> Hago énfasis en aquello de “*Grosso modo*” porque la quinta parte del libro dedicado a la música española en el Nuevo Mundo no representa un cambio fundamental. La presentación de los compositores se limita a fechas y obras como en el modelo positivista. Este punto será revisado más adelante.

<sup>259</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, pp. 19-28.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 19 y 24.

<sup>261</sup> Aunque este hecho tiene relación con el encargo de Isabel de Farnesio al compositor aragonés, lo que determinó la selección del repertorio, lo destacable es que por primera vez se enuncia en el discurso histórico y sin tintes peyorativos.

<sup>262</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, p. 20.

aplicarse a géneros como la música sacra; y por tanto esta música “operística” no tiene necesariamente que presentar las convenciones dramáticas y formales de la propia ópera.<sup>263</sup> Agrega después que el término refiere no sólo a un nuevo estilo musical adoptado en diferentes géneros, sino también un signo de gusto moderno y a la moda.<sup>264</sup>

Aun sin aterrizar el término a un autor o a una obra en particular, la definición de Carreras cambia por completo las posibilidades analíticas y la aproximación a este *corpus*. Si con Mitjana hablar de lo operístico en lo sacro era signo de decadencia, puede decirse que con Carreras la palabra adquiere una nueva dimensión en tres aspectos: en lo técnico, en lo interpretativo y en lo social.

El aspecto técnico se relaciona con los procedimientos compositivos y que de alguna manera sí es referido en el siglo XIX, y con mayor énfasis en el XX, en la obra de Martín Moreno: la inserción de arias y recitados en las formas y géneros propios de la música sacra, particularmente en el repertorio paralitúrgico.

En el aspecto interpretativo, Carreras plantea por primera vez que lo operístico no refiera sólo a la forma de las obras sino a la manera en que éstas eran ejecutadas (por ende, comienzan a abrirse las posibilidades de una interpretación históricamente informada, movimiento interpretativo que tuvo presencia en el campo panhispánico hasta hace muy poco).<sup>265</sup> Es un vínculo entre musicología e interpretación que hasta antes de este autor no había sido planteado en el campo disciplinar.

Y finalmente, respecto al ámbito social, la perspectiva de los “músicos italianizados” cambió en dos sentidos. En primer lugar, el establecer que era un signo de gusto moderno, aleja a los compositores “italianizados” de la mirada decadente con que se les había visto desde el siglo XIX. Pero, en segundo lugar, se propone una explicación alternativa, con más matices, para entender cómo vivieron los compositores de la época la asimilación de la música italiana.

En relación con la música sacra,<sup>266</sup> González Valle aborda la “Música litúrgica con

---

<sup>263</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>264</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 25.

<sup>265</sup> Vid. Melodie Michel, *op. cit.*

<sup>266</sup> Malcolm Boyd, *op. cit.*, pp. 67-141, “Segunda parte: la música vocal sacra y profana”. La primera parte está dedicada a la música en el teatro, la tercera a la música sinfónica, la cuarta a la música instrumental y la quinta a la música española en el Nuevo Mundo (parte que evidentemente se abordara más adelante).

acompañamiento orquestal, [de]1750-1800”.<sup>267</sup> La aproximación del musicólogo al repertorio se hace a través de una perspectiva social, antes fuera del alcance metodológico. Por primera vez se habla de la Ilustración, entendida como un fenómeno social que, a pesar de sus particularidades en la península, tuvo una injerencia directa en la producción de música litúrgica: “revisar algunos aspectos de este fenómeno nos ayudará a comprender el porqué de determinadas constantes y algunos cambios graduales en la música eclesiástica de esta época”.<sup>268</sup> Así, esta historia se entrelaza con una explicación social de la música y con la ideología de la época. Acontecimientos como el Concilio de Trento o la encíclica *Annus qui* del Papa Benedicto XIV se relacionan con las características de la producción eclesiástica.

Un ejemplo concreto es el *Ordinarim Missae* que, de acuerdo con González-Valle, en consonancia con los preceptos de la encíclica se mantiene como “la forma más solemne de representación” evitando “cualquier expresión personal o subjetiva” y, por ende, tomando distancia de lo “operístico” y teatral.<sup>269</sup> Esa actitud conservadora relacionada con el género sacro, particularmente con la misa, vuelve a quedar asentada en el discurso, pero ahora acompañada de una explicación social y una norma litúrgica que trasciende el espacio de las regulaciones meramente compositivas.

El estilo napolitano se rectifica como una veta particular del italiano: “todos los musicólogos señalan la enorme influencia del estilo italiano y más exactamente del napolitano”.<sup>270</sup> Empero, aunque se habla de Leonardo Leo y Francesco Durante como los dos representantes icónicos de la línea napolitana, más allá de un “estilo concertante y avanzado” o un estilo “más conservador”, ni Martín Moreno, ni ahora González Valle explican con detenimiento qué hace particular al estilo napolitano. Será acaso que la puntualización refiere sólo al lugar de origen predominante de los músicos italianos que llegaban a la península.

Como en la *Historia* de Martín Moreno, González Valle también hace alusión al estilo clásico. El musicólogo habla de lo que sucede con “la música eclesiástica del barroco y el clasicismo” terminado el siglo XVIII y llegado el cecilianismo.<sup>271</sup> Aunque no especifica el papel de la música religiosa española en ese contexto, puede inferirse que aquello de barroco

---

<sup>267</sup> José González Valle, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800” en Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, pp. 67-85.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 69.

y clásico refiere también a este *corpus*. Esto adquiere gran relevancia para el *status quaestionis* del análisis.

Algunos de los primeros intentos por entender la música hispana y novohispana del XVIII, sucedidos hace apenas unos años, tuvieron como primer impulso analizar la música litúrgica de estas geografías bajo los preceptos, teorías y categorías de lo que se ha entendido como el clasicismo vienés o el barroco alemán o italiano. Prueba de ello son los estudios que se esforzaban por encontrar formas sonatas y sinfonías clásicas en las misas, villancicos, salmos, etc., de la música litúrgica panhispánica, o la tendencia a comparar a los compositores recién descubiertos con el canon de compositores alemanes, midiendo la valía de los primeros dependiendo del grado de semejanza con los segundos. Partiendo de que a lo desconocido se llega a través de compararlo con lo conocido, en esos intentos se publicaron trabajos como el de Craig Russell, *Sonata form in eighteenth-century Mexico: Pioneers in classical structures*.<sup>272</sup> O se realizaron parangones como el de Thomas Stanford, que triangula una relación estilística entre la obra de Ignacio Jerusalem y la de Tomás Ochando, designándole rasgos característicos de Haydn y Mozart.<sup>273</sup>

Al respecto es importante señalar la inercia que ha ejercido la musicología alemana y eurocéntrica sobre otro tipo de repertorios y geografías; este hecho ha dado pie a dichas comparativas. Es probable que, siendo un conocedor de las particularidades del repertorio hispano, González Valle no diera mayor detalle de lo “clásico” en lo español, pero fuera natural especular sobre una aproximación estilística entre la bien codificada etiqueta del clasicismo y la música producida en España durante el mismo periodo.

En todo caso, la conclusión que hace Carreras sobre la música de Nebra parece aplicable a cualquier otro compositor dieciochesco: “la ausencia de investigación sobre este periodo hace difícil, por el momento, extraer conclusiones que vayan más allá de la clara influencia del estilo italiano en su música”.<sup>274</sup> Y se hace evidente que, aun en el 2000, es difícil encontrar un trabajo analítico que refute o asiente la probabilidad de estudiar el repertorio bajo la óptica del clasicismo, o del estilo napolitano, o de algún otro referente

---

<sup>272</sup> Craig Russell, “Sonata form in eighteenth-century Mexico: Pioneers in classical structures.” *Inter-American Music Review*, no. 17, 1 - 2, (2019), pp. 169 - 194.

<sup>273</sup> Thomas Stanford, “Reyes Habsburgos y Borbones y la música de México”, *Música oral del sur*, no. 9, (2012), pp. 154-160.

<sup>274</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, p. 24.

analítico.

Sin embargo, esa “clara influencia” en el capítulo “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740,” escrito por Álvaro Torrente,<sup>275</sup> adquiere nuevos matices. Por principio de cuentas vemos la designación y el estudio —sin titubeos— de las formas italianas insertas en uno de los repertorios más característicos de la tradición litúrgica española. A partir de analizar la función y la forma de los villancicos a principios del siglo, Torrente plantea conclusiones sobre este repertorio que, finalmente, van más allá de la repetida fórmula: villancicos con arias y recitados, además de coplas y estribillos.

El análisis formal y el trabajo cuantitativo de establecer el número de villancicos que se compusieron, según qué procedimientos (con secciones tradicionales o con secciones italianas), lleva a Torrente a afirmar que “la introducción de las convenciones de la ópera italiana en los villancicos de la capilla real fue realizada por compositores españoles.”<sup>276</sup>

Si la premisa no sorprende hoy, podemos poner en perspectiva el contraste entre la conclusión de Torrente y lo que sus palabras habrían desatado en la época y en el pensamiento de Mitjana. Además, Torrente asegura que esta inserción de secciones operísticas italianas en un género sacro español se corresponde con la misma cronología de la cantata alemana y su fusión con recitativos y arias. Abriendo entonces la posibilidad de replantear el lugar que la musicología eurocéntrica ha dado al siglo XVIII español.

Entonces ¿dónde queda el balance historia-análisis? Los esfuerzos por aproximarse al repertorio desde una metodología que ofreciera algo más que los datos, son evidentes. La intención de explicar la presencia de la música italiana desde una historia alternativa, como decía Carreras, sin duda marcó un precedente para la proliferación de esas diversas publicaciones en las últimas dos décadas. Empero, un conjunto de herramientas analíticas que permitan aproximarse a este repertorio considerando sus particularidades queda, aun en esta historia, como deuda pendiente.

Injusto sería no preguntar por la otra premisa que ha conducido la revisión historiográfica: ¿Y la Nueva España? Una más de las rupturas sucedidas entre esta publicación y las historias anteriores, es la inclusión, no sólo de la Nueva España, sino de la América Española —aunque con mayor énfasis en aquello de española.

---

<sup>275</sup> Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740” en Malcolm Boyd, Juan José Carreras, ed., *op. cit.*, pp. 87-94.

<sup>276</sup> Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, p. 94.

Hacia el final del libro se incluye un capítulo entero intitulado *La música española en el Nuevo Mundo*.<sup>277</sup> Considerando el panorama anterior, lo menos que puede hacerse es reconocer la importancia de la inclusión de este capítulo en la narración histórica. Y, por otro lado, cuestionar si existe un cambio discursivo o metodológico respecto al trabajo de Subirá.

El capítulo contiene dos acápites: “La música catedralicia en la América colonial” y “La Música española del siglo XVIII en México”.<sup>278</sup> Si algo se había ganado en materia de análisis a lo largo de la publicación, el espacio delegado al continente americano —“de tajo”— parece devolvernos a la mera labor de ofrecer los datos.

Para el 2000, y centrándome por ahora sólo en México, Bernal Jiménez, Stevenson, Stanford, e incluso un joven Aurelio Tello, habían dejado ver el potencial (cuando menos numérico) de los acervos novohispanos. No obstante, los dos textos dedicados a la América española se limitan a ofrecer los datos biográficos de los compositores, pero solamente de los europeos, y principalmente de los españoles. Por excepcionalidad aparece Manuel de Sumaya (Zumaya) y, en realidad, sólo por su relación con Antonio Salazar.

El acápite dedicado a México, como el título lo indica, se concentra en el repertorio español conservado en los acervos novohispanos que para entonces habían comenzado a llamar la atención de los investigadores. No existe la posibilidad de considerar prácticas litúrgicas propias del territorio novohispano, ni de los compositores nacidos en el México virreinal, ni de las consecuencias musicales producidas entre el choque de culturas y el sincretismo social.

Aunque es probable que las condiciones musicológicas complejizaran abordar estos temas, la música de la Nueva España se trata como una réplica del sistema litúrgico-musical español. Aun considerando que, para entonces, la musicología española misma había terminado por entender que la península no podía estudiarse toda, como un bloque.

Pero incluso, el ofrecimiento de los datos es sucinto. Entre los compositores cuya música llegó a la Nueva España, de acuerdo con el relato, uno de los protagonistas vuelve a ser José de Nebra. Aunque hoy sabemos que la obra del aragonés dejó una huella significativa en este lado del Atlántico, la cantidad de papeles resguardados en diferentes recintos demuestra que personajes como Antonio de Juanas (que viajó al Nuevo Mundo), San Juan y

---

<sup>277</sup> Vid. *ibidem*, pp. 273-288.

<sup>278</sup> Alfred Lemmon, “La música catedralicia en la América colonial”, 273-282; González-Quiñones, Jaime “La Música española del siglo XVIII en México”, pp. 283-288.

Tomás Ochando tuvieron mayor recepción en los recintos catedralicios.

El ejemplo más cuestionable es el del Colegio de Santa Rosa. González Quiñones revela que su fuente bibliográfica para estudiar el recinto fue el —hoy famoso— inventario de Miguel Bernal Jiménez.<sup>279</sup> De acuerdo con González Quiñones existen sólo dos compositores españoles representados en el archivo del colegio: José de Nebra y José de Torres. Sin embargo, al revisar el trabajo de Bernal aparecen también Diego de las Muelas, Gregorio Remacha, José Mir y Llussá, Carlos Patiño (aunque, su omisión se justifica quizá por ser un autor setecentista) y Tomás Ochando.

El asentamiento de la nacionalidad de los compositores compartidos en los archivos de “aquí y allá” ha sido un tema recurrente desde los primeros estudios novohispanos. Sin embargo, para esta época, cuando menos los trabajos de Stanford (1969), y Stevenson (1970)<sup>280</sup> y que tenían relación con los de Bernal, habían asentado ya el lugar de nacimiento de Gregorio Remacha; especulaban sobre el origen español de Tomás Ochando; y Mir y Llussá había sido abordado desde los relatos decimonónicos.

Consecuentemente, es cuestionable que sólo Nebra y Torres sean referidos como autores españoles. Pero más importante sería señalar por qué los compositores novohispanos e italianos no merecían ser sujetos de estudio. De entrada, eso cuestiona el título mismo del acápite. La valía de la música novohispana parece reflejarse sólo en los autores españoles. A los fines de esta revisión, lo más importante es constatar que estos cuestionamientos se relacionan con la falta de análisis musical, y con el poco estudio y entendimiento de las características técnicas, estéticas, interpretativas que emanaban de estos papeles sueltos. Y que probablemente, de haberse sometido a un trabajo analítico, habrían hecho palpable la relación, los puntos de convergencia y de diferencia entre la música compuesta en la Nueva España y la música de la Península ibérica.

Finalmente, volveré a que no puede desdeñarse la valía de ese capítulo dedicado al Nuevo Mundo. Una de las grandes complejidades para la musicología de ambos lados del Atlántico ha sido empatar los discursos, conectar lo que se descubre aquí con lo que se

---

<sup>279</sup> Miguel Bernal Jiménez, *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*, (Morelia: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939).

<sup>280</sup> Thomas Stanford, Lincoln Spiess, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, (Detroit, Detroit Studies in Music Bibliography, 1969); Robert Stevenson, *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*, (Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970).

descubre allá. La vorágine tecnológica de los últimos años hace fácil difundir cualquier tipo de información o hallazgo entre ambos continentes y a veces se hace difícil imaginar que hasta hace poco (en tiempos históricos y considerando el libro en cuestión) no era así.

Finalmente, el texto de Carreras y Boyd muestra cómo hacia finales del siglo XX y principios del XXI la disciplina musicológica se abrió a una renovación metodológica y paradigmática, aunque sin un verdadero ejercicio analítico. Y quizá, es ahí donde se encallan las palabras de Illari y el mismo Carreras; ese no ir “más allá”.

### ***Una historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XVIII***

*La música colonial latinoamericana no es...  
...ni Bach ni Handel. Pero ni la música italiana ni la francesa ni la inglesa  
ni la holandesa ni la belga ni la [española]... tuvieron ni a Bach ni a Handel, lo cual  
convierte la observación en puro esnobismo  
Bernardo Illari<sup>281</sup>*

La última historia de la música que ha sido publicada en el siglo XXI fue *La Historia de la Música en España e Hispanoamérica, Vol. 4* coordinada por José Máximo Leza<sup>282</sup> y publicada en 2014.

Evidentemente el título obliga a mirar hacia Hispanoamérica. No hace falta llegar al índice para corroborar que finalmente se consideró necesario incluir de manera central y conjunta a ambos espacios geográficos y musicológicos. No obstante, antes de saber cómo se conciben y se integran estos espacios en el discurso, vuelve a ser menester reparar en algunas condiciones editoriales.

Ya en 1985 la serie de Alianza (a la que pertenece el libro de Martín Moreno) había invertido sus esfuerzos en volver a contar la historia de la música española desde “los orígenes”, en aras de sistematizar los datos ofrecidos por Mitjana, Soriano y demás antecesores. Que la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* coordinada por Leza

---

<sup>281</sup> Bernardo Illari, “La música colonial latinoamericana es...”, *Revista Ficta. Música Antigua*, no. VII, agosto (2005), Buenos Aires, pp. 5-7.

<sup>282</sup> José M. Leza, (coord.), *op. cit.*, *La Música en el siglo XVIII...*



sea el volumen 4, revela que en menos de treinta años se consideró pertinente reescribir, una vez más, la historia completa.

Quizá debido al acelerado cambio en los métodos historiográficos y en las revoluciones que comenzaban a sacudir a la disciplina (debe tenerse en cuenta que entre 1985 y 2014 las repercusiones y los ecos de la *New Musicology* habían impactado de alguna u otra forma a todo el espacio musicológico occidental). Como consecuencia, puede asumirse que la motivación para recontar la historia era ofrecer algo más que los datos.

El libro está editado, como recién mencioné, por José Máximo Leza. Pero entre las plumas que contribuyen a escribir esta historia se encuentran la de Juan José Carreras, Álvaro Torrente, Miguel Ángel Marín, el mismo Leza y Leonardo Waisman. Puntualizar a los autores permite, de entrada, poner sobre la mesa algunas reflexiones historiográficas. Leza, Carreras y Torrente son autores de este libro como del inmediato anterior (Boyd y Carreras, 2000).

Si del libro de Martín Moreno (1985) a este último volumen puede constarse una transformación historiográfica significativa, es cuestionable que del 2000 al 2014 los mismos autores consideraran necesario volver a contar lo sucedido en el siglo XVIII. ¿Cuál es la diferencia entre *La Música en España en el Siglo XVIII* (2000) editada por Leza y *La Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XVIII* (2014) coordinada por Leza?

El título de la *Historia...* del 2014 deja ver uno de los cambios metodológicos más importantes: la delimitación geográfica. Como ha quedado asentado, el espacio que delega a la música en la América española el libro del 2000 es más bien sucinto, como el hecho mismo de que no quede evidenciado desde el título. Queda expuesta entonces una de las principales interrogantes sobre el libro del 2014: más allá del encabezado, ¿cómo se aborda catorce años después la música en Hispanoamérica?

Por otro lado, en cuanto al seguimiento de los paradigmas historiográficos, el tema de los autores compartidos crea algunas contradicciones que vale la pena señalar. Como había sido citado con anterioridad, Carreras aseguraba que el libro del año 2000, en consonancia con las últimas tendencias historiográficas, mostraba una nueva cara del siglo XVIII, moderna y abierta a las influencias europeas. Pero el mismo autor (como también ya ha sido citado) aseguraba que en 2014 el panorama de la musicología española seguía inmerso en una débil práctica historiográfica e imposibilitado para rebasar las prácticas musicológicas

positivistas por antonomasia: la edición y la catalogación. Si el libro publicado en el año 2000 encontraba una correspondencia con las nuevas tendencias historiográficas, es cuestionable que uno de los principales autores del libro, anunciara catorce años más tarde que la disciplina española seguía sin ir “más allá” de las labores positivistas.

En adición, el año en que se publica la última historia de la música española, fue el mismo en que Carreras denunciaba las sentencias ya explicitadas. A lo largo del siglo XXI, se hace evidente un anhelo por trascender los paradigmas historiográficos que habían permeado a la musicología española por más de dos siglos. Sin embargo, como ha quedado constatado, quizá la falta de un ejercicio analítico y, tal vez, también historiográfico corrobora la existencia de posturas encontradas, incluso en el pensamiento de un mismo musicólogo. Ese querer “ir más allá” es evidente, pero también la búsqueda de herramientas metodológicas adecuadas para la música panhispanica dieciochesca que lo permitan.

Aun con lo dicho, de acuerdo con Leza, el libro del año 2000 generó aportaciones valiosas que tuvieron fecunda continuidad en estudios posteriores;<sup>283</sup> quizá esa fecundidad impulsó el libro del 2014. Habiéndose generado tantos nuevos caminos metodológicos, había un nuevo siglo XVIII por historiar.

Antes abordé la relación que comienza a tejerse entre los relatos históricos panorámicos y las publicaciones históricas en otros formatos. Con el libro de Boyd y Carreras es palpable que las denuncias sobre la falta de atención a ciertos espacios, repertorios, autores y otros tantos aspectos comienza a gestar un diálogo con los nuevos estudios.

El libro coordinado por Leza es causa y consecuencia de esta misma situación —un *uroboro* historia panorámica-estudio de caso—. Es probable que el verdadero cambio historiográfico sea producto de la comunicación tácita entre la visión panorámica y los estudios de caso, los trabajos monográficos, los estudios sobre repertorios particulares, que en tan solo catorce años tuvieron una proliferación sin precedentes.

Desde la óptica contemporánea, esta última *Historia...* parece poner el dedo en la llaga sobre las quejas que habían ido acentuándose con los siglos, resarcir las “faltas metodológicas”, finalmente integrar la historia con el análisis, considerar a la América española y establecer categorías estilísticas derivadas del estudio particular del repertorio.

---

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 36.

Es importante puntualizar que el hecho de que esta historia parezca subsanar esas deudas historiográficas es, en primer lugar, producto de la perspectiva contemporánea; es decir, Soriano, Eslava y Mitjana hacían historia y musicología desde las demandas, tendencias y posibilidades metodológicas dispuestas en su época. Y en segundo, la *Historia...* de Leza, como resulta natural, cuenta con una base mayor de antecedentes musicológicos que le permiten mirar hacia al pasado y hacia ambos lados del Atlántico con una lente crítica.

Uno de los aspectos más sobresalientes que atiende esta historia es el tema de la periodización como un criterio primordial para estructurar el relato, pero también como un criterio historiográfico y como un criterio de análisis. De acuerdo con Leza, diversos esfuerzos por entender la música del XVIII español buscaban homologar lo ocurrido en España con el resto de Europa; identificar en la música española elementos “tardo-barrocos, galantes, ‘preclásicos’ o finalmente clasicistas, en cronologías con un desfase temporal más o menos aceptable con el resto del continente”<sup>284</sup> y como consecuencia “las etiquetas estilísticas aplicadas como un mero catálogo de rasgos musicales descontextualizados se traducían en imprecisión y una frecuente acumulación de varias de ellas en una misma obra, lo que ponía bajo sospecha su utilidad real para establecer periodizaciones”.<sup>285</sup>

Respecto a los relatos panorámicos, las palabras de Leza no carecen de sentido, pero tampoco encuentran mucha resonancia (quizá las premisas derivan de ese diálogo tácito con otro tipo de publicaciones que ya he mencionado). Como se ha constatado a lo largo de este capítulo, prácticamente ningún autor estableció una periodización concreta o dio una justificación en criterios estilísticos para dividir el siglo de una u otra forma.

El siglo XVIII de Soriano se narraba a través de un vaivén de sucesos histórico-musicológicos sin plantear divisiones ni categorías estéticas; el de Mitjana, narrado entre lo popular y lo religioso, proponía sólo un binomio estilístico y antagónico entre lo italiano y lo español, que no se situaba dentro de un marco de periodización. Y en todo caso, Eslava dividió al siglo justo por la mitad —con una postura que se antoja más pragmática que historiográfica—, asegurando que poco cambia entre los primeros 50 años del XVIII en relación con el siglo XVII, y que las últimas décadas del siglo codifican tres estilos: el *antico*, el moderno y la mezcla de los dos.

---

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 35.

Martín Moreno, como asegura Leza, renuncia explícitamente a la posibilidad de establecer un debate abierto sobre la periodización o la vinculación de estilos.<sup>286</sup> Y finalmente sólo el libro de Boyd y Carreras propone estudios acotados temporalmente. Pero la periodización de González Valle (1700-1750) y de Álvaro Torrente (1700-1740) no cubre todo el siglo, y en ambos casos la temporalidad atiende a particularidades y contingencias del repertorio abordado por cada autor (la música litúrgica con acompañamiento orquestal y los villancicos de la Capilla Real, respectivamente).

La propuesta de esta *Historia...* es dividir el siglo en cuatro periodos: de 1700 a 1730, como un periodo donde se introduce la “nueva música” al escenario español; de 1730 a 1759, como un periodo de asimilación; de 1759 a 1780, donde el movimiento ilustrado se vuelve el referente de las innovaciones en la música instrumental; y de 1780 a 1808, donde se abordan las relaciones hispanas con el clasicismo vienés.<sup>287</sup>

La división, como advierte el editor del libro, es producto de una toma de decisiones subjetivas, centradas en estudiar “cómo se desarrolló la vida musical en ámbitos concretos [...] las categorías historiográficas de análisis [...] han de incluir aspectos institucionales, sociales y estéticos sin desentender cuestiones biográficas o referidas en los procesos de circulación”.<sup>288</sup>

Las categorías y periodos propuestos pueden ser susceptibles a la crítica, no obstante, lo innegable es que este relato ofrece una aproximación a la vida musical del siglo XVIII español diseñada a partir de las características propias de los géneros y repertorios hispanos. Y considerando los hechos sociopolíticos que, propios de la corona y sociedad española, tuvieron una injerencia directa con las transformaciones musicales.

En este sentido, la Ilustración, que ya había sido vislumbrada por González Valle como un tema central para entender el universo musical, se convierte aquí en un “potente faro de referencia”.<sup>289</sup> El discurso encuentra un nuevo ángulo sociocultural para explicar la asimilación de la música italiana y la convivencia con los músicos extranjeros, pero también el ejercicio de prácticas italianas por parte de los músicos españoles. Ello, a través de un contexto que hace manifiesta la singular recepción que tuvo este movimiento en una sociedad

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>287</sup> *Cfr.*, *ibidem*, pp. 7-10.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 29.

que mantenía un alma sacralizada y cuyos límites iluministas estaban dictaminados por la Corona.

Si en el año 2000 “lo italiano” ya no era sinónimo de decadencia, en esta nueva historia pasa de ser moderno a modernista. Es decir, la alusión común del estilo italiano era la de un estilo nuevo, por ende, moderno, y de “buen gusto” según Carreras; y siempre en oposición al *stile antico* propio de la tradición española. Pero aquí, de acuerdo con Leza, lo italiano contribuye a la recepción de la modernidad no como una categoría estética, sino como un movimiento que pone en tela de juicio los principios religiosos, las fuerzas tradicionalistas y donde intervienen distintas corrientes de pensamiento con aspectos racionalistas e idealistas.<sup>290</sup>

Todo en el relato es distinto a lo antes propuesto. La controversia y la argumentación de dos bandos antagónicos es, de acuerdo con esta *Historia...*, una lectura simplista que hoy no se sostiene.<sup>291</sup> La revisión de los tratados y pensamientos teóricos sirve para evidenciar un panorama de negociación entre la tradición y el denominado proceso de modernización, y no un panorama dicotómico entre el *stile antico* y el estilo italiano. El —famoso—poema de Iriarte, *La Música*, es analizado como estandarte de dicha confluencia: un “texto teñido de un espíritu conciliador”,<sup>292</sup> donde se reconocen los elogios a la música extranjera que habían sido omitidos en el estudio que hace Mitjana del mismo poema.

Nebra por primera vez no tiene un capítulo propio o un acápite biográfico; sin embargo, su obra se vislumbra como un referente modélico de la “asimilación del escenario europeo”. Su música es finalmente analizada con términos técnicos que evidencian una convivencia natural entre ambos estilos, y que se compara con los procedimientos seguidos por sus compatriotas y coetáneos (uno entre varios: Antonio Yanguas). Un compositor que, estando al día con las prácticas musicales operísticas, contribuyó a la renovación paulatina del lenguaje musical del repertorio polifónico sacro.<sup>293</sup>

De alguna manera este Nebra conciliador y “moderno” se percibía ya en el libro anterior; sin embargo, la diferencia radica en el análisis concreto de algunas de sus obras que se entreteje con el panorama sociopolítico. Se puntualiza la estructura compositiva y se señala

---

<sup>290</sup> Cfr., *idem*.

<sup>291</sup> Cfr., *ibidem*, p. 155.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>293</sup> *Ibidem*, pp. 237-243.

la manera en que convive la concepción coral y las secciones solistas, sello por excelencia de la ópera italiana. Evidentemente las herramientas y criterios de análisis propuestas a lo largo de esta historia, para Nebra y otros compositores, son sumamente relevantes para la presente investigación. El establecimiento de un ejercicio analítico invita al debate; por ello, los métodos de análisis (términos, categorías y criterios) y sus conclusiones serán retomadas en el capítulo III de esta tesis.

Resulta pertinente, también, ver cómo se configuran los otros compositores centrales de esta investigación. La reiteración de que Tomás Ochando prácticamente desapareció del panorama después de Saldoni, puede haberse tornado casi cansina. Sin embargo, su omisión en esta *Historia...* permite abordar algunas consideraciones historiográficas contemporáneas.

En primer lugar, al hacer manifiesta la consciencia de una selección subjetiva se pondera la complejidad historiográfica que envuelve a la conformación de un canon particular; asumiendo además que “obras que en su tiempo disfrutaron de gran popularidad pueden haber caído irremisiblemente en el olvido”.<sup>294</sup> Esta consciencia fomenta el estudio de personajes que, como Ochando, en los últimos años se han ido sumando a la escena musical panhispánica y contribuido a la formación de un canon propio.

Pero, en adición, las categorías estilísticas propuestas por esta *Historia...* buscan articular un relato a mayor escala donde obras con rasgos particulares tengan cabida. Es decir, finalmente existe una propuesta de análisis que permita vincular los elementos estéticos coincidentes entre los compositores, aun en los no reconocidos u olvidados por las contingencias historiográficas.

Por otro lado, el diálogo tácito entre las publicaciones de otra índole y la historia panorámica, en el caso de Ochando parece no haber tenido buena resonancia. El compositor murciano no es mencionado en ningún momento a lo largo de la obra de Leza; sin embargo, un artículo puesto en circulación casi veinte años antes (1996) de la publicación de esta historia, ofrecía elementos suficientes para corroborar que Ochando se había movido entre el círculo de compositores madrileños más copiados hacia la segunda mitad del siglo.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>295</sup> Miguel Ángel Marín, “‘A copiar la pureza’ música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, no. 12, 1(1996-1997), pp. 257-276.

Además, los catálogos realizados sobre los acervos eclesiásticos novohispanos (ya una cantidad considerable para el 2014)<sup>296</sup> dejaban ver a un compositor con una recepción en este lado del Atlántico equiparable a García Fajer, mayor a José de Nebra y copiado hasta pasadas las primeras décadas del siglo XIX.

Puntualizar la omisión de Ochando permite reflexionar sobre el uso que se ha dado a los catálogos y el diálogo que se ha establecido entre estas publicaciones y las narraciones históricas. La crítica a la catalogación ha sido severa, sin embargo, una figura como Ochando que dejaba ver su trascendencia a través de la difusión de su obra palpable en los catálogos, pasó por alto a la mira historiográfica ¿Será que no hemos sabido leer los catálogos con una mirada crítica y como una herramienta también histórica?

Ya con los datos de Martín Moreno, el lugar de García Fajer en la historia de la música había cambiado radicalmente. Ahora, con tan sólo añadir una palabra al *currículum* del compositor, su trayectoria alcanza un nuevo impacto. Para Martín Moreno, García Fajer se concebía como uno de los compositores más influyentes de la segunda mitad del siglo. En esta historia se convierte además en uno de los compositores más presentes en el panorama musical americano.<sup>297</sup> Y la obra, hasta antes poco referida, que sirve para constatar la recepción de García Fajer en el Nuevo Mundo es su *Oficio de difuntos*. Además de acuerdo con el Leza, la estética general de la obra es de “clara inspiración galante” y en relación con la obra homónima de Nebra “se ha avanzado un paso más hacia un mundo de ligereza y gracia [...]”.<sup>298</sup>

Como en el caso del compositor aragonés, la metodología y conclusiones derivadas del análisis del musicólogo serán retomadas en el capítulo dedicado al análisis.

En cuanto al ejercicio historiográfico, García Fajer es la figura más controversial, pero a la vez paradigmática. La aproximación a su obra resume el cambio de perspectiva que tuvo la recepción del estilo italiano con el transcurrir de los siglos. Pasó de ser un compositor de méritos inferiores a ser un compositor influyente en ambos lados del Atlántico y cuya obra merece ser estudiada; y que, además, condensa los ideales del modernismo: una “buena

---

<sup>296</sup> Entre los catálogos que evidencian una presencia notable de la música de Tomás Ochando pueden citarse: Lidia Guerberof Hahn, *Archivo musical: catálogo: insigne y nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*. (México D.F., Basílica de Guadalupe, 2006); y, Drew Davies, *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, (México, UNAM, 2013).

<sup>297</sup> José M. Leza, (coord.), *op. cit.*, p. 243.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 248.

muestra de cómo los rasgos del estilo galante y los recursos del mundo operístico podían aplicarse a un contexto litúrgico concreto”.<sup>299</sup>

Con todo esto, los criterios historiográficos sobre los que se construye esta nueva historia son evidentes. Es notable el contraste entre este discurso y los anteriores, así como la distancia con el positivismo decimonónico y el nacionalismo regeneracionista; se designa un espacio para hablar de los “Operistas italianos en Madrid y Barcelona”<sup>300</sup> (atendiendo una de las faltas señaladas antes por Carreras). Es pues manifiesta la diferencia entre esta historia y la del año 2000. Empero, existe un elemento fundamental para entender por qué este trabajo sí contempla una *praxis* analítica y que he dejado de soslayo para retomar ahora con todos los elementos discursivos: las categorías estilísticas.

De acuerdo con Leza:

El siglo XVIII acumula etiquetas que incluyen desde el Barroco tardío hasta el Clasicismo, pasando por el estilo galante, el estilo sentimental, o la plasmación en música del movimiento *Sturm und Drang*. La dificultad de aplicar estas categorías no sólo reside en lo difuso de sus fronteras [...], sino en la posibilidad misma de que puedan o deban aplicarse con ciertas garantías a buena parte de la música que se creó y consumió en los distintos rincones de Europa. Plantearse su inclusión en los discursos sobre una historia de la música en el mundo hispano, supone reflexionar previamente sobre el concepto de periodización y las posibles divisiones del siglo.<sup>301</sup>

Ya he abordado las reflexiones sobre la periodización que plantea esta historia. Respecto a la acumulación de etiquetas, más que debatir la posibilidad de aplicarlas con ciertas garantías a la música hispana, la mirada historiográfica corrobora que a lo largo de los siglos las únicas referencias aplicadas a este *corpus* fueron el Clasicismo y el Barroco, o en todo caso, el Barroco tardío.

Es cierto que se ha buscado insertar al clasicismo vienés —casi por la fuerza y auspiciado por la periodicidad— en el repertorio hispano de la segunda mitad del siglo XVIII. La inercia de la musicología alemana ha contribuido a concebir el Clasicismo como un “periodo histórico de aplicación universal”.<sup>302</sup> Y, como he dicho antes, la búsqueda por equiparar otros *corpus* y repertorios a este estilo se ha traducido en mayor valía artística en tanto mayor grado de semejanza.

---

<sup>299</sup> *Ibidem*, pp. 243-244.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 314-319.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 497.



En este sentido, Miguel Ángel Marín confronta las alusiones que habían comenzado a gestarse entre el repertorio litúrgico hispano y su homologación con el clasicismo (como demuestra esta revisión historiográfica, esas referencias aparecen por primera vez en el trabajo de Martín Moreno). De acuerdo con el musicólogo, algunas narraciones teleológicas tomaban a Haydn como el emblema de un “clasicismo español” que se sustentaba más en la amplia presencia musical del compositor austriaco en la península, que en la presencia explícita de los rasgos característicos del clasicismo en las obras de compositores españoles.<sup>303</sup>

Es innegable que la influencia de ciertos compositores alemanes, además de Haydn, quedó manifiesta en algunas obras de autores españoles. Particularmente en la música instrumental donde las formas sonatas, los planteamientos tonales y las estructuras equilibradas y simétricas son perceptibles. En este sentido, Miguel Ángel Marín toma como referencia las sonatas de Félix Máximo López que “están libremente basadas en algunas sinfonías de Haydn”.<sup>304</sup>

Por otro lado, el análisis realizado por Alejandro Vera sobre el villancico *Hermoso imán mío*, “compuesto en Lima en torno a 1800 y posteriormente enviado a Chile”,<sup>305</sup> confirma la utilización de una variante de forma sonata relacionada estrechamente con el significado del texto. De acuerdo con el mismo autor, es posible asumir que *Hermoso imán mío* no se trate de un caso excepcional y que profundizar en el análisis de la música panhispánica de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX pudiera hacer perceptibles rasgos técnicos y estilísticos que evidencien una relación entre el clasicismo y la música litúrgica de tradición peninsular.<sup>306</sup>

En todo caso, la conclusión de Miguel Ángel Marín respecto a los “ecos hispanos del Clasicismo” parece quedar zanjada con una postura crítica que toma distancia del anhelo por adaptar ese estilo “universal” al repertorio hispano, sin por ello obviar la presencia de algunos rasgos compositivos asociados a “lo vienés” en la escena española:

---

<sup>303</sup> Cfr., *Idem*.

<sup>304</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 494-495.

<sup>305</sup> Alejandro Vera, *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*, (La Habana, Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020), *vid*, capítulo 4.

<sup>306</sup> *Idem*. En adición, las conclusiones de Vera fueron proporcionadas en una comunicación personal con el autor.

La cuestión no es si la música que se componía en España estaba más o menos en sintonía con el modelo asociado a Viena [...] ni aún menos, cómo de distante era aquí la música en comparación con ese modelo idealizado [...]. La cuestión es más bien, establecer, en primer lugar, cuándo y cómo llegaron a ser conocidos por los músicos activos en España aquellos rasgos compositivos [...] asociados a Viena. Y, en segundo lugar, determinar hasta qué punto estos elementos fueron integrados por los compositores españoles, y en su caso, cómo convivieron con una tradición propia [...].<sup>307</sup>

### *¿Un nuevo estilo italiano?*

He insistido en poner la mira, en cada siglo y en cada discurso, en cómo se fue conformando la idea estética de “lo italiano”. Más allá de la recepción o de los adjetivos calificativos con los que se le designó al pasar de los años, una serie de elementos técnicos, formales y estéticos fueron codificando este estilo.

Es cierto que estos elementos no se originan en los relatos históricos, sino que devienen de la teoría y la práctica musical del siglo XVIII. Sin embargo, los discursos fueron cristalizando poco a poco dichos recursos estilísticos, de manera dicotómica y hasta asentar ciertos lugares comunes: la controversia de los violines en la escena litúrgica, las arias y recitados insertos principalmente en los villancicos, las cantatas, y el abandono paulatino de las elaboradas técnicas contrapuntísticas.

En esta historia existe un refinamiento técnico y analítico de estos elementos. En primer lugar, se consideran las transformaciones en la notación musical y en el sistema métrico derivadas de la presencia de los violines (poco expuestas en los relatos previos): el abandono del *chiavette*;<sup>308</sup> un lenguaje idiomático instrumental propio con ritmos antes inusuales (ritmos apuntillados); el uso de nuevos compases propios del sistema ortocrónico, es decir los compases de proporción con notas de valor relativo, son sustituidos por valores fijos, y se confirma el uso frecuente de los compases con subdivisión ternaria (6/4, 6/8 y 12/8).<sup>309</sup>

En segundo lugar, se consideran las transformaciones técnicas en los procesos compositivos: el cambio paulatino del pensamiento modal al tonal; el alejamiento de la

---

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 500.

<sup>308</sup> El *Chiavette*, o sistema de claves altas, era la distribución de claves (tiple Sol2- altoDo2, tenorDo3, bajo Do4 o Fa3) para el conjunto polifónico que implicaba un transporte, normalmente una cuarta baja de lo que aparece escrito.

<sup>309</sup> *Cfr.* Leza, *op. cit.*, pp. 144-145.

construcción policoral por la forma después habitual a dos coros, donde uno es *ripieno*; la predilección por texturas homofónicas y un bajo conformado por notas repetidas o patrones de octavas partidas.<sup>310</sup> El villancico se concibe como un espacio fecundo para las innovaciones italianas; y la misa, hacia la mitad del siglo XVIII, se concibe como el género en el que convive “la unidad” (las fórmulas tradicionales del *proprium missae*) y “la variedad” (una serie de soluciones técnicas no generalizables, pero relacionadas con los recursos tímbricos, armónicos y virtuosismos vocales auspiciados por el estilo operístico italiano).

Finalmente, se deconstruye el binomio dicotómico y antagónico que se había generado en torno al *stile antico* y al estilo italiano. Sin embargo, lo más notable es que dentro de ese refinamiento técnico el estilo italiano adquiere un nuevo nombre, o bien, se inserta dentro una categoría estética que parece usarse a lo largo del discurso de forma invariable y de manera sinonímica: el estilo galante.

La categoría había sido citada al hablar de las características de la obra de García Fajer. No obstante, la primera alusión que se hace a lo largo del discurso se encuentra, como cabría esperar, en la propuesta de periodización. La categoría del estilo galante se propone como un concepto que busca solucionar “la problemática y ambigua etiqueta de preclasicismo”<sup>311</sup> y que, propio de la ideología de la época, fue extendiéndose por todas las cortes de Europa, partiendo de la novedosa escuela napolitana. Cubriendo además el espacio cronológico entre el Barroco y el Clasicismo.<sup>312</sup>

Las palabras que definen la temporalidad del estilo galante de acuerdo con Leza son una paráfrasis de las propuestas de Carl Dahlhaus y a Daniel Heartz.<sup>313</sup> Aun cuando pudiera sustituirse lo preclásico por lo galante, volvemos a una periodización justificada por una visión universal, o cuando menos en una línea estética y cronológica predominantemente germana.

En estricto sentido, la relación tiempo-estilo se vuelve además problemática si se aterriza en las geografías involucradas. El subtítulo del libro de Heartz dedicado a las

---

<sup>310</sup> Cfr. *ibidem*, p. 241.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 32

<sup>312</sup> Cfr. *idem*.

<sup>313</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*: mit 103 Notenbeispielen, Laaber, 2010); Daniel Heartz, *Music in European capitals: the galant style, 1720-1780*, (New York: Norton. 2003), *apud*. José M. Leza, (coord.), *op. cit.*, pp. 24 y 32.

capitales europeas, donde dicho sea de paso España no se contempla como una de ellas,<sup>314</sup> enmarca al estilo galante entre 1720 y 1780. Tomando en cuenta la tendencia historiográfica que ha situado el fin del barroco cerca del 1750, sería difícil concebir el periodo propuesto por Hertz como una brecha entre la típica periodización del Barroco y el Clasicismo. En todo caso, abre la posibilidad para entender lo inviable de las periodizaciones marcadas con rigor en un año o década; o, sencillamente, para concebir el estilo galante fuera de la cronología hegemónica.

Por otro lado, Leonard Ratner declaró respecto a su libro *Classic Music* que, “si tuviéramos que cambiar el nombre de este período de acuerdo con las concepciones de finales del siglo XVIII, se llamaría el ‘estilo galante’”.<sup>315</sup> Esta declaración, de nueva cuenta, echa por la borda la idea del estilo galante concebido como una sustitución de lo preclásico, pero vuelve a insertarlo en la cronología típica; más complejo aún, elimina una de las categorías estilísticas preeminentes del discurso alemán: el mismo clasicismo.

Al respecto, Gjerdingen considera que, aunque fue un concepto ideológico y social extendido a lo largo del siglo XVIII, en la música puede delimitarse a un repertorio específico que demuestra un manejo de frases musicales empleadas en secuencias convencionales y siguiendo patrones característicos.<sup>316</sup> Si bien la propuesta no excluye la inserción de otros autores en tanto sus obras sean coincidentes con los esquemas galantes, su estudio revisa principalmente a los autores asociados con la escuela napolitana, y algunas obras de Haydn, Mozart, Dittersdorf, entre otros. De esta manera la mencionada escuela adquiere un relieve técnico-estilístico que finalmente rebasa la mera alusión al lugar de origen.

Sin embargo, Leza no profundiza en este debate sobre la periodización. Parafrasea a otros autores para definir el momento germinante del estilo y su inserción en las narrativas históricas europeas. Sin un antecedente historiográfico, el galante parece asumirse en el discurso hispano, y en el siglo XXI, como una categoría estilística dada. De acuerdo con Leza, las décadas centrales del siglo (1730-1759) se convierten en el momento de confluencia

---

<sup>314</sup> La mayor aparición de España en el libro de Hertz refiere a Madrid. Pero el foco no está puesto en la ciudad como una de las “capitales galantes” sino en Boccherini como uno de los “apóstoles del estilo galante” que estuvo en la ciudad española.

<sup>315</sup> Leonard G. Ratner, *Classic music: expression, form and style* (New York, Schirmer Books, 1995), *apud* Robert Gjerdingen *op. cit.*, p. 6.

<sup>316</sup> Robert Gjerdingen, *idem*.

entre este estilo y la música litúrgica; y entre otros compositores, Nebra y principalmente García Fajer son estudiados bajo esta estética.

Pero ¿qué significa entonces hablar del estilo galante en la escena española? ¿Es finalmente una categoría sinonímica del italiano? Aquí es donde la historiografía juega un papel central. Como se ha visto a través de este recorrido crítico, en ninguno de los discursos históricos el término había sido propuesto, estudiado, o siquiera mencionado como una posibilidad de aproximación estilística. La única referencia a lo galante es hecha por Mitjana y, como cabría esperar, con una intención poco favorable hacia el término:

“Los maestros de capilla rutinarios y los innovadores de mal gusto, [...] pretendían obtener el éxito del gran público introduciendo en el templo los modales afectados y la galantería amanerada del estilo italiano”.<sup>317</sup>

Aunque el imaginario permite concebir una idea estética sobre las obras de esos maestros de capilla, sólo con las palabras del musicólogo es difícil esclarecer qué significa en términos musicales la “galantería amanerada”. Lo innegable es que el concepto fue acuñado en el siglo XVIII y que, como asegura Leza, fue adquiriendo protagonismo en la música europea, con diversas acepciones y a partir de las décadas de 1720 y 1730.<sup>318</sup>

Si el concepto es propio del siglo y gana terreno en la estética musical de la época, ¿por qué no está presente en los discursos históricos españoles del siglo XIX al XX, ni exhibe un uso frecuente en los discursos y tratados musicales españoles (teóricos y estéticos) de la época?

Las características que, según Leza, codifican al estilo galante en la escena española son los mismos rasgos estéticos que se habían atribuido a lo largo de las historias al estilo italiano: liberación en las reglas, un uso relajado de las disonancias, texturas homofónicas, construcciones melódicas asociadas con la música operística italiana y un estilo libre.

La explicación, de acuerdo con el mismo autor, es que en el contexto hispano el concepto de lo galante parece no haber tenido un uso muy extendido y que las “acepciones diversas [...] dificultan su aplicación indiscriminada con taxonomías estrictas”.<sup>319</sup> Aunque no se ahonda en esta situación, la falta de una explicación sobre la aplicación taxonómica hace inferir que para esta *Historia*... aquello de las acepciones diversas es lo que confirma la

---

<sup>317</sup> Mitjana Rafael, *op. cit.*, p. 235

<sup>318</sup> *Cfr.*, José M. Leza, (coord.), *op. cit.*, p. 240.

<sup>319</sup> *Idem.*

presencia del concepto galante en la geografía española. Las referencias de los compositores, maestros de capilla y tratadistas sobre el “buen gusto en la música” (Feijoo uno de ellos), “el estilo libre”, “el moderno estilo”, “el nuevo estilo italiano” son todas tratadas como sinónimas del galante.

Hasta este momento he dejado al margen lo que respecta a la América española. La razón es que el tema de las categorías estilísticas en este espacio geográfico abona al debate sobre la complejidad taxonómica. Lo primero que debe acentuarse es que la trascendencia de incluir a Latinoamérica como parte del mismo mapa musicológico es incuestionable. Respecto a la historia anterior (año 2000) el contraste más significativo es que aquí no se aborda exclusivamente la música española en el Nuevo Mundo. Se pinta un panorama completo del universo musical hispanoamericano a través de un diálogo transversal entre las prácticas, los repertorios y los recintos de ambas geografías.

De forma aún más significativa se abordan prácticas musicales exclusivas de la América española, la diversidad cultural es puesta en realce; y los procesos identitarios de los músicos originarios del continente, bajo el concepto del criollismo cultural, son también puestos a debate. Es también notable que un tema ignorado por la historiografía española se incluye en el discurso como parte de un mismo universo sonoro: la vida musical en los recintos femeninos.<sup>320</sup>

El cambio sobre el tratamiento de Hispanoamérica es diametral en esta *Historia...*; no obstante, volveré a hacer énfasis en que una consideración seria y detallada sobre la relación musical y musicológica entre ambas geografías se concibió como parte integral de los relatos históricos hasta hace apenas unos años.

Dicho todo esto, la atención se sitúa entonces en las categorías estilísticas. Álvaro Torrente asegura que la modernización/italianización de la música sacra en la América hispana se puede identificar con una cronología no muy diferente a la sucedida en la

---

<sup>320</sup> Martín Moreno asegura que las mujeres de clase alta tenían acceso a una buena educación musical, pero no ahonda en ningún aspecto de la vida musical femenina, ni cita fuentes. Por otro lado, Mitjana hace referencia a la vida musical de Marianne von Martínez y Soriano Fuertes asegura que Bárbara de Braganza compuso algunas obras además de señalar su destreza en los instrumentos de tecla. Pero en todo caso, los ejemplos son aislados y los datos ofrecidos sobre cada una de estas mujeres son en extremo sucintos. Si bien, la aportación de Waisman no es en extremo detallada, debe ponerse en relieve la inclusión del tema con una perspectiva panorámica.

península.<sup>321</sup> Sin embargo los discursos estilísticos y las periodizaciones no empatan en esta *Historia...* a uno y otro lado del Atlántico.

La periodización de Waisman para Hispanoamérica parte al siglo por la mitad: de 1710 a 1750 para abordar el “Barroco concertado”; y el resto del siglo para la recepción del estilo galante.<sup>322</sup> Independientemente de las fechas, lo sobresaliente es que, a lo largo del texto, para el espacio español no hay referencias analíticas sobre ninguna obra o autor bajo las características del estilo barroco. Las primeras tres décadas, como ya se dijo, están dedicadas al proceso de modernización/italianización de la música sacra.

Vale la pena cuestionar si la decisión de Waisman de haber partido al siglo en dos atiende, en realidad, al apego por adecuarse a la cronología hegemónica, donde la muerte de Bach (1750) simboliza el fin del barroco. Más si se considera la remarcada postura de los otros autores de este libro por repensar las periodizaciones generalistas y la pertinencia de aplicarlas al siglo XVIII panhispanico.

El asunto se torna aún más intrincado al constatar que el barroco concertado de Waisman contiene todos los rasgos característicos del estilo italiano —¿por ende, galante?—, pero que no había sido referido como tal en ninguna de las otras historias. En palabras del musicólogo: “sustitución de los tradicionales villancicos por ‘cantadas’ constituidas por recitados y arias, generalmente a solo o a dúo, y el reemplazo gradual de los bajoncillos, chirimías y cornetas por violines”.<sup>323</sup>

El abordaje sobre la recepción del galante no resulta más esclarecedor. De acuerdo con Waisman en la segunda mitad del siglo XVIII “se produce la incorporación del estilo galante en todas sus versiones”.<sup>324</sup> Hasta este momento se habían establecido, según el texto, diferentes acepciones para referir al estilo galante pero no diferentes versiones. Aunque, justo como pretende comprobar esta tesis, es posible que la asimilación de los elementos italianos en las distintas regiones de la corona generara variantes estilísticas, Waisman no especifica ningún rasgo distintivo de esas diferentes versiones y de nueva cuenta, una taxonomía estilística parece asentarse en el discurso sin mayor explicación.

---

<sup>321</sup> José M. Leza, (coord.), *op. cit.*, p. 125.

<sup>322</sup> Leonardo Waisman, “La música en la América española”, en José M. Leza, (coord.), *op. cit.*, pp. 556-644.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 596.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 610.

Entre los elementos que, de acuerdo con el mismo autor, permiten identificar la recepción del galante en Hispanoamérica se encuentran:

la predilección por el canto solista”, la parcial sustitución de la policoralidad por la sonoridad un coro con acompañamiento orquestal, la gradual transformación del instrumental por la incorporación de oboes, trompas y flautas, la variación rítmica de las melodías por medio de tresillos y ritmos lombardos [...] El ritmo armónico se hace más lento [...] se recurre al *Trommelbass* y a las figuraciones de arpeggio roto, generalmente a cargo de los violines.<sup>325</sup>

Algunos de los rasgos que se atribuyen al galante, como la predilección por el canto solista y la sustitución de la policoralidad por un acompañamiento orquestal, habían sido igualmente señalados como propios del barroco concertado. Es plausible que algunos de los elementos que comúnmente se han asociado al estilo italiano tengan relación con los rasgos que definen al mismo tiempo al barroco y al galante; pero vuelve a ser problemático el hecho de que el galante, de acuerdo con ciertos discursos, esté más vinculado estéticamente con el clasicismo.

Entre todo el amasijo de elementos, lo evidente es que existe una confluencia de taxonomías que, en definición y en temporalidad, terminan por pintar un panorama estilístico ambiguo sobre la música religiosa hispana y novohispana del siglo XVIII. Por otro lado, quiero acentuar que esta *Historia...* es la primera, desde el siglo XIX, en proponer un ejercicio analítico sobre las características de este particular repertorio.

Si bien, paradójicamente pudiera parecer que la publicación que subsana gran parte de las deudas historiográficas ha desatado mayores cuestionamientos, es en realidad porque este pionero intento por entender el *corpus* panhispánico bajo sus propios términos y sus propios tiempos, invita al debate y ofrece la posibilidad de problematizar las categorías.

Finalmente, la falta de un ejercicio analítico más detallado conlleva a esa ambigüedad estilística. Este momento historiográfico marca la base y el punto de partida para la presente tesis y la propuesta analítica. La intención no es negar la posibilidad de que el estilo galante haya convivido con la música religiosa española; y asumir de nuevo que España se mantiene al margen de las tendencias musicales europeas del siglo XVIII, sino establecer que el galante mismo, como categoría estética, no ha sido definido con claridad en su relación con el contexto hispano y novohispano.

---

<sup>325</sup> *Idem.*



Quiero hacer énfasis en que los trabajos que se han dedicado a estudiar el estilo galante europeo no contemplan —una vez más— lo sucedido en las Españas. Es cuestionable si esta es una razón suficiente para descartar la posibilidad de estudiar el repertorio panhispánico bajo esa mirada estética; o, por el contrario, proponer un estudio que analizando las pautas compositivas de los autores españoles y novohispanos en relación con las convenciones del estilo italiano permita refutar o comprobar el seguimiento de las convenciones técnicas del galante (además ya definidas por Gjerdingen).

Por otro lado, es cuestionable también la pertinencia o necesidad de establecer una categoría estética del todo convincente para este repertorio. ¿Hablar de un galante español haría justicia al repertorio sacro que evidencia un sincretismo entre lo operístico italiano y la tradición litúrgica española? ¿Vale la pena buscar un término diferente que refleje esa simbiosis? Quizá, más allá de las etiquetas y taxonomías, el camino propuesto por Miguel Ángel Marín sobre el clasicismo en España parece ser igualmente efectivo para “lo italiano”: determinar hasta qué punto estos elementos fueron integrados por los compositores españoles, y en su caso, cómo convivieron con una tradición propia.<sup>326</sup>

Para clausurar este capítulo, retomaré el diálogo implícito que se ha generado entre las historias de la música dieciochesca y las publicaciones en diversos formatos. En el 2022 fue publicado el libro *Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*.<sup>327</sup> La idea de concebir en el título mismo una convergencia entre los dos espacios musicales, como ha quedado constatado, tomó más de un siglo.

Si en 2000 se había comenzado a percibir la importancia de abordar este *corpus* también a través de perspectivas como la interpretación históricamente informada, en el artículo *Sobre la ejecución de los recitativos en España a mediados del siglo XVIII, a partir de El cantor instruido de Manuel Cavaza*,<sup>328</sup> esta propuesta se ve cristalizada. Ante la, varias veces denunciada, falta de atención sobre los compositores italianos, el estudio de Paulino Capdepón cuenta una historia varias veces contada desde una nueva perspectiva. Cambiando al protagonista— el estudio se centra en la Real Capilla de Madrid de 1705 a 1778, pero no

---

<sup>326</sup> La frase ya había sido citada. *Vid.* nota al pie no. 307.

<sup>327</sup> Paulino Capdepón Verdú, Luis Antonio González Marín, *Entre lo italiano y lo español: Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*. (Valencia, Tirant lo Blanch, 2022)

<sup>328</sup> Luis Antonio González Marín, “Sobre la ejecución de los recitativos en España a mediados del siglo XVIII, a partir de El cantor instruido de Manuel Cavaza”, pp. 207-250.

a través del vicemaestro si no de su maestro de capilla: Francesco Corselli.<sup>329</sup> Esta última publicación evidencia el cambio en las tendencias historiográficas y permite constatar que tan sólo unos años después de las palabras de Carreras e Illari, se han buscado diversos caminos para “ir más allá”.

### **Últimas consideraciones historiográficas**

El análisis historiográfico ha sido largo y, sin embargo, siempre susceptible de haber dejado algunos hitos al margen —“hacer una lista es siempre fragmentar el mundo”—.<sup>330</sup> Es innegable que nombres de musicólogos y estudios musicológicos del pasado como del presente podrían echarse en falta. Sin embargo, la revisión de estas narrativas históricas y panorámicas ha permitido constatar que historia y análisis han permanecido casi disociadas desde el siglo XIX; y que los primeros intentos por conjuntar ambos espacios disciplinares han generado problemáticas hasta hoy irresolutas, pero, a la vez, han abierto debates interesantes para acercarnos en otros términos a este espacio musical y musicológico.

Es constatable que el análisis musical no ha sabido entretrejerse con la historia, y que la historiografía ha pasado este hecho por alto. Es decir, aun cuando trazar un estado de la cuestión universal y agotable pudiera ser hazaña inalcanzable, los pilares y los hitos de la musicología hispánica son, cuando menos, discernibles y los principales estudios historiográficos coinciden unívocamente en distinguirlos. Pero, a pesar de las diferentes posturas críticas de esos estudios, poco se ha puesto sobre la mesa la pertinencia de relacionar la historia con el análisis musical y la ausencia de esa relación. Como decía Carreras, los esfuerzos han sido débiles quizá en comparación con los trabajos históricos, editoriales y de catalogación.

Uno de los puntos centrales de esta historiografía crítica no ha sido sólo revisar y cuestionar los cambios de paradigma y narrativas con el pasar de los años o los siglos, sino poner el foco en las ideas que al repetirse de fuente en fuente y de generación en generación, terminan por convertirse, unas en axiomas, otras en lugares comunes.

En el caso de la música panhispánica dieciochesca sucede que un lugar común ha sido

---

<sup>329</sup> Paulino Capdepón Verdú, *La Real Capilla de Madrid durante el magisterio del compositor italiano Francesco Corselli (1705–1778)*, pp. 251-305.

<sup>330</sup> Brenda Ríos, *Raras*, (México, Turner, 2019), p. 8.

“lo italianizante”: lo italiano, la influencia italiana, la música de tablas, la música operística... todo aquello que hizo sonar diferente a la música del siglo XVIII, en contraste con los preceptos estilísticos establecidos por la tradición litúrgica española de los siglos anteriores.

En ocasiones con tintes peyorativos, a veces con recelo nacionalista, y ahora con una aceptación innegable, el tema de la influencia de la música italiana en la española ha estado presente en los discursos desde el mismo siglo XVIII. Sin embargo, con el paso del tiempo aquello que se ha entendido y codificado teóricamente como estilo italiano, parece haberse metido en un mismo cajón historiográfico, nublando la identificación de variantes nacionales españolas y obviando las peculiaridades intrínsecas a toda simbiosis cultural. Consecuentemente ha quedado imposibilitada la diferenciación de matices, modos y particularidades que tuvo la recepción de la música italiana en las distintas geografías de la corona.

El otro componente discursivo —el otro lado de la balanza—, ha sido la tradición de música litúrgica. Desde un punto de vista estilístico, las características y recursos propios de la estirpe musical hispana<sup>331</sup> se encuentran perfectamente bien identificados en los relatos. Pero, como en el caso del estilo italiano, las más de las veces, esas características puntuales se han convertido en frases simplificadas (policoralidad, citas del gregoriano, *Word painting*); en una lista de elementos que no trasciende al nivel del análisis. Así, estos lugares comunes incluyen una dicotomía entre los exacerbados estandartes nacionalistas y un detrimento a los compositores españoles que asimilaron las características propias del estilo italiano.

Finalmente, el trabajo analítico se vuelve doble —y se antoja una especie de retruécano metodológico—: sirva el análisis historiográfico para hacer análisis estilístico. Y a través del aporte a un área desatendida de la musicología hispana se aporta también a otra.

Llegado a este punto sólo resta decir que la intención, como decía Rodríguez de Hita, no ha sido criticar (en el sentido peyorativo de la palabra) a ninguno de los trabajos antecedentes; sino entender desde dónde se ha mirado al siglo XVIII, para hoy poder enfáticamente profundizar en el debate de las categorías que ha determinado la historiografía

---

<sup>331</sup> Dichas características y recursos, aunque consabidos, serán ampliamente explicitados y analizados en el capítulo IV (Análisis).

hispana, en aras de encontrar mejores herramientas analíticas para comprender este repertorio.

## II. TOQUE DE INCORDIA: LOS COMPOSITORES DE LAS OBRAS FÚNEBRES

La utilidad de la biografía como una herramienta fundamental en la construcción del discurso musicológico parece ser un debate abierto. Al tratar de construir un relato sobre la vida de Tomás Ochando un punto crucial fue tomar en cuenta los desafíos que se han impuesto a este género histórico-literario; era importante justificar el esfuerzo por narrar los hitos de su vida, sí como un medio para entender su obra, pero también como una vía para entretener su vida con la de otros personajes y contribuir al entendimiento del universo musical dieciochesco. El objetivo era rebasar, en la medida de lo posible, las categorías “vida y obra” de Tomás Ochando, aunque partiendo de ellas.<sup>332</sup>

Para Javier Marín la biografía es, en función de nuestra disciplina, una aporía.<sup>333</sup> El conflicto:

Se reduce a la imposibilidad de mantener una unidad ideal entre vida y obra, y a la permanente tensión dialéctica entre los hechos ‘externos’ de la trayectoria de un compositor [...] y los hechos ‘internos’ [...]. Otra dicotomía subyacente en la esencia del género: un ‘yo lírico’ o agente narrativo que expresa sentimientos y emociones distinto al ‘yo poético’, el propio autor.<sup>334</sup>

Aun cuando el género biográfico no puede deslindarse de las contradicciones, considero que los aportes de los relatos biográficos siguen siendo indispensables para nuestro campo y prueba de ello es que, pese a las críticas, seguimos recurriendo a la construcción y utilización de narrativas biográficas; no obstante, hoy no pueden obviarse las nuevas perspectivas epistemológicas que han marcado las pautas para mirar sujetos antes ausentes en los relatos históricos (mujeres, público, intérpretes) y desde diversos ángulos y nuevas metodologías. Esas metodologías incluyen aceptar a ese “yo lírico” como parte integral de una lectura nunca definitiva, pero reveladora de un contexto específico sobre el “yo poético.”

---

<sup>332</sup> En Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Remodelando la biografía” se citan algunos autores que han abordado las problemáticas de la biografía como una herramienta de la musicología.

<sup>333</sup> Javier Marín, “La biografía, o de las aporías de un género musicológico,” *Revista de musicología*, vol. 42 no.1 (2019), pp. 11-16.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 12.

Justamente, el capítulo anterior ha sido una muestra de cómo los relatos biográficos no sólo construyen la “vida y obra” del biografado, sino que dejan ver la perspectiva del biógrafo y el momento historiográfico desde el que se construye el relato. En el presente capítulo me interesa poner en dimensión algunos hitos de la trayectoria profesional —y por qué no, también personal— de José de Nebra, Tomás Ochando y Francisco García Fajer; considerar cómo han sido descritos esos hitos en los relatos biográficos de los diferentes siglos; y lo más importante, cómo detenerse en dichos momentos nos acerca a un mejor entendimiento de su obra fúnebre, de su obra en general, y de alguna manera, también a nuevos acercamientos a la música panhispánica dieciochesca.

De acuerdo con los relatos históricos, y por razones más bien políticas y sociales, tres autores con un perfil musicalmente semejante pasaron a la historia como: “un apóstol de la tradición de música litúrgica española”; “un fantasma para la musicología española”; y un autor de “mediocres composiciones” que luego, según qué historia, no lo fue tanto.<sup>335</sup>

Así, José de Nebra (1702-1768), Tomás Ochando (c. 1725-c. 1799) y Francisco García Fajer (1730-1809) son tomados como referencia para establecer un panorama representativo de la música litúrgica compuesta a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Volviendo a la falta de análisis, los discursos históricos han obviado los puntos de unión y desunión en las obras de estos compositores. Es cierto que encontrar sujetos de estudio que sean cuantitativa y cualitativamente representativos de la temporalidad en cuestión, es un ejercicio siempre abierto al debate, sin embargo, es aquí donde “echar mano” de las etiquetas historiográficas permite establecer un panorama significativo.

¿Cómo entonces se relacionan un compositor ampliamente estudiado por la musicología española —y siempre tenido en buena estima historiográfica— (José de Nebra); un compositor que pasó de ser denostado a considerarse “uno de los más influyentes maestros de la segunda mitad del siglo” (García Fajer);<sup>336</sup> y un compositor que, pese a su intrascendencia historiográfica, terminó por reconocerse como uno de los autores más representativos de su época (Tomás Ochando)?

---

<sup>335</sup> Respecto a Nebra la cita corresponde a Malcolm Boyd, Juan José Carreras, *op. cit.*, p. 19. Según Carreras, esta era la forma en que el compositor era referido desde la historiografía nacionalista. Respecto a Tomás Ochando la cita corresponde a Zamora-Pineda, “Reviviendo a un...” *op. cit.*, p. 79. Y respecto a García Fajer, Rafael Mitjana, *La música... op. cit.*, p. 250.

<sup>336</sup> Martín Moreno, *op. cit.*, p. 139.

Teniendo en cuenta estas premisas historiográficas, en este capítulo no aspiro a proporcionar ningún dato biográfico novedoso y desconocido sobre ninguno de los tres compositores; es verdad que, en mayor o menor medida, en los tres casos aun nos quedan lagunas biográficas y mantenemos la esperanza de encontrar los datos ausentes en algún rincón de algún archivo que haya quedado sin explorar. Sin embargo —y por fortuna— hoy existe una narración sólida, consistente y escrita —y debatida— a varias plumas y por varios siglos sobre los compositores en cuestión.

Cada uno tiene una entrada monográfica en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y en el *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia Española; Nebra y Fajer, han encontrado un lugar también en el *Grove Dictionary of Music and Musicians*.<sup>337</sup> Y así, a los relatos históricos, se suman también los relatos monográficos que han ayudado a trazar con la puntualidad del “santo y seña” las andanzas de Nebra, Ochando y García Fajer.

Gracias a la suma de estos relatos el presente capítulo puede entretejer los hitos en la vida de los tres compositores y a través de narraciones paralelas hacer *zoom* en algunos meses, en algunos hechos socioculturales, en algunos momentos trascendentales para cada compositor que nos acerquen a comprender su credo compositivo y las condiciones en las que cada uno compone su música fúnebre.

### **Coetáneos y compatriotas, pero de diferente escuela**

José de Nebra nació en los primeros días del año 1702. Las fuentes se cuidan de no aseverar un día preciso, pues el dato se desconoce. Lo seguro es que fue bautizado en la Colegiata de Santa María, Calatayud, el 6 de enero de ese año; hecho mismo que explica su nombre completo: José Melchor Baltasar Gaspar Nebra Blasco.<sup>338</sup>

Tomás Ochando debió nacer en un año cercano al 1725; en una región o población próxima a la Catedral de Murcia; y, aunque se desconoce su nombre completo, el día en que fue bautizado y el nombre de sus padres, de acuerdo con las actas de la Catedral de Murcia

---

<sup>337</sup> *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (Dir.), (Madrid, SGAE, 1999-2002); *DB-e*, <https://dbe.rah.es/>; *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

<sup>338</sup> Entre las fuentes más completas sobre los datos biográficos de Nebra se encuentran los de María Salud, Álvarez Martínez. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. (Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993); y, de entre muchos textos de Luis Antonio González Marín dedicados al compositor, propongo la consulta de *José de Nebra, Un aragonés en la Real Capilla*, (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002).

es probable que haya compartido un nombre con Nebra: Tomás José Ochando.<sup>339</sup>

Francisco Javier García Fajer nació el 2 de diciembre de 1730; fue bautizado el día 7 de ese mismo mes en la Villa de Nalda —y para colmo del detalle— se conoce hasta el nombre del cura que lo bautizó.<sup>340</sup>

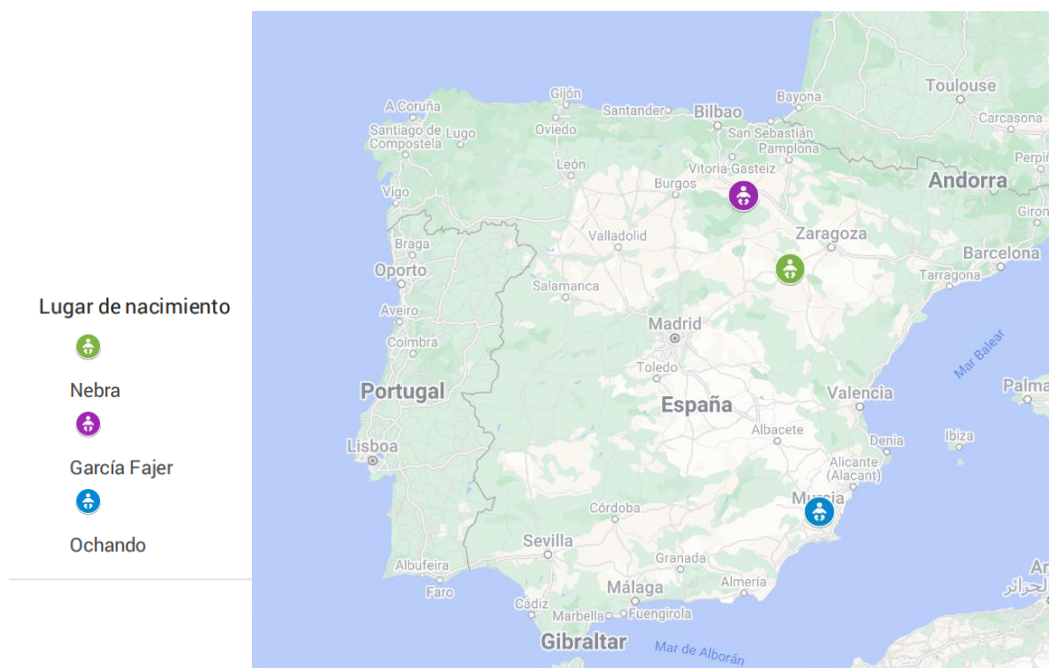


Imagen 1. Lugar de nacimiento de Nebra, Ochando y García Fajer. Este mapa y los dos siguientes buscan ser sólo una referencia geográfica que ponga en dimensión las andanzas de los compositores. En adelante, el color asignado a cada compositor se mantiene.

Con los datos del nacimiento de los tres compositores puede empezar a ponerse en perspectiva un tema que ha sido crucial en los últimos discursos históricos: la periodicidad. De acuerdo con las propuestas de *La Música en el siglo XVIII*, editada por Máximo Leza, del año 1700 a 1730 se incorporan en la escena litúrgica los elementos del estilo italiano, aunque de acuerdo con este discurso, ha quedado asentado que más que de un estilo italiano, se habla de un estilo galante. Además, se advierte que es a partir de las décadas de 1720 y 1730 que este estilo adquiere protagonismo. De acuerdo con Leonardo Waisman, de 1710 a 1750 la

<sup>339</sup> Los datos puntuales sobre la biografía de Tomás Ochando pueden consultarse en “Tomás Ochando” en *DB-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/tomas-ochando>.

<sup>340</sup> Además de la consulta de la entrada en el *DB-e* y *Grove Music Online*, propongo la consulta de Raúl Fraile Jiménez, “F. J. García Fajer (1730-1809) hacia una biografía crítica”, *Berceo*, no. 138 (2000), pp. 173-182. En este texto se cita un fragmento del acta de bautismo de García Fajer donde se hace constar que “yo, D. Joseph González del Castillo cura de la Parroquia de esta Villa, bautizo solemnemente a Francisco Javier [...]” p. 175.



estética general en el contexto hispanoamericano se define por la categoría del “barroco concertado”.<sup>341</sup>

Sin entrar aun en detalles sobre la trayectoria profesional o las características de las obras de Nebra, Ochando y García Fajer, de seguir las pautas de periodicidad propuestas por estos discursos podrían establecerse las siguientes premisas: los tres compositores nacieron y, también se formaron, en el momento en que se incorporan los elementos italianos en la escena litúrgica. O bien, si asumimos que la periodicidad propuesta por Waisman guarda un paralelismo con lo sucedido en la península, debería asumirse que los tres compositores se formaron en la estética del barroco concertado.

En conclusión, si siguiéramos las divisiones periódicas de las historias para entender los primeros años de estos compositores, los tres estarían en igualdad de condiciones estilísticas. Y aunque esto pudiera parecer una obviedad, en realidad y como denuncian los discursos históricos, la obra de Nebra no parece empatar en sus ideales técnico-estilísticos con la de García Fajer, y me refiero sólo a ellos dos por su mayor presencia historiográfica. Además, tomando en cuenta la señalización de las décadas de 1720 y 1730, Ochando y García Fajer habrían nacido en el “boom” del estilo galante; y de alguna manera podría suponerse una mayor afinidad estilística entre ambos.

### ***Los años de formación; la diferente escuela***

Además de las fechas de nacimiento, entre los aspectos más importantes para entender la personalidad musical de un compositor se encuentran los años de formación. El tema resulta tan importante para la conformación de la biografía de un compositor que, aun cuando desconocemos datos como la fecha precisa de nacimiento, sí sabemos con detalle —o casi con detalle— dónde y con quién se formaron Nebra, Ochando y García Fajer.

“José de Nebra, sin duda, aprendió los rudimentos de la música con su padre”<sup>342</sup> cuenta M. Álvarez Martínez. En 1711, los Nebra se van de Calatayud a Cuenca y aquí no hay registro que corrobore que el niño José de Nebra haya pasado por el Colegio de San José donde su padre enseñaba a los infantes de coro. Pero tampoco hay duda de que “bajo la atenta

---

<sup>341</sup> Vid. Capítulo I.

<sup>342</sup> María Salud, Álvarez Martínez. *José de Nebra Blasco... op. cit.*, p. 15

mirada del padre [José de Nebra y sus hermanos] recibieron una educación musical dentro de los límites de la tradición española”.<sup>343</sup>

Entre el año en que nació Nebra y el traslado de su familia a Cuenca, Francisco Valls introdujo una novena sin preparar en el comienzo de su misa (justamente en 1702); Sebastián Durón, muy probablemente, ya había compuesto su *Misa de difuntos a tres coros con violines y flautas*; la imprenta musical (y de otros saberes) de José de Torres se encontraba en apogeo, habiendo publicado para entonces los *Fragmentos músicos de Nasarre* (1700) y —“un auténtico *best-seller*”— el *Arte de Canto llano* (1705) de Francisco Montanos;<sup>344</sup> algunos centros catedralicios hispanos habían incorporado los violines a sus capillas;<sup>345</sup> y la guerra de sucesión, hecho cuya dimensión musical no puede obviarse ni dejar de mencionarse, para 1711 se encontraba en su última etapa.

Entonces, es verdad que la educación de Nebra debió seguir el plan de estudios de la tradición española. Y probablemente habría sido así aun si la hubiera recibido como infante de coro en algún colegio y no bajo la atención de su padre. Es decir, es innegable que el programa educativo del niño Nebra contenía instrucción para aprender a tocar el órgano, las reglas del contrapunto setecentista (donde no estaban permitidas las novenas sin preparar), “las reglas generales y muy necesarias para canto llano y canto de órgano”;<sup>346</sup> además de las convenciones, normas y prácticas litúrgicas vigentes en la ciudad de Cuenca.

Teniendo en cuenta la formación del compositor, y los paradigmas historiográficos ya revisados, los relatos históricos del siglo XIX retratan a un Nebra defensor de la tradición española. Hacia mediados del siglo XX y en el siglo XXI las fuentes coinciden en señalar la diversidad de estilos de los que el compositor hace conciencia y asimila en su pensamiento compositivo al llegar a Madrid (ca. 1717)<sup>347</sup> y “como consecuencia de su fructífera convivencia con figuras de la talla de Domenico Scarlatti, Farinelli o Francesco Corselli”.<sup>348</sup>

---

<sup>343</sup> *Idem.*

<sup>344</sup> Juan José Carreras utiliza este concepto moderno para definir el impacto que tuvo el tratado de Montanos, verdaderamente popular en el época y reimpresso y reeditado en varias ocasiones a lo largo del primer tercio del siglo XVIII: en 1712, 1728 y 1734. Juan José Carreras, “José de Torres (ca. 1670-1738)” en *Semblanzas de compositores españoles*, <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/jose-de-torres.pdf> Fecha de consulta 16/06/23

<sup>345</sup> *Vid.* Sonsoles, Ramos Ahijado, *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*. (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011).

<sup>346</sup> La frase está tomada del título de tratado de Nasarre, publicado en 1700.

<sup>347</sup> *Cfr.* Álvarez Martínez, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>348</sup> José M. Leza, “José de Nebra (1702-1768)” en *Semblanza de músicos españoles*, <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:1989/datastreams/OBJ/content> Fecha de consulta 16/06/2023.

No puede negarse la veracidad de estas últimas premisas y de las conclusiones establecidas por los discursos más recientes; sin embargo, ¿habría manera de considerar que los cambios en la escena litúrgica española, documentados desde antes del nacimiento de José de Nebra, tuvieron alguna injerencia en el pensamiento musical del compositor, más allá del contacto con los músicos italianos y no sólo hasta su llegada a Madrid?

La vida profesional de Nebra comienza antes de que nacieran Tomás Ochando y Francisco García Fajer. En 1730, cuando la vida del aragonés como compositor de música escénica ya había tomado vuelo, un Maestro de Capilla con sesenta años “hallándose sumamente quebrantado de salud” pide al cabildo de la Catedral de Murcia “le conceda la honra de la jubilación”.<sup>349</sup> Dicho maestro era Francisco Zacarías (ca. 1671-1745).

El viejo maestro propone al cabildo que contraten en su lugar a Francisco Miras Muñoz, entonces maestro de capilla de la Insigne Colegial de Lorca. Zacarías asegura que tiene “habilidad, suficiencia y buen gusto en las composiciones [...] que son ya bien conocidas en España”.<sup>350</sup> Pero la recomendación no era gratuita: Miras fue infante de coro de la Catedral de Murcia cuando menos hasta 1713, pudiendo haber sido aprendiz de Zacarías por aquellos años. Este hecho hace evidente que las redes pedagógicas y las dinámicas sociales entre maestros y discípulos fueron una constante de la vida musical catedralicia.

Existen algunos hechos entre Miras y Zacarías que llaman la atención y que terminan por relacionarse con los años de formación de Tomás Ochando.<sup>351</sup> Poniendo la mirada en las andanzas de un Zacarías más joven, en 1715 el músico se une a la “Controversia de Valls” y publica un dictamen —un verdadero análisis musical— donde explica por qué no dejará “de decir que se le debe aplaudir [a Valls] la novedad de entrar el paso en la novena cuando entra el segundo tiple”,<sup>352</sup> además de calificar la hazaña de su homólogo como un primor digno de admirarse.<sup>353</sup> El parecer de Zacarías deja ver cuál era su postura respecto a la introducción de innovaciones en la música litúrgica.

Cabe mencionar también que antes de llegar a Murcia, este maestro pasó por la capilla musical de la Basílica de Santa María de Elche (1709-1714). De acuerdo con Pacheco Mozas,

---

<sup>349</sup> ACM, actas capitulares, libro no. 37, 428 v.

<sup>350</sup> *Idem*.

<sup>351</sup> Para todos los detalles sobre la relación entre los tres personajes, *vid.* “Remodelando la biografía” en Zamora-Pineda, *op. cit.*

<sup>352</sup> José López-Calo, *La controversia de Valls*, (Andalucía, Junta de Andalucía, 2005), p. 96.

<sup>353</sup> *Cfr. Ibidem*, 98.

hasta antes de la llegada de Zacarías, la música del famoso *Misteri d' Elx* se interpretaba con base en una consuetud de ensayo escrita en notación mensural blanca, con las voces dispuestas en claves altas y cadencias finales en el estilo de la polifonía renacentista. Con el visto bueno del cabildo, y con el pago correspondiente, Zacarías escribe su propia versión y su propia partitura de algunos de los cantos, supuestamente invariables, de la *Festa*.<sup>354</sup>

Los cambios demuestran una modernización de la escritura y de la música. Zacarías cambia la notación mensural por “un tipo de notación propia de comienzos del siglo XVIII y además emplea giros melódicos y armónicos más modernos”;<sup>355</sup> transporta las voces de la consuetud y realiza cambios en las cadencias para terminar con la tercera mayor, eliminando así la sonoridad renacentista.<sup>356</sup>

Situar en el contexto temporal el hacer y pensar de Zacarías vuelve a poner en tela de juicio la pertinencia de asumir historiográficamente que el ambiente musical hispano cambiara hasta después de las primeras décadas del siglo y que la efervescencia de los cambios se concentrara en Madrid. Zacarías, antes de 1714, está abogando a todas luces por el nuevo estilo y por las innovaciones en el sistema teórico español; y su trayectoria profesional transcurre por recintos de distintas jerarquías eclesiásticas en diferentes localidades de la península.

Si tal era el pensamiento musical de Zacarías, alguna huella debió dejar en sus discípulos e infantes de coro de la Catedral de Murcia. Probablemente entre ellos estuvo Miras, pero no Ochando. El cansado maestro se jubiló en 1730 y Ochando entra a la catedral, según se entiende en las actas, en 1731. Consecuentemente el maestro del niño Ochando fue Miras y no Zacarías.

Lo interesante es que, de entre las obras de Miras que han quedado resguardadas en la Catedral de Murcia, existen ejemplos como el *Domine Jesu Christe a 4* que es una composición modélica del *stile antico*.<sup>357</sup> Y que respeta en toda su construcción técnica y

---

<sup>354</sup> Rubén Pacheco Mozas, “La festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas”, tesis doctoral, (España, Universidad Miguel Hernández de Elche), p. 229.

<sup>355</sup> *Idem*.

<sup>356</sup> *Cfr. Idem*.

<sup>357</sup> Esta obra de Miras puede consultarse en Consuelo Prats, “Música y músicos en la catedral de Murcia entre 1600-1750”, tesis doctoral, (Murcia, Universidad de Murcia, 2010), pp. 695-704. En la tesis está presente la edición hecha por la misma musicóloga sobre la obra.

estética las reglas de la tradición: sin solos vocales, sin acompañamiento instrumental con un lenguaje idiomático propio y sigue las reglas de la polifonía setecentista.<sup>358</sup>

No puede darse por sentado que Miras no haya compuesto obras que asimilaran los elementos del estilo italiano y las innovaciones que defendía su amigo, Francisco Zacarías. Sin embargo, el testimonio del *Domine Jesu Christe* hace evidente que después de 1730, un maestro de capilla formado en el XVIII da vigencia a la tradición litúrgica peninsular de los siglos anteriores; además, su posible maestro fue un compositor formado en el XVII y que está a favor de la asimilación del estilo italiano en las primeras décadas del XVIII.

¿Cómo se relaciona todo esto con la formación de Tomás Ochando? Apelando a la idea de una genealogía pedagógica, es probable que sus años como infante de coro siguieran un plan de estudios similar al de José de Nebra, aun cuando se haya formado cerca de quince años después que el músico de Calatayud. Este hecho se ve reflejado en la vigencia de la obra de Miras (y claro, como se verá en el análisis, en algunos elementos de la música de Tomás Ochando).

Sin embargo, asumiendo un vínculo pedagógico entre Zacarías y Miras, es probable que el pensamiento innovador del primero haya aportado algo a la formación del segundo y, consecuentemente, también a la de Ochando. Más allá de la especulación genealógica, el comienzo de la vida profesional del murciano y sus primeros años como maestro de capilla tienen un vínculo preciso con la obra de Zacarías, hecho del que hablaré un poco más adelante.

Entonces, entre 1730 y 1731, Zacarías pide su jubilación de la Catedral de Murcia, Miras entra como maestro de capilla y Ochando ingresa como infante de coro. El mayor de los Nebra (José) seguía construyendo una carrera en el escenario madrileño, habiendo estrenado ya su *dramma armónica* —ópera— *Amor aumenta el valor* (1728).<sup>359</sup> Y en medio de todo ello, en Zaragoza, el más pequeño de los Nebra, Joaquín (1709-1782), conseguía su plaza como organista en la Seo, ganada en un reñido y debatido proceso de oposición.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> Mayores detalles sobre las características de esta obra pueden consultarse en mi tesis de maestría ya citada, pp. 62-63.

<sup>359</sup> Vid. *José de Nebra, Amor aumenta el valor*, Los Músicos de su Alteza; Alpha Classics. [CD] 2010. Notas al disco por Luis Antonio González Marín.

<sup>360</sup> Para más información sobre el interesante proceso de evaluación de Joaquín Nebra, vid. Antonio Ezquerro, “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, *Anuario musical*, no. 57 (2002), pp. 113-156.

La evaluación duró varios días y el contenido de las pruebas incluía que los aspirantes “echasen contrapunto sobre canto llano”, acompañaran un villancico, un *Magnificat*, un 4; que “tañesen un verso sobre el *Ave Maris Stella*”, entre otras tantas pruebas.<sup>361</sup> La importancia de aprender a componer y tañer el órgano desde la tradición se hace perceptible también en la Seo de Zaragoza hacia 1730.

Entre los maestros que dictaminaron el concurso por la plaza se encontraba José Lanuza. Este personaje, mencionado en varios relatos, pero no profundamente estudiado, suele aparecer en la historia dieciochesca por un par de motivos. Además de haber participado en la examinación de Joaquín Nebra, contribuyó a que Joseph Conejos Igual ganara “sin concurso ni examen” la plaza de maestro de capilla en la Catedral de Jaca (este hecho vuelve a poner en relieve la importancia de las relaciones sociales y las redes pedagógicas).<sup>362</sup>

Pero la otra razón sobresaliente es que José Lanuza fue maestro de capilla de la Seo de Zaragoza de 1727 a 1756. Y esto lo convierte en el maestro del infante de coro Francisco Javier García Fajer. En un memorial escrito por el mismo compositor, “el Españolito” declara haber sido infante de la Seo de Zaragoza por cinco años y de acuerdo con Miguel Ángel Marín esto pudo ocurrir entre 1738 y 1743.<sup>363</sup>

Para 1730 el examen de oposición de un organista en la Seo de Zaragoza seguía apostando por examinar y dar vigencia a las bases de la tradición hispana y Lanuza era el maestro de capilla que daba el visto bueno al proceso. Es posible suponer que ocho años más tarde el maestro de capilla mantuviera ese propósito para enseñar a los niños de coro. De ser así, los primeros años de formación de García Fajer, como los de Nebra y Ochando, debieron mantener el ancla en el *stile antico* y en el conocimiento de la música de los siglos anteriores.

Entonces, la formación de Nebra transcurre durante la década del 1710, en tanto que la de Ochando y García Fajer sucede en la década de 1730. Teniendo en cuenta el panorama que se dibuja, siguiendo los pasos de sus maestros y con el ambiente musical en diferentes lugares de la península, puede asumirse un común denominador de enseñanza basado en el sistema teórico de la tradición litúrgica hispana.

---

<sup>361</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>362</sup> Sara, Escuer Salcedo, “Al tránsito de María (Joseph Conejos Igual, 1745): un ejemplo de reutilización de textos en los villancicos barrocos”, *Cuadernos de Investigación Musical*, no. 10, (2020), p. 40.

<sup>363</sup> Cfr., “Francisco García Fajer” en *Db-e* y Fraile Jiménez, *op. cit.*

No obstante, como también ha sido demostrado, en ese panorama se establecen las condiciones para incorporar un nuevo paradigma estilístico, desde muy temprano en el siglo. Si para 1711 (cuando Nebra se traslada a Cuenca) se habían publicado y difundido el *Arte de Canto llano* y los *Fragmentos musicales*, para cuando Ochando y García Fajer comienzan su formación como cantorcillos, los *Principios Universales de la música* de Pedro de Ulloa (1717) y la *Escuela música según la práctica moderna* también de Nasarre (1724) circulaban por la península.<sup>364</sup> A pesar de la actualidad que seguían mostrando las prácticas pedagógicas basadas en la tradición, a los tratados se había incorporado también “una nueva manera, ‘moderna’, de entender las leyes de la armonía, [de la música] y del mundo”.<sup>365</sup>

La figura de Zacarías con un pensamiento moderno en contraste con la obra de su sucesor Miras; el examen de Joaquín Nebra; el permiso de cabildo de Elche para modernizar la consuetud de la música del Misterio; los tratadistas buscando conceptualizar “la práctica moderna” sin dejar al margen la “vieja práctica” son prueba de la imposibilidad de encasillar en dicotomías a la música y a los músicos del siglo XVIII, y de la complejidad de periodizar las transformaciones.

Si ese era el panorama pedagógico en el que se formaba un infante de coro en la primera mitad del siglo XVIII en el territorio español, con García Fajer deben tenerse en cuenta otras consideraciones sobre su época de formación (como lo han dejado muy claro los discursos históricos desde el siglo XIX). Tras entender la importancia de García Fajer y haber superado los discursos de menosprecio sobre su figura y obra, la musicología panhispánica ha dedicado importantes esfuerzos a comprender la música del compositor.<sup>366</sup> No obstante, sus años de formación en Italia parecen seguir siendo una deuda pendiente. En el año 2000, Fraile Jiménez aseguraba que sobre su estancia en Italia existían “abundantes lagunas

---

<sup>364</sup> Pedro de Ulloa, *Música Universal o Principios Universales de la Música*, (Madrid, Bernardo Peralta, 1717). Pablos Nasarre, *Escuela musica, segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*, (Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1723-1724).

<sup>365</sup> Esta frase está tomada de Carmen Catalán Jarque, “Pedro de Ulloa y su tratado de música universal o principios universales de la música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España”, tesis doctoral, (España, Universidad Politécnica de Valencia, 2017). Trabajo que hace una exhaustiva revisión crítica del tratado de Pedro de Ulloa.

<sup>366</sup> Entre los estudios dedicados García Fajer pueden consultarse, además de la biografía crítica ya citada de Raúl Fraile: Juan José Carreras López *La música en las catedrales en el siglo XVIII. Francisco J. García, «El Españolito» (1730-1809)*, (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983); y, Miguel Ángel Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. (Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010).

biográficas”;<sup>367</sup> trece años más tarde, Gembero Ustárrroz volvía a hacer latente esta deuda historiográfica echando en falta “una biografía completa sobre él que permita conocer los pormenores de su trayectoria profesional en Italia y España”.<sup>368</sup>

Que el músico riojano haya estudiado en el *Conservatorio della Pietà dei Turchini*, entre 1740 y 1750, sigue enunciándose en las fuentes como un hecho probable pero no categórico;<sup>369</sup> y sigue en duda el nombre de algún maestro que permita trazar la estirpe pedagógica napolitana de García Fajer. *La ópera en el templo*, uno de los estudios más recientes dedicados a la obra de este compositor, aborda la difusión de su música en territorios de la América Latina y en la península, y estudia algunas de sus obras (sacras y escénicas) compuestas en Italia, no obstante, sigue dejando un vacío sobre sus años de formación en esta geografía.<sup>370</sup>

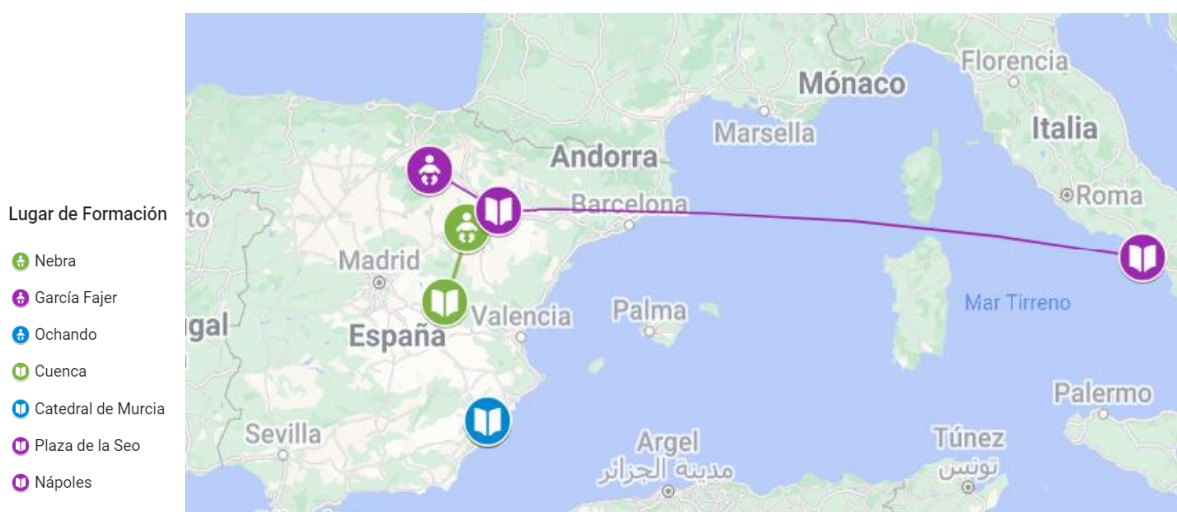


Imagen 2. Lugares de formación de Nebra, Ochando y García Fajer.

Como he dicho al inicio de este capítulo, no es mi intención “rellenar” los huecos en la biografía de los compositores —aunque las ganas, asumo, nunca sobran a ningún musicólogo—. Lo que sí puede hacerse, aun con la falta de un panorama pedagógico napolitano de García Fajer, es señalar la diferencia que este hecho marca con respecto al

<sup>367</sup> Fraile Jiménez, *op. cit.*, p. 176.

<sup>368</sup> María Gembero-Ustárrroz, “Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95), en *Musicología Global, musicología local*, (Madrid, SEDEM, 2013), pp. 2098.

<sup>369</sup> *Cfr.* Entrada del *Grove...* y del *DB-e*.

<sup>370</sup> Miguel Ángel Marín, *op. cit.*



pensamiento compositivo de Ochando y Nebra. Esto a pesar de que las fechas de nacimiento entre el murciano y el músico de Nalda supondrían aun mayor afinidad.

Este hecho ha sido ampliamente señalado en los discursos históricos, pero el capítulo siguiente habrá de demostrar a través del análisis musical cómo se refleja esa distancia de pensamiento compositivo, asumiendo que la hay, entre García Fajer y los compositores formados sólo en España.

### ***La trayectoria profesional***

En el caso de los tres compositores disponemos de estudios serios que se han empeñado en documentar el andar de estos maestros de capilla. A partir de ello, mi intención es contar una breve semblanza —semejante a las semblanzas académicas de hoy día de “no más de 250 palabras”— que pueda ser el punto de partida para poner en una perspectiva estilística sus años de florecimiento y que permitan entretener, de alguna manera, sus ideologías compositivas.

José de Nebra ocupa la plaza de organista en las Descalzas Reales hacia 1719; luego, se convierte en músico de cámara de la casa de Osuna y organista de la Real Capilla; añade al CV, también, el ser vicemaestro de la Real Capilla, “maestro de composición de la reina María Bárbara y posteriormente de clave del infante don Gabriel, y añade la circunstancia de ser compositor teatral de éxito durante toda su vida”.<sup>371</sup>

Tomás Ochando, hacia 1740, hace ver al cabildo de la Catedral de Murcia sus intenciones por hacerse unos hábitos, ya que ha dejado de ser infante de coro. En 1744 se presenta en Elche como clérigo tonsurado, y sin experiencia, pero con “disposición e ingenio” gana la —codiciada y conflictiva— plaza de maestro de capilla. Deja Elche y aparece luego en Madrid como el maestro del Colegio Imperial; sus posibles vínculos con la Compañía de Jesús parecen explicar el silencio biográfico a partir de ese momento.<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> Todos los datos contenidos en ese párrafo, tanto los citados como los parafraseados, fueron tomados de Luis Antonio González Marín “A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones” en Paulino Capdepón y Juan José Pastor Comín (ed.), *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. Nuevas perspectivas*, (Madrid, Alpuerto, 2015), pp. 91-108. Por otro lado, más información biográfica de José de Nebra puede consultarse en el texto del mismo autor: *El himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra, 1758*, (Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011).

<sup>372</sup> Vid. Tomás Ochando en *Db-e*, <https://dbe.rah.es/biografias/tomas-ochando>

Si la formación de García Fajer en Nápoles sigue a la espera de corroborarse, lo que no se duda es que fue “*Il Maestro di Capella*” en la Catedral de Terni en 1752. La difusión de su obra escénica por Italia demuestra su fama como compositor de oratorios y óperas. Después, y ahora siendo *Lo Spagnoletto*, vuelve a la Seo de Zaragoza para sustituir a su propio maestro de la infancia, José Lanuza.<sup>373</sup>

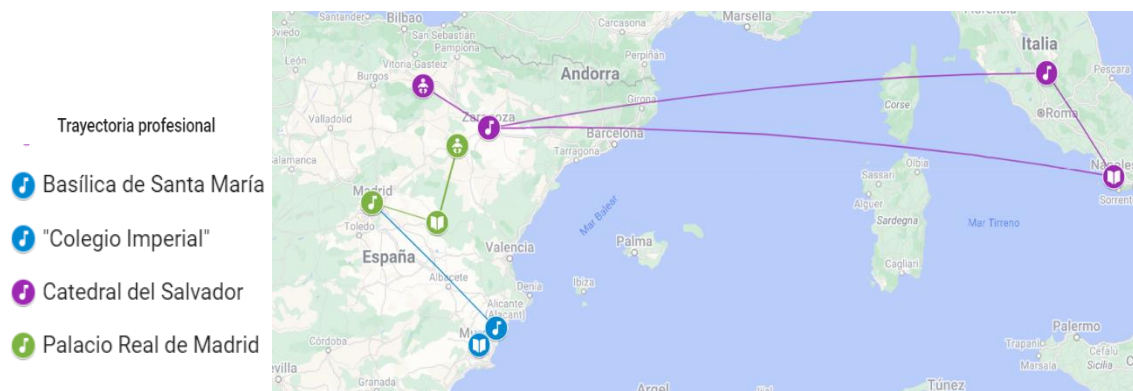


Imagen 3. Trayectoria profesional de Nebra, Ochando y García Fajer.

Los años de vida profesional de los tres compositores casi abarcan, en su totalidad, al siglo XVIII. El joven Nebra comienza su carrera como organista antes de 1719 y García Fajer muere en 1809 ejerciendo su plaza en la Seo de Zaragoza. Considerando el perfil laboral de los compositores, a pesar de la diferencia de edad, Francisco García Fajer (siendo el más joven de los tres) y José de Nebra (siendo el más viejo) comparten una esfera compositiva que, hasta la fecha, no puede comprobarse en Tomás Ochando: la escena.

De acuerdo con Álvarez Martínez, la carrera de Nebra como compositor de música teatral comienza en 1725 y cesa en 1751, probablemente por su puesto como vicemaestro de la Real Capilla.<sup>374</sup> La de García Fajer comienza en 1754 con *La Finta Schiava*. Además de la diferencia en los años, está la diferencia en los escenarios: Nebra se mueve por los teatros, por “las tablas” de Madrid, mientras que la ópera de García Fajer suena en Roma.

Es verdad entonces que los compositores no coinciden ni en fechas ni en geografías. Sin embargo, es justo en este espacio donde, más allá de la dicotomía *stile antico*-estilo moderno, la identidad del lenguaje operístico *per se* está presente en la obra de los dos

<sup>373</sup> Esta información puede corroborarse en el trabajo ya citado de Fraile Jiménez.

<sup>374</sup> Álvarez Martínez, *op. cit.*, p. 19.

compositores. En el caso de Nebra, componer para la escena profana española, asimilando el lenguaje italiano, evita las rémoras, los filtros y las consideraciones litúrgicas que debía tener al hacerlo para el escenario sacro.

Al respecto, Álvarez Martínez relata el ambiente escénico en el que se desarrolló el joven Nebra. El universo madrileño representó, según la musicóloga, un cambio radical en las aspiraciones del joven formado en Cuenca y la posibilidad de asimilar los diversos estilos y la riqueza de los ambientes musicales madrileños.<sup>375</sup> Así, el músico bilbilitano conoce la escena por la escena misma. La recepción de su obra teatral por el público cortesano; el contacto, aquí sí sin duda, con los autores italianos; el catálogo prolífico que va de la zarzuela a la ópera, pero también a las comedias de santos, a los sainetes y autos sacramentales. Todos estos hitos permiten dotar de sentido las palabras de Álvarez Martínez: “nadie pone en tela de juicio que estas composiciones se rijan, en gran medida, por el modelo italiano”.<sup>376</sup>

Hacer con el repertorio operístico un ejercicio analítico como el que busca esta tesis con el repertorio fúnebre sería sin duda un ejercicio, además de interesante, provechoso: “encontrar lo español en aquello que suena italiano” y encontrar similitudes desde la *intellectio* entre la ópera de García Fajer y la de Nebra. Sin dejar de señalar también que, en este sentido, la periodicidad juega un papel importante, pero de ninguna manera definitorio.

No obstante, tal ejercicio excedería el propósito de esta tesis, lo que puede ponerse sobre la mesa es la idea de que Nebra y García Fajer comparten parte del pensamiento técnico operístico por tener un común denominador: la escena italiana que conocen y para la que componen de primera mano. En contraste, Ochando ha sido referido en algunas fuentes como un autor italianizado, y no hay duda de que los elementos del estilo operístico se perciben en su música, pero es el estilo y no el género;<sup>377</sup> Ochando conoce el estilo operístico, sin duda, pero no compone para la escena.

Sin poder descartar por completo que el murciano tenga en su catálogo una ópera, zarzuela, o cualquier género de la música “de tablas”, su perfil compositivo toma cierta distancia de la de sus homólogos. Ochando se presenta en Elche como clérigo tonsurado y fue maestro de la “casa de los estudios” regentada por los jesuitas. Estos hechos permiten

---

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>377</sup> Sobre la diferencia entre estilo operístico y género operístico y sus implicaciones en la escena litúrgica hispana *vid.* Malcolm Boyd y Juan José Carreras, *op. cit.*, pp. 19-21.

suponer que el maestro de capilla, a diferencia de García Fajer y Nebra —pese a ser hombre devoto—, hizo carrera religiosa, además de musical. Y cabe pensar que sea ésta una razón para explicar la ausencia de óperas en su repertorio.

Quizá el vínculo escénico entre los tres autores se encuentra en el oratorio. Este género teatral, de estructura variable, ha generado amplios debates en los discursos musicológicos. Los empeños taxonómicos de nuestra época han apostado por denominar oratorios a aquellas obras dramático-musicales de temática religiosa siempre que se ajusten a los modelos italianos. O bien, cuando “los autores tienen el buen detalle de llamar a sus obras «oratorio» y, en estos casos, aceptamos que sean tal cosa”.<sup>378</sup>

El debate deviene del creciente número de obras de carácter escénico y temática religiosa que fueron produciéndose a lo largo del siglo XVIII en España. Aún con el molde italiano de trasfondo, los oratorios compuestos en la península frecuentemente integran una “conmixti3n formal de elementos de tradici3n hispánica con otros importados”,<sup>379</sup> donde los villancicos encuentran un lugar “cómodo” para colarse a la escena.

Tal vez por esta raz3n “en alguna ocasi3n se ha escrito que el oratorio hispánico viene a sustituir a los viejos villancicos en fiestas donde éstos tenían protagonismo [...]”. Al respecto de esto mismo, Sánchez Siscart aseguraba además la temporalidad exacta de ese cambio: la “labor de sustituci3n de los villancicos por composiciones más serias y ortodoxas, concretamente, [por el] oratorio se constata a partir de 1757”.<sup>380</sup>

La fecha de Sánchez Siscart encuentra un vínculo con la producci3n del compositor que sí abogaba por la sustituci3n de los villancicos: García Fajer, quien había vuelto a España un año antes. Pero, significativamente “el Españolet3” no abogaba por la inserci3n del oratorio en lugar del villancico, sino por, en lugar de estos últimos, componer responsorios en latín (hecho que sucede durante la segunda mitad del siglo XVIII). Los oratorios pues, dice González Marín, “ocupan otro territorio paralitúrgico”.<sup>381</sup> Y ese territorio paralitúrgico, con una destacada dimensi3n escénica, fue abordado por los tres protagonistas de este trabajo.

Hasta este momento podemos:

---

<sup>378</sup> Luis Antonio González Marín, conversaci3n personal, 7 julio de 2023.

<sup>379</sup> Luis Antonio González Marín, “Ha del supremo coro. Un desconocido oratorio de José de Nebra,” en prensa.

<sup>380</sup> Montserrat Sánchez Siscart, “Aportaciones sobre el oratorio espaol en el siglo XVIII” *Revista de Musicología*, vol. 16, No. 5, (1993), p. 2875.

<sup>381</sup> González Marín, “Ha del supremo coro...” *op. cit.*

[...] seguir afirmando que los primeros oratorios españoles *canónicos* conocidos, fuertemente dependientes de los modelos de *oratorio volgare* de origen romano, son los compuestos por Antonio Teodoro Ortells a partir de 1702 para la congregación de San Felipe Neri en Valencia.<sup>382</sup>

Pero, los oratorios de Nebra, Ochando y García Fajer, contribuyen a construir el panorama sobre las formas en las que el oratorio español se compone a lo largo del siglo.

Varios años antes de que Ochando llegara a la capilla del Colegio Imperial de Madrid y estuviera al tanto de las prácticas y fiestas jesuíticas, José de Nebra se veía implicado en una importante celebración de la Compañía, aunque no en Madrid, sino en otra ciudad con presencia de la orden: Zaragoza. En octubre de 1727 se cantó un “oratorio armónico” para la canonización de “los dos gloriosos San Luis Gonzaga y San Stanislao Kostka” y fue puesto en música por José de Nebra “organista del rey nuestro señor”.

Veinticuatro años más tarde, en 1751, mismo año en que Nebra se convierte en vicemaestro de la Capilla Real, tenemos constancia de que Ochando se encuentra al frente de la capilla musical del Colegio Imperial, institución regentada por los jesuitas. Esto lo sabemos gracias al libreto del *Sacro drama harmonico trisagio mariano*, oratorio para el día de la ascensión que Ochando pone en “solfa” siendo “Maestro de la Dicha Imperial Capilla.”<sup>383</sup>

Pasada una década, en agosto de 1761, se interpretó un oratorio para solemnizar la fiesta de Santo Dominguito de Val, patrón de los niños cantorricos de la Seo de Zaragoza y “púsolo en música Don Francisco Xavier García, y Fajer, Racionero y Maestro de capilla de la misma Santa Iglesia”.<sup>384</sup> A diferencia de Nebra y Ochando, de los que, hasta el momento, se tiene cuenta de un solo oratorio, el maestro zaragozano continuó componiendo para el género por las siguientes dos décadas.<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> *Idem*. Los breves puntos que expongo sobre el panorama del oratorio y las maneras en que la musicología se ha aproximado a este género están, en su mayor medida, tomadas del texto de González Marín. Recomiendo la consulta del artículo para ampliar la información. En adición, sobre el oratorio español en general y con una perspectiva de mayor alcance, propongo los trabajos de María Teresa Ferrer “El oratorio barroco español aportaciones de nuevas fuentes”, *Revista de musicología*, vol. 16, No. 5, (1993), pp. 2865-2873; María Teresa Ferrer Ballester, Rosa Sanz Hermida, “Valencia: cuna del oratorio musical español nuevas aportaciones para la investigación del género”, *II Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio: Actas de las jornadas*, 2003, pp. 125-140.

<sup>383</sup> *Sacro Drama Harmonico Trisagio Mariano*, 1751. Resguardado en la BNE (E-Mn), T-24067.

<sup>384</sup> *Oratorio, con que los Infantes del ... Templo del Salvador de ... Zaragoza solemnizan la festividad ... del ... Infante y Martyr de Christo Santo Dominguito de Val*, 1761. Resguardado en la BNE (E-Mn), VE/1303/64.

<sup>385</sup> Además de los oratorios para Santo Dominguito de Val, Francisco García Fajer compuso el *Oratorio sacro historico, que ha de cantarse en la celebridad del descubrimiento de la nueva Capilla, erigida á la Suprema*

A pesar de la diferencia de edad y las distancias temporales en su trayectoria profesional, los tres maestros componen oratorios para la escena litúrgica española. Ochando en Madrid, Nebra para Zaragoza y García Fajer en Zaragoza y para Granada. Teniendo en cuenta que el más viejo de los tres compone su “oratorio armónico” con décadas de distancia respecto a sus homólogos, cabe cuestionar si existen diferencias perceptibles, estructurales o, en todo caso, conceptuales entre las obras.

Lamentablemente la falta de música, en contraste con la pervivencia de los libretos, ha dificultado el acercamiento musicológico al género. Sin embargo, las indicaciones y acotaciones musicales en los impresos literarios han permitido aproximaciones filológicas que dan idea sobre la estructura, la forma de la composición musical, e incluso, en algunos ejemplos como el del *Sacro drama harmonico* musicalizado por Ochando, tenemos noticia hasta de las dinámicas y articulaciones pedidas a la orquesta.

En el caso de Nebra, el estudio detallado sobre la música que, sin notas, puede extraerse del libreto ya lo ha hecho González Marín, acompañado, además, de un análisis prolijo sobre la historia detrás del impreso que pinta el contexto y el “alcance de la fiesta como espectáculo total”.<sup>386</sup>

De acuerdo con el análisis del musicólogo el libreto permite hacer latente una estrecha conexión con el *oratorio volgare* romano: “la precisión de que la música se ejecutó a cinco voces formación no tan común en la tradición musical paralitúrgica española”; además, la métrica del texto y las acotaciones en el impreso dan cuenta de arias y recitados a solo, a dúo y a 4. Y la instrumentación:

fue colorista y vistosa, e incluyó al menos un clarín, oboes (posiblemente una pareja), trompas de caza (lo mismo) y violines, aparte de violones y diferentes instrumentos de acompañamiento, que no se citan pero que a buen seguro hubieron de participar, y quizá para algún momento, acompañando al clarín y las trompas, cajas, que se mencionan en el propio texto.<sup>387</sup>

Pero el libreto no sólo advierte del vínculo con la estructura, las formas y las tipologías italianas, sino que da constancia de la presencia de dos villancicos. El oratorio que

---

*Emperatriz Maria Santisima del Pilar* para la ciudad de Granada en 1785. El libreto puede consultarse en <https://digibug.ugr.es/handle/10481/25194> Fecha de consulta 29/06/2023.

<sup>386</sup> González Marín, “Ha del supremo coro...” *op. cit.*

<sup>387</sup> *Idem.*

Nebra pone en música es pues una prueba de esa “conmixión formal” entre elementos de dos tradiciones y que deja ver el manejo de ambos lenguajes en la música del compositor (aun sin poder escuchar una sola nota).

En un ejercicio similar al que hace el musicólogo español sobre el libreto, sin música y único testimonio de un oratorio compuesto por Nebra, he realizado con anterioridad un estudio sobre la única fuente que da cuenta de lo mismo: el único oratorio compuesto por Tomás Ochando del que hoy tenemos noticia.<sup>388</sup> Para evitar parafrasear todo el estudio, expondré sólo algunos hechos que se asocian con la tradición litúrgica peninsular y el estilo italiano.

—A manera de *flashback*— párrafos atrás, la relación entre el compositor murciano y Zacarías (maestro del maestro de Ochando) había quedado pendiente. Y curiosamente el vínculo en el pensamiento compositivo de ambos podría estar en el oratorio. Había sido señalado que el Misterio de Elche se ve modernizado en el siglo XVIII por las licencias concedidas a Zacarías. De acuerdo con Pacheco Mozas, el arreglo de este compositor “que era muy parecido al de las obras escénicas”,<sup>389</sup> mantuvo vigencia en la representación del Misterio hasta 1790.

Consecuentemente, la consuetud de ensayo que debió utilizar Ochando durante su magisterio fue la intervenida por Zacarías; y, sin poder corroborarlo por la falta de *particellas*, quizá algo del pensamiento del maestro de Miras, se coló en el oratorio compuesto por Ochando años más tarde en el Colegio Imperial, y que curiosamente era para la misma festividad: la Asunción de la Virgen. Aun sin haber influido directamente en su formación, la línea genealógica compositiva y el contacto musical entre Zacarías, Miras y Ochando se reafirma.

Por otro lado, el libreto que Ochando musicalizó entra en el debate de las terminologías. En algunos casos, como ya mencioné, se ha tomado por oratorio sólo aquellas fuentes que tienen la leyenda categórica en el frontispicio. En este caso el impreso anuncia un “*sacro drama harmonico trisagio mariano*”. ¿Esto debería ser razón para asumir una obra (musical y literaria) conceptualmente diferente a lo que se concebía como un oratorio a todo lo largo del siglo XVIII?

---

<sup>388</sup> Vid. Zamora-Pineda, “Reviviendo a un maestro de capilla...” *op. cit.*, pp. 101-107.

<sup>389</sup> Pacheco Mozas, *op. cit.*, p. 336.

Siguiendo sólo la estructura de los libretos y las acotaciones al margen, resulta llamativo que, entre el oratorio de Nebra y el de Ochando, el de este último devela una estructura con pocos rasgos hispánicos y apegado casi en su totalidad al modelo y a las tipologías italianas. El *sacro drama harmonico*, compuesto al igual que el de Nebra para cinco voces (como un guiño de asociación italiana), comienza “con la más plena obertura sonora de todos los instrumentos de Ayre, y Cuerda [...]” y con ello se da paso a los dos actos que conforman la estructura del —digamos entonces— oratorio.<sup>390</sup>

Esos dos actos se componen de “areas” y recitados, a dúo, a solo, a cuatro y con la intervención de dos coros. La minuciosidad de las acotaciones al margen permite saber los instrumentos que acompañan: “area a violines obligados, y competidos”; “area con violines, oboes, Clarines y Timbales”; “área a Flautas, y Violines”... Pero, por si fuera poco, la precisión interpretativa del libreto da cuenta incluso de las dinámicas, el carácter y la agógica solicitada en momentos específicos.

Así, sabemos el emotivo carácter con el que termina el primer acto: “aquí los clarines y violines, con sordinas: el Tymbal enlutado, Violas, y Flautas, forman un passage sumamente patetico; pero muy decoroso, alternándose con voces” y “Finaliza, quedando como en eco lexano, o suspensión quebrada, esta primera parte”. No conocemos ninguna obra teatral y profana de Ochando, ni sabemos cómo debió sonar este oratorio, pero el marchamo operístico, con “las áreas a gorgear” y los “recitados con violines” es evidente.<sup>391</sup>

Mi acercamiento a la obra de Ochando ha buscado demostrar que su música está “entre la tradición y el estilo italiano”. Este oratorio, sin dejar de considerar todo lo que la falta de partichelas no nos permite saber, parecería estar concebido sólo desde el paradigma italiano. Sin embargo, un pequeño elemento formal hacia el final del oratorio hace presente la tradición paralitúrgica hispana; en el segundo acto se canta una “Pastorela con Violines, Trompas y Flautas.”

Pese al acompañamiento moderno, los personajes propios del género (el pastor, el zagal, la pastora) y la temática pastoril “a lo divino” son sin duda tópicos del universo paralitúrgico español y de esta forma poética que convive a menudo con el villancico, o

---

<sup>390</sup> Aunque no en la portada, en la última foja del libreto, justo en la conclusión del drama-armónico, sí menciona la palabra oratorio “Aquí sin interrupcion, entra la Salve, como final el mas proporcionado al Oratorio [...]”

<sup>391</sup> Todas las citas de este párrafo como del anterior han sido citadas del libreto., *Sacro Drama Harmonico... op. cit.*



incluso como una de sus tipologías. La pastorela contiene sólo 8 versos y su presencia es breve en comparación con la mayoritaria composición de arias y recitados, pero no deja de ser un momento de vinculación con la tradición hispana, en medio de esa operística representación de la Asunción.

El catálogo de oratorios de García Fajer, según tenemos noticia, es más abundante que el de sus homólogos. Esther Borrego ha hecho ya “una lectura filológica de los oratorios de García Fajer dedicados a Santo Dominguito de Val”.<sup>392</sup> Consecuentemente, señalaré tan sólo algunos puntos sobre la estructura proporcionada en los libretos, en función de hacer un marco comparativo con lo que se ha dicho de los oratorios de Nebra y Ochando.

Tomando como referencia el libreto del primer oratorio de García Fajer, es notable que las acotaciones al margen son menos explícitas que en los otros dos casos. Claro que esta condición no nos dice que la música haya sido menos colorista o menos moderna que la de sus homólogos, y puede ser, más bien, un rasgo atribuible al poeta, o hasta a la imprenta. Lo que sí nos dice el libreto, es que el oratorio consta de cinco partes no especificadas. Cada una de ellas termina con un aria, salvo la última que termina con la intervención del coro. La métrica de los versos de la sección que antecede al aria (principalmente endecasílabos) nos permite asumir que se trata de recitados.

De acuerdo con el trabajo de Llergo Ojalvo esta es la estructura constante en los oratorios de García Fajer;<sup>393</sup> incluso uno de sus oratorios más tardíos y que fue compuesto para una festividad en la ciudad de Granada, la “celebridad del descubrimiento de la nueva capilla, erigida a la suprema emperatriz MARIA SANTISSIMA DEL PILAR”, tiene una introducción, secciones no especificadas a las que sucede un aria, y la mención específica hacia el final de la obra de un “recitado, y aria a Duo”.

Según podemos decir a partir de la información de los libretos, la diferencia entre García Fajer y los otros dos compositores es la inexistencia de tipologías o formas propias de la tradición paralitúrgica hispana. Sin embargo, la falta de música es un obstáculo mayor que no puede paliarse con las letras, y las conclusiones musicológicas obtenidas de las fuentes

---

<sup>392</sup> Esther Borrego, “Una lectura filológica de los oratorios de García Fajer dedicados a Santo Dominguito de Val” en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*, (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010), pp. 169-190.

<sup>393</sup> Eva Llergo Ojalvo, “Procesos de transformación del villancico en la Zaragoza del siglo XVIII”, [https://core.ac.uk/display/38832692?utm\\_source=pdf&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=pdf-decoration-v1](https://core.ac.uk/display/38832692?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1) Fecha de consulta 8/07/2023.

literarias siempre deberán leerse con algunos matices. Debe tenerse en cuenta, además, al autor del libreto, la capilla musical disponible, y todo aquello que, ausente en el impreso, debió estar presente en las *particellas*, entre otras contingencias.

Por otro lado, llevar más lejos este ejercicio excede las intenciones de esta tesis, por lo tanto, dejaré abierta una puerta más: así como un estudio comparativo entre las óperas de García Fajer y las de Nebra sería provechoso, igualmente lo sería analizar los oratorios de Nebra, Ochando y García Fajer con un detalle filológico mucho más profundo y riguroso de lo que he señalado en estos párrafos. Por ahora, reparar en sus oratorios ha permitido encontrar otro punto de unión en la trayectoria de estos compositores, al tiempo que se hacen evidentes diferencias estilísticas (aún sin tener música y creyendo sólo a los libretos).

Además, este género permite un acercamiento al pensamiento operístico de Ochando, sin tener constancia de música del compositor para la esfera profana. Y, finalmente, *grosso modo* tenemos un panorama de las posibilidades formales, estilísticas e, incluso, instrumentales del oratorio hispano, compuesto a lo largo del siglo XVIII.

Con algunos desfases etarios y diferencias geográficas, hasta aquí han podido señalarse puntos de unión estilísticos, pedagógicos y de repertorio entre los tres autores. Sin embargo, llegada la primera mitad del siglo XVIII, y quizá contingentemente, hay un género litúrgico que vincula a Nebra, Ochando y García Fajer: la música fúnebre. ¿Cómo? y ¿Por qué?...

## **Toque de incordia**

*[...] la mezcla de aromas desprendidos  
por los centenares de flores que lo adornan  
y el humo de las bujías, con el sonido de fondo  
de los campanarios tocando a muerto.<sup>394</sup>*

### ***Del porqué el oficio y la misa de difuntos***

Una de las razones por las que esta tesis se concentra en el repertorio fúnebre, particularmente en el oficio y misa de difuntos, es por su función distintiva dentro de la tradición de música

---

<sup>394</sup> Luis Antonio González Marín, *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*, (Barcelona, CSIC, 2004), p. 7.

litúrgica peninsular. El paso del mundo terrenal al mundo celestial, la preparación del “bien morir”, y su celebración en el rito católico parece haber sido de especial importancia en el mundo hispano. La música para las exequias (tanto más cuando se trataba de un finado notable) ha dejado un *corpus* significativo que permite trazar una línea genealógica y conformar una tradición de música fúnebre propia de la sociedad panhispánica.

Esto se corrobora en trabajos como el de González Marín que desmenuza los hitos y las prácticas comunes que con el pasar de los siglos fueron afinándose en el repertorio luctuoso y que hacen manifiesta su vigencia aun en el siglo de las innovaciones estilísticas y las nuevas ideologías (el XVIII).<sup>395</sup> Entre otros muchos trabajos que ratifican la tradición compositiva de la ceremonia de difuntos, los de Grayson Wagstaff afirman que a lo largo del siglo XVI este repertorio tiene un desarrollo, primero en España y luego en América Latina, que va codificando un enfoque exclusivamente hispano para la transición de esta vida a la siguiente.<sup>396</sup>

En adición, en el siglo XVIII, el encargo de una misa para difuntos, siempre que fuera para las exequias de un personaje del alta jerarquía social, representaba para el compositor una oportunidad para el despliegue de recursos compositivos, para el uso consciente o inconsciente de prácticas simbólicas cotidianas y para la inserción de tópicos retórico-musicales propios de la tradición religiosa española, pero también del estilo italiano.<sup>397</sup>

Este repertorio puede entenderse, entonces, como un espacio publicitario de la pericia, del conocimiento y de la identidad estética del compositor. Como demuestran las fuentes y copias tardías, además de las peticiones expresas del cabildo para reinterpretar ciertas misas y oficios de difuntos en exequias posteriores, la composición de una obra de esta dimensión, y para esta celebración litúrgica, significó para Nebra, Ochando y García Fajer un hito en su carrera profesional, en la difusión de su obra y en la vigencia sonora de su música en los siglos venideros.

---

<sup>395</sup> Además del trabajo citado en la nota anterior inmediata, un panorama general sobre la música para las exequias en la tradición fúnebre hispana puede consultarse la obra del autor ya citada *José de Nebra, Oficio y Misa...*

<sup>396</sup> *Cfr.* George Grayson Wagstaff, “Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630”, tesis doctoral (The University of Texas at Austin, 1995), p. 1.

<sup>397</sup> *Vid.* Capítulo III.

Considerando las andanzas y los pasos profesionales de cada autor, es ya interesante —y beneficioso para esta investigación— que los tres compositores tengan en su catálogo una obra fúnebre con estas cualidades. Pero, además, las contingencias biográficas y los acontecimientos históricos permiten encontrar mayores vínculos entre su música.

A lo largo del capítulo he señalado que la categorización y asentamiento de ciertas prácticas en los discursos como propias de algunos periodos o exclusivas de ciertas décadas, deben asumirse con no pocos matices. Prueba de ello es que aun cuando la vida de los tres compositores tiene un desfase etario, y en ocasiones también profesional (Nebra deja de componer para la escena cuando García Fajer está por comenzar a explorar esa faceta compositiva), siguen existiendo elementos estilísticos o técnicos que los vinculan.

Pese a todo ello, contingentemente, el momento en que cada autor compone “la obra fúnebre” es prácticamente sincrónico. Es decir, desde la perspectiva historiográfica, que apuesta a la demarcación por décadas, el momento es el mismo.

José de Nebra tenía 56 años cuando compone su *Oficio y Misa de difuntos* en 1758 y se encuentra en la Villa y la Corte. No sabemos con certeza cuando compuso Tomás Ochando su obra análoga, pero debió ser previo al 1756, de acuerdo con la fecha de copia más temprana de la que tenemos registro que es la de la Catedral de Puebla; considerando que debió ser algunos años antes, el *officium defunctorum* y la misa de *requiem* debieron ser compuestos por un Ochando de 29 años, poco más poco menos, y de seguro presente en el perímetro madrileño. Si García Fajer compuso su *Oficio de difuntos* en “los años inmediatamente posteriores a su regreso de Italia”<sup>398</sup> se puede apostar por algún año entre 1756 y 1759. Ergo, el compositor tenía entre 26 y 29 años y, como es sabido, estaba en el perímetro zaragozano.

¿Qué significa, en términos estilísticos, que los tres compositores compongan una obra de esta dimensión y para la misma situación litúrgica en la segunda mitad del siglo XVIII? ¿La asimilación total de los elementos italianos en la segunda mitad del siglo, según las propuestas de periodización historiográfica, se refleja en la obra fúnebre de los compositores? ¿Cómo influye la formación napolitana y la presencia de la tradición peninsular de música fúnebre en García Fajer?

---

<sup>398</sup> Vid. Javier Marín, “‘Se canta por la armonía del Españolito’: García Fajer en el repertorio musical de la Catedral de México” en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*, (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010), pp. 361-400.

El capítulo siguiente, que aborda toda la propuesta del ejercicio analítico, está enfocado en dar respuestas a estas interrogantes. No obstante, antes de llegar a ello, vale la pena establecer un contexto histórico y formal de las fuentes utilizadas para el análisis. Además, asentar algunos preceptos e hipótesis en función de la tradición litúrgica peninsular que permitan “prepara el terreno” para un mejor acercamiento a las obras.

### *Los destinatarios y los usos*

En 1756, Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo de la Catedral de Puebla de los Ángeles, es notificado de que Sor María Ana Águeda de San Ignacio está próxima a su muerte. Pantaleón se niega a dejar la ciudad por saber que, llegado el momento, sería el encargado de oficiar las exequias fúnebres de aquella monja y amiga cercana a quien el obispo mismo refería como “mi priora”.<sup>399</sup> Hay razones para creer que las “justas y debidas honras”, además de costosas, que organizó Álvarez de Abreu para la escritora fueron celebradas con el acompañamiento del *Oficio y la Misa de difuntos* de Tomás Ochando.<sup>400</sup>

Es probable, además, que esta música *pro defunctis* haya sido utilizada para las exequias del recinto y también para la celebración del día de todos los santos por más de una década, desde 1756 hasta *circa* 1770. Pues, sin contar las obras —clásicas— de los polifonistas de los siglos anteriores, es la única obra de la que hasta ahora se tiene registro presente en el repertorio del templo angelopolitano en esos años.<sup>401</sup>

Siendo así, además de las honras fúnebres de Águeda de San Ignacio, esta música debió ser parte del aparato exequial en la muerte de monseñor Pedro González, el virrey marqués de las Amarillas y hasta en la del propio Pantaleón Álvarez de Abreu fallecido el 28 de noviembre de 1761. Pero también es probable que en 1758 el mismo prelado angelopolitano organizara las celebraciones fúnebres pertinentes (de conmemoración transatlántica) al

---

<sup>399</sup> Vid. Jennifer, Lee Eich. “The Mystic Tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda De San Ignacio”, tesis doctoral (California, University of California, 1992).

<sup>400</sup> Sobre las honras que se hicieron a Águeda de San Ignacio propongo la consulta de: Juan de Villasanchez, *Justas, y debidas honras, que hicieron, y hacen sus propias obras a la M. R. M. María Anna Águeda de S. Ignacio, 1756*. Y de, Asunción Lavrin, “La escritura desde un mundo oculto espiritualidad y anonimidad en el convento de San Juan de la Penitencia”, *Estudios de historia novohispana*, no. 22, 200, pp. 49-75. Es en este texto que se habla de las costosas exequias. Por otro lado, para entender por qué la obra de Ochando es la que debió acompañar estas honras fúnebres y otras celebraciones exequiales de alta jerarquía en el recinto angelopolitano por los años siguientes, consúltese mi tesis de maestría ya citada.

<sup>401</sup> Vid. Zamora-Pineda, *Entre la tradición.... op. cit.*, pp. 128-135.

recibir la noticia del fallecimiento de la Reina María Bárbara de Braganza, y que probablemente se haya utilizado el mismo oficio y misa de difuntos.<sup>402</sup>

De lo que no hay duda es de que en el momento en que la fallecida reina fue trasladada al monasterio de la Salesas para la celebración de la misa pontifical de cuerpo presente, el *Oficio y Misa de difuntos* de Nebra estaba listo para estrenarse y acompañar las reales exequias en el recinto madrileño.<sup>403</sup> Esta misma música volvería a sonar un año más tarde para acompañar el luto que dejaba la muerte del rey Fernando VI, quien moría viudo, con la cabeza vacía y “consumido por la pena”.<sup>404</sup> Y de acuerdo con González Marín:

la obra sirvió de nuevo en los funerales de María Amalia de Sajonia, Carlos III y Fernando VII [...] y se convirtió en una pieza de ejecución casi obligada cada año el día de difuntos. [...] Incluso se conservan en el Archivo General de Palacio juegos de partichelas copiados en el último tercio del siglo XIX.<sup>405</sup>

Respecto a la difusión de la obra en la América española, y al mismo tiempo como un elemento más para especular sobre su vigencia, existe un copia íntegra del *Oficio y Misa de difuntos* en el archivo de la Catedral de Santiago de Chile que fue enviada por Eslava en 1853, a petición de arzobispo Valdivieso. De acuerdo con Alejandro Vera, esta obra fue incluida “en el inventario de la música catedralicia de 1882, realizado por el maestro de capilla Manuel Arrieta, dentro de una sección titulada ‘Música muy buena que no se ha ejecutado aquí por falta de elementos’”.<sup>406</sup> De acuerdo con el mismo musicólogo: “esta afirmación, realizada a fines del siglo XIX, no nos autoriza a descartar que estas piezas puedan haberse cantado en las décadas anteriores”,<sup>407</sup> pero, en cualquier caso, da cuenta de la presencia de la obra a uno y otro lado del Atlántico pasada la primera mitad del siglo XIX.

El *Oficio de Difuntos* de Francisco García Fajer debió ser compuesto en años cercanos a su vuelta a España (1756). Consecuentemente, es probable que la obra haya sido hecha

---

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> Información detallada sobre el fallecimiento de la reina y el estreno de la música de Nebra puede consultarse en la obra ya citada de González Marín, *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos...*

<sup>404</sup> *Ibidem*, p. VII.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. XVI.

<sup>406</sup> Alejandro Vera, “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*, no. 32 (2013), p. 93. Toda la información al respecto de la copia del *Oficio y Misa de difuntos* de Nebra resguardada en la Catedral de Santiago fue tomada de este mismo artículo.

<sup>407</sup> *Idem*.

expresamente para el fallecimiento de algún finado notable en la Seo de Zaragoza. No obstante, no sólo desconocemos la razón fúnebre para la que “el Españolito” compuso el oficio, sino que, además, no se ha conservado ninguna copia en la península.

La popular obra fúnebre, aunque sin vestigios de su existencia en el viejo mundo, dejó constancia de su uso en la Catedral de México, en la Catedral de Puebla, además de una copia decimonónica que se resguarda en la Colegiata de Guadalupe y, de acuerdo con Javier Marín, pudiera tener concordancia también en la Catedral de Morelia.<sup>408</sup> En adición, hay constancia de su difusión en otros recintos del Nuevo Mundo, pues de acuerdo con Alejandro Vera, se resguarda en Lima y Santiago de Chile una copia parcial e íntegra, respectivamente, fechables a finales del siglo XVIII.<sup>409</sup>

Y similar al caso de la obra de Nebra, el *officium defunctorum* gozó de:

un importante *revival* [...] entre 1845 y 1868, cuando se interpretó en no menos de veinte ocasiones (seis de ellas en 1865) en las honras de, al menos, trece religiosos distintos. Sorprendentemente, el Oficio volvió a interpretarse en una fecha tan tardía como el 13 de noviembre de 1957.<sup>410</sup>

En un marco de coincidencias históricas pueden señalarse las siguientes premisas: los tres maestros de capilla componen su obra fúnebre entre *c.* 1755 y 1759. Ochando y Nebra componen su oficio y misa de difuntos en el contexto de la Villa y la Corte, es decir, siguiendo las prácticas litúrgicas madrileñas (este hecho será relevante para poner en dimensión algunas similitudes técnicas en el capítulo siguiente). La obra de los tres compositores tuvo una destacada difusión y vigencia en el Nuevo Mundo; en el caso de Ochando y Fajer, la música fúnebre de ambos compositores tiene concordancias en la Catedral de México, la Catedral de Puebla y la Basílica de Guadalupe (sin dejar de considerar que la obra de Fajer llegó a los tres recintos después que la de Ochando).<sup>411</sup>

Y sin tener por seguro para que ocasión fúnebre debió solicitarse a Ochando la composición, lo que sí sabemos es que pudo haber compartido con la obra de Nebra el destino

---

<sup>408</sup> Javier Marín, “‘Se canta por la armonía del Españolito’: *op. cit.*, p. 390.

<sup>409</sup> *Vid.* Alejandro Vera, *op. cit.*, p. 123.

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>411</sup> En el caso de Ochando, en la Catedral de México se conserva tan solo una copia de la misa y de la lección primer de difuntos, sin el resto del oficio.

de solemnizar las honras fúnebres de Bárbara de Braganza, la del aragonés en Madrid, *in situ*, y la del murciando en Puebla, *a posteriori*.

### ***El oficio con la misa, el oficio sin la misa, la misa sin el oficio***

Además de las coincidencias históricas considero importante señalar algunas características formales y estructurales que generan puntos de unión y desunión entre las tres obras. No resulta nimio señalar que en el caso de Nebra y Ochando la obra a la que se hace alusión, aunque enunciada y referida como una, en realidad son dos: el oficio y la misa de difuntos. El oficio y la misa, aunque compuestas en conjunto, se interpretaban en un momento distinto y muy específico de la misma celebración litúrgica, puede decirse, incluso, que ambas obras tienen una identidad independiente. Empero, situadas en el contexto litúrgico de la época y las prácticas compositivas hispanas, no puede obviarse la unidad discursiva, el tándem, en la concepción de las dos obras que permiten enunciarlas como una.

Llama la atención, entonces, que en el caso de García Fajer contemos sólo con el *Oficio de Difuntos*. Evidentemente las primeras consideraciones apuntan a la “ausencia de evidencia”; es decir, que hasta nuestros días hayan llegado sólo las copias transatlánticas del oficio, no permite asegurar que en su construcción original una misa de *requiem* no haya acompañado a este *officium defunctorum*.

Aunque desde el comienzo de la tesis ha estado presente que la música fúnebre es el medio y no el fin de esta investigación; vale la pena reparar en algunos hitos relacionados con la tradición que pueden explicar la conformación de las obras.

Las diversas tradiciones interpretativas, las variadas prácticas litúrgicas y la divergencia en la ejecución de las normas eclesiásticas dibujan un panorama heterogéneo: es frecuente encontrar en los recintos catedralicios misas de difuntos sin el oficio; oficios sin misa; invitatorios sin el resto del oficio; copias *a solo* de las lecciones de difuntos o del salmo 6, *Domine ne in furore*, entre otras muchas conjugaciones. Sin embargo, lo seguro es que unas exequias reales debían llevarse a cabo con la interpretación de ambas obras; y si bien, encontramos casos como el de Nebra y Ochando donde el binomio es innegablemente



compuesto como una unidad, es también común encontrar combinatorias donde a la misa de un autor le acompañaba el oficio de otro.<sup>412</sup>

Una de las hipótesis que me interesa plantear para el estudio del oficio es que existen razones para creer que esta parte del binomio tiene un vínculo significativo con la tradición litúrgica peninsular, incluso quizá mayor que la misa de difuntos. Según los estudios de Wagstaff la música para los funerales de la corona española comienzan a incluir polifonía desde antes de 1490 y a partir de Morales los textos de los maitines puestos en polifonía tienden a ser la constante del oficio de difuntos y se perciben como una sección central y, sino exclusiva, por lo menos sí representativa de la tradición española.<sup>413</sup> El autor asegura, también, que la configuración de los maitines permite “enfatar ciertas características que distinguen el repertorio español y latinoamericano de la música producida en el resto de la tradición artística europea durante el tiempo puesto en consideración”.<sup>414</sup> Aquí deben tenerse en cuenta dos aspectos: el primero es que el “tiempo puesto en consideración” de Wagstaff es el siglo XVI y el siglo XVII. Y el segundo es que justo una de las mayores discrepancias que parece haber entre los autores desde el siglo XVI hasta el XVIII son los textos de los maitines que toman para poner en polifonía. Abordaré ambos aspectos en los siguientes acápite.

*El oficio de difuntos: “un aspetto poco noto” o un repertorio de tradición hispana*

Respecto al primer punto, que los trabajos de Wagstaff se enfoquen en los siglos que anteceden al XVIII es, en realidad, benéfico para las intenciones de esta tesis. Es decir, que exista una tradición de poner en polifonía los textos de los maitines como propia de los autores hispanos, y también latinoamericanos, permite vincular las prácticas y las obras del siglo XVIII con la tradición de los siglos anteriores.

---

<sup>412</sup> Esta práctica sucedía con frecuencia desde los siglos anteriores. En las exequias de Felipe II, por poner un ejemplo, se utilizó música de Morales (invitatorio y partes de la misa), Guerrero (el gradual y el tracto), Capi (la secuencia) y Certón (el resto). Vid. Pablo L. Rodríguez, *Sebastián Durón Oficio de difuntos a tres y cinco coros*, (Madrid, Ed. Alpuerto, 2003) p. 26. En la Colección Sánchez Garza aparece también un oficio de difuntos de Franco al que le precede la misa de requiem de Guerrero. Por otro lado, el *Oficio de difuntos* de García Fajer de la Catedral de México recibió distintas intervenciones y añadiduras de otros autores a lo largo del siglo XVIII y XIX, vid. Vid. Drew Davies, “Los oficios de difuntos en el Archivo de música del ACCMM” en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, (México, UNAM, 2019) vol. 3.

<sup>413</sup> Cfr. Wagstaff, *op. cit.*, p. XI.

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 4. La traducción es mía

¿Cómo, entonces, se refleja esto en el escenario dieciochesco? Mi hipótesis, partiendo de la de Wagstaff, es que la composición de un oficio de difuntos era una práctica mayormente reservada a los compositores españoles, aun con la presencia significativa de maestros de capilla y compositores italianos en las cortes, templos y recintos catedralicios. De acuerdo con las obras que se encuentran resguardadas hoy día en la Catedral Metropolitana de México existen tres oficios de difuntos compuestos en el siglo XVIII; y, notablemente, los tres pertenecen a autores españoles: el de Francisco García Fajer, el de Matheo Tollis de la Rocca y el de Antonio Juanas.<sup>415</sup>

Sin menoscabo de las contundencias que pueden extraerse de las estadísticas, resulta más determinante tener en cuenta lo que significa la presencia de estas obras en el contexto de la Catedral de México. Poco antes de que los oficios españoles formaran parte del inventario catedralicio, Ignacio Jerusalem estaba a cargo de la capilla musical. Teniendo en consideración la importancia de contar con un oficio y misa de difuntos “fijo” en caso de ser necesario, llama la atención que no exista una obra de este género compuesta por el maestro italiano. Situación que se hace aún más perceptible considerando que sí compuso una misa de *requiem* para el recinto; y, además, existen obras “a solo” de los maitines compuestas por el *leccesi* (como de algunos otros autores), pero no existe un oficio de difuntos íntegro con los *ítems* establecidos por las prácticas litúrgicas de la época (3 en la Nueva España, 4 en España).<sup>416</sup>

Sumando tantos a la hipótesis, da cuando menos para pensar el hecho de que García Fajer a su vuelta a España haya compuesto un oficio de difuntos (con o sin la misa); pero que estando en Italia haya compuesto una misa de *requiem*, al parecer concebida desde el origen sin el oficio. El estudio de Ilaria Grippaudo sobre esta obra refiere a la fuente manuscrita como completa y no parece dar cuenta de una omisión estructural, además de asegurar que es “la única composición de este género [de García Fajer] conservada en Italia”.<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> El cuarto pertenece a Giovanni Battista Bassani (ca. 1650-1716) y, en realidad, es probable que el oficio de Bassani haya sido compuesto antes del siglo XVIII. Aunque desconozco estudios detallados sobre la obra del compositor, algunas fuentes aseguran que la última de sus composiciones sacras fue una misa concertada escrita en 1710. Por otro lado, el oficio de Bassani resguardado en la Catedral de México (A208a) está escrito en notación mensural blanca y con elementos estilísticos y técnicos propios del siglo XVIII.

<sup>416</sup> Vid. Davies, “Los oficios de difuntos en el Archivo ... *op. cit.*, p. 61.

<sup>417</sup> Ilaria Grippaudo, “Música de García Fajer en Italia el caso de la ‘Misa de Requiem’ conservada en Enna (Sicilia)” en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*, (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010), pp. 313-342

Si fuera poco, Charles Roeckle dedicó un —largo y profundo— estudio a los *requiems* napolitanos compuestos a lo largo del siglo XVIII. El trabajo del musicólogo se aproxima a los autores más representativos de la tradición napolitana y a sus producciones fúnebres. Situado en el contexto de la tradición, las prácticas y la escuela napolitana, entre todas las misas de difuntos revisadas por Roeckle, jamás se hace mención del oficio de difuntos. En este sentido, el *requiem* de García Fajer concuerda con la práctica napolitana. Aunque esto no niega la presencia de música polifónica para los textos de los maitines u otras horas del oficio en la tradición italiana, hace cuando menos visible que el binomio oficio-misa de difuntos concebido como una unidad está claramente ligado a la tradición hispana.

Los estudios de Rodobaldo Tibaldi sobre el oficio de difuntos polifónico en Italia en los siglos XVI y XVII hablan de este *corpus* como “un aspecto poco conocido de la música litúrgica en Italia”.<sup>418</sup> Tibaldi, asegura que antes del 1600 se tiene registro sólo de dos oficios de difuntos; y aun cuando el género tiene un mayor auge entre 1586 y 1625, las conclusiones del musicólogo apuntan a que en Italia tuvo una “*breve vita*”.<sup>419</sup>

El último hito para abonar a la hipótesis está en el *Oficio y Misa de difuntos* de José de Nebra: ¿por qué la obra que acompañó las exequias reales de la Reina Bárbara de Braganza fue compuesta por el vicemaestro de capilla? ¿Tal responsabilidad no debía ser dada a Francesco Corselli, maestro titular de la Real Capilla?

El perfil de Nebra que se fue construyendo desde el siglo XIX en los discursos históricos deja ver a un compositor prolífico y diligente. Leyendo entre líneas la información que tenemos sobre el actuar y el proceder del compositor, la hipótesis de González Marín adquiere sentido:

Cabe pensar que, en previsión de cualquier eventualidad, y sobre todo considerando la débil salud de la reina, Nebra tendría preparados al menos algunos esbozos de su música fúnebre antes del verano de 1758. En todo caso, desde que la enfermedad se declarara hasta la celebración de las honras, el autor habría dispuesto de un mes largo para finalizar el trabajo.<sup>420</sup>

Sin embargo, a ciencia cierta las razones por las que la música se encarga a Nebra y no a Corselli se desconocen. Teniendo en cuenta el vínculo entre el oficio de difuntos y la

---

<sup>418</sup> Rodobaldo Tibaldi, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l’ufficio dei defunti polifonico”, *Rivista Internazionli di musica sacra*, año 11, no. 2 (1990), pp. 158-213.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>420</sup> González Marín, *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos...*, *op. cit.*, XV.

tradicón litúrgica y, por seguro, el conocimiento de Nebra al respecto ¿habrá sido ésta una razón para encargar la obra al aragonés? Como se demostrará a través del análisis la presencia de elementos relacionados con la tradición litúrgica y el conocimiento de prácticas anteriores al siglo XVIII en el oficio de difuntos aumenta las posibilidades a esta hipótesis, sin por ello hacer excluyentes las palabras de González Marín.

Por otro lado, en el Archivo General de Palacio se resguarda una copia de un *Oficio de Difuntos* de Corselli compuesto con la estructura propia de la práctica litúrgica madrileña en el XVIII (cuatro ítems de los maitines puestos en polifonía: invitatorio, salmo 6, primera y segunda lección de difuntos), y la obra tiene fecha de copia en 1764. Antes he mencionado que la obra de Nebra se convirtió en una obra “casi obligada cada año el día de difuntos”, y que también acompañó las honras fúnebres de los monarcas fallecidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y todavía en el siglo XIX. De seguro una investigación respecto de la obra de Corselli podría dar razones sobre el origen o la necesidad de su composición, empero lo que puede asegurarse es que en las exequias reales la música que siguió utilizándose fue la de Nebra. Y entonces, este hecho se convierte en otro argumento para considerar al oficio de difuntos como un género propio o, cuando menos, más cercano a los autores peninsulares y a la escena sacra en el efervescente, moderno e internacional siglo XVIII español.

#### *Las lecciones en los maitines del oficio de difuntos*

El segundo punto por considerar sobre los estudios de Wagstaff es la configuración de los textos de los maitines que se ponen en polifonía a lo largo de los siglos. El estudio del musicólogo deja ver, por un lado, que entre el siglo XVI y el XVII el texto de los maitines se convierte en la parte central del oficio de difuntos; pero, por el otro, que existen diversas prácticas locales que, aunque coinciden en la importancia de los maitines, discrepan en los textos seleccionados para la polifonía.<sup>421</sup>

Entre las diferencias señaladas por el autor está el hecho de musicalizar uno o tres nocturnos de los maitines y las lecciones contenidas en cada uno, la selección de los responsorios y la adición del verso *requiem aeternam* al final de cada nocturno.<sup>422</sup> Además,

---

<sup>421</sup> Vid. Wagstaff, *op. cit.*, pp. 38-52.

<sup>422</sup> *Idem.*

Wagstaff plantea diferencias entre la configuración romana del oficio y la española, pero a su vez, señala prácticas locales como la aragonesa.

En este sentido, las palabras de Llorens Cisteró pintan el panorama contundentemente:

El oficio de difuntos carece de aquella unidad compacta que prevalece en la misa. Su composición polifónica varía según los autores y la praxis de las iglesias locales, ya que no se advierte un patrón común o una consuetudina uniforme que señale las partes cantadas en gregoriano y las polifónicas.<sup>423</sup>

Las palabras del musicólogo catalán derivan de sus estudios en torno a la música fúnebre de Francisco Guerrero; hecho que confirma la heterogeneidad del oficio de difuntos en el siglo XVI, y siguiendo las palabras de Wagstaff, también en el siglo siguiente.

Es interesante que esa diversidad parece encontrar una configuración más estandarizada hacia el siglo XVIII, sin por ello dejar de mantener la centralidad en los textos de los maitines. Y, a su vez, la codificación del oficio de difuntos dieciochesco encuentra un vínculo fundamental con la tradición litúrgica de los siglos anteriores: las lecciones, particularmente las lecciones de difuntos de los nocturnos en los maitines.

De acuerdo con John Caldwell es posible asumir que las lecciones dejaron de ser habladas para cantarse, en principio, de forma monódica y con fórmulas de entonación sencillas cerca del siglo IX;<sup>424</sup> y con el consabido desarrollo de la polifonía en los siglos venideros, las lecciones del oficio (en general, no sólo las de difuntos) cambiaron su tratamiento monódico.<sup>425</sup> Sin embargo, de acuerdo con el mismo autor, la vida polifónica de las lecciones fue un tanto efímera. Pues dicho tratamiento textural “parece no haber estado en uso, salvo en las pasiones y las lamentaciones, más allá del 1600”.<sup>426</sup> Y, por el contrario, la práctica de entonación monódica persistió hasta bien entrado el siglo XX.<sup>427</sup>

Pero si la práctica polifónica no fue más allá del 1600, ¿cómo se explica que en los oficios de difuntos de los compositores dieciochescos sí encontremos lecciones puestas en polifonía? De acuerdo con Luísa Correia, “las lecciones para las que los compositores peninsulares del

---

<sup>423</sup> José María, Llorens Cisteró. *Francisco Guerrero (1528-1599): opera omnia*. Barcelona: CSIC, 1997, p. 17.

<sup>424</sup> Cfr. John, Caldwell. “Lesson.” *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell [eds.]. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915>. Fecha de consulta 12/01/2022.

<sup>425</sup> Cfr. *idem*.

<sup>426</sup> *Idem*. La traducción es mía.

<sup>427</sup> Cfr. *idem*.

siglo XVI escribieron música más frecuentemente fueron las del oficio de difuntos y las lamentaciones de Semana Santa”.<sup>428</sup>

La predilección por mantener en polifonía las lecciones de ciertas fiestas litúrgicas hace evidente una práctica propia del contexto panhispánico, diferente del resto de Europa; pues, aunque la autora se refiere al siglo XVI —por ser su temporalidad de estudio— es posible constatar a través de numerosos ejemplos que, a lo largo del XVIII, los autores activos en los diversos territorios de la corona siguieron componiendo música polifónica justamente para las lamentaciones de Semana Santa y para el oficio de difuntos. Prueba de ello son, justamente, las obras de Nebra, Ochando y García Fajer.<sup>429</sup>

Haciendo un breve recuento de las lecciones de difuntos en algunos autores representativos de los siglos previos al XVIII, el *officium defunctorum* de Morales contiene música polifónica para el invitatorio, las tres primeras lecciones de los maitines y para el sexto responsorio, *Ne recorderis*, que concluye el segundo nocturno. En un caso similar, aunque con menos música polifónica, el *Oficio de Difuntos* de Guerrero contiene un invitatorio y la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine*.

Por otro lado, el *Oficio de Difuntos* de Tomás Luis de Victoria tiene una estructura con pocas concordancias respecto al modelo de Morales (paradigmático de la época según Wagstaff) y un tanto “alternativa” para el uso común en la época.<sup>430</sup> Pues pone en polifonía el motete *Versa est in luctum*,<sup>431</sup> el responsorio *Libera me Domine de morte aeternam* y le precede la segunda lección del primer nocturno, *Taedet animam meam*. Sin ahondar en las razones que llevan a Victoria a dar esa estructura y a seleccionar estos textos para su oficio, se constata la presencia de una lectura polifónica de los maitines.

---

<sup>428</sup> Luísa, Correia Castilho. “Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: Análisis de su lección de difuntos *Parce Mihi*”, en Marín, Javier (ed.) *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, (Andalucía, Universidad Internacional de Andalucía, 2020), pp. 495-502.

<sup>429</sup> Entre los varios ejemplos de lecciones para la Semana Santa, a uno y otro lado del Atlántico, están las compuestas por Nebra, José de Torres e Ignacio Jerusalem. Las lamentaciones han sido editadas por Carlos González Martínez, *Tres lamentaciones de José de Torres (1670-1738)*, (España, Dairea, 2023); las de Ignacio Jerusalem por: Javier Marín, *Aleph. Ego vir videns paupertatem Ignacio Jerusalem (1707-1769)*, (España, Dairea, 2019). Y las de José de Nebra por Raúl Angulo Díaz, la ficha de cada edición puede consultarse en <https://arshispana.com/es/varios/148-nebra-lamentaciones-del-miercoles-santo-1752-9790805412276.html>.

<sup>430</sup> Vid., Owen Rees. “Motets pro defunctis in the iberian world: texts and performances contexts”. *Mapping the motet in the post-tridentine era*. Esperanza Rodríguez (ed.), (Nueva York: Routledge, 2019), pp. 85-101.

<sup>431</sup> La presencia del motete *Versa est in luctum* en el oficio de Victoria, tiene connotaciones e implicaciones igualmente relacionadas con la tradición litúrgica y fúnebre hispana. Dado que ahondar en ellas rebasa el espectro del trabajo, para profundizar en el tema vid. *Idem*.

En un contexto más general, de acuerdo con Javier Marín, es posible establecer una estructura fija en lo que él denomina como “el oficio de difuntos mexicano” y está en función de las prácticas y el repertorio interpretado en la Catedral de México en el siglo XVI.<sup>432</sup> De acuerdo con el musicólogo, siguiendo la liturgia tridentina, el oficio novohispano cantaba en polifonía el Invitatorio; las antífonas del primer nocturno, junto con el Salmo *Domine ne in furore*; además de la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine*, y el segundo responsorio, *Qui Lazarum*.

Tabla 1. Reconstrucción de la interpretación del oficio de difuntos en la Catedral de México de acuerdo con Javier Marín (las secciones puestas en polifonía aparecen en negritas).

MAITINES	
<b>Invitatorio I: antífona <i>Circumdederunt me</i></b>	
<b>Invitatorio II: antífona <i>Regem cui omnia vivunt</i> + Salmo 94 <i>Venite exultemus</i></b>	
Nocturno I	
<b>Antífona I <i>Dirige, Domine</i></b>	Salmo 5 <i>Verba mea auribus</i>
<b>Antífona II <i>Convertere Domine</i></b>	<b>Salmo 6 <i>Domine ne in furore</i></b>
<b>Antífona III <i>Nequando rapiat</i></b>	Salmo 7 <i>Domine Dues meus</i>
<b>Lección 1 <i>Parce Mihi Domine</i></b>	Responsorio 1 <i>Credo quod Redemptor</i>
Lección 2 <i>Taedet animam meam</i>	<b>Responsorio 2 <i>Qui Lazarum</i></b>
Lección 3 <i>Manus tuae Domine</i>	Responsorio 3 <i>Domine Quando veneris</i>

Otro ejemplo representativo, de los siglos posteriores al XVI, es el de Sebastián Durón. Este compositor, a caballo entre el siglo XVII y XVIII y promotor de la modernización de la música litúrgica, demuestra la longevidad de las lecciones y su exención de la vuelta a la práctica cantollanista poniendo en polifonía el invitatorio, el salmo *Domine ne in furore* y la segunda lección del primer nocturno.

Es innegable que detrás de la selección de los textos están, como menciona Cisteró, las prácticas locales, pero también el seguimiento de ciertas normas litúrgicas (la tradición tridentina y postridentina). Pese a ello, con los ejemplos mostrados puede confirmarse, por

<sup>432</sup> Marín López, Javier. “Música para la fiesta de la muerte en la Catedral de México: una propuesta de reconstrucción e interpretación del oficio de difuntos”. *Researchgate*. <https://www.researchgate.net/publication/312578117>. Fecha de consulta 20/03/ 2020.

sobre la estructura heterogénea, la centralidad en los textos de los maitines y la presencia constante de las lecciones puestas en polifonía.

Respecto al siglo XVIII, es posible constatar una mayor homogeneidad en la estructura del oficio de difuntos, sin por ello perder las dos condiciones anteriores (la importancia de los maitines y las lecturas puestas en polifonía). Tomando como referencia a los tres protagonistas de esta investigación, sus respectivos oficios de difuntos disponen una codificación más o menos estandarizada de los textos puestas en polifonía: el Invitatorio, el salmo *Domine ne in furore*, la primera lección de difuntos (compuesta para tiple solista) y la segunda. Hecho que llama aún más la atención si tomamos en cuenta que los tres maestros de capilla componen su obra en diferentes localidades y que su música se interpretó en diversos templos de la América española.

De acuerdo con Drew Davies, en el contexto novohispano, lo más frecuente era encontrar oficios de difuntos de “tres ítems: el invitatorio [...] el salmo *Domine ne in furore*, y la lección *Parce mihi Domine*”; en tanto que en España a mediados del siglo XVIII lo común era “una vigila con cuatro ítems —invitatorio, salmo, y dos lecciones [...]”.<sup>433</sup> Tomando en cuenta que las obras de Ochando y García Fajer fueron interpretadas en el contexto novohispano pero, evidentemente, compuestas siguiendo la *praxis* hispana, esta es una manera de explicar las decisiones de los cabildos, maestros de capilla y consecuentemente de los copistas, para omitir o conjugar diferentes secciones de diferentes compositores.

Finalmente, como otro elemento importante en la configuración del oficio de difuntos dieciochesco, me interesa señalar el lugar protagónico y prácticamente invariable (a diferencia de lo que ocurre en los siglos anteriores) de la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine*. Existe una abundante cantidad de copias “solitarias” de la lección, es decir, sin otras secciones del oficio resguardadas en los acervos del territorio mexicano. En el caso de la Catedral de México todas las lecciones concertadas compuestas en el siglo XVIII corresponden a este texto de Job.<sup>434</sup>

Además, la construcción de esta lección tiende, como en el caso de Nebra, Ochando, Fajer, pero también Corselli y Jerusalem, a una dotación de voz solista con acompañamiento. En el capítulo del análisis explicaré algunas de las hipótesis que podrían llevar a los autores

---

<sup>433</sup> Drew Davies, “Los oficios de difuntos en el Archivo ... *op. cit.*, p. 61.

<sup>434</sup> Este hecho puede corroborarse en el *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México...* vol. 3, ya citado en esta tesis.



a dar este tratamiento más “italianizado” a la lección de difuntos. Por ahora, reparar en su presencia invariable en el oficio de difuntos dieciochesco permite volver a subrayar la importancia de las lecciones, no interpretadas en canto llano, y su vínculo con la tradición fúnebre hispana.

Hasta aquí he revisado unos cuantos de los muchos hilos que podrían desprenderse de la vida y obra de José de Nebra, Tomás Ochando y Francisco García Fajer. De igual forma he expuesto tan sólo unos cuantos hitos sobre la música fúnebre española que, como se ha asentado en los trabajos de diversos autores, tiene una larga genealogía y una larga historia en la tradición litúrgica peninsular. Mis señalamientos no agotan de ninguna manera los estudios que podrían hacerse sobre el oficio y la misa de difuntos (en conjunto y por separado) desde esta perspectiva (y que en gran medida ya se han ido haciendo desde hace varios años por muchos autores). La selección de estas pocas cuestiones ha buscado, sencillamente, subrayar los puntos de unión entre estos tres autores y justificar por qué su perfil y por qué su música fúnebre, pero también la música fúnebre como género litúrgico en general, se convierten en el espacio idóneo para el ejercicio analítico de esta tesis.

Pese a los años que los separan y a las sentencias historiográficas que parecieran hacerlos ajenos y desconocidos entre sí, a Nebra, a Ochando y a García Fajer los une por momentos Zaragoza, por momentos Madrid; de alguna manera los une la escena y, más puntualmente los une el oratorio; su trayectoria profesional y la difusión de su obra en ambos lados del Atlántico los acerca, aun considerando que pudieron no haberse conocido entre ellos; los une la formación litúrgica peninsular, aun con las andanzas napolitanas de García Fajer y, como espero quede demostrado en el próximo capítulo, en la música fúnebre, los une la tradición.

### **III. ANÁLISIS: ENTRE EL *STILE ANTICO* Y EL ESTILO ITALIANO; MATICES, MODOS Y PARTICULARIDADES**

#### **¿Qué clase de análisis es este análisis?**

Para retomar la discusión que dejó abierta el capítulo historiográfico, es necesario asentar las condiciones e ideas que motivan la propuesta del ejercicio analítico, así como su metodología y, lo más importante, su objetivo. El punto de partida es el lugar común. Como fue asentándose en la revisión de las historias, “lo italiano”, asumido como una categoría estética, se transformó con el pasar de los relatos y con el cambio de los siglos. Sin embargo, la transformación fue más perceptual que técnica. Es decir, lo que cambió fue la perspectiva peyorativa de los historiadores hacia la música italiana; de ser referida como poco menos que aciaga a modernista. Pero, historiográficamente, la definición del estilo se construyó mayoritariamente a través de una serie de características relacionadas con la música teatral y operística sin profundizar en su contenido técnico. Como consecuencia, se ha establecido un espacio dicotómico entre el *stile antico* y el estilo italiano; y ha quedado imposibilitada la diferenciación de matices, modos y particularidades que tuvo la recepción del estilo italiano en las distintas geografías de la corona.

El objetivo del capítulo —y de la tesis misma— es evidenciar las particularidades de esa “italianización” en aras de entender la mezcla de elementos musicales de ambas tradiciones como un proceso simbiótico y no como un fenómeno de calca estética. En repetidas ocasiones se ha hablado (como pudo constatarse en el primer capítulo) de la italianización del repertorio y de los compositores españoles, propiciando una idea de imitación técnico-estilística que pareciera anular la pervivencia de la tradición de música religiosa española. Por ello, términos como lo “italianizante”, la “italianización” y lo “italianizado” buscan ser puestos a debate en función de repensar y reflexionar sobre las connotaciones y pertinencias de su uso y alcance.

Entender esta simbiosis demanda encontrar marcos teóricos con etiquetas y taxonomías que puedan resultar generalizables para el corpus musical que se estudia, y que permitan poner en justa dimensión las particularidades y características de dicho repertorio.

A fuer de contestar la pregunta que da origen a este acápite, “¿Qué clase de análisis es este análisis?”, resulta imprescindible establecer las pautas teóricas y metodológicas que dan sustento al ejercicio analítico.

De alguna manera este repertorio (en particular el fúnebre, pero también la música panhispánica dieciochesca en general) ha sido estudiado mayoritariamente con herramientas analíticas que no logran desligarse de los problemas descritos en los anteriores capítulos de esta tesis. Consecuentemente el análisis busca tomar distancia de metodologías que pudieran resultar anacrónicas o ajenas a las condiciones técnicas de las obras. Las pautas metodológicas parten, en principio, de dos fundamentos: las ideas de Robert P. Morgan, y las claves de italianismos de Olga Sánchez-Kisielewska.<sup>435</sup>

Con una lectura a primera vista podría considerarse que citar a Morgan es ir en contra de la primera premisa (tomar distancia de metodologías ajenas al repertorio);<sup>436</sup> no obstante, el pensamiento del musicólogo se convierte en un amparo metodológico. De acuerdo con el teórico es posible diseñar un análisis que haga fácilmente perceptibles las características de una obra sin favorecer ningún método específico; y poniendo el foco en lo que resulte particularmente relevante en cada pasaje en cuestión.<sup>437</sup>

Aterrizando estas palabras a mis intenciones, podemos partir del hecho de que los elementos asociados al estilo italiano se dan por supuestos en el repertorio hispano.<sup>438</sup> El análisis busca, entonces, hacer fácilmente perceptibles las características propias de la música de tradición litúrgica latentes dentro de esa música “italianizada”; así como los modos y las maneras en que la primera mantuvo su vigencia. El foco se concentrará en los movimientos, pasajes o secciones que evidencien un tratamiento particular de los elementos hispanos o un tratamiento poco convencional de los llamados procedimientos italianos.

Bajo el amparo de la metodología de Morgan, el análisis no se asienta en teorías contemporáneas que pudieran resultar en clasificaciones o taxonomías anacrónicas para el

---

<sup>435</sup> Olga Sánchez Kisielewska, “Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 1, no. 1 (2015), pp. 28-53.

<sup>436</sup> Robert Morgan (1934-2021) puede ser considerado como uno de los grandes teóricos y analistas musicales del siglo XXI; *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas* (Torrejón de Ardoz, Akal, 1991) es una de sus obras más notables.

<sup>437</sup> Robert P. Morgan, “The Concept of Unity and Musical Analysis”, *Music Analysis*. Vol. 22, no. 1,2 (2003), pp. 7-50, p. 7. La traducción y paráfrasis son mías.

<sup>438</sup> Más adelante dedicaré un espacio a enlistar los elementos que comúnmente se han asociado el estilo italiano y las maneras en que han sido referidos.

repertorio, ni en ningún método o escuela analítica específica. Las conclusiones permitirán suscribir el uso, o no, de ciertas categorías estilísticas para el repertorio español, y la posibilidad de insertar este *corpus* dentro de los géneros o estilos (galante, barroco, clásico) establecidos por los discursos históricos predominantes. En todo caso, se trata de encontrar categorías y etiquetas que puedan explicar esta música en la dimensión histórica, teórica y estética que le corresponde.

Respecto al marco analítico que proporciona el trabajo de Sánchez-Kisielewska, al final del primer capítulo he señalado que, aunque puede corroborarse la falta de integración entre los trabajos históricos y los analíticos, en los últimos años, estudios en distintos formatos narrativos (artículos, dossiers, libros colaborativos) han comenzado a buscar un enfoque más allá del histórico. He dicho también que poco a poco esos trabajos han establecido un diálogo tácito con las narrativas históricas.

Justo con estas intenciones es que el trabajo de la mencionada musicóloga adquiere un valor exponencial en la presente tesis. Por principio de cuentas un análisis que parece no haber tenido un fuerte impacto en los discursos históricos,<sup>439</sup> se convierte aquí en un marco teórico fundamental para mi propuesta analítica —una declarada influencia analítica—; y consecuentemente, las consideraciones históricas pueden ser atravesadas por las conclusiones del análisis.

Quiero señalar también que he reservado la referencia a su trabajo hasta este momento por la trascendencia y vinculación inmediata que tiene con el análisis propuesto para esta tesis. Por ahora, basta asentar su función como marco analítico; más adelante ahondaré en las características y las propuestas de Sánchez Kisielewska y sus claves para italianismos.

### ***Prosopografía retórica***

En un sentido más concreto, el presente análisis utiliza ciertas prácticas convencionales como el estudio estructural, armónico, textual y comparativo de las obras y los procedimientos de

---

<sup>439</sup> Aunque es difícil asentar esta premisa de manera categórica, posterior a la publicación de Sánchez-Kisielewska, la idea sobre un galante (ya no un estilo italiano) homogéneo sigue presente en los discursos históricos. Entre otros ejemplos, puede citarse *Una Historia de la música colonial Hispanoamérica* de Leonardo Waisman (Argentina, Gourmet Musical, 2019). El capítulo “la segunda mitad del siglo [XVIII]: recepción del estilo galante”, además de la referencia explícita en el título, comienza diciendo que “la segunda mitad del siglo XVIII constituye un bloque relativamente más homogéneo en estilo que la primera”, p. 295. Justamente una reiteración del premisa italianizante.

los autores hispanos, en contraste con los modelos italianos. Y estas prácticas a su vez se insertan dentro de una perspectiva retórica.

“El entusiasmo desmesurado por la retórica musical”<sup>440</sup> suscitado en las últimas décadas, demanda justificar, cuánto más, la pertinencia de un análisis con esta perspectiva. En primer lugar, quiero retomar las palabras de Morgan: “no se busca favorecer ningún método en específico” y no espero que el sistema retórico, a pesar de su trascendencia como vía de análisis, se convierta en el único medio para corroborar mis hipótesis. En este sentido, estudios como el de Robert Gjerdingen, que han codificado las características técnicas del estilo galante, serán relacionados con el análisis retórico y con las otras prácticas señaladas. En consonancia con la postura de López-Cano “las estrategias retóricas deberían formar [formarán] parte de un edificio teórico [...] pero no agotarlo o suplantarlo”.<sup>441</sup>

Volviendo a las razones para justificar la pertinencia de la retórica, ninguna premisa parece tener mayor solvencia que la idea de que la composición en el siglo XVIII era un arte que se aprendía y gestionaba desde la esencia de la retórica, la persuasión y la construcción del discurso que, siendo en principio oral, se trasladaba al universo sonoro. Pero volviendo también al entusiasmo desmesurado que ha suscitado la retórica resulta importante contextualizar el marco teórico y geográfico.

A la par de otras propuestas analíticas de trascendencia, en el siglo XX surgieron estudios que demostraban que las teorías retóricas habían funcionado como osamenta de la composición e interpretación musical en los siglos XVII y XVIII. A partir de ese momento proliferaron una serie de estudios que hoy se han convertido en textos capitales de la materia (Dietrich, Buelow, Herreweghe, por mencionar algunos).<sup>442</sup> No es de extrañar que parte de esos estudios se dedicara, mayoritariamente, a las obras y compositores del repertorio canónico de la WAM;<sup>443</sup> no sorprende que los esfuerzos por entender y reconstruir la teoría

---

<sup>440</sup> Rubén López-Cano, *Música y retórica en el barroco*, (España, Amalgama Ediciones, 2011), p.18.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>442</sup> Dietrich Bartel, *Musica poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*, (Lincoln, University of Nebraska, 1998); George J. Buelow, “Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography”, *Notes*, 30, no. 2 (1973), pp. 250–59; Philippe Herreweghe, “Bach and Musical Rhetoric”, en *J.S. Bach Matthäus PassionK*, (Notas al CD de Harmonia Mundi, Francia, 901155-7, 1985), pp. 26-33.

<sup>443</sup> WAM son las siglas con las que el musicólogo David R.M. Irving refiere a la música clásica occidental, *western art music*. Algunas consideraciones sobre la hegemonía del canon alemán son expuestas en el texto ya citado de este autor: “Rethinking Early Modern “Western Art Music”... *vid.* Estado de la cuestión de esta tesis

de los afectos y conformar un elenco significativo y homogéneo de figuras retóricas se concentrara, en gran medida, en autores germanos: Bach, Haydn y Mozart, entre otros.<sup>444</sup>

Pero en este sentido, tampoco puede eludirse el hecho de que “los alemanes [...] desarrollaron un sistema poderoso de retórica musical que pervivió hasta la época de J. S. Bach”.<sup>445</sup> De acuerdo con González Valle, “la concepción alemana de la relación entre música e idioma se enriquece al completar su propio caudal asimilando procedimientos utilizados en Italia”.<sup>446</sup> La afluencia de ese caudal teórico no puede negarse cuando se mira la cantidad de tratados de *musica poetica-música rethorica* realizados por autores germanos.

De las palabras del musicólogo español puede deducirse que Alemania e Italia, cada cual con su perspectiva ideológica y teórica o práctica, fueron centros geográficos distinguidos en la retórica musical. Aun así, a los tratados de Burmeister, Quantz, Mattheson y Mozart —Leopold—, deben añadirse y tomarse en cuenta los de Mersenne, Montéclair y Geminiani.<sup>447</sup>

¿Y la música del otro lado de los Pirineos y del otro lado del Atlántico? Así, volvemos a las consideraciones que van más allá de lo musical y lo musicológico. España vuelve a estar inmersa en un espejismo totalizante. En el 2020 se impartió un seminario, en un contexto hispanohablante, dedicado a la “Articulación en la música vocal e instrumental del siglo XVIII [...]”.<sup>448</sup> El propósito del seminario era proponer hipótesis interpretativas, particularmente enfocadas en la articulación, a través del estudio de los tratados y teorías retóricas.

---

<sup>444</sup> Los libros que se han convertido en un referente indispensable en la retórica musical, según López Cano y otros autores como Catalán Jarque, atienden principalmente el repertorio germano.

<sup>445</sup> José-Vicente González Valle “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars musica’ y la ‘Música práctica’ a comienzos del Barroco”, *Revista de Musicología*, vol. 10, no. 3 (1987), pp. 811-842, p. 825.

<sup>446</sup> *Idem*.

<sup>447</sup> Joachim Burmeister, *Musica poetica: definitonibus et divisionibus breviter deliniat* (Rostock, 1601); Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752); Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburgo, 1756); Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris, S. Cramoisy, 1636); Michel Montéclair, *Principes de musique*, (Paris, Vve Boivin, 1736); Francesco Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, (London, 1749); Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, Christian Herold, 1739). De este importante tratado existe una traducción al español que puede consultarse en Fernando Pascual León, *Johann Mattheson: El perfecto maestro de capilla (Hamburgo, 1739). Estudio preliminar y traducción crítica*, (Valencia, Edictorialia, 2021). Importante mencionar también de Mattheson su *Das forschende Orchestre*, (Hamburgo, B. Schiller, 1713).

<sup>448</sup> Rafael Palacios, “Articulación en la música vocal e instrumental de los siglos XVIII y XIX” seminario impartido en México para el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, 2022. Aunque el curso especifica el abordaje de música decimonónica, los tratados y estudios estuvieron enfocados principalmente al siglo XVIII. Respecto al XIX se estudió solamente la séptima sinfonía de Beethoven. *Vid.* <https://rafaelpalacios.net/trashed/>

La delimitación temporal del seminario daba la impresión de no requerir una delimitación geográfica. Considerando el contexto en que se impartió el curso, o bien podía asumirse que ese siglo XVIII era panhispánico; o bien que abarcaba todo el repertorio europeo producido a lo largo de esos cien años. Sin embargo, las fuentes de primera y segunda mano utilizadas como peana de las hipótesis interpretativas eran todas relacionadas con el estudio de los tratados franceses y alemanes, y el repertorio de compositores germanos, con la salvedad de algún compositor italiano (Vivaldi).

Reparar en la ausencia de la música española hacía latentes algunas interrogantes: ¿la música (pan)hispánica no es susceptible de ser analizada bajo los tratados retóricos alemanes o franceses? ¿La exclusión del repertorio hispano atendía más a la inercia hegemónica del canon alemán que a la imposibilidad de estudiarla bajo este sistema retórico? ¿No existen tratados sobre retórica escritos por autores españoles entre el XVI y el XVIII?

Las conclusiones del seminario apuntaban a que el aparato retórico, con el elenco de figuras ya codificadas y la teoría de los afectos expuesta por autores de la talla de Mattheson, podía ser traslapado sin consideración al repertorio hispano.<sup>449</sup>

En realidad, las respuestas a las interrogantes sólo vuelven a poner sobre la mesa la paradoja colonialista sobre la que he hablado al inicio de la tesis y la escasa repercusión que ha tenido la música (pan)hispánica dieciochesca en el marco de la WAM. El artículo de González Valle que he citado con anterioridad evidencia (desde 1987) la existencia de tratados de *musica rethorica* producto de la pluma de teóricos españoles como Francisco de Salinas y Francisco de Montanos, ambos activos en las últimas décadas del 1500. Además de confirmar que “los compositores [españoles] sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI aplican procedimientos de la retórica y la poética a la composición musical”.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> Aunque el seminario citado pudiera considerarse como un hecho “aislado”, la relación internacional implicada entre el ponente y los asistentes (España, México, Francia), la institución que impartía el curso y la trayectoria del profesor a cargo, permiten confirmar la trascendencia y el impacto del seminario. Desde una mirada inductiva el seminario es un reflejo del panorama, aún vigente, sobre el lugar que se la ha concedido a la música hispana, y novohispana dieciochesca en los discursos dominantes. Por otro lado, el libro de Rubén López-Cano que ha sido citado anteriormente, se ha convertido en un referente de los estudios retóricos. Sin embargo, aun cuando una de sus grandes virtudes, en nuestro contexto, es haber sido publicado originalmente en castellano, el registro de figuras retóricas no contempla revisión de los tratados españoles. Ambos hechos ponen en perspectiva el poco impacto que han tenido los tratados hispanos en el redescubierto mundo de la retórica musical.

<sup>450</sup> José-Vicente González Valle, *op. cit.*, p. 827.

En ese fecundo universo analítico que ha traído consigo la revaloración de la música como discurso, poner sobre la mesa la existencia de un pensamiento retórico acotado al contexto hispano permite concebir desde una mirada propia la trascendencia y omnipresencia de la retórica en los compositores españoles; sin que ello signifique no mirar —aunque sea de reojo— las contribuciones de los teóricos germanos.

Además de considerar los aportes de Salinas y Montanos, existe un teórico español que resulta más cercano en tiempo y contexto a los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII. De biografía exigua, pero de obra trascendente, Pedro de Ulloa (1663-1721) puede considerarse como un gran polímata cuya principal contribución al universo sonoro fue su tratado de *Música Universal o Principios Universales de la Música*, (1717).<sup>451</sup>

Que el tratado de Ulloa haya sido publicado en las primeras décadas del XVIII ya lo hace más cercano en tiempo a los compositores activos en la segunda mitad del siglo, pero la aproximación no es sólo temporal sino también teórica e ideológica. Los postulados del jesuita son el resultado de un pensamiento retórico que, aunque presente desde el siglo XVI, fue sistematizándose a lo largo del siglo XVII. De acuerdo con Catalán Jarque, el trabajo de Ulloa “desarrolla con más detalle la teoría de los afectos dentro de la tratadística musical española”.<sup>452</sup>

Consecuentemente, el tratado de Ulloa es fundamental para el ejercicio analítico. Bien pudiera objetarse que la música compuesta a principios del siglo XVIII poco tenía que ver, en términos estéticos y técnicos, con las obras compuestas hacia mediados y finales de la centuria. Siendo así, el trabajo del jesuita se antoja un poco menos vigente. Sin embargo, es justamente a través de los procesos compositivos de las décadas anteriores que pueden encontrarse los guiños y los recursos técnico-estéticos a los que recurrirán los autores del XVIII tardío para dar vigencia a la tradición litúrgica española. La hipótesis analítica, entonces, presupone un pensamiento retórico vigente en Nebra, Ochando y García Fajer; y el tratado de Ulloa, una vía teórica para encontrar ese pensamiento.

Por otro lado, en los últimos años, en no pocos trabajos, hacer un análisis de este tipo pareciera reducirse al desvelamiento de figuras retóricas; a un empeño por encontrar tantas figuras como sea posible en una partitura y entonces legitimar el espíritu persuasivo y

---

<sup>451</sup> Pedro de Ulloa, *op. cit.*

<sup>452</sup> Catalán Jarque, *op. cit.*, p. 171.



afectivo de esa música, dejando de lado el resto de la operación retórica y su análisis. En este sentido, me interesa centrarme no sólo en los tópicos y en las figuras retóricas, sino en concebir esta música como una operación retórica desde la *inventio* hasta la *elocutio*, considerando también la *intellectio* y la *memoria*;<sup>453</sup> y sin mantener un apego por los listados de Ulloa —Mattheson o Burmeister—.

Mi utilización de las operaciones retóricas en función de los procedimientos compositivos parte de las siguientes definiciones: la *inventio* es entendida como la parte del discurso donde se buscan las ideas y argumentos adecuados para persuadir”;<sup>454</sup> la *dispositio*, operación que “pone en orden las razones, argumentos y pruebas que ha encontrado mediante la *inventio*”;<sup>455</sup> la *elocutio* “agrega el adorno de las palabras, las figuras”.<sup>456</sup> La *intellectio* y la *memoria* son operaciones no constituyentes del discurso, pero su pertinencia se hará evidente en el análisis. La primera es “una etapa previa de construcción del discurso [donde ...] el orador analiza la realidad que le circunda”.<sup>457</sup> La segunda, posterior a la construcción del discurso, consiste en “memorizar el discurso para declamarlo”(interpretarlo).<sup>458</sup>

Finalmente, más allá de diseccionar notas o motivos que puedan empalmarse con las tipologías preestablecidas, busco hacer distinguibles comunes denominadores presentes en todas las fases de la operación retórica que permitan hacer manifiesta la planificación estratégica y discursiva de los autores españoles para dar vigencia a su tradición. Usar el

---

<sup>453</sup> De acuerdo con Francisco Chico Rico “las operaciones retóricas constituyentes del discurso [son la] *inventio*, *dispositio* y *elocutio*” y “las operaciones retóricas no constituyentes del discurso [son la] *intellectio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*”; pero la relación es indisoluble para la construcción y comunicación del discurso. Francisco Chico, “Retórica y teatro en el siglo XVIII: a propósito del “decir agraciado” en la teoría retórica de Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)” en Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas org., *Retórica e teatro : a palavra em acção*, (Porto, Universidade do Porto, 2010), pp. 303-320. Dado que la *actio* y la *pronuntiatio*, en el caso de la música, están relacionadas con la interpretación y el acto performativo, no se consideran en el presente análisis.

<sup>454</sup> Existen numerosas fuente que han definido las operaciones retóricas. Mis definiciones han sido tomadas de “Las cinco operaciones de la retórica clásica” <https://www.goconqr.com/es/ficha/4448219/las-cinco-operaciones-de-la-retorica-clasica> Fecha de consulta 18/08/2023 y de Arantxa Capedvila “La retórica del objeto. Las partes retóricas como modelo para generar significados” <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/download/29846/29667/> Fecha de consulta 18/08/2023. Sin embargo, para un estudio más profundo sobre las fase de la operación retórica y la construcción del discurso sugiero consultar. Carmén Lopéz, Isolda E. Carranza y Teun A. van Dijk. *Estudios Del Discurso. the Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*. (London, Routledge Taylor & Francis Group, 2023).

<sup>455</sup> *Idem*. “las cinco operaciones...”

<sup>456</sup> *Idem*.

<sup>457</sup> *Ibidem*. “La retórica del objeto”

<sup>458</sup> *Idem*.

aparato retórico es, pues, una “invitación a construir creativa e interpretativamente lo que desde nuestro tiempo somos capaces de encontrar de persuasivo en esta música”.<sup>459</sup>

### ***Más allá de la descripción: un nuevo modo de escucha***

Resulta también imprescindible determinar el alcance del análisis. Al revisar el análisis de Eslava propuesto en su *Breve memoria*, uno de los señalamientos fue el alcance descriptivo de su metodología. De igual forma, los esfuerzos analíticos de los autores decimonónicos, y aun de algunos autores del siglo XX, se realizaban principalmente a través de una descripción subjetiva de la obra, con uso de adjetivos calificativos sin una dimensión técnica.

La mayoría de esas prácticas pueden insertarse, entonces, dentro de la metodología descriptiva que, de acuerdo con Edward T. Cone, se restringe a detallar qué sucede en una obra, pero falla en explicar por qué. En contraste, el mismo autor propone un tipo de análisis que ofrece su propia explicación, dando validez a relaciones que no se apoyan únicamente en el texto (la partitura).<sup>460</sup>

Años más tarde, en 2002, Mark Debellis cuestionaba el propósito del análisis musical y la metodología descriptiva, y aseguraba que “una segunda visión [la primera era la descriptiva] del análisis musical encuentra su valor no en la explicación de la obra sino en la búsqueda de un modo enriquecido de escucha [...]”.<sup>461</sup> Y en ese modo de escucha pueden concebirse nuevas relaciones para el oyente y el entendimiento de la obra.<sup>462</sup>

Considerando las definiciones de ambos autores, el presente ejercicio analítico se construye desde una metodología inductiva y una postura argumentativa que busca ir más allá del análisis descriptivo. En primer lugar, la intención es ofrecer una explicación que pueda generar relaciones con otro repertorio afín en género y época, y contestar la axiomática pregunta de Ian Bent (*quid* del análisis musical): “¿Cómo funciona la música?”<sup>463</sup>

En segundo lugar, en relación con las palabras de Debellis, el presente análisis busca concebir nuevas formas de escucha para el repertorio panhispánico dieciochesco. He acentuado que las más de las veces este repertorio, aunque salido de las plumas pautadas de

---

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>460</sup> Cfr. Edward T. Cone, *op. cit.*, *Analysis Today*.

<sup>461</sup> Mark Debellis, “Musical Analysis as Articulation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, no.2, (2002), pp. 119-135, p. 119

<sup>462</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 120.

<sup>463</sup> Ian Bent, *op. cit.*

compositores españoles, se concibe como italianizado; el paradigma de escucha es italiano y los elementos característicos y discernibles suelen estar en función de identificar dicha influencia. El objetivo es encontrar una serie de pautas técnicas y compositivas que, a través de un alcance generalizable, permitan develar los guiños, fórmulas o procedimientos propios de la tradición de música religiosa española. Dicho de otra forma, encontrar en aquello que parece italiano y suena italiano, lo español.

Finalmente, a través de un proceso inductivo, el análisis busca establecer premisas que puedan ser aplicables a otros géneros litúrgicos (quizá hasta paralitúrgicos) en condiciones estéticas similares, más allá de los que se han seleccionado para la presente tesis.

Un análisis argumentativo, de metodología inductiva, con un fundamento retórico y construido a partir del marco de “las claves de italianismos”. Esta es la respuesta a la interrogante del acápite y que da pie, entonces, al análisis.

### **¿Qué hace italiano al repertorio español?**

*A la mora de Italia, de música valía, recitaro, alieta y minué*  
Villancico anónimo, siglo XVIII

El paso por las historias de la música española, iniciado en el capítulo I, permite condensar en una lista prácticamente inequívoca los elementos italianos que, contados de relato en relato, se consideran indicadores del cambio de paradigma estético en la música panhispánica dieciochesca. Con más o menos detalle, y con algunas variantes cronológicas, esa lista incluye: la presencia de los violines en el templo (dos violines, un bajo de cuerda frotada y más tarde la viola); el desarrollo de un lenguaje instrumental emancipado del lenguaje vocal; el relajamiento de los procedimientos contrapuntísticos; un nuevo tratamiento de la disonancia; la “falsa policoralidad” como la textura polifónica predominante, donde el segundo coro se convierte en *ripieno* del primero; el desarrollo de nuevas formas y géneros vocales (el aria, el recitado, la cantata); y la asimilación del lenguaje operístico en la música sacra.

La presencia de los violines en el escenario eclesiástico, polémica en la época y en la historiografía, implicó no sólo un cambio en el imaginario sonoro del universo litúrgico, sino que abonó significativamente a una profunda transformación del sistema teórico, idiomático

e incluso en el de notación español. La utilización del cordófono contribuyó a la paulatina desaparición de las claves altas; a la aparición de nuevas alteraciones en el sistema armónico; al uso de nuevos compases ternarios; y al, también progresivo, mutis del conjunto de ministriles; y, como ya mencioné, una nueva relación entre las voces y los instrumentos donde los segundos adquirirían independencia lingüística.<sup>464</sup>

Es innegable que la música de violines italiana significó la irrupción definitiva en el cambio de pensamiento armónico; hecho que confirma Gaspar Sanz en 1674, cuando refiriéndose a “las sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia”, asegura que “a los instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de música italiana con tantos sostenidos y bemoles”.<sup>465</sup>

Sin embargo, vale la pena señalar, y con miras a seguir reflexionando sobre los lugares comunes asumidos por la historiografía, que estos cambios se han relacionado casi exclusivamente con la presencia de los violines en el templo a partir del siglo XVIII. Esto deja al margen las prácticas de algunos teclistas españoles del siglo anterior que habían comenzado a impulsar los cambios en el sistema de notación y la presencia de nuevas alteraciones en la armadura.<sup>466</sup>

Consecuentemente, debe tenerse en cuenta un proceso paulatino de cambio en el sistema teórico español que puede atisbarse desde el siglo XVII, sí con la música de cuerda italiana, pero también con algunos precedentes de los teclistas hispanos como el de Correa de Arauxo.<sup>467</sup>

Otro de los aspectos en los que la historiografía más reciente parece haber encontrado un punto de concordancia es en la cronología. Habiendo advertido la importancia de tomar distancia de la división periódica y estilística eurocéntrica, y aun con alguna discrepancia puntual de periodización, la mayoría de los relatos coincide en señalar las primeras décadas

---

<sup>464</sup> Todos estos elementos pueden encontrarse con mayor puntualidad en las obras ya citadas del siglo XXI: *La música en España en el siglo XVIII*, ed., por Malcolm Boyd e *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, ed., por José Máximo Leza. Por otro lado, el capítulo II de Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Reviviendo a un Maestro de Capilla”, pp. 36-75, resume y detalla todos estos elementos y sus implicaciones, desde comienzos hasta finales del siglo.

<sup>465</sup> Gaspar Sanz. *Instrucción de música*, f, 32r, *apud*. Cristóbal, García Gallardo, “Aportaciones de la Instrucción de música de Gaspar Sanz a la teoría de la armonía”, *Nasarre*, no. 31, (2015), pp. 59-99, p. 92.

<sup>466</sup> Francisco Correa de Arauxo publicó en 1626 su *Facultad orgánica*, donde aparecen tientos para órgano hasta con tres sostenidos. *Vid.* Francisco Correa de Arauco. *Facultad orgánica*, (Alcalá, en la imprenta de Antonio Arnao, 1626).

<sup>467</sup> *Vid.* Francisco Correa de Arauxo, *op. cit.*

del siglo XVIII como el momento introductorio de esos elementos, y las décadas centrales (1740-1760) como el punto de asimilación y cristalización del estilo italiano, que permanecería vigente hasta finales del siglo.

*Grosso modo*, estos son los elementos que de acuerdo con los relatos historiográficos “italianizaron” la música española. Como he subrayado a lo largo del capítulo I, las más de las veces estos recursos han sido señalados en las obras de los compositores españoles, pero poco analizados a un nivel técnico.

En este sentido, el trabajo de Drew Davies sobre la música en la Catedral de Durango representa una contribución importante y, a través de una mirada inductiva, permite entender más a detalle la manera en que se asimiló la influencia italiana dentro del estudio del repertorio.<sup>468</sup> El trabajo tiene una base estilística firme: consciente de las complejidades y complicaciones taxonómicas derivadas del debate entre lo galante, lo clásico, lo barroco, y hasta el rococó, el musicólogo norteamericano opta por tomar distancia de dichas etiquetas. Aunque no niega la relación temporal, estilística e ideológica implicada entre el concepto de “lo galante” y la música italiana producida a lo largo del siglo XVIII, Davies opta por utilizar el concepto de “estilo italiano”. La decisión, como él mismo señala, está en función del contexto musical novohispano y de la confirmación de una práctica italianizante.<sup>469</sup>

De acuerdo con la tesis del musicólogo, la manera en que se difundió la cultura musical italiana entre las iglesias, cortes y teatros del viejo y el nuevo mundo (incluida España y la Nueva España, pero también otros centros europeos) puede entenderse como un fenómeno de “proto globalización”.<sup>470</sup> Aunque pudiera objetarse la anacronía del término, Davies busca acentuar la homologación estilística y la implantación de una tendencia musical a nivel global, enmarcada además en un proceso de modernización y lograda como nunca antes en la historia de la música occidental.<sup>471</sup> Siguiendo las palabras del investigador, esa proto-globalización denotaba aspectos sociales más profundos y trastocaba algo más que el mero repertorio musical: “La preferencia de los monarcas europeos del siglo XVIII por la

---

<sup>468</sup> Drew Davies, “The Italianized frontier: Música at Durango Cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain”, tesis doctoral, University of Chicago, 2006.

<sup>469</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 48-53. La paráfrasis está tomada específicamente de la página 53.

<sup>470</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 43-52.

<sup>471</sup> El uso del concepto de modernización por parte de Davies hace eco en las palabras de Carreras, que asumían la introducción del estilo italiano en la península como un proceso modernista.

cultura italianizada apunta a tal tendencia como un verdadero mecanismo de auto-legitimación del poder a través de la exhibición de un refinamiento percibido”.<sup>472</sup>

Sería necio volver a puntualizar la resistencia ofrecida por la esfera eclesiástica española ante la inminente presencia de música y músicos italianos en la península ibérica. Lo innegable, a este punto del desarrollo historiográfico, es la paulatina asimilación del estilo italiano en las geografías hispanas, y la confirmación de que dicha asimilación tuvo repercusiones además de musicales, políticas, sociales y hasta económicas.

De acuerdo con Davies, esa asimilación paulatina pasadas las primeras tres décadas del siglo se convirtió, en realidad, en una acelerada recepción y transformación estilística que terminó por convertirse en el paradigma dominante: “la empresa italianizante había reemplazado mayoritariamente las convenciones españolas de música en ambos lados del Atlántico hacia mediados del siglo, como había hecho en la mayoría de los centros musicales europeos de Lisboa a San Petersburgo”.<sup>473</sup> Y respecto a la Nueva España añade también que: sin negar la multiculturalidad de América Latina, “[...] la estética novohispana funcionaba mediante el seguimiento consciente de los modelos italianizantes, antes que los sincréticos locales”.<sup>474</sup>

Considerando como central el concepto de proto- globalización propuesto por Davies, el panorama estilístico se reafirma como italianizante e italianizado. Es decir, un fenómeno de migración musical en el que obras y compositores llegados de Italia (particularmente de Nápoles) a las distintas geografías de la corona española implantaron un sistema técnico-estilístico homogeneizado.

En muchos sentidos las palabras del musicólogo no carecen de razón y, como lo demuestra la historiografía y (de acuerdo con él mismo) también los manuscritos, es innegable la preponderancia del estilo italiano en los papeles sueltos dieciochescos de ambos lados del Atlántico.<sup>475</sup> En aras de poder poner en realce las hipótesis sobre las diversas maneras en que se asimiló el estilo italiano por parte de los autores españoles, vale la pena profundizar en las características propuestas por Davies como propias del estilo italiano.

---

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 47, la traducción es mía. A partir de este momento debe tenerse en cuenta que todas las citas tomadas de la tesis de D. Davies y de otros textos en inglés son traducción mía.

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>475</sup> *Cfr. Idem*.

En primer lugar, es sobresaliente que el musicólogo vuelve a hacer referencia a una escuela napolitana. A través del capítulo historiográfico fue constatable que los relatos del siglo XXI comienzan a mencionar una práctica musical propia de Nápoles, aunque con pocas especificaciones técnicas y cualidades distintivas dentro del estilo italiano. A partir de entonces se hizo latente que la referencia a esa escuela napolitana parecía denotar más una relación geográfica que metodológica. Las palabras de Davies confirman esa relación. El estilo italiano napolitano parece vincularse mayoritariamente con una cuestión de origen, una genealogía, que con una serie de pautas o procedimientos técnicos propios o exclusivos de los compositores formados en Nápoles.<sup>476</sup>

No obstante, Daniel Hertz, uno de los autores antonomásticos en abordar la categoría de “lo galante”, considera a Nápoles como la principal fuente del estilo y dedica un capítulo de su *Music in European capitals* para contar lo sucedido en los conservatorios napolitanos (*Santa María di Loreto, Santa María della Pietá dei Turchini, San Onofrio a Capuana, y Poveri di Gesù Cristo*).<sup>477</sup> En este apartado narra en detalle la gran efervescencia musical acontecida en estos centros religiosos que, en principio, no tenían la intención de formar músicos y compositores profesionales.<sup>478</sup> Pero también señala las innovaciones desarrolladas en el terreno de la música operística, que incluyen el desarrollo de frases melódicas con acompañamiento, algunos rasgos estilísticos de lo galante y la importancia de Leonardo Vinci como el compositor que transformó la melodía en el mundo de la ópera.<sup>479</sup> En este sentido, cabe cuestionar si es posible que el estilo italiano, en general, no difiera de la práctica napolitana; y que la particular alusión haga referencia a un linaje de maestros y alumnos formados en Nápoles.

Por otro lado, además de los trabajos que han sido mencionados (Davies, Hertz, y las historias españolas a partir del siglo XXI), Giorgio Sanguinetti estudia en detalle el *Arte del partimento*.<sup>480</sup> El musicólogo refiere a esta técnica improvisatoria como un “*pedagogical*

---

<sup>476</sup> Davies refiere en repetidas ocasiones a la escuela napolitana y aunque relaciona a los compositores formados en Nápoles con las innovaciones en la música operística, no se especifican prácticas exclusivas de estos autores. *Vid. Ibidem*, capítulo I.

<sup>477</sup> Daniel Hertz, *op. cit.*, capítulo II.

<sup>478</sup> *Idem*.

<sup>479</sup> *Ibidem*, pp. 79-103.

<sup>480</sup> Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, (NY, Oxford University Press, 2012).

*device*”<sup>481</sup> constituido por una serie de reglas sobre teoría de la armonía y la conducción de las voces, basado en la tradición musical napolitana y enseñado principalmente por vía oral.<sup>482</sup> De acuerdo con el mismo autor, la enseñanza de dicho dispositivo “se desarrolló en un contexto único y específico: el de los cuatro conservatorios de Nápoles”;<sup>483</sup> se difundió a partir de dichas instituciones y “moldeó la mente musical de innumerables compositores durante el siglo XVIII y parte del XIX en toda Europa”.<sup>484</sup> Esta idea también puede relacionarse con el espacio novohispano, considerando los 34 *solfeggi* de Leonardo Leo que se encuentran resguardados en la Catedral de México y que debieron ser interpretados con el mismo propósito de instrucción compositiva-interpretativa.<sup>485</sup>

Consecuentemente, las palabras de Sanguinetti hacen eco en la idea de proto-globalización propuesta Davies; pero además permite confirmar una práctica compositiva particularmente desarrollada en Nápoles. El *Arte del Partimento* de Sanguinetti está profundamente relacionado con el trabajo de Gjerdingen y el estudio de un repertorio de frases musicales utilizadas en secuencias convencionales (*schema*) como base de la composición, y pedagógicamente dispuestas en los *zibaldoni*.<sup>486,487</sup>

---

<sup>481</sup> Aunque el término pudiera traducirse como dispositivo pedagógico, considero que puede tener connotaciones imprecisas en un contexto hispanohablante. Tal vez pudiera traducirse como una herramienta pedagógica, pero he optado por mantener el término en inglés utilizado por Sanguinetti para mantener la carga semántica de su propuesta.

<sup>482</sup> Cfr., Giorgio Sanguinetti, *op. cit.*, prólogo. Por otro lado, además del estudio de Sanguinetti, Frederick Aquilina realiza un estudio de caso sobre Benigno Zerafa. El autor afirma que el estilo compositivo de Zerafa “revela a un compositor del galante Napolitano.” Aun sin entrar en la discusión sobre el término de lo galante, el estudio de Aquilina permite establecer prácticas técnicas, estilísticas y compositivas propias del contexto musical napolitano. Vid. Frederick Aquilina, *Benigno Zerafa (1726–1804) and the Neapolitan Galant Style*, (UK, The Boydell Press, 2016).

<sup>483</sup> *Idem.*

<sup>484</sup> *Idem.*

<sup>485</sup> Vid. La Fontegara, “Arca de Música Música instrumental de archivos novohispanos”, programa de mano, [https://www.casademexico.es/wp-content/uploads/2021/04/2021\\_04\\_15\\_FONTEGARA\\_PROGRAMAMANO-V4.pdf](https://www.casademexico.es/wp-content/uploads/2021/04/2021_04_15_FONTEGARA_PROGRAMAMANO-V4.pdf). Fecha de consulta 10/10/2023.

<sup>486</sup> Vid. Robert Gjerdingen, *op. cit.* Aunque Gjerdingen estudia el repertorio de algunos otros europeos como Haydn y Mozart y quizá evita referencias puntuales a la escuela napolitana, sus *schemas* encuentran sustento en el estudio y análisis de las obras de autores representativos de la tradición napolitana como Leonardo Leo, Francesco Durante y Giovanni Battista Pergolesi.

<sup>487</sup> El *zibaldone* de acuerdo Gjerdingen era el término utilizado para referir al cuaderno de ejercicios y reglas de un estudiante de música. Vid., *Ibidem*, p. 10. Es importante señalar que estos cuadernos se han encontrado también en archivos españoles, bajo la etiqueta de *Solfeggi* y *Partimenti*. De acuerdo con información proporcionada por González-Marín es posible que un cuadernos de *partimenti* de Durante y Merola conservado en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza haya pertenecido a la familia Nebra.



Dado que en las últimas décadas ha proliferado en los discursos histórico-musicológicos la alusión a una práctica napolitana, aparentemente singular dentro de ese paraguas estilístico concebido como “estilo italiano”, resultaba imprescindible poner en contexto a qué refieren las fuentes y las historias cuando hablan de un estilo italiano particularmente napolitano. Puede entonces afirmarse que los compositores formados en los conservatorios napolitanos que llegaron a la península ibérica y al Nuevo Mundo (ellos o su música), sí aportaron un elemento distintivo de su lugar de origen; en palabras de Sanguinetti: “el arte del partimento.” Y, consecuentemente, la alusión a una práctica napolitana en la historiografía hispana termina por ser no sólo una cuestión de origen.

Es menester cuestionar si, además de los elementos del estilo italiano, los compositores hispanos asimilaron los procedimientos compositivos de la escuela napolitana y siguieron las reglas establecidas para el bajo, la armonía y la conducción de las voces relacionados con el partimento. Las posibles respuestas, evidentemente, se suman al objetivo principal del análisis y a la intención de hacer manifiestas las diversas maneras en que se asimiló la música italiana, considerando también sus propias particularidades.

Ahondar en “lo napolitano” ineludiblemente llevó a estas líneas más allá del trabajo de Davies. No obstante, ya he hecho hincapié en la importancia de esclarecer o, cuando menos, sentar una base que permitiera asir las referencias historiográficas sobre la escuela napolitana. Y, en adición, vislumbrar algunas de las sutilezas que pueden quedar ocultas ante la idea de una italianización homogénea. Vale la pena, por otro lado, para terminar de establecer qué hace italiano al repertorio español, volver a Davies.

Llama la atención que el compositor escogido por el musicólogo norteamericano para tipificar los principios estéticos del estilo italiano sea Antonio Aurisicchio (1710-1781). Evidentemente no por la capacidad de su obra para presentarse como paradigmática del estilo, sino por el poco impacto historiográfico que se ha otorgado a este autor nacido en Nápoles; considerando que incluso Sanguinetti, con su profundo estudio sobre el linaje napolitano ni siquiera lo menciona, y que su alusión es infrecuente cuando menos en el contexto panhispánico.<sup>488</sup> Como sea, apelando a un estudio de caso y de nuevo también a la

---

<sup>488</sup> Pese a las pocas referencias del compositor en los discursos musicológicos más recientes, debe considerarse que algunas de sus obras se encuentran resguardadas en acervos mexicanos; es probable que ésta sea una de las razones por las que Davies se basa en el compositor como un referente para el estilo italiano y apoyar su premisa de proto-globalización.

metodología inductiva, Davies encuentra en Aurisicchio los elementos necesarios para modelar el estilo italiano. En este punto no es insulso reparar en la formación napolitana del compositor y la relación que mantuvo con Leonardo Leo al haber sido su alumno.

Davies logra ir más allá de la retahíla de elementos italianizantes. Su análisis se centra en dos *Lamentaciones* de Semana Santa compuestas por Aurisicchio: *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophaetae*, primera lección de maitines del Jueves Santo; y *De Lamentatione Jeremiae Prophaeta*, primera lección de maitines del Sábado Santo.<sup>489</sup> El interés puesto en el género litúrgico no es secundario. El hecho de que Davies seleccione dos *Lamentaciones* de Semana Santa le permite poner en realce la cualidad performativa de los solos vocales intrínseca en la música italiana y la relación directa con el mundo operístico; ello, tomando en cuenta que ambas obras están compuestas para tiple solista con alternancia de un coro ATB, acompañamiento al órgano y cuerdas.

Pero, yendo más allá, el manejo de los pasajes solistas y la relación con los pasajes corales adquiere otras implicaciones retóricas y simbólicas a través del género y su lugar en la celebración litúrgica. De acuerdo con González Marín existe una relación entre las *Lamentaciones* de Semana Santa y, justamente, la música para las exequias. Pues una temática semejante les dota de un carácter retórico-musical igualmente semejante; además de que ambos géneros han contribuido con “algunos de los ejemplos más elaborados y atractivos del arte músico”.<sup>490</sup>

Estas ideas permiten atar dos cabos al mismo tiempo: continuar con el entendimiento técnico sobre los elementos característicos del estilo italiano y vincular algunas premisas con la música fúnebre. Las *Lamentaciones* de Semana Santa analizadas por Davies tienen un

---

<sup>489</sup> Las dos *Lamentaciones* analizadas por Davies se encuentran resguardadas en el Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Las fichas catalográficas de ambas obras pueden consultarse en la página de Musicat (es de notar que según la ficha catalográfica corresponden al miércoles santo) [http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi\\_resultado2.php](http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi_resultado2.php). Aunque no corresponde a esta investigación analizar a detalle la obras de autores napolitanos, es interesante y no puede pasarse por alto que la *Lamentación* para el mismo día compuesta por Jerusalem (ACCMM A0541), en efecto, sigue procedimientos compositivos y estéticos similares a las obras de Aurisicchio. Hecho que reafirma la existencia de una escuela napolitana y de una homogeneización estilística. No obstante, de acuerdo con la ficha catalográfica la obra está escrita para Alto solista. En oposición, Davies remarca que este repertorio “sin duda estaba escrito para un castrato soprano”. Drew Davies, *op. cit.*, p. 56.

<sup>490</sup> Luis Antonio González Marín, *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*, *op. cit.* Mayores referencias sobre las *Lamentaciones*, su uso y función en el contexto hispano pueden consultarse en la entrada realizada por el mismo autor para el diccionario de la SGAE: “Lamentaciones” en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (Madrid, España: SGAE, 1999, vol. VI), pp. 719-726.

papel funcional y simbólico dentro de la liturgia afín a la primera lección de difuntos *Parce Mihi Domine* que, como se verá más adelante, se convirtió en una de las secciones del *officium defunctorum* centrales para esta tesis.<sup>491</sup>

No es casualidad que en estas obras exista un espacio propicio para el lucimiento vocal, pues tanto el *Parce Mihi* como las dos lamentaciones de Jeremías son la primera lección del primer nocturno de los maitines. Considerando la práctica común de alternar textos de la liturgia puestos en polifonía con otros entonados en gregoriano, sería plausible especular si la función inaugural de estas lecciones las convertía en un momento tendente al virtuosismo y al tratamiento polifónico.<sup>492</sup>

Lo que sí puede corroborarse es la carga emotiva del texto (común denominador en las tres lecciones, el *Parce Mihi Domine* y las dos de Jeremías), que indudablemente es lo que hace a estas obras feraces para el desarrollo de solos vocales y melodías virtuosas. De acuerdo con Davies, en las *Lamentaciones* es posible encontrar todas las convenciones musicales de la ópera seria y las pautas compositivas y estructurales de un aria (*kirchen aria*).<sup>493</sup> Según el musicólogo el texto permite:

Una representación dramática y elevada de la voz solista en un estado de conflicto interno proyectado a través de un canto virtuoso, motivos melódicos estilizados, y un acompañamiento homofónico y afectivo[...]

La estética teatral de esta música realza los sentimientos religiosos promulgados por el texto litúrgico con la ‘puesta en escena’ de la voz solista de una manera paralela a la forma en que las arias serias articulan el carácter y la agencia personal.<sup>494</sup>

---

<sup>491</sup> Aunque, en términos generales, en este momento es pertinente poner en relieve las similitudes entre las *Lamentaciones* de Semana Santa y el *Parce Mihi Domine*, el análisis detallado sobre la primera lección de difuntos puede consultarse en el último acápite de este capítulo (*El parce mihi Domine: un, italianizante, común denominador*)

<sup>492</sup> Aunque rebasa las intenciones de esta tesis hacer generalizaciones sobre la música para la Semana Santa, es notable que en el ejemplo de Davies sólo se tiene noticia de haber sido puesta en polifonía la primera lección de los maitines, hecho que coincide con la música del oficio de difuntos. En los casos que serán expuestos más adelante en esta tesis, la primera lección es invariablemente polifónica y con una sobresaliente participación solista, la segunda lección es en ocasiones polifónica y la tercera siempre designada a cantarse en gregoriano.

<sup>493</sup> Cfr. Drew Davies, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 60.

Ciertamente, la representación dramática y la cualidad teatral e incluso el conflicto interno presente en los textos de Jeremías es trasladable al texto de Job (primera lección de difuntos).<sup>495</sup>

Con el estudio de Davies se hace manifiesta una vez más la importancia del desarrollo melódico, el uso de pasajes virtuosos para voz solista y la inserción de las convenciones operísticas en la música litúrgica hispana y novohispana.<sup>496</sup> Pero estos hitos, como ha quedado evidenciado, han sido ampliamente señalados en los discursos históricos ya desde el siglo XIX. La diferencia es que el análisis del musicólogo hace manifiestos otros procedimientos y consideraciones técnico-estéticas que van más allá de ese lugar común.

Por ejemplo, se hace evidente que la designación de un pasaje solista o la composición de una *kirchen aria* no era una decisión arbitraria sólo en función de seguir el paradigma estilístico predominante; consecuentemente, seguir las pautas del estilo italiano en la escena religiosa, implicaba también considerar la función litúrgica de la obra; aprovechar un texto, de entre otros, con una mayor cualidad retórica y dramática; y el lugar de la obra en la celebración litúrgica en conjunto.

Aunque pudiera parecer una obviedad reparar en estas consideraciones, los discursos historiográficos demuestran que no siempre se han tenido en cuenta las sutilezas derivadas de la infiltración del lenguaje operístico en la escena religiosa. En este mismo sentido, y tal como puntalicé respecto a la presencia de los violines, vale la pena considerar algunos hechos previos al siglo XVIII y matizar los hitos historiográficos. Pues es posible confirmar que desde el siglo XVII existen elementos interpretativos compartidos entre la escena litúrgica y la música teatral.<sup>497</sup>

---

<sup>495</sup> C. G. Jung aborda la profundidad de la expresión individual y la reacción subjetiva de Job ante las tinieblas; equiparando incluso a Job con el hombre contemporáneo. “El libro de Job marca un hito en el largo camino del desarrollo de un drama divino”, *Vid.* Carl Jung, *Respuesta a Job*, (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962).

<sup>496</sup> Salvando las distancias estilísticas dadas por la cronología, es importante considerar que *Lamentaciones* como la de Pedro Ximénez de Luna (*fl.* 1636- *ca.* 1640) evidencia un desarrollo melódico y virtuosístico a solo, lo que demuestra que estos elementos empiezan a ser característicos del género ya desde mediados del siglo XVII. Para información sobre la obra de Ximénez de Luna *Vid.* Luis Antonio, González Marín, *Terra Tremuit*, (Arsis, 2002) <https://www.losmusicosdesualteza.com/discos/terra-tremvit/> Fecha de consulta 07/11/2022.

<sup>497</sup> Por ejemplo, la presencia de la danza y de representaciones teatrales insertas en la música litúrgica. *Vid.* Luis Antonio, González Marín, “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, *Anuario Musical*, no. 48 (1993), pp. 63-102. En adición, la controversia sobre la licitud de introducir elementos de la música de tablas en el templo está sobre la mesa desde este mismo siglo. Y, por tanto, la polémica no se inaugura con el XVIII como a veces parecieran asumir los relatos históricos. Respecto a este hecho puede

Aunque no es mi intención parafrasear el análisis completo de Davies, a través de la obra de Aurisicchio el investigador también pone de manifiesto el seguimiento de un plan tonal prescrito o, de acuerdo con sus palabras, más bien, “profético” para las convenciones tonales que se usarán más tarde en el siglo XVIII, incluso en el XIX.<sup>498</sup>

El esquema *De Lamentatione Jeremiae Prophaetae*: sol menor-si bemol-mi bemol-do menor-sol menor, de acuerdo con Davies sigue una notoria “lógica tonal”.<sup>499</sup> La relación, evidentemente, se establece a través de las tonalidades menores y su relativo mayor. La intención de señalar el esquema tonal es que justamente uno de los puntos clave que distingue los procedimientos compositivos entre autores italianos y españoles es la *inventio* armónica de los autores ibéricos; es decir, la toma de decisiones sobre la disposición de las tonalidades atiende a otros factores retóricos y vinculados con la tradición litúrgica hispana, que no precisamente se corresponden con las convenciones armónicas establecidas por los autores italianos —ahora sí, particularmente napolitanos.

De hecho, es importante considerar que, en cuestiones tonales, aún bien entrado el siglo XVIII, la selección del “tono” para las *Lamentaciones* (pero también para las misas de difuntos) por parte de los autores hispanos sigue estando en función de los *toni lamentationim*, y no en función de la lógica de tonalidades mayores y sus relativos y homónimos.<sup>500</sup>

Innegablemente estas ideas necesitan ser demostradas a través del análisis. Por ahora mi intención es señalar que la música de los autores españoles, en efecto, puede entenderse como italianizada al compartir los elementos que han caracterizado a este estilo; pero que, considerando otros niveles de análisis, y tomando en cuenta los parámetros técnicos que tipifican el estilo italiano, una perspectiva homogeneizada por el paradigma italiano puede no serlo en todo sentido.

---

consultarse: Antonio, Ezquerro Esteban; Luis Antonio, González Marín; José Vicente, González Valle, “Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (ss. XVII-XIX)”, *Religiosidad popular y archivos de la Iglesia*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2002, pp. 601-621. Respecto a las premisas historiográficas sobre el siglo XVIII, *vid.* Capítulo I de esta tesis.

<sup>498</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 55.

<sup>499</sup> *Idem*.

<sup>500</sup> De acuerdo con González-Marín, en las lamentaciones el *toni lamentationum*, podía ser el romano (similar al sexto tono usual en las misas de difuntos, que asemeja a un moderno modo mayor) o el hispano, que se relaciona más con los tonos cuarto o segundo (parecidos a nuestros modos menores). Información obtenida a través de una conversación por escrito con González Marín, el 7 de noviembre de 2022. Por otro lado, respecto a los tonos utilizados en la misa de difuntos puede consultarse, Pablo Nasarre. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724.

Un análisis tan puntual como el de Davies permite demostrar de manera específica cómo se trataban las disonancias; la función del acompañamiento, en ocasiones como “una plataforma para los solos vocales”;<sup>501</sup> los cambios armónicos en función de la conducción de las voces; la relación de las dinámicas *forte* y *piano* con los pasajes homofónicos, los pasajes solistas o los pasajes exclusivamente instrumentales; y la utilización de ciertos ritmos, como en el caso de los ritmos lombardos que de acuerdo con el musicólogo denotaban elegancia en la estética galante y que están presentes en la obra de Aurisicchio.<sup>502</sup> Lo importante es que el trabajo de Davies aboga por una tipificación del estilo italiano a través de los recursos técnicos utilizados por Aurisicchio; y que, sin duda, establece un nivel de análisis técnico y estético más detallado de los elementos “italianizantes” que permiten rebasar el lugar común.

Finalmente, quisiera reparar en los villancicos y cantadas desde el marco propuesto por Davies. Con sus dificultades taxonómicas, fluctuaciones genéricas, cierta polémica interpretativa y propensos a ser descritos como unas “*misturadas de castelhanadas*”,<sup>503</sup> ambos géneros han tenido un lugar protagónico en los discursos musicológicos cuando de “italianismos” se trata. El villancico es quizá el género que hizo mayormente perceptibles las transformaciones estilísticas y la incorporación de los elementos italianos; además de que su paulatina transformación hizo latente un proceso de sincretismo estructural y estético o bien, de “*aggiornamiento*”, como lo ha denominado Álvaro Torrente.<sup>504</sup>

Respecto a la transformación morfológica sabemos que la incorporación de arias y recitados, entreverados con las coplas y estribillos, termina por ser la causa de las

---

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>502</sup> *Cfr. Ibidem*, pp. 54-61.

<sup>503</sup> Esta es la forma en que la reina Bárbara de Braganza se refería a los villancicos en una carta enviada a su padre el 6 de enero de 1747. La frase evidencia el rechazo de la Reina por los villancicos que, para entonces se habían “mezclado” estética y formalmente con los elementos italianos haciendo del género una “mezcla de castellanadas”, en palabras de la monarca. J. A. Pinto Ferreira, *Correspondência de D. João V e D. Bárbara de Bragança, Rainha de Espanha (1746-1747)*, (Coimbra, Livraria Gonçalves, 1945), 453, *apud*. Álvaro Torrente, “«Misturadas de castelhanadas com o officio divino»: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII” en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*, (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010), pp. 193-236.

<sup>504</sup> Álvaro Torrente, *ibidem*, p. 208. De acuerdo con el autor “En las dos primeras décadas del siglo se puede observar una progresiva transformación morfológica y estética en este género en la Capilla Real que pasaría en pocos años de un tipo de villancico inspirado en modelos del teatro burlesco madrileño a un modelo italianizado basado en la cantata de cámara y con una poesía mucho más conceptista.” Sin embargo, debe considerarse que el proceso no es del todo direccional y que, como he señalado en otros puntos de este capítulo, algunos procesos de cambio estaban gestándose desde el siglo XVII. Respecto a los textos, por ejemplo, tanto en el XVII como en el XVIII coexisten letras “serias” y conceptistas, letras líricas, letras graciosas e incluso grotescas. Parte de esta información fue corroborada por González Marín a través de una conversación por escrito, 7 de noviembre de 2022.

complicaciones taxonómicas. De acuerdo con Davies existen elementos estéticos y retóricos que permiten establecer diferencias entre un villancico y una cantada dieciochescos. Esas diferencias están relacionadas (además de con el número y el tipo de voces para las que se compuso la obra) principalmente con el tratamiento y contenido retórico del texto.<sup>505</sup> En este sentido las palabras de Davies coinciden con la postura de Torrente sobre un cambio perceptible en la estética de la poesía, con la salvedad de que el musicólogo español no señala una diferencia terminológica; es decir el villancico, aunque transformado, sigue denominándose o concibiéndose como tal.

Sin embargo, una vez más debe considerarse un matiz historiográfico sobre algunas de estas características. Pues, aunque es perceptible la reincidencia en que las transformaciones progresivas del villancico sucedieron a partir del siglo XVIII (Torrente refiere a las dos primeras décadas del siglo),<sup>506</sup> desde finales del siglo XVII se introducen elementos formales de la cantata o de la ópera; y por otro lado, a lo largo del XVIII, aun con la inserción de arias y recitativos, no siempre se eliminan las partes características de los villancicos y siguen componiéndose villancicos con la estructura “antigua” de estribillo y coplas, o introducción, estribillo, coplas y responsión.

Ambos géneros (si es que se opta por hacer una diferencia taxonómica y considerando la diversidad estructural y formal de las obras concebidas bajo ambos términos) se han convertido en un espacio antonomástico para hablar de la asimilación del estilo italiano en la música litúrgica de tradición española. Ya sea que se perciba como un proceso de transformación, donde a los villancicos se introdujeron arias y recitados; o bien, como un fenómeno de sustitución donde la esencia lírica de la cantada encontró lugar para sustituir al género hispano.

Con tan sólo citar unas pocas de las muchas palabras que se han dedicado al estudio de esta forma poético-musical se hace evidente la manera en qué se fueron incorporando los elementos italianizantes; en adición, el proceso paulatino del que habla Torrente ha permitido estudiar en detalle —con lupa y hasta con números— el cambio de paradigma.<sup>507</sup> A esta situación debe sumarse que la transformación estética se hace perceptible justo a través de

---

<sup>505</sup> Vid. Drew Davies, *op. cit.*, p. 81-90.

<sup>506</sup> Vid. nota al pie 504.

<sup>507</sup> Vid. Álvaro Torrente, *op. cit.*, “Las secciones italianizantes de los villancicos...”

un género cuya tradición poética y religiosa tenía una larguísima difusión en el mundo hispano.<sup>508</sup>

Esto explica también que aun cuando Davies utiliza una lamentación compuesta por un autor napolitano para definir los principios que tipifican al estilo italiano, en su capítulo dedicado a la “Aproximación de la música italiana en la Nueva España”, los villancicos y cantadas son el referente panhispánico para hablar del proceso de italianización. En adición, la mayoría de los ejemplos musicales analizados en *The Italianized frontier* corresponden justamente al repertorio paralitúrgico (cantadas y villancicos) de la Catedral de Durango, entre algunas otras *Lamentaciones* de Semana Santa y —no casualmente— algunos *Parce Mihi Domine*.<sup>509</sup>

La razón por la que este repertorio se vuelve ideal para ejemplificar la “italianización” es que (aun considerando las mezclas morfológicas de los villancicos) en estructura y forma estamos hablando de lo mismo: lamentaciones, cantadas, villancicos y la primera lección de difuntos eran, a nivel de concepción estructural, arias y recitados, en muchos casos con alternancias de pasajes homofónicos. Ciertamente las cualidades retóricas y la “función dramática” de los textos, como la refiere Davies, son también un elemento compartido en estas formas devocionales.

Los villancicos y todo su proceso de transformación a lo largo del siglo XVIII son sin duda un camino viable para contestar qué es lo que hace italiano al repertorio español. Incluso, a la lista de elementos característicos del estilo italiano, podría sumarse la manera en qué se ha concebido al villancico como el género “italianizado” por excelencia; quizá incluso podríamos asumirlo también como parte del constructo de ese lugar común que no ha hecho latentes los matices y particularidades de ese proceso de asimilación y sincretismo estilístico.

Esta es una de las razones por las cuales el presente trabajo se concentra en el repertorio litúrgico, particularmente en el oficio y misa de difuntos. El primer capítulo hizo latente que el repertorio litúrgico y principalmente la misa se ha concebido

---

<sup>508</sup> Cfr. Álvaro Torrente, *op. cit.*, “‘Misturadas de castelhanadas com o oficio divino’: ...”, p. 193.

<sup>509</sup> Vid. Drew Davies, *op. cit.*, “lista de ejemplos musicales”. Existen algunos otros ejemplos de repertorio el latín como el *Filius meus parvulus est*, de José Abella. Pero debe considerarse que en realidad esta obra es un responsorio, género que sustituyó hacia finales del siglo a los villancicos. En todo caso, entre todo el repertorio propuesto por Davies menos del 30% de los ejemplos corresponden a repertorio litúrgico, contando las lamentaciones de Aurisicchio y el *Magnificat* (RV 610a) de Vivaldi.



historiográficamente como un espacio más apegado a la tradición religiosa española y por ende distanciado de la esencia operística y teatral de otros repertorios.<sup>510</sup> Por otro lado, como ha sido demostrado en el *Toque de incordia* (capítulo II), el oficio de difuntos, si bien no fue exclusivo del rito católico hispano, permite establecer una larga tradición compositiva propia de los músicos españoles.

En este sentido, de alguna manera vuelve a ponerse sobre la mesa la percepción de un espacio dicotómico: o bien la música se entiende como italianizada, o se mantiene apegada al *stile antico*.<sup>511</sup> Consecuentemente, se trata de evidenciar a través del repertorio “más conservador” la manera en qué se establecieron las variantes nacionales del paradigma italiano, a la vez que se encontraron vías (conscientes o inconscientes) para mantener vigente una larga tradición litúrgico-musical.

Finalmente, quiero poner en realce que la intención de haber profundizado en qué es lo que hace italiano al repertorio español, además de ahondar en algunas ideas que se han vuelto axiomáticas de los discursos musicológicos, fue señalar algunas pautas para entender qué no lo hace italiano. O bien, cómo puede comenzar a matizarse y repensarse esa percepción de homogeneidad y dicotomía.

---

<sup>510</sup> Vid. Capítulo I. Al respecto pueden retomarse las palabras de J. González Valle, *op. cit.*, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal [...]”. Y la manera en que se concibe a la Misa en José M. Leza, (coord.), *La Música en el siglo XVIII [...]*.

<sup>511</sup> Vid. Drew Davies, *op. cit.*, p. 82. Además de la alusión a la existencia de dos posibilidades estilísticas en relación con los “Villancicos y Cantadas” (p. 83), Davies vuelve a referir esta situación más adelante. Aun cuando el musicólogo confirma que algunos autores novohispanos reinventaron sus tradiciones locales con los modelos italianos, asegura también que “otros siguieron componiendo de acuerdo con antiguas tradiciones”, p. 274. Si bien, es un hecho innegable, no se pone en evidencia la posibilidad de un sincretismo o pervivencia conjunta de los elementos tradiciones hispanos con los elementos italianos.

## Suena italiano, parece italiano, es español

### *Claves para italianismos y españolismos*<sup>512</sup>

*“Al modo de la de Nebra”  
“Las Misas de Nebra presentan un bajo grado de italianización; las de Jerusalem son, obviamente,  
de estilo italiano.”  
Olga Sánchez-Kisielewska<sup>513</sup>*

¿Al modo de la de Nebra? ¿Un bajo grado de italianización? En 2015, Olga Sánchez-Kisielewska publicó un análisis comparativo entre las misas concertadas de José de Nebra e Ignacio Jerusalem. El estudio partía de la famosa cita donde el cabildo metropolitano pide a Jerusalem que componga una misa al “modo de la de Nebra”.<sup>514</sup>

Partiendo de la dificultad para delimitar a qué referían con exactitud las autoridades eclesiásticas con la petición hecha al músico italiano, el objetivo de la musicóloga era demostrar que las misas de ambos compositores no tienen tanto en común como pudiera parecer.<sup>515</sup> El análisis de Sánchez-Kisielewska pone sobre la mesa el hecho de que las misas compuestas en Madrid, aun habiendo asimilado elementos del estilo italiano, se mantuvieron exentas de prácticas compositivas propias de este género en Nápoles. Procedimientos como la división del *Gloria* en secciones independientes y la utilización de ciertas convenciones retóricas para comunicar afectos diferenciados, marcaban una pauta propia de los autores napolitanos: “Esta manera concreta de componer misas se transmite de Nápoles a México, pero no pasa por Madrid”.<sup>516</sup>

---

<sup>512</sup> Este título es una paráfrasis del acápite citado más adelante sobre mi tesis de licenciatura donde el foco era la música de Tomás Ochando. *Vid.* Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Reviviendo a un maestro...”, p. 174-183

<sup>513</sup> Olga Sánchez Kisielewska, “Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra” *op. cit.* La cita de “Al modo de la Nebra” está tomada del mismo artículo de Sánchez Kisielewska, aunque la referencia alude a un acta de cabildo de la Catedral Metropolitana de México A.C. XLII, fol. 63, de acuerdo con la información proporcionada por la musicóloga.

<sup>514</sup> A.C. XLII, fol. 63.

<sup>515</sup> A manera de interrogante Sánchez-Kisielewska da a entender que existen múltiples factores para entender la petición del cabildo, desde “imitar rasgos particulares a nivel estético, o [...] emular [la] solemnidad y fastuosidad de la capital” Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*, p. 29.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 37.

En el 2016 me permití sumar a Tomás Ochando y a su *Misa en Re mayor* al estudio de caso de Sánchez-Kisielewska.<sup>517</sup> El resultado, en consonancia con las ideas de la investigadora fue que, siguiendo las pautas para “medir el grado de italianismo” de los autores hispanos, Ochando y Nebra compartían procedimientos que permitían asociarlos a una misma “comunidad lingüística”.<sup>518</sup> Esos procedimientos “respondían a premisas estéticas diferentes, más cercanas a la postura oficial de la iglesia católica [española]”.<sup>519</sup> Y aun cuando las palabras de Sánchez Kisielewska estaban dedicadas a Nebra era posible confirmar que las misas de ambos autores “suelen aspirar más a un tono general de seriedad y majestuosidad que a transmitir un amplio abanico de emociones”.<sup>520</sup>

Al mismo tiempo podía establecerse una distancia compositiva significativa con los autores napolitanos (además de Jerusalem, la investigadora recurre a misas de Leo, Sarro, Durante y Pergolesi para dar sustento a su comparativa). En ese momento, sumar a Ochando al binomio analítico Nebra-Jerusalem ayudó a establecer algunas hipótesis sobre el músico murciano: reafirmar su presencia en los círculos musicales madrileños y corroborar su ausencia física (que no musical) en el terreno novohispano; además de confirmar que pese a las comparativas entre Ochando y Jerusalem, el primero se encontraba “*Más cerca de Nebra que de Nápoles*”.<sup>521</sup>

Aunque mucho he referido sobre la visión predominantemente histórica de los estudios musicológicos, el estudio de Sánchez-Kisielewska se construye a través de una sólida propuesta analítica. Además, su metodología contribuye a establecer una perspectiva inductiva y argumentativa como la que propone esta tesis. La autora afirma que, pese a que su trabajo se enfoca en un estudio de caso, la intención es poder “iluminar cuestiones generales de importancia para el análisis de la música dieciochesca en España e Hispanoamérica [...] contribuir a una mayor precisión técnica en el estudio del italianismo musical”.<sup>522</sup> O sea, un objetivo similar al que persigue esta tesis.

---

<sup>517</sup> Vid. Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Reviviendo a un maestro de capilla...”, pp. 174-179.

<sup>518</sup> Utilizo el mismo concepto empleado por Sánchez-Kisielewska para referir a los autores que comparten un lenguaje musical.

<sup>519</sup> Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*, p. 37.

<sup>520</sup> *Idem.*

<sup>521</sup> Vid. Gladys Zamora-Pineda “Más cerca de Nebra que de Nápoles” en Anastasia Krutitskaya (ed.) *Celebridad y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, (Morelia, UNAM, ENES, 2020), pp. 235-250.

<sup>522</sup> Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*, p. 30.

Las palabras de Sánchez-Kisielewska son, pues, una invitación abierta a sumar a otros personajes, pero también a otros repertorios compuestos bajo los mismos principios estéticos y litúrgicos. ¿Qué sucede si pasamos la música fúnebre de Fajer por el tamiz de las claves italianistas propuestas por Sánchez-Kisielewska?, ¿o si consideramos a otros napolitanos como a Piccini, o un italiano como Corselli? ¿La misa fúnebre es susceptible de analizarse con las mismas claves italianistas que las misas concertadas?

Las claves establecidas por la musicóloga como “tasa de cambio” para identificar los grados de italianismo, o desde la perspectiva de esta tesis, para identificar la pervivencia de elementos tradicionales de la música litúrgica española, se convierten en el punto de partida analítico. ¿Cuáles son entonces esas claves para analizar italianismos... y españolismos?

#### *Algo más que la presencia de los violines en el templo*

Uno de los puntos centrales en el análisis de Sánchez-Kisielewska (una clave de italianismos) refiere al tratamiento de los pasajes instrumentales y de los pasajes dedicados a los *solos* vocales en las misas concertadas. De acuerdo con las conclusiones de la musicóloga, los autores italianos dedicaban invariablemente mayor atención al tratamiento de estos pasajes que José de Nebra. Posteriormente, habiendo añadido a Ochando a la ecuación, la hipótesis terminaba por confirmar que los españoles (activos en Madrid), en efecto, otorgaban menor protagonismo a dichos pasajes.

En cuestión de números, la *Misa a 8 en Sol* y la *Misa en Fa* de Jerusalem; la *Misa en Re*, la *Misa policoral en Sol*, la *Misa Laudate Nomen Domini* de Nebra; y la *Misa en Re* de Ochando confirmaban lo siguiente:<sup>523</sup> el músico *leccese* dedica entre el 17% y el 24% del

---

<sup>523</sup> Los resultados sobre las misas de Jerusalem y Nebra son los enunciados por Sánchez Kisielewska. La musicóloga confirma haber trabajado con la edición de Georg Harshbarger para la *Misa en Sol* de Jerusalem y con la edición de Craig Russel para la *Misa en Fa*. Georg Harshbarger, “The Mass in G by Ignacio Jerusalem and its place in the California Mission repertory”, tesis doctoral, Universidad de Washington, 1985. Craig Russel, *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (Nueva York, Oxford University Press, 2009). Respecto a Nebra: la *Misa en Re*, la *Misa Laudate Nomen Domini*, y la *Misa Policoral en Sol*, editadas por Paulino Capdepón, María Salud Álvarez y Craig Russell respectivamente. Paulino Capdepón, *La Música en la Real Capilla de Madrid: siglo XVIII* (Madrid: La librería, 1999); José de Nebra, *Misa Luadate Nomen Domini*, editada por María Salud González (Zaragoza Institución “Fernando el Católico”, 1998); José de Nebra, *Misa Policoral en Sol*, editada por Craig Russell, (Russell Editions, 1996). Y, respecto a Ochando la edición de su *Misa en Re mayor*, pertenece al trabajo de mis tesis de licenciatura ya citado Gladys, Zamora-Pineda, “Reviviendo a un Maestro de Capilla...”

total de las obras a los pasajes exclusivamente instrumentales, en tanto que Nebra y Ochando mantienen un porcentaje igual, del 13%.<sup>524</sup>

¿Qué sucede con las misas fúnebres de estos tres mismos compositores? No deja de ser llamativo que la hipótesis de Kisielewska no sólo se confirma categóricamente, sino que adquiere mayores dimensiones estilísticas y genéricas. Considerando esta toma de decisiones como parte de la *inventio*, José de Nebra dedica sólo 40 cc., de los 1008 que conforman su misa de difuntos, a música netamente instrumental; lo que significa un porcentaje aproximado del 4%. Tomás Ochando deja 41 compases para el lucimiento instrumental de un total de 742, lo que se traduce en un 6%. E Ignacio de Jerusalem considera en su *inventio* 226 compases instrumentales en una obra con 1020 compases; es decir el 22% (*vid.* Tablas 2,3,4).<sup>525</sup>

---

<sup>524</sup> Cfr. Gladys Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Más cerca de Nebra que de Nápoles...”, p. 239.

<sup>525</sup> Para la *Misa de difuntos* de José de Nebra trabajé con la edición de González Marín; respecto a Tomás Ochando trabajé con mi propia edición; y para la *Misa de réquiem* de Ignacio Jerusalem trabajé con la edición de Benjamín Geier, además de con el manuscrito resguardado en el Archivo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, A0467, MEX-Mc. Luis Antonio González Marín, *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos para las reales honras de la reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*, (Madrid, ICCMU, 2003); Gladys Zamora-Pineda, “El Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando, entre la tradición y el estilo italiano: una aproximación crítica a la obra del autor a través de su obra para los difuntos”, tesis de maestría, UNAM, 2019; Benjamin L. Geier, “The Missa Pro Defunctis at the Catedral Metropolitana de la Asunción de la Santísima Virgen María a los Cielos: Featuring The Misa de Difuntos (1760) by Ignacio Jerusalem y Stella, Maestro di Capilla (1707-1769)” tesis doctoral, Indiana University, 2020. Debe considerarse también que recientemente se publicó una nueva edición de la *Misa de difuntos* de Jerusalem hecha por Dianne Goldman, *Ignacio Jerusalem y Stella, Requiem in E-flat Major (1760)*, (Wisconsin, A-R editions, 2022).

Tabla 2. Compases instrumentales en la Misa de difuntos de José de Nebra

	<b>Compases</b>	<b>Pasajes instrumentales</b>	<b>Porcentaje %</b>
<b><i>Introito</i></b>			
<i>Requiem aeternam</i>	67	0	0
<i>Te decet himnus Deus</i>	68	0	0
<b>Total</b>	135	0	0
<b><i>Kyrie</i></b>	59	0	0
<b><i>Sequentia</i></b>			
<i>Dies irae</i>	211	24	11.4
<i>Lacrimosa</i>	60	13	21.7
<i>Pie Jesu Domine</i>	85	0	0
<b>Total</b>	356	37	10.4
<b><i>Ofertorio</i></b>	158	0	0
<i>Sanctus</i>	93	0	0
<i>Motete Circumdederunt me</i>	55	0	0
<i>Agnus Dei</i>	91	6	6.6
<b>Comunión <i>Lux Aeterna</i></b>	61	0	0
<b>Total global</b>	1008	40	4

Tabla 3. Compases instrumentales en la Misa de difuntos de Tomás Ochando

	<b>Compases</b>	<b>Pasajes instrumentales</b>	<b>Porcentaje %</b>
<b>Introito</b>			
<i>Requiem aeternam</i>	38	3	7.9
<i>Te decet himnus Deus</i>	28	0	0
<b>Total</b>	66	3	4.5
<b>Kyrie/ Christe/ Kyrie</b>	60	1	1.7
<b>Sequentia</b>			
<i>Dies Irae</i>	122	14	11.5
<i>Lacrimosa</i>	60	20	33.3
<i>Huic ergo</i>	19	0	0
<b>Total</b>	201	34	16.9
<b>Ofertorio</b>	72	2	2.8
<i>Sanctus</i>	58	0	0
<b>Motete Mortui Enim</b>	45	0	0
<b>Comunión</b>			
<i>Lux aeterna</i>	43	1	2.3
<b>Responso Liberame</b>	197	0	0
<b>Total global</b>	742	41	6

Tabla 4. Compases instrumentales en la Misa de difuntos de Ignacio Jerusalem

	<b>Compases</b>	<b>Compases instrumentales</b>	<b>Porcentaje %</b>
<b>Introito</b>			
<i>Requiem aeternam</i>	24	13	54.2
<i>Dona eis Domine</i>	70	0	0.0
<i>Te decet himnus Deus</i>	32	10	31.3
<i>Requiem aeternam</i>	21	8	38.1
<b>Total</b>	147	31	21.1
<b>Kyrie/Christe</b>	51	11	21.6
<i>Kyrie II</i>	3	0	0.0
<b>Total</b>	54	11	20.4
<b>Sequentia</b>			
<i>Dies Irae</i>	85	27	28.2
<i>Rex tremenda</i>	55	19	34.5
<i>Querens me</i>	42	9	21.4
<i>Ingemisco</i>	97	45	46.4
<i>Preces me</i>	43	12	27.9
<i>Confutatis/ oro supplex</i>	60	17	28.3

<i>Lacrimosa/ Huic ergo</i>	29	3	10.3
<b>Total</b>	411	132	32.1
<b>Ofertorio</b>	64	12	14.1
<i>Hostias et preces tibi</i>	25	3	12.0
<b>Total</b>	89	15	16.9
<b>Sanctus</b>			
<i>Sanctus</i>	16	1	6.3
<i>Hosana</i>	39	0	0.0
<i>Benedictus</i>	17	4	23.5
<b>Total</b>	72	5	6.9
<b>Agnus Dei</b>	51	13	25.5
<b>Comunión</b>			
<i>Lux eterna</i>	10	0	0
<i>Cum sanctistuis</i>	22	2	9.1
<i>requiem aeternam</i>	8	1	12.5
<b>Total</b>	40	3	7.5
<b>Libera me</b>	110	9	8.2
<b>Kyrie de absolución/ requiescant in pacem</b>	46	7	15.2
<b>Total global</b>	1020	226	22

No puede pasarse por alto el hecho de que el italiano mantenga un procedimiento compositivo consistente respecto al tratamiento instrumental. El 22% está sin duda dentro del rango establecido por Kisielewska para sus misas concertadas (17-24%). Sin embargo, que Nebra y Ochando dediquen 4% y 6%, respectivamente, se torna un poco más cuestionable en contraste con el 13% de las otras misas ¿Cuál es la trascendencia en términos perceptuales de estos porcentajes?

A pesar de la distancia porcentual entre las misas fúnebres y las otras misas, los españoles vuelven a hacer evidente un pensamiento compositivo compartido. No puede ser entendida como una casualidad la clara disminución de compases instrumentales en las misas *pro defunctis*; que además guarda una proporción semejante entre el aragonés y el murciano.

Es innegable que los autores españoles asimilaron el lenguaje idiomático instrumental propio del estilo italiano (hecho que resulta evidente con la sola presencia de los cordófonos en la plantilla orquestal y sobre todo con los procedimientos compositivos para los violines). Sin embargo, el uso contenido de pasajes netamente instrumentales hace evidente que el fenómeno de asimilación no implicó una italianización homogénea. Siendo poco probable



que la razón para ese uso limitado derive de una falta de pericia compositiva, el hecho se explica, en realidad, con el apego hacia la tradición litúrgica española.

A lo largo del capítulo historiográfico se hizo hincapié en que la misa se percibió en ocasiones como el género más conservador de la liturgia en relación con las innovaciones del estilo italiano; o bien, de acuerdo con Leza, como una forma litúrgica en donde conviven “la unidad” con “la variedad”.<sup>526</sup> La cantidad de compases dedicados a fragmentos instrumentales permite (en suma, con otros parámetros) llevar a un plano estilístico concreto ambas premisas.

El hecho de que Jerusalem invierta un mayor número de compases en el lucimiento orquestal hace evidente que en su credo retórico este tipo de pasajes juegan un papel trascendental a nivel formal y expresivo, pero quizá no genérico. En otras palabras, los números del estudio de Kisielewska sumados a los obtenidos en su misa de réquiem, permiten establecer que, por encima de la ocasión y el género litúrgico, el manejo instrumental de Jerusalem prima en su concepción estilística y compositiva.<sup>527</sup>

Respecto a los españoles es evidente que el uso “limitado” de pasajes instrumentales se corresponde con la idea de la misa como un género más conservador. Pero la reducción porcentual entre el *ordinarium missae* y las misas fúnebres hace aún más evidente el apego —o el respeto— por la tradición. El bajo número de compases instrumentales se explica a través del género litúrgico.

Si bien la muerte como fenómeno socio-musical no es un tema exclusivo del ritual litúrgico hispano, de acuerdo con las palabras de González Marín la tradición de música para exequias reales mantuvo una estricta etiqueta en España, con costumbres y “música especialmente concebida para los actos funerarios,” arraigada a pesar del paso de los siglos y a pesar de los cambios dinásticos.<sup>528</sup> Sin embargo, y de acuerdo con el mismo autor, algunas

---

<sup>526</sup> Vid. Capítulo I, siglo XXI; y José Máximo Leza, *op. cit.*

<sup>527</sup> Es importante señalar que esto no significa que Jerusalem obviara algunos recursos retóricos y estilísticos propios de una obra fúnebre. Lo que quiero subrayar es la diferencia de concepción estilística y pautas compositivas entre los compositores españoles e italianos.

<sup>528</sup> Cfr. González-Marín, *op. cit.*, VII-XI. Respecto a la tradición de música fúnebre hispana puede consultarse también del mismo autor: “Music for a Dead King. The image of Philip IV and Charles II of Spain and the music for the royal funerals”, *Mélanges de l'École française de Rome. Italie Méditerranée modernes et contemporaines (MEFRIM)* (número especial coord. por Thierry Favier y Thomas Leconte, *Musique de la foi, musique du pouvoir: Musiques religieuses d'apparat dans les cours régnautes d'Europe au temps de Louis XIV*). París-Roma, École Française, Roma, Centre de Musique Baroque de Versailles, Université de Poitiers, 133-2 (2022), 1-30. <https://journals.openedition.org/mefrim/11275>.

innovaciones comienzan a introducirse en la música para difuntos, a finales del siglo XVII y a través de Sebastián Durón.<sup>529</sup> Una de esas innovaciones se relaciona justamente con la inserción de “partes instrumentales independientes además del continuo”.<sup>530</sup>

Aunque el hecho pareciera confirmar la adherencia a ciertas prácticas relacionadas con el estilo italiano, la manera en que Durón trata a esas partes instrumentales, en realidad, permite confirmar el primer argumento de González Marín y también trazar una línea que va desde siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII. La *Missa pro defunctis* de Mateo Romero (“Maestro Capitán, 1575-1647), por tomar un ejemplo representativo de la primera mitad del siglo XVII, contrasta con la de Durón (de finales del siglo) por la ausencia de instrumentos; su construcción es a doble coro con acompañamiento.<sup>531</sup> Sin embargo, más allá de la falta de instrumentos, el procedimiento compositivo entre el músico flamenco y el brihuego no deja de evidenciar una misma tradición estilística.

La obra de Romero está construida a través de una alternancia antifonal determinada por el texto, y una alternancia entre pasajes homofónicos y breves desarrollos contrapuntísticos (concordante con el estilo característico español de ese siglo). La misa de Durón tiene en la plantilla orquestal dos flautas y dos violines, además del acompañamiento instrumental. La dotación está dispuesta en tres coros, donde el primero se conforma por las flautas y un alto; el segundo por los violines y un tenor; y el tercero por cuatro voces SATB; más el acompañamiento. Reparar en la disposición de los tres coros hace evidente que no existe un lenguaje idiomático propio de los cordófonos o de las flautas. En gran medida los instrumentos están tratados con semejanza a las voces y el procedimiento discursivo sigue siendo afín al de Romero: alternancia entre los tres coros en relación con las frases del texto; imitación de frases entre cada coro; y desarrollos homofónicos y contrapuntísticos sucedidos entre las voces de un mismo coro.<sup>532</sup>

---

<sup>529</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>530</sup> *Idem*.

<sup>531</sup> La edición de la obra de Romero consultada fue: Judith Etzion. *Mateo Romero (Maestro Capitán) Collected Works I 2 Missa 'Bonae Voluntatis'. 9 Vocum. Missa Pro Defunctis. 8 Vocum* (Holzgerlingen, Hänssler, 2001). Para la misa de Sebastián Durón y considerando las diferentes copias y versiones sobre su *Oficio y Misa de difuntos*, trabajé con la edición de: Pablo L. Rodríguez, *Sebastián Durón Oficio de difuntos a tres y cinco coros*, (Madrid, Ed. Alpuerto, 2003). Las fotos están utilizadas como ejemplos están tomadas de dichas ediciones.

<sup>532</sup> Aunque pudiera parecer insulso, es también importante señalar que la *Misa de difuntos* de Romero empieza con una figuración rítmica similar a la de Durón; aunque la obra del “Maestro Capitán” comienza con la frase *Dona eis (el réquiem aeternam* en gregoriano), en tanto que la de Durón comienza con *Requiem aeternam*. En notación contemporánea: una redonda ligada, a una blanca, seguida de otra blanca. De acuerdo con el incipit gregoriano de la edición ya citada sobre la misa de Romero esa figuración pudiera ser una alusión al gregoriano.

Por otro lado, es importante señalar que, efectivamente, existen pasajes instrumentales independientes, como menciona González Marín. Empero, más allá de carecer de un lenguaje idiomático propio, lo notable es que estos pasajes están limitados a momentos muy específicos de la obra y con tratamientos muy particulares. Entre los pocos pasajes exclusivamente instrumentales están los compases inaugurales del *Motete Ego sum*; seis compases que, entre el acompañamiento, los violines y las flautas, marcan el comienzo imitativo para la melodía del alto y el tenor. En adición, esos seis compases, pese a ser interpretados por los instrumentos, en realidad vuelven a seguir las pautas melódicas de la polifonía vocal española setecentista (*vid.* imagen 4).

Otro ejemplo de estos tratamientos particulares aparece en el *Rex tremendae*. Aunque no se trata de un pasaje exclusivamente instrumental, es el único momento de toda la *Missa...* donde puede observarse una independencia melódica entre la voz y los instrumentos (coro 2: tenor y violines); donde, además, se esboza un ligero desarrollo idiomático para los cordófonos, pero que no deja de estar sujeto a las reglas contrapuntísticas de la tradición española y que no deja espacio para los ritmos y figuraciones relacionadas con el estilo italiano.

334 Despacio

Fl I  
Fl II  
Cl A  
Vn I  
Vn II  
T  
Tp  
A  
T  
B

San - ctus, San - ctus, San - ctus,  
San - ctus, San - ctus, San - ctus,  
San - ctus, San - ctus, San - ctus,  
San - ctus, San - ctus, San - ctus,  
San - ctus, San - ctus, San - ctus,  
San - ctus, San - ctus, San - ctus,

Imagen 4. Cc. 334-339 del Sanctus de la Misa de difuntos de Sebastián Durón. Aunque el tratamiento melódico sigue procedimientos técnicos disímiles entre las imágenes 1 y 2, estos pasajes evidencian que el manejo instrumental de Durón en realidad es un tratamiento vocal de los instrumentos.

187

Fl1

Fl2

A

In - ge - mis - co, tam - quam re - us: Cul - pa ru - bet vul - tus

V1

V2

T

In - ge - mis - co, tam - quam re - us: Cul - pa ru - bet vul - tus

Imagen 5. *Ingenisco* en la secuencia de la Misa de difuntos de Sebastián Durón, cc.187-193.

359 [Motete: *Ego sum resurrectio*]  
Algo despacio

Fl1

Fl2

A

V1

V2

T

E - go

Ac.

Ac.

6 4

Imagen 6. Compases iniciales del Motete *ego sum*, de la Misa de difuntos de Sebastián Durón.

Imagen 7. *Rex tremenda* de la Misa de difuntos de Sebastián Durón, cc. 163-174.

Debe tenerse en cuenta que el hecho de que Durón limite la participación instrumental (ya sea en el desarrollo melódico o en el número de compases exclusivamente instrumentales) no se relaciona con un desconocimiento de las prácticas italianas. Ahora es cuando, apelando a los aportes historiográficos, no podríamos pasar por alto la alusión a este maestro de capilla como el “compositor que introdujo en la Música de España las modas extranjeras”. Premisa repetida o cuando menos referida en los discursos históricos de todos los siglos, pero que se originó en la pluma del —polémico y multicitado— Padre Feijoo.<sup>533</sup>

Es también el momento en que el análisis permite poner en dimensión la variedad estilística y técnica de los autores españoles (además de las sentencias del benedictino). Usando las claves de italianismos... y españolismos, Durón se percibiría como un compositor con “bajo grado de italianismo.” O, dicho de otra forma, más *ad hoc* a las ideas de esta tesis, el maestro brihuego supo dar pervivencia a su tradición asimilando, de acuerdo con sus intenciones y por segura con las de la liturgia, “las modas extranjeras.”

<sup>533</sup> Benito Jerónimo Feijoo, *op. cit.*, Discurso XIV: “Música de los Templos”. Respecto a la polémica de los violines en el templo y la figura de Durón puede consultarse también: Antonio Martín Moreno, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de estudios Orensanos, 1976.

Teniendo en cuenta la obra de Durón (y la de Romero), es posible trazar una línea estilística entre estos autores y los dieciochescos. Refiriéndome por ahora sólo a los pasajes netamente instrumentales, la diferencia radica en que los compositores del siglo XVIII asimilan en mayor medida el lenguaje idiomático propio de los cordófonos; pero ese uso evidentemente limitado de pasajes instrumentales es compartido por los tres compositores. Considerando las misas concertadas de Nebra y Ochando y una obra de Durón, como su *Misa a cuatro con violines y clarín, “a la moda francesa”*,<sup>534</sup> es posible establecer que el carácter implícito en la música fúnebre de tradición española es lo que lleva a estos españoles a limitar aún más los pasajes exclusivamente instrumentales.

Por otro lado, la clave de los pasajes exclusivamente instrumentales y el tratamiento orquestal puede llevarse más lejos, rebasando el parámetro numérico y situándose a nivel de la *dispositio*. Es decir, no sólo se trata de la cantidad de compases instrumentales que cada compositor dedicó a su misa de difuntos (*inventio*) sino la manera en que son tratados y dispuestos dichos pasajes (*dispositio*).

De acuerdo con Drew Davies, uno de los elementos esenciales en la música de estética galante era la utilización de ritmos lombardos como símbolo de elegancia.<sup>535</sup> Asimismo, y de acuerdo con los tratados históricos, la estética galante está determinada también por tresillos y figuraciones en semicorcheas ya sea por grados conjuntos, saltos de tercera o, como dice el mismo Davies, por un bajo figurado con notas repetidas en dieciseisavos que establecen la armonía.<sup>536</sup>

---

<sup>534</sup> Esta obra posee algunos ritmos y melodías de los minués franceses. Aunque algunas fuentes asumen que la misa se compuso probablemente durante los primeros años del siglo XVIII para agradar al nuevo rey Borbón, Felipe V, tras su ascenso al trono español a finales de 1700 (Vid. <https://arshispana.com/es/coro/173-duron-misa-a-la-moda-francesa-9790805412399.html>), es difícil creer a la suposición dado que Durón fue manifiestamente partidario del Archiduque Carlos de Austria. A mis intenciones resulta sobresaliente que además la misa tiene fragmentos dedicados a un clarín solista, con un lenguaje idiomático propio e independiente de las voces. Es importante señalar que la única copia manuscrita de esta obra se encuentra en el Archivo Histórico Diocesano de Guatemala. Vid. la edición de: Raúl Angulo Díaz, *Sebastián Durón (1660-1716) - Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa*, (Madrid, Ars hispana, 2018).

<sup>535</sup> Vid. en este capítulo *¿Qué hace italiano al repertorio español?*

<sup>536</sup> Cfr. Drew Davies, *op. cit.*, p. 57. Para referencias sobre los ritmos lombardos y las otras figuraciones Vid. por ejemplo, Gabriel Pérsico, “La música poética en la ejecución historicista contemporánea”, Argentina, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2019. O María Díez-Canedo, “De Did’lles, Turus y Tekes... Articulación en la Flauta Traversa Barroca”, Consultado en línea <https://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/DiezCanedo/sesion2/Diez-DeDidllesTurusTeques.pdf> Fecha de consulta 13/09/2022.

Es más que determinante el hecho de que Nebra y Ochando eviten casi a lo largo de toda la Misa la utilización de ritmos lombardos, métrica con puntillo, tresillos, e incluso semicorcheas en cualquier figuración; ¿evitan todo lo que rítmicamente hace galante a lo galante, o bien, evitan parte de las características esenciales del estilo italiano?

Pese a haber dotado de mayor independencia a los momentos instrumentales en comparación con Durón, Nebra y Ochando pocas veces utilizan semicorcheas; ambas misas están construidas predominantemente con base en negras y corcheas, y existen pocos ritmos dactílicos o yámbicos.

En contraste, Ignacio Jerusalem comienza la mayoría de los movimientos o incluso los cambios de sección con figuraciones en dieciseisavos y ritmos lombardos; como puede verse en el *Introito*, el *Requiem aeternam*, el *Kyrie*, el *Dies Irae*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*. Y, aun en las secciones que no comienzan con tales ritmos, el lenguaje instrumental de casi toda la obra está constituido por estas configuraciones en diferentes combinaciones, ya sea con ritmos dactílicos, yámbicos, o semicorcheas con notas repetidas, grados conjuntos y secuencias interválicas (un ejemplo *totum pro parte*, son los primeros compases de las cuerdas en el *Introito* de la misa de cada compositor, que demuestra el tratamiento general de la orquesta a lo largo de toda la obra (*vid.* imágenes 8, 9 y 10)).

The image shows a musical score for the first four measures of the string introduction in the Requiem Mass by Ignacio Jerusalem. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Contrabass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first measure is marked 'f' (forte) and the second 'p' (piano). The third and fourth measures are marked 'f'.

Imagen 8. Primeros compases de las cuerdas del *Introito* de la Misa de difuntos de Ignacio Jerusalem.



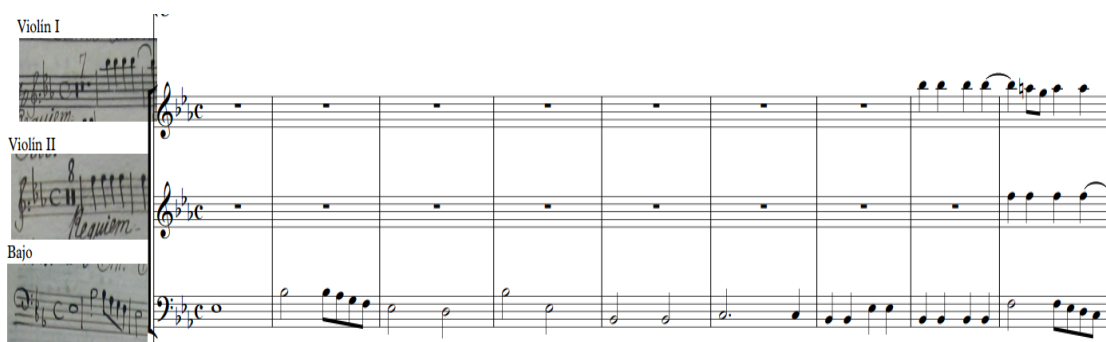


Imagen 9. Primeros compases de las cuerdas del Introito de la Misa de difuntos de Tomás Ochando.

Imagen 10. Primeros compases de las cuerdas del Introito de la Misa de difuntos de José de Nebra.

Esto no significa que los españoles no hagan uso de estas figuraciones retóricas en ningún momento. Consecuentemente, se torna aún más significativo reparar en qué momentos y por qué lo españoles sí recurren a estos elementos. De nueva cuenta la tradición y el sincretismo parecen dotar de sentido al *modus operandi*.

El aragonés y el murciano una vez más coinciden al utilizar estos ritmos italianizantes en la *sequentia*. Las razones que pueden explicar su utilización demuestran el bagaje estilístico de los autores hispanos, pero de manera sobresaliente hacen manifiesta su capacidad de sincretismo y su conocimiento de la tradición y el estilo italiano. De acuerdo con González Marín, la *sequentia* hacia el siglo XVIII, terminó por convertirse “en un punto clave de la misa de *Requiem*” para los autores españoles.<sup>537</sup> En parte por la división de los

<sup>537</sup> González-Marín, *op. cit.*, pp. X, XI.

números que progresivamente va mostrando el apego al significado del texto, pero también por su conexión con el pasado litúrgico; pues de acuerdo con el autor, hasta antes de Durón la secuencia se interpretaba comúnmente en canto llano.<sup>538</sup>

Por tanto, la secuencia se convierte *per se* en un espacio sincrético. No deja de estar presente la tradición litúrgica de los siglos anteriores, pero la retórica progresiva y emocional del texto, además del contacto con el lenguaje operístico italiano, termina por construir un momento litúrgico “con mayores pretensiones de impacto emocional”.<sup>539,540</sup>

En ambos autores una de las secciones de la secuencia con mayor presencia de ritmos lombardos, y combinaciones rítmicas y melódicas en semicorcheas (las ya mencionadas) es el *Lacrimosa*. En contraste, esta es una de las pocas secciones que Jerusalem no comienza con tales figuraciones rítmicas, sino con acordes quebrados en valores de corcheas.

En adición (como puede verse al volver a las tablas 2, 3 y 4), el *Lacrimosa* tiene el mayor porcentaje de compases netamente instrumentales en toda la *sequentia* de Ochando y de Nebra: 33% y 22% respectivamente. Pero Jerusalem vuelve a proceder de manera contraria, pues invierte menos compases instrumentales para esta sección. No sólo respecto a los autores españoles, sino en relación con el resto de su secuencia: otorga sólo el 10%.

Si fuese poco, la disparidad compositiva puede hacerse aún más evidente. Uno de los rasgos sobresalientes en el manejo orquestal de Jerusalem es que los pasajes netamente instrumentales suelen utilizarse como introducción o cierre de cada movimiento o sección. De las 24 secciones en que el italiano divide su misa, 18 empiezan con una introducción instrumental y 7 terminan con un pasaje solo de orquesta. En el caso de Nebra, 3 de 11 secciones empiezan con los instrumentos y ninguno termina sin la participación de las voces; Ochando, *argumentum a simili*, empieza 2 secciones de 12 con la orquesta y ninguna termina sólo con ella.

---

<sup>538</sup> *Idem.*

<sup>539</sup> *Idem.* En esta frase, aunque el autor está haciendo alusión a la obra de Corselli, las siguientes líneas reafirman que, sumada a la influencia del maestro italiano, la tradición litúrgica española desembocó en el desarrollo de secuencias en la Real Capilla y la música española por extensión, en obras posteriores, donde se encuentra, justamente la secuencia de José de Nebra.

<sup>540</sup> Aunque volveré más tarde a otros elementos de la secuencia de Ochando, en mi tesis de maestría ya citada, en las páginas 160-164, se analizan los elementos que hacen de esta obra del compositor un verdadero espacio de convivencia entre la tradición y el estilo italiano. Como citas del gregoriano, alternancia de compases antiguos con modernos en un mismo pasaje, y la presencia de una *kirchen aria*.

En este sentido, no se trata exclusivamente de la cantidad de secciones que comienzan con un pasaje instrumental, sino también de la cantidad de compases instrumentales utilizados en las introducciones. Las frases de Jerusalem, en promedio, van de los 6 a los 12 compases de solo orquestal. Sobresalientemente el *Lacrimosa* comienza con tres compases instrumentales —ciertamente pocos para el lucimiento violinístico, característico del *leccese*—. Los dos momentos en que Ochando utiliza un pasaje orquestal como introducción se presentan en, como cabe suponer: la *Secuencia*. Se trata de 5 compases que inauguran el *Dies Irae* y 9 el *Lacrimosa*. En este punto es fácil asumir que Nebra vuelve a demostrar la cercanía lingüística con el murciano. Dedicó 18 compases al comienzo del *Dies Irae* y 13 para el *Lacrimosa* —ciertamente muchos para la medida violinística del aragonés. La interrogante es evidente: ¿por qué Ochando y Nebra dedican mayor espacio al lucimiento instrumental (en compases y en recursos estilísticos) en esta sección?

El “Maestro Capitán”, vuelve a ser un referente setecentista. Romero no pone en polifonía ninguna sección de la *Secuencia Dies Irae*. Para unir la línea genealógica con el siglo anterior, Victoria tampoco musicaliza texto alguno de este canto; como no lo hace Guerrero.<sup>541</sup> Curiosamente, Morales (“compositor extranjero”, según Bermudo) en su *Missa pro defunctis a 4* es el único que musicaliza el verso final, *Pie Jesu*, pero ninguna otra sección, incluyendo el *Lacrimosa*.<sup>542</sup>

Es decir, hasta antes de Durón parece no existir un arquetipo polifónico y tradicional para el texto de la secuencia. En este mismo sentido, vale la pena voltear hacia Fray Manuel Correa (ca. 1600-1653), compositor que, aunque portugués, estuvo activo una gran parte de su vida en España (en Madrid, Guadalajara y Zaragoza). Su *Dies Irae* es un ejemplo modélico de *Secuencia* hispana en el siglo XVII. A diferencia de los otros polifonistas, Correa sí pone en música la estrofa del *Lacrimosa*; sin embargo, debe tenerse en cuenta que la obra enteramente escrita “*ad longum*” y con metro ternario está compuesta, como los himnos, en “canto mixto”. Es decir, un estilo “más próximo al canto llano, pero con el aspecto mensural

---

<sup>541</sup> El *Officium defunctorum* de Victoria fue compuesto en los primeros años del siglo XVII, para los funerales de la emperatriz María de Austria (1603); pero, no podría ponerse en tela de juicio que Victoria se percibe una de las principales figuras de la polifonía española del siglo anterior.

<sup>542</sup> *Vid.* Capítulo I para las referencias y alusiones de Morales como un compositor extranjero. Es probable que debió a sus relaciones con el papado, Bermudo considerara a Morales como romano. Pese a que hoy la figura del compositor es representativa de la polifonía española, este tipo de diferencias respecto a sus homólogos podría explicar la percepción de su época y de autores como Bermudo. Aunque no es intención de esta tesis profundizar en la obra de dichos autores es un hito que vale la pena señalar —la hipótesis no sobra.

del canto de órgano”.<sup>543</sup> Aunque más adelante volveré a la secuencia de Correa para evidenciar vínculos entre los autores dieciochescos y el pasado setecentista, lo que puede corroborarse es la falta de un modelo polifónico. Pues, aun con la presencia del *Lacrimosa*, la relación de Correa es más cercana al canto llano que al desarrollo polifónico.

Con todo esto, la interrogante apunta de nuevo hacia el *Lacrimosa* dieciochesco ¿qué orilla a los españoles a dar un tratamiento diferente a este texto? De acuerdo con Luis Prensa, la estrofa del *Lacrimosa Dies illa* no estaba en el texto original de la secuencia y fue añadida por Tomás de Celano (1200-1260).<sup>544</sup> Claro que, al mirar las fechas de nacimiento y muerte del fraile italiano, se desdibuja la posibilidad de pensar que ésta sea la razón que lleva a los maestros españoles a tratar la estrofa de una manera distinta; la letra del *Lacrimosa* debió formar parte del gregoriano ya para la época de Morales, Guerrero y Victoria. En todo caso, la estrofa había sido aprobada como parte del texto canónico en el Misal de Pío V.<sup>545</sup>

Sin embargo, la tardía aparición del verso sí podría explicar de alguna manera lo sucedido con el *Lacrimosa* de Ochando y Nebra. De acuerdo con Oscar Rodríguez una de las razones que han llevado a hipotetizar la posterior añadidura de la estrofa es que la letra no coincide en rima y metro con el resto del texto:

La última estrofa de la secuencia, *Lacrimosa dies illa*, rompe con el estilo compositivo de las estrofas anteriores pues además de olvidar el esquema de tres versos por sección, la rima, aunque sigue siendo bisilábica ya no es perfecta. En tanto, que los dos primeros versos terminan en “a” mientras que los dos últimos en “eus”.<sup>546</sup>

Las seis últimas líneas (*Lacrimosa dies illa*) le fueron añadidas con poca destreza para adaptar esta pieza a las misas de *Requiem*, no pertenecen al poema original, rompen la triple rima y hacen aparecer de manera imprevista al difunto (*Huic ergo parce, Deus*) al que no se había aludido hasta aquel momento.<sup>547</sup>

Consecuentemente podría especularse si la razón por la que los autores españoles “italianizan” el *Lacrimosa* deriva de su conocimiento silábico y métrico. Tomando en cuenta que esta sección “rompe con el estilo compositivo de las estrofas” y no habiendo un modelo tradicional como precepto, era un espacio susceptible a “modernizar.” En otras palabras, el

---

<sup>543</sup> Cfr. Luis Antonio González Marín, *op. cit.*, *Música para exequias...*

<sup>544</sup> Luis Prensa, “El tropo y la secuencia en la práctica musical”, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/18/59/07prensa.pdf> Fecha de consulta 16/09/2022

<sup>545</sup> Cfr. Oscar Rodríguez Tique, “La secuencia *Dies Irae*. Una interpretación teológica y estética del sentido de la muerte”, tesis de licenciatura, Universidad Javeriana, 2021, p. 24.

<sup>546</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>547</sup> Henri Leclercq, “La Secuencia, Origen e Historia”, *Cuadernos Phase*, 146 (2004), *apud. Ibidem*, p. 17.

lenguaje instrumental operístico podría estar justificado por la falta de tradición litúrgica. Aunque más adelante volveré al *Lacrimosa* y a otras secciones de la secuencia para abordar ciertos elementos retóricos, en el caso de Ochando es particularmente notorio que el *Lacrimosa* es una *kirchen aria* inserta en medio de un *Dies irae* que evoca en su construcción melódica de breves y semibreves, y su manejo instrumental contenido, la tradición del siglo anterior.

Aunque es difícil hacer una afirmación categórica al respecto, en un *Graduale* publicado cerca del 1720 (resguardado hoy en BNE), y que contiene el gregoriano de “Misas para el año y difuntos” es notable que sólo el texto de la secuencia no está totalmente musicalizado y, volviendo a la relación con Manuel Correa, destaca también que está en modo ternario (“canto mixto”).<sup>548</sup> La música termina en el *teste David cum Sybilla*. Si bien las 17 estrofas restantes no están puestas en música, habría que volver a la idea de que el *Lacrymosa*, al romper con el ritmo de la rima, implicaba una musicalización distinta al resto del texto. Así, pudiera ser plausible que la ausencia de música en el *Gradual* dieciochesco sea otra explicación para la falta de referencia litúrgica (*vid.* imagen 11).



Imagen 11. *Graduale, Misas para el año y difuntos, fol. 70- 71 MPCANT/28, BNE.*

Pero ¿qué explica el comportamiento contrario de Jerusalem? Cabría preguntarse si las razones que llevan al italiano a tratar el *Lacrimosa* de una manera más contenida en el desarrollo instrumental se relacionan, tal como en los españoles, con la falta de un modelo o arquetipo tradicional. La misa de difuntos del compositor italiano Giammateo Asola (ca.

<sup>548</sup> Iglesia Católica, *Graduale, Misas para el año y difuntos*, ca. 1720, BNE, MPCANT/28.

1532-1609) compuesta en 1585 pone en polifonía algunos textos de la secuencia, pero entre los fragmentos ausentes está el del *Lacrimosa*.

Aunque pudiera objetarse que Asola es un personaje lejano, en época y estilo, a Jerusalem, debe tenerse en consideración la constante alusión del veneciano como un sobresaliente autor de música sacra italiana, pionero en el desarrollo del bajo continuo. En adición, además de que su estilo se ha relacionado constantemente con Palestrina, Rodobaldo Tibaldi asegura que el oficio de difuntos de Asola fue uno de los primeros oficio polifónicos impresos de los que se tiene noticia en Italia. En este sentido, debe señalarse la importancia del compositor y su relación con la tradición de música fúnebre italiana.<sup>549</sup> Consecuentemente, Asola se percibe como una figura sobresaliente en la tradición de música litúrgica italiana y, considerando sus aportes al bajo continuo, de alguna manera implicado en el posterior desarrollo de la escuela napolitana.<sup>550</sup>

Aun si optáramos por mantener la idea de que es difícil trazar una línea de tradición litúrgica entre Jerusalem y Asola, lo evidente es que el *Lacrimosa* fue, a lo largo de los siglos, un texto controvertible para musicalizar tanto para los españoles como para los italianos —y quizá sí, todo sea por el rompimiento de la estructura rítmica en sus versos—. No es mi intención ahondar en la tradición italiana, pero algo que puede corroborarse es que, aun dejando al margen la figura de Asola, Jerusalem sigue las mismas pautas que sus contemporáneos napolitanos y demuestra su vínculo con esta escuela: Nicola Fago (1677-1745) comienza el *Lacrimosa* de su *Misa de Morti a 5* sin ninguna introducción orquestal, sin solos vocales y sin ritmos lombardos, entre negras y corcheas.<sup>551</sup> Un bloque homofónico de tres voces sin ningún acompañamiento instrumental enuncia el primer verso de la estrofa, a la repetición del *Lacrimosa* se añaden el resto de las voces e instrumentos, pero, sin ritmos apuntillados; se mantienen los valores de negras, corcheas, y algunas blancas.

---

<sup>549</sup> Vid. Donald Fouse, “Asola, Giammateo”, Grove Music Online, L. Macy(ed.); y del mismo autor: “The Sacred Music of Giammateo Asola.” Dissertation University of North Carolina, 1960. Vid. Rodobaldo Tibaldi, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l’ufficio dei defunti polifonico”. *Rivista internazionale di musica sacra*, 10 (1990), pp.156-213.

<sup>550</sup> Además, es sobresaliente que Charles Roeckle en su estudio sobre *requiems* napolitanos dieciochescos refiere a Asola como parte de la tradición de misas de difuntos italianas. El texto de Roeckle, por su evidente relevancia será abordado más adelante en el cuerpo del texto. Vid. Charles Roeckle, “Eighteenth-Century Neapolitan Settings of the Requiem Mass: Structure and Style”, tesis doctoral, Austin, Universidad de Texas, 1978.

<sup>551</sup> Nicola Fago, *Messa de Morti a 5*, Do menor, manuscrito consultable en línea [https://imslp.org/wiki/Requiem\\_in\\_C\\_minor\\_\(Fago%2C\\_Francesco\\_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_C_minor_(Fago%2C_Francesco_Nicola)) Fecha de consulta 14/03/2022.

Por su parte, Niccolò Jommelli (17141-1774) en su *Misa de requiem*, ni siquiera marca un cambio de sección entre el *Oro supplex* (verso que antecede) y el *Lacrimosa*.<sup>552</sup> No obstante, el cambio de verso se hace perceptible cuando las figuraciones en semicorcheas del verso anterior cesan para dar paso a acordes en blancas en el violín y en redondas en la viola que acompañan el inicio imitativo de las voces también en valores de blancas para el tiple y el alto, y blancas con puntillo y negras para el tenor y el bajo.

La razón para mirar a Jommelli y a Fago se debe no sólo a su referencia historiográfica como autores representativos de la escuela napolitana; el estudio de Charles Roeckle que aborda la estructura y estilo de los réquiems napolitanos compuestos a lo largo del siglo XVIII, señala a Fago y a Jommelli como autores destacados en la tradición de misas fúnebres compuestas en Nápoles a lo largo del siglo (claro entre otros autores como Leonardo Leo y Francesco Durante).<sup>553</sup> Consecuentemente, resulta paradójico que Nebra y Ochando parezcan “italianizar” un texto que, de acuerdo con la escuela napolitana, implica procedimientos contrarios; en otras palabras, al “italianizar” el *Lacrimosa*, o en los términos de Sánchez-Kisielewska, concebirla con un mayor grado de italianización, en realidad están yendo en sentido contrario respecto a los italianos y, particularmente, respecto a la práctica napolitana.

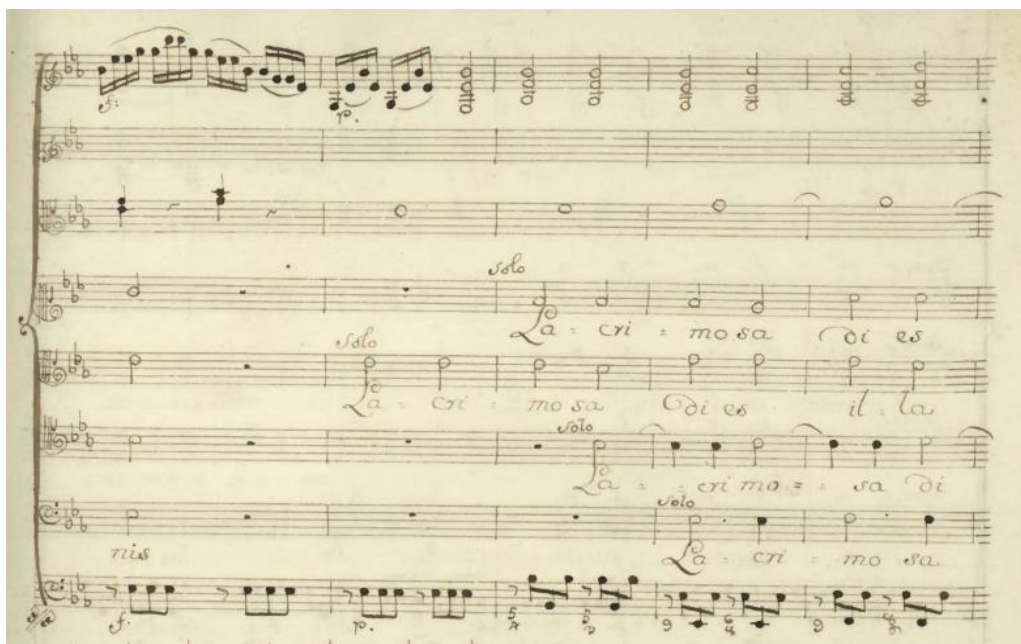


Imagen 12. Primeros compases del *Lacrimosa* en la *Misa de réquiem* de Niccolò Jommelli.

<sup>552</sup> Niccolò Jommelli, *Misa de requiem*, manuscrito consultado en línea [https://imslp.org/wiki/Requiem \(Jommelli%2C Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2)) Fecha de consulta 10/03/2022

<sup>553</sup> Vid. Charles Roeckle, *op. cit.*

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page is headed "Tutti" and contains the initial measures of the vocal line and piano accompaniment. The right page is headed "Largo assai" and features the vocal line with the Latin text "Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla" and "Largo assai" written below the notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Imagen 13. Primeros compases del Lacrimosa en la Misa de réquiem de Nicola Fago.



# Lacrimosa

Andante [ $\text{♩} = 130$ ]

The musical score for the Lacrimosa section of the Requiem Mass by Ignace Jan Paderewski is presented in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of *Andante* and a metronome indication of  $\text{♩} = 130$ . The key signature is E-flat major (three flats). The score is divided into two systems. The first system includes the Trompa 1 and Trompa 2 parts, which play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) enter in the fourth measure with the word "Lacrimosa". The second system includes the Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Continuo parts, which continue the rhythmic accompaniment. The string parts are marked with a forte (*f*) dynamic.

Imagen 14. Primeros compases del Lacrimosa en la Misa réquiem de Ignacio Jerusalem.

## Lacrimosa

Andante amoroso

261

The image shows the first nine measures of the Lacrimosa by Tomás Ochando. It features a piano introduction with a 3/4 time signature. The top two staves are for the vocal parts, which are silent for the first nine measures. The bottom three staves are for the strings, which play a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Imagen 15. Primeros compases de las cuerdas del Lacrimosa de la Misa de difuntos de Tomás Ochando. Las voces tienen silencios los primeros 9 compases.

The image shows the first thirteen measures of the Lacrimosa by José de Nebra. It features a piano introduction with a 3/4 time signature. The top two staves are for the flutes (Flauta I and Flauta II), which play a melodic line. The bottom three staves are for the strings (Violín I, Violín II, and Viola), which play a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'And.te Magestuoso'.

Imagen 16. Primeros compases de las cuerdas y flautas del Lacrimosa de la Misa de difuntos de José de Nebra. Las voces tienen silencios los primeros 13 compases.

Echar un vistazo a Nápoles y algunos compositores no hispanos permite especular sobre las razones que llevan a los autores españoles a proceder de manera distinta en un aspecto estilístico que parece haberse dado por homogéneo en los discursos historiográficos,

como es la presencia de las cuerdas y el uso de ritmos lombardos. Aún más importante, contrastar lo sucedido con el *Lacrimosa* de Ochoy y Nebra, y el de Jerusalem y los napolitanos antonomásticos, permite evidenciar, tal como dice Sánchez-Kisielewska, que los españoles pertenecen a una comunidad lingüística distinta.

Tomar una sola de las claves que ha propuesto la misma musicóloga llevó a este análisis a considerar una serie de elementos técnicos y estilísticos que se desprenden de un ejercicio tan aparentemente sencillo como contar el número de compases instrumentales que dedica cada compositor a su obra. Al principio de este capítulo he hecho hincapié en que mis intenciones aspiran a promover un ejercicio inductivo. Con ello quiero decir que es probable que existan diversos argumentos para explicar el porqué de otras secciones que presentan un “mayor grado de italianización” en las obras de los españoles, pero con el análisis de una sola sección es posible evidenciar que existe una *inventio* intencionada para asimilar o no los elementos del estilo extranjero. Es decir, hay un manejo consciente de los recursos estilísticos por parte de los autores españoles; la tradición convive con el estilo italiano y, desde esta perspectiva, es difícil sostener una idea homogénea de italianización o de adherencia total a dicho estilo.

#### *Entre “Gori goris” y kirchen arias*

Otro de los recursos analizados en las claves de Sánchez-Kisielewska son los pasajes designados al virtuosismo vocal y al canto solista. Ciertamente es otro elemento estilístico que se ha concebido como un lugar común. No obstante, después del análisis puede corroborarse que el tratamiento de los solos vocales en los autores españoles es también más circunspecto que el de los autores italianos. Y, tal como en el manejo orquestal, la presencia de estos pasajes atiende a una toma volitiva de decisiones por parte de los compositores respecto a los dos lenguajes estilísticos.

Además, existe una relación directa entre los solos vocales y el tratamiento de los pasajes instrumentales. Proponiendo una especie de norma: en las misas fúnebres de los autores españoles no todo pasaje de virtuosismo instrumental implica un solo vocal; pero a todo pasaje de lucimiento vocal corresponde un acompañamiento orquestal virtuosista o con alternancia de pasajes instrumentales contruidos en las figuraciones rítmicas ya referidas.

Evidentemente la presencia de una *kirchen aria* o una melodía al estilo italiano demandaba un acompañamiento acorde, funcional a la sonoridad operística.

En este sentido, podemos volver a la secuencia de José de Nebra. Aparte del *Lacrimosa* (que no tiene solos vocales, pero sí un desarrollo instrumental que ya ha sido explicado ampliamente), el *Tuba Mirum* es la otra sección del *requiem* que presenta un pasaje con ritmos apuntillados y presencia de semicorcheas (a lo largo de los dos primeros versos de la estrofa).

Dicha participación de la orquesta se entiende al ver la construcción de las voces. Pues, aunque el coro está presente, el tiple primero del primer coro entona a *solo* el *Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum*, con alternancia del resto de las voces del coro 1, seguidas de un efecto de reverberación de las voces del coro 2. Evidentemente, el tiple primero es la trompeta apocalíptica y el eco de los dos coros es el reflejo del sonido que se esparce, *spargens sonum* (cc. 89-96, *vid.* imágenes 17 y 18). Es de notar también la claridad en la retórica de Nebra; en un pasaje de dos versos evidencia un gran nivel de sincretismo tanto en las voces como en los instrumentos.

El tiple primero tiene una melodía con semicorcheas y puntillos cuando entona el *Tuba Mirum* y el *spargens sonum*. Por lo tanto, la trompeta esparce el sonido a través de una melodía con ritmos italianizantes, y acompañada por unos violines que siguen el mismo elemento retórico. Pero cuando se llega a los sepulcros de la región (*per sepulchra regionum*), la melodía, aunque solista, cambia los puntillos por notas en valores de redonda; es decir, la melodía cambia para reflejar un sonido propio de la tradición litúrgica, propio de la región (cc. 97-104, *vid.* imagen 19).

Pero, la posibilidad retórica del texto da a Nebra aún más elementos para reflejar en esos versos. Cuando “todos se reúnen ante el trono” (*coet omnes ante thronum*), el tiple primero ya no tiene cabida como solista y se une al coro; los ritmos apuntillados han desaparecido por completo y las voces del primer coro se quedan solas, sin los instrumentos, entonando el *coet omnes* en dos compases que evocan la polifonía en bloque de los siglos anteriores (cc. 112-114, *vid.* imagen 20).

En tan solo dos versos —¡dos versos!— y valiéndose del significado del texto, Nebra va del estilo italiano, haciendo uso de todo lo representativo de este estilo: las cuerdas, los solos vocales, los ritmos apuntillados; a la polifonía propia de la tradición litúrgica: con notas

largas, bloques homofónicos sin virtuosismos y hasta la desaparición de la orquesta. En este punto el sincretismo y la conciencia estilística de Nebra es evidente.<sup>554</sup>

The image shows a page of a musical score for the beginning of the 'Tuba Mirum' section. The score is for measures 89 to 92. The instruments listed are Tp I-II (Fa), Fl I, Fl II, Vn I, Vn II, Va, Ti I, Ti II, C, T, Ti, C, T, B, and Acomp. The vocal parts (Ti I, Ti II, C, T, Ti, C, T, B) have the lyrics 'Tu - ba mi - rum, tu - ba mi - rum' and 'spar - gens so - num, spar - gens'. The instrumental parts (Vn I, Vn II, Va) are marked with dynamics like *f* and *p*. A green box highlights the instrumental parts from measures 89 to 92, and a blue box highlights the vocal entry of the Tenor I part in measure 89.

Imagen 17. Comienzo del Tuba Mirum de la Misa de difuntos de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.125.

<sup>554</sup> Además de las imágenes, el análisis respecto al *Tuba Mirum* puede consultarse en las pp. 125 a 129 de la edición de González Marín ya citada, mismo trabajo de donde han sido tomadas las fotografías.

so-num solo  
Ti I Per  
spar - gens so-num  
Ti II  
spar - gens so-num  
C  
spar - gens so-num  
T  
spar - gens so-num  
spar - gens so-num  
Ti  
spar - gens so-num  
C  
spar - gens so-num  
T  
spar - gens so-num  
B  
spar - gens so-num

Imagen 18. Spargens sonum de la Misa de difuntos de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.126.

Va *f* *p* *f* *p*  
 Ti I solo  
 so-num Per se - - - pul - - - cra  
 Ti II spar - gens so-num

Va *f* *p* [*f*] *p* *f*  
 Ti I re - - - gi - - - o - - - num,  
 Ti II per se - - - pul -

Imagen 19. Per sepulcra regionum de la Misa de difuntos de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.126, 127.

The image shows a page of a musical score for 'Coget omnes' from the Requiem by José de Nebra. The score is arranged in two systems. The first system (measures 107-112) includes staves for instruments (Tp I-II, Fl I, Fl II, Vn I, Vn II, Va) and voices (Ti I, Ti II, C, T, TI, C, T, B). The second system (measures 113-118) continues the vocal parts. A blue box highlights the vocal parts from measure 107 to 113, showing the lyrics 'Co - get om - nes an - te'. The vocal parts are for Tenor I, Tenor II, Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'cra re - - - gi - - - o - - - num, Co - get om - nes an - te'.

Imagen 20. Coget omnes de la Misa de difuntos de José de Nebra. La fotografía fue tomada de la edición de González Marín p.128, 129.

Aunque en esta sección del texto Ochando y Nebra no comparten del todo el proceso retórico, sí se hace evidente una concepción del texto semejante entre ambos compositores, y opuesta respecto a Jerusalem. Aquí quisiera subrayar que el *Lacrimosa* de Ochando es de inicio a fin un *aria* con carácter de lamento amoroso compuesta para *solo* de tiple, donde se



cumple la norma propuesta de que, a todo pasaje de lucimiento vocal, corresponde un acompañamiento orquestal virtuosista.

Pero ¿qué sucede entonces con el *Tuba Mirum* de Ochando? Es sobresaliente que, en consonancia con su homólogo aragonés, Ochando delega un tratamiento solista a este texto. Aunque, en este caso, se trata de un solo del tiple del primer coro que se extiende hasta el final de la segunda estrofa, *judicanti responsura*, y en el *mors stupebit* el solista cambia al tiple segundo de ese mismo coro.

El sincretismo se hace manifiesto con otros recursos retóricos. El *Tuba Mirum* de Ochando es una especie de señuelo. El hecho de que el compositor dedique este pasaje a un *solo* de tiple (o a una especie de dúo con el tiple segundo) permite asumir, como es típico en estas secciones, que se trata de una melodía operística con adornos, giros melódicos, ritmos ligeros y apuntillados. En un sentido totalmente opuesto, el maestro de capilla murciano compone una especie de canto llano acompañado en algunos compases por los violines en notas negras, pero sobresalientemente por los clarines que en el cierre de cada frase parecieran acentuar las últimas notas del canto. Evidentemente, los clarines son el esparcimiento sonoro de la trompeta anunciado por el texto.

Antes he dicho que a todo pasaje virtuoso de la voz suele acompañarle un pasaje instrumental del mismo carácter, empero, dentro de la tradición española, en este verso de la secuencia no hay lugar para un acompañamiento instrumental al estilo italiano. La melodía, aunque solista, está evocando en todo sentido a la tradición litúrgica hispana y al canto mixto que era propio de la *sequentia* hasta antes de Durón. El trazo interválico de la melodía es por grados conjuntos y con saltos no mayores a un intervalo de tercera (*vid.* imagen 21).<sup>555</sup>

Y, como he mencionado antes, el mayor guiño a la tradición de los siglos anteriores es que Ochando compone toda la secuencia (a excepción del *Lacrimosa*) a través de una breve seguida de una semibreve o bien tres semibreves, además de la presencia de ennegrecimientos; ciertamente una notación en desuso para la segunda mitad del siglo XVIII y propia de la música del siglo XVII. Y aquí, es oportuno volver a la obra de Manuel Correa (y al Gradual antes citado, *vid.* imagen 11). El metro ternario propio del “canto mixto” y la

---

<sup>555</sup> La segunda frase del *Tuba Mirum* (y del *Per sepulchra regionum* que repite exactamente la misma melodía) tiene un salto de séptima (sol-fa) que se compensa con una melodía descendente que llega hasta el do. No obstante, la esencia de la melodía gregoriana se mantiene porque el salto no representa un rompimiento de la frase sino, justamente, el comienzo de una nueva frase melódica justificada por la segunda frase del verso.

semejanza de notación entre Correa y Ochando hacen evidente el vínculo del murciano con la tradición —es como si Ochando hubiese escrito las voces de la secuencia, sin contar el *Lacrimosa*, un siglo antes—.

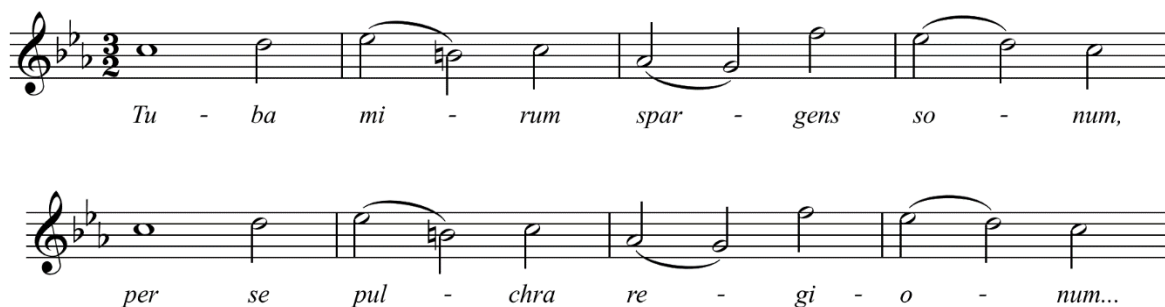


Imagen 21. Melodía solista del tiple primero del primer coro en el Tuba mirum de la Misa de difuntos de Tomás Ochando.

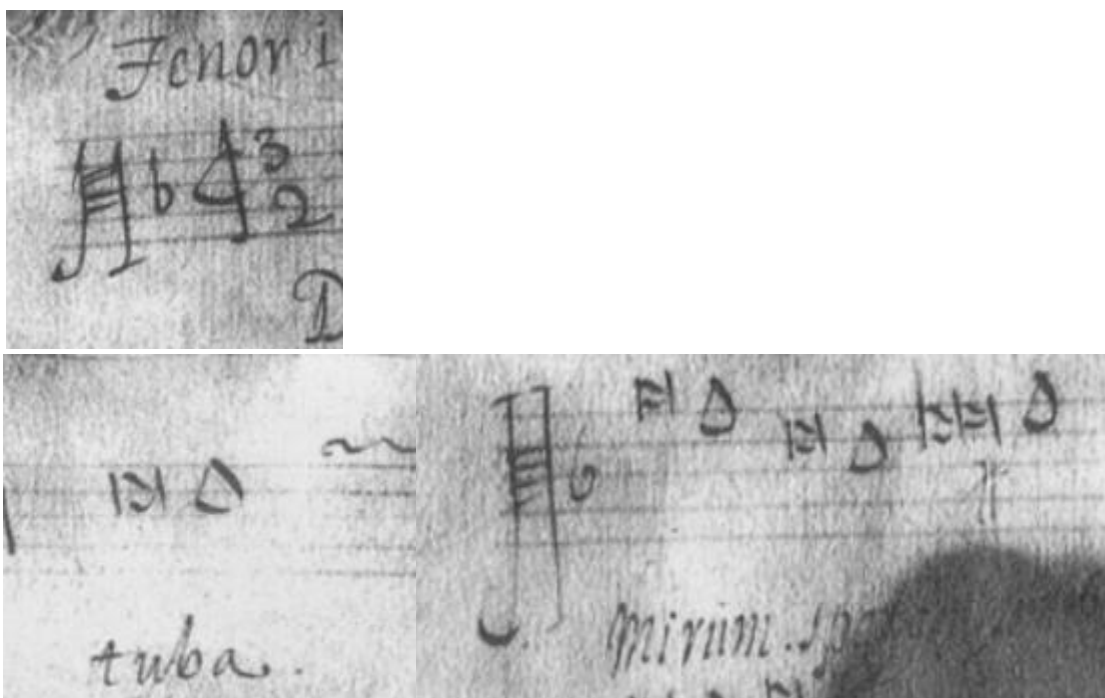


Imagen 22 . Inicio del Tuba Mirum de Manuel Correa. Aunque la imagen corresponde a un manuscrito resguardado en las Catedrales de Zaragoza, E:Zac B-58/847, la foto ha sido tomada del texto ya citado de L.A. González Marín, *Música para exequias...*

27

Clno. I  
Clno. II  
Vln. I  
Vln. II  
B  
Ti. 1.1  
Tu - ba mi - rum

252

36

Clno. I  
Clno. II  
Vln. I  
Vln. II  
B  
Ti. 1.1  
spar - gens so - num, per se pul - chra re - gi - o - num, co - get o - mnes an - te thro - num.

Imagen 23. Comienzo del Tuba Mirum en la Misa de difuntos de Tomás Ochando.

Tu ba mi rum spar get so num per se  
pul cra re - gi - num Coget omnes  
an te thro num di ber scriptus pro fe

Imagen 24. Solo de tiple primero del primer coro en el manuscrito de la Misa de difuntos de Tomás Ochando. El Manuscrito pertenece al Archivo del Venerable Cabildo Metropolitano de la Catedral de Puebla. Foto de Gustavo Mauleón.

Es también importante señalar que al principio del *Dies Irae* y en el *Quantus tremor* Ochando hace una cita melódica del gregoriano, y aunque el *Tuba Mirum*, y el *coget omnes* parecen una invención cantollanista del propio compositor, el *Mors stupebit* y el *cum resurget* vuelven al mismo recurso de citar la melodía gregoriana.<sup>556</sup> Consecuentemente, con o sin citas, toda la sección solista se corresponde estilísticamente. Y con el seguimiento de pautas interválicas similares en cada verso, pareciera como si Ochando intentara “camuflar” su motivo melódico con el del canto gregoriano.

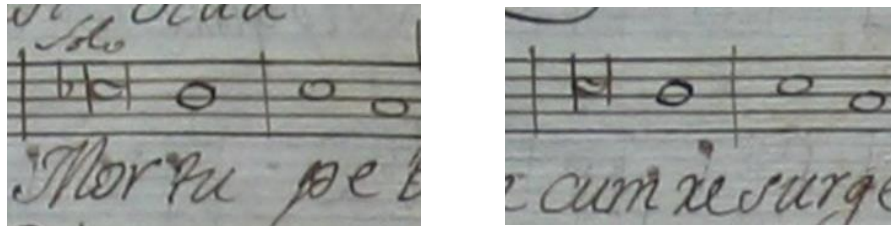


Imagen 25. El *Mors stupebit* cita los mismos intervallos que el *Cum resurget* del canto gregoriano. Los compases corresponden el tiple segundo del *Tuba Mirum* en la Misa de difuntos de Tomás Ochando. Foto de Gustavo Mauleón.

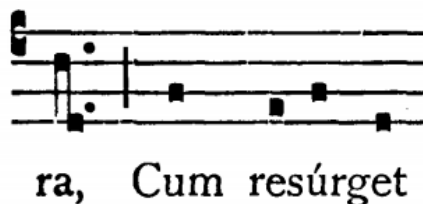


Imagen 26. *Liber Usualis* p. 1810.

La presencia de elementos gráficos (la notación), la cita y la paráfrasis gregoriana hacen evidente la alusión a la tradición litúrgica del maestro de capilla, pero la presencia de una voz solista evoca al estilo moderno. Ochando juega con presentar una sección plausible al tratamiento operístico, pero termina por convertirla en una evocación a la secuencia

<sup>556</sup> Vid. Zamora-Pineda, *op. cit.* “El Oficio y Misa de difuntos de Tomás Ochando...”, capítulo III. En este capítulo pueden corroborarse las citas del gregoriano del *Dies Irae* y el *Quantus tremor*. Pongo en el cuerpo de la redacción sólo las imágenes que corresponden al *Tuba Mirum*, sección del análisis en cuestión.

gregoriana, intervenida por motivos melódicos propios —ciertamente, una secuencia entre los “gori goris” y las *Kirchen arias*.<sup>557</sup>

Aunque en esta sección el sincretismo de Ochando se antoja más latente que manifiesto, más adelante retomaré otros elementos que vuelven evidente la amalgama de ambos lenguajes estilísticos. Por ahora queda una interrogante inminente ¿Qué hace Jerusalem con el *Tuba mirum*?

Concentrándome en el elemento vocal, el punto sobresaliente es que, a diferencia de los autores españoles, Jerusalem asigna a este pasaje una construcción homofónica que hasta el *spergens sonum* se mantiene idéntica en las cuatro voces. El resto del verso mantiene una textura similar, aunque a partir del *coget omnes* la homofonía se divide entre las dos voces superiores y las dos voces graves, y para el *Mors stupebit* retoma la textura homofónica en las cuatro voces.

Si bien, podría resultar llamativo especular sobre las razones que llevan a Jerusalem a tomar decisiones contrarias respecto a sus homólogos ibéricos, lo destacable es justo esa contrariedad en los procesos compositivos. En un sentido más general, volviendo al nivel de la *inventio* —y por qué los números no mienten— un análisis de los segmentos y frases que cada compositor dedica al lucimiento vocal termina por ofrecer un resultado tan contundente como el de los números sobre los pasajes instrumentales.

No obstante, respecto al tratamiento vocal deben tenerse en consideración una lectura de datos con ciertos criterios. A lo largo de su misa de difuntos, José de Nebra dedica solo el 5% a pasajes con lucimiento vocal, ya sea por la participación de un solista con el coro, pasajes de solista con la orquesta o bien la presencia de pasajes a dúo. Pero

---

<sup>557</sup> De acuerdo con Ángel Medina, el “Gori gori” es una metáfora usada probablemente desde la segunda mitad del siglo XVI para referir, con intenciones claramente no muy serias, los cantos gregorianos de los oficios fúnebres. En el siglo XVIII era cuanto más utilizada como una metáfora de remedo por la vertiginosidad con que se entonaban los cantos de esta celebración litúrgica en los funerales de hombres o mujeres de clase media, pero también, por la confusión sonora que podía crearse en las celebraciones múltiples sucedidas en un mismo recinto. De acuerdo con Medina podía llevarse a cabo de manera simultánea, además de una misa por un difunto distinguido socialmente, varias misas por fallecidos de la clase media. Esto creaba una confusión sonora entre los diversos cantos litúrgicos entonados por los diferentes celebrantes. En este caso, utilizo el término con respecto a Ochando tomando en consideración que el compositor hace una especie de paráfrasis gregoriana. Aunque la melodía del *Tuba mirum* se antoja de cierta solemnidad por las breves y semibreves, el carácter de acuerdo con el manuscrito de la Catedral de Puebla es *Allegro Moderato*. La utilización del término, en mi caso, es también metafórica y no pretende un uso de mayor alcance semiótico al que he explicado. Vid. Ángel Medina. “Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol.14, (2007), pp. 177-194.

sobresalientemente, en toda la misa, tomando en cuenta las once secciones en que el músico de la Capilla Real divide el texto fúnebre, no hay ninguna sección compuesta enteramente para un canto solista. Consecuentemente, ningún movimiento de toda la obra está concebido en esencia como una *kirchen aria*, y esto se traduce a su vez en un manejo mesurado del estilo operístico. El *Dies Irae* es si acaso la única sección del texto que tiene una participación vocal más extensa.

En este punto ¿resultaría sorprendente descubrir que Ochando dedica el mismo porcentaje (5%) a los pasajes de lucimiento vocal? La semejanza en proporciones a nivel de la *inventio*, sin duda, invita al asombro. No obstante, aunque de manera conclusiva puede evidenciarse un procedimiento compartido, sí existen algunas diferencias en el modo de tratar los pasajes vocales. En primer lugar, si nos concentramos en los pasajes de lucimiento vocal que están dispuestos en alternancia con pasajes de construcción coral, descubrimos que, tal como Nebra, Ochando dedica el mayor número de compases de esta cualidad al *Dies Irae*, aunque en un porcentaje mayor: Nebra el 22%, Ochando el 30%.

Tabla 5. Compases con participación vocal solista en la Misa de difuntos de José de Nebra

	Compases	Compases solistas	Porcentaje
<b>Introito</b>			
<i>Requiem aeternam</i>	67	0	0
<i>Te decet himnus Deus</i>	68	0	0
<b>Total</b>	135	0	0
<b>Kyrie</b>	59	0	0
<b>Sequentia</b>			
<i>Dies irae</i>	211	47	22
<i>Lacrimosa</i>	60	0	0
<i>Pie Jesu Domine</i>	85	7	8.2
<b>Total</b>	356	54	15.2
<b>Ofertorio</b>	158	0	0
<i>Sanctus</i>	93	0	0
<i>Motete Circumdederunt me</i>	55	0	0
<i>Agnus Dei</i>	91	0	0
<b>Comunión Lux Aeterna</b>	61	0	0
<b>Total</b>	1008	54	5%

Tabla 6. Compases con participación vocal solista en la Misa de difuntos de Tomás Ochando. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista

	Compases	Compases solistas	Porcentaje
<b>Introito</b>			
<i>Requiem aeternam</i>	38	0	0
<i>Te decet himnus Deus</i>	28	solo de alto	no aplica
<b>Total</b>	66	0	0
<b>Kyrie/ Christe/Kyrie</b>	60	0	0
<b>Sequentia</b>			
<i>Dies Irae</i>	122	37	30
<i>Lacrimosa</i>	60	solo de tiple	no aplica
<i>Huic ergo</i>	19	0	0
<b>Total</b>	201	37	18.4
<b>Ofertorio</b>	72	0	0
<b>Sanctus</b>	58	0	0
<b>Motete Mortui Enim</b>	45	0	0
<b>Comunión</b>			
<i>Lux aeterna</i>	43	0	0
<b>Responso Liberame</b>	197	0	0
<b>Total</b>	742	37	5%

En segundo lugar, si bien, ninguno de los dos maestros de capilla compone este tipo de pasajes para otro movimiento de la misa, Ochando se acerca un poco más a la atmósfera operística. Pues, a diferencia del aragonés, sí dedica dos segmentos del texto íntegros a un tratamiento solista. Como he mencionado, el *Lacrimosa* es sin duda un *aria* con carácter de lamento amoroso y el *Te decet hymnus Deus*, del introito, es una melodía para *solo* de alto con cierto aire operístico.

Sin embargo, este salmo vuelve a ser una suerte de espejismo estilístico en la pluma de Ochando. Por principio de cuentas, el hecho de que dedique toda la sección del texto al tratamiento solista parece estar más en consonancia con la práctica napolitana. Además, por un par de compases aparecen —aunque de manera muy sutil— algunos ritmos lombardos en los violines y las flautas. Por otro lado, es notable que al revisar la misa de Jerusalem la primera frase del salmo esté compuesta para un pasaje a dúo entre el alto y el bajo; Nicola Fago, de manera similar, compone a dúo, aunque para tiple y tenor, desde el *Te decet hymnus Deus* hasta el *et tibi reddetur votum in Jerusalem*. Es decir, los tres autores dedican un tratamiento vocal solista para esta parte del texto.

¿Ochando está siguiendo las convenciones italianas? Considerando la alusión a ritmos lombardos en las cuerdas y la decisión de convertir este texto en un *solo* vocal, podría considerarse cierta relación con los elementos del estilo italiano, aunque también cabría objetar que el hecho de que Jerusalem y Fago lo dediquen a un dúo, marca cierta distancia. En realidad, existen más elementos para confirmar un seguimiento de la tradición litúrgica que una asimilación del lenguaje italiano. Al volver a la misa de Sebastián Durón es posible confirmar que Ochando está citando y siguiendo los procedimientos compositivos del brihuego.

La primera frase del *Te decet hymnus Deus* es —¡como en Ochando!— un solo para alto con acompañamiento de las flautas (lo que Durón designa como el primer coro). Pero no sólo se trata de la dotación vocal, pues ambos compositores empiezan el *Te decet* con una melodía de exactitud interválica (aunque en diferente tonalidad), y con cierta semejanza rítmica (*vid.* imágenes). En el caso de Durón el motivo inicial es re-mi-re-mi; y en el caso de Ochando el diseño melódico es mi-fa-mi-fa; en realidad, prescindiendo de los “ornamentos” o floreos, el motivo en Durón es re-mi-fa y el de Ochando, mi-b-fa-sol. En ambos casos se trata de una cita del sexto tono *psalmódico*, típica de las entonaciones de misas de difuntos y que coincide con el *initium* del tono romano de lamentación, aquí transportado de dos modos diferentes, y es notable que Ochando use los mismos floreos, medio siglo más tarde.

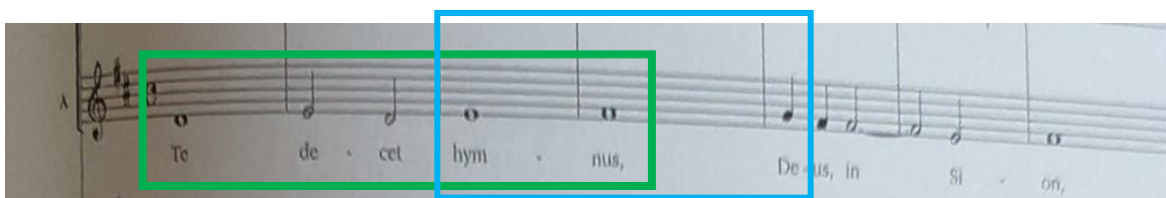


Imagen 27. *Te decet hymnus Deus* en la Misa de difuntos de Sebastián Durón.



Imagen 28. *Te decet hymnus Deus* en la Misa de difuntos de Tomás Ochando.



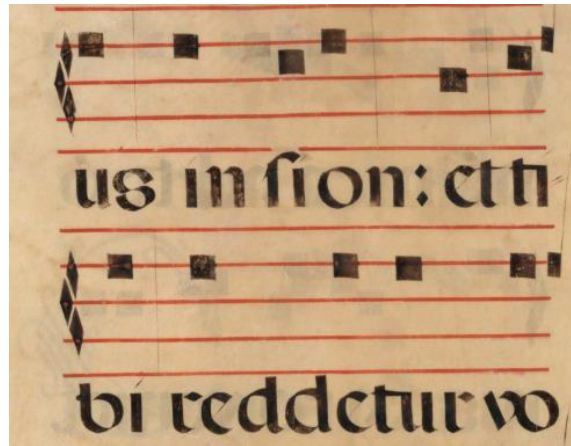


Imagen 29. Fragmento del gregoriano del salmo *Te decet hymnus Deus*. Tomado del *Graduale ya citado, Misas para el año y difuntos, fol. 70- 71 MPCANT/28, BNE*.

Si la paráfrasis al motivo de Durón fuera insuficiente para encontrar un vínculo con la tradición, la melodía de ambos compositores permite establecer más asociaciones. Como se ve en las imágenes el *hymnus Deus* de Durón se musicaliza con las mismas notas y con semejanza rítmica que el *et tibi reddetur* de Ochando. En ambos casos los autores están haciendo una referencia al modelo gregoriano. Sin embargo, la melodía del murciano es más contundente en este sentido, pues todo el *et tibi reddetur* se corresponde interválica y textualmente con el gregoriano y volverá a repetirse, tal como en el canto monódico, en el *Ex audi orationem* (Durón cita la melodía, pero en otro momento del texto y la cita es menos contundente que la de Ochando).

Es plausible suponer que Ochando conociera la obra de Durón y que imitará el procedimiento compositivo. En todo caso, aún si el murciano no hubiera estado en contacto con la música del brihuego, es innegable el guiño melódico hacia la tradición litúrgica, y es también evidente la habilidad del compositor para hacer de un pasaje en apariencia asociado al aire operístico, una evocación de la tradición desde el gregoriano hasta Durón.

Párrafos antes he mencionado que el tema de los porcentajes y el tratamiento de pasajes vocales debe analizarse con ciertos criterios. La intención es diferenciar entre un pasaje con lucimiento vocal y una sección íntegra del texto compuesta en estilo operístico. En este sentido, como he dicho, Nebra y Ochando asignan solo el 5% de su misa a pasajes

con lucimiento vocal, pero Ochando, además, dedica dos movimientos de la obra a un tratamiento enteramente solista.

En este sentido, ¿qué hace Jerusalem? La distancia numérica con sus homólogos españoles pudiera parecer menor respecto al tema de los pasajes instrumentales. El maestro de capilla italiano dedica el 9% de la obra a pasajes de lucimiento vocal intercalados con pasajes de construcción coral. Sin embargo, existen diferencias significativas como el hecho de que el *leccese* dedique cero compases al *Dies Irae*, texto con mayor número de pasajes vocales solistas en la misa de los dos españoles.

En adición, la diferencia más significativa está en que “el milagro musical” compone cuatro movimientos enteros de la misa para una dotación vocal solista, tres de ellos en la secuencia, pero ninguno se corresponde con los dos de Ochando. Tomando estos criterios en consideración es posible asentar que, más allá del porcentaje, los pasajes, secciones y fragmentos de lucimiento vocal tienen mayor protagonismo en la obra de Jerusalem. Y que, a pesar de que este elemento se ha dado por asimilado en la música hispana, el análisis permite evidenciar un tratamiento muy particular de los solos vocales en las obras de los españoles.

Tabla 7. Compases con participación vocal solista en la Misa de difuntos de Ignacio Jerusalem

	Compases	Compases solistas	Porcentaje
<b>Introito</b>			
<i>Requiem aeternam</i>	24	0	0
<i>Dona eis Domine</i>	70	0	0
<i>Te decet himnus Deus</i>	32	10	31
<i>Requiem aeternam</i>	21	0	0
<b>Total</b>	147	10	7
<b>Kyrie/Christe</b>	51	0	0
<i>Kyrie II</i>	3	0	0
<b>Total</b>	54	0	0
<b>Sequentia</b>			
<i>Dies Irae</i>	85	0	0
<i>Rex tremenda</i>	55	solo de bajo	no aplica
<i>Querens me</i>	42	0	0
<i>Ingemisco</i>	97	solo de alto	no aplica
<i>Preces me</i>	43	0	0
<i>Confutatis/ oro supplex</i>	60	solo de tiple	no aplica
<i>Lacrimosa/ Huic ergo</i>	29	0	0

<b>Total</b>	411	0	0
<i>Ofertorio</i>	64	25	39
<i>Hostias et preces tibi</i>	25	9	36
<b>Total</b>	89	34	38
<i>Sanctus</i>			
<i>Sanctus</i>	16	6	37
<i>Hosana</i>	39	6	15
<i>Benedictus</i>	17	solo de alto	no aplica
<b>Total</b>	72	12	17
<i>Agnus Dei</i>	51	19	37
<b>Comunión</b>			
<i>Lux eterna</i>	10	0	0
<i>Cum sanctis tuis</i>	22	0	0
<i>Requiem aeternam</i>	8	0	0
<b>Total</b>	40	0	0
<i>Libera me</i>	110	21	19
<i>Kyrie de absolución/ requiescant in pacem</i>	46	0	0
<b>Total general</b>	1020	96	9%

Después de los números y los casos particulares, es evidente que la constante referencia a un lenguaje operístico, al lucimiento vocal presente en la música litúrgica sólo para “granjearse los aplausos de la mayoría” —como decía Mitjana—, tiene un uso más complejo que la sola asimilación del estilo italiano en las plumas pautadas de los autores españoles.<sup>558</sup> Considero que los pasajes analizados hasta ahora poseen una capacidad inductiva con peso suficiente para corroborar que, según ciertas condiciones, aún con la certera presencia de un fragmento vocal operístico, la tradición litúrgica puede hacerse presente de manera simultánea en un mismo pasaje y en una misma frase.

### *¿Una forma y estructura italianizada?*

Puede deducirse que el tema de los pasajes instrumentales y las secciones de lucimiento vocal llevan, *sine qua non*, una relación con la forma en que los autores dividen el texto, y consecuentemente, con la estructura de la misa. Y —jalando del hilo— la relación llega hasta la selección de tonalidades y compases. Justamente el resto de las claves propuestas por

<sup>558</sup> Rafael Mitjana, “Estudio sobre la decadencia de la música religiosa española”... *op. cit.* Aunque Mitjana se refiere en este artículo en particular a los oratorios marianos, la expresión es utilizada con referencia a la música operística que, en general, se había filtrado a la escena de la música sacra hispana.

Sánchez-Kisielewska apunta a estos elementos: la dotación vocal, la segmentación del texto y la estructura general de las misas, donde se incluye la tonalidad y el compás.<sup>559</sup>

Con tan sólo mirar las tablas anteriores, la primera diferencia que salta a la vista es la segmentación del texto. De hecho, la referencia a las discrepancias había sido de alguna manera aludida: Ignacio Jerusalem divide su misa fúnebre en 24 secciones, el doble que Nebra y Ochando (11 y 12 respectivamente). Si vemos con detalle la segmentación, puede confirmarse también que el texto con más divisiones en la misa de Jerusalem es la secuencia, dispuesta en siete secciones (*vid.* tablas 8, 9 y 10).

Tabla 8. Segmentación del texto en la Misa de difuntos de José de Nebra

	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compás</b>	<b>Agógica</b>
<b>Introito</b>				
<i>Requiem aeternam</i>	Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Fa mayor	♩	<i>Allegro Vivo</i>
<i>Te decet</i>	Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Fa mayor	♩	<i>Allegro Vivo</i>
<b>Kyrie</b>	Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Re mayor/Fa mayor	♩	
<b>Sequentia</b>				
<i>Dies irae</i>	Trompas, flautas, violines, Viola; SSAT, SATB, Ac.	Re menor (1º)	♩	<i>Allegro Vivo</i>
<i>Lacrimosa</i>	Flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Si bemol	3/4	<i>Andante Majestuoso</i>
<i>Pie Jesu</i>	Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Re menor/mayor	♩	<i>Allegro Vivo</i>
<b>Ofertorio/et semini eius</b>	Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Sol menor	♩	<i>Allegro Vivo/Mas Vivo</i>
<b>Sanctus</b>	Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Sol menor	♩	<i>Allegro</i>
<b>Motete Circumdede- runt me</b>	SSAT, Acomp. Ac.	Si bemol	♩	<i>Adagio</i>

<sup>559</sup> Cfr. Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*

<i>Agnus Dei</i>		Trompas, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Sol menor	♩	
<b>Comunión</b> <i>Aeterna</i>	<i>Lux</i>	Flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Sol mayor	♩	<i>Allegro Vivo</i>

Tabla 9. Segmentación del texto en la Misa de difuntos de Tomás Ochando

	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compas</b>	<b>Agógica</b>
<b>Introito</b>				
<i>Requiem aeternam</i>	Clarines, flautas, violines; SSAT, SATB, Ac.	Mi bemol	C	<i>Moderato</i>
<i>Te decet</i>	Clarines, flautas, violines; A, Ac.	Mi bemol	C	<i>Moderato</i>
<i>Kyrie/ Christe / Kyrie</i>	Clarines, flautas, violines, viola; SSAT, SATB, Ac.	Mi bemol	C	
<b>Sequentia</b>				
<i>Dies Irae</i>	Clarines, violines; SSAT, SATB, Ac.	Mi bemol	3/2 y 3/4	<i>Allegro Moderato</i>
<i>Lacrimosa</i>	Clarines, violines; S, Ac.	Mi bemol	C	<i>Andante amoroso</i>
<i>Huic ergo</i>	Clarines, violines; SSAT, SATB, Ac.	Mi bemol	3/2 y 3/4	<i>Vivo</i>
<b>Ofertorio</b>	Clarines, violines; SSAT, SATB, Ac.	Do menor	C	<i>Andante</i>
<i>Sanctus</i>	Clarines, violines; SSAT, SATB, Ac.	Mi bemol	C	<i>Andante</i>
<b>Motete Mortui Enim</b>	Clarines, violines; SSAT, Ac.	Mi bemol	C	<i>Despacio</i>
<b>Comunión</b>				
<i>Lux aeterna</i>	Clarines, violines; SSAT, SATB, Ac.	Mi bemol	C	<i>Vivo</i>
<b>Responso</b> <i>Liberame</i> <i>/Kyrie de absolución</i>	Violines; SSAT, SATB, Ac.	Si bemol	C	<i>Vivo</i>

Tabla 10. Segmentación del texto en la Misa de difuntos de Ignacio Jerusalem

	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compas</b>	<b>Agógica</b>
<b>Introito</b>				
<i>Requiem aeternam</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	3/4	<i>Andante</i>
<i>Dona eis domine</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	♩	<i>Lento</i>
<i>Te decet</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Do menor	3/4	<i>Largo</i>

<i>Requiem aeternam</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	sol menor	3/4	<i>Largo</i>
<b>Kyrie/ Christe</b>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	C	<i>Andante</i>
<i>Kyrie II</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	C	<i>Lento</i>
<b>Sequentia</b>				
<i>Dies Irae</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Do menor	C	<i>Andante</i>
<i>Rex tremenda</i>	Trompas, violines, viola; B, AC.	Mi bemol	C	<i>Maestoso</i>
<i>Querens me</i>	Violines, viola; SATB, AC.	Fa menor/ si bemol	2/4	<i>Andante</i>
<i>Ingemisco</i>	Flautas, violines, viola; A, AC.	Sol menor	C	<i>Andante</i>
<i>Preces me</i>	Violines, viola; SATB, AC.	Si bemol	2/4	<i>Allegreto</i>
<i>Confutatis/ oro supplex</i>	Trompas, violines, viola; S, AC.	Mi bemol/ sol menor	C / 3/4	<i>Allegro/ Largo</i>
<i>Lacrimosa, Huic ergo</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	C	<i>Andante</i>
<b>Ofertorio</b>				
<i>Domine Jesu Christe/ Hostias et prece</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Fa mayor	C	<i>Andante</i>
<b>Sanctus</b>				
<i>Sanctus</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	C	<i>Andante</i>
<i>Hosanna in excelsis</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	C	<i>Andante</i>
<i>Benedictus</i>	Trompas, violines, viola; A, AC.	Mi bemol	C	<i>Largo</i>
<b>Agnus Dei</b>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Do menor	2/4	<i>Andante</i>
<b>Lux eterna/ Cum Sanctis tuis</b>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Mi bemol	C	<i>Largo/Allegro</i>
<i>Requiem aeternam</i>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Do menor	C	<i>Largo</i>
<b>Libera me</b>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Fa menor	2/4	<i>Largo</i>
<b>Kyrie/requiescant in pacem</b>	Trompas, violines, viola; SATB, AC.	Do menor	2/4	<i>Andante/Largo</i>

De acuerdo con Sánchez-Kisielewska la importancia de la segmentación radica no sólo en la cantidad de secciones sino en la manera en que éstas son tratadas.<sup>560</sup> La musicóloga asegura que existe mayor independencia en las misas que siguen la práctica napolitana. Esto se refleja en las modificaciones a la armadura o en los cambios de agógica, dotación vocal y compás realizados en cada sección.

Aunque el objetivo de esta tesis son las misas fúnebres, es también importante señalar que de acuerdo con el análisis de Sánchez-Kisielewska “uno de los rasgos más evidentes de la misa napolitana es que consiste únicamente de Kyrie y Gloria, este último dividido en números independientes que incluyen coros, duetos y arias para solistas”.<sup>561</sup> Además, la división del Gloria en manos de Jerusalem suele ser de “siete secciones independientes siguiendo la tradición napolitana”.<sup>562</sup>

En este sentido vale la pena señalar dos aspectos: en primer lugar, la misma investigadora asegura que Nebra recurre, ocasionalmente, al modelo de *missa brevis* (el modelo napolitano) y sigue las pautas de segmentación independiente para el Gloria; no obstante, cuando compone el ciclo completo limita los contrastes entre secciones.<sup>563</sup> Subrayar este hecho es hacer notorio el conocimiento y manejo consciente de los elementos de ambos lenguajes estilísticos tanto en el *ordinarium missae*, como en la *missa pro defunctis*.

En segundo lugar, no es casualidad que la secuencia de Jerusalem se divida, exactamente, en siete secciones contrastantes y que se incluyan aquí, más que en otro texto de la misa, coros, duetos y arias para solistas. A pesar de la ausencia del Gloria por las razones litúrgicas evidentes es presumible que, en la misa fúnebre, Jerusalem conceda a la secuencia el lugar y el tratamiento estructural propio del Gloria en el modelo napolitano.

Al voltear a otros autores de la escuela de Nápoles la hipótesis adquiere mayor sustento. Fago, Jommelli y Cimarosa dividen la secuencia en varias secciones independientes y claramente contrastantes. A pesar de que en cada autor varía el número de divisiones ( Fago y Cimarosa, por ejemplo, dedican una sección independiente casi a cada estrofa del texto), lo

---

<sup>560</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>561</sup> *Idem*.

<sup>562</sup> *Idem*.

<sup>563</sup> *Cfr. Idem*.

incuestionable es la variedad de compases, tonalidades y construcciones vocales utilizadas por estos compositores.<sup>564</sup>

En todo caso, puede establecerse una nueva premisa —parafraseando a Sánchez-Kisielewska—: en la tradición napolitana, la secuencia de la *missa pro defunctis* se divide en secciones contrastantes e independientes (ya sea porque exista, o no, una relación equiparable con el lugar del Gloria en la misa).

Habiendo confirmado el conocimiento de Nebra (y posiblemente también el de Ochando) sobre el manejo de secciones contrastantes del Gloria, puede suponerse que ambos autores buscan tomar distancia de ese modelo, y reflejar ya desde la estructura de la obra una segmentación del texto menos relacionada con la atmósfera operística, y una secuencia dividida sólo en tres secciones. Esta clave de análisis termina por entretorsearse con las tonalidades, las dinámicas y los compases para evidenciar desde la *inventio* hasta la *dispositio* un tratamiento significativamente opuesto entre los autores españoles, comúnmente referidos como italianizados, y los compositores italianos.

Retomando la idea de que la segmentación del texto no es significativa sólo por la cantidad de divisiones, sino también por la manera en que éstas son tratadas, la sincronía compositiva entre Ochando y Nebra vuelve a hacerse notoria. Comenzando por la misa del aragonés, no sólo las secciones internas de cada texto son poco contrastantes entre sí, sino que existe, en realidad, poco contraste entre cada movimiento de la obra (claro, considerando los criterios de contraste según el estilo italiano).

A lo largo de casi toda la misa Nebra utiliza el mismo compás:  $\mathbb{C}$ . En este punto, que exista una sola sección, de las once, con un compás diferente casi pudiera explicarse *ipso facto* y es fácil adivinar que esa sección es el *Lacrimosa*. El  $\frac{3}{4}$  no utilizado en el contexto hispano anterior al siglo XVIII, termina por demostrar la intención de no relacionar este canto con la tradición litúrgica y sí con una filiación al estilo italiano (*vid.* tabla 7). Cabría cuestionar si el compás mayor utilizado por Nebra ( $\mathbb{C}$ ) alude de alguna manera a la tradición,

---

<sup>564</sup> Por poner un ejemplo más concreto, Cimarosa cambia de agógica y de construcción vocal casi en cada verso del texto. Fago cambia de tonalidad, agógica y compás en cada sección, e igual que Cimarosa compone una sección independiente para cada verso del texto (20 secciones en total). En este sentido el tratamiento de Jommelli difiere sólo en la cantidad de secciones pues, aunque sólo compone 4 y su división no sigue la segmentación por versos del texto, en todas las secciones hay un cambio de compás, agógica (carácter) y de textura vocal. Es notable también la alternancia frecuente de compases binarios con compases ternarios de  $\frac{3}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ . La consulta del manuscrito del Requiem de Cimarosa está disponible en línea: Domenico Cimarosa, *Missa pro defunctis a 4 voci*, sol menor [https://imslp.org/wiki/Requiem\\_in\\_G\\_minor](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_G_minor) Fecha de consulta 13/03/2021.



pues, aunque no era el más frecuente en el siglo anterior, a diferencia del  $\frac{3}{4}$ , sí aparece en la música litúrgica setecentista.<sup>565</sup>

Pero, además del compás, el pensamiento compositivo al respecto es rotundo y se revela en cada una de las claves propuestas por Sánchez-Kisielewska: ese *Andante Magestuoso* que se distingue en una obra que de inicio a fin mantiene una agógica de *Allegro Vivo*;<sup>566</sup> una tonalidad mayor (si bemol) en medio de una secuencia en re menor, que sobresale no sólo por ese carácter, sino también por su alejamiento armónico de la tradición.

De acuerdo con González Marín el uso de alternancia entre el fa y re en Nebra, como en Durón, se presenta como una evocación a los tonos del canto llano.<sup>567</sup> Y esa misma alusión está presente en el *Requiem en Fa mayor* del “Maestro Capitán”, referido anteriormente. Si bien es cierto que la distancia tonal entre el re menor y el si bemol es cercana y tiene una clara coherencia armónica, el alejamiento de esa evocación y de la tradición en el *Lacrimosa*, a este punto, es perceptible a todas luces.

Sin conocer la ocasión y el recinto preciso para la que fue compuesta la misa de Ochando,<sup>568</sup> la semejanza compositiva entre su *requiem* y el de Nebra seguirá haciendo plausible el hecho de una convivencia entre ambos autores, ya sea que se hayan conocido personalmente, que uno conociera la obra del otro, o que el hecho de estar activos en un recinto madrileño en la segunda mitad del XVIII emparentara, de alguna manera, sus procedimientos compositivos. El poco contraste entre secciones, tonalidades, agógicas es igualmente perceptible en la *missa pro defunctis* de Ochando; aunque como es lógico suponer, siguiendo sus propias particularidades.

---

<sup>565</sup> Respecto al uso del compás en España, *vid.* José Vicente, González Valle. “El compás como término musical en España”, *Nassarre*, 22/1 (2006), pp. 191-252. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que, pese a la relación del compás mayor con los siglos anteriores, en la época de Nebra el concepto y uso del  $\frac{3}{4}$  está cambiando o ha cambiado de sentido, pues, a efectos de tempo, ya no siempre se considera un compás de dos semibreves sino a veces uno de dos mínimas. Información obtenida a través de una conversación por escrito con Luis Antonio González-Marín.

<sup>566</sup> El *Motete Circumdederunt me* es el único otro movimiento de la misa con una agógica diferente (Adagio). Y que comparte además tonalidad con el *Lacrimosa*. Más adelante se explican las hipótesis y premisas en torno al motete.

<sup>567</sup> *Cfr.* González Marín, *op. cit.*, p. X.

<sup>568</sup> Debe tenerse en cuenta que, de acuerdo con mi tesis de maestría ya citada, es sobresaliente que la misa de ambos compositores se utilizará, una en América y la otra en España, para las honras fúnebres de Bárbara de Braganza. Empero, también debe considerarse que la misa de José de Nebra fue compuesta expresamente para las exequias de la reina y que en el caso de Ochando la obra debió componerse en España para una ocasión fúnebre de gran jerarquía previa a la muerte de Bárbara de Braganza. Empero, hasta ahora seguiremos preguntándonos: ¿cuál?

Respecto al tratamiento tonal, por un lado, es cierto que el murciano no utiliza ni el fa ni el re como tonalidades reminiscentes al canto gregoriano. De hecho, es significativo que la tonalidad principal de la misa sea la misma que la de Jerusalem: mi bemol. Haciendo un pequeño paréntesis, vale la pena reparar en que las tonalidades utilizadas por los napolitanos estudiados por Roeckle varían desde el sol menor del *requiem* de Durante, el do menor de Nicola Fago y Cimarosa, al mi bemol de Jommelli y Jerusalem (*vid.* tabla 11).

*Tabla 11. Principales tonalidades de la misa de difuntos de algunos autores representantes de la tradición litúrgica peninsular y algunos representantes del réquiem napolitano en el siglo XVIII*

<b>Compositor</b>	<b>Tonalidad principal</b>	<b>Consideraciones tonales</b>
Mateo Romero	Fa mayor (tono del canto llano)	El pensamiento de Romero más que tonal debe entenderse desde la teoría modal litúrgica propia de su época.
Sebastián Durón	Re mayor	Evocación del canto llano.
José de Nebra	Fa mayor (alternancia con re)	Evocación del canto llano y vínculo con las tonalidades utilizadas por Romero y Durón.
Tomás Ochando	Mi bemol mayor	Aunque la misa está en Mi bemol, el oficio está en Fa mayor (vínculo con la tradición y los tonos del canto llano).
Nicola Fago	Do menor	
Francesco Durante	Sol menor	
Ignacio Jerusalem	Mi bemol mayor	
Niccoló Jommelli	Mi bemol mayor	
Domenico Cimarosa	Do menor	

No obstante, el mi bemol (“sexto tono punto bajo”) de Ochando fluctúa entre la tradición y el estilo italiano.<sup>569</sup> Tal como había concluido en el análisis *Más cerca de Nebra que de Nápoles* y en relación con las claves de Sánchez-Kisielewska: “en las misas de los

<sup>569</sup> Hago la referencia a la equivalencia modal considerando que, incluso en una época tan tardía como la de Nebra y Ochando, los compositores españoles siguen entendiendo los usos tonales “a la antigua”. Es decir, siguen acompañando los títulos de las obras con la especificidad modal “de primer tono”, “de sexto tono”... aunque no sucede así en los manuscritos que conozco hasta la fecha sobre el *Oficio y Misa de difuntos* de Ochando, los inventarios de la Catedral de Morelia que dan cuenta de la *Misa en Re mayor* del compositor la refieren frecuentemente como “misa de primer tono”. *Vid.* Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Reviviendo a un maestro de capilla...” Es importan puntualizar este hecho ya que, especialmente en la música litúrgica permite, en ocasiones, referir citas del canto llano o de los tonos salmódicos.

españoles, principalmente en la de Ochando, existe una limitación armónica a los grados fundamentales y escasa modulación a tonalidades menores”.<sup>570</sup>

En este caso la sentencia refería a su misa en re mayor, pero es claro que en la misa de difuntos sigue exactamente el mismo pensamiento tonal (*vid.* tabla 9); toda la obra, a excepción del *Ofertorio* y del *Libera me* se mantiene en mi bemol mayor (el primero, aunque en do menor, se limita igual que el segundo, en si bemol, a una modulación por grados fundamentales). Por otro lado, el oficio de difuntos que acompaña a la misa (al que hasta ahora he hecho poca referencia, pero se tratará más adelante) tiene como tonalidad principal, y única, al fa mayor, evocando el 6° tono del invitatorio en el canto gregoriano. Pero cuando parece que se aleja de esas evocaciones y dispone una tonalidad más acorde con el estilo italiano (la misma que utiliza Jerusalem), opta por un diseño tonal sin contrastes acorde con un planteamiento más relacionado con su tradición litúrgica.

Respecto a esto último, de acuerdo con Catalán Jarque, hasta antes del abordaje teórico de Pedro de Ulloa sobre “el nuevo concepto de ‘modulación’”:

lo normal [...] era que una composición musical estuviera, toda ella, en un mismo y único modo (no dando lugar por tanto a modulaciones, sino, a lo sumo —y en el raro caso en que esto se produjera—, a breves flexiones a tonalidades cercanas, para regresar enseguida a la tonalidad principal que identificaba la pieza). Y la identificación de una composición musical (de cualquier composición musical) con un único tono o modo, generaba el “humor” de la composición. Incluso podría decirse que, en principio, la idea de modular no era bien vista, pues introducía una rechazable noción de ambigüedad, claramente rechazable.<sup>571</sup>

Ciertamente, la misa de difuntos tanto de Nebra como de Ochando es posterior al planteamiento de Ulloa, y otras obras demuestran que ambos compositores estaban al tanto de las posibilidades modulatorias introducidas con la llegada de los músicos italianos. Y, sin embargo, el manejo tonal en ambos *requiems* (aun cuando Nebra concede espacio a algunas otras tonalidades) denuncia el pensamiento armónico de los siglos anteriores. La idea de generar un humor a través de un solo tono se vislumbra con claridad, tanto más en la misa de Ochando, a pesar del guiño a la tonalidad “italianizante”.

---

<sup>570</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.* “Más cerca de Nebra que de Nápoles...”

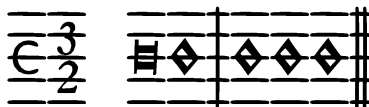
<sup>571</sup> Catalán Jarque, *op. cit.*, p. 149. “Decimos, pues, que Ulloa fue pionero en España en tratar sobre la modulación, y lo fue sin duda por su relación directa con la corte de Felipe V, por su relación con la Imprenta de Música de José de Torres”, p. 151.

Por otro lado, vale la pena recurrir al mismo Pedro de Ulloa y sus *Principios Universales*. Según el teórico, la tonalidad de Mi bemol, mejor referida como un “modo músico triste” servía para expresar llantos y cosas funestas.<sup>572</sup> Este carácter de la tonalidad en cuestión se corresponde con la teoría de Kircher a quien Ulloa, de acuerdo con Catalán Jarque, parece seguir.<sup>573</sup> Aquí es donde la idea de una asimilación universal puede tener cabida. Ya sea que Ochando optara por este “modo músico triste” debido a un conocimiento de los teóricos de su época, o por la influencia de su homólogos italianos, es innegable la “universalidad” de la premisa que establece Ulloa, siguiendo a Kircher que, a su vez, deriva de la influencia de la música italiana en las cartografías europeas. No obstante, volveré a hacer énfasis en que estos *Principios Universales*, adquieren tintes particulares en las plumas hispanas (y por seguro también en las novohispanas).

Respecto al uso del compás, el maestro del Colegio Imperial vuelve a entreverar una convivencia entre ambos lenguajes de una manera excepcional. Aunque pareciera que, a diferencia de Nebra, utiliza diferentes compases en algunos movimientos, en realidad volvemos a la sensación de los “espejismos italianizantes”. El caso más particular se encuentra en el *Dies Irae* y el *Huic Ergo* que demuestran un “sincretismo a dos planos, lo italiano conjugado con lo español en lo vertical y en lo horizontal”.<sup>574</sup>

De acuerdo con el manuscrito la orquesta de ambas secciones tiene un compás de  $\frac{3}{4}$ , y aunque sin puntillos ni figuras rítmicas de gran virtuosismo, los valores no son relativos y revelan un pensamiento mensural propio del siglo XVIII, claramente relacionado con las modificaciones métricas sucedidas con la presencia del estilo italiano.<sup>575</sup>

Sin embargo, las voces de los dos coros de ambas secciones del texto están copiadas en un compás ternario de proporción mayor:



<sup>572</sup> Cfr. Pedro de Ulloa, *op. cit.*, p. 47.

<sup>573</sup> Cfr. *Ibidem.*, p. 179.

<sup>574</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 161.

<sup>575</sup> *Ibidem*, p. 160.

Este compás de proporción y *tempo* relativos es lo que dota de sentido a la notación setecentista de breves y semibreves, que había señalado con anterioridad. En mi trabajo sobre la *Misa de difuntos* de Tomás Ochando algunas de las interrogantes ante el fenómeno giraban en torno a las posibilidades interpretativas:

¿Cómo es que las voces cantaban estos valores de proporción al tiempo que los instrumentos tocaban notas de duración absoluta y además distinta? Quiquiera que haya sido el encargado de ‘echar el compás’ para la misa, incluso Ochando mismo, debió enfrentarse a un manuscrito que demandaba una interpretación crítica: o reducir los valores de las voces, o aumentar los valores de la orquesta.<sup>576</sup>

En mi edición de la misa opté por mantener los valores de las voces y duplicar los de la orquesta. Sigo preguntándome, además, si es posible que —pese a mi asombro— el manuscrito no representara un reto interpretativo para el maestro de capilla encargado de dirigir la misa y, en todo caso, si mi decisión editorial concierta con la decisión interpretativa de la época, o cuando menos de los recintos en que fue interpretada la misa.<sup>577</sup>

Sin una respuesta categórica, lo más importante, antes como ahora, y a los fines de esta tesis sigue siendo el valor semiótico del manuscrito. A través de la notación, el compás y el texto Ochando empalma los dos estilos de manera simultánea en uno de los cantos más solemnes y conservadores de la tradición hispana, convirtiendo la *sequentia* en un espacio totalmente sincrético.

Antes de la presente tesis, las particularidades de la secuencia de este compositor se percibían como un fenómeno aparentemente aislado que permitía especular sobre los matices en el uso del estilo italiano. Ahora, con la presencia de Nebra, y aun cuando cada autor utiliza recursos propios de su personalidad musical, se abre la posibilidad de asentar premisas generales. Cada maestro de capilla, a su manera, coincide en entreverar la tradición con el estilo italiano en un canto que, por un lado, representaba a la tradición (la secuencia en

---

<sup>576</sup> *Idem.*

<sup>577</sup> Es importante señalar que la *Misa Scala aretina* (1702) de Francisco Valls tiene los clarines en 6/4 pero el resto de las voces están escritos en proporción menor. Aunque el fenómeno de escritura es semejante deben tenerse en cuenta algunas consideraciones: en 1702 los elementos italianos, de acuerdo con los discursos historiográficos, estaban aún en proceso de asimilación, lo que en parte explica la mezcla de sistemas de notación. En este sentido, debe considerarse que desde la segunda mitad del siglo XVII conviven los elementos de la tradición con elementos modernos (esto sucedía también, por ejemplo, en el uso de claves altas para las voces, al tiempo que los instrumentos modernos se escribían en la tesitura natural). El hecho de que Ochando en su misa compuesta *ca.* de 1756 continúe utilizando estos modelos sincréticos, evidencia una consciencia por evocar el pasado, y de alguna manera, dar vigencia a prácticas setecentistas.

gregoriano) y, por el otro, paradójicamente, dejaba un espacio fértil para la innovación estilística, ante la falta de un modelo polifónico tradicional (el *Lacrimosa*).

Hasta ahora la secuencia parece haber acaparado los focos analíticos; con todo lo expuesto es difícil negar su lugar protagónico. Sin embargo, hay un movimiento de la misa que, aunque no sobresale a *prima facie* o al menos no a través de las tablas y los números, evidencia la diferencia de lenguajes entre los autores españoles y los italianos: el *Kyrie*

De acuerdo con John Rice a lo largo del siglo XVIII fue asentándose tanto en las obras vocales como en las instrumentales, en la ópera como en la iglesia, una forma ternaria que después se convertiría en la icónica *aria da capo* y a su vez daría paso, a la igualmente icónica, forma sonata. Esta forma, en principio binaria, con la repetición de “algunos o de todos los elementos de la primera parte” va codificando la consabida estructura ABA’.<sup>578</sup>

El texto del *Kyrie* con un estructura inherentemente tripartita se convirtió en un espacio antonomástico para el desarrollo de esta forma (ABA’), cuando menos entre las plumas pautadas de los autores italianos. Puntualmente:

En la tradición napolitana, cada sección del *Kyrie* está claramente delimitada por una cadencia. El *Christe* suele estar compuesto a menos voces, ya sea por la desaparición del segundo coro o por la presencia de arias y dúos, seguido de una reiteración del *Kyrie da capo*.<sup>579</sup>

Los autores españoles suelen apegarse al modelo tripartito sólo en algunas ocasiones. Aunque hasta el momento desconozco las razones que llevan a estos compositores a dar un tratamiento binario a un texto intrínsecamente ternario, el procedimiento evidencia, una vez más, una comunidad lingüística compartida.

Todas las misas de Jerusalem, analizadas por Sánchez-Kisielewska tienen un *Kyrie* tripartito que cambia o de agógica o de compás (o en ocasiones de ambas), con una cadencia claramente establecida para cada sección. La *Misa en Re* de Nebra sigue el modelo de *missa brevis* y en ese caso el *Kyrie* es tripartito con cambios de compás, modulación para establecer la cadencia, un *Christe* que elimina el segundo coro, y un *Kyrie II* que contiene elementos del primero. Sin embargo, la *Misa policoral en Sol (missa brevis)* y la *Misa Laudate Nomen*

---

<sup>578</sup> John Rice, *La Música en el Siglo XVIII*, (Madrid, Akal, 2019), p. 32.

<sup>579</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, *Más cerca de Nebra...* p. 243. Además de la cita de mi análisis, el tratamiento tripartito del *Kyrie* puede corroborarse en los ejemplos de Sanguinetti, las dos ocasiones donde aparece un ejercicio de partimento para el bajo de un *Kyrie* (el de Adriano Banchieri y el de una misa de Fago) pueden identificarse las tres secciones, con una cadencia precisa y el *Kyrie II* con elementos melódicos del *Kyrie I*. *Vid. Sanguinetti, op. cit.*, pp. 21, 62.

*Domini* (ciclo del ordinario completo) tienen un *Kyrie* bipartito, sin cadencia para el *Christe* y sin un episodio definido para la vuelta al *Kyrie*.

En 2016, menos familiarizada con el proceso compositivo de Nebra, pero sí con el de Ochando, fue fundamental para el análisis descubrir que la *Misa en Re mayor* del maestro murciano tenía un *Kyrie* bipartito. El *Christe* y el segundo *Kyrie* forman un gran *fugato* continuo, donde el cambio de sección es imperceptible. Solo el texto permite saber que hemos llegado a la última parte del movimiento; en ningún momento se elimina el segundo coro y no existe una repetición del primer *Kyrie*, o alguna alusión de sus elementos que lo reiteren.<sup>580</sup> Es destacable que la descripción del *Kyrie* de Ochando podría leerse sin variación alguna para el *Kyrie* de la *Misa Laudate Nomen Domine* de Nebra.

En ese momento el principal objetivo recaía en señalar la distancia compositiva entre Ochando y los italianos con lo que parecía una particularidad del estilo del compositor. De nuevo, un hecho aparentemente aislado que al encontrar consonancias con su homólogo aragonés permite especular sobre posibles generalizaciones. Y, además, en un tema que ha sido fundamental para las labores típicas del análisis tradicional: prescribir una forma y estructura de las obras de cierto periodo.<sup>581</sup> ¿Es entonces posible asentar una forma binaria del *Kyrie* como propia de la tradición española?

Volviendo a las *missas pro defunctis*: ¿*Kyrie* tripartito o bipartito? A diferencia de su *Misa en Re mayor*, el *Kyrie* de Ochando en la misa de difuntos es tripartito, aunque no cumple del todo con las características típicas de la tradición napolitana. Por un lado, sí existe una clara cadencia entre cada sección del texto. El *Christe* y el *Kyrie* segundo se mantienen en si bemol (dominante de la tonalidad mayor) y solo en los últimos compases reaparece la tonalidad principal. Y el *Kyrie* II sí retoma los elementos melódicos del primer *Kyrie*. Es decir, se establece con claridad una forma ABA'. No obstante, en ningún momento desaparece el segundo coro y las tres secciones siguen la misma estructura y construcción vocal: un comienzo en *fugato* que para la tercera repetición del texto se convierte en una textura homofónica con las ocho voces (¿A, A' A''?).

---

<sup>580</sup> Cfr. Zamora-Pineda, *op. cit.* *Más cerca de Nebra...*

<sup>581</sup> Es cierto que las posibilidades teóricas del análisis hoy rebasan en muchos sentidos la sola preocupación por el establecimiento de la forma. Sin embargo, es innegable que, justo respecto a la música europea del siglo XVIII (ya sea que se le refiera como clásica o galante), establecer una forma prescriptiva de las obras centralizó las intenciones del análisis. De ahí, el auge de los estudios en torno a la forma sonata. Incluso con los esfuerzos ya revisados para empalmar esta forma en la música hispana y novohispana del siglo en cuestión.

Nebra, por su parte, se aleja en todo sentido de la forma ternaria, y la forma binaria es perceptible sólo por el desarrollo armónico. El *Kyrie* I tiene un comienzo imitativo que alterna entre re mayor y menor; y una repetición melódica semejante que transita entre si bemol y mi bemol marca la presencia del *Christe*. Sin embargo, la forma melódica pareciera denotar más una gran sección con dos frases, donde la segunda modula. El mismo procedimiento textural y melódico es repetido por el *Kyrie* II en mi bemol. Pero de nuevo, el cambio de sección es poco perceptible. No existe una vuelta al primer *Kyrie*, como sucede en la tradición napolitana, porque en realidad las tres secciones se construyen como un gran *fugato* continuo (procedimiento semejante de la *Misa en Re mayor* de Ochando y la *Misa Luadate Nomen Domini* del mismo Nebra).

Solo el final del *Kyrie* segundo rompe el *fugato* para concluir el movimiento en fa mayor, con un contrapunto académico y con el segundo coro *ripieno*.<sup>582</sup> En suma, el *Kyrie* de Nebra no presenta episodios definidos, no existe un cambio de compás o de agógica, reducción de voces ni contrastes melódicos significativos.

En realidad, a pesar de que el *Kyrie* de Ochando es tripartito y el de Nebra binario, es destacable que existe cierta semejanza de pensamiento estructural compartido con las misas de Romero y con la misa de Durón. En el caso de Durón existe una división para cada sección del texto, pero no existe un cambio de tonalidad ni de agógica. Y tampoco existe un cambio en el desarrollo melódico: cada frase del texto empieza con un contrapunto imitativo y el material melódico y rítmico se asemeja en las tres secciones, de hecho, el *Christe* comienza con el mismo motivo y en la misma tonalidad que el *Kyrie* I. En este sentido el procedimiento estructural y compositivo es similar al de Ochando.

En el caso del “Maestro Capitán” es evidente que no existen principios fugados y que el *Kyrie* se compone a través de los bloques polifónicos propios de su tiempo. Lo sobresaliente es que todo el movimiento se construye como si se tratase de una sola sección con varias frases; es decir, tal como en el caso de Nebra. No obstante, la relación entre estos dos autores va más allá de compartir el procedimiento estructural.

El final del movimiento en la misa del aragonés, como dije párrafos arriba, es un contrapunto que evoca a las construcciones polifónicas del siglo XVII; sobresalientemente

---

<sup>582</sup> Con contrapunto académico me refiero al manejo de especies y al seguimiento de las reglas respecto al tratamiento de las disonancias. En este caso el contrapunto de Nebra es predominantemente de primera especie y en por breves momentos de segunda.



el *eleison* final del tiple segundo del primer coro es una cita —casi textual— del *eleison* primero del tenor del primer coro de Romero. La semejanza se explica, en realidad, porque ambos cantos (el de Nebra y el de Romero) son una cita del canto llano, a siglo y medio de distancia. Consecuentemente, la idea de concluir el *Kyrie* con una evocación a la música setecentista por parte de Nebra demuestra el apego por la tradición litúrgica hispana y la vigencia de estas prácticas en su siglo.



Imagen 30. *Eleison* del tenor del primer coro en la Misa de difuntos de Mateo Romero. cc. 3-8. Citados de la edición referida.

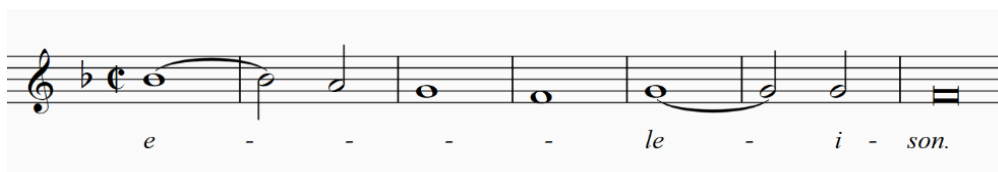


Imagen 31. *Eleison* del tiple II del primer coro en la Misa de difuntos de José de Nebra. cc. 53-59. Citados de la edición referida.



Imagen 32. *Eleison* del Kyrie gregoriano en la Misa de difuntos. Tomado del Graduale ya citado, Misas para el año y difuntos, fol. 70- 71 MPCANT/28, BNE.

En conclusión, el pensamiento estructural detrás de los autores españoles, desde Romero hasta los dieciochescos, evidencia un tratamiento del *Kyrie* que más que tripartito es el de un movimiento demarcado por las tres secciones del texto, pero no precisamente por tres secciones musicales. Evidentemente, la influencia de los autores italianos condujo a procedimientos con melodías más operísticas y a los principios imitativos, con solos y dúos, propios del *Christe* en la tradición napolitana, pero el pensamiento de fondo sigue evidenciando la unidad estructural de este movimiento en la tradición española. Y quizá sea ésta una hipótesis para explicar el *Kyrie* binario de los maestros de capilla del siglo XVIII.

Respecto a los italianos.... El *Kyrie* de Jerusalem, a pesar de tener un *Kyrie* II notablemente breve (tres compases), mantiene las características de la escuela napolitana con una forma claramente tripartita. El *Christe* aun sin cambio de compás o de agógica está determinado no sólo por una cesura vocal de dos compases y una modulación a la dominante de la tonalidad principal (si bemol), sino también, y como he remarcado antes, por un cambio de textura donde la homofonía invariable del primer *Kyrie* da pie a un breve *fugato* entre el alto y el tiple que determina el principio del *Christe* (tal como resulta propio de la tradición napolitana).

El segundo *Kyrie* solo tiene tres compases totalmente homofónicos, y es en realidad, una especie de coda. Pero el cambio del *Andante* al *Lento*, y la vuelta al Mi bemol con algunos cromatismos y elementos melódicos del primer *Kyrie* genera el contraste suficiente con el *Christe*.

El marco comparativo de los autores napolitanos, aun cuando no sea la intención principal, nunca sobra. Niccoló Jommelli compone un *Kyrie* tripartito con todas las características que ya he señalado como propias de la escuela napolitana, con claras cadencias y un *Kyrie* segundo que retoma elementos melódicos del primero —dicho sea de paso, el tema principal del *Kyrie*, es una cita de un *Kyrie* de un ejercicio de partimento de Nicola Fago, que a su vez es una cita de la *Misa de la Madonna* de Adriano Banchieri—. <sup>583</sup>

Con una estructura de proporciones semejantes a Jerusalem, Cimarosa compone un *Kyrie* tripartito apegado a la práctica napolitana, con un *Kyrie* segundo de cinco compases que marca el final, tal como en el maestro *Leccese*, a través de un tempo *lento* y una textura homofónica invariable.

---

<sup>583</sup> Cfr. Sanguinetti, *op. cit.*, p. 21, 62 y la misa de *Requiem* de Jommelli.

En este punto pudiera cuestionarse si el desarrollo de las claves de italianismos y españolismos se ha tornado afanoso —quizá hasta reiterativo—. Sin embargo, tras la revisión crítica del panorama historiográfico, el hecho de que se hayan codificado insistentemente, y por más de dos siglos, los lugares comunes de la “italianización” de la música hispana y novohispana dieciochesca; sumado a la persistente visión dicotómica sobre el *stile antico* y el estilo italiano, justifican las intenciones por hacer de este análisis un ejercicio exhaustivo que agote, en lo posible, la metodología inductiva.

Valiéndome de esa premisa existen algunos otros puntos que pueden insertarse en un marco de coincidencias generales, y que ayudan a la visión inductiva de este análisis. En el discurso historiográfico ha sido también frecuente la referencia al cambio textural de las voces como un elemento propio del estilo moderno. La policoralidad rigurosa de los siglos anteriores fue paulatinamente sustituida por una construcción a dos coros, de cuatro voces, donde el segundo era, en realidad, *ripieno* del primero, la denominada “falsa policoralidad.” Sin embargo, de acuerdo con las claves de Sánchez-Kisielewska, es notorio que en las misas concertadas este procedimiento resulta poco común en los autores italianos, pues la plantilla de cuatro o cinco voces es más común. En tanto que los españoles suelen optar por el doble coro y nunca por una dotación a cinco voces.<sup>584</sup>

Este fenómeno es claramente perceptible en la misas de difuntos de Nebra y Ochando. Ambas compuestas para ocho voces, en dos coros; donde el segundo, la mayoría de las veces, funciona como un *ripieno*, o bien, como una respuesta antifonal del primer coro. Cabe señalar que, justamente, estos elementos marcan una distancia con los autores setecentistas, donde a menudo se trata de una policoralidad efectiva (Romero, Pérez Roldán, por citar un par de ejemplos).

Volviendo a los italianos, la misa de Fago está hecha para cinco voces con *ripieno*; Cimarosa, Jerusalem y Jommelli coinciden en una misa a cuatro voces. Y de acuerdo con Roeckle entre las misas de *requiem* de Francesco Durante, además de la construcción a

---

<sup>584</sup> Aunque es cierto que la eliminación del segundo coro en ocasiones podía tener relación con las posibilidades del recinto, en el caso de las fuentes que han servido como base para las distintas ediciones de las misas fúnebres, este criterio es poco probable. Es poco probable que las razones por las que la misa de Jerusalem tenga 4 voces y no doble coro se relacionen con alguna carencia vocal en el recinto. Vid. Drew Davies, “Los oficios de difuntos en el Archivo de música del ACCMM” en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México* (México, UNAM, 2019), vol. 3.

cuatro, existe una “*Messa piccola di requiem a tre voce*”; y un caso sobresaliente como el de Francesco Feo con su *Misa de requiem* para 15 voces dispuestas en cuatro coros.<sup>585</sup>

Independientemente de la disparidad de voces en las misas de los italianos, la premisa obtenida sobre las misas concertadas y la predilección por el doble coro en los españoles se reafirma con las misas de difuntos.

Después de la dotación coral es fácil volver la mirada hacia la plantilla instrumental. Aun cuando es posible argumentar que, en muchas ocasiones, las condiciones orquestales de una misa están definidas por las posibilidades de la capilla en que pudo haber sido interpretada, existe un elemento instrumental que de acuerdo con González Marín es un marchamo de la tradición fúnebre hispana: “La utilización de una pareja de flautas para denotar un significado fúnebre en la música hunde sus raíces en la Antigüedad, o en la visión que de la misma podía ofrecerse a las personas cultivadas de los siglos XVII y XVIII”.<sup>586</sup>

El común denominador de la plantilla orquestal en las misas fúnebres hispanas desde Durón hasta Ochando (pasando también por José de Torres), es efectivamente la presencia de un par de flautas.<sup>587,588</sup> En el caso de los maestros de capilla estudiados en esta tesis, en ocasiones los aerófonos doblan a los violines y en otras poseen pasajes independientes.

Si bien sobresale el hecho de que, en la misa del murciano, las flautas desaparecen a partir de la secuencia, debe considerarse que los aerófonos están presentes en todas las secciones del oficio. Es cierto que hasta este momento he abordado sólo tangencialmente la importancia de esta parte de la celebración litúrgica y su relación con la tradición hispana; en tanto, es posible asentar que Ochando hace desaparecer las flautas sólo hasta el movimiento que, como hemos visto, representa una posibilidad de alejamiento de la tradición. Consecuentemente incluso en el manejo orquestal el compositor sigue —“yendo y viniendo”— entre la tradición y el estilo italiano.

---

<sup>585</sup> Cfr. Roeckle, *op. cit.*

<sup>586</sup> González-Marín, *op. cit.*, p. X.

<sup>587</sup> *Idem.* De acuerdo con González-Marín la misa de difuntos de José de Torres compuesta cerca del 1724 es un eslabón más en la tradición de música fúnebre hispana.

<sup>588</sup> A lo largo del siglo XVIII la flauta travesa empieza a incorporarse de manera paulatina en la escena religiosa española. Considerando las fechas de composición del *requiem* de Nebra y de Ochando es probable que el instrumento solicitado en las *particellas* sea esta instrumento y no una flauta de pico. *Vid.* “La Flauta travesa en la capilla real de Felipe V: los flautistas Claudio Voyenne y Luis Bucquet”, [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta\\_travesera\\_voyenne\\_bucquet.php](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta_travesera_voyenne_bucquet.php) Fecha de consulta 10/02//2023; también puede consultarse de Carlos González Martínez. *La música en la semana de Zaragoza*, (Zaragoza, Asociación para el estudio de la Semana Santa, 2020).

Respecto al otro aerófono presente en la orquesta de los españoles repetiré una pregunta surgida, años atrás, con mis investigaciones en torno a las condiciones instrumentales de la *Misa en Re mayor* de Tomás Ochando: “¿Trompas o clarines?”<sup>589</sup> El dilema surgió entonces porque las diferentes copias manuscritas que contenían la misa de Ochando variaban entre solicitar los unos o los otros. Sin embargo, la música contenida entre las diversas *particellas* resultaba idéntica en notas, registro, escritura, clave y armadura. Tras algunas investigaciones respecto a las prácticas novohispanas fue plausible asentar que los solicitantes a la plaza de clarín frecuentemente estaban en condiciones de ejecutar la trompa.<sup>590</sup> Y a pesar de las diferencias tímbricas (y quizá semióticas) asociadas a cada instrumento, la conclusión fue que se trataba de una especie de sinonimia organológica, probablemente dictaminada más en función de las posibilidades de la capilla que en relación con las decisiones del compositor.<sup>591</sup> En este sentido, pueden considerarse también algunas razones técnicas o musicales que hicieran más fácil la interpretación de ciertos pasajes con un instrumento en lugar del otro.

En este caso es significativo que la misa de Ochando solicite clarines con sordina. Este atenuante sonoro, “junto a las cajas enlutadas y destempladas y campanos roncós” era propio de los cortejos fúnebres.<sup>592</sup> En adición algunas fuentes refieren a las trompas con sordina como un instrumento relacionado con la música litúrgica fúnebre no sólo en un contexto hispano.<sup>593</sup>

Consecuentemente puede reiterarse la propuesta de una sinonimia organológica, lo que a su vez evidencia, por un lado, que la presencia de clarines o trompas es afín a la dotación de los tres compositores, probablemente utilizados con sordina por una relación con la música fúnebre. Por el otro, que la presencia de las flautas como símbolo de la música para las exequias es propia de la tradición litúrgica española. Sobresalientemente en los *requiems*

---

<sup>589</sup> Vid. Zamora-Pineda, *op. cit.*, “Reviviendo a un maestro...”, pp. 196-198.

<sup>590</sup> De acuerdo con González Marín, esta práctica era común también en Europa. Y sólo en sitios excepcionalmente ricos, como la Real Capilla de Madrid en ciertos años, había instrumentistas diferentes para las trompas y los clarines; lo mismo solía suceder con flautas y oboes. Conversación por escrito con Luis Antonio González Marín, 7 de noviembre de 2022.

<sup>591</sup> Zamora-Pineda, *op. cit.*, pp. 196-198.

<sup>592</sup> González-Marín, *op. cit.*, X. Por otro lado, teniendo en cuenta la relación ya señalada entre la música fúnebre y la música para la Semana Santa, Carlos González confirma la concordancia entre los instrumentos señalados como propios del cortejo fúnebre, también en la procesión del Viernes Santo, en las últimas décadas del siglo XVII en Zaragoza. Vid. González Martínez, *op. cit.*, *La música en la semana de Zaragoza*, p. 80.

<sup>593</sup> Vid. Zamora-Pineda, *op. cit.*, *El Oficio y Misa de difuntos...* 125. Y <http://socialmusik.es/guia-sordinas-vento-metal/> fecha de consulta 3/10/2022.

napolitanos revisados por Roeckle, ningún autor utiliza las flautas. Evidentemente no se perciben como un sello de la música fúnebre. Y además de las trompas, ocasionalmente se utilizan los oboes como en el caso de Feo; instrumento del que prescinden los españoles “en las obras del género”.<sup>594</sup>

El último rubro por abordar en ese marco de coincidencias generales se relaciona con la selección de textos para la *missa pro defunctis*. Semejante a lo sugerido con la dotación instrumental, debe tenerse en consideración que la selección u omisión de textos para ser puestos en polifonía dependía en gran medida de las prácticas litúrgicas específicas de cada recinto y de las demandas por parte del cabildo.

Tomando este hecho en consideración es notable que los textos musicalizados por Nebra y Ochando se corresponden casi por completo. Ambos músicos van en paralelo del *Introito* al *Sanctus*, o según se considere, hasta el motete. Y la discrepancia radica en el *Agnus* que no compone Ochando y en el *Responso Libera me* con *Kyrie de absolución* que no compone Nebra.

Las semejanzas vuelven a remarcar el hecho de que ambos compositores debieron estar activos en la “Villa y la Corte” en fechas cercanas. Respecto al motete, ambos maestros de capilla eliminan el segundo coro, cambian la agógica por un carácter más lento, seguramente más solemne, y lo componen para una tonalidad con bemol. Aunque el texto del motete se relaciona con una celebración exequial distinta en cada misa, puede asumirse que se trata de una práctica hispana, ¿particularmente madrileña?; No obstante, Durón también compone un motete (*ego sum*) después del *Sanctus*. Aunque sin adelgazamiento del coro, sí con un carácter “algo despacio” y con una armadura de bemoles, pero en do menor. Lo destacable es que ni Jerusalem ni otros de los autores napolitanos ponen en música algún motete ni después del *Sanctus*, ni en ningún otro momento de la misa.

Respecto al *Circumdederunt me* de Nebra, el texto del motete pertenece a una antifona de las vísperas en el oficio de difuntos. Juan Gutiérrez de Padilla y Cristóbal de Morales pusieron también música a este texto, pero sobresalientemente, en este caso, el motete de Nebra no evidencia citas o paráfrasis que lo vinculen con estos autores; en adición, las frases seleccionadas por el músico de Calatayud (hemistiquio 1 del versículo 3 y 4 y versículo 7) tampoco se corresponden con las de sus antecesores.

---

<sup>594</sup> González-Marín, *op. cit.*, p. X.

En el caso de Ochando, aun cuando desconozco el año, la ocasión y la institución precisa para los que debió componerse su misa, el motete enuncia una celebración particular: el domingo de resurrección.<sup>595</sup> El tratamiento melódico y textural es semejante al de Nebra, aunque es otro de los pocos momentos donde existen breves pasajes (no más de tres compases) con ritmos lombardos en las cuerdas, y tampoco parece evidenciar citas al gregoriano o vínculos con autores de los siglos pasados.

La falta de relación directa con la tradición, pero la ausencia también de un vínculo con los procedimientos napolitanos permite suponer que la inclusión del motete guarda relación con las prácticas propias de la época en las cartografías hispanas, y claro, asumiendo la inserción de algunos elementos del estilo italiano como inherentes de ese contexto.

Respecto a las diferencias, en mi tesis de maestría planteé algunas hipótesis en torno a la falta de *Agnus Dei* en la misa de Ochando. Pero hoy, desarrollando esas ideas en relación con las claves de Sánchez-Kisielewska, pueden ponerse en tela de juicio algunos supuestos. De acuerdo con la investigadora, en oposición a lo que sucedía en Madrid con la asidua presencia de todos los textos del *ordinarium missae*, “en México [las misas], frecuentemente carecen de *Agnus Dei*. Russell señala que este fenómeno se debe a que el coro cantaba el texto del *Agnus* con la música del *Sanctus* mientras la orquesta repetía la misma música.”<sup>596</sup>

Ciertamente estamos ante un panorama un tanto más complejo. En primer lugar, la misa de difuntos de Ochando carece de *Agnus*, pero, como he asentado en mi trabajo de maestría, es probable que la obra llegara a la Nueva España desde un recinto madrileño. Consecuentemente, si los manuscritos resguardados en los recintos novohispanos no contienen el *Agnus*, existen las dos posibilidades: que la misa llegara sin él, es decir que Ochando desde Madrid no lo hubiera compuesto; o bien que, siguiendo las prácticas novohispanas, los copistas de este lado del Atlántico omitieran el texto —hipótesis quizá menos probable si consideramos que, de todas formas, el *Agnus Dei*, debía cantarse y si la música estaba compuesta, tenía poco sentido omitirla de la copia.

---

<sup>595</sup> Pese a la ausencia de estos datos debe considerarse que respecto al uso de esta misa en el contexto novohispano ha sido posible establecer hipótesis y corroborar algunas fiestas exequiales en las que debió interpretarse la misa. *Vid.* “la historia detrás de los manuscritos...” y “El *Oficio y Misa de difuntos* de Tomás Ochando en la Catedral de Puebla” en Zamora-Pineda, *op. cit.*, pp. 118-143.

<sup>596</sup> Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*, p. 34.

Por otro lado, sin negar la posibilidad de la propuesta interpretativa de Russell, los manuscritos de la misa de difuntos de Tomás Ochando resguardados en la Catedral Metropolitana de México tienen entre las *particellas* una indicación precisa: el bajo solicita “Los Agnus por los Kyries” y las trompas —sin espacio para las dudas— los “Agnus como los Kyries”.<sup>597</sup> De acuerdo con Bernardo Illari, está práctica, así como la de sustituir los *Benedictus* por *Sanctus*, era común en la época y en el contexto novohispano (hecho que vuelve a cuestionar, que no negar, la idea de Russell); además, la repetición musical con otro texto servía para dotar de unidad a la obra en su conjunto.<sup>598</sup> Estas prácticas sirven para hacer evidente, también, el paso por la *memoria* como una parte de la operación retórica, no constituyente del discurso, pero sí de la interpretación, “de la naturaleza práctica” del discurso musical.<sup>599</sup>

Cabe plantear, de nuevo, si era o no una práctica exclusiva de la Nueva España, pues hay elementos para creer que la omisión del *Agnus Dei* estaba contemplada desde la *inventio* de Tomás Ochando. En su *Misa en Re mayor*, la del *Kyrie* bipartito, el Evangelio de Juan sí es puesto en música. En este sentido, ¿sería probable suponer que ante la falta de un modelo tripartito era requisito componer la música para el *Agnus Dei*? Aunque es difícil asentar una respuesta categórica la premisa funciona para las misas de los dos españoles. Cuando Nebra y Ochando componen un *Kyrie* binario, el *Agnus Dei* es puesto en música. En la misa de difuntos donde el *Kyrie* del murciano es tripartito, el Evangelio de Juan no aparece musicalizado.

Apelando al marco comparativo con los autores italianos es notable que Cimarosa, Fago, Jommelli, Durante, Provenzale y Jerusalem ponen en música el *Agnus Dei*. *Ergo*, es probable que una sociedad musical acostumbrada a la *contrafacta*, como lo era la Nueva España, pero también la península, la omisión del *Agnus Dei* no representara mayor complejidad interpretativa. Y, considerando los *requiems* napolitanos, todo apunta a una práctica, efectivamente, propia del mundo panhispánico.

---

<sup>597</sup> Cfr. Zamora-Pineda, *op. cit.*, p. 157. MEX-Mc, A065.

<sup>598</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 157-158. Estas conclusiones habían sido expuestas en mi tesis de maestría. La paráfrasis de la información, como ha sido evidenciado a lo largo del capítulo, puede ser retomada con fines más amplios. Las premisas establecidas, ahora en contexto con Nebra y Jerusalem, permiten apoyar la dimensión inductiva de este análisis y convertir el trabajo sobre Tomás Ochando, en algo más que un estudio de caso.

<sup>599</sup> *Vid.* Chico Rico, *op. cit.*, p. 303.



Abordar las particularidades del *Agnus Dei* obliga a volver un paso atrás y mirar al *Sanctus*. En principio, aunque pudiera no ser perceptible a través de las tablas expuestas párrafos arriba, los tres compositores en cuestión dan un tratamiento disímil al texto. Nebra omite la oración del *Benedictus*, *Benedictus qui venit in nomine Domini*, y termina el movimiento en el *Hosanna in excelsis*. Entonces, una vez más se abre la posibilidad de que la práctica de la *contrafacta* entre dichos movimientos no fuera exclusiva de este lado Atlántico; ¿sería posible asumir que el *Benedictus* se cantara con la música del *Sanctus*? ¿o es más probable que esta parte del texto en la misa de Nebra sencillamente se omitiera?

La omisión del texto denota una distancia significativa entre Nebra y los italianos. Ochando, quizá, el punto medio. El murciano, aunque sí pone en música el texto del *Benedictus*, lo trata como el *Sanctus*. Estructuralmente no hay una cadencia que indique el cambio de sección, no modula, y una elisión melódica entre la última palabra del *Sanctus* y la primera del *Benedictus* hacen imperceptible el cambio de texto. En adición, el motivo melódico utilizado en el *Domine Deus* es el mismo del *Benedictus* y el segundo coro mantiene su función antifonal a lo largo de ambas secciones.

En oposición a este tratamiento Jerusalem, como Cimarosa, Fago, Jommelli, Durante y Provenzale, compone un *Benedictus* totalmente diferente del *Sanctus*. Además de un cambio de agógica y la cadencia claramente establecida, los napolitanos componen el *Benedictus* como una parte vocal solista o, en algunos casos, para dúo. Jerusalem hace de este texto un solo para tiple, con virtuosismos vocales, semicorcheas, seisillos, cromatismos y ritmos lombardos.<sup>600</sup>

Para cerrar el tema de los textos musicalizados, la otra diferencia perceptible entre Ochando y Nebra, pero consonancia entre el *leccese* y el murciano, es la presencia del *Responso Libera me* con el *Kyrie de absolución*. No obstante, en este punto es fácil prever que quizá la concordancia no lo sea tanto. De acuerdo con Roeckle, el *Responso* y el *Kyrie de absolución* tenían un uso limitado y se componían sólo en ocasiones particularmente sombrías (en estricto sentido, el texto no pertenece a la misa sino al momento del entierro).<sup>601</sup>

---

<sup>600</sup> Sin intenciones de ahondar en la selección de textos por parte de los compositores napolitanos, otra diferencia significativa radica en que algunos de estos autores ponen en música del texto del *Gradual* y el *Tracto*, ausentes en Nebra y Ochando.

<sup>601</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 158.

Antes he cuestionado el hecho de que la *Misa de difuntos* de Nebra prescindiera del movimiento, tomando en cuenta que difícilmente podríamos encontrar una ocasión más solemne que las exequias de la reina.<sup>602</sup> No obstante, ahora considero que la declaración de Roeckle podría ser considerada sólo para un contexto napolitano, y quizá en la pluma de Ochando sea nuevamente un *aurea mediocratis* entre las dos tradiciones.

Tampoco debe perderse de vista que la presencia del texto tiene una relación directa, como ya he dicho, con las demandas institucionales. Consecuentemente, la presencia del *Responso* como un seguimiento propio de la práctica napolitana queda en el terreno hipotético. Lo que sí puede asegurarse es que el tratamiento que da Ochando a este movimiento vuelve a marcar cierta distancia con el de Jerusalem.

El maestro del Colegio Imperial de Madrid elimina, además de las flautas, los clarines; el maestro de la Catedral de México las mantiene. Ochando, compone el movimiento en un carácter *vivo*; Jerusalem en *Largo*. El primero conjunta los dos textos en un solo movimiento; el segundo compone en realidad dos movimientos separados y distinguibles. Ochando no delega ningún pasaje a los solos o dúos vocales; Jerusalem compone fragmentos a dúo y además pasajes instrumentales breves. Y aunque el manejo del coro, la imitación y la función del *ripieno* es acorde con el estilo italiano, no hay presencia de ritmos lombardos, muy presentes en el movimiento de Jerusalem; y el principio en notas largas y contrapunto predominantemente en primera especie, evoca la polifonía del siglo anterior.

*A nivel de la elocutio: ¿conocer las schemas significa ser galante?*

Hasta este momento, el desarrollo del análisis ha permitido llevar las claves de italianismos y españolismos a un entramado que poco a poco fue relacionando diferentes recursos y elementos técnicos y estilísticos. Desde la óptica de una operación retórica, la mayoría de esos aspectos ha permanecido a nivel de la *inventio* y de la *dispositio*. Pero es interesante que incluso a nivel de la *elocutio* también puedan encontrarse diferencias significativas. Aquí es donde el estudio de Robert Gjerdingen sobre los *schemas* galantes se convierte en una piedra angular.<sup>603</sup>

---

<sup>602</sup> *Idem.*

<sup>603</sup> Gjerdingen, *op. cit.*

¿Los autores españoles usan los esquemas (*quid* del estilo galante y de la escuela napolitana)? Si los usan ¿cómo los usan? Uno de los argumentos principales del mencionado autor es que el estilo galante puede definirse por “un repertorio particular de frases musicales [un *stock* de frases] utilizadas en secuencias de forma convencional”.<sup>604</sup> Estas secuencias, parten de una fórmula prototípica que permite un número limitado de combinaciones con una sintaxis precisa; y que, además, hace posible definir las categorías implícitas del estilo galante.<sup>605</sup> Es decir, una serie de esquemas estereotípicos que pueden conjugarse y concatenarse a nivel de la frase musical con un contenido sintáctico específico que define al estilo, al tiempo que identifica a los compositores versados en el manejo del lenguaje galante.

Sin embargo, mi intención, más que ahondar en la definición y el estudio de los *schemas* (ese stock de frases musicales), es poner el foco en aquello de la “forma convencional”. De acuerdo con Sánchez-Kisielewska y su analogía respecto a las comunidades lingüísticas, la diferencia entre el uso de estas fórmulas armónicas en manos de los españoles es que, a pesar de poseer el conocimiento del léxico o de sus reglas gramaticales, el modo de empleo, la elección automática de las combinaciones carece del contexto cultural de los italianos.<sup>606</sup> Es decir, el uso de los *schemas* en los españoles no sigue lo que para los italianos representa “la manera convencional”.

Además del manejo armónico, considero pertinente revisar también algunos elementos melódicos que se relacionan particularmente con la retórica musical en función del texto. Si bien este ejercicio de alguna manera se había realizado, por citar un caso, con el *Tuba Mirum* de Nebra, la diferencia radica en poner ahora la mira en este nivel, el de la *elocutio*, y no como un elemento derivado de un aspecto a mayor escala como la forma o la disposición del coro y la orquesta (*inventio* y *dispositio*).

Ante la dimensión de las misas de difuntos que, como hemos visto, contiene no pocos movimientos divididos en muchas secciones, sería empresa colosal —pero quizá también insulsa— apostar por encontrar en cada frase, de cada sección, de cada movimiento la variopinta combinación y conjugación de *schemas* posibles en las misas de los tres autores. En cambio, considero más productivo apostar de nuevo por aquellos pasajes que, particularmente característicos, permitan establecer un panorama general con un argumento

---

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>605</sup> *Cfr.*, Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>606</sup> *Cfr.*, *Ibidem*, p. 41.

lo suficientemente sólido; claro que la propuesta es una invitación abierta a traslapar el ejercicio a otros repertorios y a otras misas —y quizá, con actitud solaz, encontrar más convencionalismos y *des-convencionalismos* en estas mismas misas.

En los pasajes analizados respecto al manejo de las voces y los pasajes solistas, fueron puestos en relieve fragmentos que evidenciaban un procedimiento opuesto entre unos y otros autores (construcción coral en oposición a un pasaje solista, secciones compuestas como una *Kirchen aria*, en oposición a un movimiento a doble coro). El inicio del *Introito*, un pasaje que, en apariencia, denota un manejo vocal compatible entre los españoles y Jerusalem (pero también los otros autores napolitanos), es en realidad un ejemplo —poliédrico— que a nivel de la *elocutio* y la configuración armónica resalta las diferencias lingüísticas.

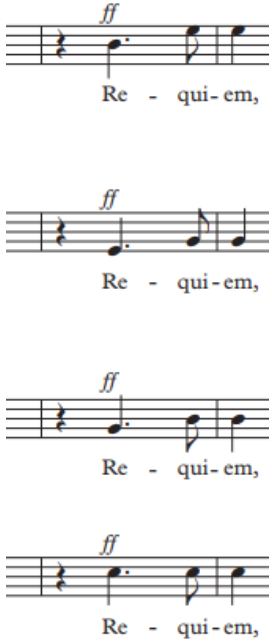


Los tres compositores parecieran apegarse a un inicio coral, con una construcción acorde con las características que se han establecido como propias del estilo italiano. Pero aquí, la cuestión no es estilística, sino retórica. Jerusalem comienza las primeras palabras del *requiem* con una construcción homofónica de las cuatro voces del coro; una *pausa* (*suspiratio*) y la repetición de la frase en el mismo diseño rítmico-textural dan énfasis a la entrada de las voces y al “descanso eterno.” Sobresalientemente el diseño rítmico y la construcción homofónica es *cuasi* idéntica en Fago y Jommelli; Cimarosa repite el mismo motivo rítmico-textural, con la variante de hacerlo en dúo (*vid.* tabla 12).

Como puede verse en las imágenes de la tabla, el procedimiento retórico para iniciar la participación de las voces es compartido por los cuatro autores. En contraste, Nebra y Ochando optan por un comienzo que, si bien, concuerda en hacer partícipes a todas las voces del coro y sigue un procedimiento afín al estilo italiano, termina por evidenciar una retórica diferente a la de los napolitanos. Ambos compositores dan inicio al *requiem* con un *fugato* (*vid.* *Fuga* en Pedro de Ulloa) entre las primeras cuatro voces del coro.<sup>607</sup> El “descanso eterno”, a diferencia de Jerusalem, se percibe no por la repetición homofónica, sino por el efecto imitativo denotado por la entrada de cada voz que parece expandir el *requiem aeternam*. En el caso de Nebra la retórica es aún más efectiva, pues el texto se repite dos veces con el mismo procedimiento imitativo.

---

<sup>607</sup> Pedro de Ulloa, *op. cit.*, p. 98.

Tabla 12. Primeros compases vocales del Introito en autores de formación napolitana.

<p><b>Ignacio Jerusalem, <i>Requiem en Mi bemol</i></b> (fuente ya citada)</p>	<p><b>Niccoló Jommelli, <i>Requiem en Mi bemol</i></b> (fuente ya citada)</p>
	
<p><b>Domenico Cimarosa, <i>Requiem en si bemol</i></b> (fuente ya citada)</p>	<p><b>Nicola Fago, <i>Requiem en Do menor</i></b> (fuente ya citada)</p>
	

Re - qui - em æ - ter - nam  
 Re - qui - em, Re - qui - em æ - ter - nam  
 Re - qui - em, Re - qui - em, Re - qui - em æ - ter - nam  
 Re - qui - em æ - ter - nam

Imagen 33. Primeros compases del Introito en la Misa de difuntos de Tomás Ochando. Tomados de la edición ya referida.

[Tiple I] Re - qui - em æ - ter - nam, re - qui - em æ - ter - nam  
 [Tiple II] Re - qui - em æ - ter - nam  
 [Contralto] Re - qui - em æ - ter - nam, re - qui - em æ - ter - nam  
 [Tenor] Re - qui - em æ - ter - nam, re - qui - em æ - ter - nam

Imagen 34. Primeros compases del Introito en la Misa de difuntos de José de Nebra. Tomados de la edición ya referida.

Además de la disparidad de figuras retóricas debe tenerse en cuenta el manejo de los esquemas galantes. Jerusalem inicia la misa con una introducción instrumental de trece compases que para dar espacio a la participación vocal, cierra esa introducción con un *schema* DO-SI-DO.<sup>608</sup> La progresión de las voces y el manejo armónico en el cierre de la frase instrumental se apega por completo —como ejemplo de manual— a la teoría y a la función que señala Gjerdingen como propias de este esquema: “entre los compositores galantes una de las cadencias favoritas utilizada en los movimientos lentos.”<sup>609</sup> Cada número en la conducción de las voces se corresponde con el ejemplo propuesto por Gjerdingen.<sup>610</sup>

DO-SI-DO

3 2 1 7 1  
8vb  
4 3 2 1  
4 5 5 1

*Imagen 35. Reducción c. 13 del Introito de la Misa de difuntos de J. Jerusalem. Schema DO-SI-DO.*

<sup>608</sup> Vid. Gjerdingen, *op. cit.*, p. 146

<sup>609</sup> Vid. *Idem.* Robert Gjerdingen utiliza el *Cuarteto de Cuerdas op. 11. No.1* de Boccherini para ilustrar el *schema* DO-SI-DO. Los números de conducción de las voces en ambos ejemplos se corresponden por completo. Debe tenerse en cuenta que respecto a Jerusalem se analizan los últimos compases de la introducción instrumental por ser los que dan pie a la presencia del coro, en el caso de Ochando y Nebra se analizan los primeros compases del Introito, pues en ningún caso hay introducción instrumental. Consecuentemente en las tres misas se estudia la cadencia instrumental en relación con la presencia del coro.

<sup>610</sup> Respetando la metodología de Gjerdingen, los ejemplos musicales siguen la propuesta de colocar los grados de la escala ya sea para la voces intermedias o para las notas en el bajo. El teórico, manteniendo la perspectiva armónica del siglo XVIII, evita los números romanos que definen la relación armónica con respecto a la dominante, característicos del análisis tradicional. Es decir, los números definen grados de la escala y no funciones armónicas. Gjerdingen utiliza números en círculos blancos para el bajo y números en círculos negros para la melodía. En este caso he optado por utilizar sólo los números, pero manteniendo la premisa de referir grados de la escala y no funciones armónicas.

Si confiáramos en que los autores españoles asimilaron el manejo de los *schemas*, sería difícil explicar a través de la teoría —*gjerdingesca*— su proceder armónico. El comienzo del *Introito* en la misa de Tomás Ochando se asemeja a lo que Gjerdingen denomina como una “Pastorella”.<sup>611</sup> Pese al nombre (que pudiera parecer no venir a cuento con un *requiem*), es significativo que el ejemplo del musicólogo para explicar la fórmula pertenece a la *Misa de difuntos* de François-Joseph Gossec (1734-1829); este *schema* sirve principalmente como una fórmula para abrir un nuevo tema, o una nueva sección.

En el caso del compositor murciano es difícil relacionar, por un lado, la función del *schema*, y por el otro, asentar categóricamente (como sí sucedió con Jerusalem) que su intención era la de utilizar esta fórmula en el inicio de su misa.

A pesar de la coincidencia de que el caso paradigmático de Gjerdingen para este *schema* sea también el de una misa de difuntos, resulta comprometedor encontrar más concordancias. De acuerdo con la fórmula armónica, una Pastorella se caracteriza por un bajo con los grados melódicos 1-5-5-1 y por una melodía que transita por los grados 3-2-4-3 (entre algunas posibles variantes). El bajo de Ochando, sin contar la escala descendente (que pudiera interpretarse como “una posición métrica débil”),<sup>612</sup> se corresponde con los grados de la Pastorella; sin embargo, más allá del bajo, ni la voz intermedia, ni la voz superior (esencial para la conformación del esquema), coinciden en ningún grado.

### ¿PASTORELLA?



Imagen 36. Reducción de cc. 1-2 del Introito de la Misa de difuntos de Tomás Ochando.

<sup>611</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>612</sup> *Vid. Schema Prototypes* en *ibidem*, p. 453.



Claro que podría objetarse que la divergencia se deba a la posibilidad de que estemos frente a otro esquema y no el de una Pastorella. Pero, aun cuando existen algunas otras posibilidades con un bajo semejante (como el MI-RE-DO, o el mismo DO-SI-DO, revisado arriba), ninguno termina por corresponderse con precisión respecto a la conducción de las voces restantes. Si se contemplaran los grados de la escala se asemejaría a un Prinner, pero carecería entonces del grado 6, esencial en el bajo, y tampoco cumple con la función de respuesta característica de la fórmula.<sup>613</sup>

Respecto a este tema, asumiendo entonces que fuera una Pastorella con alguna variación, la función tampoco tiene sentido, pues la figura armónica sucede en los primeros compases para inaugurar la misa y no como un momento para dar paso a un nuevo tema. Este hecho queda reafirmado cuando el mismo motivo armónico-melódico se repite exactamente igual compases más adelante, pero en los grados de la dominante. Es decir, la repetición anula la posibilidad de que se trate de un momento armónico que da paso a un tema nuevo y destacado.

El comienzo del *Introito* de Nebra es igualmente complejo de explicar desde el marco analítico de los *schemas*. Pese a que los primeros seis compases presentan una cadencia inequívoca, es difícil equiparar la secuencia armónica con alguna de las fórmulas galantes. El principio se asemeja a una Romanesca; sin embargo, no aparece el 5° o el 7° grado después del primero, y, más importante, el resto de las voces no se construyen por terceras paralelas como es típico de este esquema.

Imagen 37. Reducción cc. 1-6 del Introito en la Misa de difuntos de José de Nebra.

<sup>613</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 45-60.

Después de la Romanesca es común la presencia de un Prinner, que de acuerdo con Gjerdingen representaba una fórmula cadencial típica de la música galante; una refinada pregunta-respuesta.<sup>614</sup> Sin embargo, si asumiéramos que los primeros tres compases de Nebra son una Romanesca, los siguientes no evidencian la presencia del mencionado Prinner, yendo en contra del “uso común”.

Considerando el camino que siguen los grados del bajo pudiera hipotetizarse la utilización de un esquema “Pulcinella-Complete”,<sup>615</sup> otra posible fórmula cadencial. No obstante, a pesar de la semejanza en el acompañamiento, las voces superiores, de nuevo, no se corresponden ni siguen la estructura característica de 3-1, o, 3-1-5. En todo caso, sería más fácil emparentar el movimiento con el “ostinato de chacona”, donde al movimiento descendente del bajo desde 1-5, le acompaña un movimiento melódico por quintas.

Más allá de la discrepancia en los números, lo que vuelve a marcar distancia entre la teoría galante y la música de Nebra es la función semiótica; pues este esquema, atribuido evidentemente a “la manera de Pulcinella”, es típico de situaciones cómicas, asiduo en la *commedia dell'arte*.<sup>616</sup> Es decir, si pudiera corroborarse que la intención de Nebra era seguir la estructura de esta fórmula cadencial, sería cuestionable el hecho de que inaugurara su misa de difuntos (expresamente compuesta para las exequias de la Reina Bárbara de Braganza) con una fórmula usual de un carácter cómico.

Aunque existen algunas otras posibilidades de semejanza con los modelos galantes (como la Grand Cadence),<sup>617</sup> tal como con Ochando, en realidad ningún esquema termina por corresponderse al pie de la letra —o mejor dicho de la nota— ni en construcción armónica ni en función retórica, entre los autores hispanos y la teoría de *Music in the galant style*. Esto no significa que los músicos de la “Villa y la Corte” no tuvieran una intención retórica precisa en esos primeros compases de la misa de difuntos. Ambos compositores inauguran la misa con una cadencia en función de la presentación del tema, que sigue las convenciones armónicas estereotípicas de una cadencia perfecta, tónica-dominante-tónica, pero con un tratamiento ciertamente ajeno al lenguaje retórico de los modelos galantes. Sería aventurado asegurar categóricamente que los autores españoles no utilizan en ningún momento estos

---

<sup>614</sup> *Vid. Idem.*

<sup>615</sup> *Vid. Ibidem*, p. 154.

<sup>616</sup> *Vid. Idem.*

<sup>617</sup> *Vid. Ibidem*, p. 152.

modelos. Sin embargo, aun en los movimientos o en los fragmentos que denotan un mayor grado de italianismo, la identificación de esquemas galantes y su función retórica es poco perspicua, contrariamente a lo que sucede en la misa de Jerusalem.

Después del periplo analítico, es evidente que el texto que invita a la revisión es el *Lacrimosa*. El compositor *leccese* inaugura el movimiento con tres compases instrumentales que pueden ser analizados bajo el esquema SOL-FA-MI, común en movimientos lentos o moderados y que sirve para dar paso a temas importantes.<sup>618</sup> Pero con Nebra y Ochando volvemos al panorama difuso.

El procedimiento de Nebra para esta sección es menos controversial que el de Ochando. Los compases que anteceden a la entrada coral del *Lacrimosa* no evidencian mucha relación con alguno de los esquemas. El final 1-7-1 de la melodía con el 4-2-5-1 del bajo parecieran hacer alusión a una cadencia DO-SI-DO, como la que utiliza Jerusalem en el final de la introducción instrumental del *Introito*. Sin embargo, es un buen ejercicio contrastar ambos fragmentos para observar que las variantes en la relación de las voces del maestro de capilla aragonés no logran apearse concluyentemente a la propuesta de Gjerdingen. El bajo discrepa en la presencia del segundo grado, pero, además, las flautas y violines tocando al unísono eliminan la trascendencia armónica de las voces intermedias. Existe también cierta semejanza en el bajo de la cadencia Cudworth, pero entonces la voz superior (que sí se correspondía con el esquema DO-SI-DO) se vuelve discrepante.



Imagen 38. Reducción de los cc. 12-13 del *Lacrimosa* en la *Misa de difuntos* de José de Nebra.

<sup>618</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 463. Y cc. 1-3 del *Lacrimosa* de Jerusalem.

## SOL-FA-MI

The image shows a musical score for the 'SOL-FA-MI' section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with four measures. The first measure starts with a quarter note G4 (fingered 1), followed by eighth notes F4 (fingered 5) and E4 (fingered 4). The second measure has a quarter rest followed by eighth notes D4 (fingered 5) and C4 (fingered 4). The third measure has eighth notes B3 (fingered 4), A3 (fingered 4), and G3 (fingered 3). The fourth measure has a quarter note F3 (fingered 3) and a final chord. The bass staff contains a bass line with four measures. The first measure has a quarter note G2 (fingered 1), followed by eighth notes F2 (fingered 1) and E2 (fingered 1). The second measure has a quarter note D2 (fingered 7) and eighth notes C2 (fingered 7) and B1 (fingered 7). The third measure has eighth notes A1 (fingered 7), G1 (fingered 7), and F1 (fingered 7). The fourth measure has a quarter note E1 (fingered 1) and a final chord.

Imagen 39. Reducción de cc. 1-3 del *Lacrimosa* en la *Misa de difuntos* de Tomás Ochando.

Respecto al segundo protagonista hispano, el establecimiento de los esquemas queda en un marco dubitativo. Como he explicado, el *Lacrimosa* es un *solo* de tiple que comienza con un pasaje de nueve compases instrumentales. Resulta ciertamente llamativo que la sección —¡igual que la de Jerusalem!— parece comenzar con un esquema SOL-FA-MI. Además, en este caso melodía y bajo sí se corresponden.

The image shows a musical score for the '¿Prinner? ¿Complete?' section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with ten measures. The first measure starts with a quarter note G4 (fingered 4), followed by eighth notes F4 (fingered 3) and E4 (fingered 6). The second measure has eighth notes D4 (fingered 5) and C4 (fingered 4). The third measure has a quarter note B3 (fingered 3) and eighth notes A3 (fingered 6) and G3 (fingered 3). The fourth measure has a quarter note F3 (fingered 3) and eighth notes E3 (fingered 2) and D3 (fingered 1). The fifth measure has a quarter note C3 (fingered 1) and a final chord. The bass staff contains a bass line with ten measures. The first measure has a quarter note G2 (fingered 7), followed by eighth notes F2 (fingered 1) and E2 (fingered 1). The second measure has a quarter note D2 (fingered 7) and eighth notes C2 (fingered 1) and B1 (fingered 1). The third measure has eighth notes A1 (fingered 7), G1 (fingered 1), and F1 (fingered 2). The fourth measure has a quarter note E1 (fingered 5) and eighth notes D1 (fingered 5) and C1 (fingered 1). The fifth measure has a quarter note B1 (fingered 1) and a final chord.

Imagen 40. Reducción cc. 8-9 del *Lacrimosa* de la *Misa de difuntos* de Tomás Ochando.

Lo intrincado es explicar la función del esquema: el SOL-FA-MI aparece en los primeros tres compases (igual que Jerusalem), pero después no es seguido de “un tema importante”, hecho que termina por anular la función principal de la fórmula armónica.

Después del esquema aparece una breve tonización a la subdominante (re bemol); consecuentemente, tras la vuelta a la tonalidad principal (la bemol), aparece una escala en la melodía con los grados propios del Prinner (6-5-4-3), pero dos tiempos de silencios en el bajo suprimen el efecto del esquema. Finalmente, una cadencia perfecta tónica-dominante concluye la introducción instrumental. Es notorio también que esta última cadencia se asemeja a la *Clausulae Complete*, pero de nueva cuenta la falta de un elemento (el grado 4 en el bajo) termina por alejarla del esquema propuesto.<sup>619</sup>

Es de señalar que el compositor que mayormente había entreverado la tradición con el estilo italiano no logra un sincretismo con tal eficiencia en el lenguaje armónico. El comienzo del *Lacrimosa* parece asemejar una concatenación de esquemas galantes, con el mismo *modus operandi* que los autores italianos; pero, aun cuando algunas fórmulas coinciden inequívocamente, la función discursiva no termina de establecerse.

Es decir, partiendo de la metáfora utilizada por el mismo Gjerdingen: si se tratase de una narrativa que sigue un esquema prototípico con variantes convencionales en el modo de contar, pero contando lo mismo, los autores españoles no estarían siguiendo el esquema prototípico, con las variantes convencionales, pero sí utilizando algunos de esos modos de contar.<sup>620</sup>

Queda, pues, el problema de la cantidad: ¿cuántos ejemplos permiten establecer la premisa? Volviendo a las referencias historiográficas vale la pena considerar que tan sólo unos compases del *requiem* de Ochando permitieron a Stevenson equiparar el estilo del murciano con el de Mozart; que, presumiblemente, el *Parce Mihi Domine*, del oficio (al que aún no hemos llegado) le fue suficiente a Stanford para asumir al español como un heredero del estilo de Jerusalem;<sup>621</sup> y que Nebra y Ochando aparecen entre algunos otros compositores

---

<sup>619</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 151-154.

<sup>620</sup> Para definir los *schemas* Gjerdingen asemeja el discurso musical con las narraciones en los cuentos. Asemeja las fórmulas narrativas, como la apertura típica de un cuento: “Érase una vez”, para explicar la forma en que el tejido musical puede construirse a través de los esquemas. Vid. *Ibidem*, pp. 10-16.

<sup>621</sup> Vid. “Ni Mozartiano, ni heredero de Jerusalem” en Zamora-Pineda, *op. cit.*, *Entre la tradición...*, pp. 145-154.

como representantes del *Repertorio italianizado de la Catedral de Durango*, pero sin una referencia precisa de cuáles obras de estos autores conforman dicho repertorio.<sup>622</sup>

De alguna manera es volver a la idea de que la falta de análisis permite, en apariencia, vincular a los autores españoles con el estilo italiano. Hecho que, vale la pena recalcar, es innegable; como ha quedado claro existen muchos elementos para vincular a estos maestros de capilla con la música italiana, pero, a su vez, se han obviado particularidades estilísticas de este repertorio. A fuer de no caer en la reiteración, es posible que todo el ejercicio analítico no permita asentar premisas categóricas a un nivel axiomático, pero, sin duda, resultan suficientes para, por un lado, rebasar el terreno netamente historiográfico, y por el otro, abrir un nuevo debate en torno a las categorías estilísticas y al entendimiento que hemos logrado respecto a estos repertorios dieciochescos y transatlánticos.

Sobre esto mismo, y conjuntando el “problema de la cantidad”, pero también para cerrar el tema de los esquemas galantes, debe señalarse que el estudio que ha sido marco teórico ineludible y fundamental llega a conclusiones semejantes respecto al manejo de las fórmulas galantes en las misas concertadas de Nebra: a pesar de su conocimiento sobre la música italiana, sus “Prinners atípicos”, su retórica de diferente sintaxis en contraste con Jerusalem, y sus “frases y melodías [que] no siguen los *chlichés* galantes ni las convenciones retóricas [...]”,<sup>623</sup> hacen evidente una asimilación del estilo italiano con significativas particularidades, y establecen una distancia estilística entre el músico de Calatayud y los compositores italianos. Aun considerando las diferencias y el marchamo estilístico particular de cada autor, esta conclusión es tan válida para Nebra como para Ochando.

### ***El oficio de difuntos ¿argumentum a simili, argumentum a contrario?***

Francisco García Fajer, hasta este momento, ha sido deuda pendiente. Como lo ha sido el análisis en torno al oficio de difuntos. Como quedó demostrado en el primer capítulo, “el Españolito” se ha convertido en una figura controversial y, al mismo tiempo, paradigmática

---

<sup>622</sup> Davies Drew, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII”, *Música, Catedral y Sociedad*, I Coloquio Musicat, (México, UNAM, 2006), pp. 165-173. Aunque Davies no especifica categóricamente la pertenencia de estos autores al estilo italiano, los menciona como parte de los compositores del siglo XVIII presentes en el archivo de la Catedral de Durango. El estudio enfoca el procedimiento galante de algunos compositores italianos cuya música se resguarda en la misma catedral. Consecuentemente puede asumirse que la mención de los españoles implica un “repertorio italianizado.”

<sup>623</sup> Sánchez-Kisielewska, *op. cit.*, p. 40.

de las tendencias historiográficas. Si tomamos en cuenta lo que se ha dicho de García Fajer, su origen español y su formación italiana (napolitana), ¿dónde se sitúa su obra en función de la tradición litúrgica peninsular y el estilo italiano?

En el *Toque de incordia* revisé algunas condiciones estructurales de la obra fúnebre de García Fajer y señalé la importancia de que una misa de *requiem* no acompañe a su oficio de difuntos. Esta razón imposibilitaba insertar al “Españoleto” en el ejercicio analítico previo.

Por otro lado, estructuralmente y en la interpretación de las exequias, el oficio antecede a la misa, lo que hace cuestionable que el análisis de la misa haya precedido al del oficio. Más allá de la estructura y teniendo en cuenta también la independencia retórica y compositiva del binomio oficio-misa de difuntos,<sup>624</sup> existen razones de carácter metodológico para anteponer el estudio de la misa.

El marco analítico que se había ido construyendo en torno a la obra de Nebra y Ochando, con el trabajo de Sánchez-Kisielewska y con mis trabajos previos sobre el murciano, estaba enfocado en las misas concertadas. Aplicar primero las claves de italianismos, y establecer las claves de españolismos, en función de la misa de *requiem* era una manera de corroborar la solidez y funcionalidad de la metodología.

A este hecho se suma el lugar protagónico de la misa dentro del rito católico como un género fijo y “más conservador”, pero, también, como un espacio donde conviven la “unidad” y la variedad”. Es decir, tomar como referencia los ejes analíticos aplicados a uno de los géneros litúrgicos más distintivos e importantes del catolicismo, primero, y traspasarlos a otro género litúrgico, después.

Claro que establecer un marco analítico para un repertorio no necesariamente implica su funcionalidad en otro, pero el hecho de contar con un oficio de difuntos de los tres compositores españoles (Nebra, Ochando y Fajer), permite a este ejercicio analítico expandir las conclusiones de la misa a otro género fúnebre y correlacionar, o tal vez también confrontar, los procedimientos técnicos y estilísticos de estos autores. Entonces ¿qué sucede con el *Oficio de Difuntos* de García Fajer al analizarlo desde las claves de italianismos y españolismos?

---

<sup>624</sup> Vid. *Toque de Incordia*.

*Los pasajes instrumentales en el oficio de difuntos*

Si partimos del mismo argumento establecido por Sánchez-Kisielewska de que, a mayor porcentaje de pasajes instrumentales, mayor grado de italianización, la *inventio* instrumental de García Fajer se suscribe al estilo italiano. De acuerdo con la copia de su oficio de difuntos que se encuentra resguardada en la Catedral de Puebla,<sup>625</sup> la obra del músico riojano se compone de un *Invitatorio*, el *Salmo Domine ne in furore*, la primera lección de difuntos *Parce mihi Domine* y la segunda lección de difuntos *Taedet animam meam*. En total, toda la obra cuenta con 758 compases de los cuales 179 están dedicados al manejo instrumental, lo que significa aproximadamente un 24% (*vid.* tabla 13).

---

<sup>625</sup> AMVCCP 442. Otra copia del oficio de difuntos de García Fajer se encuentra resguardada en la Basílica de Guadalupe MEX-Mahbg 452, y en la Catedral de México existen dos copias del oficio (ACCMM A1930a), pero ambas fueron intervenidas por diferentes compositores y arreglistas a lo largo del siglo XVIII y XIX. *Vid.* Lucero Enríquez; Drew Edward Davies; Analía Chernavsky. *Catálogo De Obras De Música Del Archivo Del Cabildo Catedral Metropolitano De México*, vol. 3, (México, Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015). Por esta razón, para el análisis fue utilizada la copia no intervenida, es decir la de la Catedral de Puebla



Tabla 13. Compases instrumentales en el Oficio de difuntos de Francisco García Fajer

	<b>Compases</b>	<b>Compases instrumentales</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Invitatorio</b>			
<i>Regem</i>	26	12	46.2
<i>Venite</i>	19	3	10.5
<i>Quoniam Deus</i>	54	17	31.5
<i>Quoniam ipsius</i>	80	36	45.0
<i>Hodie</i>	80	23	28.8
<i>Quadraginta</i>	36	0	0
<i>Requiem</i>	14	1	7.1
<b>Total</b>	309	92	29
<b>Salmo 6</b>			
<i>Domine ne in furore</i>	77	13	16.9
<i>Lavoravit</i>	61	20	32.8
<i>Discedite ame</i>	61	7	11.5
<i>Requiem</i>	14	1	7.1
<b>Total</b>	213	41	19
<i>Parce mihi Domine</i>	132	15	11
<i>Taedet animam meam</i>	104	32	31
<b>Total</b>	758	179	24

Tabla 14. Compases instrumentales en el Oficio de difuntos de Tomás Ochando

	<b>Compases</b>	<b>Pasajes instrumentales</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Invitatorio</b>			
<i>Regem</i>	22	0	0
<i>Venite</i>	30	0	0
<i>Quoniam ipsius</i>	30	0	0
<i>Venite</i>	14	0	0
<i>Ploremus</i>	24	0	0
<i>Hodie</i>	28	0	0
<i>Quadráginta</i>	29	0	0
<i>Requiem</i>	18	0	0
<i>Total</i>	195	0	0
<b>Salmo 6</b>			
<i>Domine ne in furore</i>	49	4	8.2
<i>Laboravi</i>	23	3	13
<i>Turbatus est</i>	56	0	0
<i>Requiem</i>	17	0	0
<b>Total</b>	145	7	4.8
<i>Parce mihi Domine</i>	103	17	16.5
<i>Taedet animam meam</i>	132	5	3.8
<b>Total</b>	575	29	5

Tabla 15. Compases instrumentales en el Oficio de difuntos de José de Nebra

	<b>Compases</b>	<b>Pasajes instrumentales</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Invitatorio</b>			
<i>Regem cui omnia</i>	21	No tiene participación orquestal	
<b>Salmo 6</b>			
<i>Domine ne in furore</i>	172	0	1
<i>Requiem aeternam</i>	14	2	0
<i>Luceat eis</i>	54	0	0
<i>Total</i>	240	2	0.83
<i>Parce mihi Domine</i>	104	14	13.5
<i>Taedet animam meam</i>	155	3	1.9
<b>Total</b>	520	19	4

A pesar del cambio de género litúrgico, las cifras refuerzan una vez más la importancia de los pasajes instrumentales como un elemento retórico, indicador de pertenencia estilística. Al revisar los porcentajes de Nebra, Ochando y García Fajer en el oficio, y considerando también las conclusiones del análisis de la misa e incluyendo a Jerusalem, pueden señalarse las siguientes correspondencias:

El rango porcentual en las misas de Jerusalem (17-23% en las misas concertadas; 22% en la misa fúnebre) es congruente con el porcentaje de García Fajer. Y a su vez, evidencia la misma distancia numérica que se había establecido entre Nebra y Ochando con el compositor italiano; pues el compositor aragonés delega aproximadamente el 4% de su oficio a pasajes instrumentales y el murciano el 5% (*vid.* tablas 14 y 15).

Esto significa, además, que ambos designan en su *inventio* el mismo porcentaje instrumental que designan en la misa. En el análisis del *requiem* quedó establecido que el hecho de que los dos compositores redujeran la cantidad de compases instrumentales en comparación con las misas concertadas guardaba una relación con el género fúnebre y sus características en la tradición litúrgica hispana. En este caso, la misma explicación es válida para el bajo porcentaje de pasajes instrumentales en el oficio. Consecuentemente es destacable que, aun cuando esta obra en ambos autores es de menores dimensiones que la misa, se mantiene una exactitud porcentual y una correspondencia en la *inventio* a nivel individual, pero también, uno en comparación con el otro.

Por otro lado, vale la pena reparar en el tratamiento que García Fajer da a los pasajes instrumentales. Similar al caso de Jerusalem, el músico riojano utiliza las secciones orquestales como introducciones de los movimientos o secciones. De las 14 partes en las que está dividido su oficio, 11 tienen una sección instrumental introductoria. Esto significa el 78%, cifra cercana al 75% del italiano. En adición, esas introducciones tienen una longitud aproximada de 7 compases que en comparación con Jerusalem (6 a 12 compases) sigue manteniendo una proporción semejante.<sup>626</sup>

Quizá, la única diferencia numérica en la *inventio* que establece una distancia entre García Fajer y Jerusalem es el manejo de pasajes orquestales como cierres de sección. Si bien el compositor *leccese* concluye su misa con menos secciones con frases orquestales, esas

---

<sup>626</sup> En la misa de difuntos Jerusalem comienza 18 de 24 secciones con un pasaje instrumental. *Vid. Algo más que los violines en el templo.*

frases mantienen la longitud promedio de 6 a 12 compases. García Fajer, por su parte, no concluye ninguna sección con una frase verdaderamente instrumental; los cierres orquestales no rebasan los dos compases y no hay un desarrollo melódico; los violines dedican esos breves momentos a acentuar las notas de la cadencia, ya sea con un acorde o reforzando algunos de los grados cadenciales que resuelven a la nota final.

La comparación de una misa *pro defunctis* (la de Jerusalem) con un oficio de difuntos (el de García Fajer) pudiera ser razón para objetar algunas diferencias compositivas y técnicas entre ambos autores; sin embargo, es notable que hasta este momento las coincidencias numéricas son mayores que las discrepancias. En adición, aun cuando desconozco la existencia de un oficio de difuntos compuesto por el “milagro musical”, debe tenerse en cuenta la idea de unidad presente en la composición de un oficio y misa de difuntos.<sup>627</sup> Es decir, pese a la diversidad en los movimientos y secciones que conformaban ambas obras, su función litúrgica y su interpretación conjunta permite emparentar los procedimientos técnicos de ambos géneros (sin negar la identidad propia de cada obra).

El hecho de que García Fajer evite los cierres instrumentales es el primer rasgo coincidente con sus coterráneos. Como quedó establecido en el análisis del *requiem*, ni Nebra ni Ochando utilizan pasajes instrumentales solistas para concluir los movimientos o las secciones. Este procedimiento se repite invariablemente en el oficio de ambos compositores; y aunque “el Españolito” utiliza un par de compases a *solo* en los instrumentos para reafirmar la cadencia final, su procedimiento estilístico, en este caso, se encuentra más cerca de Nebra y Ochando que de la escuela napolitana.

Sin embargo, más allá de esta coincidencia es difícil encontrar semejanzas estilísticas en el manejo instrumental entre García Fajer y sus homólogos españoles. Es notable que a lo largo de todo el *invitatorio* no exista un solo compas de lucimiento instrumental en el caso de Ochando; y en el caso de Nebra este movimiento ni siquiera se acompaña con la orquesta. Allende los porcentajes y las cifras numéricas, el manejo instrumental en los tres autores

---

<sup>627</sup> De acuerdo con los catálogos sobre la música de la Catedral de México, Puebla y la Basílica de Guadalupe, no hay registro de un oficio de difuntos compuesto por Ignacio Jerusalem. Sin embargo, sí existe un invitatorio *Regem Cui Omnia vivunt* ( ACCMM A2022.01) y una lección primera de difuntos (ACCMM A0514) que será revisada más adelante, junto con partes del oficio de otros autores italianos. Aunque estas dos obras bastarían para conformar los maitines del oficio, debe considerarse que las obras no pertenecen al mismo juego.

españoles permite hacer una síntesis de los diferentes modos en que se asimilaron los recursos del estilo italiano en simbiosis con la tradición peninsular.

En el caso de Nebra el *invitatorio* es una clara evocación al siglo XVII y a la estética musical de la época del “Maestro Capitán”. Las intenciones del aragonés por componer el *invitatorio* “en estilo antiguo o *a capella*”<sup>628</sup> se hacen evidentes en los siguientes procedimientos: la desaparición de la orquesta; una construcción vocal a 5 voces sobre un *cantus firmus* en contrapunto académico (respeto por las reglas sobre el manejo de la disonancia); sólo la antífona *Regem cui omnia vivunt venite adoremus* puesta en polifonía, dejando el salmo 94 para ser interpretado en canto monódico (¿un guiño a la práctica del *alternatim*?); y un compás basado en la breve conservando una “grafía de corte marcadamente tradicional”.<sup>629</sup>

Aunque nada puede decirse del manejo instrumental en el *invitatorio* de Nebra, lo que sobresale es el contraste entre este movimiento y el siguiente. El salmo *Domine ne in furore* (que sigue al *invitatorio*) cambia la unidad métrica de la breve por figuras con puntillos, corcheas y —notables— pasajes en dieciseisavos en las cuerdas, que desaparecen solo hasta la llegada del *requiem aeternam* (última sección del salmo). En este sentido, destaca el *Turbatus est a furore, solo* para bajo que está acompañado por los violines haciendo notas repetidas en dieciseisavos y una alternancia entre dinámicas *piano* y *forte*; como quedó establecido, estos elementos rítmicos han sido asociados a la estética galante, o bien, al estilo italiano.

Así, queda en realce la intención de Nebra de ir de un siglo a otro, y de una tradición a otra entre estos dos movimientos del oficio. El efecto retórico se acentúa si consideramos que a lo largo de la misa de *requiem* el compositor evita las figuraciones y los ritmos galantes (particularmente los dieciseisavos). Su utilización en el salmo 6 genera un marcado contraste estilístico con el *invitatorio*; es decir, Nebra inaugura el *officium defunctorum* con una atmósfera musical setecentista y al movimiento siguiente —*exabrupto*— cambia a un lenguaje con un alto grado de italianización.

Ya en la *Misa de difuntos* de Nebra encontrábamos procedimientos dentro de un mismo movimiento, y en pocos pasajes, que hacían latente la capacidad del compositor para

---

<sup>628</sup> González Marín, *José de Nebra Oficio y Misa... op. cit.*, XVIII

<sup>629</sup> *Idem.*

hacer una recorrido estilístico-cronológico. Aquí, la idea retórica se repite, pero a un nivel estructural mayor.

El *invitatorio* de Ochando, sobresalientemente, toma distancia de los procedimientos compositivos de Nebra. Si el músico aragonés hace de este movimiento una clara alusión a la música del siglo XVII, el compositor murciano mantiene procedimientos que conviven con la tradición litúrgica hispana y el estilo italiano, estos últimos siempre de manera más contenida. Como mencioné con anterioridad, de los 195 compases que constituyen el *invitatorio* de Ochando, ninguno está dedicado al lucimiento instrumental y no existe una sola frase a *solo*; en adición, los violines están contruidos en figuraciones de corcheas, pero no aparecen dieciseisavos, notas con puntillo o ritmos lombardos.

A diferencia de Nebra, el maestro de capilla murciano sí utiliza elementos instrumentales, pero esos elementos no siguen las convenciones estilísticas del galante, como sí sucede en el *invitatorio* de García Fajer. El autor riojano utiliza dieciseisavos y ritmos apuntillados como el recurso fundamental de los violines en 6 de 7 secciones en que divide el *invitatorio*; un procedimiento que vuelve a estar emparentado con el manejo de las cuerdas en la misa de Jerusalem y los autores napolitanos, claro, salvo el cierre sin desarrollo instrumental que ya ha sido mencionado.

Por otro lado, Ochando, como Nebra, da un tratamiento más “italianizado” a los pasajes instrumentales del salmo 6; series de dieciseisavos en grupos de cuatro o corcheas con puntillos constituyen la base rítmica de la primera sección del movimiento. En consecuencia, pese a que el tratamiento instrumental en el *invitatorio* podría considerarse como el primer punto de desencuentro entre Ochando y Nebra, con una mirada a mayor escala, la intención de contrastar el primer y segundo movimiento de la obra sigue demostrando un pensamiento estilístico compartido entre ambos.

Sin olvidar que la selección de los textos del oficio para ser puestos en polifonía en el siglo XVIII, como en los siglos anteriores, atendió a tradiciones locales y al seguimiento de ciertas normas litúrgicas, revisar qué sucede con el *Domine ne in furore* en algunos autores icónicos de la tradición litúrgica peninsular permite especular sobre las razones que llevan a dar al salmo 6 un tratamiento instrumental más italianizado.

El estudio de Llorens Cisteró sobre la obra fúnebre de Cristóbal de Morales da cuenta de las prácticas litúrgicas y la disposición de los textos exequiales en la época del compositor.

De acuerdo con la edición del mismo musicólogo, el *Oficio de difuntos* de Morales contiene una versión a 4 voces del invitatorio y de la primera lección de difuntos; pero, no pone en polifonía, ni tampoco en canto llano, el texto del salmo *Domine ne in furore*.<sup>630</sup> En adición, el manuscrito del oficio fúnebre del mismo compositor que se encuentra resguardado en la Catedral de Puebla tampoco contiene música para este texto.<sup>631</sup>

El *Officium defunctorum* de Tomás Luis de Victoria incluye la invocación inicial *Deus in adiutorium* en fabordón a 4, y del primer nocturno, la segunda lección de difuntos *Taedet animam meam* está puesta polifonía; mientras que el *invitatorio* y la primera lección *Parce mihi Domine* son interpretadas en canto llano. Pero el salmo *Domine ne in furore* no aparece como parte musical del oficio.<sup>632</sup>

Considerando el trinomio Victoria-Morales-Guerrero, de acuerdo con la copia del *Oficio de difuntos* de Francisco Guerrero que se resguarda en la Catedral de Puebla, el compositor sevillano coincide con sus contemporáneos en poner en polifonía el invitatorio y, como Morales, continua con el *Parce mihi Domine*; pero de nuevo, no hay señales del salmo 6.<sup>633</sup>

Respecto al siglo XVII, y teniendo en cuenta los autores que han servido como un referente para la tradición hispana setecentista en esta tesis, es sobresaliente que Sebastián Durón tampoco ponga en polifonía el salmo *Domine ne in furore*. Por su parte, el “Maestro Capitán” sí incluye este texto en su obra fúnebre, pero, de acuerdo con el estudio de Carlos Asensio, el salmo se interpreta siguiendo la práctica del *alternatim*.<sup>634</sup> Significativamente, el texto del verso 7, el *Turbatus est a furore*, no aparece ni en canto llano ni en polifonía; justamente, el texto que Nebra compone con un lenguaje instrumental suscrito al estilo italiano. En este mismo siglo, pero en relación con los tratados, el *Arte de canto llano* de

---

<sup>630</sup> Vid. Llorens Cisteró. *Cristóbal de Morales. Opera Omnia, op. cit.*

<sup>631</sup> Vid. Camilo López García. *El Officium defunctorum de Cristóbal de Morales (2da. Parte)*, <https://musicaantigua.com/el-officium-defunctorum-2a-parte/> Fecha de consulta 14/04/2023.

<sup>632</sup> Vid. Tomás Luis de Victoria, *Officium defunctorum*, La Grand Chapelle; Schola Antiqua. [CD] Lauda Música, 2020. Notas al disco por Albert Recasens y Rafael Zafra Molina.

<sup>633</sup> AMVCCP. 491

<sup>634</sup> *Requiem for Cervantes, Mateo Romero Missa pro Defunctis*, La Grand Chapelle, Solistas: Elin Manahan-Thomas, Matthew Venner, Hervé Lamy, Simon Davies, Ben Davies *et al.* director: Àngel Recasens [CD] Lauda Música, 2005.

Francisco Montanos, publicado a partir de 1610, no tiene entonaciones monódicas para el Salmo 6.<sup>635</sup>

Por otro lado, el *Oficio de difuntos* de Juan García de Salazar (1639-1710), contemporáneo de Sebastián Durón y músico activo en la Catedral del Burgo de Osma y después en la de Zamora, sí contiene el salmo *Domine ne in furore*. El texto está puesto en polifonía a cuatro voces, sin instrumentos y en el estilo contrapuntístico propio del siglo XVII.<sup>636</sup>

Una vez más haré hincapié en que no debe perderse de vista que las tradiciones locales (García de Salazar estaba lejos del contexto madrileño en que se encontraban Mateo Romero, Sebastián Durón, pero también Nebra y Ochando) y los cambios en las normas litúrgicas tenían un injerencia directa en la selección de los textos por parte de los maestros de capilla para poner en polifonía. En este mismo sentido, es interesante que en el siglo XVIII el oficio de difuntos se conforma por una estructura más homogénea, 3 ítems para el oficio novohispano y 4 para el hispano,<sup>637</sup> y en ambas posibilidades, el salmo *Domine ne in furore* tiene una presencia invariable. Su ausencia en los siglos anteriores es una posible explicación para la “italianización” de este movimiento; una vez más, la falta de un referente polifónico setecentista pudiera ser la justificación para introducir elementos propios del estilo italiano.

En cuanto a García Fajer, el compositor parece tomar el lugar de contraste que había tenido Jerusalem en el análisis de la misa. En el movimiento en el que el binomio Ochando-Nebra dota a las cuerdas de figuraciones en dieciseisavos, García Fajer abandona este recurso rítmico (que empleó a lo largo del *invitatorio*) y la primera sección de su salmo 6, justamente el *Domine ne in furore*, comienza con escalas en tresillos de corchea y sólo hasta el *Lavoravit* vuelve a los dieciseisavos.

Esta misma situación se repite en el *Parce mihi Domine*. Ochando utiliza, como en ninguna otra sección del oficio o de la misa, ritmos lombardos, dieciseisavos en notas repetidas, arpeggios, escalas y secuencias, e incluso aparecen con frecuencia treinta doceavos; la lección completa está construida de esta manera en cuanto al tratamiento orquestal. Nebra,

---

<sup>635</sup> Vid. Francisco Montanos, *Arte de Canto llano*, (Salamanca, en casa de Francisco de Cea Tessa, 1610), fol. 132. Esta situación sigue vigente en las ediciones del tratado publicadas en el siglo XVIII.

<sup>636</sup> La obra fue consultada en la edición de Alejandro Luis Iglesias. *En torno al barroco musical español: el Oficio y Misa de difuntos de Juan García de Salazar*, (Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989).

<sup>637</sup> Vid. Capítulo II.



aunque de manera más contenida, también recurre a las figuraciones en dieciseisavos y algunos ritmos apuntillados, en alternancia con corcheas y notas de valores mayores. Pero de nuevo, García Fajer opta por construir la lección enteramente en figuraciones de tresillos de corchea.

Considerando las cifras porcentuales y las premisas que se han asentado a partir del manejo instrumental en los tres autores, se hacen evidentes diferentes modos de asimilar los elementos italianos; tres compositores nacidos en España, activos en fechas cercanas y geografías compartidas, permiten concebir un panorama heterogéneo sobre el fenómeno de “italianización”.

Aun cuando las tendencias historiográficas han buscado periodizar la introducción, asimilación y asentamiento definitivo de estos elementos, el oficio de difuntos de dichos compositores da muestra de lo complejo que puede resultar fiarse de dichas categorizaciones. Los tres *officium defunctorum* debieron componerse en la segunda mitad de la década de los 50, y el manejo instrumental en los tres autores pone en evidencia distintas maneras, y niveles, de asimilar el estilo italiano. La clara, y probablemente consciente, evocación al siglo XVII en el *invitatorio* de Nebra, va en contra de la sentencia historiográfica que presupone que para la segunda mitad del siglo XVIII los elementos italianos se habían asentado por completo.<sup>638</sup>

En el caso de García Fajer, aun cuando cabe considerarlo como el compositor más apegado al estilo italiano, la decisión de eliminar los cierres de frase instrumentales (decisión poco probable en la música de un italiano) no resulta nimia y puede entenderse como un guiño a su tradición musical de origen: un “españolismo” en medio de su estilo italiano.

En este sentido también puede tenerse en cuenta el *Oficio de difuntos* de Matheo Tollis de la Rocca: ninguno de los tres movimientos que conforman la obra termina con un cierre instrumental.<sup>639</sup> Tollis de la Roca ha sido considerado como uno de los compositores suscritos al estilo galante. Además de con las características de su obra, esto podría estar relacionado con el origen italiano que le había sido atribuido al maestro de capilla. Sin embargo, hoy se ha confirmado como un autor peninsular.

---

<sup>638</sup> Las obras ya citadas de Máximo Leza, Drew Davies y Leonardo Waisman coinciden en esta premisa.

<sup>639</sup> (ACMM A0408) De acuerdo con la copia de la Catedral de México, la obra debió componerse cerca de 1768.

Cabe destacar que gran parte de su actividad compositiva se desarrolló en la Nueva España y, consecuentemente, que su oficio de difuntos tenga tres ítems concuerda con la práctica novohispana señalada por Davies. Aunado a esto, el hecho de que Tollis de la Rocca evite los cierres instrumentales, ¿habría podido considerarse como un argumento basado en el análisis estilístico para especular sobre su origen español?<sup>640</sup>

#### *El lucimiento vocal en el oficio de difuntos*

Como quedó demostrado en el análisis de la misa, los fragmentos dedicados al lucimiento vocal son también un parámetro para considerar las formas y maneras en que se asimiló el lenguaje italiano. Siguiendo la ruta metodológica de tomar como punto de partida los porcentajes y los guarismos, la *inventio* de García Fajer denota un procedimiento ciertamente distinto al de sus homólogos; sin embargo, es necesario considerar también la estructura y división del texto para vislumbrar los puntos de unión y desunión en los tres autores.

Tomando como referencia sólo los porcentajes, los resultados parecen discrepar de todo lo que se ha establecido a lo largo del análisis: “el Españolito” dedica el 9% de su oficio a los pasajes de lucimiento vocal (sobresalientemente el mismo porcentaje que Jerusalem en la misa). Sin embargo, Nebra dedica el 13% y Ochando el 6% (*vid.* tablas 16, 17, 18); el porcentaje del músico aragonés es, sin duda, el que llama la atención.

En primer lugar, en la mayoría de las ocasiones estos dos últimos compositores se habían distinguido por tener un resultado numérico idéntico, o cuando menos, muy cercano. En segundo lugar, considerando que las premisas historiográficas conciben a García Fajer como el autor más apegado al estilo italiano, es de notar que el porcentaje más alto sea el de Nebra ¿Esto de verdad es así?

Tener en cuenta la manera en que se conciben los pasajes vocales da otra dimensión a los valores numéricos. Aun cuando García Fajer pareciera tener un porcentaje menor al de

---

<sup>640</sup> La información sobre su relación con el estilo galante y la confirmación de su origen puede consultarse en: Diane Lehmann, “Findings concernign the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3, (2008), pp. 15-23; y, Drew Davies, “Reinventado la música de Mateo Tollis de la Rocca: Una edición de *Voce mea ad Dominum clamavi* (1777-1797) con comentarios”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3, (2008), pp. 24-53.

Nebra, es significativo que el músico riojano conciba cuatro secciones enteras para solos vocales, mientras que Nebra, y también Ochando, sólo conciben una: el *Parce mihi Domine*.

Este resultado vuelve a resultar semejante a lo que sucedía en la comparativa con Jerusalem; la importancia del lucimiento vocal queda expuesta, en realidad, en la cantidad de secciones o movimientos enteramente compuestos para un cantante solista (incluidos los dúos).

Tabla 16. Compases con participación vocal solista en el Oficio de difuntos de García Fajer. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista

	<b>Compases</b>	<b>Compases solistas</b>	<b>Porcentaje</b>
<b><i>Invitatorio</i></b>			
<i>Regem</i>	26	0	0
<i>Venite</i>	19	0	0
<i>Quoniam Deus</i>	54	dúo de tiple y alto	no aplica
<i>Quoniam ipsius</i>	80	12	15
<i>Hodie</i>	80	solo de tenor	no aplica
<i>Quadraginta</i>	36	0	0
<i>Requiem</i>	14	6	43
<b>Total</b>	309	18	6
<b>Salmo 6</b>			
<i>Domine ne in furore</i>	77	13	17
<i>Laboravi</i>	61	dúo alto y tenor	no aplica
<i>Discedite ame</i>	61	22	36
<i>Requiem</i>	14	6	43
<b>Total</b>	213	41	19
<b><i>Parce Mihi Domine</i></b>	132	solo de tiple	no aplica
<i>Taedet animam meam</i>	104	13	13
<b>Total</b>	758	72	9

Tabla 17. Compases con participación vocal solista en el Oficio de difuntos de José de Nebra. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista

	<b>Compases</b>	<b>Compases solistas</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Invitatorio</b>			
<i>Regem cui omnia</i>	21	0	0
<b>Salmo 6</b>			
<i>Domine ne in furore</i>	187	46	25
<i>Luceat eis</i>	53	0	0
<b>Total</b>	240	46	19
<b><i>Parce Mihi Domine</i></b>	104	no aplica	no aplica
<b><i>Taedet animam meam</i></b>	155	21	13
<b>Total</b>	520	67	13

Tabla 18. Compases con participación vocal solista en el Oficio de difuntos de Tomás Ochando. Las filas en color verde muestran los pasajes que están compuestos íntegramente como una sección solista

	<b>Compases</b>	<b>Compases solistas</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Invitatorio</b>			
<i>Regem</i>	22	0	0
<i>Venite</i>	30	3	10
<i>Quoniam ipsius</i>	30	0	0
<i>Venite</i>	14	0	0
<i>Ploremus</i>	24	0	0
<i>Hodie</i>	28	0	0
<i>Quadráginta</i>	29	0	0
<i>Requiem</i>	18	0	0
<b>Total</b>	195	3	2
<b>Salmo 6</b>			
<i>Domine ne in furore</i>	49	13	27
<i>Laboravi</i>	23	0	0
<i>Turbatus est</i>	56	13	23
<i>Requiem</i>	17	0	0
<b>Total</b>	145	26	18
<b><i>Parce Mihi Domine</i></b>	103	solo de tiple	no aplica
<b><i>Taedet animam meam</i></b>	132	5	3.8
<b>Total</b>	575	34	6

Sin embargo, aun considerando estas secciones ¿cómo es que el porcentaje de pasajes vocales en Nebra resulta tan alto? La intención de hacer un oficio contrastante (entre la tradición y el estilo italiano) quedó manifiesta desde el tratamiento instrumental. Considerando que ambos elementos, tanto el tratamiento vocal como el tratamiento orquestal, mantienen una reciprocidad estilística, la intención de contraste es igualmente perceptible en el manejo de las voces.

El *invitatorio* del compositor es de dimensiones significativamente pequeñas en comparación con el de García Fajer (309 cc.) y el de Ochando (195 cc.); Nebra dedica sólo 21 compases polifónicos a su oficio. Además de eliminar la participación instrumental, no existe un solo compás dedicado a la participación vocal solista. En todo sentido este movimiento está compuesto bajo los principios técnicos y estéticos del canto mixto, propio del siglo XVII. En adición, y como cabría esperar, parte de la melodía está construida sobre un canto monódico. Los primeros compases del bajo en el *Regem cui omnia* citan el canto llano del resto de los versos (no puestos en polifonía del invitatorio, *vid.* imagen 41). Es decir, más que un guiño a la tradición es una cita textual de la música setecentista.

Invitatorio  
Regem cui omnia vivunt  
*J. M. y J. sean con migo Amen Sn. Ant.º y Sta. Matilde 1758*

All.º. No presto

[Tiple I] Re - gem, re - gem cu - i om - ni - - a, *f*

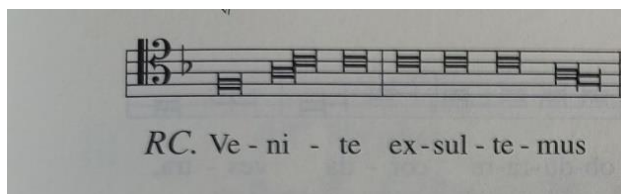
[Tiple II] Re - gem, re - gem, re - gem cu - i om - - ni - *f*

[Contralto] Re - - - gem cu - - i om - *f*

[Tenor] Re - gem, re - gem cu - i om - *f*

[Bajo] Re - - - gem cu - - i om - *f*

Imagen 41. Primeros cuatro compases del *Regem cui omnia vivunt*. El bajo es una cita del canto llano anotado en el resto de los versos del *Invitatorio*.



*Imagen 42. Fragmento del canto llano del Invitatorio. De acuerdo con González Marín el canto llano del Invitatorio fue anotado por otra mano y con posterioridad. Pero coincide con la cita del bajo en el Regem cui Omnia vivunt.*

Valdría especular si ante la presencia explícita de música propia de la tradición litúrgica peninsular, Nebra tomó la decisión consciente de dotar de un mayor nivel de italianismo al movimiento siguiente. El inicio del salmo 6, *Domine ne in furore*, además de contar con pasajes instrumentales escritos en el estilo italiano, contiene largos fragmentos dedicados al lucimiento vocal. Considerando sólo esta sección, Nebra dedica 46 compases de 187 a un solo de bajo, es decir, el 25% del fragmento. Un porcentaje más cercano a las cifras de Jerusalem, y ciertamente alto para el aragonés.



*Imagen 43. Fragmento tomado de un cantoral de 1754 resguardado en la BNE, M/1318. "Salve. Se han de cantar los tres versos: O Clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria, y assi se han de tocar, como si se rezaran: assi los mandò el Deffinitorio a la Religion: y la Sra. D<sup>a</sup>. Franca. de la Cueba, siendo Abadesa a: año de 1754" El cantoral, fechado en 1754, contiene una salve y el invitatorio de difuntos. El canto llano del Regem cui omnia vivunt coincide con el utilizado por Nebra.*

Promediando estos números con los del *invitatorio* y el resto de las secciones del *salmo* es que se explica el alto porcentaje en el oficio de Nebra. Sin embargo, más allá del valor numérico, lo destacable es la intención retórica del compositor por evidenciar un contraste entre los dos lenguajes estilísticos: un oficio que parece inaugurarse con la polifonía setecentista y al momento siguiente se transforma en un oficio con aires operísticos y de estilo italiano.

Ochando y García Fajer coinciden en dividir el *invitatorio* en varias secciones (8 y 7 respectivamente) y esto genera un punto de unión entre ambos. No obstante, sin quitar el foco del tratamiento vocal, Ochando se encuentra a medio camino entre Nebra y “el Españolito”. Aun con una división del texto semejante, García Fajer designa dos secciones enteras a la participación vocal solista con un lenguaje operístico (*kirchen arias*); en tanto que Ochando no dedica ninguna sección vocal a *solo*, y en adición, a lo largo de todo el *invitatorio* (195 c.), solo 3 compases tienen un momento solista. Una cantidad mínima que revela las intenciones del compositor de no otorgar lucimiento a las voces a lo largo de este movimiento.

Además, la construcción vocal en esta sección de la obra de Ochando es predominantemente homofónica, y sólo algunas secciones, como el *Ploremus*, tienen un comienzo en *fugato*; sección que, dicho sea de paso, toma como tema principal para ese comienzo imitativo un canto monódico (vid. imágenes 44 y 45). Pero, aun con la presencia del canto monódico y un lenguaje vocal no virtuoso, es notable que el acompañamiento orquestal está construido en grupos de cuatro corcheas donde la primera es siempre un silencio, evidentemente una *suspiratio*,<sup>641</sup> para acompañar la retórica del texto (el llanto del *ploremus*) (vid. imagen 46).

---

<sup>641</sup> De acuerdo con P. de Ulloa “La pausa se pone oportunamente cuando se pregunta o se responde. A este figura se pueden reducir los suspiros, cuando con corcheas o semicorcheas que por ello suelen llamarse suspiros sus pausas, se expresan afectos llorosos” Pedro de Ulloa, *Música Universal ô Principios Universales de la Música* (Madrid: Bernardo Peralta, 1717) p. 97. [Digitalizado en: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397472>].

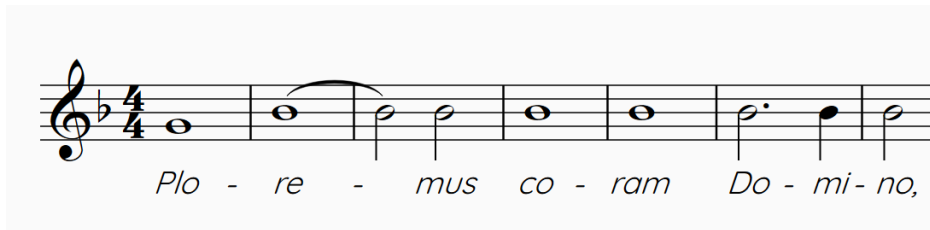


Imagen 44. Cc. 1-6 del Tiple primero del primer coro del Ploremus de Tomás Ochando.

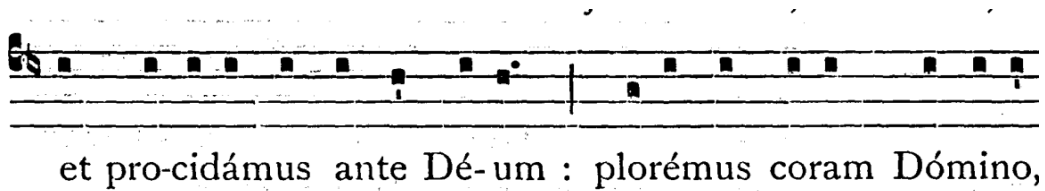


Imagen 45. Ploremus tomado del Liber Usualis, p. 1780.



Imagen 46. Violines en los cc. 3-5 del Ploremus de Tomás Ochando.



Aun con la presencia de la orquesta, figuras retóricas y una *dispositio* semejante a la del músico formado en Nápoles, Ochando mantienen un lenguaje vocal cercano al de su tradición litúrgica. Por otro lado, es también destacable que el murciano vuelve a coincidir con Nebra en dotar al salmo de un lenguaje operístico. El *Domine ne in furore* tiene un 27% de pasajes solistas vocales; significativamente cercano al 25% de Nebra, tan inusual en uno como en el otro (y, además, resulta ser una de las secciones con un menor porcentaje de solos vocales en el oficio de García Fajer). Esta decisión encuentra justificación en la premisa ya establecida de que a todo pasaje de lucimiento vocal corresponde un acompañamiento orquestal de las mismas características.

Finalmente, poniendo la mira en la obra de García Fajer, es evidente que el compositor utiliza, a lo largo de todo el oficio, un lenguaje vocal sin duda suscrito al estilo operístico. Además de cuatro secciones compuestas expresamente para una parte solista, la escritura vocal se corresponde con las figuraciones propias del estilo italiano y los movimientos, aun los que no están compuestos para voz sola, tienen una destacada participación vocal (el *requiem* del Salmo tiene 43% de compases solistas y el *Discedit* del mismo movimiento 36%).

Sin embargo, con el empeño de cuestionar qué hace español al “Españoleto”, y así como en el tratamiento de la orquesta encontramos algunos guiños a su tradición de origen (que no de formación), el *invitatorio* de García Fajer contiene algunos elementos en el tratamiento vocal que lo relacionan con las “claves de españolismos”. A pesar de que el movimiento inaugural del oficio contiene dos secciones enteras de *solos* vocales (el *Quoniam Deus* y el *Hodie*) es notable que el resto de las secciones, salvo el *Quoniam ipsius*, apenas tenga una participación solista. Hecho que explica que, en total, el movimiento tenga sólo un 6% de pasajes vocales, porcentaje bajo en comparación con el resto de los movimientos del oficio. Es decir ¿podríamos asumir que, a su manera, García Fajer, como Ochando y Nebra, da un tratamiento más contenido en recursos italianos a su *invitatorio*?

Aunque no puede negarse el predominio del lenguaje operístico, estos elementos permiten establecer una distancia entre el músico riojano y los procedimientos estereotípicos de la escuela napolitana. De hecho, aun cuando los elementos vocales utilizados por García Fajer resultan más “italianos” que aquellos utilizados por Nebra y Ochando, en comparación

con otra música escénica del riojano, en su *Oficio de difuntos* el estilo operístico es, en general, mesurado. De acuerdo con Javier Marín:

Ninguno de los dúos y solos alcanza la ornamentación de sus arias en castellano [...] Esta contención en el uso de recursos belcantísticos quizá se relacione con la sencillez de la música que, desde el siglo XVI, se asociaba a la ceremonia de los difuntos y que constituía una tradición compositiva muy concreta caracterizada por su austeridad en sintonía con la gravedad de la celebración.<sup>642</sup>

Las palabras de Marín reafirman la conciencia y el conocimiento de García Fajer sobre la tradición de música fúnebre hispana. Pero, además de la ornamentación contenida en los solos vocales, el *Discedite a me* (Salmo 6) comienza con una melodía para solo de tiple primero que, aún con el acompañamiento italiano de los violines, pareciera sugerir un canto llano (“clave de españolismo”). Aunque pudiera objetarse que la construcción melódica en realidad esté emparentada con los *recitativos*, no puede pasarse por alto la cercanía entre la melodía de García Fajer y la del canto gregoriano (*vid.* imágenes 47 y 48). Si esta hipótesis se considera plausible, podríamos confirmar un guiño más del “Españoleto” hacia la música litúrgica de tradición peninsular en un movimiento que sus homólogos (Nebra y Ochando) tratan con un mayor grado de italianización.

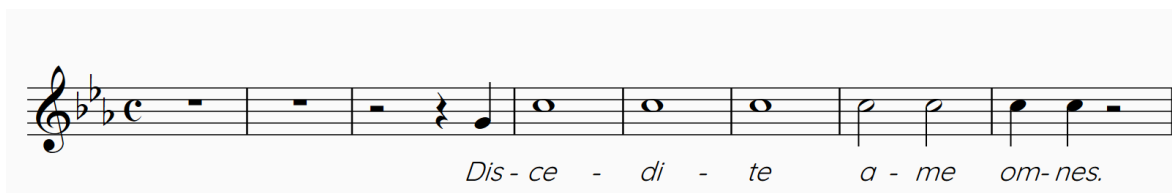


Imagen 47. Cc. 1-8 del *Discedite a me* del *Domine ne in furore* de García Fajer.

<sup>642</sup> Javier Marín, “Se canta por la armonía del Españoleto...”, *op. cit.*, p. 392.

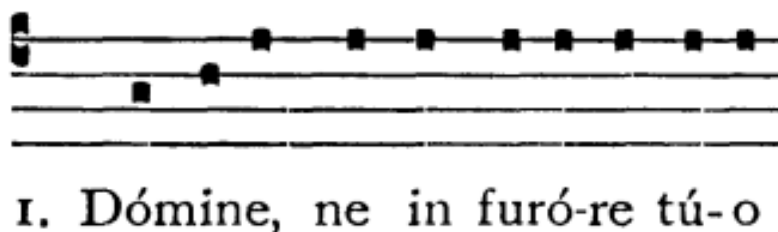


Imagen 48. Domine ne in furore. Misma melodía con la que se cantaría el verso 8 del Salmo, *Discedite a me. L.U.*, p. 1783.

Consecuentemente, puede confirmarse que los porcentajes han sido un buen referente para poner en evidencia las diferentes formas de tratar los elementos “italianizantes”; pero analizar estos elementos en el contexto de la operación retórica (su intención, concepción y disposición) permite una lectura heterogénea sobre los diferentes modos de combinar la tradición con el estilo italiano en los tres compositores.

#### *Estructura, forma y orquestación*

Ya con el análisis del tratamiento vocal, algunos aspectos de la estructura y división del texto se han hecho latentes. Sobresalientemente, encontramos un punto de unión entre García Fajer y Ochando con la forma en que dividen el texto del *invitatorio* ¿Qué sucede con el resto del oficio? ¿Con el manejo de tonalidades, compases, con la disposición y segmentación del texto?

El primer aspecto que sobresale en relación con la *dispositio* es el hecho de que José de Nebra y Tomás Ochando tomen decisiones poco coincidentes (*vid.* tablas 19, 20 y 21).

Tabla 19. Segmentación del texto, tonalidades, compases y agógica en el Oficio de difuntos de José de Nebra

	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compas</b>	<b>Agógica</b>
<b>Invitatorio</b>				
<i>Regem cui omnia</i>	SSATB/ Canto llano	Re mayor	♩	<i>Allegro no presto</i>
<b>Salmo 6</b>		La menor	♩	<i>Allegro no presto</i>
<i>Domine ne in furore</i>	Flautas, violines, viola; SSAT, SATB, B (solista) A.c.			
<i>Luceat eis</i>				Más vivo
<b>Parce Mihi Domine</b>	Tiple solista	Re mayor	C	<i>Adagio</i>
<b>Taedet animam meam</b>	Dotación inicial	Re menor	♩	<i>Andantino</i>

Tabla 20. Segmentación del texto, tonalidades, compases y agógica en el Oficio de difuntos de Tomás Ochando

	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compas</b>	<b>Agógica</b>
<b>Invitatorio</b>	Flautas, clarines, violines; SSAT, SATB, A.c.	Fa mayor	C	
<i>Regem</i>				Despacio
<i>Venite</i>				
<i>Quoniam ipsius</i>				
<i>Venite</i>				
<i>Ploremus</i>				<i>Andante</i>
<i>Hodie</i>				
<i>Quadragesima</i>				
<i>Requiem</i>				
<b>Salmo 6</b>				
<i>Domine ne in furore</i>	Flautas, clarines, violines; SSAT, SATB, A.c.	Sol mayor	C	
<i>Laboravi</i>	SATB e instrumentos	Sol mayor/ Si bemol	C	<i>Largo</i>
<i>Turbatus est</i>	Vuelve a dotación inicial	Sol mayor	C	<i>Allegro</i>
<i>Requiem</i>		Sol mayor	C	
<b>Parce Mihi Domine</b>	Tiple Solista	Mi bemol	2/4	<i>Largo con sordina</i>
<b>Taedet animam meam</b>	Dotación inicial	Fa mayor	C	Despacio

Tabla 21. Segmentación del texto, tonalidades, compases y agógica en el Oficio de difuntos de Francisco García Fajer

	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compas</b>	<b>Agógica</b>
	Flautas, clarines, violines; SATB, B, A.c.			
<b>Invitatorio</b>		Mi bemol		
<i>Regem</i>			C	<i>Largo</i>
<i>Venite</i>			C	<i>Allegreto</i>
<i>Quoniam Deus</i>	Dúo (tiple, alto)		3/4	<i>Largo</i>
<i>Quoniam ipsius</i>			C	<i>Allegro</i>
<i>Hodie</i>	Solo de tenor		C	<i>Andante</i>
<i>Quadraginta</i>			C	<i>Allegro</i>
<i>Requiem</i>			3/4	<i>Largo</i>
<b>Total</b>				
<b>Salmo 6</b>				
<i>Domine ne in furore</i>		Mi bemol	C	<i>Allegro</i>
<i>Laboravi</i>	Dúo (alto, tenor)		3/4	<i>Largo</i>
<i>Discedite ame</i>	Reducción a un solo coro		C	<i>Largo</i>
<i>Requiem</i>			3/4	<i>Largo</i>
<b><i>Parce Mihi Domine</i></b>	Tiple solista	Re mayor	3/4	<i>Largo</i>
<b><i>Taedet animam meam</i></b>	Dotación inicial	Mi bemol	3/4	<i>Largo</i>

Nebra divide el *invitatorio* en una estructura “binaria”; estructura que no debe asociarse al binarismo propio de las formas clásicas o barrocas, sino, como ya he mencionado, a una estructura en dos partes donde una corresponde al canto de órgano y la otra al canto llano. Por otro lado, el *Salmo 6*, aun cuando contiene elementos vocales e instrumentales de filiación italiana, en la estructura y segmentación del texto evidencia de manera subyacente una relación con la tradición hispana. El texto del salmo es considerablemente largo (12 versos incluido el *requiem aeternam*), y como la *Sequentia Dies Irae*, es un texto que, además de su longitud, contiene una retórica de gran impacto afectivo,<sup>643</sup> ideal para dividirse en varios números que reflejen el patetismo y las diversas emociones expresadas a lo largo del salmo.<sup>644</sup>

<sup>643</sup> El salmo *Domine ne in furore* pertenece a los Salmos Penitenciales que son un grupo de 7 salmos que se caracterizan “por expresar sentimientos de arrepentimiento, perdón y misericordia.” *Vid.* <https://www.sannicolavalencia.com/wp-content/uploads/2022/03/SALMOS-PENITENCIALES-1.pdf> Fecha de consulta 26/05/2023

<sup>644</sup> *Vid.* González Marín, *José de Nebra... op. cit.*, X.

Sin embargo —en oposición a lo que probablemente habría hecho un autor napolitano—, Nebra divide este texto en tan sólo dos secciones (*Domine ne in furore y Luce at eis*) sin cambio de tonalidad, ni compás, y sólo con una variante de carácter no muy significativa (*Allegro no presto* a *Mas vivo*). La poca segmentación y el poco contraste entre el discurrir del texto se hacen más notables si consideramos que de los tres autores en cuestión, Nebra es quien compone un salmo de mayor longitud (240 cc. vs. 195 de Ochando y 213 de García Fajer).

Respecto a las lecciones de difuntos resulta sobresaliente que los tres compositores opten por componer la primera lección para solo de tiple, en la segunda vuelven a la dotación de doble coro con instrumentos (y asumimos que la tercera se entonaría en canto llano) y ninguno segmenta los textos. En este sentido, aun cuando los manuscritos del “Españoleto” y del compositor murciano se encuentran resguardados en recintos mexicanos, siguiendo las palabras de Davies y de González Marín sobre la disposición de los ítems del oficio (4 en el contexto hispano, 3 en el novohispano), puede corroborarse un punto de convergencia geográfico-compositivo entre los tres autores. Pues, aun con la disparidad para segmentar el texto, la estructura a mayor escala es compartida y denota la existencia de una práctica local común respecto a la composición del oficio de difuntos (los tres autores estaban cerca del perímetro de la Villa y la Corte y García Fajer y Nebra estuvieron activos en Zaragoza).

Por su parte, Ochando segmenta los textos en mayor consonancia con García Fajer. El invitatorio de ambos autores está dividido prácticamente de la misma forma, siguiendo los versos del salmo 94. La única diferencia radica en que Ochando separa el hemistiquio del *Ploremus coram*, probablemente para aprovechar la retórica del texto con una mezcla de elementos italianizantes en la orquesta, con citas al canto llano en las voces (como he explicado párrafos arriba). El salmo 6 de ambos compositores está dividido en cuatro secciones, 3 coincidentes (la discrepancia es el *Turbatus est* de Ochando que García Fajer incluye en el *Laboravi* y marca la segmentación hasta el *Discedite*).

¿Qué significa esto para cada compositor? El *Oficio de difuntos* de José de Nebra es bastante contenido en los elementos italianizantes, hecho que se refleja también en la estructura, disposición del texto y manejo de tonalidades. Además del poco contraste entre las secciones, es difícil concebir su pensamiento armónico desde una perspectiva tonal. La selección del Re 2#, predominante en casi todo el oficio y la alternancia con el Re menor (en

realidad 6° tono Fa), sigue siendo, como en la misa, una “reminiscencia consciente de la alternancia tradicional en canto llano”.<sup>645</sup>

Ochando mantiene un pensamiento sincrético similar al de la misa de difuntos: una convivencia “entre la tradición y el estilo italiano”. El compositor divide el texto a la manera “italiana”, pero no hay un tratamiento contrastante entre las secciones, como, según Sánchez-Kisielewska, haría un autor napolitano. El oficio se inicia y termina en fa, por la misma razón que, en el caso de Nebra: una evocación a los tonos del canto llano para la música fúnebre. La presencia del mi bemol en el *Parce mihi Domine* (además de ser la única sección con un cambio de compás) genera una asociación directa con la secuencia de difuntos, particularmente con el *Lacrimosa* (*kirchen aria*, para solo de tiple). Es decir, el mi bemol se convierte en una tonalidad “ajena” a la tradición a la que el compositor recurre como una herramienta retórica para “italianizar” conscientemente ciertos momentos de la celebración litúrgica.

En el *Oficio de difuntos* de García Fajer, aunque existe menos contraste entre la secciones y los ítems en comparación con los procedimientos napolitanos, sobresale una mayor variedad en el manejo de los compases (3/4, C, C), ausente tanto en Nebra como en Ochando. Y, si bien, no existe un amplio recorrido tonal a lo largo del oficio, la presencia predominante del mi bemol permite, por un lado, reforzar la idea de esta tonalidad como un recurso italianizante (tonalidad utilizada por Jerusalem en su *requiem* y por Ochando cuando quiere alejarse de la tradición) y, por el otro, evidencia la ausencia de una evocación al pensamiento modal del canto llano en García Fajer. Paradójicamente el único cambio de tonalidad hecho por “el Españolito”, justamente Re mayor (¿2°tono?), sucede en el movimiento que sus homólogos tratan con un mayor grado de italianización, el *Parce mihi Domine*.

En el marco de coincidencias generales está también la plantilla orquestal. Como quedó asentado en el análisis de la misa, la presencia de un par de flautas es un sello de la tradición de música fúnebre peninsular. En el oficio de difuntos los tres compositores coinciden en utilizar las flautas como parte de la dotación instrumental. Ya en la misa este hecho había marcado una distancia significativa con los compositores estudiados por Roeckle, pues ninguno de los autores icónicos de la escuela napolitana hacía uso de este

---

<sup>645</sup> *Idem*.

aerófono. Reparar en esos detalles acerca a García Fajer con su tradición de origen, y sumando todas las “claves de italianismos” presentes en su oficio de difuntos, la distancia con los procedimientos típicos napolitanos se acrecienta.

*¿El oficio de García Fajer habla el lenguaje de los esquemas?*

Como fue demostrado en el análisis de la misa de difuntos, sumado al análisis de misas concertantes hecho por Sánchez-Kisielewska, existen razones para creer que los esquemas galantes (que, como he dicho antes, de acuerdo con Gjerdingen son el *quid* del pensamiento galante) no son utilizados de manera convencional en autores como Nebra y como Ochando, cuya formación mantuvo un pie en el *stile antico* y cuya carrera profesional se desarrolló en España y, particularmente, en recintos madrileños. Estos hechos demuestran su pertenencia a una comunidad lingüística distinta a la de los autores italianos con los que compartieron geografías y recintos.

¿Y qué sucede con García Fajer? Analizar algunos pasajes orquestales de su oficio de difuntos permite demostrar que, a diferencia de Nebra y Ochando, el riojano sigue un manejo típico de las estructuras galantes. Es decir, García Fajer habla y entiende las convenciones de los *schematas*.

El inicio de su oficio de difuntos tiene una introducción orquestal de 10 compases, donde los primeros 8 encadenan un esquema de apertura DO-RE-MI/PASTORELLA con uno de cierre, una CLAUSULAE MI-RE-DO (los últimos dos refuerzan la relación I-V-I para la entrada de la voz).

Como había mencionado antes, de acuerdo con Gjerdingen, el DO-RE-MI era uno de los esquemas predilectos para utilizar en un tema de apertura y sobre todo para exponer un tema importante.<sup>646</sup> Por otro lado, también quedó asentado respecto a la PASTORELLA que, pese al nombre, Gjerdingen ejemplificaba el uso de este *schema* con el *requiem* de Gossec y que su función era similar al del esquema DO-RE-MI: una fórmula de apertura para un nuevo tema o nueva sección.<sup>647</sup>

Los estudios del musicólogo norteamericano demuestran, también, las diversas maneras en que las obras galantes combinan y complejizan el uso de los esquemas. Tomando

---

<sup>646</sup> Cfr. Gjerdingen, *op. cit.*, p. 77-88

<sup>647</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 117-119.



en cuenta que tanto el DO-RE-MI como la PASTORELLA tienen una función de apertura, Gjerdingen muestra la manera en que ambas fórmulas pueden combinarse a través un aria de la ópera *Artasere* de Hasse.<sup>648</sup> En adición, como un caso paradigmático de la relación entre el tema de cierre y apertura (pregunta-respuesta), Gjerdingen recurre los primeros compases del *Allegretto* de la Sonata C 30 de Cimarosa para explicar la combinación DO-RE-MI/MI-RE-DO.<sup>649</sup>

Francisco García Fajer inaugura su oficio de difuntos utilizando estos *schemas* no en su forma más elemental, sino justo en las combinatorias que refiere Gjerdingen, demostrando, no sólo su conocimiento —sofisticado— de las fórmulas armónicas, sino, además, el manejo convencional de su funcionamiento. El oficio comienza con un DO-RE-MI/PASTORELLA donde la aparición del 3 (sol) prolonga el tema DO-RE-MI con un paso extra sobre 1 (mi), sin interrumpir el efecto del *schemata*. En adición, la voz intermedia hace las terceras paralelas (en este caso décimas) propias de la PASTORELLA respetando la terminación característica 4-3 y el bajo 1-5-5-1 (*vid.* imagen 49).

Además, la cadencia perfecta para cerrar el tema de apertura se hace con un *schema* MI-RE-DO mezclado con la bajada del hexacordo descendente, aunque a partir del 4-3-2-1, con el tenor 3-2-1, la combinación de la soprano 1-7-1 y un bajo 4-5-5-1, correspondiente en todos los grados y las condiciones armónicas que especifica Gjerdingen para estos *schematas* (salvo el 6-5 que deja incompleto el hexacordo pero que se mezcla con el MI-RE-DO).

Además del comienzo del invitatorio, el *Quoniam ipsius* comienza la introducción orquestal con una ROMANESCA, *schema* también popular entre los compositores galantes para un tema de apertura. Francisco García Fajer respeta la convención de enfatizar el 1 (mi) y el 5 (si) en la melodía y el énfasis en el tiempo fuerte (1) en el bajo para comenzar la ROMANESCA.<sup>650</sup> El cierre de la introducción orquestal se hace con una *cadenza semplice* (3-4-5-1 en el bajo; 1-2-5-7-1 en la soprano), cláusula estándar del estilo galante y la práctica napolitana.<sup>651</sup>

---

<sup>648</sup> *Vid. Idem.*

<sup>649</sup> *Vid. Ibidem*, p.142.

<sup>650</sup> *Vid. Ibidem*, p. 454.

<sup>651</sup> *Vid. Idem*, p. 141.

## DO-RE-MI/PASTORELLA

The image shows a piano accompaniment for a piece titled 'DO-RE-MI/PASTORELLA'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system has four measures. The second system has four measures, with a vertical blue line between the second and third measures. Circled numbers 1, 2, 3, and 1 are placed above the treble clef in the first, second, third, and fourth measures of the second system, respectively. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

## MI-RE-DO/DESCENDING HEXACHORD

Imagen 49. Reducción de los cc. 1-8 del *Regem cui omnia vivunt* de Francisco García Fajer

Otro momento notable es el comienzo del *Domine ne in furore* que se inaugura con un esquema DO-RE-MI con todas las características armónico-melódicas y, de nuevo, y muy importante, cumpliendo con la función estereotípica del esquema.

Una más de las características napolitanas presentes en la música de este compositor es la simetría de las frases instrumentales que, como hemos visto, tienen un esquema de apertura en una frase regular y un esquema equivalente de cierre; hecho que tampoco sucede frecuentemente en las introducciones instrumentales de Ochando y Nebra.<sup>652</sup>

<sup>652</sup> Cuando Charles Rosen habla del cambio de paradigma estético entre el barroco y lo que él denomina “proto-clásico” afirma que una de las características distintivas es la aparición de “pequeñas frases, periódicas y articuladas”, y más que las frases de 8 compases que, suelen caracterizar al estilo clásico, el cambio de estilo se percibe en la simetría de las frases más allá del número de compases. Esta característica es igualmente aplicable a la música galante como puede verse en los ejemplos de Gjerdingen, tomando en cuenta, además, que el teórico propone ejemplos de músicos (como Mozart) que hemos considerado en los discursos “típicos” como clásicos y que hoy se han re-entendido desde la teoría galante. En adición Rosen documenta este cambio en el periodo preclásico, periodo que según algunos estudios hoy puede ser referido más bien como galante. *Vid.* Charles Rosen, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* (New York, Norton, 1998). La cita que aparece en esta nota está tomada de la p. 57.

No sería de ninguna manera vano analizar de manera exhaustiva todo el oficio de difuntos de García Fajer en aras de encontrar y entender la manera en que el compositor combina y utiliza la retórica galante. No obstante, el objetivo de este ejercicio es contrastar el conocimiento de los *schemata* en la obra fúnebre del “Españoleto”, con el de sus homólogos españoles.

En conclusión, respecto al manejo del lenguaje galante, podemos confirmar que García Fajer pertenece a la misma comunidad lingüística que los autores napolitanos (cosa obvia si consideramos su lugar de formación) o, en todo caso, un compositor que entiende a dicha comunidad. La facilidad con la que los esquemas galantes sobresalen en la música de García Fajer, respetando las convenciones de uso, no sucede en la música de Nebra y Ochando aun cuando pudiéramos encontrar algunos esquemas o fórmulas armónicas en las obras de estos autores.

No obstante, deben tenerse en cuenta los hitos significativos, como la ausencia de cierres orquestales. Esta situación es aún más notable cuando hemos visto que el compositor riojano aprovecha el espacio orquestal para construir las frases introductorias a través de los esquemas galantes. Consecuentemente, se puede asumir que, de manera consciente, García Fajer evita un lucimiento orquestal “a la italiana” al final de cada movimiento. Por tanto, al menos en este repertorio litúrgico, estos guiños acercan a García Fajer con su tradición musical de origen —sea como sea que haya entrado en contacto con ella. Y puede corroborarse que hay elementos para entender qué hace español al “Españoleto”.

#### *El Parce mihi Domine: un, italianizante, común denominador*

Para concluir el ejercicio analítico, revisaré algunas características de la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine*. La razón para dejar aparte este ítem del oficio de difuntos es que los autores hispanos le dan un tratamiento particularmente “italianizado”, y las razones para hacerlo se antojan menos ostensibles que en otros casos.

Tomando en cuenta lo que se ha contado en el capítulo anterior respecto a la conformación del oficio y su probable relación con la tradición hispana, es notable la presencia protagónica de esta lección en los recintos de ambos lados del Atlántico. Aun autores como Jerusalem, que parece no haber compuesto un oficio “íntegro”, sí han dejado un ejemplo polifónico del *Parce mihi Domine*. Consecuentemente, en este caso (a diferencia

de otros movimientos del oficio) es fácil, por la abundancia de las fuentes, hacer una comparativa entre los procedimientos de los autores hispanos y los italianos.

Pero, más allá de la gran cantidad de veces que se musicalizó este texto en el siglo XVIII, ¿qué tipo de tratamiento y por qué dan a esta lección los compositores hispanos —e italianos?

Lo primero que quiero señalar es la dotación vocal. Por primera vez, —asombrosamente y respecto a todo lo que se ha revisado antes—, ningún autor de los que han sido objeto de estudio discrepa en la decisión: un texto para tiple solista con acompañamiento orquestal. Esta decisión la toma Jerusalem, pero también García Fajer, Ochando y Nebra; y también, Corselli, Tollis de la Rocca y Piccini.<sup>653</sup> El hecho de que la obra esté resguardada en recintos hispanos y novohispanos, compuesta por autores italianos y españoles, activos y presentes a uno y otro lado del Atlántico, refuerza la trascendencia de que, ante tal heterogeneidad, todos compartan la decisión (*vid.* tabla 22).

Tabla 22. Dotación, tonalidad y compás del *Parce mihi Domine* en autores hispanos e italianos

<b>Autor</b>	<b>Dotación</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Compas</b>
Nebra (1702-1768)	Flautas, violines, viola Acompto; S solista	Re mayor	C
Corselli (1705-1778)	Flautas, violines, viola, acompto; S solista	Mi bemol	♩
Jerusalem (1707-1769)	Violines, acompto; S solista	Si bemol	C
Tollis de la Rocca (ca. 1710-1780)	Flautas, trompas, violines, acompto.; S solista	Fa mayor	C
Ochando (ca. 1725-1799)	Flautas, trompas, violines, acompto; S solista	Mi bemol	3/4
Piccini (1728-1800)	Flautas, trompas, violines, violetta, acompto; S solista	Mi bemol	3/4
García Fajer (1730-1809)	Flautas, trompas, violines, acompto; S solista	Re Mayor	3/4

<sup>653</sup> Niccolò Piccini (1728-1800), fue un compositor de la escuela napolitana, figura importante en el desarrollo de la ópera italiana. Algunas de sus obras sacras se encuentran resguardadas en el Archivo de la Basílica de Guadalupe.

Tabla 23. Cantidad de compases instrumentales solistas en el *Parce mihi Domine* de autores hispanos e italianos

Autor	Número de compases	Solistas	Porcentaje	Introducción	Cierre
Nebra	104	14	14	14	0
Corselli	89	10	11	2	1
Jerusalem	57	8	14	4	3
Tollis de la Rocca	79	15	19	12	0
Ochando	103	17	17	17	0
Piccini	88	29	33	22	5
García Fajer	132	15	11	4	1

Más allá de la dotación, existen parámetros que arrojan resultados no tan contundentes, pero que quizá pueden explicarse desde la presunción de prácticas locales. Respecto a la dimensión, Nebra, Ochando y García Fajer componen una lección de mayores dimensiones en comparación con los autores italianos y Tollis de la Rocca. Por otro lado, las coincidencias entre el murciano y el aragonés vuelven a hacerse manifiestas. El primero compone un *Parce mihi Domine* de 103 compases con 17 de lucimiento instrumental; y el segundo, 104 compases con 14 instrumentales. Además de la cercanía numérica es notable el hecho de que ambos deleguen compases solistas sólo a la introducción del movimiento y, de ahí en más, la puesta en música del texto no vuelva a conceder ningún momento solista a la orquesta.

Que los dos autores conciben este texto para voz solista y compongan lo que en su música se destaca como una larga introducción instrumental, reafirma que ambos conciben este movimiento como un espacio susceptible de “italianizar”. Sin embargo, tal como había sucedido en el *Lacrimosa*, parece que cuando los españoles utilizan una mayor cantidad de elementos propios del estilo italiano, los autores italianos proceden de manera contraria. Ninguno de los autores italianos, salvo Piccini, componen una verdadera introducción instrumental, como si lo hacen Nebra, Ochando y Tollis de la Rocca.

Haciendo un breve paréntesis sobre la pertinencia de revisar el *Parce mihi Domine* de Piccini, esta obra del autor napolitano se encuentra resguardada en el archivo de la Antigua Colegiata de Guadalupe. Lo interesante es que la obra está copiada explícitamente para

acompañar un oficio de difuntos del “Señor Ochando”.<sup>654</sup> Es decir, el encargado de la capilla de la Basílica, o quien sea que haya tenido que hacer la copia para cualquier celebración fúnebre en que se utilizaría esta música, consideró —estilísticamente— pertinente que el *Parce mihi Domine* del “Señor Picini” acompañara a la música del “Señor Ochando”.<sup>655</sup>

Aunque Piccini no ha sido uno de los compositores más aclamados de la historiografía, en su época tuvo una destacada carrera como compositor de música escénica y fue una figura central en el desarrollo de la ópera italiana. Tanto así, que su música sacra es escuetamente referida en los estudios que se han realizado en torno al compositor.<sup>656</sup> Hasta el momento, no he encontrado más información sobre cómo llegó la obra de Piccini a la Basílica de Guadalupe y si las razones para haber encontrado una amalgama con la música fúnebre de Ochando atienden a criterios estilísticos.

Para cerrar el paréntesis, resta decir que el *Parce mihi Domine* de Piccini escapa por completo a la tradición litúrgica peninsular y está concebido enteramente en el estilo operístico italiano: la introducción y el cierre instrumental son por mucho más largos que en el resto de los autores (españoles e italianos); los violines y las flautas mantienen a lo largo de toda la obra (principalmente en los momentos de *solo* orquestal) un lenguaje virtuoso, con ornamentos, con diversas combinatorias de los ritmos referidos como galantes; la voz está construida en esos mismos ritmos, con adornos, escalas en dieciseisavos y saltos virtuosos; es decir, un aria.

A partir de ello pueden traerse a colación las consideraciones de prácticas locales. Aun cuando la música de Piccini encontró caminos transatlánticos para interpretarse en centros litúrgicos novohispanos, los hitos de su vida profesional no se vinculan con centros religiosos y, sobresalientemente, no se relacionan con los territorios de la corona española. Sea cual sea la razón por la que Piccini se vio motivado a componer un *Parce mihi Domine*, considerando los espacios donde desarrollaba su actividad profesional (teatros en Roma, Venecia y París; profesor de canto de la Reina Ma. Antonieta), es probable que el napolitano

---

<sup>654</sup> En el archivo de la antigua colegiata de Guadalupe se conserva un *Parce mihi Domine* de Piccini que fue incluido en el oficio de difuntos de Tomás Ochando: “Oficio de Difuntos/ por el S[eñ]or Ochando y Parce Mihi p[o]r el/ S[eñ]or Picini” AMBSMG, Caja O2-1138 Este *Oficio de difuntos* de Tomás Ochando es distinto al que se analiza en esta tesis. Esta obra, hasta el momento no tiene correspondencias en otros acervos.

<sup>655</sup> Para información sobre la conformación del archivo musical de la antigua Colegiata de Guadalupe propongo la consulta de Javier Marín, “La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)”, *Revista de musicología XXXII*, no. 1, (2009), pp. 177-209.

<sup>656</sup> Los listados que aparecen en las consultas en línea sobre su obra sólo se concentran en su música escénica.

no tuviera ninguna contemplación técnica o estilística en relación con la tradición de música fúnebre peninsular y las implicaciones de este texto como parte del oficio de difuntos.

Las condiciones laborales y geográficas de Piccini permiten leer de otra forma los parámetros de sus compatriotas. Como Piccini, Jerusalem, Corselli y García Fajer estuvieron formados en la tradición napolitana; sin embargo, en contraste con el famoso compositor de óperas, el *Parce mihi Domine* de Jerusalem, el de Corselli y el de García Fajer son más contenidos en el lenguaje operístico. Curiosamente son incluso más mesurados en este aspecto que Nebra, Tollis de la Roca y Ochando. La lección de Corselli consigna a las cuerdas figuraciones de corcheas, negras y blancas con ausencia casi total de figuraciones en dieciseisavos, ritmos lombardos y puntillos, es decir, sin ritmos galantes. García Fajer y el mismo Corselli limitan, además, el virtuosismo vocal con pocos adornos y sin las rápidas figuraciones en dieciseisavos que sí utiliza Piccini (y en este caso también Jerusalem).

Estas decisiones retóricas pueden explicarse desde el espacio laboral. Pese a la formación napolitana de los autores recién referidos y aun con su pensamiento operístico intrínseco, es probable que el contexto profesional (un centro litúrgico de tradición hispana) los lleve a tratar un *aria* de texto religioso con “recato”.<sup>657</sup> ¿Acaso el peso de la tradición del oficio de difuntos se cuele, también, en el pensamiento operístico de estos representantes del estilo italiano? Poner en perspectiva las prácticas locales, el lugar de formación y el lugar de trabajo de estos compositores permite dar una explicación a las discrepancias y coincidencias entre ambas geografías y hacer latente el sincretismo también en los autores italianos.

Entonces, ¿qué sucede con los autores españoles y qué los lleva a dar este tratamiento a la primera lección de difuntos? Aquí, es importante tener en cuenta algunas condiciones compositivas derivadas de las normas y prácticas litúrgicas vigentes en el contexto laboral de los compositores españoles. José de Nebra, Tomás Ochando y Francisco García Fajer (activos en el entorno cercano a la Villa y la Corte) componen un oficio de difuntos con cuatro ítems; y Mateo Tollis de la Rocca (activo en la Catedral Metropolitana de México) compone un oficio de difuntos con tres ítems. Esto ya ha sido referido como una evidencia de la diferencia de prácticas locales y normas litúrgicas de cada recinto.<sup>658</sup> Aun con esa diferencia estructural, todos coinciden en dar un tratamiento solista a la primera lección de

---

<sup>657</sup> Debe considerarse que tenemos certeza de la formación napolitana de Jerusalem y Corselli, pero en el caso de García Fajer sigue siendo una especulación.

<sup>658</sup> *Vid.* Capítulo II.

difuntos. Esto podría explicarse al considerar el lugar y la función litúrgica del texto; pues se trata no sólo de la primera lección del primer nocturno de los maitines, sino de la primera lección de todo el oficio. Es posible argumentar que su función “inaugural” (en cuanto a las lecciones), convirtiera al *Parce Mihi Domine* en un espacio propicio para el lucimiento, y, que tal vez, demandara mayor solemnidad.

Por otro lado, la carga emotiva del texto, su retórica y su dialéctica pudieran contribuir a la decisión de designar un canto solista para este ítem; Job, el autor del texto que “actúa y habla como un ser humano real [cuestiona a Dios:] ¿Por qué es posible que el Dios justo permita que un hombre bueno pase por sufrimientos tan intensos?”<sup>659</sup> Eliminar el coro es de alguna manera enunciar desde la voz “humana”, individual, el sufrimiento de Job.

Como fue dicho en el capítulo anterior, al menos en el contexto hispano, las lecciones de difuntos y las lamentaciones de Semana Santa mantuvieron su carácter polifónico en la celebración litúrgica. Y, aun con la diversidad de prácticas y normas litúrgicas, queda claro que, hacia mediados del siglo XVIII, y en ambos lados del Atlántico, la primera lección de difuntos se canta con voz solista. En el caso de los músicos activos en España la segunda lección puesta en polifonía es constante y la tercera se destina al canto llano; en la Nueva España tanto el *Taedet animam meam*, como el *Manus tuae Domine* se hacen en canto monódico.

Curiosamente, vincular las decisiones de los autores dieciochescos con el pasado y con la tradición litúrgica peninsular parece no arrojar, en este caso, hipótesis y premisas tan concluyentes. De acuerdo con Pablo L. Rodríguez las exequias de Felipe II en 1598 “contaron con polifonía en el invitatorio de maitines, segunda lección de cada nocturno y misa de difuntos [y] el invitatorio que se utilizó fue el de Cristóbal Morales”.<sup>660</sup> Si esta práctica litúrgica hubiera mantenido alguna vigencia para mediados del siglo XVIII, ¿sería una razón para entender por qué Nebra y Ochando italianizan el Salmo *Domine ne in furore* y el *Parce mihi Domine*? Pues, en tal caso, ambos textos carecerían de un referente polifónico dando espacio a la incorporación de elementos italianos.

Por otro lado, el mismo musicólogo asegura que en el contexto de la Capilla Real y para finales del siglo XVII, en “la práctica prescrita en los ceremoniales de los aniversarios

---

<sup>659</sup> Rudolph E. Honsey. *Job*. (Estados Unidos, Editorial Northwestern, 1995), p. 7.

<sup>660</sup> Pablo L. Rodríguez, *op. cit.*, *Sebastián Durón...* p. 26.



[...] la única lección cantada a papeles era la segunda, ya que la primera la cantaba un cantorcico a canto llano y la tercera un capellán de honor igualmente a canto llano”;<sup>661</sup> mientras que en las exequias reales se componía música “a papeles” para los tres nocturnos.<sup>662</sup> Aunque la afirmación de Rodríguez no implica que se compusiera música polifónica para todas las partes de cada nocturno, puede especularse que, en el caso de las exequias, sí se diera un tratamiento polifónico a la primera lección de difuntos, pero no en la conmemoración de un aniversario fúnebre.

Rodríguez asegura que el oficio de difuntos de Sebastián Durón (del que se tiene noticia) se corresponde con el de la primera situación litúrgica: un oficio de aniversario que pone en polifonía sólo el *Invitatorio* y la segunda lección de difuntos.<sup>663</sup> A lo largo de la tesis se ha considerado a Durón como una figura importante en la tradición litúrgica peninsular, pero también como un punto de referencia en la tradición de música fúnebre hispana. Siendo así, la ausencia de la primera lección de difuntos (y también la del salmo 6) en la obra del brihuego podría ser la razón que lleva a los compositores dieciochescos a construir estos textos en un estilo italiano.

Sin embargo, un aspecto que opera en contra de esta hipótesis es el hecho de que, al menos en el caso de José de Nebra, sabemos que su oficio fue compuesto para las exequias reales de la Reina Bárbara de Braganza y justo en el contexto de la Capilla Real, pero la estructura de su oficio no se apega a la tradición descrita por Rodríguez para las exequias, pero tampoco a la tradición contenida en los ceremoniales.

En el caso de Ochando y García Fajer desconozco el momento fúnebre específico para el cual cada compositor debió componer su oficio; sin embargo, tomando en cuenta que sus obras comparten la misma estructura que la obra de Nebra (sin dejar de considerar que el oficio de Ochando debió componerse con seguridad unos años antes) ¿podría asumirse que los tres oficios fueron pensados para una celebración exequial (de trascendencia, aunque no necesariamente real)?<sup>664</sup>

---

<sup>661</sup> Pablo L. Rodríguez, *op. cit.*, *Sebastián Durón...* p. 29.

<sup>662</sup> *Idem.*

<sup>663</sup> Respecto a los diferentes oficios de difuntos de Sebastián Durón y sus posibles usos *vid. ibidem.*

<sup>664</sup> Respecto a las razones para las que se compuso el oficio de Ochando ya he referido algunas hipótesis antes, no obstante, puede consultarse también “El *Oficio y Misa de difuntos* de Tomás Ochando en la Catedral de Puebla: protagonista de las exequias de 1756 a c. 1770” en Zamora-Pineda, *op. cit.*, pp.127-144.

Según Javier Marín “la tradición de componer polifonía para los maitines de difuntos fue establecida por Cristóbal de Morales y Juan Vázquez [...]”<sup>665</sup> tradición que, de acuerdo con el musicólogo, llegó en el mismo siglo XVI a la Nueva España y mantuvo vigencia — según puede inferirse— cuando menos hasta el siglo siguiente.<sup>666</sup>

La estructura del “oficio de difuntos mexicano” que propone Marín termina por poner en polifonía, en realidad, sólo la primera lección de cada nocturno de los maitines.<sup>667</sup> Situación opuesta a la que denuncia Rodríguez, aun cuando Morales parece estar implicado en ambas propuestas. Y tampoco del todo concordante con lo que sucede en el oficio de los autores dieciochescos (canto solista en la primera lección, la segunda para dotación coral y la tercera en canto llano).

El recuento de las lecciones de difuntos musicalizadas por algunos compositores de los siglos anteriores al XVIII acentúa aún más la discordancia respecto a las normas litúrgicas y las conclusiones establecidas por los investigadores: el *Oficio de difuntos* de Morales pone en polifonía las tres lecciones del primer nocturno de los matines. Tomás de Luis de Victoria pone en música sólo la segunda lección, *Taedet animam meam*. Y Guerrero, (de acuerdo con la copia de su oficio en la Catedral de Puebla) compone en polifonía sólo la primera lección, *Parce mihi Domine*.<sup>668</sup>

Quizá lo único que puede asentarse con claridad, de nuevo, es la variedad de prácticas y normas litúrgicas locales en los maitines del oficio de difuntos durante los siglos XVI y XVII, en contraste con una mayor homogeneidad en la conformación del oficio de difuntos hacia el siglo XVIII. Con este panorama, la hipótesis plausible es que Ochando, Nebra y, de alguna manera también García Fajer, tuvieron un mayor acercamiento a la práctica seguida por Durón, o bien que el modelo polifónico predispuesto fuese el de este compositor y la falta de una referencia polifónica tradicional justifique la composición de un *Parce mihi Domine* “a la italiana”.

---

<sup>665</sup> Javier Marín López. “Música para la fiesta de la muerte... *op. cit.*, p. 320.

<sup>666</sup> *Cfr. Ibidem*. Los ejemplos a los que refiere el autor sobre el establecimiento de dicha tradición llegan hasta el siglo XVII; Aunque Javier Marín no dice nada respecto al siglo XVIII, de acuerdo con el catálogo de la Catedral de México, Vol. 3 (ya citado en esta tesis) la disposición de los oficios dieciochescos guarda relación en la estructura y puesta en polifonía de los textos con la propuesta de Marín.

<sup>667</sup> *Vid.* Capítulo II, tabla 1.

<sup>668</sup> La estructura completa de cada oficio puede consultarse en el capítulo II en “las lecciones en los maitines del oficio de difuntos”.

Pero, entonces, ¿existe una relación entre los polifonistas del siglo XVI y las decisiones que toman los autores hispanos del siglo XVIII? Con relación a las claves de españolismos, el *Parce mihi Domine* de Nebra, después del inicio orquestal con puntillos, y figuraciones en dieciseisavos, da paso a una voz solista que, aunque después seguirá con la retórica italiana, comienza con una cita al canto llano (*vid.* imágenes 50 y 51). El “*Parce mihi Domine*” se “recita” sobre la misma nota, re. En adición, al final de la lección, Nebra juega con la retórica del “*non subsistam*” (si me buscas mañana, ya no existiré) donde la primera vez la frase vuelve a ser una cita del canto llano, y la segunda vez, repite el mismo diseño melódico, pero añade silencios a la frase, desapareciendo la voz de Job (*vid.* imagen 52).



Imagen 50. Inicio de la parte vocal del *Parce mihi Domine* de José de Nebra. cc. 15-18.

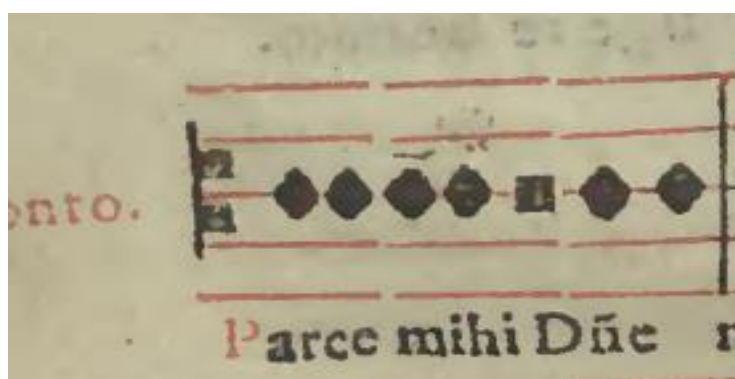


Imagen 51. Comienzo del *Parce mihi Domine* en el *Arte de Canto Chão* de Pedro Talsio (Coimbra, en la imprenta de Diego Gómez de Loureyro, 1618), fol. 90.

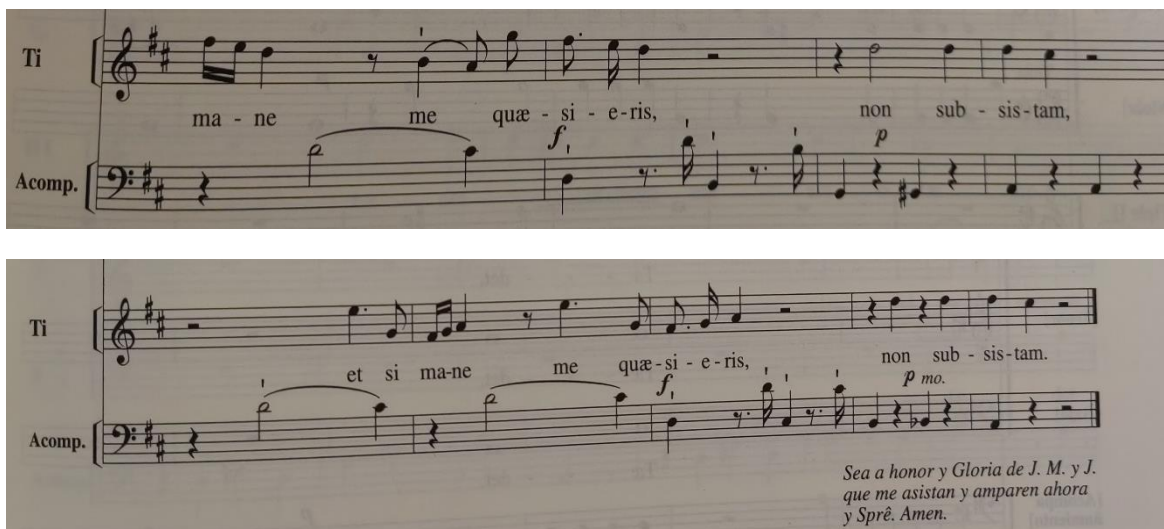


Imagen 52. Últimos compases del *Parce mihi Domine* de José de Nebra, tomados de la edición de González Marín, p. 61.

De nuevo, como ha hecho Nebra a lo largo del oficio, y aun en un texto que compone con sobresalientes elementos italianos, busca hacer presentes los elementos de la tradición. Y en este sentido utiliza el mismo tema cantollanista sobre el que Guerrero y Morales, pero también otros autores de la tradición hispana como Hernando Franco (1532-1585), Diego Pontac (1602-1654) y Antonio de Salazar (1650-1715), componen a canto mixto su primera lección de difuntos.<sup>669</sup>

Considerando los paralelismos que se han establecido entre Nebra y Ochando, cabe mencionar que el *Parce mihi Domine* del segundo no parece evidenciar ningún nexo con la tradición litúrgica peninsular. De hecho, podría considerarse que esta obra es la más apegada al estilo italiano de todo el *Oficio y Misa de difuntos* del compositor. No muestra evidencia de citas al canto llano; como ya he mencionado, está compuesta en mi bemol; de inicio a fin el lenguaje vocal y de las cuerdas está compuesto con un lenguaje virtuosístico con escalas, arpeggios, ritmos lombardos, seisillos, diferentes combinaciones rítmico-melódicas en los grupos de dieciseisavos y treinta doceavos. Y, en una retórica opuesta a la que utiliza Nebra

<sup>669</sup> Tal como se ha hecho en el apartado de la misa de réquiem, se recurre a otros autores de la tradición, en este caso, hispana para corroborar o contrastar las premisas. La lección de Pontac que fue consultada se encuentra resguardada en la Catedral de Guadalajara y, hasta donde alcanza mi conocimiento, carece de signatura. La lección de Hernando Franco fue consultada del archivo de la Catedral de Puebla (AMVCCP-665), al igual que la de Antonio de Salazar (AMVCCP-173).

al comienzo para citar el canto llano donde el *Parce mihi Domine* se canta todo con la misma nota, Ochando inaugura la parte vocal del movimiento con saltos de octava.

Desde la perspectiva de la *elocutio*, la primera lección de difuntos de Ochando parece tener una mayor relación estilística con la obra de Piccini que con la de ningún otro autor de los aquí estudiados: el mismo lenguaje vocal y orquestal con una clara filiación al estilo operístico (una *kirchen aria*). La semejanza estilística entre las dos obras, y tomando en cuenta que existe una copia de la primera lección de difuntos de Tomás Ochando resguardada en el archivo de la Basílica de Guadalupe, ¿habrá hecho plausible la amalgama interpretativa entre su otro oficio y la lección de difuntos de Piccini?

Aunque las conclusiones del *Parce mihi Domine* en la pluma de los autores españoles parecen menos contundentes que en el resto de los movimientos, me inclino a pensar que la hipótesis más plausible es que la obra de Durón fue el arquetipo polifónico vigente para el espacio de acción de Nebra y Ochando. Y que, en el caso del aragonés, su conocimiento de la tradición setecentista, antes que el contacto con la primera lección de otros autores del siglo XVII, sea lo que permite insertar estos guiños. Consecuentemente, ante la norma litúrgica dieciochesca que claramente solicita poner la primera lección del primer nocturno de los maitines, y también el salmo 6, en polifonía, el aragonés y el murciano pueden concebir estos textos como un espacio apropiado para la inclusión del estilo italiano.

Respecto a la primera lección de difuntos de García Fajer, es igualmente difícil encontrar vínculos explícitos con la tradición hispana. Como he mencionado antes, Fajer limita el lenguaje operístico virtuoso, pero, en este caso, la decisión lo acerca más a Corselli que a Nebra o a Ochando.

Estoy consciente de que las conclusiones del *Parce mihi Domine* parecen menos contundentes que las de otros movimientos. Sin embargo, el hecho de que los autores italianos (salvo Piccini) moderen el uso de los elementos operísticos y virtuosos, pero que Ochando se acerque más a la música de un gran operista napolitano y Nebra componga una introducción instrumental “más italiana” que la de los italianos, permite demostrar la convivencia de ambos lenguajes, en los autores de ambas geografías, aun en un movimiento que a primera vista pareciera ser un “común denominador italianizante”.

### **Clausulae semplice**

Como he señalado a lo largo del análisis, este ejercicio puede ser siempre más exhaustivo. Considerando las claves de italianismos y españolismos, el *Parce mihi Domine* como cualquier otro movimiento del oficio y de la misa de difuntos puede analizarse con una lente que mire con más detalle diferentes aspectos. La intención es promover el uso de estas herramientas analíticas y demostrar que, desde una perspectiva inductiva, podemos replantear el uso de categorías estilísticas en este repertorio, y también, repensar las propuestas de periodización sobre el asentamiento del estilo italiano en la Península Ibérica.

Esta discusión se aborda en el siguiente capítulo, pero por ahora vale la pena señalar que la conclusión del ejercicio analítico permite dejar en alto relieve el objetivo principal del análisis: los compositores españoles que asimilaron la influencia del estilo italiano lo hicieron con algunas particularidades y variantes, dando espacio a su tradición litúrgica, a través de una toma de decisiones conscientemente sincréticas.

## IV. UNA GENEALOGÍA ENTRE LA TRADICIÓN Y EL ESTILO ITALIANO

### ¿Parece italiano, suena italiano?

Las claves propuestas por Sánchez Kisielewska han servido como un marco referencial susceptible de ser expandido y “rellenado” con otros elementos y otros recursos. De hecho, las claves ciertamente no pueden entenderse como puntos aislados. Cada hebra técnica y estilística termina por conformar un mapa analítico que se entreteje y que dota de sentido a cada elemento sometido a escrutinio.

Hasta este punto, la intención de “diseñar un análisis que haga fácilmente perceptibles las características de una obra [...] poniendo el foco en lo que resulte particularmente evidente”,<sup>670</sup> tal como decía Morgan, se ha cumplido. Es decir, se han hecho perceptibles los elementos de la tradición litúrgica hispana en un repertorio que se ha definido, mayormente, por sus características italianas.

Por otro lado, quisiera subrayar que el ejercicio analítico del capítulo anterior no intenta, de ninguna manera menoscabar los méritos de los compositores italianos como Jerusalem o Corselli (íconos innegables de la música panhispánica dieciochesca) ni proveer una visión simplista de los modelos y las prácticas italianas, particularmente de las napolitanas. Valiéndome de la metodología, la mira analítica se ha concentrado en filtrar los elementos de la tradición española para evidenciar su presencia en ese panorama historiográficamente concebido de manera dicotómica e italianizada. Un estudio concentrado en las prácticas napolitanas (como los que, por cierto, se han hecho) evidenciaría, por seguro, una serie de elementos igualmente compartidos y enraizados en la tradición litúrgica italiana —estudio que, evidentemente queda lejos de las intenciones de esta tesis.<sup>671</sup>

En tanto, vale la pena cuestionar si las semejanzas entre esos músicos, historiográficamente concebidos como italianizados, y los compositores italianos terminan

---

<sup>670</sup> Robert P. Morgan, “The Concept of Unity and Musical Analysis” ... *op. cit.*, p. 7.

<sup>671</sup> Entre dichos estudios puede consultarse el trabajo de Giorgio Sanguinetti o el estudio de Roeckle sobre los réquiems napolitanos, ambos trabajos han sido ya citados en esta tesis.

por ser más perceptibles que las diferencias —¿parece italiano, suena italiano?—. Ha sido evidenciado que el manejo vocal, instrumental, estructural y hasta gráfico (la notación) puede delimitar distancias significativas entre las dos comunidades lingüísticas.

Más aún, es probable que esas distancias se expliquen no a través de la *inventio*, la *dispositio* o la *elocutio*, sino justamente con el pensamiento ideológico y estilístico detrás de la operación retórica. Entonces ¿concebimos a estos autores como galantes, como italianizados, como músicos que estuvieron sumergidos en un homogéneo panorama de globalización temprana?

### **Galante, ¿ser o no ser?**

La asociación entre el estilo galante y la música panhispánica, como fue demostrado en el primer capítulo, se hizo presente en los estudios hispanos y latinoamericanos en el siglo XXI, y en ocasiones presentado como un difuso sinónimo del estilo italiano, pero también del barroco tardío.<sup>672</sup>

Después del largo recorrido historiográfico y del trabajo analítico que se ha planteado en esta tesis, me parece que abonar a la discusión es una tarea ineludible —además de compleja y quizá hasta riesgosa—. Sin embargo, no espero de ninguna manera zanjar el debate, ni dar una respuesta definitiva; probablemente tampoco pueda decantarme por una postura u otra. Lo que sí pretendo es incorporar a la discusión nuevos argumentos derivados del análisis y de un nuevo acercamiento a la música de los compositores españoles que han permitido hacer evidentes características y señas particulares hasta ahora poco señaladas en este repertorio. Todo en función de tener un mejor entendimiento de la música panhispánica dieciochesca desde sus propios términos y considerando sus particularidades estilísticas.

Fuera del contexto panhispánico el concepto de lo galante también se ha enfrentado a largas discusiones; la polémica ha girado en torno a definir un estilo que “cuanto más tratamos de circunscribir como un estilo, más difícil se vuelve”.<sup>673</sup> No tengo intenciones de adentrarme en esta otra discusión, pero para entender por qué, o por qué no, puede relacionarse el estilo galante con la música litúrgica peninsular del siglo XVIII es necesario

---

<sup>672</sup> Vid. Capítulo I, “Contar la historia desde el siglo XXI.”

<sup>673</sup> David A. Sheldon, “The Concept Galant in the Eighteenth Century,” *Journal of Musicological Research*, no. 9 (1989), pp. 102-103 *apud*. Mark A. Radice, “The Nature of the ‘Style Galant’: Evidence from the Repertoire”, *The Musical Quarterly*, vol. 83, no. 4 (1999), pp. 613.



entender el quid y los elementos identitarios que según los musicólogos vuelven un estilo al galante.

Las fuentes señalan el periodo de 1720 a 1780 —años más, años menos— como el momento de desarrollo del estilo galante.<sup>674</sup> Daniel Hertz, uno de los autores más citados en los estudios panhispánicos y cuyos trabajos se han convertido en un marco referencial, coincide con esta cronología. Por otro lado, el significado del término y el establecimiento de su origen etimológico ha sido también tema de debate; pero aun con su capacidad polisémica, las fuentes coinciden en que el vocablo proviene del francés y que su acepción define algo elegante, a la moda y —significativamente— es un sinónimo de lo moderno.

De acuerdo con Hertz el estilo fue cultivado también en la literatura y la pintura; de hecho, el estudio del mismo musicólogo designa a las obras del pintor Antoine Watteau (1684-1721) como un punto clave y germinal del pensamiento galante.<sup>675</sup> Asimismo, señala que “aparentemente el término *estilo galante* en música fue originado por Mattheson”.<sup>676</sup> Por otro lado, Hertz afirma que, más que un estilo, implicaba un modo de ser y pensar, un concepto ideológico que dictaminaba un comportamiento social;<sup>677</sup> cabe señalar que este hecho resulta fundamental para entender el concepto de “lo galante”. En adición, ese modo de ser y pensar estaba ampliamente vinculado con las ideas de la Ilustración y el enciclopedismo europeo.

Pero ¿qué significaba ser galante en la música? Los estudios de Radice y Hertz, pero también los de Cudworth (1953) y los de Gjerdingen (2007), por mencionar a algunos, manifiestan una preocupación por suscribir un repertorio específico y una lista de compositores acotada como estandarte del estilo. Y el empeño, aunque cuestionable, no resulta vano; pues, allende la temporalidad y la geografía, que son importantes, pero jamás definitorias, es necesario tener evidencias formales o estructurales —“tangibles”— que permitan caracterizar un estilo.

---

<sup>674</sup> Cudworth propone que los autores galantes estaban activos ca. 1730- 1780. *Vid., ibidem*, p. 607.

<sup>675</sup> *Idem*, pp. 3-11.

<sup>676</sup> Daniel Hertz, *Music in European Capitals... op. cit.*, p. 18. La cita de Hertz está tomada del *Das forschende Orchestre* de Mattheson. En el capítulo III de esta tesis, en el acápite dedicado a la retórica, Mattheson figura como uno de los tratadistas más importantes; su relevancia como un pensador y teórico musical influyente en su época se hace evidente de nueva cuenta. La referencia de sus dos tratados puede ser consultada en la nota al pie no. 447.

<sup>677</sup> *Cfr.* Radice, *op. cit.*, p. 607.

En este empeño, Radice decía que “ha sido extraordinariamente difícil identificar un repertorio específico que revele las características estructurales y estilísticas de la música galante.”<sup>678</sup> Pero él, como Hertz y Gjerdingen, logra acotar un corpus y una serie de prácticas compositivas que identifican como propias del estilo. En algunos casos los ejemplos están legitimados porque las obras mismas son intituladas como galantes (*Galanterien*, *Galanteriestücke*, *Galanteria*), pero es evidente que “la ausencia del término no significa necesariamente la ausencia del concepto o de las características constructivas que constituyen la manera galante”.<sup>679</sup>

Es interesante que, en conjunto, la selección realizada por los tres musicólogos involucra a personajes como Johann Sebastian Bach, George Friderich Handel, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi y Wolfgang Amadeus Mozart, entre muchos otros.

La ecléctica lista hace manifiestas las complejidades para definir el estilo. En función de esto mismo, Radice cuestiona la asociación “exclusiva” o filogenética que se ha hecho del estilo galante con el mundo operístico italiano. Y asegura que:

El uso actual del término galante para referirse a los estilos operísticos italianos de mediados del siglo XVIII, particularmente el *bel canto*, proviene en parte de un malentendido de la relación entre estilo y textura, así como de una confusión de usos casuales y técnicos de la palabra.<sup>680</sup>

Pero, por otro lado, tanto el trabajo de Hertz como el de Gjerdingen señalan la importancia de los conservatorios de Nápoles como centros germinantes de este estilo. Y el primero asegura que cuando Mattheson comienza a referir a ciertos autores como galantes, el común denominador es que todos estaban activos y componiendo ópera italiana cerca del 1720.<sup>681</sup>

Pese a la discrepancia, Hertz y Radice vuelven a estar de acuerdo en otro punto: el pensamiento, la ideología galante, encuentra un espacio fértil en la música para tecla. Esto se justifica, en parte, porque muchas de las obras (principalmente de fuentes alemanes) que sí declaran ser galantes desde el título mismo fueron compuestas para algún instrumento de

---

<sup>678</sup> *Idem*. La traducción es mía.

<sup>679</sup> *Ibidem*, p. 642. La traducción es mía.

<sup>680</sup> *Ibidem*, p. 615. La traducción es mía.

<sup>681</sup> Daniel Hertz, *op. cit.*, p. 18.

tecla de la época. Radice asegura, además, que este repertorio estaba destinado a intérpretes diletantes, a menudo, mujeres de las altas esferas sociales.

Con relación a las cuestiones geográficas-genéricas, Cudworth y Dhams dicen:

Que el estilo galante no estaba asociado con ninguna persona, género, idioma o país. En cambio, argumentan a favor de una fusión de estilos eclécticos: la música galante tuvo sus orígenes en las danzas francesas, interactuó con la ópera italiana, y finalmente encontró su expresión suprema en las obras instrumentales de los compositores germánicos característicamente minuciosos del siglo XVIII.<sup>682</sup>

Con la intención de describir las características del estilo, Radice y Hertz hablan de las texturas homofónicas en sustitución de la polifonía, de la importancia que empieza a tener la línea melódica, del establecimiento de frases periódicas; y en este sentido Hertz menciona también la tendencia a agregar melodías no relacionadas unas con otras, que marca una diferencia respecto al desarrollo motivico propio del barroco tardío. Este mismo autor cita a Daniel Gottlob Türk (1750-1813) para hablar del estilo galante como un opuesto del estilo estricto, donde uno de los cambios primordiales es la presencia de disonancias sin preparar.<sup>683</sup> Respecto a la forma, el término galante en música es sinónimo del término minuetto, asegura el mismo Hertz.<sup>684</sup>

Por otro lado, aun cuando los trabajos de varios autores dejan ver la importancia de clasificar o asentar una serie de características armónicas en función de la estructura y la forma de la música galante, esta intención se vio cristalizada en los estudios de Gjerdingen con su propuesta de los *schemata* y la evidencia de un manejo convencional de las fórmulas armónicas.<sup>685</sup> Finalmente, los trabajos de este musicólogo (publicados en una fecha más cercana a nuestros días) conciben al estilo galante como un lenguaje que permite suscribir a compositores dentro de una misma comunidad lingüística, más allá de su lugar de origen y aun los que escapan a su estudio, en tanto sea evidente el uso convencional del lenguaje armónico.<sup>686</sup>

---

<sup>682</sup> Charles L. Cudworth, "Baroque, Rococo, Galant, Classic," *Monthly Musical Record* no. 83 (1953), pp. 172-175; Walter Dahms, "The 'Gallant' Style of Music," *The Musical Quarterly* no. 11 (1925), pp. 356-372, ambas obras citadas en Radice, *op. cit.*, p. 613.

<sup>683</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>684</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>685</sup> Robert Gjerdingen, *Music in the galant style... op. cit.*

<sup>686</sup> *Vid.* Capítulo III.

Así podrían mapearse algunas de las características que elementalmente han definido desde la historiografía al estilo galante; haciendo evidente también las complicaciones, dilemas y coincidencias presentes en cualquier empresa de esta índole. Pero ¿cómo se relaciona todo ello con la música panhispánica dieciochesca?

Tratar de empalmar las premisas formuladas con el corpus panhispánico genera una serie de complejidades. En primer lugar, tomando en cuenta el empeño de circunscribir un repertorio y una lista de autores específicos para definir el estilo galante, es notable que en todos los estudios referidos ningún musicólogo proponga obras o compositores españoles, aun haciendo evidente la dimensión miscelánea y ecléctica de las distintas propuestas.

Antes he mencionado que el trabajo de Hertz no considera a España como una de las capitales galantes.<sup>687</sup> Aunque Madrid tiene una importante mención con respecto a Boccherini, es importante señalar que se corrobora que el compositor italiano estuvo activo en España desde 1768 y que su obra perteneció a la estética galante. Pero las palabras del musicólogo no refieren al espacio español como un centro activo, generador del estilo, sino como un espacio receptor.<sup>688</sup>

Sobre este mismo asunto, cuando Cudworth y Dhams argumentan en favor de un estilo internacional que interactúa con diversos géneros y diversas geografías no se advierte ninguna relación con el repertorio de la Península Ibérica. La omisión de España (limitando los argumentos a lo sucedido en el continente europeo) siempre podrá tener alguna explicación de tinte político, sin embargo, ¿no sería plausible asumir también que las características de la música litúrgica española del siglo XVIII no se suscriben a las características esenciales de lo galante?

Sin apostar por una respuesta categórica, es relevante subrayar que, de acuerdo con Radice y Hertz, entre los elementos esenciales y característicos del galante están la conformación de un repertorio para música instrumental de tecla, los destinatarios amateurs y los minuetos. Es innegable que en el espacio español hubo un desarrollo de la música para tecla dedicada a los intérpretes de las esferas cortesanas (usualmente diletantes). No obstante, de nuevo, el repertorio sacro no se alinea con dichas características y las formas y estructuras

---

<sup>687</sup> Vid. Capítulo I.

<sup>688</sup> Vid. Hertz, *op. cit.*, pp. 964-987.

de los diversos géneros litúrgicos difícilmente pueden empalmarse con la estructura y concepción estilística (dancística) del minueto.

A pesar de todo ello, Drew Davies asegura que el estilo galante sí encontró cabida en la música de la Nueva España (puede suponerse que, por ende, también en la península). El musicólogo asegura que esta presencia puede notarse a través de “las texturas claras y las melodías líricas apropiadas tanto para la música eclesiástica como para la teatral y la de cámara”.<sup>689</sup>

Si asumiéramos, entonces, que este estilo sí encuentra un espacio en la música litúrgica de tradición hispana ¿cabría añadir a la frase antes citada lo siguiente?: “la música galante tuvo sus orígenes en las danzas francesas, interactuó con la ópera italiana, [y con la música sacra española] y finalmente encontró su expresión suprema en las obras instrumentales de los compositores germánicos [...]”.<sup>690</sup>

Sin embargo, volviendo a las palabras de Radice, el musicólogo norteamericano asegura que entender las texturas de la ópera italiana, el *bel canto* y “las melodías líricas” como identitarias del estilo galante “proviene en parte de un malentendido” y de “una confusión de usos casuales y técnicos de la palabra”.<sup>691</sup> Referir al *bel canto* en este contexto, conlleva ya, de facto, una confusión, pues el término no tuvo un significado preciso hasta mediados del siglo XIX, y a menudo relacionado con la ópera en tiempo de Rossini, Bellini y Donizetti.<sup>692</sup> “De manera más general, el término ‘bel canto’ puede referir a la música vocal italiana del siglo XVIII y principios del XIX”.<sup>693</sup>

La confusión de usos casuales y técnicos a la que refiere Radice, seguramente, se relaciona con estos hechos; quizá, como sucede en muchos de los discursos historiográficos hispanos, hablar de un “estilo operístico” resulte menos confuso. Pero, en todo caso, los estudios que se han tomado como referencia en este apartado demuestran que los elementos esenciales del galante van más allá de la asociación con las texturas operísticas y las líneas melódicas.

---

<sup>689</sup> Drew Davies, “La música galante en la Nueva España”, *Música y Universidad*, pp. 37, 38 <http://musicat.unam.mx/Otros/musica.html> Fecha de consulta 15/07/2023.

<sup>690</sup> Radice, *op. cit.*, p. 613.

<sup>691</sup> *Ibidem*, p. 617.

<sup>692</sup> Cfr. “Bel canto” en *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551?rskey=UWd6LN&result=1> Fecha de consulta 18/08/2023. La paráfrasis es mía

<sup>693</sup> *Idem*. la traducción es mía.

Decantarse, también en este sentido, por la opción que los discursos historiográficos hispanos mantuvieron por más de dos siglos sigue pareciendo acertado: el estilo italiano no necesariamente es sinónimo de estilo galante y, lo innegable, es la presencia del lenguaje operístico en la escena litúrgica panhispanica.

Por otro lado, la importancia de Jerusalem en la Nueva España ha sido un elemento trascendental para la asociación entre lo galante y la música litúrgica de tradición peninsular. Según Davies “el compositor más representativo de la música galante que trabajó en la Nueva España [...] fue Ignacio Jerusalem” quien “[...] consolidó el estilo galante como norma para la nueva música catedralicia [...]”.<sup>694</sup> Considerando el análisis realizado en esta tesis, y otros tantos estudios más detallados sobre la figura de Jerusalem (incluidos los del mismo Davies), en efecto, puede considerarse como un autor suscrito a dicho estilo. Por otro lado, si consideramos el repertorio hispano conservado en los recintos catedralicios, puede que su música no haya pautado en todo sentido la norma catedralicia.

La cita que inauguraba el trabajo de Sánchez-Kisielewska, donde a Jerusalem se le solicita una misa “al modo de la de Nebra”, después del análisis y en función de las palabras de Davis, permite elaborar nuevas conclusiones. En conjunto, el trabajo de Sánchez-Kisielewska, aunado al análisis de la *Misa en re mayor* de Ochando,<sup>695</sup> y el análisis de las misas de *requiem* demuestran que existe una gran distancia técnica, retórica, e incluso idiomática entre las misas de Jerusalem y Nebra: la evidencia de dos comunidades lingüísticas diferentes.

Además, la presencia de la *Misa de requiem* de Ochando en la alacena musical de la Catedral de México, pero también algunas obras de José de Nebra (y aquí sería interesante incluir a Antonio Juanas en la ecuación),<sup>696</sup> permiten traer de nuevo a colación las diferencias entre algunas normas litúrgico-compositivas de las prácticas madrileñas (o peninsulares) y las prácticas novohispanas, y su convivencia en ambos lados del Atlántico.

---

<sup>694</sup> Drew Davies, “La música galante en la Nueva España”, *op. cit.*, p. 38

<sup>695</sup> Vid. Zamora-Pineda, “Más cerca de Nebra que de Nápoles”... *op. cit.*,

<sup>696</sup> Antonio Juanas (según el DB-e c. 1749 – c. 1819) no ha sido parte del objetivo de esta tesis. Sin embargo, el compositor tuvo un importante papel en la difusión de la música de destacados compositores de madrileños (entre ellos Nebra y Ochando) en la Nueva España. Vid. Javier Marín “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 2, (2007) pp. 14-31. El autor también tiene una misa de requiem y aunque sus años de florecimiento lo han hecho ajeno a esta investigación, podría resultar interesante aplicar las claves de italianismos y españolismos a su obra.

Consecuentemente, no se trata de negar la influencia de Jerusalem en la música religiosa de la Nueva España, pero sí de añadir algunos matices al hecho de que su estilo galante se haya convertido en la norma estilística invariable.

Hablar de Jerusalem permite conectar con otro elemento esencial en la definición de lo galante: el lenguaje armónico. Después del ejercicio analítico presente en esta tesis, y aun sin ser parte de los objetivos o de las intenciones, se pudo corroborar que el réquiem del compositor sigue las convenciones esquemáticas y las fórmulas armónicas del estilo galante, estudiado desde la propuesta teórica de Gjerdingen. Esto abona a la idea de que existe un repertorio delimitable, pero que un compositor puede adscribirse como galante en tanto su música cumpla con tales o cuales características —aun cuando su nombre no aparezca en las listas de los estudios antonomásticos.

La comparativa entre Jerusalem y los autores españoles sirvió para demostrar que tampoco las convenciones del lenguaje armónico galante son perceptibles en el pensamiento de los compositores hispanos, salvo García Fajer (hecho que se relaciona directamente con su paso por Nápoles).

Entonces ¿qué de todo aquello que define al estilo galante encuentra una relación con la música panhispánica del siglo XVIII? Más allá de lo técnico y lo estético, queda lo ideológico.

Uno de los argumentos que ha dado validez al estilo galante es que, a diferencia de algunas otras categorías estilísticas confeccionadas *a posteriori* por la musicología, el concepto y la referencia a una “música galante” fue usado en la época misma. Consecuentemente, la categoría se legitima *per se* a través de su uso corriente y su presencia en los títulos de las obras y los tratados del siglo XVIII.

Sobresalientemente, los tratados de los autores españoles (Nasarre, Valls, Ulloa, Rabassa...) no mencionan la palabra galante;<sup>697</sup> hecho que quizá explica la ausencia del concepto en los estudios musicológicos de los siglos siguientes. Un caso excepcional es el tratado de Marcos y Navas, *Arte ó compendio general del canto-llano, figurado, y órgano*,

---

<sup>697</sup> *Escuela música según la práctica moderna* es el tratado de Nasarre donde podría esperarse la alusión a la música galante. Sin embargo, el trabajo fue publicado entre 1723/124, pero con seguridad finalizado una década antes. Tomando en cuenta la primera mención del término hecha por Mattheson (1721), se pone en evidencia lo “ajeno” del término para el contexto hispano, a pesar de confirmar un pensamiento modernista en los teóricos de esta geografía.

publicado en 1711<sup>698</sup> que sí menciona el término galante, pero —situación no menor— lo utiliza para advertir al lector que: “no hallarás en él [en el tratado] cosas galantes; pero sí algunas nuevas, y todas sólidas, y seguras”.<sup>699</sup> Así, la mención excepcional de lo “galante” en los tratados españoles, en realidad, da muestra de la poca aceptación del término y permite leer entre líneas (considerando el contenido del tratado) que “lo galante” era considerado como contrario de la música religiosa española.

Y, hasta donde alcanza mi conocimiento, no sé de alguna obra litúrgica hispana o novohispana que denuncie su cualidad galante en el título. Sin embargo, en este caso, queda aquello que Leza refería como “las acepciones diversas”.<sup>700</sup>

Los estudios dedicados al estilo galante coinciden en que una acepción, o en todo caso, un sinónimo de la ideología galante era lo moderno. Y esto sí que encuentra un vínculo con el universo musical panhispánico del siglo XVIII. Los músicos, clérigos, filósofos y teóricos españoles hacen evidente la centralidad que el estilo nuevo, la “práctica moderna”, tuvo en los discursos y en la música de toda la esfera litúrgica. La idea de un siglo XVIII español moderno, abierto a las influencias extranjeras, a los nuevos estilos y a un pensamiento social que comulgaba con el movimiento de la Ilustración, es lo que han confirmado los discursos históricos por lo menos desde finales del siglo XX.

Por su parte, para hablar del estilo moderno, Hertz recurre a Türk (1750-1813):

En el estilo libre o el estilo galante el compositor no siempre sigue las reglas gramaticales de manera estricta. Puede, por ejemplo, permitirse ciertas disonancias sin preparar; transferir las resoluciones a otras voces, u omitirlas en conjunto. Puede dar una mayor duración a las disonancias que las consonancias subsecuentes, algo que no tiene lugar en el estilo estricto [...].<sup>701</sup>

Las palabras del autor germano resultan familiares. ¿No podrían pensarse como un “parecer” más de aquellos compositores que, en favor del estilo moderno, salieron a defender a Francisco Valls?<sup>702</sup>

---

<sup>698</sup> Francisco Marcos y Navas, *Arte, o Compendio general del canto-llano, figurado, y organo, en metodo facil, ilustrado con algunos documentos, o capitulos muy precisos para el aprovechamiento, y enseñanza*, (Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1777).

<sup>699</sup> *Ibidem*, p. XIX.

<sup>700</sup> Leza (coord.) *Historia de la música... op. cit.*, p. 240.

<sup>701</sup> Daniel Gottlob Türk, *Kurze anweisung Zum Generalbaßspielen*, (Leipzig and Halle, 1791) *apud*. Hertz, *op. cit.*, p. 20.

<sup>702</sup> *Vid.* López-Calo, *La Controversia de Valls... op. cit.* Un “parecer” era el dictamen o lo opinión argumentada que emitían los compositores y maestros de capilla envueltos en la polémica de Valls: emitir su “parecer”.



La predilección por un estilo libre, nuevo, que permitiera la relajación de ciertas reglas armónicas en aras del “buen gusto” y de agrandar al oído estaba presente en el escenario religioso español, cuando menos, desde 1702 cuando Valls compone su *Misa Scala aretina*. Las dimensiones de la “Controversia de Valls” han sido ampliamente contadas y discutidas por la musicología española; la premisa central sigue siendo una: la disonancia sin preparar que el catalán introdujo en aquella misa.

Valls defiende la introducción de disonancias que no acatan las reglas de la polifonía española y las denomina “primores.” Esta defensa (además de su alcance colectivo) se hace latente también en su *Mapa armónico* escrito unas décadas más tarde (1735). El compositor aconseja reiteradamente al discípulo avezado —y moderno— sobre las diferentes formas en que podrá “obrar con más libertad y sin estar tan atado a aquellos principios [es decir, a las reglas de la polifonía setecentista]”.<sup>703</sup>

Las palabras de Türk tienen el mismo tono de tratado pedagógico que las de Valls y las ideas son del todo coincidentes; pero me interesa señalar que el trabajo del músico germano (utilizado como emblema del pensamiento galante por Heartz) es de 1791 y la polémica misa de Valls es de 1702, o bien, si tomamos como parámetro al *Mapa armónico*, la fecha de referencia es 1742. Con esto quiero reiterar el hecho de que la periodicidad es un tema verdaderamente complejo —“una piedra en el zapato”— para la historiografía y que establecer cajones temporales para condicionar los cambios estilísticos puede resultar en ocasiones en un empeño tan vano como, paradójicamente, necesario.

Si asumimos que el pensamiento de Valls es galante porque muestra una perspectiva internacional y moderna, entonces, qué sucede con la premisa historiográfica de que el estilo en el campo artístico musical se origina y se desarrolla entre 1720 y 1780. Por otro lado, más allá de afirmar su visión renovadora, dudo que algún estudio o análisis musicológico concediera al catalán el epíteto de músico galante, pues su obra, aún con la disonancia sin preparar, no empata con las características técnicas, formales y estilísticas que se han establecido como definitorias del estilo galante. Entonces, si el pensamiento moderno en los autores españoles no garantiza la inserción de los elementos formales identitarios del galante, ¿concedemos o no la etiqueta estilística a los compositores hispanos del siglo XVIII?

---

<sup>703</sup> Francesc Valls; Josep Pavia Simó, (ed). *Mapa Armónico Práctico (1742a)*, (Institución Milá y Fontanals - CSIC, 2002), fol. 42v.

Es verdad que la música de Valls no es de la misma cualidad estilística que la música de Nebra, Ochando y García Fajer. No puede negarse que con el transcurrir del siglo se efectúa un cambio de paradigma estilístico promovido por los ideales de la Ilustración, por la asimilación de los elementos del estilo italiano y, también, por la presencia de músicos italianos y galantes activos en las diferentes geografías de la corona española.

Entonces habría que cuestionar si la presencia de los violines y de un nuevo conjunto instrumental, que coadyuvó al establecimiento de las texturas homofónicas y las melodías operísticas en el repertorio sacro, basta como argumento para relacionar las obras de los compositores españoles con el estilo galante. No obstante, aun en este sentido, ha sido demostrado que el manejo de los recursos rítmico-melódicos paradigmáticos de las melodías galantes (puntillos, ritmos lombardos, figuraciones en dieciseisavos) tienen un tratamiento contenido y con ciertos matices en las obras de los españoles.

Como he sugerido en el segundo capítulo, sería provechoso realizar un análisis de la obra escénica de José de Nebra. ¿El espacio profano, y su conocimiento del estilo nuevo, evidenciarían una relación distinta entre este repertorio y el estilo italiano, o en este caso, galante?

Es difícil poner un punto final a la discusión. Es innegable que músicos italianos considerados como íconos del estilo galante estuvieron activos en la península y que su presencia influyó en la escena litúrgica. Es igualmente cierto que algunos elementos del lenguaje operístico italiano, según los trabajos contemporáneos, tienen un vínculo con lo galante, pero éstos no agotan su definición, ni son inherentes al estilo y tampoco son necesariamente los rasgos más identitarios en las definiciones hechas por diversos autores.

Por otro lado, queda claro por qué el concepto ha resultado problemático para la historiografía contemporánea. Considero que su inserción en los discursos históricos, españoles y latinoamericanos, se ha planteado como una solución taxonómica a un repertorio que no terminamos de saber cómo definir. Sin embargo, se ha utilizado muchas veces como una etiqueta homogénea y paradigmática que parece abarcar a toda la música panhispánica del siglo XVIII (desde 1720, 1730 o 1750 según qué fuente) dejando fuera una gran cantidad de elementos identitarios de la tradición de música litúrgica peninsular vigentes y que no se encuadran con el estilo galante.

Más allá de tomar una postura, mi intención era ahondar en una discusión que, aunque latente en el campo disciplinar, no ha sido del todo abordada en los discursos históricos que se han decantado por el empleo del término. Y quizá deba cuestionarse si la implementación de la palabra galante está relacionada más que con el *corpus* panhispánico dieciochesco, con el establecimiento y el consenso que ha ganado esta categoría en los estudios dedicados al repertorio de la música canónica de tradición occidental.

Finalmente, esta tesis no tiene por objetivo al estilo galante, pero tomando en cuenta las conclusiones del estudio historiográfico y el impacto que ha tenido su uso en la musicología panhispánica, abonar a la discusión era necesario. Tras haber señalado las problemáticas de referir a los músicos españoles como “italianizados” y las complejidades de adherirlos al estilo galante, entender este repertorio desde la perspectiva de una genealogía musical puede ser una forma —más justa— para hacer evidentes los diferentes lenguajes y los niveles de sincretismo que conviven en las obras litúrgicas del siglo XVIII español y novohispano.

## **Una genealogía para la música hispana dieciochesca**

### ***La genealogía como método***

“Genealogía musical.” Ambas palabras por separado y con sus denotaciones propias dan, de entrada, un preconcepto o una idea de su contenido. La propuesta de entenderlas como un binomio que en conjunto ofrece un nuevo significado —sin perder el vínculo con sus acepciones primarias— no es inventiva mía. Bernardo Illari ya ha usado la idea antes para estudiar las identidades musicales de Domenico Zipoli (1688-1726).<sup>704</sup> De esa propuesta y de ese trabajo es que el tándem, genealogía musical, encuentra fundamento para ser utilizado en esta tesis.

La parte más importante de la definición de genealogía establecida por el musicólogo está en su cualidad epistemológica: “Para desarrollar el análisis, recurrí a un método que me gusta designar como ‘genealógico’”.<sup>705</sup> Antes que otra cosa, la genealogía para Illari es un método; un método para analizar.

---

<sup>704</sup> Bernardo Illari, *Domenico Zipoli, op. cit.*

<sup>705</sup> *Ibidem*, p. 17.

A lo largo de la tesis han sido evidentes las problemáticas (cronológicas, técnicas, formales) que conlleva el uso de categorías estilísticas, pero, a su vez, la(s) historia de la(s) música(s) parecen demostrar que su empleo es necesario para entender nuestros objetos de estudio. Una de las rémoras que no podría haber sorteado esta investigación es justo la de cuestionar la pertinencia de las categorías que hemos utilizado para la música panhispánica dieciochesca. Debatida la situación, siempre hay espacio para cuestionar —si lo galante no convence, y lo italiano no hace justicia— ¿necesitamos inventar nuevas categorías? ¿cabe esperar por encontrar un término, como sucedió con lo galante, que haya pasado desapercibido para la historiografía y rescatar su vigencia?

El mismo Illari se enfrenta a un cuestionamiento semejante con la música de Zipoli. La indefinición estilística de su *Misa San Ignacio* que apela a elementos del pasado, con una búsqueda por amoldarse al medio latinoamericano y sin olvidar el lenguaje italiano, nativo, del compositor, lleva al musicólogo a calificar la obra como “‘liminar’ en busca de un nombre que le haga más justicia”.<sup>706</sup> Otras obras que evidencian un manejo consciente de elementos arcaizantes le conducen a proponer la etiqueta de “nuevo ‘estilo antiguo’”.<sup>707</sup>

No puedo dejar de señalar el hecho de que Zipoli fue un compositor italiano; discípulo posible de Alessandro Scarlatti; formado en el momento gestante del estilo galante; en principio, presente en la historia de la música occidental por sus *Sonate*, “un repertorio práctico para un ejecutante de teclado de principios del siglo XVIII”;<sup>708</sup> con un lenguaje musical que no niega la “modernidad” de su estilo. Y, ni con todo ello, afirma Illari, “es posible relacionarlo más que de manera limitada con las tendencias «galantes» de su tiempo [...]”.<sup>709</sup>

Pero lo importante, el trasfondo de todo el estudio, no es la categoría con que puede definirse la música del compositor jesuita. De hecho, la propuesta de lo “liminar”, del “nuevo ‘estilo antiguo’” y la negación de lo galante son sólo perceptibles o justificables después del análisis, es decir, después de aplicar el método. Esto es lo que he querido hacer en la presente tesis; entender la música de Nebra, Ochando y García Fajer no desde los preceptos dados por las categorías estilísticas e historiográficas, sino desde un método analítico que cuestione lo

---

<sup>706</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>707</sup> *Ibidem*, pp. 363-398.

<sup>708</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>709</sup> *Ibidem*, p. 168.

que se adapta, y lo que no, de esas premisas estilísticas aplicadas a la obra de los compositores.

No puede obviarse la sospechosa cercanía que a primera vista parece haber entre las taxonomías propuestas por el musicólogo, y todo lo que ha resultado del análisis de la música fúnebre de los tres maestros de capilla españoles; de este hecho hablaré en el siguiente apartado. Por ahora me interesa empezar por definir el método.

La genealogía, según Illari “opera en varios niveles. En el más obvio permite rastrear el linaje de prácticas musicales y modalidades creativas en el tiempo y el espacio”.<sup>710</sup> Pero a su vez:

La genealogía se concibe como un método para sacar a luz las complicidades de los sujetos del pasado con situaciones de poder que informan su obrar y su pensar, sin que dichos sujetos sean necesariamente conscientes de lo que ocurre. [...] En el caso de Zipoli] permite acceder a las relaciones de poder que subyacen a las distintas figuras de Zipoli normalmente en forma de contenidos ideológicos —relacionados con tendencias tales como el nacionalismo, regionalismo, jesuitismo o eurocentrismo— que no son presentados de manera completamente explícita por los autores. [...] Finalmente, la genealogía de la música ‘clásica’ latinoamericana [...] reúne las distintas genealogías de Zipoli, su figura, su música, sus contextos y culturas en función del presente latinoamericano y con apertura hacia el futuro.<sup>711</sup>

La parte más importante de señalar que estamos ante un método de análisis y no ante una categoría de estilo es la posibilidad de traspasar el método a otros repertorios afines, aunque no idénticos, sin por ello obviar o negar sus diferencias. En realidad, ahí está el meollo del asunto: el método genealógico permite sacar a la luz las diferencias, “las modalidades creativas” de los distintos sujetos para entenderlos en su tiempo y espacio, en lugar de apostar por una etiqueta homóloga que margine las diferencias técnicas y estilísticas que escapan a las definiciones taxonómicas.

Por otro lado, la paradoja y, al mismo tiempo, comprobación de la funcionalidad del método es que el sujeto de estudio de Illari es un compositor italiano. El hecho de que el método genealógico aplicado a un sujeto “antitético” pueda ser igualmente utilizado en los sujetos de esta tesis da cuenta de su utilidad. Pero no sólo ello, la genealogía permite poner en evidencia la heterogeneidad del siglo XVIII y puede asumirse como un camino más justo para aproximarnos a ese mundo diverso, moderno y efervescente.

---

<sup>710</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>711</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

Zipoli fue un compositor formado en el contexto musical romano, pero abandona ese escenario para convertirse en el Zipoli misionero cuyo lenguaje musical de origen italiano se adapta a las convenciones del lenguaje de la tradición católica peninsular, y más aún, se adapta a “su nueva audiencia” latinoamericana, profusa en mezclas raciales y culturales.<sup>712</sup> Los cambios en la música de Zipoli se reflejan en múltiples procedimientos que salen a relucir cuando se analiza la estructura, la forma, los sistemas de notación y los géneros de las obras compuestas aquí y allá. De alguna manera, el estudio de Zipoli sigue la fórmula inversa: encontrar en lo italiano, todo aquello que lo vuelve latinoamericano (considerando lo que hay de peninsular en ello).

No es mi intención ahondar en la obra y la figura de este músico jesuita, pero es fácil reparar en sus múltiples identidades y equipararlas con mis sujetos de estudio: un apóstol de la tradición que, sin embargo, se mueve con soltura por el mundo operístico; un compositor jesuita que sin haber compuesto música para la escena (hasta donde sabemos) deja ver un amplio vocabulario italiano en su música litúrgica, sin por ello dejar de ser español; un compositor de óperas italianas que se vuelve una figura influyente en el escenario litúrgico español de la segunda mitad del siglo XVIII.

El componente latinoamericano, insoslayable y en todo sentido esencial en la música de Zipoli, es menos prominente en la música de Nebra, Ochando y García Fajer. Ciertamente porque ninguno de los tres estuvo en la América española. Sin embargo, el hecho de que sus obras hayan sido modificadas para adaptarse a la audiencia catedralicia novohispana, sumado a su difusión en diversos templos y recintos, da cuenta de la necesidad de incluir en el método a ambos lados del Atlántico, en cualquier caso, para cualquier obra y para cualquier sujeto de estudio (italiano, peninsular o novohispano).

### ***La aplicación del método***

El objetivo del método es, pues, evidente; pero todo método demanda una serie de pasos y acciones que conduzcan al final previsto. Las labores musicológicas que guían el estudio de Zipoli son semejantes a las que se han seguido en este trabajo, aunque no idénticas. Illari propone una revisión extensiva de las biografías del misionero jesuita, sumada a un análisis

---

<sup>712</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 504-509.

de sus obras europeas y americanas para concluir con una evaluación crítica de su historia intelectual.<sup>713</sup> La genealogía termina por configurarse al reunir los distintos hilos desarrollados a lo largo del trabajo y su interpretación en relación con contextos antiguos y actuales.<sup>714</sup>

La presente tesis partió de una revisión extensiva, no de las biografías de los compositores, pero sí de las historias de la música española. En mi caso, el estudio de las biografías ha sido el camino para estudiar la historia intelectual de Nebra, Ochando y García Fajer. Por otro lado, en ambos trabajos, el análisis, la parte de mayor sustancia, sigue algunas prácticas convencionales como el estudio de los esquemas tonales, la importancia de las formas, las exposiciones temáticas y la comparación con obras de otros autores. No obstante, el diseño de las claves de italianismos y españolismos es propuesta mía, como lo es también el enfoque retórico. La idea de un análisis inductivo que brinde un nuevo modo de escucha, con nuevas relaciones para el entendimiento de la obra, no se enuncia como tal en el trabajo de Zipoli, pero exponer la multiplicidad de contextos y personalidades musicales que conviven en su obra es, sin duda, una premisa equiparable.

La última parte responde al mismo principio en ambos trabajos: reunir todos los hilos para leerlos en función de nuevos contextos e interpretar su sentido en los antiguos. El concepto de “genealogía musical” ha estado presente en toda la tesis y se anuncia desde el título. Este capítulo, donde se reúnen todos los hilos, es el espacio para aterrizar y entreverar la evaluación historiográfica, el análisis musical, la lectura crítica de las biografías, pero no es *per se* la revelación de la genealogía musical. Ésta se construye a lo largo de la tesis misma. El método se aplica desde el primer capítulo y todas las acciones, en conjunto, son el trazo de la genealogía: la historia, el análisis, las argumentaciones biográficas y, el punto final, es la interpretación de todo ello.

Finalmente, la aplicación del método y las prácticas que lo conforman no se agotan ni con las propuestas de Illari ni con las mías. El análisis del oficio y la misa difuntos ha dado elementos suficientes para poner en evidencia la multiplicidad de estilos y la pluralidad de geografías que pueden convivir en una sola obra de un mismo compositor, pero en el capítulo II he hecho hincapié en las puertas que quedan abiertas para analizar bajo estos principios

---

<sup>713</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 12.

<sup>714</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 19.

otros repertorios litúrgicos y profanos. Apuesto porque la aplicación del método genealógico pueda hacerse a través de distintas *praxis* analíticas para otros repertorios de la música panhispánica dieciochesca, en tanto se deje de lado la presión por utilizar las categorías tradicionales y el objetivo sea rastrear el linaje de las diversas prácticas musicales y las modalidades creativas.

### **Todos los estilos italianos y todas las identidades musicales de Nebra, Ochando y García Fajer**

Este capítulo termina donde la tesis comienza. En el método genealógico, la literatura sobre los compositores, las narrativas biográficas y su lugar en los relatos históricos representan una parte importante del análisis. La figura de los compositores, como sea que se haya codificado en nuestros días, no parte solamente del estudio de su obra. De hecho, como ha sido demostrado a lo largo del primer capítulo, la “invención” de los compositores en muchas ocasiones se ha realizado prescindiendo del análisis de su música.

Entender cómo las distintas figuras de Nebra, Ochando y García Fajer fueron reflejadas en los discursos musicológicos y en las narrativas biográficas da cuenta de los “contenidos ideológicos [...] que no son presentados de manera completamente explícita por los autores”.<sup>715</sup> La revisión crítica de las historias permitió entender por qué cada maestro de capilla ha ocupado el lugar que le fue asignado y reasignado con el correr de los siglos en la historia de la música española. Además, la examinación de los discursos, en conjunto, “permite acceder a las relaciones de poder que subyacen en las distintas figuras de [Nebra, Ochando y García Fajer]”.<sup>716</sup>

Más allá de los compositores, la revisión historiográfica tenía otro objetivo genealógico fundamental: demostrar cómo y con qué contenidos ideológicos se fue configurando el estilo italiano en los relatos. En el primer capítulo establecí que la genealogía historiográfica tenía sólo una acepción denotativa; es decir, referir al conjunto de antepasados, y al origen y precedentes de algo: referir a un conjunto significativo de musicólogos del pasado que habían sentado los precedentes para entender las implicaciones del estilo italiano en la escena litúrgica peninsular, en el pasado y en el presente.

---

<sup>715</sup> *Vid.* nota al pie 711.

<sup>716</sup> *Idem.*



Al empalmar el análisis historiográfico con el análisis musicológico, el estilo italiano descrito por Saldoni, Mitjana, Martín Moreno y Carreras permite leer con diferentes significados tanto los elementos del estilo italiano en la obra de Nebra, Ochando y García Fajer, como también sus vínculos con el estilo antiguo. A su vez, esto permite situar la genealogía historiográfica en otro nivel connotativo, el de Illari. Es decir, a esa referencia de antepasados se suma una carga ideológica que explica los discursos en términos nacionalistas, regeneracionistas, modernistas o, bien, eurocéntricos.

El estilo italiano que se codifica en el siglo XIX no parece el mismo estilo italiano que describen los relatos históricos de finales del siglo XX y tampoco es el mismo estilo propuesto por los discursos del siglo XXI, muchos de los cuales, además, han apostado por usar en su lugar al estilo galante. En el contexto ideológico y temporal propio de cada discurso “todos los estilos italianos” son verosímiles.

Las historias del siglo XIX, con una inminente carga ideológica nacionalista, no niegan la presencia de los elementos italianos, pero procuran mantenerlos al margen de su integración o convivencia con el estilo antiguo y con la música litúrgica española. Como quedó asentado en el primer capítulo, la música compuesta antes de 1750 se asocia exclusivamente con la tradición hispana, y sólo hasta pasada la segunda mitad del siglo XVIII, Eslava confirma la existencia de un estilo moderno, y de un estilo mixto que incorpora lo antiguo con lo nuevo. Pero sería un error historiográfico asumir que lo moderno se propone como un sinónimo de lo italiano; el progreso musical del siglo XVIII se explica, en el XIX, no por el contacto con la música extranjera, sino sencillamente por “las naturales tendencias del arte [...]”.<sup>717</sup>

Es en este contexto que se configuran las primeras identidades de Nebra y García Fajer. Nebra, nacido en los albores del siglo XVIII, es suscrito al estilo antiguo con este argumento. Aquí comienza la “invención” del Nebra estandarte de la tradición. El cisma entre lo italiano y lo español como dos estilos antagónicos no sólo se propone en la música, se personifica en Nebra y los músicos italianos cercanos a su círculo profesional.

García Fajer, el del siglo XIX, no es el personaje menospreciado que describe la pluma de Mitjana, ni tampoco el compositor influyente, “galante” que proponen los estudios del siglo XXI. El “Españoleto” decimonónico es un compositor de cierto mérito que, para

---

<sup>717</sup> Vid. Capítulo I, nota al pie 167.

Eslava, queda a la sombra de Antonio Ripa. Pero lo más importante, es que García Fajer, el compositor de óperas italianas no se mezcla con García Fajer, el maestro de capilla de la Seo de Zaragoza. La musicología del siglo XIX no relaciona las innovaciones de su música religiosa con el manejo del estilo italiano presente en el credo compositivo del riojano y deja de soslayo la importancia de sus años de formación y trayectoria profesional en Italia.

Las palabras que Saldoni dedica a Ochando no alcanzan para crear una identidad musical del compositor; pero puede ser un ejercicio interesante “diseñar” un perfil decimonónico del maestro de capilla. El análisis musical reveló una figura estilísticamente más cercana a Nebra que a García Fajer; sin embargo, los principios historiográficos del XIX, particularmente los de Eslava, tienden a priorizar los años de florecimiento. En este sentido, la música de Ochando encuentra más cercanía con la del “Españoleto”; la ausencia de un repertorio escénico y la incorporación constante de elementos propios del estilo antiguo permiten plantear la hipótesis de que, para los musicólogos del siglo XIX, Ochando sería entendido como un compositor suscrito al estilo mixto.

El ambiguo siglo XX. El estilo italiano del que habla Mitjana en las primeras décadas del siglo es diametralmente opuesto al estilo italiano que estudia la historia de Martín Moreno en las últimas décadas. A estas alturas no sorprende que para Mitjana la presencia de la música y los músicos italianos significara la decadencia de la música española. Tampoco es novedad entender que su pensamiento lleva la carga ideológica del regeneracionismo español. Desde esa óptica Mitjana plantea una compleja dicotomía donde los músicos pueden ser “conservadores o liberales” y apegados a la tradición española o “contaminados por el gusto italiano.” Las categorías de Mitjana, dicotómicas entre sí y mutuamente excluyentes, terminan por conformar un panorama contradictorio, que ya he explicado en el primer capítulo.

El “partido liberal” busca el progreso de la música, pero en un pensamiento similar al de Eslava, alejarse de las viejas doctrinas musicales no significa abrasar los elementos del estilo italiano. La diferencia con el siglo anterior es que Mitjana reconoce que la música operística convive con el escenario litúrgico; claro que no significa que lo haga en buenos términos, ni mucho menos que tome una postura indulgente para los músicos italianos, ni para los españoles “italianizados.” Así, lo liberal —Mitjana no habla de lo moderno— es incorporar nuevos desarrollos melódicos en la música religiosa, pero esos cambios no están

relacionados con la convivencia de prácticas o manifestaciones musicales extranjeras presentes en la península. Omitir el manejo del estilo operístico en su música religiosa es la manera en que Mitjana logra mantener a Nebra como un defensor de las glorias nacionales.<sup>718</sup>

Centraré mi atención en las intenciones genealógicas. El siglo XX, el de Mitjana, sigue encontrando elementos para construir una identidad nacionalista de José de Nebra. Lo hace —curiosamente— encomiando su *Oficio y Misa de difuntos*;<sup>719</sup> habría sido contraproducente, tal vez, tomar como referencia alguna de sus obras para la escena. Como ha sido demostrado en el análisis, a esta obra del aragonés le sobran razones para vincularla con la tradición y al mismo tiempo hacer evidentes las transformaciones melódicas y el empleo de un nuevo lenguaje; y claro, de ser el caso, con intenciones nacionalistas, puede omitirse que algo de esas innovaciones tenga alguna relación con el estilo italiano y el lenguaje operístico. La configuración de Nebra en el discurso de Mitjana sigue ofreciendo una versión parcial del compositor, aunque no necesariamente falsa o fantasiosa; se concentra sólo en lo que hay de español en la música de Nebra.

García Fajer, por otro lado, se convierte en un personaje antagónico. La figura del “Españoleto” se configura como consecuencia de la reinterpretación del estilo italiano. Como he dicho, a diferencia de los discursos del siglo anterior, Mitjana no niega la presencia del estilo italiano, habla de músicos italianizados y reconoce la influencia de la ópera en los espacios religiosos.

El musicólogo no soslaya ni minimiza, como Eslava y Saldoni, las consecuencias musicales de la formación italiana de García Fajer; *ipso facto*, esto lo coloca en un mal lugar para la narrativa *mitjanesca*. Por otro lado, es un tanto más difícil poner en alto relieve los elementos hispanos presentes en la música religiosa del compositor —aunque no imposible como ha demostrado el análisis. La genealogía musical que Mitjana puede interpretar en la obra de García Fajer es predominantemente italiana, y sumergido en la carga ideológica del regeneracionismo español, su discurso no puede ofrecer una lectura positiva de la figura de este maestro de capilla.

---

<sup>718</sup> *Vid.*, capítulo I, acápite dedicado a los trabajos de Mitjana.

<sup>719</sup> Que las historias de la música del siglo XIX y la de Mitjana de principios del siglo XX hayan abordado principalmente el *Oficio y Misa de difuntos* de Nebra puede tener que ver con que esta era la obra más conocida del compositor, probablemente la única que conocían algunos de los musicólogos de aquellos siglos. Como he señalado en el capítulo II, la obra siguió interpretándose hasta comienzos del siglo XX.

Si en el siglo XIX Saldoni puede proporcionar sólo unos cuantos datos sobre Ochando, en los albores del XX la figura del compositor tiene otra suerte —no necesariamente una mejor. Años antes de que se publicará su *Historia...* Mitjana había redactado una pujante queja sobre lo que consideraba uno de los géneros litúrgicos culpables de la decadencia española: los oratorios marianos.<sup>720</sup> Aunque Ochando no aparece en el relato histórico, en el texto sobre los oratorios tiene un lugar protagónico.

Ese contexto basta para saber qué identidad musical le confiere Mitjana a Ochando. La obra que el musicólogo conoce del murciano es la misma que conocemos —o más bien sabemos que desconocemos— hasta hoy día: el libreto del *Sacro drama armónico...* Es improbable que Mitjana haya tenido contacto con la música compuesta por Ochando para el oratorio, pero el simple libreto le da elementos para designarlo, negativamente, como un compositor italianizado. Más allá de la construcción de Ochando “el italianizado”, sobresale la importancia que Mitjana concede a los oratorios como obras que “cada día fueron italianizándose más y más y ajustándose en todo al modelo de los dramas sacros de Cimarosa”.<sup>721</sup> La premisa importa porque es la reafirmación del panorama dicotómico; un género que, “en esencia” proviene del molde romano, no puede conceder espacio al elemento español. Como he dicho en el capítulo II, hoy detallados estudios han demostrado lo contrario y dado evidencia de oratorios con formas sincréticas.

En este punto resulta interesante señalar las contingencias: lo que sabía Mitjana de Ochando lo sabía por la conservación del libreto, pero en la península han quedado pocos vestigios de su música, con lo cual, es probable que el musicólogo desconociera otro repertorio del compositor. Condición contraria a lo que sucede con la obra de Nebra; el libreto de su oratorio es de reciente descubrimiento, o cuando menos, lo es el estudio que se ha hecho al respecto.<sup>722</sup> Podemos asumir que Mitjana no tuvo noticia de un *drama armónico* compuesto por el aragonés; de haberlo hecho ¿cómo habría justificado Mitjana al Nebra, “apóstol de la tradición” que también compone oratorios?

Obviar el sincretismo estilístico del siglo XVIII entre lo italiano y lo español es posible, en tanto se omitan o se ponderen según qué elementos o, incluso, según qué repertorios. Pero, al mismo tiempo, esta posibilidad da cuenta, al menos en el actual contexto

---

<sup>720</sup> Rafael Mitjana, *op. cit.*, “Estudio sobre la decadencia de la música religiosa...”

<sup>721</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>722</sup> *Vid.* Capítulo II.

musicológico, de la pluralidad estilística que coexiste en los compositores y en la música litúrgica del XVIII panhispánico.

En la historia de Martín Moreno, el estilo italiano o, mejor dicho, la interpretación del estilo italiano ha cambiado nuevamente; ahora no sólo se reconoce su presencia, sino que indudablemente se asocia con lo moderno y se despoja de todos los tintes peyorativos. Pero, la desaparición de la connotación negativa no significa la confirmación del sincretismo. Significa asociar a algunos compositores al *stile antico*, sin juicios peyorativos, y suscribir a otros al estilo italiano, sin juicios peyorativos.

Este contexto permite la configuración de un nuevo Nebra, pero, sobresalientemente, también de un nuevo García Fajer, e hipotéticamente, también de un nuevo Ochando. La veta tradicionalista de Nebra se desdibuja de manera tenue; para Martín Moreno la música religiosa española se reforma con las obras del vicemaestro de capilla. La relación de Nebra con la música italiana es más bien tácita, pues el musicólogo evita relacionarlo con algún bando estilístico, pero el hecho de señalar la cualidad reformadora de su obra permite vincularlo con las innovaciones, *ergo*, también con la música italiana. Al Nebra promotor del estilo antiguo, se suma el Nebra moderno.

Si lo italiano es lo moderno y lo moderno es visto con buenos ojos, no es necesario desacreditar al “Españoleto.” A diferencia de lo que sucede con Nebra, no es que en la obra de García Fajer se puntualicen elementos musicales que habían sido estratégicamente velados en los discursos previos; el lenguaje del maestro de capilla, y su figura con todo y su pasado italiano, ahora sencillamente se ponderan. Por otro lado, es probable que la influencia de García Fajer sí hubiera sido subestimada u omitida en función de la ideología imperante en los relatos previos al de Martín Moreno. Entonces, el “Españoleto” de finales del siglo XX se despoja del papel de enemigo de la música litúrgica española y a su perfil se añade el haber sido uno de los compositores y maestros de capilla más influyentes de la segunda mitad del siglo.<sup>723</sup>

Ochando se vuelve impopular en los relatos históricos después de Mitjana —por lo menos hasta el 2016. Pero, si interpretamos su obra fúnebre desde este contexto, Ochando termina por no ser opuesto a Nebra, pero tampoco a García Fajer. Desde el panorama dicotómico es un personaje conflictivo. Dice Martín Moreno que la música con textos en

---

<sup>723</sup> Vid. Capítulo I, acápite dedicado a la *Historia...* de Martín Moreno.

latín toma cierta distancia de los elementos italianos; el catálogo de Ochando tiene en su haber más música litúrgica que paralitúrgica (sin olvidar el polémico oratorio) y nada de escénica. En temporalidad está más cerca del “Españoleto”, pero estilísticamente comparte un pensamiento compositivo más cercano al de Nebra.

Sin un ejercicio analítico de su obra (como sucede en la mayoría de los relatos históricos) la historia intelectual de Ochando podría haberse configurado en ambos términos: en la de un músico italianizado o la de un maestro de capilla promotor del estilo antiguo, dependiendo de que hitos biográficos o musicales se destaquen por sobre otros.

El siglo XXI es la otra cara de la moneda. Los relatos contemporáneos no sólo se han olvidado de la visión perniciosa que por más de un siglo caracterizó la mención del estilo italiano, sino que, por un lado, le han conferido la sinonimia contundente de lo moderno y, por otro, se ha propuesto un panorama homogéneamente italianizado que minimiza la vigencia del estilo antiguo. De adversario a paladín: ahora se “ha resaltado el carácter benéfico de la llegada y adopción de elementos procedentes de la música italiana, como vía de modernización de una música española supuestamente anquilosada y envejecida a causa de un —también supuesto— aislamiento”.<sup>724</sup>

Pero, ni lo uno, ni lo otro. A despecho de confirmar que muchas de las transformaciones del escenario litúrgico español sí derivan del contacto con las influencias italianas, algunos signos de modernización se gestan con independencia desde la península y también por el contacto con otras prácticas extranjeras, no siempre italianas. Desde esa óptica pueden interpretarse, por ejemplo, las innovaciones armónicas que hacen algunos teclistas hispanos de finales del siglo XVII; o incluso, los “primores” de Valls como un producto del pensamiento ilustrado y no, o no sólo, del contacto con la música italiana. En todo caso, la intención es demostrar el peligro de las visiones dicotómicas.

Por otro lado, con una justificación cronológica, los relatos contemporáneos describen un siglo XVIII que paulatinamente se va revistiendo del paradigma italiano hasta convertir la presencia del estilo antiguo en una remembranza del pasado y no en un elemento que se hace presente de manera voluntaria y consciente por parte de los autores españoles. Esta idea,

---

<sup>724</sup> Capdepón Verdú, González Marín, *Entre lo italiano y lo español*, op. cit., p. 11.

ha sido ampliamente refutada con el ejercicio analítico, y con el biográfico ha sido puesto en tela de juicio el hecho de que los estilos puedan significar algo en términos de cronología.<sup>725</sup>

El cambio del estilo italiano al estilo galante puede leerse en clave eurocéntrica. Las palabras de Capdepón y González Marín subrayan, y no en balde, el supuesto aislamiento de la música española —y me permitiré añadir también a la música colonial latinoamericana—; el empeño por demostrar que nuestras geografías iban a la par de los cambios estilísticos del resto de Europa puede ser una razón para explicar la preferencia por lo galante; es decir, adoptar el término que ha ganado aceptación para estudiar el repertorio canónico occidental parece una estrategia para combatir la idea del supuesto aislamiento.

Una de las razones que alejan a Zipoli de ser un autor galante, aun teniendo todo para ser considerado como tal, entiendo, es la intención que subyace en la música religiosa panhispánica y que resulta poco compatible con la ideología galante:

Su música, como casi cualquier otra música religiosa escrita por compositores vinculados al catolicismo occidental está ciertamente destinada a servir de ornamento litúrgico y ceremonial para incrementar la complejidad de los servicios y con ella hacer crecer su solemnidad, actuando siempre dentro del viejo principio medieval de que la belleza es grata a los ojos (y oídos) de la divinidad.<sup>726</sup>

Considero que aceptar la riqueza estilística conseguida en la música española y latinoamericana del siglo XVIII a consecuencia de ese principio, en lugar de buscar cómo acoplarla a las categorías tradicionales, es una mejor forma de aproximarnos a esta música bajo sus propios principios estéticos e ideológicos.

Pese a todo ello, con el estilo italiano (galante) que describe el siglo XXI se ha construido una identidad musical más plural y diversa. Esta relectura permite poner en realce todos los repertorios de los compositores.

A Nebra, el vicemaestro de capilla, se suman importantes estudios sobre Nebra, el compositor de música escénica, y también sobre Nebra, el compositor de oratorios. Tal vez con el único reparo de que la exaltación de su habilidad para asimilar el lenguaje italiano (presente en los relatos históricos más que en los trabajos monográficos) aminora la

---

<sup>725</sup> Illari comparte esta misma premisa sobre la complejidad de entender los estilos en función de las cronologías. *Vid. Illari, op. cit.*, pp. 497-500.

<sup>726</sup> *Ibidem*, p. 507.

posibilidad de subrayar algo más importante: su habilidad para manejar un amplio vocabulario estilístico de distintas geografías y distintos tiempos.

A García Fajer, el maestro de capilla influyente en la segunda mitad del siglo XVIII se une García Fajer, el compositor galante. Aunque creo que existen razones técnicas, estéticas e ideológicas para, como en el caso de Zipoli, debatir que el maestro de la Seo de Zaragoza pueda llevar el epíteto de galante, a este punto puede entenderse por qué él y no otro compositor hispano ha servido como la efigie de lo galante en los discursos hispanos.

Queda, entonces, el Ochando que describe el siglo XXI. Omitiré las conclusiones obtenidas de mis trabajos previos sobre el compositor, porque de alguna manera se empalman y comulgan con las que han surgido de esta tesis. Salvo, claro, los momentos en los que yo abogué por un Ochando galante, premisa que después de esta investigación considero ampliamente debatible. Pero, justamente, mi Ochando galante había encontrado lugar en relación con las palabras que en este siglo se habían dedicado al compositor. Su mención se resume, *grosso modo*, en los siguientes términos: un compositor italianizado, cuya música encontraba semejanzas y filiaciones con la obra de Ignacio Jerusalem.<sup>727</sup>

La lectura del Ochando italianizado, o en todo caso, galante, se explica — fácilmente— desde el contexto historiográfico del siglo XXI. El maestro de capilla estuvo activo pasada la segunda mitad del siglo y nació poco antes que García Fajer. Siguiendo las propuestas de periodicidad de las historias contemporáneas eso lo sitúa, *ipso facto*, en el cajón de los compositores italianizados. Por otro lado, la presencia de elementos italianos en su música es, en ciertos momentos y con las justificaciones ya expuestas, de un alto nivel de “italianismo”, y el hecho de que su obra fúnebre fuera justo la que se equiparará con la del músico galante más influyente de la Nueva España, Ignacio Jerusalem, permitía construir desde ahí a un Ochando homogéneamente italianizado, o en su caso, galante. Sin embargo, el análisis de la música del compositor y la evidencia de un sobresaliente manejo del lenguaje de tradición litúrgica peninsular, poco a poco, desdibujó a Ochando como un músico íntegramente italianizado.

Así, la misma pregunta queda para él y para Nebra y García Fajer. ¿Si esa es la lectura que con el correr de los siglos y desde la historia hemos construido del estilo italiano, del

---

<sup>727</sup> Para confrontar toda la información al respecto *vid.* “Ni mozartiano, ni heredero de Jerusalem” en Zamora-Pineda, “Reviviendo a un maestro...”, *op. cit.*



estilo antiguo y de los tres maestros de capilla, ¿cómo los leemos ahora, después del análisis de su música fúnebre, sus identidades musicales y su historia intelectual? Claro, con la consciencia plena de que muchas otras, nuevas y mejores interpretaciones podrán sumarse en tanto más analicemos la música de estos autores bajo sus propios términos.

Retomaré aquí las categorías que Illari utiliza para explicar la música latinoamericana de Zipoli: el “estilo liminar” y el “nuevo ‘estilo antiguo’”.<sup>728</sup> Ambas etiquetas apelan a la denuncia de un lenguaje musical que se adapta a diferentes contextos y geografías musicales. Lo “liminar” permite estudiar figuras polifacéticas, de múltiples identidades musicales, porque es una manera de desafiar la clasificación o el encasillamiento de un compositor en un solo estilo. Zipoli, dice Illari, emplea un lenguaje que está “al día” pero que constantemente recurre “a elementos del pasado donde se puede vislumbrar con la mayor claridad posible el esfuerzo de Zipoli por amoldarse al medio latinoamericano”.<sup>729</sup>

Una cosa explica la otra. El manejo del amplio vocabulario estilístico, con la consciencia de adaptarse al medio en el que se encuentra activo, hace de la obra de Zipoli una música “liminar” que no es ni enteramente italiana, ni enteramente de tradición litúrgica peninsular, que vive al día pero que apela a elementos del pasado. En esos elementos del pasado, de acuerdo con el mismo musicólogo:

No hay un color histórico [...] sí, en cambio, se halla un empleo de algunos elementos del estilo de la segunda mitad del siglo XVII cuya naturaleza conceptual hace que no sean necesariamente obvios a la audición [...], lo que haya de pasatista [...] se actualiza, se incorpora un discurso de su tiempo y se hace presente. La actitud no es la de un anticuario que muestra cuan interesante puede ser un objeto musical de otra época sino la de quien recurre a los medios que tiene a la mano para resolver problemas concretos.<sup>730</sup>

En estos términos se explica la pertinencia de un “nuevo ‘estilo antiguo.’” La relación de estos conceptos con el análisis de la música fúnebre de Nebra, Ochando y García Fajer es evidente a todas luces. No apostaría porque denominar como “liminar” a la música de estos compositores puede ser la —sencilla— solución al complejo problema de las categorías estilísticas. Pero, al menos, es un camino para visibilizar la pluralidad de lenguajes que conviven en los tres autores.

---

<sup>728</sup> Vid. Illari, *op. cit.*, p. 363-398.

<sup>729</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>730</sup> *Ibidem*, p. 393.

En diferente proporción y con diferentes propósitos los tres autores españoles dejan ver la manera en que asimilan, se adaptan y se apropian del estilo italiano. En ellos como en Zipoli, podemos confirmar el manejo de un lenguaje musical que está al día con las innovaciones estilísticas y las adaptaciones musicales propias de su época, sin por ello dejar al margen prácticas musicales específicas de su tradición de origen.

La idea de un “nuevo ‘estilo antiguo’” es cuanto más evidente en Nebra y Ochando. Como se demostró en el análisis, la presencia de todo tipo de elementos antiguos (notación, instrumentación, compás, tonalidad, canto llano y claves de españolismos) tiene una razón concreta —“resolver problemas concretos”— en función de un propósito litúrgico, local, expresivo. El manejo consciente del estilo antiguo hace que, como en Zipoli, los elementos arcaicos adquieran vigencia como una parte íntegra y característica del lenguaje moderno de Nebra y Ochando.

Quisiera recalcar también la utilidad del análisis como un medio para hacer evidentes esos elementos “cuya naturaleza conceptual hace que no sean necesariamente obvios a la audición”. Es aquí donde la propuesta del análisis descriptivo planteada por Debellis, y que ha sido una de las principales intenciones que subyacen en esta investigación, encuentra un punto de unión con el método de Illari. Buscar un nuevo modo para aproximarnos a la música que permita hacer evidentes esos elementos no obvios a la audición.

El repertorio para seguir encontrando y desvelando las razones concretas para utilizar unos y otros elementos en los tres compositores es vasto y deja un largo camino por recorrer. No quisiera pasar por alto, por ejemplo, la mención de los *Misereres* de Nebra que pertenecen a un género cercano al de las músicas de Semana Santa y Difuntos y, sin embargo, tienen un manejo profuso de elementos melódicos operísticos.<sup>731</sup> Habría que buscar los propósitos que persigue Nebra al dar, en lo aparente, mayores proporciones italianizantes y una naturaleza diferente a estas obras.

La lectura de los discursos históricos y las conclusiones del análisis confirman una cosa: la pluralidad de contextos musicales que conviven en un solo compositor. La genealogía musical de los tres maestros de capilla incluye el pasado de los grandes

---

<sup>731</sup> Un ejemplo concreto puede consultarse en la edición de Luis Antonio González Marín, *José de Nebra Miserere a Dúo, Miserere a 8*, (España, ICCMU 2010).

polifonistas españoles, sigue la estirpe musical de Romero, Patiño, Durón y de Torres, pero traza una línea clara con la asimilación del lenguaje italiano.<sup>732</sup>

El Nebra, Ochando y García Fajer que describen los relatos históricos no excluye a los que describe el análisis de su música fúnebre. Nebra el compositor de ópera no niega a Nebra el compositor religioso; García Fajer el operista formado en Italia, no niega al infante de coro formado en la Seo de Zaragoza; Ochando el compositor “italianizado”, compositor de oratorios marianos, no niega al maestro de capilla jesuita. Lo he dicho antes para Ochando y, lo diré ahora para Nebra y García Fajer: en diferentes modos, con diferentes propósitos e intenciones, con su amplio vocabulario “liminar”, moderno y antiguo: la historia intelectual de Nebra, Ochando y García Fajer transcurre “entre la tradición y el estilo italiano”.

---

<sup>732</sup> Cabe mencionar que el Torres tardío también muestra una significativa asimilación de los elementos del lenguaje italiano. Hecho que se ve, por ejemplo, en las *Lamentaciones a solo* (particularmente en la última, de 1737). Vid. Carlos González, *Tres lamentaciones a solo*, op. cit. Además, esto vuelve a plantear una posible relación entre los procesos compositivos de las *Lamentaciones* y la música para las exequias.

## CONCLUSIONES

Imagino una lectura de esta tesis que en lugar de comenzar por el capítulo I comience por el capítulo IV. Las conclusiones derivadas del ejercicio historiográfico, de las consideraciones biográficas, del estudio de la música de tradición fúnebre y del análisis musical se condensan en ese último capítulo. Si he logrado plasmar con contundencia las ideas más importantes, el cumplimiento de los objetivos y mi aportación al campo de la música panhispánica dieciochesca, esas páginas podrían tener una lectura autosuficiente. Sin embargo, se requeriría de un acto de fe por parte del lector para creer a todas las premisas y conclusiones sin cuestionar cómo he llegado a ellas. De alguna manera, hemos repetido ese acto de fe muchas veces cuando leemos historias de la música que prescindan de una explicación técnica o analítica de la música.

El punto germinal de esta investigación era demostrar que la historia y el análisis habían sido prácticas poco vinculados en nuestro campo disciplinar. Después de la tesis creo que la premisa más importante es señalar cómo este hecho ha determinado nuestro entendimiento y aproximación a la música panhispánica; pero, también, cuál es la importancia de vincular, hoy día, ambas prácticas (y otras tantas) en el estudio de este repertorio —suprimir el acto de fe.

Me parece importante señalar que, aun cuando la edición, la catalogación y las narraciones biográficas han sido criticadas por los estudios historiográficos, esta tesis no habría llegado a las mismas conclusiones sin ese largo y cuantioso *corpus* de estudios musicológicos que anteceden al mío; pero a su vez, la tesis misma pone en práctica esas labores en conjunto. Sin la edición sobre el *Oficio y Misa de difuntos* de José de Nebra, sin la catalogación sobre las fuentes virreinales de Tomás Ochando, y sin los nuevos estudios biográficos sobre García Fajer habría sido difícil establecer el objeto de estudio mismo. Sin las narraciones de todos los autores que desde el siglo XIX han historiado al siglo XVIII, establecer el marco analítico —saber qué buscaba el análisis— tampoco habría sido posible. En este sentido, sólo puedo volver a las palabras de Rodríguez de Hita: “no debemos tampoco despreciar a los que hasta hoy han escrito; pues no les podemos negar que no hubiéramos llegado a esto, si no fuera por aquello”.<sup>733</sup>

---

<sup>733</sup> Rodríguez de Hita, *op. cit.*, p. 36.

Por otro lado, en la introducción de esta tesis señalé que las conclusiones obtenidas en los trabajos en torno a la vida y obra de Tomás Ochando vislumbraban cierto potencial para ser traspasables, o cuando menos cotejables, con la obra de otros autores dieciochescos. Lo interesante es que después de esta investigación aquellas conclusiones han cambiado y adquirido una nueva dimensión al correlacionarse con la música de Nebra y García Fajer. En 2019 clausuraba las líneas de mi investigación sobre Ochando afirmando que en el transcurso del trabajo había evitado poner una etiqueta al estilo del maestro de capilla; y que mi convicción por denominarlo un compositor galante había ido desapareciendo tanto más profundizaba en el análisis de su música.<sup>734</sup> Y, con un poco menos de convicción, anuncié que “quizá la búsqueda de una etiqueta cómoda y convincente quedaría para otra tesis”.<sup>735</sup>

Después de esta “otra tesis” la idea de encontrar una etiqueta cómoda y convincente para la música panhispánica dieciochesca se me antoja una entelequia. Tras haber realizado el análisis de la música fúnebre de Nebra, Ochando y García Fajer, lo que puedo asegurar es que no encontré ese término que en un solo concepto ponga en evidencia las características estilísticas de estos autores y haga justicia a todos los elementos que conviven en sus obras. Esto no quiere decir que no debemos seguir buscando maneras de entender, analizar, cuestionar y, por qué no, también clasificar o categorizar este repertorio. Y, en todo caso, si el empeño por utilizar una etiqueta prevalece, queda la puerta abierta a la idea de un estilo “liminar”, un “nuevo ‘estilo antiguo’”, o un estilo italiano con variaciones nacionales; siempre que el empleo de estos términos se realice con la consciencia de la diversidad de estilos implícita en cada categoría.

Lo que sí encontré fue un método (el genealógico) y una serie de pautas (claves de españolismos e italianismos) que permiten consolidar un nuevo acercamiento a la música panhispánica dieciochesca. Los diferentes perfiles compositivos que conviven en la música de Nebra, Ochando y García Fajer hacen posible que estas pautas puedan ser aplicables a otros compositores hispanos, novohispanos e incluso italianos, como quedó demostrado al insertar a Jerusalem en el ejercicio analítico. En este sentido vale la pena considerar, también, las diferencias generacionales, el lugar de formación y el desarrollo profesional de cada

---

<sup>734</sup> Zamora-Pineda, *Entre la tradición...*, op. cit., p. 308

<sup>735</sup> *Idem.*

compositor; estos hechos tienen una relación directa con la forma en que los elementos de cada lenguaje estilístico se utilizan y presentan en las obras, en diferentes proporciones y términos perceptuales.

A través del método genealógico, el análisis permite rastrear los diferentes contextos, prácticas y estilos que pueden coexistir en el pensamiento musical de los compositores. El método es especialmente funcional en un siglo caracterizado por los trasiegos de la música y músicos que van de una geografía a otra; por la efervescencia del escenario musical litúrgico y escénico abierto a una renovación ideológica; y por la convivencia de diferentes tradiciones en un mismo recinto litúrgico, en un mismo compositor, o en una misma obra.

Entonces, entre los aportes de esta tesis está la aplicación de una serie de herramientas analíticas que, relacionadas con algunos discursos y músicas del pasado, permiten hacer perceptibles características de la música de estos autores que permanecían “ocultas”, en parte debido a ciertos lugares comunes establecidos en los relatos históricos. El objetivo principal: demostrar la pervivencia de la tradición de música religiosa española en simbiosis con el estilo italiano a través del análisis de música fúnebre compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII, se ha cumplido de diferentes formas.

La pervivencia de la tradición puede hacerse evidente en los procedimientos armónicos (modales), en el manejo del ritmo, en la disposición de las voces, en la utilización de la plantilla orquestal, en las citas de música cantollanista y en la evocación de procedimientos polifónicos del siglo XVII; pero también, en la estructura de las obras y en la selección de frases o textos que, en función de la tradición, pueden tener un tratamiento o más italianizado o más hispano.

Puesto así, la tradición litúrgica peninsular está presente en todos los elementos que según los relatos históricos implicaban la “italianización” de la música panhispanica. Ni la presencia de los violines, ni los solos vocales, ni un nuevo lenguaje instrumental terminan por construir un estilo italiano homogéneo. Mejor dicho, el discurso musical de estos autores es, en realidad, sincrético. Esto reitera la importancia del análisis retórico: aun cuando la música litúrgica del siglo XVIII, en apariencia, tiene una *actio* y una *pronuntiatio* italiana, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* en el pensamiento de los autores hispanos no se desprende de la formación litúrgica de tradición hispana.

Entre los aportes no contemplados al principio de la tesis debo mencionar el ejercicio historiográfico. Mi intención, al comienzo, era corroborar cómo se había codificado el estilo italiano con el correr de los siglos y en los diferentes relatos históricos, y al mismo tiempo señalar el panorama dicotómico construido entre el *stile antico* y el estilo moderno. Creo, cuando menos, haber logrado señalar los argumentos más destacables que los musicólogos, desde el siglo XIX al XXI, han utilizado para entender la presencia del estilo italiano en la península.

Sin embargo, la revisión historiográfica sirvió también para entender cómo se ha ido conformando nuestra disciplina musicológica señalar que algunas “quejas” quizá han sido injustificadas, y debatir la idea del supuesto desfase disciplinar en el que se encuentran nuestras prácticas y metodologías. La revisión de las historias de la música, tomando en cuenta los paradigmas y metodologías predominantes en cada época, permitió corroborar que en muchos casos existe un proceder semejante entre las prácticas musicológicas hispanas y las del resto de Europa.

Aunque también fue destacable la dilación de los estudios hispanos para comprender que el universo musical dieciochesco demanda mirar hacia los dos lados del Atlántico. La presente investigación ha tenido esta premisa como un axioma y desde el mero principio. Los sujetos de estudio son españoles pero las fuentes de estudio, en su mayoría, son novohispanas. Así como Zipoli es para Illari una pieza fundamental en la música latinoamericana, y su historia intelectual no puede ser estudiada sin entender el contexto cultural de América Latina; para mí, la historia intelectual de Nebra, Ochando y García Fajer no puede concebirse sólo como hispana. De hecho, he dicho muchas veces, que Ochando podía comenzar por estudiarse aquí, pero difícilmente allá (la gran mayoría de sus obras están resguardadas en acervos mexicanos).

Finalmente, sólo puedo señalar los caminos que deja abiertos esta investigación. A lo largo de la tesis mencioné algunas veces lo provechoso que sería realizar el mismo ejercicio analítico en otros repertorios de los tres compositores. La aplicación del método y la utilización de las claves de italianismos y españolismos terminará de corroborar su alcance y su funcionalidad al momento de ser aplicada a otros repertorios de Nebra, Ochando y García Fajer, pero también a otros compositores, y a otros géneros litúrgicos y paralitúrgicos. Las pautas que he establecido como guías del análisis, ciertamente no se agotan con mi propuesta.

Y siempre quedará la invitación a conformar otras claves y otros ejercicios analíticos que permitan sumar a la genealogía de la música panhispanica dieciochesca.



## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Martínez, María Salud. *José de Nebra, Misa Luadate Nomen Domini*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998.
- \_\_\_\_\_. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993.
- Angulo Díaz, Raúl. *Sebastián Durón (1660-1716) - Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa*. Madrid, Ars hispana, 2018.
- Aquilina, Frederick. *Benigno Zerafa (1726–1804) and the Neapolitan Galant Style*. UK, The Boydell Press, 2016.
- Ars hispana. <https://arshispana.com/es/coro/173-duron-misa-a-la-moda-francesa-9790805412399.html>
- Asensio, Juan Carlos. “El facsímil como herramienta de trabajo”, *L’esmu digital*, [http://www.esmuc.cat/esmuc\\_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-19-juny-2013/Article/Article](http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-19-juny-2013/Article/Article) Fecha de consulta 20/07/2021.
- Bartel, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln, University of Nebraska, 1998.
- Basso, Alberto; Ruiz Tarazona, Andrés; et. al. *La época de Bach y Haendel*. España, Turner Libros, S.A., 1999
- “Bel canto” en Grove Music Online,  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551?rskey=UWd6LN&result=1>  
Fecha de consulta 18/08/2023.
- Bent, Ian. “Analysis” en *Grove Music Online*.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Fecha de consulta 15/06/2022.
- Berger, Stefan; Eriksonas, Linas; Andrew Mycock. *Narrating the nation representations in history, media, and the arts*. New York, NY, Berghahn, 2011.
- Berger, Stefan. *Writing the nation: a global perspective*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.
- Bermudo, Juan. *Comienca el libro primero de la declaración de instrumentos*. Osuna, Juan de León, 1549.

- Bernal Jiménez, Miguel. *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*. Morelia, Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- Bhaba, Homi (ed.). *Nation and Narration*. London, Routledge, 1990.
- Bohlman, V. Philip. "The Nation in song" en Stefan Berger (ed.), *Narrating the nation*. NY, Berghahn Books, 2011, 246-265.
- Boils Ibiza, Juan. "La historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes(1817-1880). Edición crítica de una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX", tesis doctoral, España, Universidad de Valladolid, 2010.
- \_\_\_\_\_. "La historia de la música española de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880). Edición crítica de una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX", *Revista de Musicología*. vol. 35, no. 2, 2012, <https://www.jstor.org/stable/24246270>
- Borrego, Esther. "Una lectura filológica de los oratorios de García Fajer dedicados a Santo Dominguito de Val" en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 169-190.
- Boyd, Malcolm; Carreras, Juan José; et. al. *La Música En España En El Siglo XVIII*. Madrid, Cambridge UP, 2000.
- Boynton, Susan. *Silent Music. Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*. New York, Oxford University Press, 2011.
- Buelow, George J. "Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography", *Notes*, 30, no. 2, 1973, pp. 250–59.
- Burmeister, Joachim. *Musica poetica: definitonibus et divisionibus breviter delineate*. Rostock, 1601.
- Burney, Charles. *A General History of Music*, London, impreso por el autor, 1776-1779.
- Caldwell, John. "Lesson." *Grove Music Online*. Stanley Sadie y John Tyrell [eds.]. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915>. Fecha de consulta 12/01/2022.
- Capdepón, Paulino. *La Música en la Real Capilla de Madrid: siglo XVIII*. Madrid, La librería, 1999.
- Capdepón, Paulino; González Marín, Luis Antonio. *Entre lo italiano y lo español: Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2022.
- Capitán Día, Alfonso. "Republicanism histórico, regeneracionismo y educación (1898-1903)" en <https://revistadepedagogia.org/wp-content/uploads/2007/06/1RepublicanismHistoricoRegeneracionismoYEducacion.pdf>

- Capedvila, Arantxa. “La retórica del objeto. Las partes retóricas como modelo para generar significados” <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/download/29846/29667/>. Fecha de consulta 18/08/2023.
- Carreira, Xoán M. *La Musicologia Spagnola: Un'illusione Autarchica?* Firenze. Leo S. Olschki Editores, 1995.
- Carreras, Juan José. *La música en las catedrales en el siglo XVIII. Francisco J. García, «El Españolito» (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Problemas de la historiografía musical: El caso de Higinio Anglés y el medievalismo” en Andrea Bombi (ed.) *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas de la música europea (1870-1930)*. España, Universidad de Valencia, 2014, pp. 19-52.
- \_\_\_\_\_. “José de Torres (ca. 1670-1738)” en *Semblanzas de compositores españoles*, <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/jose-de-torres.pdf> Fecha de consulta 16/06/23.
- Catalán Jarque, María del Carmen. “Pedro de Ulloa y su tratado de música universal o principios universales de la música (Madrid, Bernardo Peralta, 1717). Una nueva reivindicación matemática de la teoría musical en España”, tesis doctoral, España, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.
- Chiantore, Luca. *Malditas palabras*. Barcelona, Musikeon Books, 2021.
- Chico Rico, Francisco. “Retórica y teatro en el siglo XVIII: a propósito del "decir agraciado" en la teoría retórica de Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)” en Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas org., *Retórica e teatro : a palavra em acção*. Porto, Universidade do Porto, 2010, pp. 303-320.
- Cimarosa, Domenico. *Misa pro defunctis a 4 voci, sol menor* [https://imslp.org/wiki/Requiem\\_in\\_G\\_minor](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_G_minor) Fecha de consulta 13/03/2021.
- Collingwood, Robert. “The idea of history”. 2020, <https://rbdigital.rbdigital.com>. Fecha de consulta 16/08/2023.
- Cone, Edward T. “Analysis today”. <https://www.jstor.org/stable/740369> Fecha de consulta 14/02/2022.
- Cornejo Ortega, Joaquín; Aguilar Fernández, Noemí. “La importancia de Félix Mendelssohn en el proceso de recuperación de Bach en el siglo XIX”. *Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, no. 6, 2008, pp. 27-32
- Correa de Arauxo, Francisco. *Facultad orgánica*. Alcalá, en la imprenta de Antonio Arnao, 1626.
- Correia Castilho, Luísa. “Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: Análisis de su lección de difuntos Parece Mihi” en Marín, Javier [ed.] *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. [495-502]. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

- Cudworth, Charles L. "Baroque, Rococo, Galant, Classic," *Monthly Musical Record*, no. 83, 1953, pp. 172-175.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, mit 103 Notenbeispielen, Laaber, 2010.
- Dahms, Walter. "The 'Gallant' Style of Music," *The Musical Quarterly*, no. 11, 1925, pp. 356-372.
- Davies, Drew. "The Italianized frontier: Música at Durango Cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain", tesis doctoral. University of Chicago, 2006.
- \_\_\_\_\_. "El repertorio italianizado de la Catedral de Durango durante el siglo XVIII", *Música Catedral y Sociedad, I Coloquio Musicat*, UNAM, 2006, pp. 165-174.
- \_\_\_\_\_. "Reinventado la música de Mateo Tollis de la Rooca: Una edición de Voce mea ad Dominum clamavi (1777-1797) con comentarios", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3, 2008, pp. 24-53.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo de la Colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México, UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Los oficios de difuntos en el Archivo de música del ACCMM" en *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. México, UNAM, 2019, vol. 3.
- \_\_\_\_\_. "La música galante en la Nueva España", *Música y Universidad*, pp. 37-41. <http://musicat.unam.mx/Otros/musica.html> Fecha de consulta 15/07/2023.
- DB-e*, <https://dbe.rah.es/>
- Debellis, Mark. "Musical Analysis as Articulation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, no.2, 2002, pp. 119-135.
- De Ulloa, Pedro. *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Bernardo Peralta, 1717.
- De Villasanchez, Juan. *Justas, y debidas honras, que hicieron, y hacen sus propias obras a la M. R. M. Maria Anna Agueda de S. Ignacio*, 1756.
- Di Benedetto, Renato. *Historia de la música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, el Siglo XIX*. Madrid, Turner Libros, 1999.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (Dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002.
- Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid-París. Establecimiento de Mellado, 1853, 5.<sup>a</sup> ed., 2 vols.
- Diéz-Canedo, María. "De Did'ls, Turus y Tekes... Articulación en la Flauta Traversera Barroca",

<https://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historiaInterpretacion/DiezCanedo/sesion2/Diez-DeDidllsTurusTeques.pdf> Fecha de consulta 13/09/2022.

- Enríquez, Lucero; Drew, Edward Davies; Analía, Chernavsky. *Catálogo De Obras De Música Del Archivo Del Cabildo Catedral Metropolitano De México*, vol. 3, México, Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.
- Escuer Salcedo, Sara. “Al tránsito de María (Joseph Conejos Igual, 1745): un ejemplo de reutilización de textos en los villancicos barrocos”, *Cuadernos de Investigación Musical*, no. 10, 2020, pp. 39-70.
- Eslava, Hilarión. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- Etzion, Judith. *Mateo Romero (Maestro Capitán) Collected Works I 2 Missa 'Bonae Voluntatis'. 9 Vocum. Missa Pro Defunctis. 8 Vocum*. Holzgerlingen, Hänssler, 2001.
- Ezquerro, Antonio; González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente. “Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (ss. XVII-XIX)”, en *Religiosidad popular y archivos de la Iglesia*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2002, 601-621.
- Ezquerro, Antonio. “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, *Anuario musical*, no. 57, 2002, pp. 113-156.
- Ezquerro, Antonio; Cerone, Pietro. *Pedro Cerone: El melopeo y el maestro*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milà i Fontanals, 2007.
- Ferrer, María Teresa. “El oratorio barroco español aportaciones de nuevas fuentes”, *Revista de musicología*, vol. 16, No. 5 1993, pp. 2865-2873.
- Ferrer, María Teresa; Sanz, Rosa. “Valencia: cuna del oratorio musical español nuevas aportaciones para la investigación del género”, *II Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio: Actas de las jornadas*, 2003, pp. 125-140.
- Fraile Jiménez, Raúl. “F. J García Fajer (1730-1809) hacia una biografía crítica”, *Berceo*, no. 138 (2000), pp. 173-182.
- Fago, Nicola. *Messa de Morti a 5, Do menor*.  
[https://imslp.org/wiki/Requiem\\_in\\_C\\_minor\\_\(Fago%2C\\_Francesco\\_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_in_C_minor_(Fago%2C_Francesco_Nicola)) Fecha de consulta 14/03/2022
- Fouse, Donald. “Asola, Giammateo”. *Grove Music Online*, ed. L. Macy
- \_\_\_\_\_. “The Sacred Music of Giammateo Asola.” Dissertation University of North Carolina, 1960.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastian Bach Leben*, Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802.
- García Gallardo, Cristóbal. “Aportaciones de la Instrucción de música de Gaspar Sanz a la teoría de la armonía”. *Nasarre*, no. 31, 2015, 59-99.

- Geier, Benjamin L. “The Missa Pro Defunctis at the Catedral Metropolitana de la Asunción de la Santísima Virgen María a los Cielos: Featuring The Misa de Difuntos (1760) by Ignacio Jerusalem y Stella, Maestro di Capilla (1707-1769)”, tesis doctoral, Indiana University, 2020.
- Gembero-Ustárroz, María. “Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95), en *Musicología Global, musicología local*, (Madrid, SEDEM, 2013), pp. 2097-2126.
- \_\_\_\_\_. “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi († 1703) y su recepción en los siglos XVIII y XIX”, <http://hdl.handle.net/10261/20955> Fecha de consulta 12/03/2022.
- Geminiani, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749.
- Goldman, Dianne. *Ignacio Jerusalem y Stella, Requiem in E-flat Major (1760)*. Wisconsin, A-R editions, 2022.
- Gómez-Elegido Ruizolalla, María Cruz. “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, *Recerca musicològica*, no. 4, 1984.
- González Marín, Luis Antonio. “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, *Anuario Musical*, no. 48, 1993, pp. 63-102.
- \_\_\_\_\_. “Lamentaciones” en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, España, SGAE, 1999, vol. VI, pp. 719-726.
- \_\_\_\_\_. *José de Nebra, Un aragonés en la Real Capilla*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Terra Tremuit*. Arsis, 2002. <https://www.losmusicosdesualteza.com/discos/terra-tremvit/> Fecha de consulta 07/11/2022.
- \_\_\_\_\_. *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos para las reales honras de la reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*. Madrid, ICCMU, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*. Barcelona, CSIC, 2004.
- \_\_\_\_\_. *José de Nebra Miserere a Dúo, Miserere a 8*. España, ICCMU 2010.
- \_\_\_\_\_. *El himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra, 1758*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011.
- \_\_\_\_\_. “A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones” en Paulino Capdepón y Jua José Pastor Comín (ed), *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. Nuevas perspectivas*, Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 91-108.
- \_\_\_\_\_. “Music for a Dead King. The image of Philip IV and Charles II of Spain and the music for the royal funerals”, *Mélanges de l'École française de Rome. Italie Méditerranée modernes et contemporaines (MEFRIM)* (número especial coord. por Thierry Favier y Thomas Leconte, *Musique de la foi, musique du pouvoir: Musiques religieuses d'apparat dans les cours régnautes d'Europe au temps de Louis XIV*).

París-Roma, École Française, Roma, Centre de Musique Baroque de Versailles, Université de Poitiers, 133-2, 2022, 1-30.

<https://journals.openedition.org/mefrim/11275>.

\_\_\_\_\_. “Ha del supremo coro. Un desconocido oratorio de José de Nebra”, artículo en prensa.

González Martínez, Carlos. *La música en la semana de Zaragoza*. Zaragoza, Asociación para el estudio de la Semana Santa, 2020.

\_\_\_\_\_. *Tres lamentaciones de José de Torres (1670-1738)*, España, Dairea, 2023.

González Valle, José-Vicente. “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars musica’ y la ‘Música práctica’ a comienzos del Barroco”, *Revista de Musicología*, vol. 10, no. 3, 1987, pp. 811-842.

\_\_\_\_\_. “El compás como término musical en España”, *Nassarre*, 22/1, 2006, pp. 191-252.

Grippaudo, Iaria. “Música de García Fajer en Italia el caso de la ‘Misa de Requiem’ conservada en Enna (Sicilia)” en Miguel Ángel Marín (ed.) *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 313-342.

Grout, Jay; Claude V. Palisca. *Historia de la Música occidental*. España, Alianza Editorial, 1988.

*Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

Guerberof Hahn, Lidia. *Archivo musical: catálogo: insigne y nacional Basílica de Santa María de Guadalupe*. México D.F., Basílica de Guadalupe, 2006.

Guerrero, Francisco. *Opera Omnia*, vol. 1. Barcelona, CSIC, 1955.

Harshbarger, Georg. “The Mass in G by Ignacio Jerusalem and its place in the California Mission repertory”, tesis doctoral. Universidad de Washington, 1985.

Heartz, Daniel. *Music in European capitals: the galant style, 1720-1780*, New York, Norton, 2003.

Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México, D.E.B.A, 1917.

\_\_\_\_\_. *Historia de la música*. México, UNAM, 1931.

Herreweghe, Philippe. “Bach and Musical Rhetoric”, en *J.S. Bach Matthäus PassionK*. Notas al CD de Harmonia Mundi, Francia, 901155-7, 1985, pp. 26-33.

Honsey, Rudolph E. *Job*. Estados Unidos, Editorial Northwestern, 1995.

Illari, Bernardo. “La música colonial latinoamericana es...”. *Revista Ficta*. Música Antigua, no. VII, agosto, 2005, pp. 5-7.

\_\_\_\_\_. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011.

- Irving, David. “Rethinking Early Modern “Western Art Music”: A Global History Manifesto”, *International Musicological Society*, <http://hdl.handle.net/10261/216688>  
Fecha de consulta 15/06/2022.
- Jiménez Rodríguez, Francisco. “Orígenes del discurso musical española en la historiografía del barroco hispánico”. *Estudios sobre el Barroco musical hispánico*, España, CSCIC, 2005, 77-88.
- Jommelli, Niccoló. *Misa de requiem*,  
[https://imslp.org/wiki/Requiem\\_\(Jommelli%2C\\_Niccol%C3%B2\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_(Jommelli%2C_Niccol%C3%B2)) Fecha de consulta 10/03/2022
- Jung, Carl. *Respuesta a Job*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Knighton, Tess. “Silent Music. Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain [Reseña Bibliográfica]”, *Óenach: Journal of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland*, no. 4/1, 2012, pp. 37-43.
- La Fontegara, “Arca de Música Música instrumental de archivos novohispanos”, programa de mano, [https://www.casademexico.es/wp-content/uploads/2021/04/2021\\_04\\_15\\_FONTEGARA\\_PROGRAMAMANO-V4.pdf](https://www.casademexico.es/wp-content/uploads/2021/04/2021_04_15_FONTEGARA_PROGRAMAMANO-V4.pdf). Fecha de consulta 10/10/2023.
- Lambea, Mariano. “Teórica y práctica del compás de compasillo y proporción menor” en *Revista de Musicología*, vol. XX no. 1, 1999, pp. 2-28.
- \_\_\_\_\_. “Edición facsímil del ‘Aposento anti-crítico’ de Juan Francisco de Corominas”. *Revista de Musicología*, 2001, v.24, no. 1-2, pp. 299-329.
- \_\_\_\_\_. *Misa Scala Aretina. Francesc Vals*, en <https://digital.csic.es/handle/10261/159966>  
Fecha de consulta 16/02/2022.
- “Las cinco operaciones de la retórica clásica”  
<https://www.goconqr.com/es/ficha/4448219/las-cinco-operaciones-de-la-retorica-clasica>. Fecha de consulta 18/08/2023.
- Lavignac, Albert; de La Laurencie, Lionel. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire Première Partie*. Paris, Delagrave, 1922.
- Lavrin, Asunción. “La escritura desde un mundo oculto espiritualidad y anonimidad en el convento de San Juan de la Penitencia”, *Estudios de historia novohispana*, no. 22, 200, pp. 49-75.
- Leclercq, Henri. “La Secuencia, Origen e Historia”, *Cuadernos Phase*, 146, 2004.
- Lee Eich, Jennifer. “The Mystic Tradition and Mexico: Sor María Anna Agueda De San Ignacio.” tesis doctoral, California, University of California, 1992.
- Lehmann, Diane, “Findings concernign the life and spanish origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781), *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3, (2008),15-23.



- Leza, José M. (coord.). *La Música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- \_\_\_\_\_. “José de Nebra (1702-1768)” en *Semblanza de músicos españoles*, <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:1989/datastreams/OBJ/content> Fecha de consulta 16/06/2023.
- Llargo Ojalvo, Eva. “Procesos de transformación del villancico en la Zaragoza del siglo XVIII”, [https://core.ac.uk/display/38832692?utm\\_source=pdf&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=pdf-decoration-v1](https://core.ac.uk/display/38832692?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1) Fecha de consulta 8/07/2023.
- Llorens Cisteró, Josep María. *Cristóbal de Morales. Opera Omnia, Vol. IX*. Barcelona, CSIC, 2010.
- Lolo, Begoña (ed.). José de Teixidor y Barceló. *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*. Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996.
- López-Calo, José. “Barbieri y la Historiografía de la Música Española”, en Casares, Emilio ed., *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Fundación Banco Exterior. 1986, XXI-XXVIII.
- \_\_\_\_\_. *La controversia de Valls*, Andalucía, Junta de Andalucía, 2005.
- López-Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. España, Amalgama Ediciones, 2011.
- López, Carmen; Isolda E. Carranza; Teun A., van Dijk. *Estudios Del Discurso. the Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*. London, Routledge Taylor & Francis Group, 2023.
- López García, Camilo. *El Officium defunctorum de Cristóbal de Morales (2da. Parte)*, <https://musicaantigua.com/el-officium-defunctorum-2a-parte/> Fecha de consulta 14/04/2023.
- Lorusso, Fabrizio. “Una aproximación a los debates sobre el conocimiento histórico del siglo XIX al XXI”, *Letras Históricas*, no. 17, 2017-2018.
- Luis Iglesias, Alejandro. *En torno al barroco musical español: el Oficio y Misa de difuntos de Juan García de Salazar*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1989.
- Marcos y Navas, Francisco. *Arte, o Compendio general del canto-llano, figurado, y organo, en metodo facil, ilustrado con algunos documentos, o capitulos muy precisos para el aprovechamiento, y enseñanza*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1777.
- Marín, Javier. “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 2, 2007, pp. 14-31.
- \_\_\_\_\_. “La difusión del repertorio español en la Colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)”, *Revista de musicología XXXII*, no. 1, (2009), pp. 177-209.

- \_\_\_\_\_. “‘Se canta por la armonía del Españolito’: García Fajer en el repertorio musical de la Catedral de México” en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 361-400.
- \_\_\_\_\_. “La biografía, o de las aporías de un género musicológico,” *Revista de musicología*, vol. 42 no.1, 2019, pp. 11-16.
- \_\_\_\_\_. *Aleph. Ego vir videns paupertatem Ignacio Jerusalem (1707-1769)*, España, Dairea, 2019.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Universidad Internacional de Andalucía, 2020.
- \_\_\_\_\_. “Música para la fiesta de la muerte en la Catedral de México: una propuesta de reconstrucción e interpretación del oficio de difuntos”. *Researchgate*. <https://www.researchgate.net/publication/312578117> Fecha de consulta 20/03/2020.
- Marín, Miguel Ángel. “‘A copiar la pureza’ música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, no. 12, 1, 1996-1997, pp. 257-276.
- \_\_\_\_\_. (ed.) *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Francisco Javier García Fajer” entrada en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/25125/francisco-javier-garcia-fajer>
- Martín Moreno, Antonio. *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de estudios Orensanos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985.
- Mattheson, Johann. *Das forschende Orchestre*, Hamburgo, B. Schiller, 1713.
- \_\_\_\_\_. *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, Christian Herold, 1739).
- Medina, Ángel. “Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido”, *Cuadernos de música iberoamericana*. vol.14, 2007, pp. 177-194.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Paris, S. Cramoisy, 1636.
- Michel, Melodie. “Early Music and Latin America. Transhistorical Views on the Coloniality of Sound”, tesis doctoral, UC Santa Cruz, 2021.
- Mitjana, Rafael. “Estudio sobre la decadencia de la música religiosa”, *Música Sacro Hispana*, no. 5, Bilbao, mayo, 1911, pp. 67-69.
- Mitjana, Rafael; Martín Moreno, Antonio; et. al. *La Música En España: Arte Religioso y Arte Profano*. Madrid, Centro De Documentación Musical, Instituto Nacional De Las Artes Escénicas y La Música. Ministerio De Cultura, 1993.

- Montanos, Francisco. *Arte de Canto llano*, Salamanca, en casa de Francisco de Cea Tessa, 1610.
- Montéclair, Michel. *Principes de musique*. Paris, Vve Boivin, 1736.
- Morgan, Robert. *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1991.
- \_\_\_\_\_. “The Concept of Unity and Musical Analysis”, *Music Analysis*. vol. 22, no. 1, 2, 2003, pp. 7-50.
- Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, 1756.
- Musicat. [http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi\\_resultado2.php](http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi_resultado2.php). Fecha de consulta 15/06/2002
- Nasarre, Pablo. *Fragmentos músicos repartidos en quatro cuadernos*. Madrid, Imprenta de José de Torres, 1700.
- \_\_\_\_\_. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1723-1724.
- Nebra Lamentaciones*, <https://arshispana.com/es/varios/148-nebra-lamentaciones-del-miercoles-santo-1752-9790805412276.html>
- Oratorio sacro historico, que ha de cantarse en la celebridad del descubrimiento de la nueva Capilla, erigida á la Suprema Emperatriz Maria Santisima del Pilar*, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/25194> Fecha de consulta 29/06/2023.
- Oxford, scholarship online. “Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain”  
<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199754595.001.0001/acprof-9780199754595> Fecha de consulta 22/07/2021.
- Pacheco Mozas, Rubén. “La festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del misterio de elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas”, tesis doctoral, España, Universidad Miguel Hernández de Elche.
- Palacios, Rafael. “Articulación en la música vocal e instrumental de los siglos XVIII y XIX” seminario impartido en México para el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM, 2022.
- Pascual León, Fernando. *Johann Mattheson: El perfecto maestro de capilla (Hamburgo, 1739). Estudio preliminar y traducción crítica*, Valencia, Edictorialia, 2021.
- Pedrell, Felipe. *Hispanie schola musica sacra: opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell (prefacio)*. Barcelona, Juan Bautista Pujol y Ca. Editores, 1894. vol. 1.
- Pérsico, Gabriel. “La música poética en la ejecución historicista contemporánea”, tesis doctoral. Argentina, Universidad de Córdoba, 2019.

- Prats, Consuelo. “Música y músicos en la catedral de Murcia entre 1600-1750”, tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2010.
- Prensa, Luis. “El tropo y la secuencia en la práctica musical”  
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/18/59/07prensa.pdf> Fecha de consulta 16/09/2022.
- Pons Seguí, Antonio, “La Flauta travesera en la capilla real de Felipe V: los flautistas Claudio Voyerne y Luis Bucquet”  
[https://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta\\_travesera\\_voyerne\\_bucquet.php](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta_travesera_voyerne_bucquet.php)  
 Fecha de consulta 10/02//2023
- Quantz, Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte travesiere zu spielen*. Berlin, 1752.
- RAE, “genealogía,” <https://dle.rae.es/genealog%C3%ADa>. Fecha de consulta 07/08/2023
- Radice, Mark A. “The Nature of the «Style Galant»: Evidence from the Repertoire”, *The Musical Quarterly*, vol. 83, No. 4 (1999), pp. 607-647.
- Ramos Ahijado, Sonsoles. *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*. (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011).
- Ramos, Pilar. “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)”, *Resonancias*, no. 33, 2013, 53-70.
- Ratner, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. New York, Schirmer Books, 1995.
- Rees, Owen. “Motets pro defunctis in the iberian world: texts and performances contexts”. *Mapping the motet in the motet in the post-tridentine era*. Esperanza Rodríguez (ed.), Nueva York: Routledge, 2019, pp. 85-101.
- Rice, John. *La Música en el Siglo XVIII*. Madrid, Akal, 2019.
- Ríos, Brenda. *Raras*. México, Turner, 2019.
- Rodríguez de Hita, Antonio. *Diapason instructivo: consonancias musicas y morales, documentos a los profesores de musica, carta á sus discipulos, de don Antonio Rodriguez de Hita...* Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757.
- Rodríguez Tique, Oscar. “La secuencia Dies Irae. Una interpretación teológica y estética del sentido de la muerte”, tesis de licenciatura. Universidad Javeriana, 2021.
- Rodríguez, Pablo L. *Sebastián Durón Oficio de difuntos a tres y cinco coros*. Madrid, Alpuerto, 2003.
- Roeckle, Charles. “Eighteenth-Century Neapolitan Settings of the Requiem Mass: Structure and Style”, tesis doctoral. Austin, Universidad de Texas, 1978.
- Ros-Fábregas, Emilio. “Historiografía de la música en las catedrales españolas”, *CodeXXI*, no. 1, 1998, pp. 41-105.
- \_\_\_\_\_. “Historiografía de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, *Boletín Música*, no. 9, 2002, pp. 25-49.

- Rosen, Charles. *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton, 1998.
- Russell, Craig. *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *José de Nebra, Misa Policoral en Sol*. Russell Editions, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Sonata form in eighteenth-century Mexico: Pioneers in classical structures”, *Inter-American Music Review*, no. 17, 1 - 2, 2019, pp. 169 - 194.
- Salazar, Adolfo. *La Música de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- Saldoni y Remendo, Baltasar. *Diccionario Biográfico-bibliográfico De Efemérides De Músicos Españoles*. Madrid, en la Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1868.
- Sánchez Kisielewska, Olga. “Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 28-53.
- Sánchez Siscart, Montserrat. “Aportaciones sobre el oratorio español en el siglo XVIII” *Revista de Musicología*, vol. 16, No. 5, 1993, pp. 2874-2880.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*. NY, Oxford University Press, 2012.
- Sheldon, David A. “The Concept galant in the Eighteenth Century,” *Journal of Musicological Research*, no. 9, 1989, pp. 102-103
- Social Musik. <http://socialmusik.es/guia-sordinas-viento-metal/> Fecha de consulta 3/10/2022.
- Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona y Madrid, Narciso Ramírez y Martín y Salazar, 1855-1859.
- Stanford, Thomas, Spiess, Lincoln. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit, Detroit Studies in Music Bibliography, 1969.
- Stanford, Thomas. “Reyes Habsburgos y Borbones y la música de México”, *Música oral del sur*, no. 9, 2012, pp. 154-160.
- Stevenson, Robert. *Bermudo Juan*. The Hague, M. Nijoff, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970.
- Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona-Madrid, Salvat.
- Talesio, Pedro, *Arte de Canto Chão*, Coimbra, en la imprenta de Diego Gómez de Loureyro, 1618.
- Tibaldi, Rodobaldo “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l’ufficio dei defunti polifonico”. *Rivista internazionale di musica sacra*, año 11, no. 1990, pp. 158-213.

- Torrente, Álvaro; Rodríguez, Pablo-L. “The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, *Journal of the Royal Musical Association*, no.123, 1998, pp. 147-189.
- Torrente, Álvaro. “‘Misturadas de castelhanadas com o oficio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”. en Miguel Ángel Marín, ed., *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp.193-236.
- \_\_\_\_\_. “La modernización/italianización de la música sacra” en Máximo Leza, (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, FCE, 2014, 125-155.
- Türk, Daniel Gottlob. *Kurze anweisung Zum Generalbaßspielen*, Leipzig and Halle, 1791.
- Ulloa, Pedro de. *Música Universal ô Principios Universales de la Música*, Madrid, Bernardo Peralta, 1717.
- Valls, Francesc; Josep Pavia Simó, (ed). *Mapa Armónico Práctico (1742a)*, Institución Milá y Fontanals - CSIC, 2002.
- Vera, Alejandro. “La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la catedral de Santiago”, *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*, no. 32 2013, pp. 75-124.
- \_\_\_\_\_. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*, La Habana, Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020.
- Villalobos, Rebeca. “Comentarios y bibliografía sobre la historiografía de Leopold von Ranke”, *Andamio, historias* no. 66/67, enero-junio 2007, pp. 129-134.
- von Ranke, Leopold. *Geschichten der romanischen und germanischen, Völker von 1494-1535*, 1(884).
- Wagstaff, George Grayson. “Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630” Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 1995.
- Waisman, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Argentina, Gourmet Musical, 2019.
- Zamora-Pineda, Gladys. “Reviviendo a un Maestro de Capilla: Tomás Ochando”, tesis de licenciatura, Conservatorio de las Rosas, 2016.
- \_\_\_\_\_. “El oficio y misa de difuntos de Tomás Ochando, entre la tradición y el estilo italiano: una aproximación crítica a la obra del autor a través de su obra para los difuntos”, tesis de maestría, UNAM, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Más cerca de Nebra que de Nápoles” en Anastasia Krutitskaya (ed.) *Celebridad y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*. Morelia, UNAM, ENES, 2020, pp. 235-250.

## **Archivos**

### *Archivo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, ACCMM*

A2080a  
A0408  
A0467  
A0541  
A1930a  
A2022.01  
A.C. XLII, fol. 63

### *Archivo de la Catedral de Murcia ACM*

Libro 37, Actas capitulares. 428v.  
Leg. 814, Doc. 54

### *Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla. AMVCCP*

173  
442  
491  
655c

### *Basílica de Santa María de Guadalupe*

E5-452  
O2-1138

### *Biblioteca Nacional de España, BNE*

MPCANT/28.  
M/1318  
T-24067  
VE/1303/64

## **Material audiovisual**

*José de Nebra, Amor aumenta el valor*, Los Músicos de su Alteza; Alpha Classics. [CD] 2010. Notas al disco por Luis Antonio González Marín.

*Requiem for Cervantes, Mateo Romero Missa pro Defunctis*, La Grand Chapelle, Solistas: Elin Manahan-Thomas, Matthew Venner, Hervé Lamy, Simon Davies, Ben Davies et al. Director: Àngel Recasens [CD] Lauda Música, 2005.

*Tomás Luis de Victoria, Officium defunctorum*, La Grand Chapelle; Schola Antiqua. [CD] Lauda Música, 2020.