

HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

VOLUMEN 4

La música en el siglo XVIII

HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Dirección y coordinación editorial

Juan Ángel Vela del Campo

1. *De los orígenes hasta c. 1470*
MARICARMEN GÓMEZ (ed.)
2. *De los Reyes Católicos a Felipe II*
MARICARMEN GÓMEZ (ed.)
3. *La música en el siglo XVII*
ÁLVARO TORRENTE (ed.)
4. *La música en el siglo XVIII*
JOSÉ MÁXIMO LEZA (ed.)
5. *La música en España en el siglo XIX*
JUAN JOSÉ CARRERAS (ed.)
6. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*
CONSUELO CARREDANO y VICTORIA ELI (eds.)
7. *La música en España en el siglo XX*
ALBERTO GONZÁLEZ LAPUENTE (ed.)
8. *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*
CONSUELO CARREDANO y VICTORIA ELI (eds.)

HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

VOLUMEN 4

La música en el siglo XVIII

José Máximo Leza (ED.)



Primera edición, 2014

Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4.
La música en el siglo XVIII / dirección y coord. de la
obra por Juan Ángel Vela del Campo ; dirección del vol.
por José Máximo Leza ; colab. de Miguel Ángel Marín,
Álvaro Torrente, Juan José Carreras, Leonardo Waisman ;
índices y obras citadas por Javier Rodríguez Ganuza. —
Madrid : FCE, 2014
688 p. : ilus., fots. ; 23 x 17 cm
ISBN 978-84-375-0712-5 (Volumen 4)
ISBN 978-84-375-0637-1 (Obra completa)

1. Música — Historia — España 2. Música — Historia —
Hispanoamérica — Siglo XVIII I. Vela del Campo, Juan Ángel,
direc. II. Leza, José Máximo, direc. III. Marín, Miguel Ángel, colab.
IV. Torrente, Álvaro, colab. V. Carrera, Juan José, colab. VI. Waisman,
Leonardo, colab. VII. Rodríguez Ganuza, Javier, índices VII. Ser.

LC ML159 V. 4

Dewey 780.946 V. 4

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Esta obra se publica con el patrocinio de Cajasol



D. R. © 2014, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ESPAÑA
Vía de los Poblados, 17, 4º - 15. 28033 Madrid
www.fondodeculturaeconomica.es
editor@fondodeculturaeconomica.es

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco, 227. 14238 México, D.F.
www.fondodeculturaeconomica.com

Edición al cuidado de Marta Comesaña, José Toribio y Aurore Baltasar
Concepción editorial de la colección: Ricardo Navarro

Diseño de cubiertas y sobrecubiertas: Enric Satué
Ilustración de cubierta: Nicola Valletta, *Alegoría del canto*, óleo sobre lienzo (s. XVIII),
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Tipografía: Nueva Maqueta
Impresión: Digital Agrupem, s.l.
Encuadernación: Sucesores de Felipe Méndez, s.l.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN: 978-84-375-0712-5 (volumen 4)
978-84-375-0637-1 (obra completa)
Depósito legal: M-22738-2014

Impreso en España

Índice general

<i>Índice de ejemplos musicales</i>	11
<i>Índice de ilustraciones</i>	17
<i>Índice de tablas</i>	21
<i>Bibliografía general</i>	22
<i>Introducción</i>	23
JOSÉ MÁXIMO LEZA	
I. <i>El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos</i>	
JOSÉ MÁXIMO LEZA	
Problemas de la historia de la música del siglo XVIII	29
La cultura de la Ilustración	29
La cuestión de la periodización: una visión del siglo XVIII . .	31
Nacionalismo e identidad	40
La música en las instituciones eclesíásticas	43
La música en catedrales y colegiatas	45
El coro y la capilla de música: puestos y funciones	47
El entorno musical urbano	55
La música en conventos y monasterios	58
Una red profesional: la movilidad de los músicos	61
La música en la corte: Capilla Real y Real Cámara	77
La Capilla Real	77
La Real Cámara	85
Los maestros de música de la familia real	88
Del canto de Farinelli a la música de cámara de Brunetti . .	91
Los discursos sobre la música	98
Tratados generales de teoría musical	98
Música y bellas artes: el lenguaje de las pasiones	104
Tomás de Iriarte y <i>La música</i>	107
La modernidad y la relación con el pasado	112
Los inicios de la historiografía: Joseph Teixidor	116
Referencias bibliográficas	118

8 | Índice general

II.	1700-1730: nuevas músicas para un siglo nuevo	
	ALVARO TORRENTE, MIGUEL ÁNGEL MARÍN,	
	JUAN JOSÉ CARRERAS Y JOSÉ MÁXIMO LEZA	
	La modernización/italianización de la música sacra	125
	La renovación instrumental	126
	<i>Aggiornamento</i> del villancico	133
	La introducción del oratorio	137
	Cambios en el sistema tonal	138
	Cambios en el sistema métrico	143
	Años de controversias	149
	La tradición organística eclesiástica	156
	Perfiles del organista eclesiástico	157
	Las fuentes musicales	160
	Funciones litúrgicas	161
	Los géneros: el verso y el tiento	165
	La cantata española	171
	Los gustos reunidos: la cantata sacra <i>Ah del rústico país</i> (1710)	178
	La cantata, la imprenta y la esfera pública	183
	El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral	191
	La corte madrileña en tiempos de guerra	194
	La corte barcelonesa del archiduque Carlos	203
	La década de 1720: «en la música italiana, y castellana en la letra»	206
	Espectáculos organizados por la nobleza	211
	Referencias bibliográficas. Selección discográfica	214
III.	1730-1759: la asimilación del escenario europeo	
	JOSÉ MÁXIMO LEZA Y MIGUEL ÁNGEL MARÍN	
	Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico	223
	Tradición <i>versus</i> renovación	223
	Géneros y estilos	226
	El canto llano	227
	La música polifónica	229
	La pervivencia del <i>stile antico</i>	230
	La policoralidad	235
	El estilo galante en la música litúrgica	240
	La misa: entre la unidad y la variedad	248
	Otros repertorios latinos: motetes y lamentaciones	261

Villancicos y oratorios	264
Música para tecla: Scarlatti y sus contemporáneos	271
Influencias europeas: la tocata y la sonata	273
Scarlatti: relevancia y frustraciones	279
¿Hegemonía scarlattiana?: los contemporáneos ibéricos . .	285
A la sombra de Corelli: componer para el violín.	291
Corelli en España.	293
Los repertorios para violín	297
De la sonata en trío al trío de cuerda.	304
«Al dulce estilo de la culta Italia»: ópera italiana y zarzuela española	307
Metastasio en España	310
Operistas italianos en Madrid y Barcelona.	314
Farinelli y los esplendores de la corte de Fernando VI	316
José de Nebra y la metamorfosis de la zarzuela.	320
Referencias bibliográficas. Selección discográfica.	341
IV. <i>1759-1780: la renovación ilustrada</i>	
MIGUEL ÁNGEL MARÍN Y JOSÉ MÁXIMO LEZA	
Repertorios orquestales: obertura, sinfonía y concierto	353
Los espacios de la música orquestal	355
Autores y repertorio	365
El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata. .	373
Boccherini y el cuarteto de cuerda.	377
La sonata después de Scarlatti.	391
La recepción del <i>dramma giocoso</i> y el teatro francés	399
Los ilustrados y el teatro musical.	401
Producir ópera y zarzuela. La corte y las ciudades	404
El repertorio	410
Hacia la zarzuela burlesca española	417
Referencias bibliográficas. Selección discográfica.	430
V. <i>1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo</i>	
MIGUEL ÁNGEL MARÍN Y JOSÉ MÁXIMO LEZA	
El mercado de la música	439
El comercio de partituras y de instrumentos.	440
La imprenta musical	450
La aventura europea.	456
El aficionado y el auge de la guitarra	457
Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos. .	461

10 | *Índice general*

El concierto privado	462
La academia de música	468
El concierto público	474
La geografía de la música y las nuevas profesiones	480
Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España	484
Compositor clásico	485
Cronología y distribución.	488
Espacios y funciones	491
Influencia: el Clasicismo vienés en España	494
La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo	500
La ópera como empresa: del patrocinio a la prohibición	502
La ópera como modelo: estructuras y capacidades artísticas.	506
La ópera como voz propia: el espejismo de una ópera nacional en castellano	511
Los repertorios escénicos	518
La tonadilla teatral.	528
El melodrama (melólogo).	536
Danza y baile en la escena.	538
Referencias bibliográficas. Selección discográfica	545
VI. <i>La música en la América española</i>	
LEONARDO WAISMAN	
La música en pueblos de indios	556
Las reducciones jesuíticas	557
Otras doctrinas y parroquias de indios.	567
La música religiosa en ciudades de españoles: las catedrales.	571
Prácticas corrientes y especificidades americanas.	578
Los sobrevivientes del siglo XVII: el Barroco vocal en las primeras décadas del siglo XVIII	585
El Barroco concertado y su recepción (1710-1750)	596
El criollismo	604
La segunda mitad del siglo: recepción del estilo galante.	610
Otras instituciones religiosas urbanas	626
Instituciones femeninas: conventos, beaterios y colegios.	626
Instituciones masculinas: monasterios y colegios.	631
Cofradías	633
Diversiones públicas: teatro, salón y músicas populares	634
Referencias bibliográficas. Selección discográfica	645
Índice onomástico, toponímico y de obras citadas	653
Créditos	685

Índice de ejemplos musicales

1. Sebastián Durón, *Officium Defunctorum*, «Quadraginta annis», cc. 236-247 (según la edición de Pablo Rodríguez, *Sebastián Durón, Oficio de difuntos a tres y cinco coros*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003).
2. Francisco Corselli, ritornelo instrumental del villancico *Al que de pastorcico* (1748), cc. 24-30, (sobre la edición de Álvaro Torrente, *Fiesta de navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002).
3. José de Torres, ritornelo del aria «A eso vengo» del villancico *Divino hijo de Adán* (1712) (Catedral de Salamanca, AM 61.12).
4. José de Torres, parte de tiple del Grave del villancico *Divino hijo de Adán* (1712), cc. 1-27 (Catedral de Salamanca, AM 61.12).
5. Antonio Yanguas, incipits de las distintas secciones del villancico *El Señor de Israel* (1722) (Catedral de Salamanca, AM 78.31).
6. Comienzo del *Pange lingua* en canto llano (a) *Directorium et Processionarium* (Salamanca, 1612) y del *Himno Pange lingua* de ¿José de? Nebra para órgano, cc. 1-8 (b) (Sobre la edición de Vicente Ros, *Músicos aragoneses en Valencia en el s. XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Tecla Aragonesa, vol. 7, 2000).
7. (a). José de Torres, *Pájaros que al ver el alba*, despacio, «Pájaros que al ver el alba», cc. 1-21 (sobre la edición de Juan José Carreras, *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Madrid, Fundación Caja Madrid/Alpuerto, 2004).
7. (b). José de Torres, *Pájaros que al ver el alba*, aria, «Gorjead pajarillos», cc. 1-9 (sobre la edición de Juan José Carreras, *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Madrid, Fundación Caja Madrid/Alpuerto, 2004).
8. (a). Antonio Literes, *Ah del rústico país* (1710), aria, «El relámpago y el rayo», cc. 1-10 (Archivo de El Escorial, 61-1).
8. (b). Antonio Literes, *Ah del rústico país* (1710), aria, «Conoce Jerusalem», cc. 1-19 (Archivo de El Escorial, 61-1).
9. (a). Antonio Literes, *Acis y Galatea*, Tisbe: «¡Ay, qué cadena te labra tu ardor!», cc. 1-27 (sobre la edición de Luis Antonio González Marín, *Acis y Galatea*, Madrid, ICCMU, 2002).
9. (b). Antonio Literes, *Acis y Galatea*, dúo de Tisbe y Doris, luego Galatea y Acis: «¡Ay, qué cadena te labra tu ardor!», cc. 8-29 (sobre la edición de Luis Antonio González Marín, *Acis y Galatea*, Madrid, ICCMU, 2002).

9. (c). Antonio Literes, *Acis y Galatea*, tonada de Acis, Galatea y Momo: «¿Con que en tu nobleza esperar podré?», cc. 1-18 (sobre la edición de Luis Antonio González Marín, *Acis y Galatea*, Madrid, ICCMU, 2002).
10. Comparación de las antífonas *Pueri hebraeorum vestimenta* de Tomás Luis de Victoria y *Pueri hebraeorum portantes* de Esteban Salas (a partir de las ediciones de Samuel Rubio, *T. L. de Victoria, Officium Hebdomadae Sanctae*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1977; y Miriam E. Escudero Suástegui, *E. Salas y la Capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba. Libro Cuarto. Passio Domini nostri Jesu Christi*, La Habana/Valladolid, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana/Universidad de Valladolid, 2003).
11. Juan Manuel de la Puente, *Miserere mei, Deus* (1726), «Auditui meo», cc. 218-224 (sobre la edición de José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López, *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014).
12. (a). José de Nebra-Antonio Yanguas, *Salve*, cc. 26-36 (sobre la edición de Pablo Toribio, *La misa en España durante la primera mitad del siglo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013)
12. (b). José de Nebra-Antonio Yanguas, *Salve*, cc. 42-46 (sobre la edición de Pablo Toribio, *La misa en España durante la primera mitad del siglo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013)
13. José de Nebra, salmo, *Venite, exultemus Domino* (1751), «Hodie si vocem», cc. 1-26 (APR Leg. 1556. Cat. 892).
14. Francisco Javier García Fajer, *Oficio de difuntos*, «Hodie si vocem», cc.13-16 (México, Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe, Caja E 5, 452. Transcripción de Albert Recasens).
15. Francisco Javier García Fajer, *Oficio de difuntos*, «Quoniam ipsius est mare», (a) cc. 40-43 y (b) cc. 54-58 (México, Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe, Caja E 5, 452. Transcripción de Albert Recasens).
16. José de Nebra, misa *In viam pacis* (1748), Kyrie, cc. 1-10 (sobre la edición de M.^a Salud Álvarez Martínez, *José de Nebra, Misa «In viam pacis»*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998).
17. Melchor López, misa *Unus Deus* (1798), Credo, «Et incarnatus», cc. 233-243 (sobre la edición de Joám Trillo, IGAEM, Alpuerto, Santiago de Compostela, 1996).
18. (a). Juan Antonio Aragüés, villancico de tonadilla al Nacimiento, *Las serranillas alegres* (1755), estribillo, cc. 23-35 (sobre la edición de Bernardo García-Bernalt, *El repertorio de la capilla de música de la universidad de*

- Salamanca (1738-1801)*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012).
18. (b). Juan Antonio Aragüés, villancico de tonadilla al Nacimiento, *Las serranillas alegres (1755)*, tonadilla, cc. 102-115 (sobre la edición de Bernardo García-Bernalt, *El repertorio de la capilla de música de la universidad de Salamanca (1738-1801)*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012).
 19. Giovanni Battista Pergolesi, *L'Olimpiade (1735)*, aria «Se cerca, se dice», cc. 1-7 (tomada de Daniel Hertz, *Music in European Capitals. The Galant Style. 1720-1780*, Nueva York, Norton, 2003).
 20. José de Nebra, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia (1747)*, dúo «¡Ah, ingrato, qué mal paga!», cc. 15-22 (sobre la edición de M.^a Salud Álvarez Martínez, José de Nebra, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia. Zarzuela*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997).
 21. José de Nebra, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia (1747)*, seguidillas, «Ya se fue, y de mirarla» (sobre la edición de M.^a Salud Álvarez Martínez, José de Nebra, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia. Zarzuela*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997).
 22. Comparación del *Trío opus 1, núm. 6*, mov. I, cc. 9-12, de L. Boccherini (a) con el *Cuarteto K 80*, mov. I, cc. 1-4, de W. A. Mozart (b) (sobre las ediciones recogidas en Bathia Churgin, «Did Sammartini influence Mozart's earliest string quartets?», en *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg*, Mainz, Schott Musik International, 1991).
 23. Manuel Canales, *Cuarteto opus 1, núm. 1*, «Allegro comodo», cc. 1-11 (sobre la edición de Miguel Simarro, *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda*, Madrid, ICCMU, 2001).
 24. (a). Antonio Rodríguez de Hita, *Las labradoras de Murcia (1768)*, *Finale*, Jota, cc. 246-254 (sobre la edición de Fernando J. Cabañas Alamán, *Antonio Rodríguez de Hita. Las labradoras de Murcia. Zarzuela en dos actos*, Madrid, ICCMU, 1998).
 24. (b). Antonio Rodríguez de Hita, *Las labradoras de Murcia (1768)*, *Finale*, cc. 278-287 (sobre la edición de Fernando J. Cabañas Alamán, *Antonio Rodríguez de Hita. Las labradoras de Murcia. Zarzuela en dos actos*, Madrid, ICCMU, 1998).
 24. (c). Antonio Rodríguez de Hita, *Las labradoras de Murcia (1768)*, *Finale*, Minueto, cc. 347-355 (sobre la edición de Fernando J. Cabañas Alamán, *Antonio Rodríguez de Hita. Las labradoras de Murcia. Zarzuela en dos actos*, Madrid, ICCMU, 1998).

25. Pablo Esteve, *Los jardineros de Aranjuez* (1768), *Finale*, cc. 94-101 (sobre la edición de Juan Pablo Fernández Cortés, *Pablo Esteve y Grimau, Los jardineros de Aranjuez* (1768). Zarzuela en dos actos, Granada, Universidad de Granada, 2005).
26. Domenico Scarlatti, *Fandango*, cc. 1-10 (a), y Antonio Soler, *Fandango R436*, cc. 1-8 (b) (sobre las ediciones de Rosario Álvarez Martínez, *Obras inéditas para tecla*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984, y de Samuel Rubio, Antonio Soler, *Fandango*, Madrid, Unión Musical Española, 1971).
27. Comparación de la *Sinfonía núm. 73* de Joseph Haydn y de la *Sonata núm. 6* de Félix Máximo López (temas extraídos de los respectivos primeros movimientos) (sobre las ediciones de Howard C. Robbins Landon, Joseph Haydn, *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, 1967, 2.^a ed. revisada, Viena/Londres, Universal Edition, 1981, vol. VII, y de Alberto Cobo, *Félix Máximo López. Integral de la música para clave y pianoforte*, Madrid, ICCMU, 2000).
28. Luigi Boccherini, *Clementina* (1786), aria «Del tiempo los rigores», cc. 37-70 (sobre la edición de Miguel Ángel Marín, Luigi Boccherini, *La Clementina G540*, Bolonia, Ut Orpheus, 2013).
29. Luigi Boccherini, (a) *Stabat Mater* (1781), «Eia Mater», cc. 21-24, (b) *Clementina* (1786), aria «Vos sois su padre», cc. 29-32 (sobre las ediciones de Aldo Pais, Luigi Boccherini, *Stabat Mater*, Padova, G. Zanibon, 1986 y Miguel Ángel Marín, Luigi Boccherini, *La Clementina G540*, Bolonia, Ut Orpheus, 2013).
30. Blas de Laserna, tonadilla *El majo y la italiana fingida* (1778), seguidillas majas «Aunque el aire de majas», cc. 1-13 (transcripción de ¿Francisco A. Barbieri?, Biblioteca Nacional de Madrid, MC/3055/2).
31. Blas de Laserna, tonadilla *El majo y la italiana fingida* (1778), aria «Senti, senti, mia carina», cc. 15-42 (transcripción de ¿Francisco A. Barbieri?, Biblioteca Nacional de Madrid, MC/3055/2).
32. Pablo Esteve (atrib.), *tirana del Trípoli*, estribillo, cc. 51-67 (reconstrucción y armonización de José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, vol. 3).
33. Domenico Zipoli, *Beatus vir*, cc. 298-334 (Archivo Musical de Chiquitos, SA 04a).
34. Martín Schmid (atrib.), *Ave Maria*, cc. 1-19 (Archivo Musical de Chiquitos, VL 03).
35. Francisco Semo, Marcelino Icho y Juan José Nosa, *Mayé è Don Carlos Quarto*, partitura adjunta a carta de Lázaro de Ribera, 18/9/1790 (Sevilla, AGI, Documentos escogidos 1-167).
36. Dos pasajes de recitativo: (a) Sebastián Durón, *Salir el amor del mundo*, «¿Dónde vas, cobarde?», cc. 32-40, y (b) Tomás de Torrejón y Velasco, *Si*

- el alba sonora*, «Y pues la seca rama», cc. 143-148 (sobre las ediciones de Antonio Martín Moreno, *Sebastián Durón y José de Cañizares, Salir el Amor del Mundo. Zarzuela en dos jornadas*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1979, y de Samuel Claro Valdés, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago, Universidad de Chile, 1974).
37. Juan de Araujo, *Ay andar*, (a) cc. 1-8 y (b) cc. 65-76 (sobre la edición de Samuel Claro Valdés, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago, Universidad de Chile, 1974).
 38. Juan de Araujo, *Silencio, pasito*, (a) cc. 41-54 y (b) cc. 1-9 (sobre edición no publicada de Bernardo Illari; Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Música 901).
 39. Juan de Araujo, *Aquí, aquí, valentones de nombre*, cc. 1-13 (sobre edición de Robert Murrell Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington, General Secretariat/Organization of American States, 1975).
 40. Roque Ceruti, *De aquel inmenso mar*, aria, «Corra, pues aún en cauce de humano», cc. 1-6 y 21-40 (sobre edición de Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán, *Un archivo musical americano*, Buenos Aires, Eudeba, 1972).
 41. Manuel de Sumaya, *Corrientes que al mar*, cc. 27-40 (sobre edición de Aurelio Tello, *Manuel de Sumaya, Cantadas y villancicos*, México, CENIDIM, Tesoro de la música polifónica en México, 7, 1994).
 42. Manuel de Sumaya, *Si ya a aquella nave*, cc. 34-42 (sobre edición de Aurelio Tello, *Manuel de Sumaya, Cantadas y villancicos*, México, CENIDIM, Tesoro de la música polifónica en México, 7, 1994).
 43. Antonio Durán de la Mota, *Lamentaciones*, cc. 23-26 (sobre la transcripción parcial de Bernardo Illari, *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata [Bolivia], 1680-1730*, tesis de doctorado, University of Chicago, 2001).
 44. Nicolás Ximénez de Cisneros, *Cum complerentur*, cc. 66-75 (manuscritos de San Pedro Huamelula, Oaxaca, sin signatura).
 45. Ignacio Jerusalem, *Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe*, (a) núm. 9, cc. 1-4, y (b) núm. 19, cc. 62-74 (sobre la edición de Craig Rusell, *Ignacio de Jerusalem, Maitines de Nuestra Señora de Guadalupe*, [San Luis Obispo, California], Russell Editions, 1997).
 46. Manuel de Quiroz, *Bajelillo que al viento*, cc. 38-46 (sobre la edición de Alfred Lemmon, *La música de Guatemala en el siglo XVIII*, Antigua [Guatemala], Centro de investigaciones regionales de Mesoamérica, 1986).
 47. José de Orejón y Aparicio, *Ya que el sol misterioso*, cc. 23-39 (sobre edición de Robert Murrell Stevenson, *American Music Treasure = Inter American Music Review* Año 6 n.º 2 y Año 7 n.º 1, 2 vols., Los Ángeles, Theodore Front, 1985).

48. Esteban Salas, *Respirad, oh mortales*, cc. 1-11 y 35-50 (sobre edición de Robert Murrell Stevenson, «Esteban Salas y Castro (1725-1803): Cuba's Consummate Cathedral Composer», *Inter American Music Review*, año XV, núm. 2, Los Ángeles, 1996).
49. Ignacio Jerusalem, *A qué esperáis*, cc. 1-11 y 17-40 (sobre la edición de Miguel Alcázar, Julio Estrada y Thomas E. Stanford, *La música de México. III. Antología, 1. Periodo virreinal*, México, UNAM, 1987).

Índice de ilustraciones

1. Giuseppe Giordani, *Aria «Resta ingrato, io parto, addio»* (Archivo General del Palacio Real, leg. 1.625, cat. 1.923).
2. Coro de la catedral de Cuenca.
3. Mapa de las archidiócesis y catedrales españolas hacia 1754 (a partir de Maximiliano Barrio Gonzalo, *El clero en la España moderna*, Córdoba, CSIC, 2010, p. 43).
4. Planta de la capilla del palacio cuando S. M. sale en público a misa o vísperas, en *Etiquetas generales copiadas por Joseph Espina y Navarra, secretario y grefier de Felipe V*, en palacio, 19 de noviembre de 1731 [copia de la contenida en las Etiquetas de 1647-1651] (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 9.147, fol. 287r).
5. Tribuna de los músicos de la Capilla Real bajo el reinado de Felipe V [N. Morales, *Las voces de Palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid (siglos XVII y XVIII)*, p. 28).
6. Domenico de Servitori. *Retrato de Francesco Corselli*. Dibujo, pluma y tinta china, Madrid, 1772 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/ 15/29/29).
7. Michel van Loo. *La familia de Felipe V*, 1743 (Madrid, Museo Nacional del Prado).
8. Grabado de Charles Joseph Flipart (1756) sobre cuadro de Jacopo Amigoni (1752), *Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte* (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
9. Antonio Soler, *Llave de la modulacion y antigüedades de la musica en que se trata del fundamento necesario para saber modular: theorica y práctica*. Impreso. Madrid, Oficina de Joachin Ibarra, 1762 (Biblioteca Nacional de España, Madrid).
10. Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Michel Angelo Barbiellini, 1774 (a) y *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadenza y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796 (b).
11. Manuel Salvador Carmona (grab.). Joaquín Inza (comp.). *Retrato del poeta Tomás de Iriarte*. Estampa, grabado al buril (1792) (Biblioteca Nacional de España, Madrid, IH/4492/1/1).
12. Gregorio Ferro (comp.). Joaquín Ballester (grab.), Canto V *Arte no menos grato y necesario, al hombre en sociedad, que al solitario*. Grabado (T. de Iriarte, *La música. Poema*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1779).

13. Francisco Valls. Partichela de timpana (timbales) de la misa *Ut queant laxis* (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 1489/3).
14. Portada del pliego de los villancicos interpretados en 1705 en Barcelona (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, F. Bon. 5682).
15. Antonio Yanguas. Villancico *Haciendo un millón de cocos* (1721) (Archivo de la Catedral de Salamanca, AM 70.41).
16. José Ferrer. *Escudo Político* (Abadía de Montserrat, B.CXXXII, 12.44).
17. Dos ejemplos del manuscrito *Música de órgano* con obras de José Elías (1717) (Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/812, fols. 1r y 52r).
18. Órgano del Palacio Real de Madrid.
19. Juan Serqueira de Lima. Cantata *En la Ribera verde*, (a) portada del pliego de la Imprenta de Música de José de Torres, (b) aria «Viva alegre mi contento». Impreso de la Imprenta de Música (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Roda, leg. 199/2396 [9]), y (c) aria «Viva alegre mi contento». Manuscrito (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2618, [8]).
20. José de Torres, *Obra orgánica de medio registro de dos tiples de octavo tono* (Archivo Histórico Nacional, Consejos 26565, Exp. 12).
21. Portada de *El Hércules ofendido, defendido y apaciguado. Ópera alegoricómica, para el día de la jura de S.A.R... D. Luis I*, Madrid, [1709] (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
22. Portada del libreto impreso de *Zenobia in Palmira. Drama per música, Da rappresentarsi nel Regio teatro di Barcellona*, [...], Barcelona, [1709] (Barcelona, Biblioteca Nacional de Cataluña).
23. Portada del libreto impreso de *Las Amazonas de España. Damma musical, que se ha de representar en el Real Coliseo del Buen Retiro* [...], Madrid, 1720 (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
24. Joaquín Martínez de la Roca y Bolea. Portada (a) y página inicial (b) de la *Música en la comedia de Los desagravios de Troya*, Madrid, Imprenta de Música, 1712 (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
25. José de Nebra, *Miserere a ocho* (1750) (Madrid, Archivo General del Palacio Real, ms. Leg 1557, cat. 897)
26. Comienzo de la *Tocata de contras en 5º tono* de José Elías (1717) (Madrid, Biblioteca Nacional de España, M 812, fol. 169).
27. Dos arreglos de una misma obra de Lully realizados en Madrid y en Londres (a) *Huerto ameno de varias flores de Música*. Manuscrito, 1709, f 217v (Biblioteca Nacional de España, Madrid, M 1360), (b) Manuscrito Babell (Londres, 1702; f. 100). Original en British Library, Londres, Add. 39569. Tomada de la reproducción facsimilar en la serie *17th-century keyboard music*, Nueva York, Garland, 1987.

28. (a) Francisco Gallardo, Trampantojo, ¿Sevilla, 1764? (Colección privada madrileña. Reproducción tomada del catálogo de la exposición *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1983) y (b) Arcangelo Corelli. *Sonatas opus 5*. Impreso, Madrid, 1772 (Library of Congress Washington, M219 C8 Op.5 1.772 Case).
29. José Herrando. *Sonatinas a solo para violín*, 1754. Ms. iluminado, detalle (Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Italia, EE.188).
30. Giovanni Battista Sacchetti. *Fachada del Theatro de Calle del Principe*. Dibujo a tinta, grafito y aguada. Madrid, 1744 (Museo Nacional de Arte de Cataluña, IN 3532).
31. Portada del libreto del *Melodrama scenico, intitulado: Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (Madrid, 1737) (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
32. Jacopo Amigoni. *Retrato de grupo del cantante Farinelli y sus amigos*, c. 1750-1752 (National Gallery of Victoria, Melbourne).
33. Francesco Battaglioli. *Escenografía para «Armida placata»* (1750) (Madrid, Biblioteca del Palacio Real)
34. José María Garmendia. Portada de los *Versos para orquesta* de 1811 (Basilica de Guadalupe, México).
35. Manuscritos que formaban parte de la biblioteca del marqués de Villafranca. (a) Manuel Canales, *Seis dúos de violín*, (b) Juan Oliver Astorga, *Seis «ariettas»*, (c) Franz Joseph Haydn, primero de los *Cuartetos opus 17* (Library of Congress Washington, (a) M287 A2 C21 case, (b) M351. A2O47, (c) M452. A2H39 25P-30P).
36. Antonio Soler, sonatas impresas en Londres por Robert Birchall [ca. 1796].
37. Tipos más frecuentes (a) y (b) de formas de sonata a finales del siglo XVIII.
38. Juan Antonio Salvador Carmona (grab.), Luis Paret (comp.). *Primer bayle de máscaras que se dio en el Coliseo del Príncipe* [1767]. Estampa: aguafuerte y buril. Madrid, c. 1805 (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
39. Portada (a) y grabado (b) del libreto de la zarzuela *Briseida* (1768) de Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita (Madrid, 1768) (Madrid, Biblioteca Nacional de España).
40. Localización de las tiendas de música y librerías con materiales musicales en Madrid, 1757-1808.
41. Joseph Haydn, portada de la *Sinfonía núm. 73* impresa en Viena (a) (Madrid, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música, RC FOND 1/2808) y José León, portada de las *Seguidillas boleras* impresas en Madrid (b) [Madrid, Biblioteca Nacional, M/2463 (3)].
42. Pablo Minguet e Yrol, *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín*,

- flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés, Madrid, Joachim Ibarra, 1754.*
43. Casita de Arriba o del Infante en San Lorenzo de El Escorial.
 44. Manuel Tramulles i Roig. *La Academia de Teatro en Cuaresma con un concierto para cuerdas y vientos*, dibujo a tinta (c. 1780) (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, GDG 27152).
 45. (a) Francisco Goya, *Retrato de José Álvarez de Toledo y Gonzaga, XI marqués de Villafranca*, óleo sobre lienzo (c. 1795). (b) Vicente López. *Retrato del compositor Félix Antonio Máximo López (1742-1821) a la edad de setenta y ocho años*, óleo sobre lienzo (1820) (Madrid, Museo Nacional del Prado).
 46. Anónimo. *Retrato de Luisa Todí*. Estampa: aguafuerte y buril (c. 1777) (Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/9228-1).
 47. Jacob Adam (grab.), Joseph Krentzinger (dib.). *Retrato de Vicente Martín y Soler con treinta y tres años*. Estampa: buril (c. 1787) (Biblioteca Nacional de Viena).
 48. Francisco Sánchez. Alzado (a) y planta (b) del Coliseo de los Caños del Peral (1788), (L. Pérez de Guzmán, «Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 47, 1926, pp. 87-92).
 49. Manuel Tramulles i Roig. *Contradanza*, dibujo a tinta (c. 1780) (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, GDG 27157).
 50. Mapa de la América española a finales del siglo XVIII.
 51. Interior de la iglesia de San Javier de Chiquitos.
 52. Portada del folleto de la Escuela de Música de San Miguel de Belen (J. Muriel y L. Lledias, *La música en las instituciones femeninas novohispanas*, México, UNAM/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009, p. 78).
 53. Códice Baltasar Jaime Martínez Compañón. *Cachua a voz y bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor* (Madrid, Biblioteca del Palacio Real II-344).

Índice de tablas

1. Cronología de los testimonios documentados de los usos más tempranos en algunas instituciones de los violines, oboes y trompas.
2. Maestros de capilla en España durante el siglo XVIII.
3. Músicos integrantes de la Capilla Real durante el siglo XVIII.
4. Músicos al servicio de la cámara de la monarquía española (selección).
5. Francisco Valls, plantillas de las misas *Scala Aretina* (1702) y *Ut queant laxis* (1710).
6. Estructura de los villancicos cantados en la Capilla Real en la fiesta de Reyes de 1701 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, VE/1306-2) y en la fiesta de Navidad de 1720 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, VE/1306-35).
7. Compases más comunes en el siglo XVII.
8. Estructura del villancico de Antonio Yanguas, *El Señor de Israel* (Salamanca, 1722).
9. Ordenación musical hipotética de una misa solemne.
10. Ediciones musicales de la Imprenta de Música (con excepción de los pliegos sueltos).
11. Cantatas sueltas datadas y editadas por la Imprenta de Música
12. Esquema dramático del final del primer acto de *Acis y Galatea*.
13. Estructura del *Stabat Mater* en Mi bemol mayor de José Pla (1756).
14. Estructura de la sección del *Quoniam* de García Fajer.
15. Antonio Yanguas, secciones del Gloria de su misa en Sol mayor (1745).
16. Listado de compositores propuestos por Corselli y Nebra para surtir de repertorio a la Capilla Real en 1751.
17. José de Nebra, Misa *In viam pacis* (1748).
18. Comparación de las sonatas de Carlos Seixas y de Domenico Scarlatti.
19. Comparación de las colecciones con 30 sonatas de Scarlatti, Rodríguez y Albero.
20. Cuadro sinóptico con la obra impresa de Corelli.
21. Finales de algunas zarzuelas compuestas por José de Nebra en la década de 1740.
22. José de Nebra, *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia* (1747), seguidillas, «Ya se fue, y de mirarla».
23. Óperas y serenatas representadas en Madrid (1730-1760).
24. Inventario de sinfonías de Brunetti y de Boccherini.

22 | *Índice de tablas - Bibliografía general*

25. Descripción formal de las sinfonías en cuatro movimientos de Carlos Baguer.
26. Lista de los cuartetos conocidos compuestos en el entorno de Madrid, 1769-1808 (selección).
27. Comparación de los *Cuartetos opus 33* de Haydn y los *Cuartetos opus 32* de Boccherini.
28. Tonalidades de las sonatas de Blasco de Nebra y de Montero.
29. Actividad del empresario Nicolà Setaro en los teatros de la Península ibérica.
30. Comparación de los números musicales entre *Nitteti* (Metastasio-Conforto) (Madrid, 1756) y *No hay en amor fineza más constante, que dejar por amor su mismo amante* (Nifo-Bazo-Esteve) (Madrid, 1766)
31. Estructura del final del acto I de *Las labradoras de Murcia*.
32. Impresos de música en España, 1768-1808 (selección).

Bibliografía general

- BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José y LEZA, José Máximo (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid, Alianza (Alianza Música, 41), 1988
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza (Alianza Música), 1985.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

ABREVIATURAS

- DMEH *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dir. de Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 10 vols., 1999-2002.
- HMEH *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 8 vols.

Introducción

Escribir cualquier historia es siempre emprender un viaje incierto a un país extraño. El desafío de plasmar en un volumen la historia musical de un periodo concreto se asemeja al reto de afrontar la visita a una gran ciudad durante un tiempo limitado. La riqueza de propuestas, lugares y experiencias que el viajero «no debe perderse» provoca, a partes iguales, el entusiasmo por lanzarse a la aventura del conocimiento y la amenaza de frustración por no llegar a experimentar las esencias que identifican el destino apetecido. Tras el regreso, siempre habrá alguien que nos pregunte por aquel edificio emblemático, aquel rincón indispensable que marcó su recuerdo y que, incomprensiblemente a sus ojos, no ha formado parte de nuestro itinerario. Toda narración histórica es pues necesariamente selectiva y sintética, al tiempo que subjetiva. Y al cuestionar el espejismo historiográfico de las visiones totalizadoras o la objetividad como única meta, adquieren una justa relevancia las perspectivas conscientes que el narrador escoge para su relato, y los puntos de vista con los que afrontará esta visita al pasado.

Abordar el siglo XVIII musical hispano implica, lógicamente, que muchas de las opciones y problemas que se plantean sean comunes a los que encaran historiadores de la música de otros periodos. Uno de los primeros es cómo afrontar la dialéctica entre las obras artísticas particulares, siempre distintas y únicas, y la necesidad de englobarlas dentro de categorías estilísticas que articulen un relato de mayor escala. En este sentido, y frente a lo que pudiera derivarse del estudio de las centurias anterior y posterior, 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 o en la superposición cronológica de algunas de ellas, 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.

Muy vinculado a esta cuestión se encuentra el lugar que otorgamos a aquellos compositores destacados cuyas obras excepcionales han pasado a formar parte del canon de nuestras historias de la música. Como han señalado Dahlhaus y Weber, conviene no perder de vista las complejas y cambiantes relacio-

nes que, a la hora de definir ese conjunto de obras maestras, tienen a veces los intereses estéticos de públicos, críticos e historiadores muy alejados del momento mismo de la creación de este repertorio.¹ Obras que en su tiempo disfrutaron de gran popularidad pueden haber caído irremisiblemente en el olvido, mientras que otras que pasaron desapercibidas entonces, ocupan hoy lugares de privilegio en los libros de historia y en las salas de concierto. La recepción de la música del pasado no sólo puede modificar los significados que otorgamos a esas músicas, sino su relevancia en los cambiantes discursos de los historiadores.

En una primera aproximación al siglo XVIII español, el problema en este sentido parece derivar de la ausencia de un corpus claro de obras maestras y autores reconocidos y reconocibles, no ya por el público de hoy, sino por buena parte de los especialistas. A diferencia de otros periodos de la historia de la música española, donde nombres como Victoria, Morales o, siglos más tarde, Albéniz o Falla, han logrado un puesto privilegiado en las narraciones generales de la música occidental, nuestra centuria no cuenta con un elenco equiparable de indiscutibles. Autores como Lliteres, Araujo, Torres, Sumaya, Nebra, Soler o García Fajer sólo recientemente van ocupando un lugar en el panteón de hombres ilustres de nuestra cultura musical, y a evidente distancia de contemporáneos suyos como Handel, Haydn o Mozart. Más difícil aún sería tratar de consensuar un puñado de obras fundamentales de estos mismos autores y, todavía más impensable, considerar que el conjunto de las mismas permitiera, por sí solo, establecer continuidades que ofreciesen una visión coherente e ininterrumpida de toda la centuria musical hispana. Es cierto que el XVIII es también el siglo de D. Scarlatti, Corselli, o Boccherini, pero, como se verá más adelante, sus procedencias y formaciones iniciales en tierras italianas han marcado de manera problemática su compleja adscripción a la categoría de «música española» que en buena parte de la historiografía se ha equiparado con la de «música en España».

En nuestro caso, pues, estas ausencias facilitan que nuestra mirada se desvíe hacia otros aspectos no menos esenciales, relacionados con las prácticas y los contextos de creación y consumo de la música. Desde esta perspectiva, el lugar más destacado y visible lo ocupan las instituciones que promovieron actividades musicales de muy distinta naturaleza. Algunas como la Iglesia tenían una larga tradición en aspectos relevantes como la formación de músicos, la creación de un corpus de repertorio específico y la conservación física del mismo. Otras como la corte compartían con ella el ofrecer un entorno de estabilidad

1. Véase C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995; y W. Weber, «The History of Musical Canon», en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 336-355.

profesional a los músicos, además de incorporar elementos de representación simbólica del poder monárquico que se traducía en repertorios diferenciados. En el caso de los coliseos dedicados a la ópera y al teatro musical, a diferencia de lo que ocurría en muchas de las principales cortes y capitales europeas, su estabilidad no estuvo siempre garantizada, y sólo a finales de siglo irán ganando una presencia y continuidad que acabarán por consolidarse en la centuria siguiente. Por su parte, el patrocinio privado, fundamentalmente a través de grandes casas nobiliarias, experimenta un incremento notable en las últimas décadas y se complementará con la eclosión de un activo mercado de partituras, instrumentos y tratados que sólo muy recientemente empezamos a conocer en sus verdaderas dimensiones.

Otro de los ejes decisivos para el estudio del siglo será ver cómo se contemplan las prácticas musicales dentro del conjunto de la cultura del siglo XVIII. Más allá de los tradicionales discursos teóricos producidos por los profesionales para un conjunto restringido de especialistas, la música empezará a ocupar nuevos espacios en la discusión pública en el contexto del mundo ilustrado. Su vinculación con otros ámbitos de la filosofía, la estética o el pensamiento general marcarán nuevos horizontes de expectativas en relación con lo *que* puede ser escuchado, y a *cómo* escucharlo.

La dimensión transatlántica de la cultura hispana durante el siglo XVIII también plantea algunos retos específicos para el estudio de las prácticas musicales. La enorme diversidad del continente americano se plasma en la convivencia y enfrentamiento entre distintos grupos raciales. Indios, negros, mestizos y blancos ocupan posiciones sociales en movimiento en una centuria donde resultará decisivo el auge del «criollismo» como identidad diferenciada de la de los españoles emigrados a América. Además, los procesos de movilidad entre continentes implicarán complejos procesos derivados de la recepción y resignificación de determinados repertorios y prácticas de origen europeo. Las músicas llegadas de España, Italia o Centroeuropa se insertarán así en un nuevo marco de referencia estética, pero también ideológica, donde los conceptos de centro y periferia no resultan siempre obvios desde una perspectiva tradicionalmente eurocéntrica.

En la organización de este volumen, el capítulo primero se ha dedicado a tratar aspectos estructurales que, de una u otra manera, permiten una aproximación global al conjunto del siglo desde la doble perspectiva de los discursos y de las instituciones. En el primer apartado se incluyen algunas reflexiones que tienen que ver de manera más explícita con la mirada del historiador, ya sea en la relación del concepto general de Ilustración con la música, los retos que plantea la periodización y la coherencia de los límites temporales, o el papel que ha jugado el nacionalismo en la creación de una imagen determinada del siglo XVIII

español. El capítulo se completa con apartados que admiten y casi demandan un tratamiento con una amplia escala temporal: por una parte, el estudio de instituciones de gran trascendencia y estabilidad para el desarrollo de la música en España como son las capillas eclesiásticas y la Capilla Real de la nueva dinastía borbónica; por otra, la exposición de algunos de los planteamientos que vertebran en el propio siglo los discursos teóricos y estéticos en torno a la música.

Aunque no excluyen los aspectos estructurales, los capítulos segundo a quinto presentan una secuencia temporal flexible en periodos de aproximadamente treinta años que sirven como soporte para presentar la evolución de distintos temas. La mayor parte de ellos se agrupan en torno a géneros musicales que han sido diferenciados atendiendo a las funciones y ámbitos de producción propios de la época, es decir: música religiosa, repertorios escénicos y géneros instrumentales. En el caso de la música sacra, Álvaro Torrente ha abordado los profundos cambios que tienen lugar en las primeras décadas del siglo y que afectaron a aspectos estilísticos esenciales como la métrica, la tonalidad y la nueva instrumentación, con especial atención a un género tan característicamente hispano como el villancico (cap. II, § 1). En un segundo momento, y tomando los años centrales como referencia, se plantean algunas cuestiones relacionadas con la convivencia de lenguajes dentro de este repertorio, mostrando a través de géneros como la misa, las posibilidades y límites del proceso de modernización estética (cap. III, § 1).

El estudio de los repertorios instrumentales ha sido realizado por Miguel Ángel Marín. Así, la música para tecla se aborda en dos apartados: el primero dedicado al repertorio organístico eclesiástico que, aunque entroncado con la tradición anterior, se proyecta con fuerza a lo largo de toda la centuria (cap. II, § 2); y el segundo centrado en el clave y la indiscutible figura de Scarlatti, para tratar los géneros de la tocata y la sonata (cap. III, § 2, y parte del cap. IV, § 2). Los géneros instrumentales vinculados tradicionalmente con el Clasicismo musical son expuestos de manera específica: tanto los repertorios orquestales como la obertura, la sinfonía y el concierto (cap. IV, § 1), como la consolidación de la sonata y el surgimiento del cuarteto de cuerda con la alternativa que representa Boccherini respecto al modelo de Haydn (cap. IV, § 2). En cuanto a los géneros vocales más allá de los límites de lo estrictamente litúrgico, Juan José Carreras ha planteado una amplia visión sobre la cantata, un género de límites no siempre precisos, pero imprescindible para entender los procesos de renovación estética de las primeras décadas del XVIII hispano (cap. II, § 3). El repertorio teatral es tal vez de los más cambiantes y sometidos a distintas influencias estéticas de procedencias diversas. Si el relevo entre la zarzuela heredada del XVII y las primeras propuestas de adaptación de la ópera italiana marcan el comienzo del reinado de Felipe V (cap. II, § 4), las décadas centrales verán consolidarse el

modelo de ópera seria italiana con la recepción del drama metastasiano y su consagración con Farinelli como responsable artístico de los espectáculos de la corte de Fernando VI (cap. III, § 4). La segunda mitad del siglo supondrá la adaptación del *dramma giocoso* italiano y del teatro francés (cap. IV, § 3) y finalmente la adopción, con no pocos problemas, del modelo empresarial operístico en convivencia con géneros como la tonadilla escénica (cap. V, § 4).

Reciben una atención específica aspectos menos estudiados hasta ahora pero esenciales para comprender las prácticas musicales de esta centuria como son las academias, los conciertos públicos o el mercado de la música (cap. V, § 1 y 2). Y aunque las conexiones con el resto de la música europea están implícitas en distintos epígrafes, se abordan de manera más amplia en el caso de autores como Corelli y Haydn, cuyas recepciones en España resultan muy significativas (caps. III, § 3, y V, § 3).

Aunque a lo largo del volumen se incluyen algunas referencias transversales al mundo de la América hispana, se ha optado por dedicar un capítulo específico a un ámbito cultural de una enorme riqueza y diversidad. Así, Leonardo Waisman ha abordado de manera conjunta tanto los géneros y las prácticas musicales religiosas (reducciones jesuíticas, parroquias urbanas y catedrales), como la vida musical profana vinculada a las diversiones públicas desarrolladas en los salones y teatros.

Los trabajos contenidos en este volumen se han beneficiado de la ayuda de varios colegas, que se prestaron generosamente a leer distintos capítulos y realizar numerosas mejoras. Vaya para todos ellos nuestro profundo agradecimiento: Màrius Bernadó, Joseba Berrocal, Lluís Bertran, Andrea Bombi, Cristina Bordas, Amaya García Pérez, Fernando Delgado, José María Domínguez, Alberto Hernández Mateos, Bernardo Illari, Ana Lombardía, Javier Marín López, Francisco Parralejo, Antoni Pizà, Pilar Ramos, Pablo-L. Rodríguez, Giulia Anna Romana Veneziano y Alfonso de Vicente. También nos facilitaron materiales inéditos para la redacción de estas páginas Raúl Angulo, Bernardo García-Bernalt, Antoni Pons, Aurelio Tello y Pablo Toribio Gil. La selección iconográfica no habría sido posible sin la inestimable ayuda de Víctor Pagán, la generosidad de Ignacio Izquierdo en la confección de los mapas y la colaboración de Pilar Tomás. Nuestro agradecimiento también a Juan Ángel Vela del Campo, a Carina Pons de la Agencia Carmen Balcells y al equipo coordinador del Fondo de Cultura Económica, con Marcelo Díaz y Marta Comesaña al frente y el recuerdo para Ricardo Navarro y su decisivo impulso inicial. Su comprensión, paciencia y confianza han permitido culminar un proyecto de estas características.

Los capítulos de música instrumental redactados por Miguel Ángel Marín forman parte de los resultados de los proyectos de I+D HAR2008-00636 y

HAR2011-22712 financiados por, respectivamente, el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Ministerio de Economía y Competitividad. Igualmente, el capítulo de Álvaro Torrente se ha beneficiado del proyecto *Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos* (Fases 4 y 5: FFI 2008-04007/FILO y FFI2011-26969) de los Ministerios de Ciencia y Tecnología y de Ciencia e Innovación. El capítulo sobre América incluye resultados del proyecto *La música en Hispanoamérica durante el siglo XVIII* llevado a cabo por Leonardo Waisman como investigador de CONICET (Argentina). Por último, los apartados dedicados a la música escénica redactados por José Máximo Leza se encuadran dentro del proyecto de I+D HAR2010-21498 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

I. El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos

JOSÉ MÁXIMO LEZA

Problemas de la historia de la música del siglo XVIII

La cultura de la Ilustración

Para los historiadores de la cultura del siglo XVIII, la Ilustración ha actuado como un potente faro de referencia. Ante un horizonte temporal continuo convertido en costa sin fronteras evidentes, resultan imprescindibles algunos hitos que marquen e iluminen el territorio para poder interpretarlo. De ahí la fecundidad narrativa que surgía de un siglo que se autodenominaba *ilustrado* y que trataba de discernir mediante las luces de la razón las novedades que defendía frente a una tradición de la que pretendía distanciarse. Una cultura nueva que se caracterizará, entre otras cosas, por la evolución desde el respeto a la «autoridad» hacia el valor de la «opinión», entendida como diversidad de opciones, de pensamiento independiente y de progreso. Un periodo donde se asistirá a la emancipación de la razón individual de la tutela que sobre ella ejercían el poder político y religioso, y que podría sintetizarse en la fórmula del paso de la «luz de la fe» a las «luces de la razón».¹ Las consecuencias de algunas de estas ideas se plasmarían de manera decisiva en los convulsos años finales de la centuria, desembocando en procesos revolucionarios que acabarían con los fundamentos de lo que conocemos como Antiguo Régimen, y alumbrando el nuevo tiempo de la llamada contemporaneidad.

Sin embargo, este recorrido no se produjo de manera unidireccional, sino que presenta contradicciones y la convivencia entre distintas corrientes de pensamiento donde se cruzan aspectos racionalistas e idealistas, y donde los logros materializados no siempre estuvieron a la altura de las ideas que los proyectaron. La tentación para el historiador es intentar mitigar la vitalidad de esas contradicciones internas en aras de una imagen limpia y precisa de una unidad que facilite la comprensión. Desde esta perspectiva, más que la constatación de la existencia de una Ilustración española, interesa estudiar cómo iba cristalizando en el medio cultural español la recepción de la modernidad y cuáles fueron las reacciones de diversas fuerzas tradicionalistas que trataron de oponerse a ella

1. J. Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en la letras españolas*, pp. 7-12.

de manera específica. Como construcción histórica, tan arbitrario sería tratar de demostrar a priori el fracaso sistemático al que llegan los proyectos reformistas en España como lo contrario, es decir, forzar una imagen de plena homologación con todos y cada uno de los hitos que han definido la modernidad de nuestro entorno europeo.²

Para los historiadores de la música española, la categoría de Ilustración ha provocado, por lo general, más incomodidad que facilidades a la hora de explicar el siglo XVIII. En primer lugar, porque la traducción de sus ideales políticos, filosóficos y literarios al ámbito de la música no resultaba evidente y, sobre todo, porque no parecían remitir a lo más significativo de la realidad musical española de ese periodo. En una centuria en la que iban ganando protagonismo los ámbitos seculares de la sociedad, las instituciones eclesiásticas y el repertorio sacro han ocupado un lugar central en las narraciones sobre nuestra historia musical. Este enfoque hunde sus raíces en la abundancia documental generada por estas instituciones, pero también tiene que ver con el propio surgimiento de la historiografía musical española. La condición de clérigos de buena parte de los padres de la disciplina musicológica y el papel crucial del nacionalismo como perspectiva, han convertido al repertorio sacro en una de las señas de identidad características y en la espina dorsal de las narrativas tradicionales de la historiografía musical española en las que el siglo XVIII no ha sido una excepción.³

Sólo en fechas relativamente cercanas han ido ganando espacio en la investigación otros ámbitos de producción y consumo más afines con los ideales característicos de una sociedad ilustrada. Entre ellos, la ópera y otros géneros teatrales, pero también y de manera más desigual, la música de cámara, el repertorio sinfónico o el mercado de la música y la instauración del concierto público. Los problemas de identidad nacional —en el caso de los géneros escénicos— o la dispersión y opacidad de fuentes que permitiesen el rastreo de prácticas privadas o semiprivadas, explican en parte el retraso y el lugar secundario de estos repertorios en los discursos generales sobre el siglo. Tampoco ayudó la ausencia de la música en el nuevo espacio institucional que iba surgiendo y que dio lugar a la fundación de las Academias Reales de la Lengua (1726), la Historia (1738) o las Bellas Artes (1752), donde no había una sección específica dedicada a la música.

Obviamente, el desarrollo de la Ilustración tuvo importantes matices en función de los distintos países europeos. Muchos de ellos derivan del grado de

2. F. Sánchez-Blanco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, pp. 11-16.

3. J. J. Carreras, «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)».

permeabilidad mostrado por los gobiernos hacia las ideas de unas clases medias emergentes y cada vez con mayor capacidad de influencia social. Si en países como Inglaterra y Holanda la receptividad del poder favoreció su implantación, en Francia, una burguesía fortalecida encontró la resistencia de la monarquía provocando enfrentamientos que desembocarían en el proceso revolucionario. Pero en buena parte de Europa —Prusia, Austria, Rusia, los Estados italianos, Portugal y también España—, la debilidad de la nueva clase social hizo que los ilustrados buscasen sus apoyos en la propia monarquía, para enfrentarse a las fuerzas más conservadoras y poder desarrollar así algunas de sus ideas.⁴ El resultado fue que la institución monárquica podía encarnar los aspectos más diversos y en apariencia contrapuestos: desde la continuidad y el respeto por las tradiciones más consolidadas, hasta la promoción y el blindaje de algunas de las reformas propuestas por los ilustrados. En España, la Corona marcaba la fortaleza pero también los límites del movimiento iluminista. En el ámbito de las iniciativas musicales esto permite explicar cómo en pocos años se pudo pasar de los fastos más representativos del Antiguo Régimen, encarnados en los montajes operísticos de la corte de Fernando VI, al intenso cultivo de la música de cámara en torno a la figura de Carlos IV, ya desde los tiempos en que era Príncipe de Asturias.

La cuestión de la periodización: una visión del siglo XVIII

Plantear los límites temporales del objeto de estudio es imprescindible pero casi nunca resulta sencillo, pues implica establecer fronteras en un territorio temporal donde, como en las fluidas aguas de un río, las líneas de un mapa en mitad de su curso no son nunca algo evidente. Como ocurre con otras categorías de la historia, la periodización es interpretativa y tiene que ver más con la perspectiva de quien narra que con una supuesta objetividad de los hechos «tal y como ocurrieron». Y en esa mirada selectiva se incluye también *qué* se narra. En musicología, una perspectiva que priorice la historia institucional o social será distinta de aquella que argumente con los discursos ideológicos, estéticos o teóricos, o de otra centrada en los géneros musicales y las obras mismas con sus rasgos estilísticos. A esto habría que añadir los aspectos geográficos, entendidos como áreas culturales que pueden presentar diferencias importantes dentro de un mismo periodo.⁵ Estos objetos de la historia presentan a menudo dis-

4. A. Mestre Sanchís, «Ilustración, regalismo y jansenismo», p. 716.

5. C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*; J. J. Carreras, «El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia», p. 27.

tintos ritmos de permanencia y cambio, no siempre coincidentes. Y así, mientras la estructura básica de algunas instituciones como las capillas musicales catedralicias permanece invariable durante décadas e incluso siglos, el mundo del teatro está sometido a vaivenes históricos que dificultan con frecuencia su continuidad. Un ámbito éste, el escénico, que es además especialmente proclive a la renovación estilística de su repertorio en periodos más breves de tiempo.

En el modelo de estilos musicales surgido a comienzos del siglo XX, el siglo XVIII ya presentaba algunas dificultades en relación con la conceptualización de sus centurias vecinas. La historia de los estilos ponía el acento en definir y acotar una serie de características específicas de cada uno de ellos e identificarlas en un conjunto de obras paradigmáticas. El modelo organicista de evolución estaba presente tanto en el interior de cada uno de los estilos, como en la secuencia histórica que encadenaba periodos como Renacimiento, Barroco, Rococó-Clasicismo y Romanticismo. En el caso del siglo XVIII, la narración articulada en torno a los grandes «héroes» que culminaban etapas significativas —Johann Sebastian Bach y Handel como practicantes del Barroco tardío, y Mozart y Haydn como cumbres del estilo clásico— rompía la ilusión de unidad del siglo, y entronizaba al Clasicismo vienés como referencia clave para caracterizar toda una época. Autores como Carl Dahlhaus contribuyeron de manera decisiva a cuestionar esta visión, en primer lugar abandonando la barrera simbólica de la muerte de J. S. Bach en 1750 como fin del Barroco, cuando en realidad la música del autor alemán se distanciaba notablemente de las novedades practicadas ya en las décadas de 1720 y 1730; y en segundo lugar, argumentando que la categoría de Clasicismo tenía más un sentido descriptivo de una realidad histórico musical concreta que el carácter normativo en el que debían desembocar necesariamente las músicas de las décadas anteriores bajo la problemática y ambigua etiqueta del preclasicismo.⁶ En este escenario se abrían horizontes nuevos en los que ganaba protagonismo el concepto de estilo galante y la ópera seria italiana que, partiendo de la novedosa escuela napolitana, se extendería por todas las cortes de Europa a partir de la segunda y tercera década del siglo, cubriendo el espacio cronológico entre el Barroco y el Clasicismo.⁷

Precisamente las décadas comprendidas entre 1720 y 1780 definirían el siglo XVIII «central» en la periodización propuesta por musicólogos como James Webster. Éste y otros autores no sólo destacarían la centralidad de la ópera como sistema productivo y como ideal estético, sino también el proceso de simplificación de los estilos musicales en aspectos como la melodía, la construcción de las frases, la armonía y la textura que tuvo lugar en esas décadas

6. C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*.

7. D. Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*.

cruciales. Era en esas mismas fechas cuando escritos de autores como Mattheson consagrarían una doble distinción de los estilos, ya fuese en función del lugar de interpretación de la música (iglesia, teatro y cámara), o de su identificación nacional (italiano, francés o mixto, esto es, alemán). El núcleo de este siglo XVIII estaría marcado intelectualmente por los ideales de la Ilustración, mientras que estética y estilísticamente dominarían los ideales del (Neo)clasicismo y de lo galante, al que se añadiría a partir de 1760 el ideal de la *sensibilidad* que se plasmaría tanto en la *opera buffa* italiana como en la música para tecla de autores como Carl Philipp Emanuel Bach. Webster contempla igualmente un largo siglo XVIII en el que algunos aspectos hundían sus raíces en el siglo anterior y otros continuaban hasta el siguiente, diferenciando así un barroco tardío (1670-1720) y el moderno estilo vienés (1780-1815 o 1830) que llegaría a conquistar todo el continente.⁸

Lo interesante de este planteamiento es que, junto a esta propuesta generalista *européa*, se contemplan otras alternativas para contextos regionales más precisos, como sería el caso de la tradición alemana protestante, donde sería conveniente mantener las fronteras entre 1675 y 1750 como una unidad coherente que finaliza —más que culmina— con la obra de J. S. Bach. De igual manera, el imperio de los Habsburgo, con Viena como centro, tendría en 1740 una fecha de inflexión que marcaría dos grandes periodos: el Barroco (1680-1740/1750) y el *Primer Modernismo vienés-europeo* (1740/1750-1815/1830) que incluiría una primera fase de carácter más local para acabar luego adquiriendo trascendencia internacional.

Otros autores han puesto el énfasis en los rasgos estructurales que definen la cultura musical de este periodo, entre los que se encuentra su carácter urbano vinculado a espacios ya conocidos como el teatro de ópera, y al surgimiento de otros como los conciertos públicos donde ganaron protagonismo géneros como la sinfonía, el concierto o el oratorio. Al mismo tiempo, las prácticas musicales privadas potenciarían la demanda de ediciones musicales, instrumentos y tratados, fortaleciendo una industria editorial específica y situando en un lugar cada vez más destacado la música de cámara, con géneros de nuevo cuño como el cuarteto o el quinteto de cuerda en un proceso que se intensificaría a comienzos del siglo XIX. La ampliación de los públicos se tradujo en la aparición de la crítica y el periodismo musical, favoreciendo el desarrollo de polémicas estéticas que, en forma de *querelles*, discutieron la primacía de las tradiciones nacionales de la música y encontraron en la ópera un escenario privilegiado para estas controversias. El tradicional y restringido ámbito de los profesionales y sus discusiones técnicas sería desplazado por un nuevo concepto de opinión

8. W. Webster, «The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?».

pública en el que ganarían protagonismo los aspectos estéticos más accesibles y conectados con otras experiencias culturales más amplias.⁹

La propuesta concreta de Dahlhaus en su volumen sobre el siglo XVIII incluía una amplia introducción conceptual y luego una serie de capítulos, donde en secuencias de 20 a 25 años, aparecían agrupados distintos epígrafes en los que no faltaba el tratamiento de autores destacados (Bach, Handel, Rameau, Haydn o Mozart) a los que se vinculaba con diferentes géneros y prácticas musicales concretas. Más recientemente, Keefe ha rechazado la periodización de Barroco y Clasicismo, y trata de evitar un desarrollo cronológico que invite a la lectura teleológica, optando por una división clásica en torno a los géneros y sus ámbitos de producción y consumo: la música de iglesia, la música para el teatro y la música de salón y sala de conciertos. La organización se hace en los dos primeros casos (iglesia y teatro) mediante un tratamiento por ámbitos culturales donde se incluyen no sólo los habituales (Italia, Francia, Austria, Alemania, Inglaterra), sino también otros menos frecuentes en volúmenes sobre este siglo (España, Portugal y sus imperios o Escandinavia). Significativamente, para la música de salón y concertística se recurre a un tratamiento más general donde se ponen en primer plano los distintos géneros (música de tecla, concierto, sinfonía, cuarteto de cuerda, serenata, cantata). A modo de interludios se insertan epígrafes sobre temas generales como escuchar, pensar, escribir o interpretar la música.¹⁰

Si las visiones sobre el siglo XVIII europeo han sido sometidas a continuas y recientes revisiones, el caso español presenta algunas complicaciones añadidas. La primera derivaba de buscar la homologación con lo ocurrido en el resto de Europa bajo las distintas variantes de la fórmula: *aquí también sucedió*. Esto suponía rastrear y tratar de identificar en la música del patrimonio hispano rescatado elementos tardo-barrocos, galantes, «preclásicos» o finalmente clasicistas, en cronologías con un desfase temporal más o menos aceptable en relación con el resto del continente. Por su parte, el modelo de los grandes nombres presentaba dos variantes: el de tratar de demostrar que la obra de autores canónicos como Haydn o Mozart había sido conocida y asimilada por el público y los compositores autóctonos y el, algo más complejo, consistente en reivindicar figuras propias que, si bien no alcanzaban las cumbres de éstos, podían mostrar una estatura europea reconocida en géneros específicos como ocurría con Terradellas y Martín y Soler para el caso operístico.

Las dificultades para aplicar estas estrategias con resultados satisfactorios eran evidentes. Por un lado, las etiquetas estilísticas aplicadas como un mero

9. J. J. Carreras, «El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia», pp. 35-36.

10. S. Keefe, *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*.

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 coherentes. El hecho de que el paradigma de la música instrumental fuese central en la concepción de la modernidad del Clasicismo vienés dificultaba aún más su aplicación a un repertorio español escaso y poco conocido en géneros como el cuarteto, el concierto o la sinfonía. Por otro lado, la recepción de autores europeos reconocidos era desigual y con un impacto en la producción nacional difícil de calibrar. Mientras la obra de Bach apenas tuvo incidencia y la de Mozart era poco conocida, Haydn ocupaba un lugar que sólo recientemente ha mostrado la verdadera dimensión de su impacto más allá del encargo de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* (véase cap. V, § 3).

En cuanto al papel central de la ópera italiana admitido por la historiografía europea más reciente, ha debido superar décadas de prejuicios nacionalistas de la historiografía española hacia ese género. A diferencia de lo que ocurría con el marchamo de lenguaje universal reconocido al Clasicismo vienés, la ópera italiana había representado para muchos historiadores españoles una identidad extranjera impuesta frente a un teatro nacional que se veía impotente para fraguar un repertorio equivalente (algo que sí lograría Francia y algo más tarde Alemania).

La lateralidad e incomodidad de estas propuestas hacía que la historiografía española se refugiase en terrenos más seguros que tenían que ver fundamentalmente con la historia institucional y con la recuperación de repertorios mediante su catalogación y edición. Desde esta perspectiva, las catedrales, colegiadas y los archivos eclesíásticos ocuparon un lugar de honor, donde ambas vertientes se complementaban bajo la sólida base empírica que ofrecían tanto la documentación conservada como las miles de partituras desconocidas y pendientes de estudio. Juan José Carreras ha señalado las limitaciones de esta perspectiva que primaba la acumulación de datos postergando la interpretación de los mismos, así como la tendencia al aislamiento secular como consecuencia de las dificultades en estos discursos para integrar la música española en el conjunto de lo que ocurría en el resto de Europa.¹¹ En este sentido, la categoría estética de Barroco había permitido la formulación de un estilo barroco musical español basado en el repertorio sacro del siglo XVII. La prolongación de este estilo hasta mediados del siguiente justificaba así la importancia de ese repertorio sacro como símbolo de identidad nacional, en un contexto europeo donde la música religiosa empezaba a ocupar páginas secundarias. Sin embargo, su extensión, a veces hasta los albores del siglo XIX (especialmente en la caracterización de un largo barroco americano), llevaba implícito el reconocimiento

11. J. J. Carreras, «El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia», *op. cit.*

de un evidente desfase en relación con las novedades que interesaban a los historiadores de otros ámbitos europeos.

En propuestas como la de Antonio Martín Moreno, autor del único volumen dedicado en las últimas décadas al siglo XVIII en su conjunto, se optó por la presentación de instituciones y autores siguiendo la división entre música de iglesia, de cámara y teatral, dedicando un apartado específico a la teoría musical. Sin embargo, la explícita renuncia a la reflexión sobre «rasgos, géneros y estilos» evitaba los debates abiertos sobre la periodización o la vinculación del repertorio español con las categorías estilísticas utilizadas en el repertorio análogo europeo, lo que limitaba notablemente las posibilidades de diálogo con otros planteamientos historiográficos desarrollados en nuestro entorno.¹² Un diálogo que mostraba signos de renovación a partir del encuentro celebrado en la Universidad de Gales (Cardiff) en 1993 y que se concretó en la publicación coordinada por Malcolm Boyd y Juan José Carreras, incluyendo aportaciones que han tenido fecunda continuidad en estudios posteriores sobre el siglo XVIII español y americano.¹³

Abandonados los esquemas globales de explicación, las aproximaciones de la musicología durante los últimos años han puesto el acento en la diversidad de perspectivas y la atención a la diferencia (tanto territorial como de géneros musicales), lo que está abriendo nuevas perspectivas para espacios culturales tenidos por «periféricos» hasta hace poco tiempo. Si las regiones europeas no deben confluír necesariamente en un modelo único y canónico, el foco se centra entonces en ver *cómo* se desarrolló la vida musical en ámbitos concretos y, para la cuestión de la periodización, ver qué aspectos resultan de utilidad en cada caso más allá de la extrapolación de los resultados. Obviamente, las categorías historiográficas de análisis son en gran medida coincidentes y han de incluir aspectos institucionales, sociales y estéticos, sin desatender cuestiones biográficas o referidas a los procesos de circulación y recepción de las obras entre distintos ámbitos culturales.

Los límites cronológicos generales de nuestro volumen vienen marcados por acontecimientos de indudable trascendencia en el ámbito de la historia social y sobre todo política. La simbólica fecha del fallecimiento del rey Carlos II, el 1 de noviembre de 1700, permite asociar limpiamente el nuevo siglo con la dinastía borbónica que acabaría consolidándose en el trono español tras los convulsos años de la Guerra de Sucesión. No obstante, en el ámbito cultural en general, y como veremos en el particular de la música, al menos la última década del reinado de Carlos II supuso el inicio de algunas novedades importantes que ten-

12. A. Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*.

13. M. Boyd y J. J. Carreras, *Music in Spain during the Eighteenth Century*.

drán su continuación e intensificación en los primeros años del siglo XVIII. En el otro extremo, de nuevo un conflicto bélico, la Guerra de la Independencia, implica una ruptura explícita en el ámbito político y dinástico que alterará de manera decisiva algunas estructuras musicales de la propia corte y de los espacios públicos de los teatros. La evidente decadencia de las capillas musicales eclesiásticas es un proceso más gradual que terminaría años después con las distintas desamortizaciones, al tiempo que surgían instituciones como el Real Conservatorio de Música de Madrid que tomarían el relevo en el campo de la enseñanza musical.

Respecto a la aplicación de categorías estilísticas a las propias obras, veremos a lo largo del volumen cómo existieron diferencias notables referidas a los distintos géneros. En los repertorios religiosos, el mantenimiento de algunos de los paradigmas compositivos del pasado no impedirá un proceso de modernización creciente e irreversible —especialmente en el ámbito de la corte—, que provocará sonoras polémicas y que alcanzará de manera irregular a los diversos centros catedralicios. Más rápida será la incorporación al terreno de la música teatral de las novedades procedentes de la ópera italiana en todas sus variantes, si bien la debilidad de las estructuras institucionales del país no garantizará la continuidad observada en otros centros europeos. Por su parte, la música instrumental —de cámara y sinfónica— sufrirá una intensa y temprana inmersión en las tendencias estéticas de las propuestas más novedosas, lo que permite hablar de una periodización muy similar a la de otros ámbitos del continente.

En el caso hispano, la ausencia de grandes nombres que hayan pasado al canon musical del siglo XVIII atenúa necesariamente la perspectiva basada en el contraste sistemático de la producción de autores relevantes frente a la «norma» practicada por sus contemporáneos más modestos. Esto no significa que no deban atenderse los procesos que, ya en la época, otorgan un lugar destacado a determinados maestros, ya fuese por la difusión y reconocimiento de su obra, los puestos institucionales que ocupan, o su predisposición para proponer modelos estéticos susceptibles de ser imitados y reproducidos en distintos contextos. Y en estos procesos no sólo participan autores como José de Torres, Francesco Corselli, Domenico Scarlatti, José de Nebra, Francisco Javier García Fajer o Luigi Boccherini, con indudable influencia en sus coetáneos, sino también otros como Corelli, Pergolesi o Haydn que tuvieron una recepción productiva igualmente rastreable en el mundo hispano. De este modo, será necesario aplicar con cautela las categorías de centros y periferias, conjugadas en plural y siempre atentas a las plasmaciones de repertorios particulares. Así, por ejemplo, no hay duda de que la corte de Fernando VI a mediados de siglo, con Corselli y Nebra al frente de la capilla, está muy al corriente de las novedades italianas, tanto en el campo operístico como en el de la música litúrgica

más reciente. Por contraste, en muchas capillas catedralicias se cultivan de manera insistente hasta el final de la centuria las formas más reconocidas y reiterativas de un género tan tradicional como el villancico polifónico. Sin embargo, esto no excluye que en algunas de estas capillas «periféricas» —caso de Jaca o Astorga— encontremos importantes colecciones de arias operísticas italianas que nos alertan sobre complejos procesos de circulación de un repertorio en el que habrá que disociar las prácticas musicales y los modelos de emulación compositiva identificables en otros géneros. Por tanto, y según los repertorios, los centros de referencia podían ser las óperas de Nápoles o Venecia, o la música camerística escuchada y editada en Viena o París. Pero al mismo tiempo, la corte madrileña o capillas como las de las catedrales de Toledo o Barcelona se convertían

Figura 1. Giuseppe Giordani, Aria «Resta ingrato, io parto, addio»
(Archivo General del Palacio Real, leg. 1.625, cat. 1.923) © Patrimonio Nacional



La circulación del repertorio operístico italiano fue intensa con distintos centros españoles, en muchas ocasiones a través de arias sueltas comercializadas desde ciudades italianas, tal y como ocurre en esta versión del aria «Resta ingrato, io parto, addio», debida al compositor napolitano Giuseppe Giordani (1751-1798) y conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid. El aria, perteneciente a la ópera *Armida abbandonata*, que se estrenó con música de Nicolò Jommelli en 1770, pudo pertenecer a una reposición de la obra en la que interviniese Giordani renovando la partitura de algunas arias como ésta.

en centros que irradiaban propuestas concretas o redistribuían las llegadas de otros ámbitos europeos. Las intensas conexiones con el mundo americano abren a su vez procesos de circulación y recepción específicos, con complejas connotaciones ideológicas y estéticas en los intercambios entre la metrópoli y las colonias (véase cap. VI).

Frente a un panorama donde cada vez se hace más evidente la intensa circulación de los repertorios (en parte acelerada por el despegue de la imprenta y los mercados de venta de partituras), la movilidad de los músicos presenta algunos rasgos particulares. Como se verá inmediatamente en un apartado específico, la red de capillas catedralicias y de colegiatas favorecerá la circulación interna de los distintos maestros en busca de destinos profesionales más apetecibles y mejor remunerados. Sin embargo, las relaciones con otros centros europeos resultan más complejas. A diferencia de lo que había ocurrido en el siglo XVI y, por distintos motivos, ocurrirá en el XIX, no son muy frecuentes los casos de músicos que realicen estancias de formación en ciudades italianas, francesas o del centro de Europa, y que retornen a España para ejercer su profesión. La razón quizá se encuentre en las propias estructuras institucionales que ofrecían oportunidades laborales a los músicos y los repertorios asociados a ellas. En las capillas eclesiásticas y los cabildos que las sustentaban, se demandaban un tipo de formación y habilidades compositivas que, en líneas generales, podríamos calificar de conservadoras. En una institución donde la formación de los niños cantores estaba sólidamente estructurada y garantizaba el autoabastecimiento, la costosa estancia en centros foráneos no suponía un aliciente específico que pudiera generalizarse. El ejemplo de García Fajer, maestro que estuvo en Italia durante algunos años antes de regresar a Zaragoza en 1756 para permanecer en la Seo hasta su fallecimiento, es más una excepción que consolida la norma. Y en su caso resulta difícil calibrar la relación directa entre la intensa estancia italiana y el lugar de privilegio que luego ocuparía en la red de capillas catedralicias durante décadas. Más flexible resultaba el ámbito de los instrumentistas, donde, sin embargo, un violinista como Juan Oliver Astorga, con una reconocida trayectoria como virtuoso y compositor en Italia, Alemania e Inglaterra, tuvo que someterse posteriormente a los procesos de oposición y lento ascenso en la plantilla de la Capilla Real a medida que se producían distintas vacantes.

En cuanto a la corte y el mecenazgo nobiliario, tal y como ocurría en otras capitales europeas, se prefirió la importación de músicos de prestigio que permitiesen disfrutar de primera mano las novedades de algunos repertorios como la ópera o la música instrumental de cámara. Los nombres de Farinelli, Scarlatti, Corselli o Boccherini forman parte de una nómina de ilustres compositores, cantantes e instrumentistas que desarrollarán gran parte de su vida profesional en España. Mucho menos frecuentes son los casos de músicos españoles que se for-

man fuera y retornan para desarrollar su labor profesional. Resulta significativo que, ya en la década de 1780, sean precisamente los hijos de Gaetano Brunetti, y con patrocinio del príncipe Carlos, los que realicen estancias de formación en París con Duport, antes de volver a España. Francisco Brunetti, consumado violonchelista, llegará a ocupar el cargo de director de la Real Cámara ya en 1814 y representa el cambio de paradigma profesional asociado a un repertorio instrumental que fue ganando terreno en las últimas décadas del siglo.

Nacionalismo e identidad

Aunque el nacionalismo está en la génesis de buena parte de la historiografía musical europea, Juan José Carreras ha mostrado cómo en el caso español su papel ha sido decisivo y persistente a la hora de guiar el desarrollo de la propia disciplina musicológica y sus discursos sobre el pasado. Surgida al calor del romántico siglo XIX, la búsqueda de la definición de una «música española», diferente —y casi siempre excluyente— del resto de la música europea, trazó un itinerario marcado por la negación de las influencias extranjeras en la música propia y la denuncia continua del olvido sufrido por la música nacional en las síntesis históricas europeas.¹⁴

No es extraño pues que la música en la España del siglo XVIII se haya identificado en muchas ocasiones con una historia de la música *española* de ese periodo. Esto ponía en primer plano la cuestión de la españolidad de determinados autores o géneros, y la búsqueda de los rasgos que pudieran ser identificados como música propia. Sin embargo, y como ya señalara Dahlhaus, más que una cuestión de esencialismos musicales en sentido estricto, en la definición de las identidades nacionales juegan un papel determinante los aspectos políticos e ideológicos de quien construye el propio objeto de una «música nacional». En este sentido, se comprende la incomodidad que figuras como Scarlatti o Boccherini en el ámbito de la composición o de Farinelli en la gestión musical, han suscitado a la hora de componer un cuadro coherente de la música española del periodo por parte de la historiografía nacionalista.

Obviamente, la percepción de una identidad española no es algo ajeno a intelectuales, políticos y artistas en el siglo XVIII, pero con implicaciones y consecuencias no siempre acordes con las lecturas realizadas a posteriori. En el ámbito musical habría que esperar al siglo siguiente para que surgiesen propuestas equiparables a las historias literarias de España, que desde la década de

14. J. J. Carreras, «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *op. cit.*

1760 firman autores como los hermanos Rodríguez Mohedano, Lampillas, Juan Andrés, Masdeu o Capmany y Montpalau.¹⁵ El proceso incluyó la paulatina construcción de un repertorio de clásicos «españoles» con ediciones de Garcilaso, Vives o Berceo, donde no sólo se valoraban las virtudes literarias de estas obras, sino que se pretendía consagrar referentes de una tradición propia. En esta misma dirección pueden entenderse el gusto por la recreación y actualización de algunos episodios de la historia nacional plasmado en muchos de los argumentos teatrales debidos a Meléndez Valdés, Moratín o Jovellanos (véase cap. IV, § 3). La conciencia patriótica se incluía así entre las obligaciones político-pedagógicas de los literatos ilustrados.

La propia monarquía había tomado iniciativas en el ámbito de la recuperación de testimonios documentales del pasado mediante la Real Comisión para la investigación de los archivos creada por Fernando VI, a fin de escribir una nueva historia eclesiástica de España. Si el objetivo era fundamentar algunos privilegios de la Corona española frente al papado, resulta muy significativa la idea de identificar la historia de la Iglesia con la de la propia historia nacional. Entre los miles de documentos transcritos, el ambicioso proyecto implicó la copia de algunos manuscritos musicales de especial relevancia conservados en la catedral de Toledo. Era el caso de uno de los pocos testimonios del canto mozárabe, así como una copia de las Cantigas de Santa María que fueron ofrecidos a Fernando VI y a su esposa Bárbara de Braganza. Más allá de las dificultades —que en parte aún hoy subsisten— para descifrar los manuscritos visigodos, el rito mozárabe adquiriría un especial valor simbólico como emblema de la continuidad religiosa y de identidad cultural en un periodo de dominación árabe, alimentando la ilusión de una continuidad histórica en la que los representantes de la nueva dinastía borbónica serían legítimos herederos.¹⁶

En el terreno de la música y durante buena parte del siglo, el concepto imperante en Europa de universalidad no había resultado incompatible con las aportaciones que a él realizaban las distintas peculiaridades nacionales. Tomás de Iriarte, por ejemplo, al repartir las glorias en las que destacaban las distintas naciones europeas, situará en España a «los más sabios e ingeniosos maestros de Música eclesiástica».¹⁷ La supuesta supremacía española en el terreno de la música sacra era una vieja tradición que había encontrado defensores en teóricos como Francisco Valls (*Mapa armónico práctico*, c. 1737) y que, profundizada y reformulada, se prolongaría en el XIX convirtiéndose en una de las señas de identidad de la naciente historiografía nacionalista. Pero si la consideración de la música como

15. P. y R. Rodríguez Mohedano, *Historia literaria de España*.

16. S. Boynton, *Silent Music, Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain*.

17. T. de Iriarte, *La música. Poema*, p. XXI.

un lenguaje autónomo estaba en la base de este planteamiento universalista, también habían surgido voces, desde Rousseau hasta Eximeno, que enfatizaban la vinculación de la música con las distintas lenguas nacionales. Se abrió así un puente hacia las teorías de Herder y su concepción moderna de un nacionalismo aglutinado en torno a la idea romántica de «pueblo» como comunidad nacional cuyo espíritu se expresa a través de una música propia y diferenciada.

Los discursos y debates en torno a una identidad nacional estaban fuertemente asociados a repertorios específicos e incluían, además de factores estéticos, condicionantes ideológicos, políticos e institucionales. La ópera, en este sentido, ocupaba un lugar central marcado inevitablemente por el uso de lenguas diferentes. La ópera italiana, extendida por todos los rincones de Europa, se había convertido en la imagen misma de una cultura compartida y emblema de modernidad, y por eso mismo había suscitado importantes querellas estéticas en su enfrentamiento con otros modelos identitarios como el del teatro musical francés. Su preeminencia hará de él un candidato ideal para erigirse en el *otro* sobre el que construir una identidad basada en la diferencia. Sin embargo, en España la convergencia de rasgos musicales y dramáticos procedentes de la ópera italiana en los géneros españoles se produjo de manera poco traumática durante la mayor parte del siglo y sólo en las últimas décadas encontramos posturas estéticas abiertamente beligerantes. Así, será Juan Antonio de Iza Zamácola (Don Preciso) quien mejor encarnará una postura explícitamente nacionalista centrándose en la defensa de repertorios propios. Para él, cada nación, partiendo de su lengua, tiene una música específica y la española habría sido arrinconada en géneros como las coplas de seguidillas y tiranas. De esta situación surgiría la necesaria defensa de bailes y cantos nacionales frente a la música italiana «que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter».¹⁸

La pasión nacionalista de Zamácola le llevaría a reivindicar las bondades de la música religiosa hispana no tanto por religiosa, como por española. No obstante, y desde los presupuestos idiomáticos, la música eclesiástica remitía justamente a un ámbito de vocación universalista con el latín como *lingua franca*, y en principio reacia al empleo de fórmulas localistas que enturbiasen su carácter ecuménico. De ahí que la defensa que de ella hagan la mayor parte de los teóricos españoles se centre en aspectos relacionados con los sólidos principios de la teoría musical: la maestría en el contrapunto y sus distintas plasmaciones en el ámbito de la polifonía sacra. En este sentido, resulta significativa la posición del género del villancico, justamente tenido por la historiografía como un género de fuerte

18. J. A. de Iza Zamácola (Don Preciso), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, p. 22.

tradición hispana. En el incómodo terreno entre lo sacro y lo profano, será discutido y combatido por teólogos y sin embargo sostenido por una práctica tozuda que prolonga su agonía a lo largo de la centuria. De este modo, el villancico, discordante con los moldes estéticos que se presuponían a la música sacra, sería excluido de cualquier reivindicación teórica o normativa que lo convirtiera en bandera de identidad musical española en el propio siglo ilustrado.

Desde una perspectiva profesional, la temprana presencia de músicos italianos, franceses o centroeuropeos asociada a la nueva dinastía, no hacía sino continuar una tradición ya presente en el siglo anterior, y ahora intensificada no sólo en el ámbito de la música sino también de otras manifestaciones artísticas como la pintura o la arquitectura. En este aspecto, conviene poner de relieve cómo la defensa corporativa de privilegios profesionales está en la base de algunos episodios y tensiones que, a lo largo de todo el siglo, salpican la historia institucional de capillas o teatros. La búsqueda de protección real, eclesiástica o municipal, y el mantenimiento de las ventajas o privilegios económicos adquiridos, derivarán en ocasiones hacia la imposición de límites a autores u obras procedentes del extranjero como ocurrió a finales de siglo en el ámbito operístico (véase cap. V, § 4).

Pero visto en su conjunto, para el siglo XVIII español, las ideas de dependencia o de invasión cultural extranjera no tienen el protagonismo que les otorgó la historiografía posterior. A comienzos de la nueva centuria, Joseph Teixidor pondría las bases de algunos de los principales argumentos que harían fortuna en la construcción del concepto de una identidad nacional musical española. Entre ellos estarían la defensa, más allá de la evidencia documental, de la superioridad de las aportaciones hispanas a la historia universal y la denuncia del olvido de semejantes logros por parte de la historiografía europea. Autores como Basilio Castellano de Losada o Mariano Soriano Fuertes, y más tarde Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell, contribuirían a sentar las bases de una imagen del siglo XVIII en la que la continuidad de una supuesta música española se había visto amenazada por factores externos. La concepción universalista que presidía el siglo ilustrado había dado paso a la defensa de una identidad nacional que necesitaba del *otro* para afirmarse con rasgos propios en un escenario de enfrentamiento desde el que se reinterpretaba el pasado inmediato.

La música en las instituciones eclesiásticas

La música eclesiástica ha ocupado tradicionalmente un lugar destacado en la historiografía española de la Edad Moderna. Esta posición es consecuencia, en primer término, de la fortaleza institucional que alcanzó la Iglesia y que quedó reflejada en imponentes edificios —con la catedral como emblema— y en

estructuras estables como las capillas de música que participaron eficazmente en la solemnización del culto. A la solidez de la institución eclesiástica contribuyeron tanto los diversos recursos económicos que la sostuvieron (diezmos, primicias, propiedades, donaciones) como una elaborada estructura normativa (estatutos, reglamentos, ceremoniales) que garantizaron su funcionamiento y continuidad durante siglos. De este modo, la generación de una documentación amplia y seriada ha ayudado no sólo a fijar una imagen de lo sucedido —y su memoria—, sino a proyectar una ilusión de coherencia, racionalidad o eficiencia que ha sido muy apreciada por los historiadores en su búsqueda de certezas en un pasado siempre fragmentario.

La investigación, sin embargo, no siempre ha distinguido críticamente entre la reconstrucción permitida por los testimonios documentales —lo que el archivo conserva— y las complejas realidades de unas prácticas musicales que iban mucho más allá del retrato administrativo derivado de las actas y los acuerdos capitulares. Lejos de una imagen en la que la catedral se erigía en centro autárquico y representativo de un todo urbano, la rica vida musical de pueblos y ciudades trascendía sus muros y llegaba a las parroquias, conventos y cofradías, así como a los teatros, las casas particulares o las celebraciones civiles. Se adivina entonces un paisaje de una diversidad de la que generalmente no nos ha llegado sino un pálido testimonio documental —muchas veces en los propios archivos catedralicios—, pero cuya reconstrucción nos va descubriendo un mapa cada vez más amplio y variado de la cultura musical del siglo XVIII.

En comparación con otros ámbitos de producción y consumo como la corte o el teatro, la mayor estabilidad del modelo institucional que sustentaba la música religiosa ha propiciado el uso de marcos temporales de larga duración para su estudio. Así, las numerosas catedrales y colegiats hispanas y americanas comparten aspectos comunes en su estructura y organización, con las capillas de música en lugar preeminente y puestos recurrentes como el de maestro de capilla, organista, niños cantores o instrumentistas (comúnmente llamados ministriles). Su destacado papel en la formación de compositores, cantores e instrumentistas contribuyó de manera decisiva a mantener el oficio musical y a transmitir una concepción teórica y práctica de la música muy precisa. A esta idea de estabilidad colaboraron también la liturgia compartida y el sometimiento a unas directrices eclesiásticas, en principio de obligado cumplimiento en todo el orbe católico.

No obstante, al acercarnos a los distintos centros, el cuadro se vuelve menos homogéneo y muestra diferencias en el modelo trazado. El tamaño y actividad de las distintas ciudades, la riqueza material de algunas sedes episcopales o la existencia o no de una red de capillas musicales que atendieran las necesidades musicales de las instituciones, planteaban soluciones y escenarios diversos. Igualmente, la aplicación que los obispos hacían de las directrices eclesiásticas

no fue siempre uniforme y las prácticas, tradiciones y cultos locales cristalizaron a menudo en manifestaciones musicales particulares de gran interés.

Junto a estas diferencias *geográficas* del modelo, hay que considerar los cambios temporales que, a veces lenta pero inexorablemente, tienen su reflejo en los aspectos institucionales y estéticos a lo largo del siglo. Así, por ejemplo, la ampliación progresiva de las formaciones instrumentales de las capillas tendrá implicaciones económicas, pero también estilísticas en las obras de muchos maestros. Lógicamente, y desde la perspectiva de la historia de la composición, la personalidad y trayectoria artística de los diversos autores permitirá soluciones estéticas distintas a retos litúrgicos similares. Por otro lado, la existencia de una potente red de circulación de músicos y repertorios entre los numerosos centros repartidos por todos los rincones de la geografía hispana y americana, jugará un papel decisivo en el intercambio y actualización estética durante toda la centuria.

Vista de manera global y comparada con la de otros países europeos, resulta significativa la centralidad de la música eclesiástica y sus instituciones en la historia de la música en España durante este periodo. Obviamente, en toda Europa —católica o protestante— existían capillas musicales sostenidas por la Iglesia, pero su importancia relativa era menor al integrarse en entornos donde otros mecenazgos favorecían sus propias estructuras musicales: ya fuesen las cortes principescas de Alemania, los poderes municipales del centro de Europa, las ciudades-estado italianas o el activo mercado inglés. Esto no sólo posibilitaba un desarrollo profesional más diversificado, sino también una ampliación de los planteamientos estéticos de las composiciones. El que una capilla musical abordase habitualmente repertorios litúrgicos y profanos o que los gustos de un príncipe alemán, un cardenal romano o un aristócrata inglés tuvieran una incidencia directa en las composiciones, permite establecer diferencias estéticas en relación con otro tipo de patrocinio colectivo, dependiente de los cabildos y más atento a la observancia de las normativas eclesiásticas que a las inquietudes estéticas individuales de sus miembros.

La música en catedrales y colegiatas

Las catedrales constituían un microcosmos donde convivían distintos espacios arquitectónicos y devocionales gobernados a su vez por diferentes administradores, aunque todos supervisados por el cabildo. El coro, como espacio físico y simbólico de referencia, era donde los miembros del cabildo celebraban el oficio divino junto a los capellanes y otros prebendados, mientras que las capillas estaban destinadas a ritos particulares, en muchos casos dirigidas por cofradías y con celebraciones dedicadas a santos específicos.

El amplio número de eclesiásticos que servían en una catedral incluía a las dignidades —con el deán al frente—, canónigos, racioneros y beneficiarios. Pero también había, para otras obligaciones, una serie de sirvientes, ordenados o no, como sacristanes, capellanes, limpiadores, campaneros y un grupo variable de mozos de coro (infantes, seises). Estos puestos llevaban asociados un sistema de remuneración mediante prebendas, es decir, una porción determinada de las rentas anuales de la catedral, y beneficios de cantidad variable.

El cabildo era el máximo órgano de decisión en todo lo relativo al gobierno de la catedral y al cumplimiento del culto. Integrado por aquellos que gozaban de una prebenda (dignidades, canónigos y racioneros), entre sus competencias se incluían lógicamente cuestiones musicales que iban desde la admisión de músicos o de nuevos instrumentos hasta la adquisición del repertorio. Al contrario de los clérigos del coro, los músicos de la capilla rara vez tenían voz y voto en el cabildo, pues normalmente eran, a lo sumo, racioneros, aunque en ocasiones eran nombrados diputados por el propio cabildo, como expertos sobre algún aspecto específico. Los acuerdos de este órgano quedaban reflejados en las actas capitulares, mientras que los libros de cuentas de la fábrica, donde se reflejaba la marcha económica del cabildo, registraban los detalles que afectaban a la capilla de música en cuanto a la contratación y pagos.

La estabilidad laboral y económica que gozaban la mayoría de las capillas musicales las convertían en el destino prioritario de cualquier músico durante el Antiguo Régimen. No obstante, sus ingresos variaban según la institución y el estatus ocupado que incluía distintas figuras: prebendados, beneficiados, racioneros, medio racioneros, capellanes o asalariados. Por otro lado, atendiendo al grado de integración de los músicos en la capilla y con denominaciones cambiantes según los centros, podían distinguirse entre músicos titulares (con salario de fábrica y obvenciones), interinos (supliendo a plazas de jubilados o impedidos, sin salario pero con gratificaciones), agregados (incorporados tras un periodo de prueba, con vinculación precaria a la capilla), meritorios (admitidos para ejercitarse pero sin plaza ni gratificación alguna), suplentes y jubilados. Es difícil saber los ingresos globales de los músicos, pues había trabajos ocasionales retribuidos como la enseñanza, la copia de papeles de música, o colaboraciones esporádicas fuera de la capilla.

Mayoritariamente los puestos de prebendados destinados a músicos en las catedrales demandaban candidatos célibes y, naturalmente, más aún en los monasterios. Esto era debido a las regulaciones del canon, pero también porque los que ocuparon estos puestos tenían un importante número de tareas litúrgicas unidas a sus deberes musicales. Aunque los cabildos podían ser flexibles a la hora de contratar laicos, éstos solían acabar recibiendo al menos las órdenes menores y mantenían sus puestos de por vida. Distinto era el caso de los instrumentistas, que no eran

prebendados sino empleados, y que en muchas ocasiones podían ser laicos. En algunos centros, como las catedrales de Oviedo y Guadix, se observa una actitud muy flexible hacia los músicos laicos a lo largo de su historia.

Los efectivos musicales de la catedral podían reforzarse con músicos ocupando algunas de las capellanías, que eran fundaciones —normalmente privadas— dotadas de una renta para el sustento del capellán con obligaciones religiosas, por lo que se exigía casi siempre que los ocupantes fuesen presbíteros o tuviesen la opción de llegar a serlo. En otros centros, sobre todo en ciudades pequeñas —y especialmente en el reino de Aragón—, fue decisivo el apoyo de los ayuntamientos a las capillas de música, asumiendo, total o parcialmente, el coste de los salarios de algunos de ellos. En contrapartida, los instrumentistas participaban en las festividades locales y el maestro de capilla servía como capellán del ayuntamiento. En estos casos, la proporción de laicos entre los instrumentistas era notablemente superior.

En los centros de patronato privado o de patronato real, los cabildos no gozaban de un control tan directo sobre los temas musicales, y eran los patronos o el rey quienes financiaban la capilla y quienes debían aprobar los nombramientos de los empleados a partir de una lista de candidatos.

El coro y la capilla de música: puestos y funciones

La rica actividad litúrgica de la catedral demandaba una abundante participación musical que incluía el canto llano, la música polifónica —generalmente para momentos más solemnes— y las intervenciones instrumentales del órgano y otros instrumentos que podían acompañar determinadas obras. Para atender estas necesidades, la institución contaba con dos grupos principales: el coro, encargado de interpretar el canto llano, y la capilla, que asumía el repertorio polifónico. Pese a que constituyen entidades administrativamente separadas dentro de la catedral o colegiata, su interdependencia y colaboración era esencial en la interpretación de determinados repertorios como la práctica del *alternatim* entre monofonía y polifonía en muchos momentos de la liturgia. Además, no era infrecuente que parte de los clérigos del coro, los capellanes y el mismo sochantre participaran en el repertorio polifónico de la capilla aunque no formasen parte orgánica de la misma.

El coro estaba dirigido por el sochantre, por lo general uno de los ministros mejor pagados de la catedral, y para cuya elección se recurría a oposiciones convocadas mediante edictos. Además de saber canto llano, que debían entonar para introducir al coro, se les exigía tener cualidades vocales suficientes para llenar la sonoridad del templo y dominar el canto de órgano (polifonía) para, si

fuera necesario, integrarse en la capilla como bajos (Pamplona), tenores (Capilla Real de Granada) o con un registro medio (Salamanca) que permitiera una gran versatilidad. El sochantre era el responsable de llevar el compás, es decir, marcar el tempo adecuado para la solemnidad de la fiesta correspondiente. En el coro, además de los clérigos, dignidades y canónigos, las catedrales importantes podían contar con el refuerzo de capellanes denominados según su especialidad, maitinantes, salmistas o *tenoristas*, y que solían ser elegidos por oposición atendiendo a sus cualidades vocales y conocimientos del canto llano.

Por su parte, la capilla de música era la responsable de la interpretación del repertorio polifónico necesario para las prácticas devocionales de la institución de la que dependían, ya fuesen catedrales, colegiatas, parroquias o monasterios, pero también la casa real o casas nobiliarias, sin olvidar aquellas compañías libres o extravagantes no asociadas de manera particular a ninguna institución. Dirigida por el maestro de capilla e integrada por voces e instrumentos, constituye el grupo profesional más estable de los que se dedican a la actividad musical durante todo el Antiguo Régimen.

El maestro de capilla es el máximo responsable musical de la misma, y sus funciones incluyen labores de dirección, composición y arreglos, programación de obras ajenas, así como tareas pedagógicas. El maestro selecciona y compone las músicas necesarias para las distintas celebraciones y recomienda al cabildo qué obras deben comprarse para su uso en el culto. Si bien su labor docente a veces alcanzaba a otros clérigos y miembros de la catedral, se centraba sobre todo en la enseñanza musical de los niños de coro, interviniendo en su selección y asumiendo en muchos casos su cuidado y tutela. Para estas tareas podía estar auxiliado por otros cargos, como el maestro de mozos de coro, que enseñaba a éstos el canto gregoriano (en ocasiones esta tarea recaía sobre el sochantre), o el maestro de canto de órgano, responsable de instruir a los niños en la música polifónica y la no gregoriana.

El maestro también propone músicos para las plazas vacantes y preside, cuando se da el caso, las oposiciones que permitan cubrir las. Es asimismo el responsable del archivo musical, la adquisición de instrumentos y la copia de las obras necesarias. En ciertas instituciones —especialmente de patronazgo privado: Capilla Real de Granada, y colegiatas de Castellar (Jaén) y Olivares (Sevilla), además de catedrales como las de Burgos o Lugo—, los maestros de capilla pasaban a formar parte automáticamente del cabildo. Aunque en algunas catedrales como Oviedo gozaban de una prebenda, en la mayoría la plaza solía estar dotada con una o media ración, y en casos más excepcionales, como Cádiz, era asalariado como el resto de los músicos de la catedral y no pertenecía por tanto al cabildo. En sus retribuciones, junto a los ingresos de fábrica, hay que contabilizar a veces los procedentes de capellanías anejas al cargo, vivienda, pagos en

especie, ganancias por las actuaciones fuera de la catedral o ingresos extras por copias o composiciones de obras.

Para el desempeño del culto, la figura del organista era decisiva, no sólo en las catedrales, sino también en aquellas colegiadas e iglesias parroquiales que no tenían capilla de música, pero sí un organista racionero, beneficiado o capellán que asistía musicalmente al coro. En las catedrales su número variaba en función de la importancia del centro, y podía ir de uno a tres, aunque normalmente eran dos, y su acceso, como en el caso de los maestros, solía hacerse por oposición. La variedad de habilidades de un buen organista estaba en relación con la versatilidad de sus funciones, donde se incluían colaboraciones con el coro bajo la supervisión del sochantre y el acompañamiento de la capilla que dirigía el maestro. Así, debía entonar y preludiar las intervenciones del coro y dialogar con éste en secciones alternantes (salmos, himnos, Kyries, etc.), acompañando tanto las aclamaciones y respuestas como las obras polifónicas de la capilla. No faltaban participaciones como solista con piezas inscritas en el culto, donde la capacidad de improvisación era importante. Su alta preparación le debía habilitar para, en caso de necesidad y ausencia del maestro, dirigir la capilla, enseñar y examinar a posibles candidatos en puestos vacantes (véase cap. II, § 2). Muchos organistas fueron además grandes compositores, y no sólo para su instrumento, como es el caso de José de Nebra.

Las voces eran el núcleo de la capilla de música, de manera que una buena voz era muy valorada por los cabildos, por encima incluso de una formación musical completa, que podía adquirirse con el tiempo. Las capillas contaban con un grupo de solistas integrado al menos por un tiple, un contralto, un tenor y un bajo. La escasez y alta cotización de tiples jóvenes —ya fueran castrados o voces naturales— los hacía especialmente preciados entre las distintas capillas y en ocasiones se recurría a cantantes italianos que aparecen de manera temprana en la Capilla Real, pero también en las capillas de Santiago de Compostela o más tarde en Toledo. Por regla general los infantes del coro —normalmente seis— solían participar como voces agudas en las obras polifónicas, y en catedrales como Cádiz, durante la mayor parte del siglo, cubrían de manera exclusiva las plazas de tiples. En otros centros, como Sigüenza, la importancia otorgada al primer tiple le incluía dentro de la categoría de ministros mayores, a la que pertenecían el maestro de capilla y el organista, otorgándole una gran estabilidad y un salario de media ración además de otros ingresos.

No siempre era fácil encontrar buenas voces de altos, cuyo número podía oscilar entre dos y cinco (Cádiz), con cifras similares para el caso de los tenores. El bajo o contrabajo podía ser sólo uno, normalmente el sochantre, y solía reforzarse con instrumentos. Como se ha comentado, las voces masculinas de la capilla podían ampliarse con los capellanes del coro que actuaban como

Figura 2. Coro de la catedral de Cuenca



Los músicos se colocaban en el coro para cantar a facistol y en las tribunas para las solemnidades con música a papeles (polifónica con partichelas).

polivalentes en ambos repertorios. Al dotar las plazas de la capilla con una capellanía, el cabildo podía descargar a la obra y fábrica del mantenimiento de algunos músicos necesarios para el culto. La circunstancia de que muchas de estas plazas fuesen vitalicias hacía que los músicos siguiesen ejerciendo cuando a veces sus facultades estaban ya muy mermadas lo que ocasionaba no pocos debates en los cabildos con relación al decoro con que era interpretado el repertorio litúrgico.

Las catedrales contaban habitualmente con un grupo de niños cantores, los infantes o seises que participaban en las actividades de la capilla de música. Elegidos por sus capacidades, muchos procedían de familias humildes y encontraban en las catedrales y colegiatas una vía que no sólo garantizaba una sólida formación musical y humanística, sino, en gran medida, un futuro laboral que podía desembocar en el disfrute de las rentas asociadas a una prebenda. Las capillas constituían un medio idóneo de formación musical, tal y como señala Nassarre:

Los que en esta edad [entre 8 y 14 años] ejercitan la voz, criándose entre Músicos, con facilidad se les impresionan las especies, que oyen a los otros del buen modo de cantar, las que conservan toda su vida, y aumentan con el tiempo.¹⁹

Y aunque es innegable el papel protagonista de las instituciones religiosas en este ámbito formativo, cada vez vamos conociendo más testimonios de enseñanza privada que, en ciudades como Bilbao, incluían la presencia de mujeres —familiares de miembros de las capillas como Luisa Serrano o Rita de Santaurari— dedicadas de una manera regular y profesional a la instrucción musical.²⁰ En las capillas, los niños podían cantar como sopranos o altos mientras eran infantes, pero también después si eran castrados, una práctica extendida en las catedrales españolas desde comienzos del siglo XVI hasta el siglo XIX. Para la elección de los niños cantores, cuya edad oscilaba entre ocho y diez años, el maestro informaba al cabildo de los más aptos entre los candidatos, que podían pasar por audiciones o ser elegidos directamente. En lugares como Toledo donde, en el siglo XVII, la procedencia de los seises estaba muy diversificada geográficamente, ésta se fue reduciendo notablemente a medida que avanzaba el XVIII.²¹ En centros pequeños como Jaca, los niños eran casi todos de la ciudad y podían pertenecer a los círculos familiares de otros empleados de la catedral.²²

19. P. Nassarre, *Escuela música, según la práctica moderna*, vol. 1, pp. 43-44.

20. J. E. Berrocal Cebrián, «Consideraciones sobre la enseñanza musical privada en el Bilbao dieciocheco: el bajonista Lorenzo de Aranda y su entorno familiar y profesional».

21. C. Martínez Gil, *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*.

22. M. Á. Marín, *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*.

El cambio de voz suponía un punto clave de su futura trayectoria profesional. Algunos, aprovechando los conocimientos adquiridos, se convertían en instrumentistas u organistas en la propia institución o iniciaban una carrera en otros centros donde en el futuro podrían llegar a convertirse en maestros de capilla.

Normalmente era responsabilidad del maestro de capilla el cuidado, formación y manutención de estos niños, para lo que recibía una asignación económica específica. No obstante, la gran carga que suponía la educación de los infantes hizo necesario la creación de colegios de niños, con estructura propia, gobernados por un rector y con personal específico para su formación. En ellos se integraban no sólo los seises que servían a la capilla, sino también los infantes o acólitos para el servicio del altar y coro. En la Corte, por ejemplo, se había fundado en 1595, a instancias de Felipe II, el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid del que surgirían en el periodo que nos ocupa, nombres tan relevantes como Antonio Literes, José de Torres, Pedro Cifuentes, Melchor López, Juan Francés de Iribarren o José Lidón.

De los participantes en las actividades musicales de la capilla, los ministros eran sin duda los que menos integrados estaban en las estructuras eclesásticas de la catedral. Gozaban sí de mayor libertad de movimientos, pero a costa de un salario menor y una posición social inferior a otros músicos, en un claro reflejo de la menor importancia de la música instrumental hasta finales del siglo XVIII. Como hemos señalado, muchos de los instrumentistas recibieron su educación musical mientras eran niños de coro y, hasta bien entrado el siglo, se valoraba mucho la versatilidad de aquellos que tuvieran habilidad para tocar varios instrumentos, adaptándose así a los requerimientos del repertorio.

Las plantillas fueron renovándose gradualmente durante la centuria y revelan de manera clara los aires de cambio en el estilo del repertorio religioso (véase cap. II, § 1). Entre los instrumentos de viento, a comienzos de siglo encontramos bajones, chirimías, cornetas y clarines, que fueron dejando paso de manera progresiva a los oboes, flautas, y trompas, en muchas ocasiones mediante la integración de músicos militares de los regimientos presentes en las distintas ciudades. En las primeras décadas del siglo, la incorporación paulatina de los violines vino generalmente de la mano de algunos músicos italianos, mientras que la viola (a veces denominada *violeta*), salvo en la Capilla Real, no fue tan frecuente y, por lo general, su uso se introdujo tardíamente a las capillas. El caso de la catedral de Santiago de Compostela, donde la viola aparece sistemáticamente a partir de la llegada en 1778 del maestro de capilla italiano, Buono Chiodi (1778-1783) parece ser bastante excepcional y no implicó necesariamente la existencia de una plaza específica sino que otros músicos asumían la parte de viola como segunda especialidad.²³

23. F. J. Garbayo Montabes, *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*.

El conjunto del continuo podía involucrar a un número variable de instrumentos: órgano, arpa, violón y bajón. La gran pervivencia de este último a lo largo de la centuria puede ser relacionada con su utilidad a la hora de duplicar o suplir la voz del bajo en la capilla o, en algunas catedrales, acompañar también el canto llano (Burgos, Palencia, Zamora). El aprecio que los cabildos sentían por los bajonistas se traducía a veces en sueldos equiparables a los del maestro de capilla o el organista primero, como ocurría en Cádiz.

La incorporación de los nuevos instrumentos a las plantillas del repertorio religioso se produjo de manera gradual. Inicialmente, se trataba de colaboraciones esporádicas de músicos externos contratados para reforzar la capilla en determinadas ocasiones, normalmente con instrumentos de cuerda, pero también añadiendo timbres menos frecuentes como el fagot o los timbales. Con el tiempo, y a veces con no poca oposición por parte de los cabildos, las capillas integraban a estos nuevos instrumentos como puestos estables. En este sentido resulta significativo el cambio de denominación de estos músicos a medida que avanza el siglo. En catedrales como Cádiz, si en un principio se los denomina *ministriles*, luego se habla de ellos como *los instrumentistas* para acabar mencionándolos como *la orquesta* (1777), y donde la figura del violín primero asume labores de dirección de manera similar a lo que ocurre en las orquestas de los teatros.²⁴ Muchos de estos músicos mantendrán una estrecha relación con el mundo de la escena, los conciertos y las academias, desarrollando una actividad profesional diversificada en la que compatibilizaban puestos estables y colaboraciones puntuales en distintas instituciones.

En consecuencia, el número de los puestos oficiales que muestran los documentos no coincide necesariamente con las posibilidades musicales reales, ampliadas por refuerzos internos o externos. Las partituras compuestas por los maestros para una determinada capilla pueden aproximarnos a los orgánicos reales utilizados en ocasiones concretas, al margen de que se institucionalizaran años después (casos de Manresa o Sigüenza por ejemplo). En lo que se refiere al repertorio estrictamente instrumental, la escasez de fuentes conservadas permite suponer circuitos de producción y distribución paralelos a los del propio archivo catedralicio. Así se desprende de prácticas como las de la sede de Oviedo, donde los mismos instrumentistas se encargan de escribir o buscar su repertorio, tal y como se deduce del testimonio en 1741 de Enrique Villaverde que excluye esta tarea de sus obligaciones como maestro de capilla (véase cap. III, § 3).²⁵

24. M. Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*.

25. E. Casares Rodicio, *La música en la catedral de Oviedo*, pp. 117-118.

Tabla 1. Cronología de los testimonios documentados de los usos más tempranos en algunas instituciones de los violines, oboes y trompas

INSTITUCIÓN/CAPILLAS	FECHA		
	VIOLINES	OBOES	TROMPAS
Madrid. Capilla Real	1701	1698	1732
Oviedo	1702	1724	
Valencia	1706	1726	1727
Bilbao		1706	
Sigüenza	1707		1743
Jaén	1708	1724	1758
Calahorra	1708	1720	1740
Córdoba	1710	1720	1745
Salamanca	1712	1712	1733
Valladolid	1712		
Palencia	1713	1718	
Cádiz	1713	1721	1752
Burgos	1714		
Alicante	1714		
Badajoz	1714		
Baza	1714		
Olivares	1714		
Plasencia	1715		1750
Lorca	1715		
Toledo	1716	1717	1738
Santiago de Compostela	1717		1739
Jerez	1719		
Pamplona	1720	1732	1762
Ávila	1720		
Jaca	1722	1725	1782
Orihuela	1722		
Daroca	1725	1718	1739
Coria	1725		1752
Manresa	1728		
Albacete	1734	1734	
Segorbe			1745

Como puede apreciarse, no existe una relación directa entre el rango del centro religioso y la cronología de incorporación de los nuevos instrumentos. Los violines son usados en centros modestos como Sigüenza o Calahorra, antes que en otros más prestigiosos como Salamanca o Burgos.

El entorno musical urbano

En las ciudades españolas y americanas, las actividades musicales vinculadas a distintas celebraciones no se circunscribían a la catedral y sus cultos. Dentro del ámbito religioso, numerosas parroquias, conventos, monasterios y oratorios requerían la presencia de músicos, tanto en las celebraciones ordinarias del año litúrgico, como en fiestas extraordinarias que solemnizasen acontecimientos concretos como beatificaciones o canonizaciones de santos. Si para el culto diario podían bastarse con los efectivos propios —algunos cantores y un bajonista o un organista, por ejemplo—, para festividades destacadas como Navidad o Semana Santa recurrían a la contratación de refuerzos o de grupos profesionales que contribuyesen al esplendor del culto. Lo mismo ocurría con entidades laicas como las cofradías en las celebraciones de sus patronos y otras fiestas particulares.

Por su parte, también las autoridades seculares, príncipes y órganos administrativos de las ciudades solicitaban la participación musical en sus fiestas oficiales —con una evidente dimensión ritual— en ocasiones extraordinarias como las celebraciones militares o las efemérides de la realeza. En fiestas como el Corpus Christi donde confluían lo religioso y lo civil, la ciudad entera se implicaba en una autorrepresentación de su organización estamental y jerárquica, en un contexto competitivo donde se incluían elementos simbólicos de diferenciación social y religiosa que la música contribuía a reforzar. Así, la capilla de música, interpretando polifonía en latín o romance, acompañaba a la custodia y solemnizaba su presencia, pero no faltaban otros elementos de carácter lúdico, ni tampoco danzas —mayoritariamente masculinas en el siglo XVIII— que acompañaban a los gremios profesionales. En algunos casos, el alto grado de identificación de la ciudad con el objeto festivo hacía que la comunidad se celebrase a sí misma tal y como ocurrió en Valencia con motivo del centenario de S. Vicente Ferrer (1755) o la conquista de la ciudad (1738).²⁶

Para atender esta demanda de música las posibilidades eran muy variadas dependiendo fundamentalmente del tamaño de las ciudades. En algunos casos, era sólo la capilla de la catedral la que controlaba todo el mercado, pudiendo actuar como tal capilla, dividirse en varias agrupaciones o permitir que sus miembros pudieran intervenir a título particular en alguna celebración. Por su parte, las parroquias, conventos y monasterios podían contar con un organista y un número de coristas variables para autoabastecimiento de su culto, como sucedía en las de Pamplona, pero podían disponer de auténticas capillas de música como era el caso de Valencia o la parroquia de San Martín, en Salamanca. Además, existían grupos estables de músicos de naturaleza *freelance* pero que

26. A. Bombi, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, cap. 2.

bajo el nombre de capilla de música podían vincularse a instituciones religiosas a las que proporcionaban regularmente sus servicios aunque no eran mantenidas ni administradas por esos centros. Así ocurría en Valencia con las de San Juan del Mercado, San Martín y San Andrés a comienzos del XVIII, en Madrid con la Capilla de Santa Cecilia o la capilla de San Antonio en Cádiz a finales del siglo.

La relación entre estos actores no estaba exenta de frecuentes tensiones en el reparto de las demandas musicales. Por un lado, las capillas catedralicias en ciudades medianas contaban con los ingresos reportados por sus actuaciones fuera del templo principal, que en algunos casos como Cádiz, blindaban en régimen de exclusividad mediante privilegios reales y otras normativas. Por otro lado, conventos y parroquias podían tener capillas propias para solemnizar sus cultos, pero la actuación más allá de sus muros las situaba en competencia directa con los primeros, mientras que los grupos independientes eran vistos como una competencia desleal al no sufrir las restricciones que las instituciones ponían a sus músicos propios para salir a tocar a otros lugares. En la década de 1720, en Zaragoza, las capillas de La Seo y del Pilar llegaron a un acuerdo que en régimen de monopolio fijó precios uniformes para las actuaciones en otros centros, lo que provocó el boicot de los conventos de la ciudad que resolvieron no contratar a ninguna de ellas para sus festividades.²⁷

Cuando, a medida que avanza el siglo, aumente la demanda de músicos para celebraciones, procesiones y fiestas religiosas particulares, la capilla de la catedral podrá verse desbordada. Comprometido el lucimiento del culto principal, los maestros se sentían obligados a contratar a cantores e instrumentistas foráneos para cubrir las bajas, especialmente cuando las actuaciones en otras iglesias coincidían con funciones catedralicias y era necesario dividir la capilla. Esta situación condujo a la flexibilización de las posturas a la hora de permitir la intervención de otras capillas en las celebraciones urbanas.

La actividad paralela en la que una capilla actuaba fuera de la iglesia a la que servía, se la denominaba *festería* desde el siglo XVII y tenía en la figura del festerero al mediador necesario para negociar las fiestas, avisar a los músicos y pagarles. La capilla tenía una serie de tarifas establecidas para las actuaciones fuera de la catedral, estipulándose distintos precios si iba la capilla entera, media o un tercio, y variando en función de la cantidad de música interpretada y la novedad de la misma. No sólo la capilla, sino también el colectivo de capellanes, que a finales de siglo en catedrales como la de Cádiz tenían ya un alto sentido corporativo, salían a cantar en otras iglesias donde eran muy solicitados en momentos como la Semana Santa para interpretar Pasiones.

27. A. Lozano González, *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI a nuestros días*, p. 171; A. de Vicente, *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, pp. 494-495.

En Madrid, la Real Capilla asistía como tal categoría profesional a numerosas fiestas particulares de la ciudad patrocinadas por parroquias, conventos y cofradías. Su presencia confería un tono cortesano al acontecimiento y contribuía a elevar el prestigio de los promotores. En teoría, la participación en funciones externas estaba prohibida por las constituciones, salvo licencia expresa del rey o del patriarca de las Indias, y se imponían multas por incumplimiento. Sin embargo, en 1701, el propio patriarca era muy consciente de que estas actividades y sus correspondientes ingresos fuera del palacio resultaban un factor clave para atraer a las mejores voces e instrumentos a la corte, pues reconoce que otras iglesias y catedrales de España ofrecen salarios iguales o superiores a los que se pagaban en la capilla del monarca. Para los músicos no sólo representaba un complemento económico sustancioso —a veces equiparable a su sueldo oficial—, sino que en ocasiones, como ocurre en la segunda mitad del reinado de Felipe V, resultaban imprescindibles para subsistir dado lo irregular y los continuos retrasos en el pago de sus salarios como miembros de la capilla. Era pues necesario conservar un delicado equilibrio entre la economía de los miembros de la capilla y los requerimientos artísticos, evitando el agotamiento de las voces en otras actuaciones y garantizando el buen desarrollo de los actos religiosos en palacio.

En Madrid, que no contaba con catedral, además de la Capilla Real, existían otras capillas entre las que destacaban por antigüedad, prestigio y patronato regio las de la Encarnación y las Descalzas Reales. Además de ellas, funcionaron como tales en algún momento del siglo XVIII las del Convento de San Felipe el Real, Nuestra Señora de la Merced Calzada, San Felipe Neri o el Convento del Espíritu Santo. Especialmente activas fueron la de San Cayetano (teatinos) que actuaba como capilla *freelance* y, en la segunda mitad de siglo, la capilla de Nuestra Señora de la Victoria (franciscanos), más conocida por capilla de la Soledad. La preocupación por tener profesionales de prestigio entre sus miembros, el movimiento constante de músicos en un mismo cargo o el uso de oposiciones como mecanismo para su elección, son elementos que sugieren que estas capillas tenían una naturaleza más similar a las Reales que a las del resto de conventos de la ciudad que solían servirse de los propios frailes de la comunidad.

En la España del XVIII, las cofradías ocuparon un lugar destacado entre aquellas instituciones o asociaciones que, a diferencia de lo que solía ocurrir en Italia, no disponían de una capilla de música específica y, por tanto, necesitaban contratar músicos para ocasiones puntuales. El origen y composición de las cofradías era muy variado, desde agrupaciones gremiales o sociales, hasta vínculos religiosos o actividades asistenciales. La mayor parte de las cofradías estaban constituidas por hombres laicos, aunque no faltaban en algunas clérigos y mujeres, si bien en menor proporción.

En las catedrales donde una capilla estaba bajo la supervisión de una cofradía, un capellán era el responsable de su mantenimiento, incorporándose, a veces de manera estructural, a la actividad musical de la catedral. En ciudades como Gerona, Barcelona, Granada, Jaén o Madrid, los propios músicos se constituían en hermandades, a veces ligados a la institución para la que trabajaban. Integrándose en una cofradía, los miembros se aseguraban una vida religiosa en comunidad —incluyendo asistencia espiritual en sus funerales—, pero también promovían los intereses monopolísticos mientras se desarrollaba una jurisdicción apropiada que regulase sus actividades profesionales. Las celebraciones principales eran las del santo patrono de la cofradía y la presencia de la música dependía de las posibilidades económicas de la asociación. El clérigo de la iglesia o capilla asociada cantaba canto llano, mientras que para la música polifónica se podían contratar los servicios de la capilla de música o ser autosuficientes con los músicos actuando a título individual. Las fiestas de los patronos podían incluir composiciones específicas que, en casos como el de Jaca, eran un territorio propicio para las innovaciones estilísticas a comienzos del siglo, ya fuera en algunos villancicos escritos para estas celebraciones como en la adaptación de repertorios importados de centros musicales de mayor relevancia.²⁸

La música en conventos y monasterios

Las instituciones monásticas poblaban la geografía hispana y americana, desde las fundaciones reales como los conventos de las Descalzas Reales o la Encarnación, hasta humildes centros diseminados en ámbitos rurales y urbanos. La gran variedad de órdenes religiosas constituía un rico mosaico en el que convivían órdenes reformadas (observantes, descalzos, recoletos) y sin reformar (claustrales, calzados); así como órdenes monásticas, mendicantes, hospitalarias o militares. Y tal diversidad se correspondía con sus dedicaciones que iban desde la contemplación hasta las obras de caridad, pasando por la predicación, la enseñanza o las misiones. Un cuadro complejo que se reflejaba en sus prácticas musicales, donde la identidad de una orden permitiría construir redes entre centros muy distantes geográficamente pero unidos por una regla común con normativa y necesidades litúrgicas y musicales similares. Y así, por ejemplo, el monasterio de El Escorial, pese a su tamaño o la relevancia de sus orígenes como fundación real y su cercanía a la monarquía, no puede entenderse si no es vinculado a los ritos de los monjes jerónimos que lo custodiaban.

Al mismo tiempo resultaba decisiva la interrelación con su entorno inmediato y la existencia de otras iglesias y capillas, ya fuese en grandes urbes, pequeños

28. M. Á. Marín, *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, op. cit.

pueblos o lugares aislados donde los monasterios actuaban como santuarios marianos de referencia como en los casos de Guadalupe (jerónimos), Aránzazu (franciscanos) o Montserrat (benedictinos), y donde su protagonismo religioso y musical podía equipararse al de las catedrales y colegiatas en los núcleos urbanos.

No obstante, el carisma de cada una de las órdenes marcaba la importancia otorgada a las actividades musicales del culto. Entre las monásticas de vocación contemplativa (jerónimos, benedictinos, cistercienses o cartujos) lo más característico era el canto llano —monódico o con fabordones improvisados—, por lo que el puesto equivalente al sochantre catedralicio resultaba imprescindible, mientras que la música polifónica parecía ocupar un plano secundario, especialmente si para su interpretación, acompañada a veces de instrumentos, era necesaria la presencia de seglares en el coro.

En la orden jerónima, si bien los cargos musicales y sus obligaciones eran similares a los de otras capillas —maestros de capilla, organistas, cantores, instrumentistas—, el funcionamiento y acceso a los mismos era diferente, ya que las plazas no estaban dotadas como tales ni existían oposiciones abiertas a ellas, sino que los músicos eran monjes profesos y los cargos principales eran asignados por el prior del monasterio. Como orden de clausura, apenas existió movilidad de personas, pues los monjes estaban adscritos a su monasterio de profesión. Esto condicionó la circulación de la música de los compositores jerónimos entre centros de la propia orden, con dificultades para saltar al gran circuito de capillas reales, catedrales y colegiatas, aunque sí fueron receptores de repertorios de los grandes compositores de estas instituciones de prestigio.²⁹

De entre los monasterios benedictinos destaca el de Montserrat de Barcelona que estaba también provisto de una hospedería para la formación musical de los niños y de la que salieron figuras tan relevantes como Antonio Soler o Fernando Sor. Se trata de un centro excepcional por cuanto es de los pocos monasterios benedictinos donde se documentan con regularidad la presencia de instrumentistas, tanto de cuerda como de viento, además de los organistas, contando con una capilla musical de más de veinte monjes músicos a finales del siglo XVII.

Por su parte, las órdenes mendicantes (dominicos, franciscanos o carmelitas) se solían situar en contextos urbanos, en conventos más pequeños y con una actividad volcada hacia el exterior centrada en la predicación y el proselitismo. Entre los monasterios franciscanos se distingue el de Nuestra Señora de Aránzazu, en Guipúzcoa, que en los siglos XVII y XVIII contó con maestros de capilla, organistas, instrumentistas y cantores, todos ellos frailes, además de niños cantores en la hospedería.³⁰ En algunos momentos la capilla de música

29. A. de Vicente, *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, op. cit.

30. J. Bagüés, *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*.

llegó a tener hasta veinte miembros. Al contrario que los jerónimos, la capilla de Aránzazu actuó frecuentemente en otras villas de las tres provincias vascas para honras fúnebres, profesiones de monjas, fiestas de canonizaciones y beatificaciones de miembros de la orden, consagración de nuevas iglesias e incluso para las Juntas Generales en lugares tan lejanos como Valladolid (1740). La importancia de esta capilla, junto a la del convento de San Francisco de Bilbao, hizo que quedaran eximidas de la prohibición impuesta por el comisario general de la orden en 1727 de cantar polifonía en todos los conventos de España, limitándose al canto llano. A esta decisión tal vez contribuyó el hecho de que ni en Vizcaya ni en Guipúzcoa hubiera una catedral o una colegiata que tuviera una gran capilla de música; la capilla de la iglesia matriz de Santiago que daba servicio a las iglesias de Bilbao y que —caso infrecuente— estaba en gran parte financiada por el ayuntamiento, era más bien modesta y no podía abastecer todo el mercado, por lo que los conventos franciscanos vinieron a llenar ese vacío y se convirtieron en los principales centros de la música religiosa en el País Vasco hasta la exclaustración.³¹

En el caso de los dominicos, un convento tan popular y destacado como el de Santo Domingo de Valencia no llegó a tener capilla musical propia, recurriendo a capillas externas —como la de la parroquia de San Martín— para algunas festividades del convento. El culto cotidiano se centraba en el canto llano, y aunque los frailes tenían capacidad para cantar algunas obras polifónicas, presumían de la solemnidad y devoción asociada al canto monódico, especialmente en fiestas tan señaladas como los maitines de Navidad donde se evitaba explícitamente la inclusión de los populares villancicos.

Las fundaciones surgidas sobre todo a raíz de la contrarreforma buscaron una vida más activa dedicada a la enseñanza y a la catequesis, y no dieron tanta importancia al rezo colectivo del oficio divino, lo que se tradujo en una menor presencia del canto llano y la polifonía. La aportación musical de algunas de estas órdenes estuvo en los repertorios paralitúrgicos: música para las funciones teatrales y certámenes escolares (jesuitas y escolapios), y oratorios (oratorianos).

Al igual que los coros de órdenes masculinas, los conventos de monjas que gozaron de actividad musical tuvieron maestras de capilla, vicarias de coro, organistas, instrumentistas y cantoras, si bien para ocupar estos puestos no había ni oposiciones ni edictos.³² Muchas niñas destinadas a entrar en ellos recibían enseñanza musical privada desde su infancia, pues las monjas músicas estaban exentas de pagar una dote cuando entraban como novicias. En 1699 un manual impreso

31. A. de Vicente, *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, op. cit.

32. C. R. Baade, *Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile*, pp. 53-55, 67-109.

señalaba que no podía admitirse ninguna monja sin dote, a menos que fuera recibida como cantora, música u organista. Esta práctica, extendida en diferentes conventos europeos y latinoamericanos, permitía aspirar a formar parte de una comunidad religiosa importante en función de las cualidades musicales acreditadas por la aspirante, aunque no pudiesen optar a cargos de responsabilidad en los monasterios ni votar en los capítulos. También podían recibir formación musical una vez en el convento, bien por medio de otras monjas o por músicos masculinos de otras instituciones locales, aunque en ocasiones aprendían de memoria sin conocimientos técnicos específicos. En Ávila, en conventos como el de Santa Ana, se pasó de la figura de maestra de capilla citada en el siglo XVII a la presencia estable a partir de mediados del XVIII de un maestro de capilla, normalmente un músico de la catedral, que debía enseñar, componer, dirigir e incluso interpretar música con la comunidad.³³ En algunos casos había una monja organista, dos o tres cantantes y quizás una intérprete de bajón, conocida como bajona, tal y como se atestigua en numerosos conventos de la geografía española. A diferencia de algunas órdenes masculinas, la movilidad entre conventos era mucho menor, así como las actuaciones de sus capillas fuera del recinto conventual.

Aunque no tenemos constancia de la existencia de monjas compositoras, el repertorio interpretado en los conventos estaba en muchos casos compuesto expresamente pensando en sus efectivos vocales e instrumentales. Así ocurre con la amplia colección de villancicos conservada de Francisco de la Huerta, bajón de la catedral de Ávila y maestro de capilla del convento de Santa Ana entre 1767 y 1778. En otros casos, se adaptaban obras preexistentes al registro de las monjas, reduciendo el número de voces o simplificando las melodías. De las fiestas celebradas en los conventos, junto a la del patrón, la de la profesión de votos era la más solemne e incluía villancicos compuestos para la ocasión. La posibilidad de que los recursos económicos de la novicia condicionase el encargo de este repertorio puede permitir un estudio de la extracción social de las mismas. En algunas ocasiones, sería la propia monja la encargada de interpretar una obra dedicada a ella, como ocurrió en 1741 en Jaca, cuando Rosa Pequera interpretó la cantata *Mi bien si yo consigo* compuesta para el día de su profesión probablemente por el maestro de capilla Blas Bosqued.³⁴

Una red profesional: la movilidad de los músicos

A lo largo de todo el Antiguo Régimen y hasta bien entrado el siglo XIX, la amplia red de capillas eclesiásticas supuso la parte más visible e institucional en

33. A. de Vicente, *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila*.

34. M. Á. Marín, *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, op. cit., p. 135.