

**UN EXTRAORDINARIO COMPOSITOR  
ESPAÑOL, MAESTRO DE CAPILLA  
EN PALENCIA**

---

*Estudio sobre D. Antonio Rodríguez  
de Hita y su época (musicología española).*

POR

**GONZALO CASTRILLO HERNÁNDEZ**  
(MAESTRO DE CAPILLA)

*Una historia sin el documento vivo, es un árbol seco que no da flores.*

*Una historia sin notas biográficas y bibliográficas de los hombres que cooperaron a que se hiciese la obra, es un árbol sin raíces.*

(FABER).

## PRÓLOGO

---

«del 1930, cuando se escribió este estudio y que ha estado esperando poder ver la luz pública».

**L**ECTOR: Curiosísima e ingeniosa es la comparación que el famoso Organista de la Real Capilla Don José de Torres hacía de los tratadistas y compositores de música de su tiempo, con motivo de un informe que dió el 1716, al tratado titulado: «Música Universal», del Rdo. P. Pedro de Ulloa.

Por cierto, que aquel famoso Organista de la Real Capilla de Madrid tomó su alegoría de la siguiente, que el propio P. Ulloa hace en el prólogo de dedicatoria de su citada obra al decir: «si las abejas obraran con razón, ninguno la tuviera para defender protervamente que elegían sólo interesales las flores, o atraídas por su inocente hermosura, o llevadas por su delicioso olor, más benignamente discurriera el que asintiesen que libaban sus jugos para dar cera a los Dioses y miel a los hombres...».

«Hallo, dice D. José de Torres, ante el exemplar de los brutos, tres especies de hombres de letras: la «Araña», la «Hormiga» y la «Aveja».

La «araña», de sus mismas entrañas saca su trabajada tela, que tiene más de artificio que de solidez.

La «hormiga», que se afana continuamente en hacer con gran solicitud la provisión del grano, que por último sólo a ellas aprovecha.

La «aveja», toma el camino del medio, en que ordinariamente está la virtud, porque escogiendo los materiales de afuera, ella los trabaja, ella los transforma, ella los pule, haciendo que su afán sea no sólo útil para sí, sino para el género humano.....»

«Este exemplar sigue nuestro autor, pero con una cautelosa advertencia, que observa también la misma aveja. Esta, en los repetidos viajes que hace para disponer sus provisiones nunca lleva más que el «jugo», o de la «rosa», o de la «violeta», para no confundir perturbadamente las substancias.....»

*La aplicación de la alegórica aveja a nuestro biografiado D. ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA es el objeto de este interesante estudio de musicología española.*

\* \* \*

*Hace más de tres lustros que tenía preparada una conferencia teórico-práctica sobre la «música instrumental religiosa en el renacimiento español y sus consecuencias», cuando un amigo, el ilustrado Director de la Escuela superior del Magisterio de Pontevedra, eminente jurisconsulto y en aquella ocasión Gobernador Civil de Palencia—D. Prudencio Landín—interesó unas transcripciones y notas críticas sobre música de «Ministriles» para el Museo Arqueológico de Pontevedra, por encargo del eminente folklorista D. Casto Sampedro.*

*Me dediqué unos días a cumplir el cometido, dejando para mejor ocasión la realización amplia de mis planes, y las notas que con ese motivo he podido reunir deseo ofrecerlas al inteligente y patriótico lector de nuestras tradiciones, creyendo interesar su atención y curiosidad ante el recuerdo vivo de algo que es nuestro, el espíritu indígena de nuestro glorioso pasado. Un pequeño eslabón de la cadena áurea que enlaza el alma castiza, sincera y sentimentalmente expresiva de nuestros músicos seiscentistas con los que actualmente, en pleno siglo xx, se esfuerzan en imprimir a nuestro lenguaje musical el verdadero carácter fecundante de indigenismo para renovar, engrandecer y nutrir con nuevos perfiles y novedades el tesoro común de nuestra sentimentalidad.*

*No importa que en la ponderación de valores estéticos sea necesario hablar de una época compleja y decadente, mucho mejor para evitar desorientaciones típicamente nacionalistas ante el recuerdo de amargas experiencias, y saber apreciar más y mejor los esfuerzos de algunos «artistas nacionales desconocidos».*

*Necesitamos confrontar al artista de «ayer» con el de «hoy», poner fino oído en la melodía latente de aquellas obras pasadas para darnos cuenta del desarrollo histórico del arte.*

*Cuanto más abundemos en el estudio de las obras de «ayer» advertiremos con más claridad la evolución del «arte nacional», pero en buena lógica no debemos descalificar lo pretérito y tenerlo como humildes ensayos ante el desarrollo que ha adquirido el arte moderno y contemporáneo, creyendo de buena fe, que aquellas obras no tienen en sí más valoración estética que la histórica o arqueológica.*

No, aunque los artistas de ayer trabajaron de una manera «inconsciente para hacer posibles los adelantos modernos», ellos hicieron obras «verdaderamente artísticas», y en sus distintos géneros musicales «no menos excelentes y perfectas que las actuales».

Lo que hace falta es analizarlas sin prejuicios y sentirlas en el propio ambiente histórico-natural donde las planearon y realizaron sus autores.

Para llegar al conocimiento verdadero y exacto de nuestra historia musical es imprescindible el «documento vivo», la obra musical, y ésta tendrá para nosotros tanta mayor importancia y trascendencia, cuanto más inexplorada esté la época a que aquélla corresponde.

Algo más sabemos de la literatura musical perteneciente al siglo de oro de nuestros polifonistas, aunque muchos datos recogidos estén sujetos a constante revisión, conforme van avanzando los modernos estudios de musicografía (bastante atrasados en España) que la música y músicos pertenecientes al período de tiempo que comprende la mitad del siglo xvii hasta finalizar la xviii.<sup>a</sup> centuria. Y aunque se perciban los vínculos históricos que unen estos siglos con los nuestros ¡¡«cuántas sorpresas podremos encontrar» analizando la obra viva de aquellos autores, su historia, y la del ambiente en que escribieron!!

Yo ruego encarecidamente a los pacientes lectores de este trabajo que, al leer los trozos musicales que sirven de complemento a este humilde estudio, no los examinen como «curiosos turistas musicales», ni tampoco con el crudo análisis de «estético moderno». Examinemos ese lenguaje musical sin violentarlo, sin desquiciarlo, sin arrancar de su propio ambiente esos «evocadores sonos», sin pensar en el nervioso y caldeado lenguaje musical moderno, y notaréis, aun en plena decadencia musical, un «surco de luz», por lo que el «Autor» y su obra tiene derecho, si no a la admiración, por lo menos a la «atención» que todo amante de nuestras tradiciones debe poner en nuestra propia historia.

No debe contentarse la moderna juventud con la doctrina empírica y el texto doctrinal, para identificar su ideal con el de la «raza», necesita el documento vivo, el único feaciente. De ahí que el que trabaje en la búsqueda de noticias, informes, transcripciones..... &.<sup>a</sup>..... &.<sup>a</sup>..... al mismo tiempo que allega materiales dispersos para rebacer nuestra historia, disipando las nieblas que envuelven épocas poco conocidas y exploradas, hace verdaderamente «obra pedagógica». La obra práctica suele desmentir muchas veces «teorías y conclusiones doradas por la historia».

Parodiando al célebre naturalista Bacón, podría yo decir: «no basta en historia clasificar arbustos: es menester coger flores y frutos útiles para saborearlos y gustarlos».

*Es importantísimo como obra pedagógica revelar no solamente la modalidad técnica de tal o cual autor de esta o aquella época de la historia musical, sino la «psiquis artística», «el alma sentimental de la raza». Este elemento espiritual del arte musical es el más interesante para nosotros, y a esto tiende este vulgarizador estudio.*

*No sé lo que ocurrirá a los demás, pero de mí he de confesar ingenuamente, que uno de los placeres más gratos y elevados en la vida, prescindiendo de la repulsión propia que lleva consigo la transcripción de la enmarañada notación antigua, es el poder escuchar la melodía humana como expresión sincera del espíritu de la raza hispana a lo largo del tiempo.*

*Vamos, pues, a escuchar con el oído histórico voces pasadas.*

*Palencia, 1942.*

**GONZALO CASTRILLO.**

## CAPITULO I

### Algunas notas biográficas y bibliográficas del famoso compositor y estético del siglo XVIII D. Antonio R. de Hita

Nació D. Antonio Rodríguez de Hita en la villa de Valverde, Arzobispado de Toledo (hoy de Madrid Alcalá) sobre el año 1725, según datos tomados del Legajo de Ordenación (1747-1748), Archivo Diocesano de Palencia, por D. Jesús San Martín. Fué Colegial infante del Colegio de Alcalá, cuyo Patrono es el Cabildo, y allí aprendió Latín, solfeo, cantollano, órgano y composición, que estos eran los estudios que se cursaban en nuestras Catedrales españolas, bajo la dirección patriarcal del Maestro de Capilla titular de la Iglesia.

Al salir del Colegio, casi un niño, a petición suya y por consejo de sus Maestros, solicitó y fué nombrado segundo organista (el año 1738 2 de Agosto) de dicha S. I. Magistral; según datos que tomó el M. I. Sr. D. Rafael Sanz de Diego, antes que desapareciese el Archivo durante la guerra de liberación española.

Y con fecha del 15 de Septiembre del mismo año, mediante oposición, Maestro de Capilla de dicha Iglesia Magistral.

En este cargo empezó el estudio de la carrera eclesiástica y hubo de ser ordenado de menores para poder usufructuar una Capellanía de las fundadas en dicha Iglesia por el Cardenal Cisneros.

Aun estaba reciente en esta época la memoria y doctrina enseñada por el famoso organista de dicha Iglesia Magistral D. Andrés Lorente autor del libro «Del por qué de la música—1624-1704—» que puede considerarse como la última obra didáctica de estética de la polifonía expresivista española publicada hasta entonces. Y en ella, y en la doctrina viva de la práctica, bajo la Dirección de expertos maestros, cimentó nuestro biografiado sus estudios musicales.

El año 1744 (nueve de Febrero—A. C.) acordó el Cabildo de la S. I. Catedral de Palencia, convocar oposiciones públicas para oponerse a la Ración de Maestro de Capilla, que hasta aquella fecha había ocupado el Canónigo D. Francisco Pascual Arellano.

Hubo varios aspirantes, pero solamente practicaron ejercicios cuatro opositores. En primera votación empataron D. Adrián González,

que era Maestro del Burgo de Osma, y D. Antonio Rodríguez de Hita, que lo era de Alcalá de Henares, y fué elegido en segunda votación este último, tomando posesión de la plaza con fecha 12 de Agosto del 1744.

El año 1747, se le amonestó por ausentarse sin permiso y este mismo año fué ordenado de Presbítero (a) siguiendo desempeñando el Cargo de Maestro de Capilla de la Catedral Palentina hasta el 19 de Octubre del año 1765, en que fué nombrado Maestro de Capilla del Real convento de la Encarnación de Madrid, vacante por cesión o muerte de D. José Mir y Lusa, su último poseedor.

Las A. C. de la Catedral de Palencia consignan la siguiente nota: «Se traslada a la Encarnación de Madrid el Maestro de Capilla D. Antonio Rodríguez de Hita, habiendo desempeñado el cargo en esta Catedral durante 21 años y habiendo mantenido la Capa de Coro con honor y desempeñando con el mismo honorable acierto su ministerio».

Antes de pasar adelante podríamos hacer un Resumen Biográfico del que llamo yo el Mozart español (b) en la siguiente forma:

Nació D. Antonio R. Hita en la villa de Valverde (Alcalá), sobre el año 1725.

Fué Organista 2.º y Maestro de Capilla por oposición de la S. I. Magistral de Alcalá de Henares, 1738.

Fué Maestro de Capilla de la S. I. C. de Palencia el 1744.

Se ordenó de sacerdote el 1747.

Escribió «Libro de Canciones instrumentales para las procesiones claustrales de la Catedral de Palencia», 1751.

Escribió «Diapason instructivo» y además «Consejos a sus discípulos», Opus. de 36 páginas—verdadero compendio de estética musical indígena, el 1757.

Marchó a Madrid de Maestro del Real Convento de la Encarnación el 1765.

«En Madrid escribió su notabilísima producción lírico-dramática».

Murió (según D. R. Mitjana) el 21 de Febrero del 1787.

---

Aunque la Catedral de Palencia era de las mejores de España en su categoría, el ambiente de una Ciudad no podía llenar las aspiraciones artísticas con que soñaba nuestro Biografiado y los amplios horizontes

(a) Por el Ilmo. Sr. Obispo de Palencia D. José Rodríguez Cornejo.

(b) Por su precocidad y como puede apreciar el lector, no como compositor.

de su gran actividad viéronse cumplidos con el magisterio del Real Convento de la Encarnación de la Corte de España, meta de sus aspiraciones.

Cuando D. Antonio Rodríguez de Hita llegó a Madrid, figuraban en primera fila, como compositores de música religiosa, entre otros: D. José Nebra, D. Antonio Ripa, D. Antonio Literes y los célebres organistas de la Real Capilla D. José Lidón, D. José Moreno Polo y otros muchos más; y como compositores de música profana los castizamente populares tonadilleros Luis Misón, Pablo Estebe y Blas Laserna, entre otros varios.

En esta época entra de lleno Rodríguez de Hita, estimulado por el entusiasmo de sus compañeros de profesión, en el trabajo duro e ingrato para levantar la decaída música española. Trabaja en el género musical profano, sin abandonar, claro es, el género religioso a que le obligaba su cargo; y su obra musical, como diremos después, culmina en el definitivo triunfo que la historia ha sancionado como compositor excelente de la música «lirico-dramática nacional.

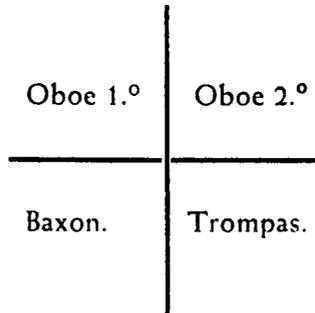
Pocos datos podemos ofrecer de la obra musical religiosa de nuestro biografiado.

Las vicisitudes del tiempo y de la vida humana, reflejada en los desordenados archivos de música de nuestras Catedrales (prueba evidente del poco interés que se ha tenido por el «único arte eminentemente litúrgico»), han hecho infructuosos y estériles nuestros esfuerzos para encontrar obras litúrgicas de este Autor. A pesar del largo tiempo que estuvo de Maestro de Capilla en Palencia y de la obligación que debía tener (según costumbre tradicional) de componer obras con destino y uso del culto de la Catedral, no hemos encontrado ninguna más que las Canciones instrumentales. El eruditísimo musicólogo don Rafael Mitjana, con cuya amistad se honró el que esto escribe, me proporcionó una nota bibliográfica que dice: «signatura-música motética práctica. Fol. A. 60 61.—Biblioteca Nacional de Madrid.—Colección de Himnos a 4 y 5 voces de factura elegante y nobleza de estilo e inspiración religiosa.—por D. Antonio Rodríguez de Hita.»

Al ordenar los papeles completamente diseminados del archivo musical de la Catedral de Palencia y formar el que hoy existe (año 1322) encontré un libro manuscrito de 80 hs. foliadas por un lado y algunas sin foliar, rotas y sin título.

Contiene 65 canciones divididas en nueve series, más ocho fabor-dones y dos canciones sobre el «Tantum ergo». Están dispuestas para que los Ministriles (ejecutantes) las realizaran ante el libro, como se

cantaba antiguamente la polifonía clásica en la forma que indica el siguiente gráfico:



He aquí la nota Bibliográfica de este curioso e interesante libro: «Escala diatónico-chromático-enarmónica. Música sinfónica dividida en Canciones a tres, a cuatro, a cinco y a solo, para el uso de los Ministriles (a) de esta Sta. Iglesia en las funciones de procesiones y otros intermedios según costumbre antigua. Compuestas en todos los tonos naturales y extravagantes de la especie aritmética y armónica, en todos los semitonos de el sistema máximo.

Por D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular, Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia.

#### Año de 1751

Escribió este libro. Juan de Jetta Fernández; siendo Canónigo Fabricquero de esta Sta. Iglesia de Palencia el señor D. Manuel Agustín Pedrexón».

En lugar conveniente, al finalizar este estudio, daremos a conocer

---

(a) La voz «Ministril», según D. Ramón Menéndez y Pidal, es denominación afrancesada de «Menestral» que se usó en España desde el siglo xiv para designar así a los músicos cortesanos o a los adscritos en Capillas musicales en sustitución de los típicos y antiguos nombres de Juglares. La razón de este cambio fué, que el verdadero Juglar desde la mitad del siglo xiv había perdido casi por completo el uso de poetizar, habiéndose reducido al oficio de simple tañedor de instrumentos; además, desde la Corte de Alfonso X, aunque se hizo la distinción entre «Trovador» y «Juglar» para significar al Compositor (por decirlo así) y distinguirle del mero ejecutante, el tipo de «Juglar», socialmente, fué decayendo haciéndose casi sinónimo de «Bufón» o «Cazurro». «El Diccionario de Auto...» (1734), dice: «Ministriles» se llaman los instrumentistas músicos de boca: como chirimías, bajones, sacabuches y otros semejantes que se usan en procesiones y otras fiestas públicas.

la música de algunas canciones instrumentales de este libro, siendo sensible y de lamentar no pudiera ser todo el libro completo.

Otra de las obras de nuestro biografiado D. Antonio R. de Hita es aquella que calificaba con mucho acierto nuestro sabio polígrafo don Marcelino Menéndez y Pelayo («Ideas Estéticas», tomo III. 2.º volumen, página 513) de «folleto de oro» titúlase: «Consejos que a sus discípulos da D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular y Maestro de Capilla de la S. I. Catedral de Palencia sobre el verdadero conocimiento de la música antigua y moderna; como depende ésta de aquélla, y de los autores de una y de otra: la necesidad que hay de nuevas reglas y un epítome de las más precisas para aprender nuevo modo de contrapunto, que necesita la composición moderna». Opúsculo de 36 páginas impreso (según el mismo Menéndez y Pelayo) probablemente en Palencia el año 1757. (A. la Biblioteca Nacional de Madrid). Además, este mismo año 1757, escribió el siguiente tratado: «Diapasón instructivo = consonancias músicas y morales, documento a los Profesores de música = carta a los discípulos sobre un breve y fácil método de estudiar la composición y nuevo modo de contrapunto por estilo nuevo..... por D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular y Maestro de Capilla de la S. I. Catedral de Palencia. Dedicado al señor D. Carlos Brochi, Caballero de la Orden de Calatrava, criado familiar del Rey nuestro señor. Madrid 1757. imprenta de la viuda de Juan Muñoz, calle de la estrella.»

El nombre de D. Antonio Rodríguez de Hita, como tratadista de música y como compositor, ha sido completamente desconocido en la historia de la música española. El sabio polígrafo D. Marcelino Menéndez y Pelayo, como hemos indicado anteriormente, rehabilitó la memoria de este músico nacional en su «Historia de las ideas estéticas—Madrid 1904. Tomo VI. 2.ª edic. pág. 392.» calificándole de estético progresista, muy bien orientado, que con singular bizarría y desenfado propio del genio hispano, reclamaba la libertad del artista siempre propenso a ensanchar los límites conocidos del arte; dentro, claro está, de la razón y prudencia, fijando su ideal en el «nacionalismo», o mejor dicho en el «indigenismo de la raza (a).

Como compositor nacional el nombre de nuestro biografiado también estaba oscurecido hasta que el eruditísimo y patriota D. Francis-

---

(a) Tengo a la vista un ejemplar del *Diapasón instructivo* dedicado por el Autor a la Librería de la S. I. C. de Palencia. En la página 11 dice Hita: «tengo 32 años de edad y 17 de Magisterio.....» luego nació en el 1725.

co Asenjo Barbieri encontró algunas partituras de su música lírico-nacional. En el 1896, el mismo Barbieri, juntamente con D. Felipe Pedrel y D. Jesús Monasterio, dieron a conocer algunos trozos de su zarzuela «Las labradoras de Murcia» en una solemne velada que se dió en el Conservatorio de Música, en conmemoración del primer centenario de la muerte del célebre sainetero D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, ingenioso y fecundísimo libretista colaborador de nuestro Biografiado.

El inteligente musicólogo D. Rafael Mitjana en el tomo «España» de la «Enciclopedia musical de A. Savignae» (1914), es el que mejor ha honrado su memoria, poniendo su nombre en el lugar que le corresponde como músico nacional. Nadie más, que yo sepa, ha trabajado por dar a conocer a este artista que tanto brilló en su tiempo y se interesó por la difusión y engrandecimiento del arte nacional. (a) En este pequeño estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época vamos a considerarle: Primero como continuador práctico de la tradición estética española de nuestro siglo de oro. Segundo, como compositor de música profana y la importancia de su obra en la historia del arte nacional, y tercero: antes de dar a conocer algunas de sus canciones instrumentales para chirimías perfeccionadas (primitivos oboes), diremos algo sobre la historia de estos instrumentos y su uso, con otras notas más de musicología.

---

(a) El P. Nemesio Otaño en conciertos dados en Zaragoza y Valladolid el 1938 ejecutó 3 ó 4 canciones de Hita con instrumentación moderna hecha por él.

## CAPITULO II

**Ideas estéticas de la escuela musical de España y su entronque con nuestro biografiado D. Antonio Rodríguez de Hita**

Para estudiar, siquiera grosso modo, la obra musical de D. Antonio Rodríguez de Hita es necesario hacer una síntesis de las ideas estéticas de la «Escuela clásico-española» y que nuestro biografiado continuó enseñando en sus obras teórico-prácticas.

D. Antonio R. de Hita, por su temperamento artístico, parece descender en línea recta de aquella pléyade de tratadistas de estética-musical del renacimiento español (a). De D. Bartolomé Ramos de Pareja (1440), Profesor de la Universidad de Salamanca y lector de un curso de música en Bolonia; inventor de la afinación de la escala temperada que tan grande revolución había de operar en el mundo; porque destruía y daba por tierra toda la doctrina teórico-musical tan complicada de la Edad Media, sustentada por la indiscutible autoridad de Boecio, S. Isidoro y otros autores de Europa. De D. G. Martínez de Bizgardí (1511), que, según D. Marcelino M. y Pelayo, defendió con tesón y al mismo tiempo con lógica abrumadora proposiciones teóricas que abrían horizontes de gran utilidad para el arte musical. De Fr. Juan Bermudo que aplicó en su tratado (1548), la doctrina del temperamento prácticamente a los instrumentos de cuerda. De los famosos Salinas, Cabezón y P. Santamaría que ¡¡188 años!! antes de publicar Juan Sebastián Bach su tratado teórico-práctico de Clave, enseñaron en nuestra Patria a «tañer con arte», con el «mismo arte» con que aquel coloso del órgano asombró después al mundo musical.

Del célebre y loado D. Francisco Montanos, maestro de la Iglesia Colegial (después Catedral) de Valladolid a quien la ditirámica musa contemporánea cantaba: «Nos da tan clara luz, que al sabio Apolo / le da inmortalidad un libro solo».

Y efectivamente, en su libro titulado «Arte música teórico-prácti-

---

(a) En España no hubo «Renacimiento propiamente dicho», sino «continuidad progresiva de la tradición indígena».

ca» de 1587, llegó a tener tal crédito y aceptación en el mundo musical que mereció «¡doce ediciones!» la última llegó a mediados del siglo xviii.

Este libro fué el que formó el ideal estético de una pléyade de Maestros de Capilla españoles. Y el didáctico D. Andrés Lorente, muy cercano a nuestro biografiado en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares no hizo más que explanar las mismas ideas estéticas de Montanos en su libro «El porqué de la música».

Porque no podemos concebir en el mundo un artista pedagogo, por original y grande que sea, sin tradición y antecedentes estilistas en otros artistas anteriores a él.

Y como el arte, lo mismo que la naturaleza en todos sus aspectos, no puede obrar a saltos, sino por continuidad, en aquella tradición estilista, castizamente española, pero evolutiva, busco yo siempre los antecedentes, forma y módulos del arte nacional.

Obra que no esté sometida a esa ley de continuidad es a mi humilde criterio exótica, aunque esté escrita en España y por un español.

Oigamos ahora cuál era la tradición estética indígena y que formó y orientó a una pléyade de artistas notabilísimos de la escuela expresivista española que lleva un sello inconfundible de superioridad sobre las demás escuelas europeas durante el Renacimiento. «Para ser buena compostura ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien proporcionada; que cada voz cante bien, pasos sabrosos..... y la parte más esencial hacer lo que la letra pida; alegre o triste, grave o ligero, lexos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretenda para levantar a consideración los ánimos de los oyentes.....»—(Arte de música teórica y práctica, impresa en Valladolid, año 1592.)<sup>(a)</sup> Y para garantizar a sus discípulos la verdad de sus enseñanzas les decía: «la práctica bien se me puede fiar a los 36 años de Maestro de Capilla en los cuales comuniqué los mejores autores españoles y vi gran número de obras de los mejores maestros extranjeros de nuestro tiempo y de los que fueron..... (op. cit....)»

Y en verdad que así fué. La doctrina que D. Francisco Montanos enseñaba era la misma que había enseñado el bachiller extremeño Domingo Marcos de Durán en su famoso libro titulado «lux bella—año

(a) Esta obra, el único tratado de composición de aquellos tiempos, fué escrita en 1587 como resumen de su enseñanza en el claustro de la Iglesia Mayor de Valladolid, durante 36 años. (Prólogo de la obra citada).

1492.» Mas un comentario (glosa) que de este libro hizo su propio autor, publicado en Salamanca el 1498—verdadero tratado de composición de música vocal e instrumental de enseñanzas interesantes y con ejemplos prácticos. (Bibliot. Nacional Leg. de Barbieri). Lo mismo enseña el bachiller Martín Tapia Numantino, en su «Vergel de música espiritual—1470—Burgo de Osma».

Vea el lector en unas acotaciones de estos dos autores, anteriores a D. Francisco Montanos, cómo se formó en España el «Expresivismo y el Misticismo musical que culminó en Morales, Guerrero y Victoria». Sin estas teorías estéticas ¡jino hubiera podido escribirse el... «¡O vos omnes qui transitis per viam!» de Victoria!.

Tapia el Numantino decía en su obra citada (a) «sin la música no hay disciplina perfecta—con ella se excitan las devociones y afecciones humanas, buenas para alabar a Dios..... se levanta la fuerza intelectual a pensar trascendiendo las cosas espirituales....» &.<sup>a</sup>..... &.<sup>a</sup> Y el autor de «Lux bella» decía en su glosa antes citada: «Como la vida humana sea breve y el arte de la música luenga y de gran especulación; e viendo ser constituída para servir y alabar a Nuestro Señor; e como en las ciencias prácticas no falle ninguna que el corazón humano tanto en caridad y contemplación dirigesse como la música; e como es ciencia divina y humana inciende y provea los corazones en el amor de Dios...»

Podríamos extender muchísimas páginas más, confirmando la doctrina española de expresivismo musical cuando en Europa los tratados eran simplemente matemáticas puras y la música práctica: «un arte de enladrillar con sonidos, cánones y fugas secas y frías.» La literatura musical del siglo XVI en España es inmensa, y casi todos los libros y tratados tienden a redimir a la música de la esclavitud canónica de la Edad Media con tendencia a la expresión lógica y libre.

Vamos a terminar estas engorrosas citas con la del famoso ciego cantado por Fray Luis de León: D. Francisco de Salinas. Decía explicando en su Cátedra de la Universidad de Salamanca, que su doctrina artística era «quæ sensus et rationis iudicium admitit» y añadía el Maestro: la verdaderamente estética, la que no solamente agrada a los sentidos «propter natural vocum aut sonorum suavitatem», sino la que emociona y conmueve al alma racional: «sed propter consonantias et

---

(a) No queremos omitir como curiosidad trascendental lo que escribía Franquino citado por el autor del «Vergel de música espiritual» en la pág. 52: «Los ingleses jubilan; los franceses cantan; los italianos balan como cabras; otros ladran como perros; los alemanes aullan como lobos; los españoles lloran porque son amigos de bemol».

reliqua intervala, quæ juxta numerorum harmonicorum disposita sunt: delectat, docet ac movet...».

Y estas enseñanzas de la escuela musical española eran tratadas con un espíritu tan amplio y tan liberal, dentro, claro está, de los cánones que la investigación humana había logrado recoger en la experiencia del tiempo, que no tenían reparo en escribir aquellos fundadores didácticos de las maravillosas escuelas españolas de polifonía (a), asombro del mundo por el expresivismo en su decir: «La música no es artículo de fe, que no se ha de mudar: grandes mutaciones ha tenido, los sabios que fueren en el porvenir juzgarán lo que escrito hallasen en música, según en el tiempo en que fuese escrito.—Fr. F. Bermudo en su prólogo al libro «Declaración de instrumentos», año 1548 y publicado en Osuna en 1549.—N.º 1.374 de la Biblioteca Colombina.

Y que siguió siempre siendo ésta la tradición de las escuelas españolas en materia de estética musical, lo prueba el sentir mismo de nuestro biografiado D. Antonio R. de Hita que, a pesar de tener que vivir respirando un ambiente de plena decadencia polifónica, cuando el arte indígena habíase anegado en el desbordado torrente del mal gusto exótico que invadió nuestro suelo, él seguía enseñando a sus discípulos en el libro antes citado: (1757). «Gastar de la memoria por veneración de la antigüedad, grande necedad es. Usar del entendimiento con respeto a los antiguos, profesión laudable es. Es preciso y natural ver y discurrir más, cuanto más nos enseña el tiempo. Por eso no debemos negar que no hubiéramos llegado a ésto, si no fuera por aquéllo.... yo no dudo que si hoy escribieran los que antes escribieron que lo harían de otro modo...».

Efectivamente, sabido es de todos los estéticos del arte musical, que la polifonía del siglo xvi (consecuencia lógica de la tradición escolástica y elegancia de estilo que comenzó en España a mediados del siglo xv) con sus frases perfectamente acabadas «conforme al pensamiento y sentir del texto», fué el modelo más antiguo para la unidad fraseológica del «motivo sinfónico».

En la «polifonía vocal litúrgica» encontraron la unidad fraseológica del motivo, y en la «polifonía vocal profana» encontraron los contrastes y efectos festivos, cómicos, dramáticos, líricos... con sus diálogos, repeticiones, unísonos y *tuttis*... ritornellos instrumentales, fragmentos polifónicos que se adelantaban o repetían al coro vocal, pero sobre todo, el «arte de variar un tema sobre una canción popular»:

(a) Las principales: «Castellana», «Andaluza», «Valenciana» y «Catalana».

v. gr. las diferencias de Antonio de Cabezón (1578) «sobre el romance del Caballero de Olmedo», popularísimo en Castilla la Vieja.

Con mucha razón Gevaert, «Cours methodique d'orchestation», dice: que todo el primer período de la música instrumental, que abarca desde el «1600» al «1700», no es más que un «calco del antiguo contrapunto vocal». Y las cuatro voces mixtas a que se redujo la polifonía madrigalista en los siglos xvii y xviii, bajo la influencia del teatro, sirvió de modelo para la formación de la agrupación que típicamente llamamos «cuarteto». Unid a esto las influencias lógico-naturales de la polifonía profana del último tercio del siglo xvi, los revolucionarios atrevimientos de nuestros clásicos tañedores de Cámara, «vihuelistas» y «clavecinistas»; más las genialidades de nuestros «organistas», que en posesión de una técnica instrumental envidiable en el mundo y que unían a su dominio una interpretación (valga la frase) «estético-modernista», propia de verdaderos «románticos expresivistas, adelantados a su propia época... y solamente así podremos encontrar la lógica legitimidad de las ideas estéticas de nuestro biografiado D. Antonio Rodríguez de Hita, demostradas teóricamente en sus escritos y prácticamente en su conocida obra musical.

Y si algún lector duda de mi aserto, ahí están las cláusulas y fantasías por todos los tonos del autor del «Arte de tañer fantasía» (1557) del P. Tomás de Santa María. Los «tientos» y «diferencias» del gran «Cabezón», de «Clavijo del Castillo», de «Aguilera», los discursos de «Correa y Araujo» con su «típica cadencia (valga la palabra) romántico-española», (a) modelos todos de arquitectura sonora y forma instrumental expresiva, repletos de quiebros, redobles, fastuosas gallardías, finuras y dibujos afiligranados; pero siempre «sinceros» y expresivos, sobre todo en la segunda época de la música orgánica (últimos del siglo xvii y comienzos del xviii).

Y si alguno cree que sólo menciono la técnica de tecla por carecer nuestra Patria de otros géneros de solfa y de ministriles, igualmente virtuosos, recordaré el célebre «tratado de glosas sobre cláusulas en la

---

(a) Francisco Correa y Araujo, fué Organista de S. Salvador de Sevilla, murió el año 1663, escribió «Música teórico-práctica y Facultad orgánica» en 1626. Este famoso tañedor cortesano de tecla y harpa, elogiado por D. V. Espinel, fué Profesor de música de la Universidad de Salamanca a la muerte de Salinas y Organista después de la Real Capilla de Sicilia; y publicó en 1588 un libro de motetes a 4, 5, 6 y 8 voces con instrumentos en Roma, dedicado al Duque de Alba, Gobernador del Reino de Sicilia. Como la interesantísima obra está incompleta, se ignora cómo acoplaba los instrumentos a las voces. «Pedrell - op. de Victo. cap. XXIII.»

música de violines, viola brazo y di gamba (violines y violoncellos)» Roma 1553, donde el tañedor «Diego Ortiz» asienta el fundamento de la «sonata di cámara». Las habilidades del vihuelista «Luis Brizeño» (en la corte de Luis XIII), continuador de aquellos otros vihuelistas españoles del siglo XVI y principios del XVII, a quien tanto debe el arte musical, no tanto por ser los fundadores de la «música pura», es decir, instrumental, sino también, por sus «transcripciones polifónicas» sobre cantos populares y canciones cortesanas que ellos comentaban con verdaderos preludios, intermedios y variaciones.

Del laureado fagotista Fr. Bartolomé de Selma, compilador (ya que no fuese orquestador o compositor) de uno de los primeros conjuntos instrumentales de viento que la musicología española conoce, debido al constante trabajo de investigación que con patriotismo digno de ser imitado, hizo el malogrado amigo D. Rafael Mitjana.

No insistimos más en estos datos bibliográficos porque en el curso de este estudio hemos de dar a conocer otros.

Pues bien: en todas estas obras, fruto de una escuela musical nacionalista de amplio criterio estético musical, como hemos dicho anteriormente, de seguro que formó el suyo nuestro biografiado D. Antonio R. de Hita. Una importante observación he de hacer respecto a la época en que vivió nuestro biografiado para conocer con más acierto crítico su obra, que queda avalorada teniendo en cuenta sus antecedentes de escuela.

Este maestro (lo diremos extensamente en el siguiente capítulo) compuso música en el último período de la época polifónica, en el decadente. (a)

Como buen didáctico no desconocía el desarrollo polifónico de las escuelas españolas, ni sus características; con su pureza de forma, dominio completo del contrapunto, expresividad en el decir con la lógica y naturalidad que reclamaba el fraseo etc. etc.... Hay que añadir: aquella «solfa graciosa y buena entonación» (según lenguaje de la época) que era el alma y vida de la polifonía, había adquirido más atrevidos vuelos y geniales desenvolvimientos al contacto de la técnica verdaderamente virtuosa de los tañedores del siglo XVII, más cercanos a

---

(a) En IV grandes períodos divido la grande época de la polifonía española—desde últimos del siglo XIII a mediados del XVII—. De «gestación»: «Desarrollo»: «Apogeo» y «Decadencia». Todos perfectamente caracterizados y bien definidos. Lo mismo la polifonía vocal que la orgánica pudieran subdividirse en otros varios conforme a la evolución de la técnica contrapuntística.

Hita y sin perder aquellas cualidades esenciales, supo asimilarse los modernos procedimientos.

Por eso vemos en sus obras recursos melódicos y rítmicos de los glosistas, dando así v. gr. a sus «Canciones instrumentales», que más tarde expondremos, ondulaciones que no por desenvueltas están faltas de equilibrio elegante y gracioso, dentro de la armonización conocida en su época.

Quiero decir: la obra de D. Antonio Rodríguez de Hita es de buen gusto artístico, de un marcado espíritu típicamente nacionalista, a pesar de vivir en plena decadencia. Y ésto lo debe únicamente al macizo estudio que debió hacer en la clásica escuela de expresivismo musical hispano; y que en la composición de música libre, domeñando la regla seca y rígida de los patrones y recetarios exóticos de la música lírico-dramática que tanto privaban en aquélla época, supo hacer peregrinas composiciones asimilándose y fundiendo en su propio sentir el «subtractum» (aquello que emana de dentro a fuera) del sentimiento popular indígena, aquella música a cuyo son adormecían sus penas nuestros padres y les servía de acompañamiento a las alegrías y regocijos de la vida.

### CAPITULO III

#### **D. Antonio Rodríguez de Hita, compositor de música lírico-dramática nacional: importancia de su obra en la historia del arte de la música española**

No pretendemos hacer una exégesis crítica de la obra musical de nuestro biografiado, solamente me interesa hacer resaltar su temperamento artístico y el acierto indiscutible en la realización del drama lírico musical.

Así como el ruiseñor en la umbría canta para sí y para sus amores, sin cuidarse que le escuchen y aplaudan, así los músicos del siglo de oro de nuestra polifonía, cantaban sus amores místicos porque necesitaban expresar sus intensos sentires religiosos (dice D. Rafael Mitjana).

Pues así también nuestro biografiado cantó en la soledad del claustro catedralicio y después en su humilde cuarto de estudio en la Capital de España, su propio sentimiento, espontáneamente, sin afectación y sin imitar los módulos italianos que estaban de moda en nuestra Patria por aquella desgraciada época histórica.

El mismo sentimiento racial de aquellos vigorosos artistas que se llamaron Velázquez, Murillo, Cano, Mena, Montañés, Roldán, Villalpandos, tres hermanos que llevan el nombre de la villa de los Campos góticos donde nacieron: Jerónimo del Corral (escultor); Juan de Corral (arquitecto); Ruy del Corral (rejero) este último labra la reja del altar Mayor y puertas de bronce con Francisco Villalpando en Toledo) Arfe, Benavente, Berruguete, Herrera, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón; en «pintura», «escultura», «arquitectura» y «poesía.....» inspiró obras musicales de «Morales», «Guerreros», «Victoria» y de una pléyade de discípulos continuadores de aquella gloriosa tradición española que aún latía en el corazón de algunos beneméritos artistas al comenzar el siglo XVIII, que luchando bravamente con el medio-ambiente de nuestra desgraciada Patria, intentaron sostener la tradición musical expresivista.

El poeta D. Tomás de Iriarte «(discípulo en música de nuestro biografiado D. Antonio R. de Hita)» en su célebre poema: «La Música», hacía una alusión a este sentir español al decir:

No es ya mi canto, no, quien te celebra,  
Sino las mismas obras inmortales  
De Patiño, Roldán, García, Viana,  
De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales  
De Literes, San Juan, Durón y Nebra. (a)

Es pues la obra de D. Antonio Rodríguez de Hita la que se canta «a sí misma». Ella nos enseña que no fué un «rutinario» y «amanerado compositor» como la mayoría en aquella época decadente, sino de espíritu abierto, sin apartarse de la legítima «tradicción española».

Y en esto radica el mérito de sus composiciones.

Hita, pensaba y sentía como el famoso maestro de Capilla don Francisco Valls tan acerbamente tratado por los maestros rutinarios, que aferrados a la letra, más que al espíritu de nuestros clásicos tratados de composición, que venían siendo tradicionales, diéronse en la enseñanza de dar reglas para hacer contrapuntos calculados; y por otra parte combatido por los maestros que querían introducir en nuestra patria las modas insinceras de los operistas italianos intentando ahogar unos y otros al genio racial y temperamento expresivista clásico en nuestra patria.

Y es que lo mismo que D. Fr<sup>co</sup>. Valls nuestro D. Antonio R. de Hita, apoyado en su propia experiencia y en el estudio profundamente psicológico de los sentimientos humanos, buscaban intuitivamente módulos adecuados a la expresión musical, aunque no siempre pudieran sustraerse al medio ambiente que les rodeaba. Los 'acordes escandalosos para aquella época de «séptimas disminuídas» y de «novenas sin preparación» que usaron los dos compositores en sus obras, contribuyeron a ensanchar el ámbito de la expresión musical.

Lo malo fué que algunas veces las adaptaron a la forma musical del drama religioso y del villancico desarrollado bajo la influencia italiana, con la distribución amanerada de arias, dúos, recitados y coros concertantes; forma musical que ahogaba la expresión natural y sincera propia del temperamento castizamente español.

---

(a) El poema de Iriarte fué publicado en Madrid: Imprenta Real, el 1779. Después otras ediciones: 1722; 1784; 1787; 1789; 1805; 1822 (en inglés, alemán, francés e italiano). Este poema y el Discurso de Feijóo, son dos documentos históricos sobre la música española en el siglo XVIII más notables. El P. B. Feijóo, con visión profética, habla del arte italiano preponderante en aquel siglo como decadente del verdadero arte; mientras que el poeta Iriarte parece recrearse en él, a pesar de hacernos recordar algunos nombres famosos compositores, algunos geniales en la historia de la música española.

Por eso, cuando nuestro biografiado componía preconcebidamente obras profanas, como sus zarzuelas, canciones instrumentales, etc., etcétera, libre de las trabas litúrgicas impuestas, acertó, explayando su sentimiento racial en la forma precisamente «popular»; e hizo con su excelente colaborador D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, aquellas célebres partituras que han pasado a la historia y se llaman: «Briseida»; «Las segadoras de Vallecas»; «Las labradoras de Murcia», vigorosas obras nacionales de excepcional importancia para aquella época y de notoria influencia para el porvenir de nuestro arte lírico-nacional.

Nuestro biografiado tiene personalidad propia en el arte lírico-dramático llamado «Zarzuela española», no solamente por tener indiscutible acierto de inspirar su obra en asuntos y temas populares, y en superar lo conocido hasta entonces, dando un tinte original y espontáneo al sabroso texto que le ofreció el Goya libretista D. Ramón de la Cruz; sino que su música era «expansión sincera del alma nacional».

Esta fase de la vida y obra de D. Antonio Rodríguez de Hita, nos obliga a entrar en la historia de la música española del siglo XVIII. Aunque sea muy sucintamente.

\* \* \*

La antigua comedia cantada vino a crear la zarzuela española, como el entremés vino a crear la tonadilla.

La exaltación lírica de aquellos geniales poetas dramaturgos que se llamaron Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, etc., etc.... (a) fueron los que echaron los cimientos a nuestro teatro lírico-dramático.

El año 1657 D. Pedro Calderón de la Barca, llamado por sus contemporáneos el Phenix de los poetas en asuntos alegóricos e históricos, hace representar en las fiestas de la Zarzuela (lugar del Pardo), una obra titulada «El Laurel de Apolo», donde uno de los actores representaba en la escena la figura simbólica de la Zarzuela diciendo:

---

(a) Wagner mismo, en una carta escrita a su suegro Liszt con fecha 1858 cuando estaba escribiendo su portentosa obra «Tristán e Isolda», elogia extremadamente a Calderón por la seguridad, claridad, precisión y calor (inspiración) que se refleja en sus obras, no superadas por otros poetas europeos: las que estudió detenidamente. (Mitjana: Enciclopedia A. Lavignae).

Pues ¿quién le quita  
 A la rústica simpleza,  
 En quien, cuanto más desnuda  
 Va la verdad más compuesta  
 Que como olvidada parte  
 De nuestro todo pretenda  
 Dar también de su amor muestra?

(Prólogo o Loa «del Laurel de Apolo» obra destinada a festejar el nacimiento del Príncipe Felipe y representada el 1657).

En esta obra no solamente encomia Calderón a nuestra «Zarzuela, como arte indígena» sino que profetiza que este género lírico-dramático ha de alcanzar el primer puesto en el Teatro Nacional:

Y no competencia sola  
 es justo que me prometa,  
 sino Victoria de todos vosotros

(se refiere a las églogas, comedias armónicas, óperas escénicas, autos, etc., y demás variedades escénicas de aquel tiempo) (a). La cantidad de estos poemas musicales escritos en los últimos lustros del siglo xvii, es grande, aunque desconocida la mayor parte para la historia de la música. Solamente Calderón escribió considerable cantidad y bien merecía, como fundador de nuestra Zarzuela, que alguien hiciera un interesante y completo estudio sobre esta materia. «La Púrpura de la Rosa», «Celos aun en el aire matan»; «El golfo de las sirenas»; «El hijo del sol»; ..... y otras muchísimas similares, que se llamaban Comedias mitológicas, fantásticas y caballerescas, donde la música alternaba con la declamación o recitados, coros, solos, diálogos; coros entre bastidores (interiores), conjuntos de acción exterior (cosa original en aquellos tiempos), como tramoyas; decorado, etc., etc..... nos dicen claramente que estas obras eran «Verdaderas zarzuelas».

(a) Conocida es de todos aquella Octava real de García de Villanueva sobre el origen de la Zarzuela, refiriéndose a Calderón de la Barca.

Este divino genio que el sol vuela  
 Hizo en España la primer zarzuela  
 O Representación de dos jornadas  
 De la armoniosa música ilustradas  
 A quien por esquisita y primorosa  
 «La Púrpura» (la puso) de la Rosa».  
 En el año que al mundo ser compete  
 De mil seiscientos y cincuenta y siete.

La música de estas obras ha desaparecido casi por completo y la que existe en legajos de nuestros archivos sin estudiar, solamente, después de los embates del tiempo, ha podido llegar a nosotros unos cuantos nombres de los músicos compositores.

Podríamos hacer una síntesis de la «Zarzuela antigua» así: Epoca de su fundación, de su desarrollo y de su apogeo, hasta llegar a los tiempos de nuestro biografiado.

**Epoca de su fundación.**—Los artistas músicos más principales y conocidos, según la investigación hecha desde Barbieri, y que pueden considerarse como fundadores de la Zarzuela antigua (sin contar, claro está, con los primeros pilares básicos de nuestro teatro nacional: Juan del Encina, Lucas Fernández etc.... y demás autores de églogas, etc....) son: Juan Hidalgo, arpista de la Capilla Real; Juan Risco, Maestro de Capilla de Córdoba; José Peiró; Mateo Romero (gran Capitán), Maestro de Capilla del Real Palacio y profesor de música de Felipe IV; Carlos Patiño; Miguel Ferrer.... y leyendo la obra autobiográfica de Lope de Vega (Acto V.º, escena 9, diálogo entre Celia y Dorotea) nos da los nombres de otros dos insignes músicos: Juan de Palomares y Blas de Castro.<sup>(a)</sup> Tirso de Molina en su obra «Los Cigarrales de Toledo» (1621) da los nombres de un Alvaro N. y repite a Blas de Castro (únicos en su género).

Pero hay que confesar que casi todos los maestros de Capilla de España, estaban preparados desde esta época para escribir música profana: pues muchos abandonaron el género severo y noble que conviene a la Iglesia, habituados ya a escribir por mandato de los mismos Cabildos y otras entidades religiosas, oratorios, villancicos, y autos en lengua vulgar, similares por el estilo y desarrollo a las formas de la música teatral: melodía libre, solos, coros, duos, etc.... según la estructura poética del texto.

**Epoca de desarrollo de la antigua zarzuela.**—Desde Carlos II, último Rey de la dinastía de Austria, hasta Felipe V, primer Borbón, gana mucho este género teatral con los artistas D. Sebastián Durón,

---

(a) Según Barbieri: Blas de Castro nació en Aragón probablemente hacia el año 1569. Fué músico de Cámara del Duque de Alba alrededor del año 1594 y allí debió conocer a Lope de Vega, que era Secretario del Duque de Alba D. Antonio, en Alba de Tormes; donde se cree que escribió este eximio poeta su «Arcadia», figurando el músico Blas de Castro en el personaje «Brasildo». Desde entonces fueron colaboradores e íntimos amigos poeta y músico. Blas de Castro murió (ciego) a la edad de 65 años (1634) besando su mano Lope de Vega cuando estaba amortajado y sobrevivió éste a su amigo muy poco tiempo; puee murió Lope a los 73 años de edad el año 1635.

Maestro de la R. Capilla, Antonio Literes y D. José Nebra, también pertenecientes a la R. Capilla.

**Epoca de apogeo de la antigua zarzuela.**—Durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, se escriben zarzuelas de carácter nacional, llenas de color y originalidad, porque la música era inspirada en el gusto popular.

El célebre flautista de la R. Capilla D. Luis Misón, D. Pablo Esteve, Maestro de Capilla de la casa del Duque de Osuna, entre otros compositores más que vivían en provincias, trabajaron con empeño en favor del género lírico-dramático para combatir la influencia italiana que imperaba en nuestros teatros desde el advenimiento de los Borbones.

A estos compositores se unió nuestro biografiado D. Antonio Rodríguez de Hita, Maestro de Capilla del Real Convento de la Encarnación, de Madrid.

El germen fecundo de la «canción popular», la observación psicológica de los tipos y costumbres regionales, animó y vigorizó la escena de nuestro teatro lírico y en este ambiente francamente español, trabajó «con acierto» nuestro biografiado.

Gracias al valeroso ardor españolista de estos músicos, pudo existir el teatro lírico nacional indígena. Pero cuando el Conde de Aranda, ministro de Carlos III, ordena (de R. O.) que todos los teatros representaran obras adaptadas del italiano o francés, el teatro español, de tan gloriosa memoria, sufre un eclipse, y aquellas pasadas obras, de espíritu nacional, que se escribieron y representaron durante el reinado de los Austrias, fueron postergadas y casi olvidadas. Y hasta el género religioso sufrió persecución: Una pragmática dada el 17 de Junio de 1775, prohibió la ejecución de los famosos «Autos sacramentales», tan típicamente españoles, quedando solamente para los actos extralitérgicos de nuestras Catedrales y otras iglesias principales del Reino, los «oratorios sacros», «villancicos» y «gozos compuestos en estilo italiano», relegándose al olvido aquellas composiciones de «estilo popular», salvo honrosas excepciones de algunos Maestros de Capilla, dignos de su misión.

La influencia italiana de estos tiempos fué nefasta para el arte nacional y hasta la Iglesia vino a ser una sucursal de la frívola ópera italiana de entonces.

D. Francisco Goya Lucientes, D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedillo, D. Antonio Rodríguez de Hita.

He aquí tres nombres que han pasado al dominio de la Historia.

El alma de la raza (siglo XVIII) ha quedado eternizada por el pincel, por la literatura lírico-popular y por la música, como expresión sincera de la psicología popular de estos tres contemporáneos y amigos. Los tres tienen la misma sensibilidad artística y una fuerza de evocación y realismo tan pujante, que sus obras son expresión espontánea y sincera de la psicología popular de su tiempo.

La pincelada genial del más grande retratista, la donosura y agudeza de la expresión lírico popular del poeta del sainete, y el acento musical lleno de color y de vida, inspirado en el sentir popular, son notas características del temperamento de estos tres artistas españoles que nacieron en el momento histórico, en que el viento huracanado de la revolución comenzaba a soplar en nuestra patria llegando hasta lo más hondo de su independencia y orgullo nacional.

El pueblo suministró a Goya sus más cálidas y vibrantes inspiraciones, sus modelos y asuntos; por eso fué un pintor nacional.

Ese mismo pueblo fué el que inspiró a Don Ramón de la Cruz lo mejor de su literatura, y al pueblo fué a buscar Rodríguez de Hita, sus acentos musicales.

Los procedimientos de estos artistas eran similares en la concepción estética y ejecución de sus obras.

Don Francisco Goya decía, en las pocas conversaciones que sostenía con sus admiradores y compañeros de arte: «Los profesores de dibujo enseñan siempre líneas, nunca cuerpos, mas ¿dónde ven esas líneas en la naturaleza? yo no veo más que cuerpos iluminados y cuerpos que no lo están; planos que avanzan y planos que retroceden; relieves y profundidades. Mi vista jamás descubre ni líneas ni detalles; yo no cuento los pelos de la barba al individuo que pasa, ni me fijo en los botones de su traje al retratarle; y mi pincel no debe ver más que yo. Al revés de la naturaleza esos cándidos profesores ven detalles de conjunto casi siempre falsos y convencionales. Ahorrarían a los jóvenes discípulos el trabajo de trazar durante años, ojos con figura de almendra, bocas en forma de arco o de corazón, narices como un siete invertido y cabezas ovaladas, si les mostrasen la naturaleza, que es el único maestro del dibujo....» (Goya por Laurencio Matherón).

De los procedimientos y tendencias estéticas revolucionarias de nuestro biografiado, ya las hemos apuntado en otro lugar de este estudio biográfico-estético. Aquellas reglas «metafísicas» de la música con sus discusiones sobre las comas, enigmas de cánones, saltos de quintas falsas, uso de séptimas y novenas sin preparar, que hacían de la música y de los aprendices de la composición matemáticas ininteligibles, fue-

ron duramente fustigadas y calificadas como extravagancias del «arte de hacer cábalas»; ¿qué tenía que ver con «el lenguaje de expresar los sentimientos del alma humana por medio de sonidos», como era la música para nuestro biografiado?

De la estética de su colaborador literario D. Ramón de la Cruz, ahí están sus obras literarias que no pueden mentir....

Al profundo estudio psicológico que de la persona o cosa había interiormente hecho, D. Francisco Goya, respondía con la maravillosa destreza de su mano. Su paleta, extremadamente sencilla, respondía siempre a todas las combinaciones coloristas y su pincel corría siempre sobre el lienzo como en una «improvisación».

Muchos de los magistrales retratos de D. Francisco Goya, fueron ejecutados (como nos dicen sus biógrafos y críticos) en una sola sesión, con tal vigor de colorido y seguridad de expresión, que son admirables por su belleza y perfección. En sus estampas y grabados; pero, sobre todo, en sus cuadros de costumbres, la facilidad prodigiosa de ejecución, el realismo vivo de la situación y el sentimiento de independencia y orgullo nacional que anidaba en su alma, son expresados con la firmeza que caracteriza al genio.

Eso mismo hacía D. Ramón de la Cruz: ideaba un asunto, tomado casi siempre de la vida real, fijaba en su fantasía el carácter, alma y modo de ser de cada personaje, los armonizaba lógicamente conservando su propia vida independiente, y sentado después en un banco del Paseo del Prado de Madrid, corría el lápiz sobre las cuartillas de papel, y de un tirón, componía el «sainete» o la «zarzuela», como si fuese una obra de feliz «improvisación».

Del mismo modo escribía D. Antonio R. de Hita los cantables de aquellos libretos. (a)

Poeta y músico rivalizaron en expresar el «alma popular», tomando directamente de la naturaleza y de la vida, aquellas notas vigorosas llenas de color; del «color lógico» que mejor caracterizaban a los personajes y situaciones dramáticas donde se desenvolvía la acción.

Los dos, guiados por un mismo sentimiento patriótico, colaboraron afortunadamente y con entusiasmo en el desarrollo del arte lírico-dramático indígena, a base del sentir popular.

---

(a) Siente uno el escalofrío de la emoción al pensar que D. Antonio Rodríguez de Hita ¡¡a los 13 años era Maestro de Capilla en Alcalá; a los 19 años de la Catedral de Palencia; a los 22 ó 25 años escribió sus Canciones instrumentales que el Divino Mozart hubiese firmado a cierra ojos, si hubiera nacido; de los 30 ó 32 años sus obras de estética musical y de los 40 en adelante su producción lírico-dramática.....!!

La zarzuela heroica titulada «Briseida», representada en el teatro del Príncipe, de Madrid, el 10 de Julio de 1768 (a los tres años de ser Maestro de Capilla de la Encarnación, de Madrid), no es una acertada adaptación al teatro nacional de las formas creadas por los maestros de la Opera italiana, como han dicho algunos historiadores, sino una «verdadera creación nacional de una zarzuela heroica», donde la declamación lírica de los personajes homéricos, se expresan y cantan en español, porque el músico y poeta sentían en español. Las páginas orquestales demuestran un gran conocimiento en el empleo de los instrumentos que se usaban en aquella época. Pero donde el sentimiento nacional rebosa hasta estallar en acentos líricos, es en las partituras de las zarzuelas tituladas «Las Segadoras de Vallecas» y «Las Labradoras de Murcia».

Ya dijimos, en otro lugar, que no pretendíamos hacer aquí una exégesis de estas obras; solamente resaltar en ellas el espíritu nacionalista que las anima. En general, las composiciones de los artistas selectos de esta época se distinguen por estas dos cualidades: «fuerza de expresión y color nacional» más su interés armónico avanzado teniendo en cuenta el siglo en que fueron escritas.

He aquí dos ejemplos prácticos.

En «Las Labradoras de Murcia» la acción se desenvuelve en las deliciosas huertas de Murcia, saturadas de balsámicos aromas. Una serie de cuadros descriptivos de la vida campestre y trabajos que lleva la crianza de los gusanos de seda animan a la obra y el elemento popular y pintoresco es la entraña del poema lírico.

El final del primer acto dió a Rodríguez de Hita, pretexto para componer un cuadro musical maravilloso en color y de efecto sorprendente. Según una antigua leyenda popular los truenos y relámpagos de una tempestad hacen morir a los gusanos de seda, y para evitarlo, los huertanos de Murcia se reúnen y procuran hacer disminuir el fragor de la tempestad tocando y cantando con cuantos instrumentos populares tienen a mano.

Hita, aprovechando esta situación, hace que la orquesta<sup>(a)</sup> describa

---

(a) Hay que tener en cuenta que estos compositores lograban el efecto que se proponían con los elementos más simples. La orquesta empleada era: dos partes de violines; una de alto viola; los violoncellos unidos al contrabajo; dos flautas, dos oboes, dos trompas y dos trompetas. Sin embargo Hita escribía ya confiando una parte independiente en el desenvolvimiento melódico de las partes instrumentales intermedias como Bach, Haendel, etc., etc., la polifonía orquestal.

la tempestad, mientras un coro canta, acompañado de instrumentos populares murcianos, una «Jota» de la tierra; y los protagonistas amantes que se encuentran refugiados en aquellos lugares cantan un dúo de amor.

Según dice el erudito Mitjana (op. cit.) el ilustre compositor Don Pablo Esteve (contemporáneo de Hita) en su zarzuela «La espigadora y la vendimia», tiene una admirable música descriptiva similar: la orquesta comienza por una sinfonía en sordina, que imita la tranquilidad de la noche, que lentamente va dando paso al amanecer con el canto de algunos pájaros, mientras va aclarando y sale el sol empieza el diálogo.... ¡¡y pensar que estas obras fueron escritas en España, cuatro o cinco lustros antes que Haydn escribiera su célebre partitura. «Las cuatro estaciones»!!

En estas obras españolas hay cuadros basados en costumbres populares de un crudo realismo; pero que son «estilizadas» en el alma de los compositores, como el genial «Goya» estilizaba con el pincel cuanto veía en el momento de su inspiración, interpretando el sentir popular.

Se necesita toda la fineza de observación y toda la habilidad sorprendente de estos artistas notabilísimos para escribir estas páginas, según su temperamento individual, cuando ¡¡no pudieron inspirarse en fórmulas consagradas de otros músicos antecesores!!.

Por eso, al transmitirnos en esas páginas, o cuadros musicales, su propia emoción sugerida por el poema que tenían a la vista, no hicieron otra cosa que «idealizar» el cuadro literario que poetas como don Ramón de la Cruz inventaron; o sea, «transcribir la visión personal», que ellos tenían de esos cuadros de la naturaleza y de los sentimientos de los personajes que intervenían en la acción, para que el público se emocionase durante la representación de su propia vida y sentimientos, transformados en arte nacional por el acierto indiscutible de estos artistas.

Don Antonio R. de Hita perteneció al grupo de admiradores del célebre compositor José Haydn (que tanto entusiasmo levantó en Europa) y cultivó la música pura.

El poeta D. Tomás Iriarte, oficial de la Secretaría de Asuntos Exteriores en Madrid, fué amigo íntimo y discípulo en música de nuestro biografiado cuando desempeñaba el cargo de Maestro de Capilla de la Encarnación.

El mismo Iriarte nos dice en una de sus poesías escritas sobre el 1776, que tocaba la parte de viola o violoncello de los primeros cuartetos de Haydn en reuniones artísticas que se celebraban en casa de

Sánchez Carnicero, Bibliotecario del Rey y en casa del mismo Iriarte. En sus epístolas en verso (N.º IX) a una Dama que le preguntaba qué amigos tenía, habla de su maestro Hita y del compositor Haydn «que tienen una gran parte de mi amor». Escribió en los últimos años de su vida cuando se retiró de Madrid y se fué a S. Lucas de Barrameda<sup>(a)</sup> una obra poética titulada: «Guzmán el Bueno-melólogo lírico-trágico»<sup>(b)</sup> que se representó en 1789, en el teatro de Cádiz. Este raro género es de origen francés.

En España es este poeta el primero que lo escribió.

No se sabe de quien es la música de este melólogo, unos le atribuyen a D. Luis Missón, otros a D. Antonio R. de Hita y, por fin, otros fundándose en la influencia italiana, creen sea del mismo Iriarte, ya que era entusiasta de la música italianizante y francesa, o por último pudiera ser de otro músico de los que abundaban en nuestra patria.

En la época en que nuestro biografiado vivió en Madrid, era la Corte de España centro de reunión de muchos virtuosos de Europa.

Allí vivían: el célebre «Bocherini» compositor y violoncelista, muy estimado en la Corte de España, donde murió; «Manfredi», discípulo del gran violinista «Nardini»; «Bruneti», virtuoso también del violín. Vivía entonces nuestro compatriota D. José Hernando, primer violín de la Capilla que dirigía Hita, «autor del primer método de violín en España», y otros muchos más.

Se hacía música de Cámara frecuentemente en el Palacio Real, en las salones del Duque de Benavente, Osuna, Duque de Alba, Conde de Floridablanca y otros salones aristocráticos, tocando cuartetos, quintetos, sonatas de violín y clave, etc. etc.

Este fué el ambiente musical que vivió nuestro biografiado D. Antonio Rodríguez de Hita, hasta los últimos años de su vida.

---

(a) Murió el 1791.

(b) El culto musicólogo D. José Subirá, que se ha dedicado a estudiar a fondo la música del siglo XVIII, dice: «Melólogo no es un monólogo acompañado con orquesta, como dicen algunos, sino la interrupción de la declamación lírica de uno, dos y hasta tres personajes en un momento culminante de la escena para que la orquesta siga expresando los sentimientos que embargan al actor intérprete.....»

## CAPITULO IV

**Don Antonio Rodríguez de Hita y sus canciones instrumentales para chirimías perfeccionadas (antiguos oboes): transcripción de algunas de ellas**

Como final de este estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita, vamos a transcribir algunas canciones instrumentales del libro reseñado en otro lugar de este trabajo, las que durante muchos años se usaron en la Catedral de Palencia.

Pero antes creemos conveniente ilustrar al lector de este estudio con unas extensas notas sobre el uso de los instrumentos, en tiempos pasados, su historia y evolución.

Difícil sería concretar una fecha sobre el comienzo de los instrumentos en la Iglesia, sin exponernos a ser desmentidos por algún dato concreto que en la búsqueda de arqueología musical pudiera ser encontrado por algún afortunado musicólogo<sup>(a)</sup>. He aquí un ejemplo entre mil, demostrando el tino y prudencia que se necesita para fijar datos definitivos en la historia musical, que está sin ordenar. Muchos historiadores han escrito que Palestrina fué el «reformador universal y hasta el creador (dicen otros) de la polifonía litúrgica. Pues bien: mucho antes de nacer Palestrina existía en España una completísima y maravillosa Escuela de Maestros polifonistas litúrgicos (b).

Cuando Palestrina era niño de coro (tiple), estaba en la meta de su apogeo artístico, admirado por la propia escuela romana, donde vivió (años 1534 y 1535), nuestro famosísimo compositor de polifonía litúrgica D. Cristóbal de Morales, uno de los más preclaros representantes de la escuela de polifonía española.

Otro tanto ha sucedido con J. Sebastián Bach y su escuela famosa de Clave y órgano.

---

(a) «El año 658 dió principio el uso de los órganos en las iglesias españolas. El año 1020 puso notas en música Guido Aretino.» .....«Papeles varios. Tomo XXXX. M. S. de la Biblioteca Colombina».

(b) Con razón Henri Collet (cap. V. El Misticismo Musical Español, siglo xvi), dice: «En España no hubo Renacimiento musical, sino solamente tradición evolutiva».

¡Ciento cincuenta años! antes de J. S. Bach, existía en España una escuela de «tecla» perfectamente definida y con una técnica didáctico-estilista, tan lógica y tan admirablemente calculada para el «tañer expresivo», que después de leída en nuestros tratados y libros españoles de aquella época, no resulta tan genial la que el coloso organista de Weimar y Leipzig escribió para sus discípulos.

Del mismo modo Saldoni y hasta el erudito P. Feijóo aseguran que el ciego Daroca (organista y probablemente maestro del churrigueresco didáctico P. Nasarre) y D. Sebastián Durón (maestro de la Capilla Real y del último Rey de la dinastía de Austria, Carlos II), fueron los que introdujeron el uso de los instrumentos de cuerda en la Iglesia; cuando según ha comprobado el erudito Sr. Pérez Pastor (Documentos para la historia) y el crítico D. Cecilio de Roda... «además de las vigüelas de arco y violas de brazo, que tañían con flautas, bajón, bajones, cornetas y chirimías, junto con la Capilla Real que trajo de Flandes a Castilla el Rey Felipe I (1506)...» y después dan los nombres de violinistas españoles (en los años 1627 al 1635): Tomás de As; Felipe del Vado; Martín Gómez; Florián Rey, etc. etc., dirigiendo la Capilla Real el célebre Mateo Romero (gran capitán) (a). Estos anacronismos, aunque no afectan a la integridad de la doctrina han de poder evitarse en lo posible; dejando en todo caso la exactitud y veracidad de los datos a la responsabilidad de los autores.

Está probado (documentalmente) que el uso de la música instrumental fué admitido o tolerado por la Iglesia desde muy antiguo.

Tertuliano «lib. 2.<sup>o</sup> ad Usorem» nos indica «sonet inter duos psalmi et himni et mutuo provocent quid melius Deo suo cantet, talia Christus videns et audiens gaudet». Y Filón «in ultimo de vita contemplatione», dice de los primitivos cristianos: «non solum subtilius intelligunt hymnos veterum, sed et ipsi faciunt novos in Deum omnibus eos de metris et sonis honestis suavi compage modulantes».

Quizá también de antiguo en nuestra patria se usarían instrumentos para alternar o acompañar al coro vocal; sin embargo, en las Capillas de música, no fué de uso ordinario la música instrumental, excepto aquellos instrumentos de viento, tal y como estaban perfeccionados en su época y que tenían algún parecido con la voz humana, para así reforzar a las cuerdas vocales del conjunto.

---

(a) En aquella época se llamaban «tañedores» los instrumentistas de tecla y arco; y «ministriles» los de viento. Pertenecían indistintamente a Capillas profanas (Cámara) o religiosas (de Iglesia).

A este fin se prestaban muy bien, entre todos, los instrumentos de madera y lengüeta doble, que tenían amplitud para hinchar o disminuir el sonido, de timbre algo parecido a la voz humana y de articulación simple.

A esta clase o categoría instrumental pertenecen los gráficamente denominados antiguamente «dulci sono», vulgarmente «dulzainas», cuyo tipo primitivo ha desaparecido y solamente podemos conocerle por algún antiguo grabado de la época, también raro de encontrar.

Estos instrumentos, como veremos después, evolucionaron hasta convertirse en «oboes y fagotes» modernos (a) y eran los que tocaban los Ministriles.

Todos los demás instrumentos de tecla, cuerda y boquilla, excepto el órgano, como hemos de ver más adelante, no lograron entrar en la Iglesia española, no siendo en funciones extraordinarias con motivo de acontecimientos nacionales; v. gr.: coronación de Reyes; desposorios de Príncipes; consagración de Obispos o representaciones de Misterios o Autos celebrados generalmente en los claustros y pórticos de las iglesias. Los demás instrumentos estrepitosos o rítmicos, fueron siempre rechazados por la Iglesia española, desde antiguo, en los actos litúrgicos.

Acuerdos capitulares como el de Gerona (en 10 de Marzo de 1534); la Constitución del Concilio de Zaragoza (1556); las cartas y mandamientos reales y del Supremo Tribunal de la Inquisición, son datos concretos; pero sobre todos, la constitución y funcionamiento de las Capillas de música en nuestras Catedrales, como vamos a ver.

Está fuera de duda que desde la edad media existían conjuntos instrumentales más o menos perfeccionados y teniendo presente la época de gestación polifónica.

Solamente el órgano era usado, como indicamos anteriormente, en la Iglesia desde tiempos que no podemos precisar. No sería aventurado creer que al principio serviría de apoyo rudimentario a la «Diafonía», tan bien caracterizada por Gonzalo de Berceo (1198-1268) en «Los milagros de Nuestra Señora», al decir:

Yaciendo a la sombra perdí todos cuidados,  
Odí sonos de aves dulces e modulados;

---

(a) Covarrubias D. Sebastián en «su Tesoro de la lengua Castellana, año 1611». «Ministril» (quasi menestril) porque tiene necesidad de ocupar ambas manos en el instrumento de boca.....

Nunqua udieron omnes órganos más temprados,  
 Nin que formar pudiesen sonos más acordados:  
 Unos tenían la quinta, e las otras doblaban;  
 Otras tenían el punto (a), errar non las dexaban,  
 Al pasar, al mover todas se esperaban.....

Después, cuando la polifonía iba moviendo con algo más interés las voces, seguramente que el órgano se hizo completamente independiente y se destinó al culto en concepto de «solista»; ora dialogando con la salmodia, ora llenando aquellos momentos de la liturgia en los que callaban las voces del coro (b).

De este modo la música orgánica vendría a ser un interesante elemento, pero «decorativo», de la liturgia, donde la polifonía orgánica «travada» o «suelta», en decir de nuestros antiguos tratadistas (c) glosando, comentando y aun explayándose «en el arte de fantasía», por necesidad tuvo que desarrollarse más pronto que la polifonía vocal, precisamente por su mayor libertad e independencia.

En cambio, existía al mismo tiempo en la Iglesia española un conjunto instrumental formado por dos, tres, cuatro y hasta más instrumentos, que fueron apareciendo poco a poco, diferentes en tamaño, aunque de una misma familia, para acoplarlos a las partes vocales de la polifonía, y andando el tiempo, fueron utilizados a manera de un verdadero órgano que dialogaba con el coro en aquellas funciones litúrgicas donde el órgano no pudiera utilizarse v. gr.: procesiones claustrales.

Estos instrumentos fueron las antiguas «chirimías» (dulzainas perfeccionadas) que se convirtieron en «Oboes y Fagotes» en el apogeo polifónico, cesando su uso en la Iglesia por los siglos de la decadencia polifónica y entrando seguidamente a formar un grupo instrumental en la orquesta «di cámara».

Como curiosidad histórica en extremo interesante, he aquí una información documentada, para que se dé cuenta el lector del uso instrumental en la Iglesia española durante el período florido de nuestra clásica polifonía.

(a) Tener el punto o melodía: de ahí la voz «Tenor» o «Teneor».

(b) Los progresos en el arte de construir órganos trajeron como consecuencia lógica una innovación armónica y contrapuntística que se dejó sentir en las formas musicales.

(c) «Travada», era la rigurosamente canónica o imitativa con muchas y seguidas entradas por estrecho. Y «suelta», aquella en que la idea melódica marchaba con más soltura y libertad, variándola con no escasos adornos y artificios de buen gusto.

Vamos a poner por modelo la constitución de la Capilla de música de la Catedral de Sevilla, porque tal vez fuese, después de la del Vaticano (Capilla Sixtina), la mejor del mundo.

Morgado «Historia de Sevilla, pag. 305, 306 y 307» dice: «La Catedral nueva que D. Raymundo primero Arçobispo ametió el cargo de la su Ynstitución por mandato del Santo Rey Don Fernando y Don Alfonso el Sabio, su hijo sucesor, la cual acabó en el mes de Mayo de 1261... puede competir con la mejor de nuestros Reynos, porque no hay tassa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus Bozes y Abilidades de tañer, ni ninguna del mundo que tenga «onze» dignidades, «quarenta» canongías, «veynte» Raciones enteras y «veynte» Veynteneros sacerdotes y sin ellos «diez y nueve» Capellanes de Choro, que también asisten a todas las horas, excepto Maytines. Y los Capellanes que sirven en esta Santa Yglesia las capellanías del Cabildo y Fábrica son hoy por hoy todos «ciento setenta y tantos» (¡Sin comentarios!!). Y la música y Capilla así de Bozes, como de Ministriles chirimías, sacabuches, Baxones, Flautas, Cornetas... no la hay en la cristiandad. Juntándose a esto las mejoras de cada día y perpetuidades y Raciones que hay para tiples, contrabaxos, contraaltos y organistas. Los Seyses son los muchachos de mejores bozes que puedan hallarse en las tierras. Y así es cosa del Cielo en esta Santa Iglesia la suavidad de su música, y por cantarse siempre en ella la de aquellos Maestros que mejor han compuesto.»

Con razón decía el Bachiller Peraza

¡Oh Sevilla....!

Tienes un templo de gran marabilla  
Entierro de Reyes y gran Clerecía  
Que en letras, y en fe, y gran armonía  
Nos hace veamos ser Roma, Sevilla.

He aquí tres modelos de plantilla de Capilla con sus Ministriles, tomados al azar de las distintas que pueden formarse tomando notas en los «Libros de Salarios desde 1545 en adelante».

Mas, hemos de advertir, para mejor inteligencia del lector, que en las plantillas de músicos no figuran los Maestros de Capilla, porque en aquellos tiempos sólo constaban los nombres de los Cantores e instrumentistas que cobraban de Fábrica; no, los que tenían Ración o Media ración. Y los Maestros de Capilla titulares tuvieron siempre en aquellos años Canongía o Ración canónica. Además; según los Estatutos apro-

bados por Don Alonso Manrique, que eran con poca variación como la primitiva Regla Coral, había Maestro de niños seyses (o de Capilla) y Maestro de mozos de Coro, llamado también Maestro de Facistol; que eran cargos completamente distintos, puesto que sus obligaciones eran también distintas; como también había organista tañedor principal, que era el titular, y otros tañedores de órganos (organistas), que cobraban de Fábrica sus rentas.

Por eso los Maestros y Organistas que figuran en las siguientes plantillas no son los verdaderamente titulares. Ejemplo: En la fecha correspondiente a éstas el Maestro titular era D. Pedro Fernández de Castilleja (llamado por Guerrero Maestro de los Maestros) y D. Francisco Guerrero era Cantor y Maestro suplente del anterior por eso figura este último en las listas de Fábrica hasta Marzo de 1574, y no figura ya en adelante, porque por el fallecimiento de D. Pedro Fernández de Castilleja, pasó su discípulo predilecto D. Francisco Guerrero a disfrutar su Ración<sup>(a)</sup>.

Del mismo modo, sobre el año 1579 al 1598, figuran en nóminas de Fábrica D. Jerónimo Pedraza, menestril, que fué luego organista titular de la Iglesia Primada de Toledo; y además otro Juan Peraza hermano (sic) del famoso organista, virtuoso del órgano y titular de la Ración de Organista llamado Francisco Peraza (hermano menor de los dos anteriores) que del 1584 al 1598 desempeñó su cargo con tal acierto, durante su corta vida artística, que el mismo D. Francisco Guerrero, famosísimo místico de la polifonía hispana, «le besaba las manos» cuando terminaba de tañer el órgano. «El Maestro de Capilla estaba encargado de los seyses; de dirigir los Domingos y Fiestas de 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> clase; Vísperas, en los mismos días, y Octavarios solemnes; «y un día a la semana, a su elección, en su casa o en la Iglesia, juntar debe a los Cantores todos (con pena al que faltase como si fuese un día solemne) a proveer lo que ha de cantarse». Yten «es obligado a dar lección ordinaria de Canto de órgano y contrapunto, lo que más fuese pedido y para todos los que quisieran oír, en público..... estando siempre como presente en Coro excepto las fiestas de dirigir».... Estatutos cit.)

En cambio el Maestro de Facistol o de mozos de coró.... «tenía obligación de enseñar leyendo todos los días a los mozos el Canto llano y canto de órgano ordinario, dirigir el Facistol todos los días dobles».

---

(a) Véase «Antología musical. Siglo de oro de la Polifonía litúrgica española, siglos xv y xvi. Elustiza y Castrillo».

Del mismo modo el organista titular tañía el órgano en los intermedios diarios y fiestas.... y los otros organistas tañían los órganos de las Capillas de la Catedral, etc., etc.,<sup>(a)</sup>. Veamos ahora las plantillas.

(a) Además, como hemos indicado, existían las fundaciones de los Veynteneros más diez y nueve Capellanes de Coro, que venían a ser como Cantores salmistas, que tenían a su cargo cantar antifonas y salmos todas las noches en Maitines y alternando las horas restantes. Véase la curiosísima nota siguiente: «Descripción dialoguista | pane. girista de las grandezas del | sumptuosísimo patriarcal | y metropolitano Templo | de la Inclita y Leal Ciudad de Sevilla | por el Licenciado D. Esteban González de Mañara, año 1647, Sevilla.—Capilla de la Veyntena.

**Eclesiástico** { Es de los nobles veynteneros  
de esta Iglesia, que asistentes  
a el coro llevan su peso,

no los días solamente  
como aquellos jornaleros  
de la Parábola sacra  
del contexto de Matteo  
sino de noches también  
quando en nocturnos acentos  
Maytines y laudes cantan,  
sin que la impiedad del tiempo  
llubias, lodos, tempestades  
niebes, granizos ni vientos  
lícita excusa les dan,  
antes superiores ellos  
a impresiones sublunares  
o se pretextan de hierro  
o espíritus se acreditan  
que mucho si el orden mesmo,  
y el officio que exercitan  
de Angeles es que a lo Eterno  
ni las alteraciones los miden  
ni los circusciven Ebos.

Componese esta familia  
solo de veynte sujetos  
que siendo el número «Diez»  
símbolo de los perfectos  
no se cierto, si me diga  
que a lo perfecto añadieron  
mas perfección, pues «Veynte»  
es dos «diezes» un nexo.

**Rústico** { Y porque el nombre les  
dan de veynteneros?

**Eclesiástico** { Por eso, porque  
son veynte no más.

**Rústico** { Pues yo, (aunque lo diga  
a tiento | Juzgo que está corrompida  
la voz | porque si sabemos  
que es tan grande su trabajo  
tan continuo el molimiento  
tan pertinaz el afán,  
tan aherre el cautiverio  
como es verdad que lo es,  
que tiene que ver aquesto  
con Veynteneros? luego es  
¡corrupta la voz y término!  
y quedando el «Veynte» en pie  
se le ha de trocar de «neros»  
en «negros» y pronunciarse  
los señores «veinte negros».

¿No son Esclavos del Coro?  
la libertad no ofrecieron  
de aquel santo facistol?  
luego «negros» son que al cuello  
de Dios traen la «Zarquezota».

**Eclesiástico** { ¡Oh esclavitud que en el cielo  
se corta a púrpuras reales  
se cambia a corona y cetro!  
¡Oh Sacerdocio Real  
gente santa, Pueblo electo,  
heredad que compró Dios  
para su ameno recreo,  
órganos de aquel trisagio  
de cuya dulzura hambriento  
Rithmos repite el Cherube,  
alterna el Arcangel metros.

### Libro de Salarios año 1545

Maestro, A, Luis de Villafranca	Cantor, Baltasar Matute
Cantor, Juan de Estrada	» Melchor Matute
» Antón de la Peña	
» Francisco de Albdon	<b>Ministriles</b>
» Juan López	Andrés de Deza
» Fernando de Marchena	Juan Gutiérrez
» Antonio de Marina	Pedro San Pedro
» Diego Mexia	Diego Morales
» Navarrete	Cristóbal de León

### Libro de salarios año 1561

Francisco Guerrero . . . . .	Maestro Cantor Alto
Antonio de Mariana . . . . .	Tenor
Diego Bustamante . . . . .	Contralto
A. Clemente . . . . .	Contrabajo
Baltasar de Matute . . . . .	Contralto
Gómez de Jaén . . . . .	Contrabajo
Juan Maldonado . . . . .	Tenor
Esteban Sabado . . . . .	Bajo
Bartolomé de Victoria . .	Tiple
Bartolomé de Ribilla . . . .	Tiple
Antón de Armijo . . . . .	Cantor

### Ministriles

Luis Mediano . . . . .	Menestril
Juan Bautista . . . . .	Sacabucho
Diego López . . . . .	Sacabucho
Diego de Andrada . . . . .	M. Tiple
Gaspar de Cuevas . . . . .	M. Alto
Luis Medrano . . . . .	Menestril
Baltasar de Villada . . . . .	Tañedor de Organos del Sagrario
Luis de Villafranca . . . . .	Maestro de los Mo- zos de Coro

### Libro de Salarios años 1571 al 1580

Luis Villafranca . . . . .	Maestro de los Mozos
Baltasar Villada . . . . .	Tañedor de Organos

Francisco Guerrero...	Cantor Maestro hasta 1574, que pasó a Por- cionero
Antonio Maderiaga...	Tenor
Diego Bustamante ...	Alto
Clemente.....	Contrabajo
Baltasar Matute.....	Alto
B. Victoria.....	Tiple
Rivilla .....	Tiple
Mosen Roque .....	Contrabajo
J. Bautista .....	Tenor
Francisco de Santé....	Bajo
Andrés Fernández....	Cantor
Gómez Suárez.....	Tenor

#### Ministriles

Juan Bautista .....	Sacabuche
Diego López .....	íd.
Diego de Andrade ...	Chiri Tiple
Gaspar de Cuevas ....	íd. Alto
Juan de Rojas.....	íd. Tiple
Jerónimo Medina.....	Baxón
Soldizano .....	Menestril

Para completar esta interesante información ponemos a continuación un resumen del Estatuto de Ministriles y un breve inventario que data del 1563.

1.º Anse de juntar dos días a la semana, martes y sábado a la tarde o a la mañana, en la casa para ellos aparejada, y allí tener al menos dos horas proveyendo lo que han de tañer en la Iglesia, a fin de que tañan buenas cosas y nuevas, pues ay; y ha de ser puntador el mas antiguo y tendrá pena el que faltare como perdería un día solemne en la Iglesia, a fin de que la pena se aplique a la fábrica que paga, porque da nómina.

Iten 2.º Para lo sobrentendido y para que la Iglesia sea bien servida, conviene que ellos estén bien conformes y amigos y si en ellos ay o oviere diferencia alguna, digánla al señor Deán para que ponga paz.

Iten 3.º Que no salgan de servicio sin expresa lincencia del Cabildo, procediendo llamamiento para ello, de lo contrario, haya de pena cada uno 6 ducados; y por vez segunda, sea despedido. Los días que son obligados son: de Primera dignidad, a vísperas primeras y segundas y

misa con los tres días solemnes y con lo de segunda dignidad a primeras vísperas y misa, y en los demás días de costumbre.

Item 4.º Las flautas todas estén en caxones en caja del más antiguo y no usen de ellas en otra parte, so pena de 3 ducados, sin licencia por escrito.

Item 5.º Ordenamos que oy adelante guarden la forma siguiente de tañer: Primeramente seguirá la Comisión Capi. que tiene hordenado que Jhoan Baptista, sacabuche, gobierne y señale lo que han de tañer y lo registre y faltando, el más antiguo de ellos, con el parecer del Maestro. Que tañan siempre tiple chiri.<sup>as</sup> Jhoan de Rojas y de Medina alternando o como ellos concertaren. Y atento a la falta de Contratenor y Alto tañan una destas voces.

Item 6.º Que los Ministriles todas las leyes que hubieran de exercitar en su oficio delante del Cabildo sea sin daga ni espada, porque es harto indecente para sobrepellizes.

Item 7.º Que tengan inventario o memoria de los libros que la Fábrica aya pagado y estén en saxa del más antiguo, para ellos dar cuenta, y este inventario se haga ante notario de fábrica.

Item 8.º Sean despedidos por no saber cuando la Comisión Capi. con el Maestro de niños haga visita de mes.

### Inventario 1673

En Sevilla a 14 de Marzo de 1673, se hizo inventario de los libros y papeles de música de Ministriles de la S. I. C. por mandato de los señores.

Primeramente un libro negro de dos tercias de largo de Guerrero y otros autores.

Otro, blanco de Ph<sup>e</sup> de Rofier.

Otro, blanco de Vittoria.

Otro, mediano blanco de tapas que sirve de ordinario, con media vara de largo.

Otro blanco del mismo tamaño, de diferentes autores.

Otro cuaderno de marca mayor, título «Laudate Dominum».

Otros dos más otros seis cuadernos sueltos de diferentes autores viejos.

Todos los cuales libros se entregan por mandato de los Señores al Sr. Alonso de Castro, Ministril más antiguo, el cual firmó un recibo de que doy fe. El Notario.

\* \* \*

No extrañe el lector paciente que haya puesto a la Catedral de Sevilla como modelo de grandiosidad en el culto litúrgico entre las otras Iglesias españolas; porque realmente sería la primera. Sin embargo, desde finales del siglo xv hasta completar el siglo xvii, es decir, durante el apogeo de la polifonía clásica, todos los Cabildos de España rivalizaron en procurar el mayor esplendor del culto y escoger para sus Capillas de música a los mejores y más afamados artistas, teniendo en cuenta las rentas y donaciones asignadas de que podían disponer.

«La Catedral de Palencia», que fué donde ejerció sus funciones de Maestro de Capilla nuestro biografiado, venía, desde su restauración, dando un ejemplo de celo por el culto, digno de admiración. He aquí unos sintéticos datos recogidos a vuela pluma de las A. C., que merecen fe por ir firmadas por el Secretario del Cabildo, que en aquellos tiempos tenía la autoridad de Notario público.

En el Pontificado del famoso Prelado Fr. Alonso de Burgos (1486 al 1499) estaba formada la verdadera Capilla de música polifónica y de la que salen para nutrir la Capilla de música de los Reyes Católicos el Cantor Esteban de Villamartín y el organista Alonso de Avila. A principios del siglo xvi, en el Pontificado del Ilmo. Sr. D. Diego de Deza Tavera (1500-1505) había en la Catedral: 80 Prebendas repartidas entre 14 Dignidades; 66 canonicatos; 40 Capellanes y Maitineros y 10 o 12 niños de Coro.

En el Pontificado del Ilmo. D. Pedro Gómez Sarmiento de Villandrando (1525-1534) se confirma la nota anterior y en las Ordenanzas que hizo ordena que todos los Canónigos, Capellanes porcionistas, junto con los Cantores, asistan los días que da lección de facistol el Canónigo Maestro de Capilla, Martín de Rivaflecha (1503 al 1528), y cuando voluntariamente canten con el coro les asignan distribuciones. Y así continuó la Iglesia Catedral, hasta la época de la decadencia de la polifonía clásica a fines del siglo xvii y comienzos del xviii.

He aquí una lista detallada de los libros de Canto de Organo y de instrumentos de música que tocaban en las procesiones claustrales, según un inventario que hicieron por orden del Cabildo el Abad de Hérmedes y el Lic. Mateo de Castro, Canónigo. Estos libros comprenden los años 1535 al 1723.

En acta capitular (sábado 22 de Mayo 1535) el Cabildo encarga a Sebastián de Villalpando, capellán-cantor, cuide y custodie los libros de Coro que el maestro Diego del Castillo dejara para la Capilla de Música: Nueve libros de Canto de órgano: Uno de cuero colorado y tres de papel; otros encuadernados en pergamino y otro por ser mayor en colorado y tablas. Otros tres libros que dicho Sr. Castillo dice hicieron pagar 10 ducados por ellos: de diez misas, procesiones y vísperas. Total, 12 libros.

En dicho día el Secretario del Cabildo entregó a dicho Sebastián de Villalpando un libro de García de Baeza (de Organo) y dice que fué de Ribaflecha, encuadernado en tablas de sus talones y manos. Otro libro de misas manuscrito. Otro menor de tamaño, encuadernado en tablas, todo manuscrito. Otro menor de tamaño de motetes. Otro manuscrito de los que dice se ha encuadernado en papelones y cuero colorado. Otros libros que están encuadernados en gamuza a la vitela de comunes de motetes. Total, 7 libros.

**C. Morales:** Dos libros de misas encuadernados en pergamino blanco y otro libro de Magnificat: total 3.

**Felipe Rogier:** Un libro de misas encuadernado en pergamino: total, 1.

**Francisco Guerrero:** Un libro de misas encuadernado en pardo. Iten otro libro de mano. Iten juego de motetes que hacen 10 libros: total, 12.

**Lobo:** Un libro grande de misas encuadernado en blanco: total, 1.

**Victoria:** Un libro de misas encuadernado en pardo. Iten otro encuadernado en colorado. Iten de misas de la misma impresión. Iten otro grande de Himnos y Psalmos, encuadernado en pardo. Iten otro para órgano. Iten un juego de motetes (doblado) que hacen doce libritos. Iten un cuaderno de la misa de Requien para la muerte de la Emperatriz: total, 18.

**Navarro:** Tres libros de Magnificat, Himnos y Psalmos de una misma impresión. Iten otro pequeño amarillo: total, 4.

**Palestrina:** Dos libros de misas e himnos. Iten cuatro libretes de motetes: total, 6.

**Bricio:** Un libro de misas encuadernado, Himnos y Magnificat. Iten seis libretes de motetes de organo. Lamentaciones escritas a ma-

no. Iten pasiones en pergamino. Iten dos cuadernos de Cuaresma: total, 11.

**Juan de Avila:** Un libro pequeño de motetes de J. Avila, maestro de Capilla de esta S. I. Catedral, escrito a mano. Iten un cuaderno de salves. Iten nueve cuadernos de a ocho. Iten papeles en que están unos motetes de a cinco y a seis voces y Psalmos: total, 12.

**Bibanco:** Un libro negro de magnificat: total, 1.

**Brucena:** Un libro blanco y grande de misas, Himnos y Magnificat, mas unos motetes para organo: total, 1.

**Aguilera:** Un libro grande de Magnificat. Iten otro libro grande guarnecido con hierros y escrito en pergamino que llaman del Aspersorio. Iten ocho librillos negros del pange lingua y de Redemptor: total, 10.

### Chirimías y otros instrumentos

**Bajones:** Un bajón bueno que tañe Lázaro de Valdés. Iten otro viejo: total, 2.

**Cornetas:** Tres cornetas viejas y dos nuevas: total, 5.

**Chirimías:** Dos chirimías de tenor. Iten un tiple: total, 3.

**Flautas:** Tres flautas de tenor. Iten dos grandes. Iten un sobre tiple de flauta: total, 6.

**Violines:** Un Violón Contrabajo. Iten dos tenores con sus arquillos: total. 6.

**Libros:** Dos libros viejos de ministriles: Total, 2.

**Caja:** Una caja donde se guardan los instrumentos, 1.

**Clavicordio:** Un Clavicordio muy bueno que mandó a la Iglesia el Sr. Presidente de Castilla D. Miguel Santos de San Pedro y que trajo de Zaragoza el Canónigo de Palencia a principios del siglo xvii.

De todos estos libros no ha encontrado en la Catedral el que ordenó y formó el Archivo de música el 1924, que suscribe este estudio más que los siguientes:

a) Compendium Missarum quinque, 4 v. cum Aspersorio, de Palestrina.

- b) Colección de Magnificat, 4 v., de Sebastián Aguilera.
- c) Un libro de Psalmos (incompleto) de D. Juan Navarro, Maestro de Capilla de esta S. I. C.
- d) Otro de Magnificat (incompleto y mal conservado) de D. Juan Navarro, Maestro de Capilla de esta S. I. C.
- e) Un Cantoral de Salves y Motetes a 4 v., de D. Joaquín Martínez, organista de esta S. I. C.
- f) Un libro de Misas de D. José de Torres.

Los Pasionarios y Misal que mandó imprimir en Palencia el ilustrísimo D. Francisco de Mendoza el 1536. Y otro misal de 1568, que mandó imprimir el Ilmo. Sr. D. Cristóbal Fernández Valtodano.

Todo lo demás, incluso los instrumentos, han desaparecido.

\* \* \*

Pasemos a estudiar los instrumentos que nuestros polifonistas agrupaban en conjunto para alternar con el coro.

El docto lexicógrafo D. Sebastián Covarrubias y Orozco, en su importante obra «Tesoro de la lengua— 1611» dice: Chirimía «instrumento de boca, a modo de trompeta derecha, sin buelta, de ciertas maderas fuertes, pero que se labran bien, sin que tengan repelos; y porque en los agujeros que tienen se ocultan casi todos los dedos de ambas manos. Tomó este nombre del griego «cheiros» (mano), y es menester para tañer la chirimía manos y lengua, y aun traer «bragas sujetas» por el peligro de quebrarse, como traían los Tibicines antiguos y los pregoneros; y así no es mal consejo para ministriles, y aún para cantores, el andar recogidos y abrigados. En la copla de las chirimías ay tiples, contraltos y tenores y los tiples no tienen llave para los puntos baxos, acomodándose con el sacabuche que tañe los contrabajos....»

Sacabuche «instrumento de metal que se alarga y recoge en sí mismo; táñese con los demás instrumentos de chirimías, cornetas y flautas. Díxose así porque qualesquiera que no estuviese advertido, le parecería quando se alarga sacarle de buche.....»

Otro tratado de la misma época, verdadera enciclopedia musical de aquellos tiempos «El Mellopeo y Maestro» de D. Pedro Cerone, 1613, contiene un capítulo de importancia para la arqueología y organografía musical, donde se encuentran los siguientes datos:

«Los instrumentos de viento que entran en los conciertos son: sacabuches, fagotes o baxones, doblados, flautas, dulzainas, cornetas, coramudas y cornamudas.

Sacabuches van tan alto, que llegan hasta «A-la-mi-re» sobreagudo y bajan poco menos cuanto quisiera el tañedor, porque con alargar los cañones y añadirles los tuernos, se sacan más voces de las de ordinario.»

Cerone no menciona el instrumento Chirimía, pero precisamente trata de las «Dulçaynas sin claves» que no pasan de nueve voces y con las llaves hasta doce (este es precisamente el instrumento tipo).

Además, las Chirimías (instrumento indígena español, descendiente de la dulzaina, base del «Oboe moderno», como veremos adelante), estaban tan deformemente construídas en aquella época, que eran instrumentos difíciles de tañer y requerían condiciones fisiológicas en el tañedor, no solamente por el peligro que indica Covarrubias, sino para poder dar con precisión y soltura los sonidos y, además, «filarlos conforme a la escuela polifónico-española, eminentemente expresiva». Por eso Cerone llama a las dulçaynas, sacabuches, guitarras, rebequino, violino, etc., etc., instrumentos modernos; frase que prueba claramente que en pleno siglo xvi no podían ser manejados más que por los verdaderamente especializados en el tañer.

Acordaos sino de Lope de Vega, cuando ingénuamente nos cuenta las torturas y molestias que debían sufrir los vecinos donde viviese algún ministril de boca, cuando noche y día estaba ejercitándose en el estudio de su ingrato instrumento. «Cerca de donde suelo retirarme, un ministril se enseña Chirimía sin dejarme descansar.....» El mismo Francisco Pacheco, en un interesante libro para adquirir datos de la época («Retratos de ilustres y memorables varones, 1599. Edición foto-cromo typica»), hablando de la familia de los Perazas, decía: «el padre de los celebrados organistas Jerónimo y Francisco Peraza, era un gran Chirimista, bien retribuído por la dificultad de tañer este instrumento, a servicio de la Capilla particular del Duque de Calabria». (a) Estas son las fuentes más antiguas que conocemos para poder tomar datos concretos sobre los instrumentos que servían de conjunto instrumental polifónico.

Y aquí precisamente, han ido a beber todos los organógrafos mo-

---

(a) Recuérdese aquella cita de Vicente Espinel en su «Escudero Marcos de Obregón, relación I, descanso II» «La música instrumental de Cámara tanto más tiene de dulzura y suavidad cuanto menos de vocerío y ruido, que como juez que es el oído y está muy cerca percibe mejor y más atentamente las especies.....»

dermos, y de ellos copian todos los diccionarios etimológicos que hemos consultado para este estudio.

Porque ninguno de los enciclopedistas de los primeros tiempos medioevales: Boecio, S. Isidoro y Casiodoro, que son los primeros autores que traen noticias de los instrumentos musicales, ni Vicente Galileo en su «diálogo della música antigua» (1581), ni Protonius «De Organographia» (1619) y otros más consultados por el diligentísimo y patriota Pedrell, allegan dato alguno sobre este instrumento, precisamente por ser «un instrumento típicamente español». Únicamente Luscinus «Musurgia seu praxis músicæ», 1542, presenta un ejemplo de instrumentos parecidos a las dulzainas que Pretorius y Cerone describen; con 8 agujeros sin llave y cuya familia se componía de tiples, tenores y bajos, pero no denomina al ejemplar con la voz Chirimía.

Vander Stracten «Les musiciens neerlandais en Espagne», pág. 194, edición Bruselas, año 1985, dice que él mismo vió en Toledo un «cuarteto» de instrumentos de viento, compuesto de una gran «dulzaina» llamado «Baxón», dos «grandes Oboes» y un «pequeño Fagot» corista que servía, según parece, para acompañar los villancicos de la Capilla Real de aquella ciudad.

Prescindo de exponer las opiniones y conjeturas más o menos verosímiles de otros historiadores y tratadistas sobre el origen de este instrumento; de las antiquísimas Churumbelas, Gaitas zamoranas, Dulzainas, (a) Gralla, Frestel, etc., etc. y pasamos a la reseña documental.

\* \* \*

El documento más antiguo que ha llegado a mis manos donde figura la voz «Chirimía» es del año 1392: «Dietarios Municipales de Barcelona». En ellos consta que el 23 de Diciembre de 1392 embarcó la Reina de Sicilia con grande aparato, al son de 16 instrumentos, entre ellos Xelemíes.

En nuestra literatura abundan alusiones incidentales y directas a estos instrumentos.

El Marqués de Santillana (1398-1458) en su poema «El sueño» dice:

---

(a) Cervantes «Quijote II, 26». Los moros usan un género de Dulzainas que se parecen a nuestras Chirimías....»

Ya sonaban los Clarones  
e las trompetas bastardas  
charamías e bombardas  
facían distintos sonos,  
las baladas e canciones  
e rondeles que facían.

En un poema de Juan del Encina (Cancionero 1496, Salamanca) titulado «El triunfo del amor», hay una lista de instrumentos que acompañaban al célebre festín en honor del Dios del Amor, véase:

Fué la música muy alta  
y los músicos sin cuento;  
de ningún buen instrumento  
hubo en estas fiestas falta:  
sacabuches, chirimías,  
órganos y monocordios  
módulos y melodías  
baldosas y sinfonías  
dulcemas, clavicordios  
clavecímбалos, salterios,  
harpа, mananlo sonoro,  
vihuelas, laudes de oro,  
do cantaban mil misterios:  
atambores y añafiles,  
clarines de mil metales  
dulzainas, flautas reales  
tamborinos muy gentiles  
el tañer con el cantar  
era muy bien acordado;  
y no menos concertado  
el concierto del danzar.

En el inventario que existe en el Archivo de Simancas sobre los objetos que pertenecían a la Reina Católica Doña Isabel (Noviembre 1503), se encuentra, entre la relación de instrumentos músicos, «tres chirimías y una flauta de boj y un ducemel para tañer, metido en una caja de madera» (Prólogo del Cancionero de Barbieri, Madrid 1890).

Los mismos datos, respecto a este instrumento, como al «sacabuche», encontramos en el «Libro de Cámara del Príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos», por D. Gonzalo Fernández de Oviedo, donde

se lee: «tenía el Príncipe muy gentiles Ministriles altos de sacabuches e cheremías».

Ruy Sánchez de Arévalo, en el prólogo de su «Vergel de Príncipes, dedicado a Enrique IV, 1454» dice: «entre los deleites e honestos ejercicios en que Reyes y Príncipes se ocupaban, era la música el ejercicio más cordial, alegre e artificioso que esfuerza el corazón, excitándole a actos de virtudes...». Con éste a la vista se dará cuenta el lector de la razón que hemos tenido en buscar textos como los que expongo.

Bernaldez, «Historia de los Reyes Católicos», refiere que cuando la Reina Isabel llegó, por el invierno de 1486, al sitio de Baza «los Moros asomábanse a las torres y alturas de la Ciudad al oír cantar con el tañido de músicas de bastardas, clarines, trompetas, chirimías, sacabuches, dulzainas e atabales....»

Sandoval (1517) menciona muchas veces estos instrumentos, sobre todo en el Sib. 3.º. fol. 72, hablando del juramento del Rey en Valladolid, relatando el bautizo del infante D. Fernando en Alcalá de Henares.

Un manuscrito existente en la Colombina, «Anales de Sevilla» (entrada del Emperador el 11 de Marzo de 1526...) dice que llamaba la atención que la Emperatriz iba rodeada de acompañamiento completo de chirimías que tañían con grande suavidad.

Nótese que cuanto más avanzamos en la búsqueda de documentos, encontramos frases que indican claramente la perfección o evolución, lógico natural, de este instrumento, hasta convertirse en «Oboe». D. Gabino Enciso «La música» en la pág. 19, da la siguiente noticia (con su responsabilidad): «Algunos maestros de la época intentaron dar nueva vida al melodrama de Cámara y a las composiciones musicales de Salón. Y el Monarca, secundándolos, hizo representar en Palacio (1561) el melodrama titulado «El Parnaso» de Mateo (a) Flecha, en cuya obra había recitados, arias, coros, oyéndose en su ejecución primera unas chirimías perfeccionadas (que tal vez sean los futuros «Oboes») de tono dulce y parecido a la voz humana; notables por su buena

---

(a) Recuérdese que hubo dos Flechas compositores. D. Mateo Flecha que fué maestro de Capilla de las Serenísimas Infantas de Castilla, hacia la mitad del siglo xvi, en que debía estar en la plenitud de su talento y fué el inventor de las «Ensaladas», composiciones polifónico-profanas y de libertad en la forma poético-musical y Fr. Mateo Flecha, sobrino del anterior y religioso Carmelita en Valencia. Por los años 1564, figuraba como Capellán de la Emperatriz de Alemania y músico del Emperador Maximiliano II. Murió en España, año 1604.

unión con las arpas, vihuelas, violas y violines. Tanto se aficionó Felipe II a esta clase de espectáculos que construyó un teatro en palacio...» Desgraciadamente no podemos comprobar la anterior noticia por medio del documento vivo que certifique su autenticidad. Sin embargo, no debemos olvidar que, a mediados de este siglo, nuestros poetas hacían intercalar música pura en algunas escenas líricas o dramáticas. Intencionalmente me permito hacer aquí esta advertencia porque hay historiadores franceses, entre ellos Bougnón («La música y su historia» París, 1922) que afirma (equivocadamente) que la costumbre de acompañar, con instrumentos musicales, los versos recitados e intermedios tuvo su origen en la Opera cómico-francesa del siglo xvii, extendiéndose después por Europa y principalmente por Italia. (¡!)

Efectivamente, en los «Autos sacramentales» de D. Pedro Calderón (1600-1603) se encuentra ya generalizado el uso de las chirimías.

En la Loa correspondiente al Auto titulado: «La vida es sueño» (obra distinta de la vulgarizada comedia del mismo título) hay una acotación que dice: «repítese toda la música de la copla, y luego sonando baxos los instrumentos, sin dejar de tocar, acompañan a la representación; de suerte que acaben juntos la música y la glosa con cada verso de por sí».....

Dios por el mundo encarnó  
y padeció por el hombre  
y al hombre en manjar se dió:  
¿qué maravilla alcanzó  
de las tres mayor renombre?....»

Esta copla (seguramente polifónica) que se cantaba después de la glosa poética, que recitaban los personajes alegóricos, iba acompañada con música instrumental. (a) El ilustrado Cartujo Fr. B. T. de Miraflores, en un bien pensado artículo «La música de Ministriles», dice entre otras oportunísimas notas: «Las constituciones que para la Capilla del Colegio de Corpus Christi fueron escritas por el Arzobispo de Valencia, Beato Juan de Rivera en 1611, detallan: un juego de ministriles que sean seis, a saber: Dos tiples, dos contrabajos, un tenor y un contralto, suficientes en habilidad... etc.». A principios del siglo xvii, el empleo de los instrumentos en la música religiosa se limitaba, como en años anteriores, a reforzar las voces. Un reglamento de la Capilla Real del

---

(a) La música de esta Loa y Auto de Calderón, fué puesta en música por D. José Nebra (Pérez Pastor. Documentos relativos a la historia y literatura).

1901, dice: que los infantes que pierdan la voz aprendan órgano, bajón, sacabuche, chirimía, vihuela de arco y harpa, según sus actitudes.

Al morir Felipe II (1598), entre los inventarios de cosas de su propiedad figuraban los anteriores instrumentos.

En 1645 la Capilla Real tenía bajo la dirección de D. Francisco Valdés la música instrumental como refuerzo vocal: 4 triples de chirimías y de cornetas; 2 tenores de chirimías; 2 contraltos de chirimías; 4 sacabuches: 1 bajoncillo; 1 baxón (Manuscrito-inventario en Simancas). He aquí un conjunto completo de instrumentos de boca, además de violines, violoncellos, flautas, pífanos, flautas traveseras, psalterios, clavicordios, espinetas, laudes, etc., etc., que la Reina María de Hungría, hermana de Carlos V y Gobernadora de los Países Bajos, había mandado a la Corte de España.

En 1633, la Capilla Real regida por Mateo Romero sigue teniendo los mismos instrumentos dirigidos por el Maestro de ministriles de boca Francisco Valdés, tocando él el Bajoncillo: D. Juan Hidalgo (colaborador de D. Pedro Calderón) era harpista y Felipe del Vado y Martín Gómez tocaban violón. En 1635 se transformó este conjunto en orquesta pequeña, siendo concertino (solista) Florián del Rey y segundo Juan del Vado.

Se utilizaba esta orquesta para las primitivas fiestas reales de la Zarzuela y otras representaciones lírico-dramáticas de la época.

Sin embargo, en la Iglesia, estos instrumentos no empezaron a tener vida propia e independiente hasta que nuestros organistas, clavecinistas y vihuelistas empezaron a ejecutar pequeños preludios e intermedios que alternaban con el coro vocal, desarrollando temas de melodía libre, verdaderas glosas y variaciones o comentarios al tema litúrgico del motete, villancico, etc., etc., que había cantado la Capilla.

Note bien el lector de estas largas notas, como indicamos en otro lugar de este estudio, que en los tientos y diferencias de D. Antonio Cabezón (1510-1516), en los tientos y discursos orgánicos de D. Francisco Correa y Araujo, pasando por el célebre tratado de glosas de D. Diego Ortiz (1553) es donde enraizan los primeros comentarios instrumentales antedichos; como nuestros famosos vihuelistas fueron los fundadores del género instrumental libre e independiente del contrapunto vocal profano y que no reseñamos por no alargar estas pesadimas notas.

Cuando D. José Nebra fué nombrado (1756) por el Cardenal Mendoza, Maestro efectivo de la Capilla Real de Madrid, reorganizó así dicho conjunto instrumental: 4 sopranos, 4 altos, 4 tenores, 3 bajos,

3 organistas, 3 bajones, 2 fagotes, 3 violonchelos, 3 contrabajos, 12 violines, 4 violas, 2 oboes, 2 flautas, 2 trompetas, 2 trompas. Todos estos artistas se cubrían por concurso y tenían obligación de tocar donde se les mandase; tenían pensión después de 25 años de servicio o caso de accidente.

Además tenían un coro de 18 voces, con un organista especial, que era D. José Moreno Polo, para el culto de la Iglesia y para el cantollano y música de atril, a los organistas Lidón, Literes y Ravasa.

Esta fué la Capilla que conoció D. Antonio Rodríguez de Hita, cuando tomó posesión del Magisterio del Real Convento de la Encarnación en 1765.

D. Rafael Mitjana dice en el tomo España, de la «Enciclopedia de A. Lavignae», pág. 2.045: «Romana, Fr. Juan, monje de la Abadía de Monserrat (1632), compositor muy elogiado y, además, famoso organista, escribió: «tocatas para espineta» y unas «notables Gallardas para Chirimías», instrumentos antiguos, especie de Oboes, que los árabes llaman «Chalún». Se empleaban reunidos en grupo, formando una pequeña orquesta de armonía (Soprano, Alto, Tenor y Bajo), bien para reforzar las voces del coro o para dar ambiente y color a ciertas escenas importantes de la música dramática. En España se asociaban a estos instrumentos las Cornetas y Bajones y se usaban mucho en ceremonias religiosas y palatinas».

Por eso cada Capilla de música tenía un grupo de Ministriles, que eran los instrumentistas que formaban una verdadera orquesta más o menos numerosa. Este musicólogo, tan amante de las glorias de nuestra patria, dió a conocer un raro libro de importancia para este estudio de musicología: «Canciones, Fantasías, Corrente (baile antiguo francés a 3 tiempos, de carácter grave) para solo, dos, tres y cuatro voces, con bajo continuo, por el P. Fr. Bartolomé de Selma y Salaverde, Agustino español, músico Fagotista de su Alteza Serenísima Leopoldo, Archiduque de Austria, 1638».

Esta compilación contiene 56 composiciones para instrumento de viento (que detalla). Dos ejemplos trae Mitjana de este libro tan curioso. Una para Fagot, Solista y Bajo continuo: que viene a ser «unas variaciones de Fagot, con bastantes dificultades técnicas» y supone gran habilidad en el instrumentista.

El segundo ejemplo es una canción a 4 voces y puede considerarse como un ensayo del género sinfónico en su primer desarrollo. Las imitaciones y variaciones, aunque sean algún tanto escolásticas o riguro-

sas, se puede apreciar en ellas un intento de independencia en el cuarteto instrumental de madera para que fueron escritas estas canciones.

Resulta, pues, que al comenzar el siglo xvii la música instrumental, de este género, empezaba a tener vida independiente y fuerza para desarrollarse sinfónicamente sin depender de las voces; aunque hemos de confesar que la música orgánica estaba mucho más desarrollada en España, debido al genio y pujanza de nuestros organistas y clavecinistas, según hemos explicado anteriormente, tal vez con demasiada insistencia; pero este hecho es tan importante en la historia de nuestra música que de él podemos estar orgullosos. No digamos nada de los «vihuelistas» que desenvolvían admirablemente su música sobre la base granítica de nuestros cantos y bailes populares tan variados e interesantes para nuestro arte nacional.

Y llegamos ya a los tratados modernos de Organografía musical, donde el curioso lector encontrará algunos datos más, que resumiremos por habernos extendido demasiado.

D. Eusebio Bosch y Humet dice: «Chirimía» es un instrumento de origen español, especie de Oboe groseramente trabajado. Tenía 9 agujeros laterales, 6 de los cuales se tapaban con los dedos. Con chirimías de distintos tamaños formaban los compositores cuarteto, mejor dicho doblaban las voces de los cantores de Catedrales y demás Iglesias. (a) Otras veces formaban de por sí los instrumentos, cuartetos instrumentales. Recuérdese, en efecto, los siguientes versos de Ruiz de Alarcón.

Empezó primero el coro  
de chirimías, tras ellas  
el de las vihuelas de arco  
sonó en la segunda tienda  
...etc....., etc.

Pedrell dice: chirimía, xalamia, xelamia, xaramia, chalami, charamuel... era una especie de Oboe trabajado groseramente y taladrado por 9 agujeros.

La dulzaina sin llaves era el gran «Oboe» del siglo xvi y xvii. Su longitud desmesurada, con extensión de 14 notas (Re grave clave de fa en 4.<sup>a</sup>, al Do central del piano clave de sol). Los tratadistas traen un diseño del instrumento y parece observarse que consta de dos partes: la superior es un tubo de caña como el Oboe moderno (sin campana)

---

(a) Según el tamaño se llamaban de «caña entera» o «media caña». Así denominaban los tañedores de Caña al Baxón; o de media caña a los Altos, Tenores y Triples.

donde el instrumentista tañía poniendo los dedos sobre los agujeros, del último tercio superior arranca una boquilla de lengüeta doble parecida al fagot moderno, la parte inferior viene a ser un artístico pabellón en forma de cayado encajado a la otra parte superior. Este debe ser el tipo del antiguo Baxón de Chirimía. La Xalemia de la Isla de Mallorca forma un juego de 3 instrumentos Tiple (extraviado hace años y suplido actualmente por un Oboe requintado), Alto y la Tenora. Esta última tiene 6 agujeros para los dedos y otros 3 en el pabellón (sin saber usarlos actualmente) más dos llaves entre los agujeros y el pabellón.

«Sacabuche». Este instrumento ya definido por Covarrubias (loc. cit.) es el mismo que sirvió a Quevedo para decir:

Entra en el humano buche,  
suene el lindo sacabuche

Humet en su Organografía dice de él: «El trombón actual se llamó en la Edad Media y Renacimiento «sacabuche», algunos le llamaban trompeta armónica....; cree que es originario de Alemania» (¿vendría a España con las Capillas flamencas o trae origen de la Sambuca del siglo XIII....?) (a) Pedrell opina que el que usaban en las Capillas era una especie de «Trombón doble» (contratrombón) y cantaba a la 8.<sup>a</sup> grave del trombón soprano.

Así podría seguir copiando muchos más datos que traen autores modernos de Organografía; pero todos se reducen a los anteriormente expuestos en este árido capítulo de investigación.

De intento he dejado para el final el siguiente:

Teniendo noticia que en la S. I. Catedral de Santiago se tocaban actualmente Chirimías, solicité datos concretos de estos antiguos instrumentos. El empeño mío es porque «este libro de canciones instrumentales de D. Antonio R. de Hita, se llamaba y se llama aún hoy por los antiguos de la Catedral de Palencia el «libro de las Chirimías».

Al efecto, escribí al compañero D. Manuel Soler, benemérito Maestro de Capilla de aquella Catedral, al mismo tiempo que D. José Artero, Director de la Revista S. I. M. (en aquellos años), a ruegos míos escribía al M. I. Sr. D. Santiago Tafall, Canónigo y ex Maestro de aquella Iglesia. Dado el celo e interés de estos dos artistas, a vuelta de co-

---

(a) «Cum audieritis vocem tubæ, fistulæ, citharæ, sambuæ, et reliqua.... Ravenus Maurus-salterio» S. Isidoro también define Sambuca, instrumento de viento hecho de un tronco de sambucus (sauco). En la Sagrada Escritura (Profecía de Daniel cap. III v. 15 «quacumque hora audieritis sonitum tubæ, fistulæ, citharæ, etc., sambuæ, etc...»

reos procuraron satisfacer mi curiosidad; pero como los dos Maestros coincidían, expondré brevemente su informe:

«Existe en el Archivo de la S. I. C. Compostelana un códice llamado de Calisto II (siglo XII) y el ignoto cronista narra, entre otras cosas, las veladas que los peregrinos de diversas naciones celebraban en la S. I. Catedral. El competentísimo erudito Sr. López Ferreiro en su «Historia Compostelana» traduce así: «..... cada cual vela con sus compatriotas, cantando cánticos religiosos al son de las fístulas, de las chirimías, cítaras, liras, tímpanos, flautas, arpas, de las violas, de las ruedas británicas y galáicas, de los salterios o de otros instrumentos....» Dando fe al inteligentísimo traductor de este antiquísimo documento, las chirimías, entre otros instrumentos, acompañaban los himnos y prosas que los peregrinos cantaban en loor del Santo Patrono de España. Y en opinión de los Maestros consultados, es indudable que las chirimías debieron usarse en aquella Catedral, desde tiempos que no se pueden precisar; pero a partir del siglo XVI, que fué cuando quedó organizada la Capilla de Música de la S. Iglesia Compostelana (hacia el 1520), se encuentran muchas alusiones concretas de estos instrumentos y de los Ministriles del Sr. Arzobispo, entradas y salidas de músicos de chirimías y sacabuches, etc. etc.

Las chirimías que actualmente se tocan en esa S. Iglesia Catedral, en los días solemnísimos, precediendo a la comitiva coral en las procesiones claustrales, en la procesión votiva a la capilla de S. Roque y al acompañar el Santo Viático al Prelado o algún Capitular, son dos.

La descripción que hacen de ellas es la siguiente: «El instrumento actual, tomado de modelos antiguos, es un tubo de madera dividido en dos piezas, que se unen por un anillo metálico.

La pieza superior tiene la embocadura parecida al oboe, con un orificio central en que se enchufa la caña, que es un poco mayor que la del oboe, y tiene además seis agujeros uniformes y otro más bajo y desviado como para el uso del dedo meñique. La pieza inferior tiene cuatro orificios de desahogo, que se corresponden dos a dos, y termina con una campana bastante grande. Afinan en mibemol y las actuales ejecutan invariablemente una tocata a 3 partes (siempre la misma) de escaso mérito artístico musical, que, según tradición, compuso un flautista de la orquesta que existía como de plantilla en el siglo XIX, llamado D. Francisco Brañeras.

El conjunto instrumental está formado por la 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> chirimía, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> trompas; y dos fagotes que tocan al unísono; las trompas

---

cantan a la 8.<sup>a</sup> inferior de las chirimías, sirviendo de relleno entre éstas y los fagotes».

Algunos capitulares de la Catedral de Palencia muy ancianos (muertos ya), conocieron las chirimías que usaban en Palencia. Tal vez las que usó D. Antonio Rodríguez de Hita, para sus canciones instrumentales. Recordaban haberlas visto guardadas en unas cajas antiguas (quizá de mérito, porque dicen tenían muchas figuras de músicos tocando instrumentos y otros bailando) que estaban en la tribuna alta de la Capilla de los Reyes. Ha muchos años que desaparecieron.

## F I N A L

---

El paciente lector de este estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita, habrá visto que es un compositor nacional digno de España y que su memoria perdura en la historia de la música española, por su técnica e inspiración, pero mucho más, por su sentimiento nacionalista.

Lo demuestra su obra, que abarca desde el cuarteto vocal polifónico, hasta la más delicada página sonora de arquitectura sinfónico-popular, pasando por una abundante colección de canciones instrumentales para uso particular de las procesiones claustrales de la Catedral Palentina, que a cierra ojos hubiese firmado Wolfgang Amadeo Mozart de haber vivido en la fecha en que nuestro biografiado las escribió. Aunque la influencia de F. José Haydn en la música pura, como la de Jorge F. Hændel en la de sus grandes y fastuosos Oratorios, y Cristóbal W. Gluch en la música escénica, fué universal, «nuestro biografiado no pudo estudiarla»; solamente pudo oír durante sus años de estancia en Madrid los primeros Cuartetos de Haydn, y, quizá, alguna Sinfonía; pues en 1764 comenzaron a publicarse en París. Y ya recordará el lector que Hita escribió en Palencia sus Canciones instrumentales (1744-1751).

Estos datos sirven para avalorar más la obra de nuestro biografiado y revelan su originalidad envidiable.

El no tuvo la aspiración de ser ilustre y genial compositor, ni afán de populachería, y sin embargo, gozó del aplauso popular y ocupa un preeminente lugar como artista nacional y como uno de los fundadores de nuestra clásica zarzuela antigua, colocándose en la subida línea donde figuraban los mejores compositores de su tiempo en España.

Por eso, para conocer mejor su obra y la época en que escribió, hemos dado numerosos datos, anteriormente expuestos en este estudio, e ilustrar al lector con otros, para que se dé cuenta de lo que significan sus Canciones instrumentales para antiguas chirimías.

No queremos hacer el análisis crítico de estas originales composiciones, sencillas sí, pero que rebosan un simpático e ingenuo lirismo,

---

esperando que el inteligente lector las juzgue y las sienta, teniendo presente: el siglo en que fueron escritas; el fin y circunstancias especiales para el lugar y uso de ellas; el medio ambiente en que se desenvolvía el arte religioso de aquella época, aquella época que todos los historiadores califican de «francamente decadente y desacreditada».

Hay un proverbio antiguo, muy antiguo, que dice: «El hombre que salta fuera de la sombra que proyecta su cuerpo, es un hombre». Esta idea verdaderamente original, podemos aplicarla a D. Antonio Rodríguez de Hita; porque el hombre ordinario vive y muere prisionero de su sombra, el ambiente que le rodea. El perfil de nosotros mismos nos aprisiona. Saltar fuera, es obra de hombres extraordinarios, y D. Antonio Rodríguez de Hita..... fué un hombre.

## Indice de las Canciones instrumentales del Libro de D. Antonio Rodríguez de Hita (reseñado en otra parte de este estudio)

La música de estas canciones están escritas en un libro en folio ordinario con tapas viejas de madera (a), tiene 69 hojas, mas 16 folios con fabordones, índice y tabla de los días que tocaban los ministriles. Las canciones, que es lo interesante de este estudio, están algunas rotas, emborronadas e ilegibles, por esta razón las hemos suprimido en esta transcripción musical. Las restantes son las que a continuación detallamos:

El autor las divide en Series de este modo:

**Serie 1.<sup>a</sup>** Canciones por los ocho tonos naturales (cantollano).

Se transcriben para este estudio las siguientes:

Canción de 1. <sup>er</sup> tono a 3 partes, (Oboe 1. <sup>o</sup> Oboe 2. <sup>o</sup> y Baxón)	Folio 1
Canción de 3. <sup>o</sup> tono a 3 partes, »	» 3
Canción de 5. <sup>o</sup> tono a 3 partes, »	» 5
Canción de 6. <sup>o</sup> tono a 5 partes, (2 Oboe, 2 Trompa y Baxón)	» 6

**Serie 2.<sup>a</sup>** Canciones in C.

1. <sup>a</sup> a 3 partes	Allegro.	Folio 9
2. <sup>a</sup> a »	Cantabile <i>Mo<sup>to</sup></i>	» 10
4. <sup>a</sup> a 4 »	Andantino	» 12
5. <sup>a</sup> a Solo	Andantino	» 13
6. <sup>a</sup> a 3 partes	Cantabile	» 14
7. <sup>a</sup> a »	Despacio Cantabile	» 15

---

(a) Mide el libro con pastas 370 x 270 milímetros y sin pasta 340 x 250 milímetros.

**Serie 3.<sup>a</sup> de 7 Canciones in D.**

1. <sup>a</sup> a tres partes (Oboe 1. <sup>o</sup> íd. 2. <sup>o</sup> Bajo)	Andante	Folio 16
3. <sup>a</sup> íd. íd.	Allegro	» 18
2. <sup>a</sup> a cinco partes (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Trompas 1 y 2 y Bajo)	Andante	» 17
4. <sup>a</sup> a cuatro » (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Alto y Bajo)	Despacio	» 19
5. <sup>a</sup> a tres » (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Bajo)	Allegro no mucho	» 20
6. <sup>a</sup> Pastorela a tres partes	Despacio	» 21
7. <sup>a</sup> a Solo (Oboe, Ripieno y Bajo)	Andantino	» 22

**Serie 4.<sup>a</sup> de 7 Canciones in E. la mi**

1. <sup>a</sup> a tres partes	íd.	Despacio	Folio 23
2. <sup>a</sup> íd.	íd.	íd.	» 24
3. <sup>a</sup> íd.	íd.	Andante	» 25
4. <sup>a</sup> a cuatro partes (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Alto y Bajo)	Andante		» 27
5. <sup>a</sup> a cinco íd. (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Trompa 1 y 2 Bajo)	Andante		» 28
6. <sup>a</sup> íd.	íd.	(tiempo Minuet)	» 29

**Serie 5.<sup>a</sup> de 7 Canciones in F. (fa-ut)**

1. <sup>a</sup> a cinco partes (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Trompa 1 y 2 Bajo)	Despacio	Folio 30
2. <sup>a</sup> íd.	íd.	Andante » 31
3. <sup>a</sup> a tres partes (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Baxin)	Moderato	» 32
4. <sup>a</sup> a cuatro partes (Oboe 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Alto y Bajo)	Andante	» 33
5. <sup>a</sup> a tres »	Allegro	» 34
6. <sup>a</sup> » »	Despacio	» 35
7. <sup>a</sup> Solo	Andante	» 36

**Serie 6.<sup>a</sup> de 7 Canciones in G. (sol. re. ut.)**

1. <sup>a</sup> a tres partes	Andante	Folio 37
2. <sup>a</sup> » »	Afectuoso	» 38
3. <sup>a</sup> » »	Andante	» 39
6. <sup>a</sup> » »	Despacio	» 42
7. <sup>a</sup> a Solo	Andante	» 43

**Serie 7.<sup>a</sup> de 7 Canciones in A. (la mi re)**

1. <sup>a</sup> a tres partes (Ob. 1. <sup>o</sup> , 2. <sup>o</sup> y Bajo)	M. <sup>o</sup>	Folio 44
2. <sup>a</sup> » » »	»	» 45
3. <sup>a</sup> » » »	Andante	» 46
4. <sup>a</sup> a cuatro partes (Ob. 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Alto y Baxo)	Andantino	» 47
5. <sup>a</sup> a tres partes	Vivo	» 48
6. <sup>a</sup> » »	Pastoral	» 49
7. <sup>a</sup> a Solo	Allegro	» 50

**Serie 8.<sup>a</sup> de 7 Canciones in B. (fa be mi)**

1. <sup>a</sup> a tres partes (Ob. 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Bajo)	Allegro	»	51
2. <sup>a</sup> » » »	»	»	52
3. <sup>a</sup> » » (Ob. 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Baxon)	Andantino	»	53
4. <sup>a</sup> a cuatro partes (Ob. 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> Alto y Bajo)	Despacio	»	54
5. <sup>a</sup> a Solo	Airioso	»	55
6. <sup>a</sup> a tres partes (Ob. 1. <sup>o</sup> y 2. <sup>o</sup> y Baxon)	Allegro	»	57

**Última Serie de 8 Canciones por los tonos extravagantes no comprendidos en las cuerdas anteriores.**

1. <sup>a</sup> a tres partes	Despacio	(Do / <sup>#</sup> / m.)	Folio 58
2. <sup>a</sup> » »	Andante	(Fa / <sup>#</sup> / M)	» 59
4. <sup>a</sup> » »	Allegro	(La / <sup>#</sup> / m.)	» 61
5. <sup>a</sup> » »	»	(Si. <sup>b</sup> M.)	» 62
6. <sup>a</sup> a cinco partes	Despacio	(Mi. <sup>b</sup> M.)	» 63
Canción sobre el Tantum ergo			» 66
» » »			» 67

Terminando con fabordones para vísperas a tres partes; y tabla índice de los días en que tocaban los Ministriles.

## NOTA

En la imposibilidad de transcribir las canciones instrumentales en forma de partitura moderna, ni de poder hacer fototipias de todas ellas por el orden que llevan en el índice del libro y que anteriormente señalamos, se han escogido unas cuantas, las más claras y mejor conservadas, para que el lector se dé cuenta de como están escritas en el original. La última ha sido transcrita en partitura.









Canción I. Tono a 3 partes. Folio 1.º





Canción in D. a 4. Folio 19.



The image shows a two-page spread of a handwritten musical manuscript. The left page is headed with 'F. e. 3. a 3. Allegro:' and features a 'Choro' section with five staves of dense, rhythmic notation. Below this, a 'Buxo' section is indicated with a large 'B' and contains three staves of music. The right page is headed with 'Robriquez?' and contains two systems of music, each with three staves. The notation is complex, with many beamed notes and rests, characteristic of a lively piece. The paper is aged and shows some staining.





Canción 6.º Tono (de las extravagantes). Folio 63 a 5 partes



The image shows a two-page spread of a handwritten musical manuscript. The left page is headed "Canc. 6.º a 5.º tono" and the right page is headed "Rodriguez". Both pages contain dense musical notation, likely a single melodic line, written in a historical style with various rhythmic values and accidentals. The notation is arranged in several staves per page. The paper shows signs of age and wear, with some darkening and staining, particularly at the bottom right corner.

Canción 6.º Tono de Cantollano a 5. Folio 6.º







The image shows a handwritten musical score on two pages. The left page is titled "Canción in B. a 3. Allegro" and contains a single melodic line with a treble clef and a 3/4 time signature. The right page is titled "Rodríguez" and contains three staves of music, likely representing different parts of a three-part setting. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals. The paper is aged and shows some wear.



26. *Q. C. G. Pastorela Despacio: a. 3.*

*Rodriguez:*

*Baxo:*

The image shows an open manuscript with two pages of handwritten musical notation. The left page is numbered '26.' and features a title 'Q. C. G. Pastorela Despacio: a. 3.' written in a cursive hand. Below the title, there are several staves of music. The notation includes various rhythmic values and clefs. At the bottom of the left page, the word 'Baxo:' is written vertically, followed by a staff of music. The right page is headed with 'Rodriguez:' and contains several staves of music, continuing the piece. The manuscript is aged and shows some wear and tear, particularly at the edges and in the gutter.

Canción Pastorela a 3. in D. Folio 21.



A. P. de Hita = 1751 = Canción 22 a 5 (Piedra Central) Folio 30.

Oboe 1  
Oboe 2  
Trompa  
Clarinet

Despacio  
Vivo  
V.P.  
meno



# INDICE

---

	PÁGINAS
Prólogo.....	vii
CAPITULO I.—Algunas notas biográficas y bibliográficas del famoso compositor y estético del siglo xviii D. Antonio R. Hita.	1
CAPITULO II.—Ideas estéticas de la escuela musical española y su entronque con D. Antonio R. de Hita.....	7
CAPITULO III.—D. Antonio Rodríguez de Hita compositor de música lírico-dramática; importancia de su obra en la historia del arte nacional; D. Francisco Goya Luciente, D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, D. Antonio Rodríguez de Hita.....	14
CAPITULO IV.—D. Antonio R. de Hita y sus Canciones instrumentales para Chirimías (perfeccionadas): transcripción musical..	25
Final.....	50
Indice de Canciones .....	52