



ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA (1722-1787)

Canciones instrumentales

La Grande Chapelle

*Antoine Torunczyk - Clémentine Humeau - Claude Maury
Camille Leroy - Yves Bertin - Jonathan Rubin - David Sinclair*

Bajo la dirección artística de Àngel Recasens

Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787)

Canciones instrumentales

La Grande Chapelle

Antoine Torunczyk, *oboe barroco*

Clémentine Humeau, *oboe barroco*

Claude Maury, *trompa natural*

Camille Leroy, *trompa natural*

Yves Bertin, *bajón*

Jonathan Rubin, *tiorba*

David Sinclair, *violón*

Bajo la dirección artística de Àngel Recasens

- | | |
|---|------|
| 1. Canción 6ª en VI tono a 5 – Despacio | 2:25 |
| 2. Canción 4ª en IV tono a 3 | 4:21 |
| 3. Canción 1ª en Do mayor a 3 – Allegro | 3:23 |
| 4. Canción 7ª en Do menor a 3 – Despacio cantable | 5:32 |
| 5. Canción 1ª en Sol mayor a 3 – Andante | 3:12 |
| 6. Canción 1ª en Mi mayor a 3 – Despacio | 4:45 |
| 7. Canción 5ª en Mi mayor a 5 – Andante | 1:58 |
| 8. Canción 1ª en I tono a 3 | 6:08 |
| 9. Canción 3ª en Fa mayor a 3 – Moderado | 2:38 |
| 10. Canción 2ª en Fa mayor a 5 – Andante | 2:54 |
| 11. Canción 6ª en Do menor a 3 – Cantable | 4:16 |
| 12. Canción 7ª en Sol menor a solo – Andante | 2:28 |
| 13. Canción 2ª en Si mayor a 3 – Allegro | 2:48 |
| 14. Canción 1ª en Fa mayor a 5 – Despacio | 3:25 |
| 15. Canción 1ª en Si mayor a 3 – Allegro | 2:16 |
| 16. Canción 6ª en Si menor a 3 – Pastoral | 5:01 |
| 17. Canción 2ª en Re mayor a 5 – Andante | 3:01 |
| 18. Canción 6ª en Mi mayor a 5 – A tiempo de minuet | 1:41 |
| 19. Canción 5ª en V tono a 3 | 4:11 |
| 20. Canción 5ª en Fa mayor a 3 – Allegro | 2:55 |
| 21. Canción 6ª en VI tono a 5 | 4:08 |



En torno a 1530, las capillas de las catedrales españolas empezaron a dotarse de conjuntos de instrumentistas fijos para dar más solemnidad al culto. Si bien habían recurrido ocasionalmente a instrumentistas externos, los cabildos catedralicios de Sevilla, Córdoba y Toledo –los tres primeros casos conocidos–, se sintieron atraídos por la práctica de las capillas cortesanas y eclesiásticas más importantes de Europa. Los grandes templos contrataban generalmente entre cinco o seis ministriles «altos» (de viento), es decir, chirimías, sacabuches y, en menor medida, cornetas, orlos, bajones y flautas¹. Con el tiempo, y con la introducción del estilo moderno, fueron aumentando y modificándose las plantillas de instrumentistas asalariados: se irían sumando el arpa, el violón y la vihuela de arco, en el siglo XVII; posteriormente, el violín, la viola, el oboe, el clarín o la trompa. A mediados del siglo XVIII, los conjuntos eclesiásticos se habían adaptado al nuevo estilo, aunque de manera más tímida que en otros centros europeos debido al peso de la tradición en el ámbito religioso².

Los ministriles debían servir en los oficios litúrgicos de la iglesia. Las obligaciones de los instrumentistas nos son conocidas gracias a las actas capitulares, los estatutos, memoriales, directorios o consuetas de las distintas catedrales, colegiatas o monasterios. Tradicionalmente, intervenían en la práctica del *alternatim*, especialmente en los salmos de Vísperas, alternando con el canto llano, los cantores y el órgano; también suplían al coro en determinados momentos

de la celebración (por ejemplo, en el ofertorio o la elevación de la misa). Los ceremoniales prescribían que se tocasen piezas instrumentales en las entradas y salidas de las celebraciones, muy especialmente en las procesiones de las grandes fiestas (Epifanía, Purificación, Anunciación, Domingo de Pascua, Santiago, Ascensión, Natividad de la Virgen, Inmaculada Concepción, Navidad, etc.), entre las que destacaba, por su esplendor, Corpus Christi.

Pese a lo necesario del concurso de los instrumentistas en los actos litúrgicos y paralitúrgicos –y sin tomar en consideración aquí las actuaciones en el ámbito urbano o en otras instituciones–, en España ha pervivido poca literatura para ministriles. La escasez de repertorio conservado contrasta con los múltiples testimonios en inventarios y actas. Desde el segundo tercio del siglo XVI irán adquiriendo libros para los ministriles las catedrales de Sevilla, Toledo, Jaén, Granada, Plasencia y Burgos; y se prolongan las alusiones más allá de 1600 en Sigüenza, Lerma, Cuenca, el Colegio del Corpus Christi de Valencia, Badajoz, etc³. Como bien ha subrayado el musicólogo Louis Jambou, es de suponer que este repertorio no se limitaba a obras litúrgicas procedentes de obras vocales o compuestas directamente para instrumentos, sino que comprendía también adaptaciones de música profana⁴. Es elocuente que las principales fuentes para este tipo de repertorio, los dos manuscritos de la colegial de San Pedro de Lerma, copiados en torno a 1590 para la capilla del duque de Lerma, contengan versio-

nes de motetes, madrigales y *chansons* procedentes de España, Flandes y Alemania⁵. Otro valioso testimonio del siglo XVI, el libro para uso de ministriles de Francisco Guerrero localizado en el Archivo Manuel de Falla de Granada, contiene composiciones probablemente de origen profano que fueron transformadas «a lo divino» empleando un procedimiento similar a las *Canciones y villanescas espirituales*⁶. Las otras composiciones del siglo XVII que se han conservado son las de Diego de Pontac y de Nicolás Tavares⁷, aunque regularmente van apareciendo nuevas referencias de libros para conjuntos instrumentales.

La capilla musical de la catedral de Palencia, que contaba con ministriles contratados desde 1564, fue un eslabón importante en la circulación del repertorio instrumental eclesiástico en la España septentrional. En mayo 1624, el cabildo compró a Pedro de Porras, instrumentista de la Capilla Real, su obra para los ministriles, el primer impreso conocido de este repertorio y que gozó de gran difusión en los centros religiosos de la Península; tres años más tarde, adquirió otro manuscrito del ministril Lázaro de Valdés, sin que sepamos si éste era el copista o el autor. El musicólogo Douglas Kirk supone, además, que uno de los célebres manuscritos de Lerma a los que hemos aludido, el Lerma Codex (conservado actualmente en la Universidad de Utrecht), fue copiado en Palencia y llevado a San Pedro por Andrés de Alamillos, segundo corneta de la catedral palentina y nuevo director del conjunto instrumental del duque de Lerma en 1607.

Los esfuerzos por nutrir la biblioteca catedralicia obedecen a la importancia de la catedral de Palencia y su ciudad a finales de la Edad Media. Es preciso recordar que alrededor de la catedral se fundó una escuela en el siglo XI, que mediante bula pontificia de Honorio III (1221) se trasformó en la primera universidad española. A finales del siglo XV, habitaban en la ciudad del río Carrión comerciantes genoveses, portugueses y un numeroso grupo de artesanos flamencos. El auge de la actividad mercantil en este cruce de caminos convirtió a la catedral en un centro espiritual y artístico de primer orden. Atrajo a algunos de los mejores artistas de la época de los Reyes Católicos como Juan Gil de Hontañón, Felipe Vigariny y Juan de Flandes. En el apartado musical, cabe destacar la presencia de maestros como Juan García de Basurto, Martín de Rivaflecha, Juan Navarro, Tomás Micieces (padre) o Sebastián Durón. Grandes organistas como García de Baeza –maestro de Antonio de Cabezón–, Bernardo Clavijo del Castillo o Joaquín Martínez de la Roca sirvieron en su capilla⁸. En todo caso, Palencia parece constituir una plataforma significativa en la red de capillas musicales españolas, desde la que los músicos ávidos de promoción saltaban a algunos de los grandes polos de atracción de la Península, como la catedral de Toledo o algunas de las capillas de la Corte (Real Capilla, Encarnación y Descalzas).

Entre los compositores que ejercieron su actividad en Palencia antes de ocupar un importante puesto

en Madrid, destaca, sin duda, Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787), conocido en la historia de la música por haber sido el impulsor de la zarzuela costumbrista y una las mayores personalidades de la música española de su época⁹. Nacido en Valverde de Alcalá, en la comarca de Alcalá de Henares, ingresó como mozo de coro en la iglesia magistral de Alcalá, tan vinculada –como en Lovaina– a la prestigiosa universidad y en la que habían trabajado Andrés Lorente y Antonio Martín y Coll, célebres en el arte del órgano y la tratadística. Con tan sólo dieciséis años fue nombrado organista de la magistral complutense y unos meses más tarde maestro de capilla, todo un caso de precocidad musical.

En 1744, ganó las oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Palencia, cargo que ocupó durante más de veinte años. Allí cumplió con las obligaciones habituales de los maestros de capilla de la época: enseñar música a los niños del coro y canto llano a los capellanes, cuidar a los niños, ensayar y dirigir la capilla musical y, por supuesto, componer música para los servicios religiosos. Tres años después de su llegada a Palencia se ordenó sacerdote. Las actas de la catedral de Palencia destacan a Rodríguez de Hita por haber «mantenido con honor la capa de coro» durante su magisterio «y desempeñado con igual acierto su ministerio¹⁰». Lo que no impide que hallemos las consabidas solicitudes de exención de cargas, principalmente la del cuidado doméstico de los niños que correspondía igualmente al maestro, ni

las amonestaciones tras ausentarse de la ciudad sin pedir autorización.

Desde 1765 hasta su muerte en 1787, ocupó el cargo de maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, una de las instituciones más prestigiosas a la que podía aspirar cualquier músico, que le permitió relacionarse con la elite musical y el círculo ilustrado madrileño, particularmente el del conde de Aranda. Causa asombro cómo este sacerdote, a los pocos años después de su llegada a Madrid, se embarcase en una breve aunque fructífera aventura en el campo de la música escénica, colaborando principalmente con el dramaturgo Ramón de la Cruz, conocido por sus sainetes y traducciones. Ambos protagonizaron la renovación de la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII, que hasta ese momento se había limitado a los argumentos heroico-mitológicos de la tradición de Calderón. Sus dos obras *Las segadoras de Vallecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769) definieron para las décadas siguientes el género cómico y costumbrista, deudor obviamente de la *opera buffa*, y abrieron la brecha por la que discurriría la zarzuela del siglo XIX. Pese a todo, la mayor parte de la producción de Rodríguez de Hita –unas 250 obras– es religiosa. Su música eclesiástica comprende himnos, salmos, antifonas, magnificat, misas, lamentaciones, responsorios y, lógicamente, los géneros de raigambre hispana como el villancico, la responsión (especie de estribillo desarrollado) o el cuatro (composición a cuatro voces). Al igual que en otros compositores de

Around 1530, Spanish cathedral chapels began to set aside funds for permanent instrumental ensembles to increase the solemnity of worship. Although they had occasionally employed external musicians, the chapters of the cathedrals of Seville, Córdoba and Toledo – the first three known cases – were attracted to the practices of the most important sacred and courtly centres in Europe. The larger temples generally hired five or six “high-pitched” minstrels (woodwinds), that is to say, shawm and sackbut players, as well as, to a lesser extent, cornets, crumhorns, curtals and flutes.¹ Over time, and with the introduction of the modern style, the number and variety of paid musicians on staff gradually increased: in the seventeenth century the harp, violone and viola da gamba would be incorporated, followed by the violin, viola, oboe, natural trumpet or horn. By the mid-eighteenth century, church ensembles had adapted to the new style, although in a more timid manner than other European cities due to the weight of tradition in relation to religious practices.²

Minstrels were required to perform in the church liturgy. Today, the duties musicians had to carry out are known as they were described in the chapter acts, statutes, financial reports and directories of numerous cathedrals, collegiate churches and monasteries. Traditionally, they took part in the practice of *alternatim*, especially during

the psalms sung during Vespers, alternating with plainchant, singers, and the organ; they replaced the choir at certain moments in the liturgy (for example, during the offertory or the elevation during the Mass). The ceremony books called for instrumental pieces to be performed on the way in and out of liturgical celebrations, particularly during the processions of the major feasts (Epiphany, Purification, Annunciation, Palm Sunday, Saint James, Assumption, Nativity of the Virgin, Immaculate Conception, Christmas, etc.). One of the most lavish of all these celebrations was Corpus Christi.

Despite the need for musicians to participate in liturgical and para-liturgical acts – not to mention performances in urban contexts or other institutions –, in Spain few sources have survived. The scarcity of repertoire conserved today comes in stark contrast to the large number of testimonies found in inventories and chapter acts. The cathedrals of Seville, Toledo, Jaén, Granada, Palencia and Burgos began purchasing books for minstrels during the 1560s; and there are further allusions to this practice in Sigüenza, Lerma, Cuenca, the Corpus Christi College in Valencia, Badajoz, etc. after 1600.³ As the musicologist Louis Jambou has rightly emphasised, it can be assumed that this repertoire was not restricted to liturgical works originating from vocal compositions or composed directly for instruments, but also included adapta-

tions of secular music.⁴ It is significant that the main sources of this type of repertoire, the two manuscripts from St Peter’s Collegiate Church in Lerma, copied around 1590 for the Duke of Lerma’s chapel, contain versions of motets, madrigals and chansons from Spain, Flanders and Germany.⁵ Another valuable testimony from the sixteenth century, the book Francisco Guerrero’s minstrels used, discovered at the Manuel de Falla Archive in Granada, contains works of probable secular origins that were transformed “a lo divino” using a procedure similar to the *Canciones y villanescas espirituales*.⁶ Other extant seventeenth-century works include those by Diego de Pontac and Nicolás Tavares,⁷ although new references to books for instrumental ensembles are regularly being discovered.

The music chapel of the cathedral of Palencia, which hired minstrels from 1564, was an important centre in regard to the circulation of the sacred instrumental repertoire in seventeenth-century Spain. In May 1624, the chapter acquired the services of Pedro de Porras, a musician from the Royal Chapel, whose output for minstrels was the first printed edition of music for this repertoire and was widely disseminated throughout the religious centres of the Peninsula. Three years later, the chapter purchased another manuscript by the minstrel Lázaro de Valdés, although it is not known whether he was the copyist or the composer. Fur-

thermore, the musicologist Douglas Kirk assumes that one of the famous Lerma manuscripts alluded to above, the Lerma Codex (presently held at the University of Utrecht), was copied in Palencia and taken to St Peter’s by Andrés de Alamillos, the cathedral’s second cornet player and the newly appointed director of the Duke of Lerma’s instrumental ensemble in 1607.

Such efforts to enrich the cathedral library are a result of the importance of the cathedral of Palencia and the city at the end of the Middle Ages. It must be recalled that a school was founded around the cathedral during the eleventh century, which was transformed into the first Spanish university, by virtue of a bull issued by Pope Honorius III (1221). At the end of the fifteenth century, Genoese and Portuguese merchants, as well as a large group of Flemish artisans inhabited the city on the Carrión River. The increase in commercial activity at this crossroads converted the cathedral into a leading spiritual and artistic centre, attracting some of the best artists of the period of the Catholic Kings, such as Juan Gil de Hontañón, Felipe Vigarny and Juan de Flandes. In the musical terrain, it is worth mentioning the presence of composers such as Juan García de Basurto, Martín de Rivaflecha, Juan Navarro, Tomás Micieces (the elder), and Sebastián Durón. Great organists like García de Baeza – Antonio de Cabezón’s teacher – Bernardo Clavijo del Castillo and Joaquín

- 1) Kenneth Kreitner, *Minstrels in Spanish churches, 1400-1600*, en *Early Music*, 20, 1992, p. 532-546.
- 2) José Vicente González Valle, *Liturgical Music with Orchestra, 1750-1800*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de Malcolm Boyd y Juan José Carreras, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 53-71; existe traducción al castellano: Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 67-85.
- 3) Juan Ruiz Jiménez, *Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa*, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, ed. de John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, (Colección Música Hispana. Textos. Estudios, dirigida por Emilio Casares Rodicio, 8), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 232-238.
- 4) Louis Jambou, *Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria*, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. I encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Ávila, mayo de 1993*, ed. de Alfonso de Vicente, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 11-27.
- 5) Douglas Kirk, *Instrumental Music in Lerma, c. 1608*, en *Early Music*, 23, 1995, p. 393-409.
- 6) Juan Ruiz Jiménez, *Cinco canciones para ministriles: Francisco Guerrero (1528-1599)*, (Patrimonio musical español, 5), Madrid, Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto, 1999.
- 7) Lothar Siemens Hernández, *Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (ca. 1614-1647)*, en *Revista de musicología*, 25, 2002, p. 129-142; Pilar Ramos López, *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994.
- 8) Santiago Kastner, *Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI*, en *Anuario musical*, 14, 1959, p. 115-164; Francisco Javier Pintado Asensio, *La música en la Catedral de Palencia en el siglo XVII*, tesis doctoral de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.
- 9) Albert Recasens Barberà, *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*, tesis doctoral de la Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2001.
- 10) Archivo de la Catedral de Palencia: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 54 (19 de octubre de 1765).
- 11) J. Ruiz Jiménez, *op. cit.*, p. 208-221.
- 12) Carlos Martínez Gil, *Los sonidos de la fiesta: música y ceremonial en el Corpus Christi*, en *La fiesta del Corpus Christi*, ed. de Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, (Colección Estudios, 84), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 224.
- 13) *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles, y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia*, Catedral de Málaga, [Madrid], Ministerio de Cultura, 1985, p. 9.
- 14) Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, (Música Hispana. Textos. Estudios, 2-3), 1, Madrid, ICCMU, 1998, p. 94; Hilario Rodríguez de Gracia, *El Arayos: una fuente precisa para historiar el Corpus Toledano*, en *La fiesta del Corpus Christi*, ed. de Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, (Colección Estudios, 84), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 470.
- 15) José López Calo, *La música en la Catedral de Palencia, 2. Actas capitulares (1685-1931). Apéndices documentales*, (Colección Pallantia, 7), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1981, p. 594.
- 16) Dámaso García Fraile, *Las siestas como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen*, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 18, 2002, p. 375-436.
- 17) François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris-Turnhout, CNRS-Brepols, 1996, p. 327.
- 18) María Antonia Virgili Blanquet, *Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi*, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, p. 15-26.
- 19) F. Reynaud, *op. cit.*, p. 326.
- 20) *Danzas del Santísimo Corpus*, ed. de Vicente García Julbe, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1952.
- 21) Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, p. 72.

Palencia. Archivo de la Catedral: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Escala Diatonico-chromatico-Enarmónica Música Sinfónica, Dividida En Canciones á tres, á quatro, á cinco, y á solo, para el uso de los ministriles de esta S[an]ta Iglesia en las funciones de Procesiones y otros intermedios, segun costumbre antigua. Compuesta de todos los tonos naturales y extravagantes, de la especie arithmetica y armonica; en todos los semitonos de el sistema Maximo Por don Antonio Rodríguez de Hita, nacionero titular, maestro de capilla de d[icha] Sancta Iglesia Año de 1751.*

Ocho de las 75 piezas están disponibles en edición moderna: Miquel QUEROL, *Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Canciones para 2 oboes y fagot*, (Música hispana II. Serie C. Música de cámara, 11), Barcelona, CSIC, 1973. La totalidad de la *Escala diatonico-chromatico-enarmónica* será publicada próximamente por Albert Recasens en la colección *Patrimonio musical español* editada por la Fundación Caja Madrid y la editorial Alpuerto.