



ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA (1722-1787)

Misa “O gloriosa Virginum”

La Grande Chapelle

Albert Recasens, director

Schola Antiqua

Juan Carlos Asensio, director

La Grande Chapelle

Katharine Fuge, *soprano* (1)
David Allsopp, *contratenor* (2)
Timothy Travers-Brown, *contratenor*
Simon Wall, *tenor*
Olivia Robinson, *soprano*
Matthew Venner, *contratenor*
Thomas Hobbs, *tenor*
Jonathan Brown, *bajo*
Violines
Lorenzo Colitto (*concertino*)
Bojan Cicic
Violoncello
Richte van der Meer
Violone
Robert Franenberg

Albert Recasens, *director*

Canto llano

Schola Antiqua

Juan Carlos Asensio Palacios, *director*

Miguel Ángel Asensio Palacios, Javier Blasco Blanco, Alfredo Contreras Sanz, Miguel Ángel Fernández González, Enrique de la Fuente González, Javier de la Fuente Jarillo, Miguel García Rodríguez, Román García-Miguel Gallego, Jorge Luis Gómez Ríos, Benjamín González García, Antonio de Gregorio Jabato, Luis Fernando Loro Rodríguez, Benigno A. Rodríguez García, Jesús María Román Ruiz del Moral, Federico Rubio García, Javier Rubio García, Emilio Rubio Sadia

Oboes
Frances Norbury
Rachel Baldock

Trompas
Erwin Wieringa
Gijs Laceulle

Fagot
Margreet Bongers

Tiorba
Jonathan Rubin

Órgano positivo
Hermann Stinders

Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787)

Misa “O gloriosa Virginum”

Reconstrucción de la *Missa in Conceptione Beatae Mariae Virginis* (1771)

AD PROCESSIONEM / EN LA PROCESIÓN

- | | | | |
|---|--------|------|-------|
| 1. Inicio (instrumental): Canción 1ª en 1 ^{er} tono, nº [58] | | 2:38 | |
| 2. Himno: O gloriosa Virginum (canto llano) | Modo I | 1:52 | p. 50 |

MISSA / MISA

- | | | | |
|---|---------|------|-------|
| 3. Kyrie eleison (Misa “O gloriosa Virginum”) | | 2:24 | p. 50 |
| 4. Gloria in excelsis Deo (Misa “O gloriosa Virginum”) (<i>solo: 1</i>) | | 5:14 | p. 52 |
| 5. Epístola (instrumental): Canción 2ª en 2º tono, nº [2] | | 2:33 | |
| 6. Gradual: Benedicta et venerabilis (canto llano) | Modo IV | 1:20 | p. 52 |
| 7. Alleluia: Alleluia. Felix es sacra Virgo (canto llano) | Modo I | 2:36 | p. 52 |
| 8. Evangelio (instrumental): Canción 5ª en <i>la</i> , nº [48] | | 1:48 | |
| 9. Credo in unum Deum (Misa “O gloriosa Virginum”) | | 6:40 | p. 54 |
| 10. Ofertorio: Beata es Virgo Maria (canto llano) | Modo I | 1:56 | p. 54 |
| 11. Canción 5ª en <i>do</i> , nº [13] | | 3:51 | |
| 12. Prefacio (canto llano) | | 3:16 | p. 56 |
| 13. Sanctus (Misa “O gloriosa Virginum”) | | 2:00 | p. 56 |
| 14. Elevación (instrumental): Canción 6ª en <i>sol</i> , nº [42] | | 3:18 | |
| 15. Agnus Dei (Misa “O gloriosa Virginum”) | | 2:11 | p. 56 |
| 16. Comunión: Beata viscera (canto llano) | Modo I | 1:05 | p. 56 |

- | | | |
|---|------|-------|
| 17. Inicio (instrumental): Canción 4ª en <i>sol</i> , nº [40] | 2:14 | |
| 18. Letanías de la Virgen María (canto llano y fabordón) | 5:37 | p. 58 |
| 19. Salve Regina (<i>solo</i> : 1, 2) | 7:58 | p. 60 |

Recuperación musicológica y primera grabación mundial

Antonio Rodríguez de Hita: un compositor de la Ilustración española

“¿Qué le debe Europa a España?”, se cuestionaba con malicia Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie Méthodique* de 1782. La infravaloración de la imagen de España en el exterior estaba relacionada con la pérdida de la hegemonía militar y política del imperio español, y la política decretada por Felipe II para mantener sus dominios libres de la expansión protestante, pero no se ajustaba a la realidad en el siglo XVIII: ni España vivió al margen de lo que ocurría en el resto de Europa, ni careció de Ilustración.

La creencia de que España estuvo aislada culturalmente durante todo el siglo XVIII no ha sido fácil de erradicar. Han sido necesarios los esfuerzos de especialistas de la ciencia, la literatura o las artes de las últimas décadas para reinterpretar la historia y demostrar que el movimiento ilustrado, con la aspiración a la modernidad y la apertura a las ideas europeas que le caracteriza, tuvo un peso importante en España. Los historiadores parecen coincidir en la procedencia de las ideas importadas: Inglaterra y Alemania influyeron en gran medida en el terreno estético e ideológico; Francia marcó el gusto en la vida cotidiana –las modas, los bailes, la gastronomía–; Italia fue el punto de referencia en la arquitectura, la pintura o la música. Evidentemente, la Ilustración española mostró más resistencia a las ideas avanzadas, como correspondía a un país católico contrarreformista, pero tampoco se alejó tanto de la Ilustración alemana, que fue esencialmente reformista y no permitió grandes ataques a la religión.

El cuestionamiento y olvido de la música española del siglo XVIII, tanto en ámbitos nacionales como en

el exterior, es paralelo al sufrido por la literatura de la misma época. La marginación de músicos y escritores del Setecientos no es ajena a la enorme calidad y vitalidad de las artes durante los Siglos de Oro, así como al olvido de los teóricos del siglo XIX que, como Menéndez y Pelayo, no cesaron de emitir juicios adversos. Así, compositores de valía como Francesc Valls, José de Nebra o Juan Francés de Iribarren quedaron oscurecidos por los grandes nombres del Renacimiento –Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Alonso Lobo y, por supuesto, Tomás Luis de Victoria–, en un extremo, y los autores adscritos al nacionalismo musical (Falla, Albéniz o Granados), en el otro. Por su vinculación con un referente exterior, fueron salvados de esta postergación los recurrentes nombres de Scarlatti, Farinelli y Boccherini. Afortunadamente, la existencia en el momento actual de una musicología muy activa en España está contribuyendo a modificar ese prejuicio historiográfico. Desde mediados de los años 1980, un número creciente de estudios están cambiando la percepción que teníamos sobre la música hispánica del siglo XVIII, con perspectivas más matizadas y nuevos descubrimientos. Por supuesto, el desarrollo de las interpretaciones y grabaciones de música antigua que estamos viviendo en los últimos lustros está conectado con este fenómeno.

Al abordar el estudio de una época, es necesario huir de simplificaciones y generalizaciones. Uno de los prejuicios más extendidos, esta vez cultural, es el del exotismo de la música española. La idea de un estilo musical genuino, puro, puede resultar cómoda conceptualmente, pero no deja de estar trufada de tópicos, que en la mayoría de casos son estereotipos procedentes de géneros populares de amplia difusión. Esta concepción, perceptible incluso en interpreta-

ciones actuales de música antigua española, en el fondo sigue siendo tributaria del empeño decimonónico en mostrar el siglo XVIII español como un campo de batalla, en el que la tradición española “resistía” heroicamente a los embates de los heterodoxos extranjeros. Durante mucho tiempo se ensalzó la música propia contraponiéndola a las influencias foráneas –franco-flamencas en un tiempo, italianas en otro– que, se decía, pretendían desnaturalizar las cualidades auténticas de la música española.

La realidad, ciertamente, es otra, como se han encargado de señalar las investigaciones de los últimos años: los intercambios musicales, particularmente entre Italia y España, fueron continuos durante toda la centuria y por ello cobra importancia la dimensión europea. Los procesos de asimilación estuvieron presentes en todos los ámbitos musicales, ya sea en templos, en teatros o salones. A las influencias italianas, que, no olvidemos, fecundaron gran parte de los géneros y compositores de toda la Europa barroca, vino a sumarse el gran prestigio que adquirieron las obras de Haydn, Von Dittersdorf o Pleyel en las últimas décadas de la centuria. Al mismo tiempo, en ciertos géneros como la zarzuela, la tonadilla o la música instrumental, se potenciaron los rasgos diferenciadores, las peculiaridades locales o tradicionales, en cierto modo como reacción a los valores y usos globales que se estaban propagando en todo el continente. El fenómeno del costumbrismo o el “casticismo” formaba parte de ese movimiento nacional que, no obstante, no fue tan nuevo ni tan singular: baste recordar la vena costumbrista en las comedias de capa y espada de Lope de Vega o los personajes y las tramas de la *opera buffa* italiana de la época.

La música y la cultura en general deben ser situadas en su marco ideológico, que, en la Ilustración, se

caracteriza por la presencia de dos tendencias: por una parte el proceso de “globalización” en el que se extienden una mentalidad, un gusto estético –neoclásico– o una indumentaria comunes, contando con el apoyo del poder político (en España una nueva dinastía de origen francés), al tiempo que se afianzan los sentimientos nacionales, justamente como reacción al cosmopolitismo y a las reglas del “buen gusto”. La realidad artística es más compleja de lo que pretendían los teóricos románticos, y la adopción consciente de modelos italianos sin renunciar a los elementos tradicionales es común en la música de la época.

El compositor y teórico madrileño Antonio Rodríguez de Hita personifica mejor que nadie estas tensiones internas de la Ilustración española y ha sido también uno de los damnificados por los prejuicios a los que nos hemos referido. No en vano fue el principal protagonista de la renovación del género lírico de la zarzuela en el último tercio del siglo XVIII, puesto que fue determinante en la creación, junto al dramaturgo Ramón de la Cruz, de la zarzuela “burlesca” o cómica, reclamada tradicionalmente como un precedente del “género chico” decimonónico. Ahora sabemos, sin embargo, que las transformaciones en el teatro y en la zarzuela de la época formaban parte de un ambicioso proyecto de reforma aplicada por los políticos e “intelectuales” ilustrados. Como si no se hubiera reparado en que el responsable de esa aparente vuelta a las “esencias” de la zarzuela fuera precisamente uno de los compositores más progresistas e innovadores del siglo XVIII español.

Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787), nacido en Valverde de Alcalá (Madrid), se formó en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares –sede de la prestigiosa

universidad fundada por el Cardenal Cisneros– de la que fue nombrado maestro de capilla en 1738, con 16 años. En 1744, ganó la plaza de maestro de capilla de la catedral de Palencia, un centro que si bien no tenía la reputación –ni reportaba los beneficios económicos– de catedrales como Toledo, Sevilla o Santiago, gozaba del prestigio de haber contado con grandes organistas como García de Baeza (maestro de Antonio de Cabezón), Bernardo Clavijo del Castillo o Joaquín Martínez de la Roca. En esta catedral debía cumplir con las obligaciones inherentes al magisterio: enseñar música a los niños del coro y canto llano a los capellanes, dirigir la capilla los días previstos en los estatutos y, por supuesto, componer música para determinadas festividades. A los tres años de llegar a Palencia, en septiembre de 1747, se ordenó sacerdote.

A pesar de la correcta relación que mantuvo con el Cabildo palentino, el compositor decidió opositar, en 1765, a una de las plazas más codiciadas en España: el magisterio de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid, de patronato real y, por ello, centro de gran prestigio. Este convento de monjas Agustinas Recoletas había sido fundado por la reina Margarita de Austria (1584-1611), esposa del rey Felipe III, en las inmediaciones del Real Alcázar, con el consabido fin de garantizar la salvación de las almas de los benefactores. En la decisión del compositor debió de haber pesado, además de la reputación que conllevaba ocupar un puesto vinculado a la Corte y el atractivo económico, la cercanía de su familia (sabemos que tenía dos hermanas, Francisca y María Matías, a las que instauró como herederas en su testamento). Estar en la capital, además, permitía estar en contacto con los movimientos culturales y artísticos del momento, hecho que, como veremos enseguida, no desaprovechó

en absoluto. Rodríguez de Hita regentó la plaza de maestro de capilla de la Encarnación hasta su muerte, por un espacio de 22 años, y en el ejercicio de su cargo compuso la mayor parte del repertorio musical litúrgico y paralitúrgico que se ha conservado.

En esta época del convento real madrileño y durante un breve espacio de tiempo (seis años), Rodríguez de Hita se implicó como compositor de música escénica. Con la colaboración, entre otros, del célebre dramaturgo Ramón de la Cruz (1731-1794), compuso zarzuelas, sainetes, arias y otra música incidental para los teatros comerciales de la capital, que dependían del Ayuntamiento de Madrid. Entre esta producción músico-teatral destacan, por su peso específico, cuatro zarzuelas: *Briseida* (1768), *Las segadoras de Vallecas* (1768), *Las labradoras de Murcia* (1769) y *Escipión en Cartagena* (1770), la primera y la última compuestas sobre temáticas heroicas y serias inscritas en la tradición de la zarzuela barroca de Calderón de la Barca. Con *Las segadoras* y, al año siguiente, *Las labradoras*, libretista y compositor dieron un crucial giro al género de la zarzuela, puesto que abandonaron el tradicional carácter serio en favor de la temática cómica y costumbrista. En ellas se retrata un ambiente rural, en el que personajes populares hablan en un lenguaje cotidiano y cantan en un estilo sencillo, pero en el que también aparecen caracteres nobles cuyo estilo literario y musical se asemeja al del género serio. Musicalmente, se asimilan una serie de procedimientos de la *opera buffa* italiana (arias en dos *tempi*, finales en cadena, rápido *parlando*, etc.) que son debidamente adaptados a la tradición de la zarzuela postcalderoniana, con la división en dos actos y la alternancia de música y diálogo hablado, al igual que en la *opéra-comique* o el *singspiel*. El gran logro de De la Cruz y



BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

BONASTRE, Francese, “Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita”, en *Revista de musicología*, 2, 1979, pp. 47-86.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

MORALES, Nicolás, *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, (Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 36), Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

Music in Spain during the Eighteenth Century, ed. de Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998; traducción al castellano: *La música en España en el siglo XVIII*, ed. española de José Máximo LEZA, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

RECASENS, Albert, *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.

RECASENS, Albert, art. “Rodríguez de Hita, Antonio”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 21, 2ª ed., London-New York, Macmillan Publishers Limited-Grove's Dictionaries, 2001, pp. 503-504.

FUENTES / SOURCES / QUELLEN

Manuscritas, excepto el himno.

Misa “O gloriosa Virginum”:

Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787)
Monasterio de Montserrat (Barcelona). Archivo musical, Ms. 5.001-5, fol. 105-184.

Salve Regina:

Antonio Rodríguez de Hita
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Biblioteca LP, tomo 16, fol. 151r-160r & sig. 79-7.

Canto llano:

Cantus gregoriani: ad regii sacelli usum continens missas omnium festivitatum Beatae Mariae Virginis per totum annum..., Madrid, 1755-1756 (Palacio Real, Madrid. Real Biblioteca, Cantoral tomo 60).

Himno O gloriosa Virginum:

Intonarum Toletanum, Alcalá de Henares, Brocar, 1515.

Canciones instrumentales:

Antonio Rodríguez de Hita
Palencia. Archivo de la catedral, n.º 7: *Escala Diatónico-Chromático-Enarmónica Música Sinfónica, Dividida En Canciones à tres, A quatro, A cinco, y à Solo, Para el uso de los Ministriles de Esta Sta. 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, Racionero Titular, M[ae]str[ro] de Capilla de D[ic]h[is] Sancta Yglesia Año de 1751.*

Disponible en edición moderna:

Antonio Rodríguez de Hita, *Escala diatónico-cromático-enarmónica. Canciones instrumentales a 3, a 4, a 5 y a solo (1751)*, ed. Albert Recasens, (*Patrimonio Musical Español*, 18), Madrid, Fundación Caja Madrid, 2009.

Portada / cover / jaquette / Cover

Giovanni Battista PITTONI. *La Anunciación*, ca. 1756. Óleo sobre lienzo. 153 x 205 cm. De entre la variedad de tipos iconográficos de la Virgen antes del nacimiento del Niño, destacan la Inmaculada Concepción de María y la Anunciación, es decir, la Concepción de Cristo. Estas festividades se celebran, respectivamente, el 8 de diciembre y el 25 de marzo. A la Encarnación está dedicado el convento real de Agustinas Recoletas de Madrid donde Antonio Rodríguez de Hita fue maestro de capilla entre 1765 y 1787 y para cuyo servicio compuso la misa *O gloriosa Virginum*. Venecia, Galleria dell'Accademia.

© Autorización de / authorised by / avec l'autorisation de /
Mit der Genehmigung von
Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Italia)

Ilustraciones / illustrations / Illustrationen

p. 2. Luis [GONZÁLEZ] VELÁZQUEZ (pintor), Jerónimo Antonio Gil (grabador). *Estampa de Quadro Histórico qlue] representa los loables y piadosos ejercicios de la S[an]ta y R[ea]l Herm[anda]d del Refugio y Piedad de esta Corte de Madrid*. Estampa: buril. S.l., 1759. La Inmaculada Concepción es la titular de la Hermandad del Refugio de Madrid, dedicada, desde 1615, a recoger y llevar a los pobres enfermos a los hospitales. El cuadro original se conserva en la Iglesia de San Antonio de los Alemanes, sede de la Hermandad. Madrid, Museo de Historia.

p. 16. ANÓNIMO. *Virgen de la Concepción*. Estampa: buril. S.l., s.d. La Inmaculada Concepción ha sido representada de pie sobre la luna, coronada de estrellas, con los ojos dirigidos hacia la tierra (para distinguirla de la Virgen de la Asunción) y pisando la serpiente, símbolo de su dominio sobre el pecado. Los primeros atributos están tomados del *Apocalipsis* 12: “Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de

doce estrellas”. Otros emblemas están tomados del *Cantar de los Cantares*: el jardín cercado, el cedro, el olivo, el rosal, el espejo, etc. (no en este grabado). Madrid, Museo de Historia.

p. 26. [Diego de] VILLANUEVA (dibujante), Juan MINGUET (grabador). *Vista de las Descalzas Reales por la calle de Bordadores*. Estampa: buril. S.l., 1758. Tres eran las capillas musicales de la Corte: la Real Capilla, la del Monasterio de la Encarnación –cuyo magisterio regentó Rodríguez de Hita– y la del Monasterio de las Descalzas Reales (en la imagen). En las Descalzas trabajaron maestros como Tomás Luis de Victoria, Sebastián López de Velasco o Cristóbal Galán. Además, había otros centros musicales de gran prestigio en Madrid, como los de San Felipe, del Carmen o San Ginés. Madrid, Museo de Historia.

p. 36. ANÓNIMO. *La Place et la Fontaine de San-Domingo, à Madrid*. Estampa: buril. S.l., s.d. Antonio Rodríguez de Hita vivía en la casa número 3 de la cuesta de Santo Domingo, en unas casas del convento de Santo Domingo, no muy lejos del convento de la Encarnación. La mencionada cuesta (o costanilla) unía la plaza de los Caños del Peral con la de Santo Domingo, que vemos en el grabado. Madrid, Museo de Historia.

pp. 48-49. ANÓNIMO. [*Vista de Madrid desde la ribera derecha del Manzanares*]. Estampa: buril. S.l., s.d. Destacan el Puente de Segovia, de Juan de Herrera, y el nuevo Palacio Real. Madrid, Museo de Historia.

p. 64. ANÓNIMO. N[ue]str[ra] S[ñ]ora de la Consolacion. Los Il[ustr]is[í]mos Sres. Rafael de Murquiz, Arzob[is]po de Seulecia Abad de San Ildefonso; y Fr[ay] Cirilo de Barcelona, Ob[is]po de Tripoli, tienen concedidas 120 dias de Indulg[en]cia à todos los Fieles que rezaren una Ave María ó Salve delante dicha Imagen [Virgen de la Consolación]. Estampa: buril. S.l., s.d. Madrid, Museo de Historia.

© Autorización de / authorised by / avec l'autorisation de /
Mit der Genehmigung von
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia