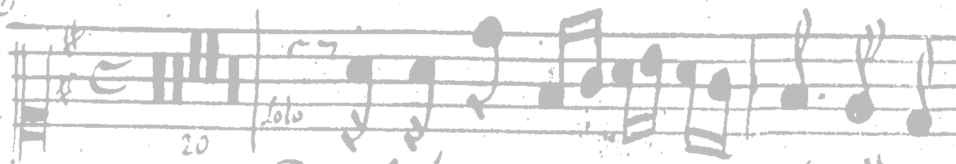
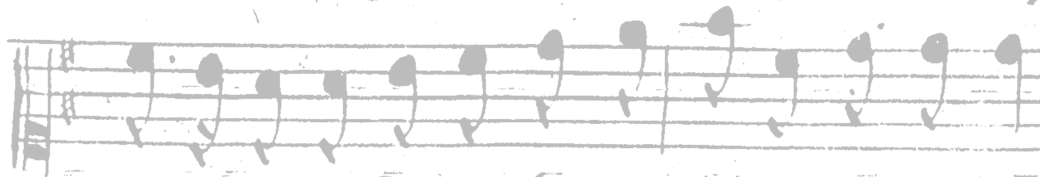


Tiple 1º de 1º Choro à 8 con Viol.º

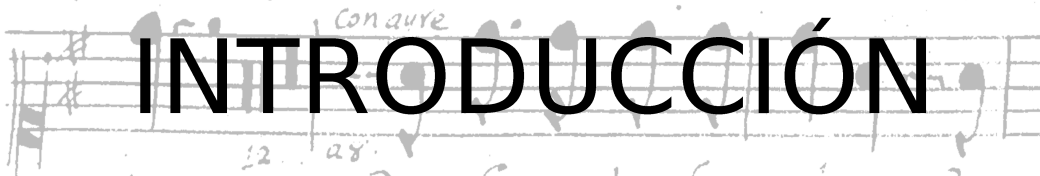
Allegro



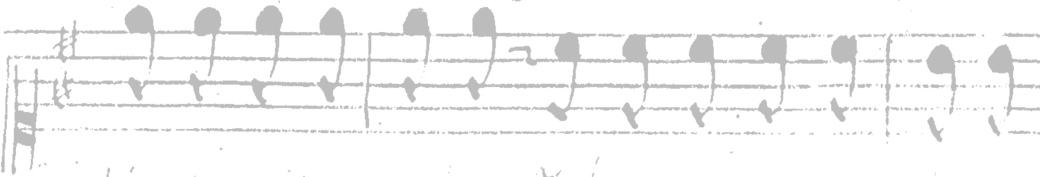
Que dulzura ar me. niosa



tida, arrastra la atención anima el cre



to. Pues haganie la sava. Su. 1



tierra con sus cultos. Del agua en un continuo.



to. para el culto luce à voces



à Veneranda la tierra. Todos hechos

INTRODUCCIÓN

1. Tema elegido y plan de trabajo

Esta monografía es el resultado de la investigación realizada en mi tesis doctoral y tiene como principales objetivos estudiar la actividad musical que tuvo lugar en la Catedral de Sevilla durante los tres primeros cuartos del siglo XVIII (1700-1775) y analizar la producción musical de Pedro Rabassa, el maestro de capilla más relevante del período cuyas obras tuvieron una amplia difusión en instituciones peninsulares y americanas.

Inicialmente mi interés recayó en la figura de Pedro Rabassa, un músico que desde mi punto de vista aunaba diversos aspectos relevantes: 1) fue un músico teórico y práctico del Barroco español; 2) trabajó en varias de las catedrales más importantes de España (Barcelona, Vic, Valencia y Sevilla); y 3) su obra musical alcanzó una amplia difusión dentro y fuera de la península ibérica. Además dos de los lugares en los que se estableció Pedro Rabassa están vinculados a mi lugar de origen (Valencia) y residencia (Andalucía). En un primer momento mi trabajo se centró en los aspectos biográficos y en el estudio de los villancicos de Pedro Rabassa, tema sobre el que realicé mi Proyecto de Investigación de Doctorado.¹ En años posteriores mi trabajo se fue ampliando al estudio de la vida musical en la Catedral de Sevilla (1700-1775), institución a la que Pedro Rabassa estuvo vinculado durante más de cuarenta años (treinta y tres como maestro de capilla y diez como maestro de capilla jubilado) y al estudio de la obra de nuestro músico en su conjunto. Decidí también abordar la conexión de Pedro Rabassa con Hispanoamérica, un aspecto que se enmarcaba en los objetivos del Grupo de Investigación “Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América” al que estuve vinculada más de una década.²

El trabajo consta de tres volúmenes. El I comprende el estudio propiamente dicho, que incluye la introducción, dos partes y las conclusiones generales. La introducción aborda sucesivamente el plan de trabajo de la investigación, el estado de la cuestión, las fuentes y metodología empleadas y un estudio del contexto histórico sevillano y su relación cultural con América en el siglo XVIII.

¹ Rosa Isusi Fagoaga, *Aproximación a la obra musical de Pedro Rabassa a través de sus villancicos de principios del s. XVIII. Estudio y transcripción*. Proyecto de Investigación de Doctorado. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1997.

² El Grupo “Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América” (HUM 579), Plan andaluz de Investigación, Junta de Andalucía. Coordinadores: Dra. María Gembero Ustároz (1997-2007) y Dr. Emilio Ros Fábregas (2007-2008).

La primera parte de la investigación se centra en el estudio de la música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII (1700-1775) y está dividida en seis capítulos. El primero aborda el funcionamiento general de la Catedral de Sevilla (Cabildo y normas de funcionamiento). El segundo capítulo estudia la organización musical catedralicia (Coro de canto llano, Capilla de Música, otros puestos relacionados con la música, Colegio de San Isidoro y sistema de acceso de los músicos). El capítulo tercero investiga la promoción y circulación de los músicos de la Catedral de Sevilla (movilidad geográfica de los músicos de la Capilla catedralicia, la promoción interna y proyección exterior de los seises y colegiales de San Isidoro, así como los aspirantes que optaron a un puesto musical de la Catedral hispalense). En el cuarto capítulo se analiza la situación económica de los músicos de la Catedral de Sevilla. El quinto capítulo se centra en la organización del culto, actividad musical religiosa y profana en la ciudad y repertorio interpretado por la Capilla catedralicia dentro y fuera de su templo. La primera parte finaliza con un capítulo dedicado a las fiestas regias y celebraciones musicales que tuvieron lugar durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733) donde se analiza el papel desempeñado por la Capilla de Música catedralicia en esa etapa.

La segunda parte de la investigación aborda la vida y obra de Pedro Rabassa y contiene cuatro capítulos. El primero de ellos (capítulo VII) se ocupa de la biografía del músico, de sus etapas en las catedrales de Barcelona, Vic (Barcelona) y Valencia y, sobre todo, de su etapa como maestro de la Catedral sevillana. El capítulo VIII estudiamos la localización y diseminación de las fuentes musicales y literarias de P. Rabassa en España, resto de Europa y América. El capítulo IX se centra en el estudio de los textos literarios empleados por nuestro músico (autoría, reutilización y estudio literario). El último capítulo se centra en los aspectos musicales de las composiciones de Pedro Rabassa (vocal, instrumental, teoría musical, valoración y contexto musical de sus contemporáneos). Además ofrecemos un análisis y estudio de veinte de sus obras, diez en latín y diez en castellano junto a la transcripción y edición de las partituras.

Las conclusiones generales recogen las ideas y reflexiones más relevantes que se desprenden de la investigación. Finalizamos con un resumen del trabajo realizado a lo largo del cual hemos incluido cinco gráficos, catorce láminas y ciento veintitrés tablas.

El volumen II incluye siete apéndices: 1) notas biográficas sobre los músicos de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII que reúne la información localizada tanto en las fuentes documentales de la época como en la bibliografía reciente; 2) selección de documentos sobre la música en la Catedral de Sevilla durante el período estudiado; 3) dieciocho tablas sobre músicos, actividad musical y reutilización de textos literarios en la Capilla hispalense; 4) incipits de los textos literarios a los que Pedro Rabassa puso música; 5) catálogo general de la producción del compositor y teórico; 6) relación de las principales fuentes consultadas; y 7) índice de gráficos, láminas y tablas incluidas en el volumen I. Al final del volumen II reflejamos la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo.

El volumen III contiene la edición musical de veinte obras seleccionadas de Pedro Rabassa que han sido analizadas en el estudio. La edición incluye, además de la transcripción musical, los incipits originales, las notas críticas y los textos de las piezas.

Con la presente investigación pretendemos contribuir al conocimiento de la música en Sevilla durante el siglo XVIII, tema sobre el que hasta ahora no existían estudios específicos. Este es el primer estudio monográfico sobre la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en el Barroco y la primera visión global sobre la figura y obra de Pedro Rabassa. El trabajo aborda también, aunque sólo sea parcialmente, el tema incipiente de las relaciones musicales y mutuas influencias entre Sevilla e Iberoamérica³.

A lo largo del estudio ponemos de manifiesto la enorme importancia que Pedro Rabassa tuvo para la música sevillana del siglo XVIII y la relevancia de la Catedral de Sevilla como foco receptor y difusor de música, no sólo en el contexto español sino también en relación con Hispanoamérica. Las obras editadas en partitura han comenzado a ser un punto de partida para la recuperación práctica de Pedro Rabassa en grabaciones discográficas y conciertos⁴.

³ En otros trabajos hemos profundizado en este tema, véase Rosa Isusi Fagoaga, “*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)”, en María Gembero y Emilio Ros (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad, 2007, pp. 105-155 y “La música de la catedral de Sevilla en el s. XVIII y América: proyección institucional, movilidad de los músicos y difusión del repertorio”, en Antonio García-Abásolo (ed.), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010, pp. 133-158.

⁴ La *Letanía* ha sido interpretada en varias ocasiones por los grupos Compañía Musical dirigidos por Josep Cabré en el Festival de Música Religiosa de Cuenca y en el IV Ciclo Música y patrimonio de la Fundación Caja Madrid en Valencia en 2006 y el villancico *Corred, corred pastores* por Los Músicos del Buen Retiro dirigidos por Isabel Serrano y Antoine Ladrette en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza en 2006.

2. Estado de la cuestión

Hasta el momento no existía ningún estudio monográfico sobre la música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII ni sobre la figura y obra de Pedro Rabassa⁵. El legado musical conservado en la catedral hispalense se dio a conocer en el correspondiente catálogo⁶, pero la información disponible sobre la música sevillana del siglo XVIII era hasta ahora escasa y se hallaba dispersa en obras generales⁷ o en estudios sobre aspectos muy concretos.⁸ En cambio, si se han publicado estudios detallados sobre algunos aspectos de la música sevillana anteriores al siglo XVIII o posteriores a él. Entre las investigaciones directa o indirectamente dedicadas a la música de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI y XVII, destacan las de Nicolás Solar-Quintes,⁹ Diego Angulo Iñiguez,¹⁰ Robert Stevenson,¹¹ José M^a Llorens,¹² José Enrique Ayarra¹³, Andrés Cea¹⁴ y el estudio de Herminio González Barrionuevo sobre Francisco Guerrero, que incluye un exhaustivo estudio sobre la figura

⁵ Con posterioridad a la defensa de esta tesis realicé un estudio y edición de partituras de la etapa valenciana de P. Rabassa. Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa (1683-1767). Música barroca per a la catedral de València (1714-1724)*, Barcelona, Ed. Tritó e Institut Valencià de la Música, 2006.

⁶ Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra Jarne y Manuel Vázquez Vázquez, *Catálogo de los Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

⁷ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla: ensayo de investigación histórica*, Sevilla, F. P. Díaz, 1904; Higinio Anglés, “La Música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla”, *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 3-39; José Enrique Ayarra Jarne, *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1974; *La Música en la Catedral de Sevilla*, Madrid, Caja de Ahorros de San Fernando, 1976; y “La Música en el Culto Catedralicio Hispalense”, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 699-747; Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Castillejo, 1992; Emilio Casares (Director), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-, 8 volúmenes aparecidos hasta el momento; y Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2008. (Tesis defendida en la Universidad de Sevilla en 2001).

⁸ Norberto Almandoz, “Los Villancicos en la Catedral de Sevilla en el s. XVIII”, *Archivo Hispalense*, n° 25-26 (1947), p. 367-378; M. R. Domínguez Benítez, “Los Libros Corales de la Catedral de Sevilla. Siglos XVII, XVIII y XIX”, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 529-538; Andrés Moreno Mengíbar, *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*, Madrid, Alpuerto, 1995.

⁹ Nicolás Solar-Quintes, “Morales en Sevilla y Marchena”, *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 27-38.

¹⁰ Diego Angulo Iñiguez, “Libros Corales de la Catedral de Sevilla. Siglos XV y XVI”, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 513-528.

¹¹ Robert Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606: documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985 y *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (1ª ed. 1961).

¹² José M^a Llorens Cisteró, “Música y Músicos en la Sevilla del Siglo de Oro”, *Boletín de la Academia de Bellas Artes*, XIII (1985), pp. 117-142.

¹³ José Enrique Ayarra Jarne, *Francisco Correa de Arauxo. Organista sevillano del s. XVII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1986.

¹⁴ Andrés Cea Galán, “El libro del órgano de Maese Jorge flamenco: unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla”, *Nassarre*, IX (1993), pp. 33-77.

del citado compositor y una extensa descripción sobre la organización de la música catedralicia sevillana a finales del Renacimiento.¹⁵ La música en Sevilla después del siglo XVIII ha sido abordada, por ejemplo, en los estudios de Leocadio Hernández Asunce y José Enrique Ayarra sobre Hilarión Eslava,¹⁶ y en los de Andrés Moreno Mengíbar sobre la ópera.¹⁷

El compositor Pedro Rabassa aparece mencionado en algunas obras que estudian la música española del siglo XVIII, pero la información que circulaba sobre él era muy escasa y su cronología aparecía sujeta a contradicciones hasta fechas recientes. A pesar de esto, los breves comentarios que sobre Pedro Rabassa se han hecho desde los comienzos de la musicología española, han sido siempre muy favorables y positivos para la obra de este maestro de capilla.

En 1881, Baltasar Saldoni ya resaltó que Pedro Rabassa,

“(...) compuso un gran tratado de contrapunto y composición, que consta de 516 páginas en folio, con el título de *Guía para los que quieran aprender la composición*. En esta obra se dice que Pedro Rabassa era licenciado en Artes. Gozó de gran reputación, no sólo como compositor de genio, sino también principalmente como maestro de gran instrucción”.¹⁸

A principios del siglo XX, Rafael Mitjana señaló que:

“(...) la escuela valenciana también produjo valiosos artistas. En este grupo se incluye Don Pedro Rabassa, maestro de capilla de la iglesia metropolitana de Valencia, de 1713 a 1724, fecha en la que dejó este cargo para ocupar uno similar en la Catedral de Sevilla, que conservó hasta su muerte en 1760. Fue el continuador de Juan Ginés Pérez y de Juan Bautista Comes y, como este último, era aficionado a escribir en un estilo pomposo para un gran número de voces. Hilarión Eslava publicó uno de sus Motetes a 12 voces que demuestra su gran habilidad

¹⁵ Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1523-1599) vida y obra. La música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.

¹⁶ Leocadio Hernández Asunce, “De otros tiempos. I. Oposiciones del maestro Eslava en Sevilla”, *Tesoro Sacro Musical*, 1940, pp. 51-53; José Enrique Ayarra Jarne: *Hilarión Eslava en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

¹⁷ Andrés Moreno Mengíbar, *La Ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Ayuntamiento. Biblioteca Temas Sevillanos, 1994 y *La ópera en Sevilla en el s. XIX*, Sevilla, Universidad, 1998.

¹⁸ Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881, 4 vols. Reedición Madrid, Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, 1986, t. IV, pp. 268-269.

contrapuntística (...) Varios historiadores afirman que Rabassa había dejado en manuscrito una obra didáctica muy importante que trataba de la armonía, el contrapunto y la composición”.¹⁹

Higinio Anglés en 1934 afirmó que:

“Rabassa, como José Pradas, escribe casi siempre a ocho, diez, doce y quince voces, coros e instrumentos, ambos conservan aún una técnica primorosa, y son ellos los dignos sucesores de Comes y gloria de la escuela valenciana del s. XVIII (...) La escuela valenciana de este tiempo produjo una infinidad de cantatas y villancicos, que aunque no puedan parangonarse con el repertorio alemán de cantatas y no lleguen, ni de mucho, literaria y musicalmente a la producción de Bach y Händel, contienen joyas exquisitas de un mérito singular y que deberán con el tiempo estudiarse atentamente.”²⁰

A pesar de que este comentario de Higinio Anglés fue hecho hace más de ochenta años, este repertorio no había sido todavía detenidamente estudiado ni interpretado.²¹

Andrés Araiz, que consideraba que la música religiosa española había entrado en una época de “decadencia polifónica” ya a fines del siglo XVII, tuvo referencias amables para la obra de Pedro Rabassa:

“(...) así ocurre con las obras de los maestros Carlos Patiño y Francisco Melchor de Montemayor. No obstante, en la obra de ambos maestros se conserva una escritura clara y correcta, de ambiente profundamente religioso. Lo mismo sucede con los motetes escritos por Diego Muelas y Pedro Rabassa, aunque estos maestros fueron más posteriores”.²²

Diversos estudios del siglo XX han ofrecido algunos detalles sobre Pedro Rabassa. Los datos sobre su nacimiento fueron publicados en el estudio de Josep Rafael Carreras i

¹⁹ Rafael Mitjana, “La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, A. Lavignac, 1920. Edición española: Madrid, Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, 1993, p. 244.

²⁰ Higinio Anglés, “Historia de la música española”, en J. Wolf, *Historia de la música*, Barcelona, Labor, 1934, p. 422.

²¹ La música de J. Pradas también ha comenzado a recuperarse recientemente. Véase José Luis Palacios Garoz, *José Pradas Gallén. El último barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1994 y Marian Rosa Montagut, *Tres villancets a vuit veus amb violins*, Barcelona, Ed. Tritó e Institut Valencià de la Música, 2008.

²² Andrés Araiz Martínez, *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942, p. 146.

Bulbena a comienzos del siglo XX.²³ A su período de formación se refirió tangencialmente Josep Pavia i Simó en su estudio sobre la obra de Francisco Valls, que fue maestro de Rabassa.²⁴ La etapa al frente del magisterio de la Catedral de Vic (Barcelona) fue estudiada por Francesc Bonastre²⁵ y el magisterio de Pedro Rabassa en la Catedral de Valencia comenzó a ser valorado por Vicente Ripollés²⁶ y posteriormente por José Climent.²⁷

Sobre la etapa de Pedro Rabassa como maestro de capilla de la Catedral de Sevilla también se han publicado referencias favorables, como se desprende de este párrafo de Simón de la Rosa y López, que al tratar a los maestros de capilla hispalenses del siglo XVIII, se deshizo en elogios con nuestro músico.

“Del justo varón D. P. Rabassa, natural de Barcelona, se recuerdan sus singulares merecimientos aquilatados en cuarenta y tres años continuos de servicio, el exacto cumplimiento de sus deberes, su mansedumbre y humildad evangélicas, su respeto rayano en veneración al Cabildo y más que todo su caridad en grado heroico con los pobres, entre los cuales repartió en vida cuanto llegaba a sus manos y por muerte cuanto le restaba en su modestísimo ajuar (...) Falleció en gran opinión de virtudes el 12 de diciembre de 1767 a los 84 años y el Cabildo, en su honor y en su memoria, mandó sepultarlo en la nave de San Pablo de la Catedral, frente a la Concepción chica y junto a los restos de su hermana D^a. Mariana Rabassa”.²⁸

Durante su larga estancia al frente del magisterio hispalense, la música de Pedro Rabassa fue muy interpretada y apreciada en Sevilla, como señaló José Enrique Ayarra:

²³ Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carlos d’Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, 1902. Edición facsímil, Barcelona, Librerías Rafael Dalmau, 1993.

²⁴ Josep Pavia i Simó, *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986; “La capella de música de la Seu de Barcelona des de l’inici del segle XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)”, *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 17-66; *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997.

²⁵ Francesc Bonastre, “Pere Rabassa... ‘lo descans del mestre Valls’. Notes a l’entorn del tono Elissa, gran Reyna de Rabassa i de la misa Scala Aretina de Francesc Valls”, *Butlletí de la Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V (1990-1991), pp. 81-104.

²⁶ Vicente Ripollés, *El villancico i la Catanta del segle XVIII a Valencia*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1935.

²⁷ Josep Climent, *Villancico barroco valenciano*, Valencia, Consell Valencia de Cultura, 1997, pp. 75-81.

²⁸ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Francisco P. Díaz, 1904, p. 328.

“mientras desempeñó el cargo de maestro en nuestra Catedral, dejaría pruebas evidentes de su buen hacer, y una abundante producción musical.”²⁹

Antonio Martín Moreno destacó que:

“(…) los aires modernos italianos y renovadores llegaron a Sevilla con el catalán Pere Rabassa” (….) y las posibles influencias y relaciones con Domenico Scarlatti durante el período en el que Felipe V y la corte española se trasladaron a Sevilla el 27 de enero de 1728 y fijaron su residencia en el Alcázar hasta el 16 de mayo de 1733. Durante este período, vivieron también en Sevilla junto a Felipe V, su esposa Isabel de Farnesio, el príncipe de Asturias (futuro Fernando VI) y su esposa M^a Bárbara de Braganza, a cuyo servicio estaba como maestro de clave, Domenico Scarlatti.”³⁰

En la enciclopedia sobre historia de la música catalana, valenciana y balear las noticias que aparecen sobre Pedro Rabassa repiten información publicada anteriormente, incluso con algunos errores de cronología.³¹ Algunos de ellos ya se han subsanado en la reciente historia global de la música catalana.³²

En el mundo anglosajón, Pedro Rabassa aparece referenciado en la gran obra de referencia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.³³

Mis investigaciones sobre Pedro Rabassa comenzaron con un artículo publicado en 1995, que supuso una primera toma de contacto y aproximación al estudio global del compositor.³⁴ La edición musical y el estudio de los primeros villancicos que compuso Pedro Rabassa para la Catedral de Valencia en agosto de 1714,³⁵ me permitió conocer la

²⁹ José Enrique Ayarra, *La música en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1976, p. 71.

³⁰ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Reunidas S. A., 1985, pp. 233-234.

³¹ Josep M^a Vilar “La teoría”, *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Barcelona, 1999, t. II, pp. 234-235. Jordi Rifé i Santaló (“La música religiosa en romanç en el barroc”, *Història de la música catalana, valenciana i balear... op. cit.*, t. II, pp. 83 y 92) cita erróneamente que Pedro Rabassa estuvo en la Catedral de Valencia hasta 1728.

³² Francesc Bonastre y F. Cortés (coord.), *Història crítica de la música catalana*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

³³ Robert Stevenson, “Pedro Rabassa”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, McMillan, 1980. Miguel Ángel Marín, “Pedro Rabassa”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

³⁴ Rosa Isusi Fagoaga, “Pere Rabassa, un innovador en la música religiosa española del s. XVIII (estado de la cuestión)”, *Revista Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n^o 26 (1995), pp. 121-131.

³⁵ Rosa Isusi Fagoaga, *Aproximación a la obra musical de Pedro Rabassa a través de sus villancicos de principios del s. XVIII. Estudio y transcripción*. Proyecto de Investigación de Doctorado. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte-Musicología, 1997.

música de unos de los primeros recitados y arias que se han conservado en la ciudad de Valencia.³⁶ Posteriormente elaboré para el Centro de Documentación Musical de Andalucía varios trabajos de catalogación y estudio de la obra musical de Pedro Rabassa y las primeras transcripciones de su obra religiosa en latín y en castellano.³⁷ Desde entonces hemos presentado otros trabajos de investigación relacionados con Pedro Rabassa en diversos seminarios y congresos internacionales³⁸ y publicado varios artículos al respecto.³⁹ También hemos realizado los primeros estudios globales sobre su figura y obra⁴⁰.

Mi trabajo pretende aunar la tradición de estudios sobre la música en las catedrales españolas⁴¹ con los nuevos enfoques de la musicología que amplían su campo de acción a

³⁶ En el manuscrito literario de José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas... op. cit.*, pp. 64-68, se conserva el texto de los recitados y arias que aparecen en la obra *En esta mesa sagrada*, que data de 1713 y se cantó en la Catedral de Valencia. El nombre del compositor que empleo este texto no aparece referenciado en el manuscrito literario.

³⁷ Rosa Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa en la música andaluza del s. XVIII*. Transcripción y estudio de tres obras representativas. Premio a Proyectos de Investigación Musical del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1994; y *Catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa (1683-1767) y estudio de sus villancicos para la Catedral de Sevilla*. Ayuda a Proyecto de Investigación Musical del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997. Estos trabajos reelaborados se han incluido en el presente estudio.

³⁸ Rosa Isusi Fagoaga, "La difusión de la obra de Pedro Rabassa a través de un manuscrito del s. XVIII", Seminario *La Catedral como institución musical (1500-1800)*, Ávila, mayo de 1996; "Aspectos teatrales en los villancicos de Pedro Rabassa (1683-1767)", International Conference *Secular Genres in Sacred Contexts?: the Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800*, London, Senate House, Institute of Romance Studies, 1-4 julio, 1998 y "El ceremonial urbano y las capillas musicales en Sevilla durante la primera mitad del s. XVIII", Congreso Internacional *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, 26-28 de mayo de 2000.

³⁹ Rosa Isusi Fagoaga, "Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía para los principiantes*", *Revista de Musicología*, XX, n.º 1 (1997), pp. 401-416; "Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la Catedral de Sevilla (1700-1775): lugares de procedencia y expectativas de promoción", *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad española de Musicología, (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 931-948; "Fiestas regias y celebraciones musicales durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)", en *Felipe V y su tiempo. Actas del Congreso Internacional, Zaragoza, 15-19 de enero, 2001*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, vol. II, pp. 867-881; "Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)", *Revista Catalana de Musicología*, II (2004), pp. 79-94; "Todos los elementos (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)", *La música y el Atlántico. Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad, 2007, pp. 105-155; "La música de la catedral de Sevilla en el s. XVIII y América: proyección institucional, movilidad de los músicos y difusión del repertorio", en Antonio García-Abásolo (ed.), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010, pp. 133-158.

⁴⁰ Rosa Isusi Fagoaga, "Rabassa, Pere" en *Diccionario de la música valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006, 2 vols., v. 2, pp. 323-327 y *Pere Rabassa (1683-1767): Música barroca para la Catedral de Valencia (1714-1724)*, Barcelona, Ed. Tritó e Institut Valencia de la Música, 2006.

⁴¹ Véase una extensa bibliografía sobre la música en las catedrales españolas en Emilio Ros-Fábregas: "Historiografía de la música en las catedrales españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica", *CODEXXI*, n.º 1 (1998), pp. 68-135.

las ciudades, a las relaciones entre instituciones musicales y a aspectos sociales y culturales.⁴²

Durante los años 80 del siglo XX aparecieron los estudios de Emilio Casares sobre las catedrales de León y Oviedo, Juan José Carreras sobre Francisco Javier García Fajer (en el contexto de la música sacra europea del siglo XVIII), o Antonio Martín Moreno, que sintetizó gran cantidad de información sobre la música en las catedrales españolas de esa época⁴³. En la última década del siglo XX pueden destacarse varios estudios, como los de Pilar Ramos López sobre Diego Pontac y la música en la Catedral de Granada en el siglo XVII (que incluye también datos sobre el ambiente musical profano), María Gembero Ustárroz sobre la música en la Catedral de Pamplona en el siglo XVIII (que destaca por la abundancia de documentación manejada y por su estudio de la evolución estilística), M^a Pilar Alén sobre la Catedral de Santiago de Compostela en la segunda mitad del siglo XVIII (que aporta importantes datos sobre las relaciones musicales entre España e Italia), Javier Suárez-Pajares sobre la Catedral de Sigüenza (con su exhaustivo estudio sobre la situación económica de los músicos), y M^a Pilar Barrios Manzano sobre la Catedral de Coria.⁴⁴ También nos han servido de referencia los trabajos sobre algunos músicos o géneros barrocos, como los de Carmelo Caballero, Álvaro Torrente y M^a Teresa Ferrer, los nuevos enfoques propuestos por Miguel Ángel Marín⁴⁵ y otros realizados posteriormente

⁴² Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 1-9; Fiona Kisby (ed.), *Music and musicians in Renaissance cities and towns*, Cambridge, University Press, 2001; Tim Carter, "The sound of silence: models for an urban musicology", *Urban History*, 29 (2002), pp 8-18; Berta Joncus y Melania Bucciarelli (eds.) *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm.*, Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer, 2007; Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.), *Music and urban society in colonial Latin America*, Cambridge, University Press, 2011.

⁴³ Emilio Casares, *La Música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad, 1980 y "La música en la Catedral de León: maestros del s. XVIII y catálogo musical", *Archivos Leoneses*, n.º 67 (1980), pp. 7-88; Juan José Carreras, *La Música en las catedrales durante el s. XVIII: Francisco J. García 'El Españolito' (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983; Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.

⁴⁴ Pilar Ramos López, *La Música en la Catedral de Granada en la primera mitad del s. XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación Provincial, 1994, 2 vols.; María Gembero Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, 2 vols.; M^a Pilar Alén, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, La Coruña, Edición Do Castro, 1995; Javier Suárez-Pajares, *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, 2 vols. y M^a Pilar Barrios Manzano, *La música en la Catedral de Coria 1590-1775*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999.

⁴⁵ Carmelo Caballero Fernández-Rufete, *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*. Universidad de Valladolid, 1994 y *El barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, Valladolid, Diputación, 2005; *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-century Spain: the Repertory of Salamanca*

como los de Marcelino Díez y Javier Marín, así como algunos que todavía no han sido publicados.⁴⁶

El presente trabajo aborda muchos de los aspectos que están presentes en los estudios antes mencionados, como la organización musical catedralicia, la gestión y financiación de la música o el estudio exhaustivo de un compositor representativo con edición y análisis de una selección de sus obras. Este trabajo ha intentado, además, poner el acento en estudiar las conexiones existentes entre la música catedralicia sevillana y el exterior, abordando cuestiones como la movilidad de los músicos de la catedral en la ciudad y fuera de ella, o la diseminación de la música y textos literarios entre Sevilla y otros centros españoles, europeos y americanos.

3. Fuentes empleadas⁴⁷

3.1. Generales

Una importante parte de la documentación manejada procede de archivos y bibliotecas de carácter general, y especialmente del Archivo Arzobispal de Sevilla. La consulta de sus Actas Capitulares (desde 1700 hasta 1775), Libro de salarios (1699-1765), Libro de gastos en fiestas (1728-1737), Libro de entradas, Libros de canónigos *in sacris*, entre otros, ha sido de vital importancia para obtener noticias sobre el funcionamiento general de la Catedral de Sevilla, su organización y actividad musical. También he consultado documentación de la época en la Institución Colombina, el Archivo de la iglesia

Cathedral, Tesis, Cambridge University, 1997. Madison, WC: UMI, 2006; M^a Teresa Ferrer Ballester, *Antonio Teodoro Ortells (1647-1706): estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*. Universidad de Valladolid, 1999 y A. T. Ortells y su legado en la música barroca española, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2007; Miguel Ángel Marín, *Music on the margin. Urban musical life in Eighteenth-Century*. Kassel, Reichenberger, 2002.

⁴⁶ M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del s. XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*, Universidad de Granada, 1997 (Tesis inédita); Joaquín Romero Lagares, *Catálogo del archivo musical de la Colegial de Olivares y Juan Pascual Valdivia (1760-1811), maestro de capilla de la colegial*, Sevilla, Universidad, 2004 (Tesis inédita); Marcelino Díez Martínez, *La música Cádiz. La catedral y su proyección urbana en el s. XVIII*, Cádiz, Diputación, 2004; Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)*, Granada, Universidad, 2007; Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008.

⁴⁷ Un listado detallado de las principales fuentes empleadas puede verse en el apéndice de esta Tesis. En este apartado presento una visión global de estas fuentes.

de Santa Ana de Triana en Sevilla y en el Archivo de la iglesia de la Candelaria (antigua Colegial) de Zafra (Badajoz).

He cotejado los textos de las obras de Pedro Rabassa en archivos y bibliotecas sevillanas, como el Archivo Arzobispal, Archivo Municipal, Institución Colombina y Biblioteca Universitaria de Sevilla; en la Biblioteca Pública de Cádiz, Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca Serrano Morales y Biblioteca Municipal de Valencia. También ha sido de gran utilidad la consulta en línea de la página del Catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español.

Respecto al tratado teórico de Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes que desseen perfeccionarse en la composición de la música*, he consultado el original conservado en el Archivo del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia y los dos resúmenes diferentes que se hallan en el Archivo de la Catedral de Astorga (León) y en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona).⁴⁸

3.2. Musicales

3.2.1. Archivos y bibliotecas de España

He consultado personalmente las obras musicales de Pedro Rabassa en los archivos y bibliotecas que cuentan con un nutrido *corpus* de obras musicales de dicho músico y a los cuales he podido tener acceso (bien consultando las partes originales manuscritas o bien en microfilm). Los archivos catedralicios y bibliotecas donde he podido consultar los manuscritos han sido los siguientes: Biblioteca de Cataluña (Barcelona), Catedral de Segorbe (Castellón), Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Valencia) e Iglesia de Sant Pere i San Pau de Canet de Mar (Barcelona). He consultado las obras en microfilm de los archivos de las catedrales de Cádiz, Málaga,⁴⁹ y Valencia.

Las referencias e íncipit de las obras musicales conservadas en escaso número en otros archivos, a los que no he tenido acceso, han sido tomadas de los catálogos publicados

⁴⁸ Aunque he consultado el original del tratado teórico de Pedro Rabassa conservado en VA cp, he trabajado principalmente sobre la edición facsímil a cargo de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y Josep Climent, Barcelona, Universitat Autònoma, 1990.

⁴⁹ Conservados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada.

de los mismos, como los de las catedrales de Palencia, Salamanca, Colegiata de Roncesvalles (Navarra), Oratorio de San Felipe Neri de Palma de Mallorca y Colegial de Olivares (Sevilla).⁵⁰ Además he consultado las noticias sobre obras musicales de Pedro Rabassa que aparecen en diversos catálogos publicados de música catedralicia.⁵¹ La información contenida en estos catálogos ha sido actualizada y completada en aquellos casos en los que no aparecía el íncipit musical (catedrales de Segorbe, Valencia, Valladolid, Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia y Colegial de Jerez de la Frontera); también he corregido los íncipits musicales cuando en los catálogos no aparecían impresos -en ocasiones- de forma correcta. He podido conseguir noticias sobre las obras musicales de Pedro Rabassa que se conservan en los archivos de instituciones cuyo catálogo no ha sido publicado, gracias a la amabilidad de los investigadores que han trabajado en ellas, como en el caso de la Catedral de Teruel.

3.2.2. Archivos y bibliotecas de Europa y América

He tenido noticia de las obras de Pedro Rabassa conservadas en los archivos y bibliotecas europeos y americanos a través de varios estudios, como los de Robert

⁵⁰ José López Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1980, t. 1, p. 162; Dámaso García Fraile, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1981, pp. 33-34 y 426; Concepción Peñas García, *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*, Pamplona, Fondo Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1995, pp. 272-273; M^a Teresa Ferrer Ballester, “El Oratorio Barroco Hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730”, *Revista de Musicología*, XV, n.º 1 (1992), p. 217; Joaquín Romero Lagares, *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*, Madrid, Sedem, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.

⁵¹ Felipe Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908, t. I, p. 300 y t. II, pp. 66 y 238; Máximo Pajares Barón, *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp. 451-466; Antonio Martín Moreno (dir.), *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Málaga*. Tomo VIII. (Inédito); Josep Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*, Caja de Ahorros de Segorbe, 1984; Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra Jarne y Manuel Vázquez Vázquez, *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla... op. cit.*, pp. 43, 138 y 576-599; Josep Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1979, pp. 397-408; Higinio Anglés, “El archivo musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical*, 3 (1948), p. 89; José Luis Repetto Betes, *La música en la Colegiata de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, Centro de Estudios Históricos, 1980, p. 126; Josep Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio del Corpus Christi. Patriarca*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1984, pp. 676-678; María Ester Sala y Josep Maria Vilar, “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya (II)”, *Anuario Musical*, 44 (1989), p. 164; Francesc Bonastre, Josep M^a Gregori y Andreu Guinart, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 2/1: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2009, 2 vols.

Stevenson acerca de los fondos conservados en la Colección Sánchez Garza de México D. F. y la Catedral de Guatemala, John Koegel sobre los fondos de la Biblioteca Suro de San Francisco (Estados Unidos de América) y de Juan José Carreras sobre el ms. Pombalino en la Biblioteca Nacional de Lisboa y la colección Mackworth en Cardiff (Gran Bretaña).⁵²

He podido incorporar información reciente sobre algunas fuentes americanas más gracias a la colaboración de varios musicólogos, entre ellos Robert Kendrick, Drew Edward Davies, Omar Morales Abril, Edgar A. Calderón y Javier Marín López⁵³.

4. Metodología

4.1. Criterios de selección de las obras

Pedro Rabassa cuenta con un extenso catálogo musical con 310 obras localizadas, por lo que cualquier selección podría ser discutible, máxime ante la escasez de obras publicadas⁵⁴ y grabadas.⁵⁵ En este estudio he optado por hacer una selección de obras

⁵² Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat of Organization of American States, 1970, pp. 95-96 y 176; John Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía* (1997), p. 16; Juan José Carreras, “Spanish cantatas in the Mackworth collection at Cardiff”, *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1998, p. 111-112 y *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Madrid, Alpuerto – Caja Madrid, 2004.

⁵³ Omar Morales Abril, *Índice de la colección de micropelículas del archivo de música de la catedral de Guatemala. Colección de música colonial guatemalteca*, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), 2003. (Inédito); Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (México)*. (En prensa); *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. Centro de Documentación Musical de Andalucía y Universidad de Jaén (en prensa). Agradezco a Robert Kendrick la información proporcionada sobre las obras de P. Rabassa en Puebla y a Edgar A. Calderón la de la Catedral de Morelia.

⁵⁴ Han sido publicadas las obras: *Audite universi populi*, motete editado por Hilarión Eslava en *Lira Sacro Hispana*, Madrid, 1852-1860, tomo 1, serie 1 del siglo XVIII, pp. 41-61; *Elisa, gran reina*, tono humano transcrito por Josep Rafael Carreras i Bulbena en *Carlos d’Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, reedición facsímil de la 1ª de 1902, Barcelona, Librerías Rafael Dalmau, 1993, pp. 523-529 y de nuevo transcrita en claves modernas y compás con valores reducidos a la mitad en Francesc Bonastre, “Pere Rabassa, ‘... lo descans del mestre Valls’. Notes a l’entorn del tono Elissa, gran Reyna de Rabassa i de la Missa Scala Aretina de Francesc Valls”, *Butlletí de la R. Acadèmia Catalana de Belles Arts de S. Jordi*, IV- V (1990-91), pp. I-VIII; y de nuevo *Elissa gran reina* junto a *Ay dolor mío* en P. Rabassa. *Dos cantatas para soprano y bajo continuo*, Mollerussa, Ed. Scala Aretina, 2002, y un fragmento (Recitado y Aria) del Villancico *Qué habeis visto pastorcillos*, transcrito por Vicente Ripollés en *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1935, pp. 1-6; José Climent transcribió un tono bajo el motete incluido en el réquiem de Rabassa, *Domine secundum actum meum*, en *Dos motetes y dos cuatros. Maestros de la Catedral de Valencia*, Valencia, Diputación, 1997 (Colección *Retrobem la Nostra Música*); la Misa *Absque brevi brevis* (1736) a cargo de Ricardo Rodríguez, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (2001), pp. 103-153; *Herido de sus flechas* ha sido editada por Juan José Carreras *Las*

inéditas compuestas por Pedro Rabassa no sólo durante su etapa en la Catedral de Sevilla, sino también en épocas anteriores para poder apreciar su evolución estilística. He seleccionado veinte obras, diez de ellas con texto en latín y diez con texto en castellano.

Los tres criterios principales de selección han sido:

1) Elegir preferentemente obras fechadas y de épocas variadas. He podido transcribir, al menos, una obra en latín y otra en castellano de cada década activa del compositor. De la década central del magisterio sevillano de Pedro Rabassa he transcrito varias obras. El resultado ha sido una selección de obras con la siguiente cronología:

-Obras en latín: 1713, 1716, tres de 1724 o anteriores a ese año,⁵⁶ 1726, 1729, 1736, 1740 y 1755.

-Obras en castellano: antes 1713, 1714, 1719, 1727, dos de 1730 o en torno a esa fecha,⁵⁷ 1734, 1743, 1745, 1755.⁵⁸

cantadas de la colección Macworth de Cardiff, Madrid, Ed. Alpuerto, 2004 y los cuatro motetes en Cádiz en Marcelino Díez, *La música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*, Cádiz, Universidad y Diputación, 2006; la misa *Iste sanctus, O vos omnes*, los villancicos *Midiendo las diferencias, Amor a cuyas aras rendido* y *Un maestro de capilla* y el tono *En el mar de la gracia* en la primera edición monográfica sobre la obra de P. Rabassa, Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa. Música barroca per a la Catedral de València*, Barcelona, Tritó, Institut Valencià de la Música, 2006; la sonata para teclado por Bernat Cabré, *P. Rabassa. Sonata*, Barcelona, Tritó, 2006; la misa *Simeon Iustus*, la lamentación 2ª de Viernes Santo, la 3ª de Jueves Santo, la letanía y un *Dixit Dominus* será editado por Juan Mª Suárez Martos, *P. Rabassa, Et in terra pax, música sacra para la catedral hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla (en prensa).

⁵⁵ La *Lamentación II de feria V* fue grabada por el grupo Capella de Ministrers, *Música Barroca Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, Rne 2, 1990. Marcelino Díez Martínez ha grabado 4 motetes (*Accepit Iesus calicem, Beata Dei Genitrix, O sacrum convivium* y *Quam admirabile*) bajo su propia dirección en interpretación de la Coral Juvenil Añil y el Grupo Coral Antares en el CD *Música de la Catedral de Cádiz s. XVIII*, Córdoba, Fonoruz, 2000. El Centro de Documentación Musical de Andalucía ha editado un CD con las obras en latín de Pedro Rabassa: *Attendite populi, O vos omnes, Nunc dimittis, Accepit Iesus calicem, Stabat Mater* y *Miserere* (1741), interpretadas por el Coro y Capilla instrumental “Juan Navarro Hispalensis” dirigidos por Josep Cabré (2002). El grupo “Harmonia del Parnás” con la dirección de Marian Rosa ha grabado el *Requiem* (2006) y las piezas *Inmenso Dios mío, Sepulchrum Christi, Un maestro de Capilla* y la *Sonata* (2010). La orquesta barroca de Sevilla, el coro “La Hispanoflamenca” y la soprano Raquel Andueza bajo la dirección de Enrico Onofri ha grabado recientemente *Pedro Rabassa. Et in terra pax, música para la catedral de Sevilla* (2011).

⁵⁶ Se trata del verso de la secuencia *Victimae paschali laudes, Sepulchrum Christi*, el responsorio *O vos omnes* y la letanía a la Virgen. Las dos primeras obras seguramente fueron compuestas en el período en que Pedro Rabassa fue maestro de capilla en la Catedral de Valencia (1714-1724) y la segunda fue compuesta en 1724 para la Catedral de Sevilla.

⁵⁷ Se trata del dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* conservado en SEG. Esta obra no aparece fechada, aunque según otras obras conservadas en el mismo archivo pudiera datar del período ca. 1714-30, y se ha mantenido en la transcripción al ser una de las pocas obras profanas de Pedro Rabassa.

⁵⁸ La obra cuya fecha es la de 1755 y ocupa el 7º lugar en el orden dentro de los nocturnos, lleva tachada junto a ella otra fecha ilegible y un número de orden, 2º. Al localizar y cotejar este villancico con la letra impresa de un villancico del mismo título conservada en Mn (VE/ 1310-93 y VE/ 1301-79), el resultado ha sido que ambos textos y número de orden coinciden. Con lo cual me inclino a pensar que la fecha inicial de este villancico fue la de 1744 y que se volvió a interpretar en 1755. La obra se mantuvo en la selección debido a

2) Escoger obras tanto en latín como en castellano de géneros variados:

-Obras en latín: un cántico, un himno, una letanía a la Virgen, una misa, un motete, dos responsorios, dos salmos y un verso de la secuencia *Victimae paschali laudes*.

-Obras en castellano: una cantada, un dúo de triples humano, un tono y siete villancicos.⁵⁹

3) Presentar obras conservadas en diferentes archivos con el objetivo de conocer el tipo de obras que se difundieron e interpretaron fuera de la institución en la que fueron compuestas. He transcrito obras conservadas en las catedrales en las que estuvo Pedro Rabassa: Catedral de Valencia (4) y Sevilla (6) y otras conservadas en otras instituciones españolas en las que no trabajó este músico: Catedral de Málaga (1), Catedral de Segorbe (1), Colegial de Olivares (5) y Real Colegio-Seminaro de Corpus Christi de Valencia (1). También he incorporado una obra conservada en Hispanoamérica, concretamente en el Real Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas) de Ciudad de México y otra que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal) en una colección de música española y portuguesa de comienzos del siglo XVIII.

La selección resultante ha sido:

-Obras en latín:

Cántico *Magnificat*, 1755, E:Se.

Himno *Te lucis ante terminum*, 1726, E:Se.

Letanía a la Virgen, 1724, E:Se.

Misa *Iste Sanctus*, 1736, E:Se.

Motete *Cantate Domino*, 1716, E:VA c.

Responsorio *O vos omnes*, a. 1724, E:VA cp.

Responsorio *Elegis eos Dominus*, 1729, E:Se.

Salmo *Laetatus sum*, 1713, E:MA.

Salmo *Miserere*, 1740, E:Se.

que tras esta averiguación se nos presentó todavía más interesante debido a la reutilización del mismo villancico once años después. Quizás esta reutilización estuvo motivada por la elevada edad y achaques de Pedro Rabassa ya que se produjo en una fecha en que fue relevado (1755) y muy próxima a su jubilación (1757).

⁵⁹ Dos de estas obras (*Corred, corred, pastores* y *Venturoso pastor*) aparecen con la denominación de villancicos pero podrían ser considerados como cantadas debido a su estructura formal, que incorpora varios recitados y arias, y a la plantilla utilizada (una o dos voces solistas).

Verso *Sepulchrum Christi*, [1714-24], E:VA c.

-Obras en castellano:

Cantada humana *Monstruo voraz*, [a. 1713], P:Ln

Tono *Varones amantes*, 1727, E:OLI.

Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido*, [1714-24], E:SEG.

Villancico *Hoy la tierra con María*, 1714, E:VA c.

Villancico *Resuenen los clarines*, 1719, E:VA c.

Villancico *Oye niño mío*, 1730, ME:ME v.

Villancico *Qué dulzura armoniosa*, 1734, E:OLI.

Villancico *El alcalde de Belén*, 1743, E:OLI.

Villancico *Corred, corred pastores*, 1745, E:OLI.

Villancico *Venturoso pastor, que has ofrecido*, 1755, E:OLI.

4.2. Criterios de edición musical, notación y aspectos interpretativos

Presento en formato partitura y en notación ortocrónica todas las obras transcritas, que en los archivos de origen están en partes sueltas y con notación mensural en algunos casos. He conservado las indicaciones de *tempo* y matices que en los originales aparecen en castellano. En la presentación de las partituras he ordenado las partes según la práctica actual. El acompañamiento continuo lo he actualizado según la práctica moderna, colocando las alteraciones a la izquierda y sistematizando el uso de becuadros, bemoles y sostenidos.

He optado por actualizar la armadura cuando alguna alteración aparece en el original de forma accidental durante toda la obra. Presento las alteraciones accidentales con valor para todo el compás, si bien en los originales este uso no es sistemático. He actualizado el uso de las barras de compás. El manuscrito original señala las líneas divisorias de los compases escritos en compasillo, pero no es sistemático con los compases ternarios.

Los ennegrecimientos del original los he señalado en las transcripciones con medios corchetes en la parte superior de las notas afectadas. Las repeticiones de música señaladas en el original con el signo de 'párrafo' y las indicaciones de 'da capo' y 'Fine' las he

unificado según los signos convencionales utilizados actualmente. He desarrollado las abreviaturas y las repeticiones de texto entre < >. ⁶⁰

He actualizado el texto literario en las transcripciones musicales en acentuación, puntuación, uso de mayúsculas y minúsculas y ortografía.

Varias obras musicales de Pedro Rabassa incluyen proporciones y ennegrecimientos. En las transcripciones no he aplicado reducción de valores a las figuras afectadas por un signo proporcional. ⁶¹ En los cambios de proporción he indicado la equivalencia de valores métricos en la parte superior de la partitura ⁶².

La cuestión de las proporciones y su relación con el *tempo* ha dado lugar a diferentes interpretaciones desde su origen en el siglo XIV hasta nuestros días. ⁶³ Las proporciones se utilizaban para precisar las relaciones rítmicas y métricas entre las figuras. Uno de los principales aspectos a tener en cuenta en la interpretación del repertorio polifónico escrito en notación mensural es la noción de *tactus* o pulso invariable. Según Willy Apel el *tactus* sería una unidad de tiempo-compás comparable a un pulso despacio o moderado. El *tactus* recae desde el siglo XVI en la figura semibreve (redonda) perfecta (*integer valor*) y sería equivalente a 48 pulsaciones por minuto del metrónomo Maazel. ⁶⁴ La noción de un *tempo* variable se fue introduciendo en la práctica a medida que avanzaba el siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. ⁶⁵

⁶⁰ Pablo Nassarre (*Escuela de Música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1724. Edición facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, t. I, pp. 277 y 280) explica que el 'párrafo' indica las repeticiones de música y el significado de la señal que indica la repetición de un fragmento de texto en lengua vulgar.

⁶¹ En el s. XVIII no suele hacer falta la reducción de los valores de las figuras en las proporciones. Varios musicólogos sugieren una reducción del valor de las figuras a la mitad para el repertorio de la segunda mitad del s. XVI y comienzos del s. XVII que aparece en notación mensural. Willy Apel, *The Notation of Poliphonic Music 900-1600*, Massachussets, The Maedieval Academy of America, 1953, p. 172; Miguel Querol, *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría Nacional de Música, 1975, pp. 113-114.

⁶² Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, pp. 228-280; Willy Apel, *The Notation of Poliphonic Music 900-1600... op. cit.*, pp. 145-195; Miguel Querol, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI... op. cit.*, pp. 51-118; Alejandro Enrique Planchart, "Tempo and Proportions", *Performance Practice Music before 1600*, London, The Norton/Grove Handbooks in Music, 1990, pp. 126-144; Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportions Signs. Origins and Evolution*, Oxford, University Press, 1993, pp. 120-232 y Ruth I. DeFord, "Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century", *Early Music History*, vol. 14 (1995), pp. 1-51.

⁶³ Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportions Signs... op. cit.*, pp. 1-3, 120 y 164.

⁶⁴ Willy Apel, *The Notation of Poliphonic Music 900-1600... op. cit.*, pp. 189-191.

⁶⁵ Sobre la noción de tempo en los teóricos del Renacimiento véase Alejandro Enrique Planchart, "Tempo and Proportions", *Performance Practice Music... op. cit.*, pp.130-140 y Ruth I. DeFord, "Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century", *Early Music History... op. cit.*, pp. 6-37.

En las obras de Pedro Rabassa editadas en este estudio aparecen las proporciones tripla y sesquiáltera que alternan con pasajes en compasillo y la proporción sesquiáltera mayor combinada con el compás mayor.⁶⁶ La proporción tripla (3/1) aparece en tres de las veinte obras editadas, la sesquiáltera (3/2) en cuatro y la sesquiáltera mayor (12/8) en dos. Las proporciones en la obra de Pedro Rabassa aparecen frecuentemente junto a indicaciones de *tempo* en castellano e italiano.⁶⁷

Un problema a considerar sería determinar cómo se interpretaban las proporciones en la época de Pedro Rabassa. Las descripciones que Pablo Nassarre da sobre la interpretación de cada medida resultan orientativas, y son confirmadas en las obras de Pedro Rabassa por algunas indicaciones adicionales.

Según Pablo Nassarre, el compasillo o compás menor se indicaba con el signo C, el *tactus* recaía en la semibreve (redonda) y se inventó dividiendo el compás mayor en dos con el fin de componer música “más pausada”:

“Del tiempo imperfecto más usado, que tenemos en la práctica, llamado *compasillo* por disminución, o *compás menor*, a diferencia del *compás mayor*, o doblado, diré que no ay figura perfecta en él (...) Este tiempo fue inventado de los Prácticos modernos, dividiendo el compás mayor (que es el más antiguo) en dos compases cada uno y fue con el fin de componer *Música* más pausada. Figurase este tiempo solo con un *semicírculo* sin otra señal alguna. El ser *semicírculo* indica ser la figura breve imperfecta, no incluyendo más, que el valor de dos *semibreves*, y la privación de todas las demás señales indicativas declara, ser todas las demás *figuras* también imperfectas.”⁶⁸

Pablo Nassarre decía que, según Bermudo, “la poca paciencia de los españoles” fue la causa de inventar el compasillo, “por no poder aguantar lo pesado” del compás mayor, y opinaba que el compasillo era mejor para

⁶⁶ Pablo Nassarre llamaba proporción sesquiáltera mayor cuando aparecía un 12/8 en relación al compás mayor. Esto querría decir que entrarían doce semínimas (negras) contra ocho, que entrarían en el compás mayor. Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, p. 263.

⁶⁷ Las primeras indicaciones de *tempo* con palabras aparecen en la obra *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia, 1536) de Luis de Milán y esta práctica la siguieron otros músicos españoles. Alejandro Enrique Planchart, “Tempo and Proportions”, *Performance Practice Music... op. cit.*, p. 140.

⁶⁸ Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, pp. 233-234. El subrayado es del autor.

“(…) componer *Música* más grave y más pesada (…) pues vale cada figura doblado, que en el compás mayor, en el que precisamente ha de ser más veloz, por entrar figuras dobladas en el compás, aunque en esto así de un tiempo, como en otro es arbitrio del compositor el echar el compás más o menos acelerado, y de tal modo puede echar el de compasillo, que sean iguales en la aceleración las figuras, como las del compás mayor, y puede ser más, y puede ser menos.”⁶⁹

El compás mayor, indicado con una C atravesada por un trazo vertical, suponía el desplazamiento del *tactus* a la breve (cuadrada). El compasillo y el compás mayor eran más utilizados en la música con texto en latín y estaban considerados

“(…) tiempos propios para componer cosas graves, airosas, y alegres modestas, por esto en toda *Música*, que se compone para el Oficio Divino, son los que más se practican, por ser más propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado; y el prudente compositor no usa de la *Proporción menor* en semejantes cánticos, si no es con el ayre más grave, que se le puede dar (...)”⁷⁰

En efecto, las diez obras en latín de Pedro Rabassa editadas en este estudio tienen el compasillo como compás predominante.

En proporción tripla cada *tactus* equivalía a tres semibreves (redondas) mientras que la unidad de *tactus* en las secciones en compasillo era la semibreve.⁷¹ Las obras de Pedro Rabassa editadas en las que aparece la proporción tripla (3/1) son *Cantate Domino* (1716), *Te lucis ante terminum* (1726) y *El alcalde de Belén* (1743). En estas obras la proporción aparece señalizada como una dupla junto a una sesquiáltera, que dan lugar a una tripla.⁷²

⁶⁹ Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, p. 239.

⁷⁰ Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, p. 245.

⁷¹ Véase Willy Apel (*The Notation of Poliphonic Music... op. cit.*, pp. 194-195) considera que transcribir en 3/1 los pasajes en proporción tripla podrían hacer pensar a los intérpretes que deben ir más despacio y prefiere reducir los valores de las figuras en sus transcripciones. Yo he optado por respetar el significado de la notación original y advertir su significado al intérprete.

⁷² Willy Apel, *The Notation of Poliphonic Music... op. cit.*, p. 161; Ruth I. DeFord, “Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century”, *Early Music History... op. cit.*, pp. 4-5. La proporción tripla, escrita en semibreves (redondas) con la indicación 3/1 o 3, se utilizaba más en motetes y conciertos, y la sesquiáltera, escrita en mínimas (blancas) con los números 3/2 se empleaba más en madrigales, gallardas, courantes y otras canciones que requerían un *tactus* más rápido, según Michael Praetorius, *Sintagma musicum*, Wolfenbüttel, 1614-20, III, p. 52. Citado por Ruth I. DeFord, “Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century”, *Early Music History, ...op. cit.*, p. 35.

En la proporción sesquiáltera, según Pablo Nassarre, la semibreve era perfecta y equivalía a tres mínimas. En cambio, en las secciones en compasillo una semibreve equivalía a dos mínimas.⁷³ Las obras de Pedro Rabassa editadas en este estudio que presentan la proporción sesquiáltera (3/2) son *Hoy la tierra con María* (1714), *Varones amantes* (1726), *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730) y *El alcalde de Belén* (1743).

Según Pablo Nassarre, en la proporción sesquiáltera el *tempo* podía llevarse de tres maneras, dependiendo de las figuras que aparecieran. 1) Si los compases escritos en proporción sesquiáltera presentaban figuras mínimas (blancas), el compás se llevaba “un poco acelerado”; 2) si la segunda mínima del compás llevaba puntillo, el *tempo* no iba “tan apresurado” como el antecedente, “y es ayre más propio para letra, que pida más gravedad”; y 3) cuando la primera mínima del compás llevaba frecuentemente puntillo, entonces “echase más airoso el compás que en los otros”. Pablo Nassarre señalaba que los compositores solían utilizar esta última figuración y *tempo* “para letra de mucha alegría” y en cantadas en lengua romance y exponía sus reparos en la utilización de este último modo de cantar por dar lugar a “música no muy decente”.⁷⁴

En las obras de Pedro Rabassa editadas en este estudio aparecen ejemplos de las tres figuraciones y maneras de llevar el *tempo* en la proporción sesquiáltera mencionadas por Pablo Nassarre. Además, las obras de Pedro Rabassa llevan indicaciones de *tempo* que refuerzan lo que advierte la figuración rítmica. La primera manera de llevar el *tempo* en la proporción sesquiáltera aparece en la introducción vocal de *Hoy la tierra con María* (1714) y en la última sección del mismo villancico que lleva la indicación de “aire”; en el estribillo y respuesta a las coplas del tono *Varones amantes* (1727), donde aparecen indicaciones de “con aire”; y en las coplas de *El alcalde de Belén* (1743) que van “con aire”. Las figuraciones en las que la segunda mínima de cada compás lleva puntillo y el *tempo* es más pausado, se da en los compases 34-60 y 99-116 del estribillo de *Varones amantes*, en los que cambia la figuración y el *tempo* de “con aire” a “despacio”. Al comienzo de la última sección del dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730), la figuración de

⁷³ Según Pablo Nassarre, la proporción sesquiáltera se marcaba con el compás ‘igual’, es decir, en dos partes en las que entraban tres semínimas (negras) en cada una. En cambio, la proporción menor, en la que entraban las mismas figuras sin estar en proporción con ningún compás, se marcaba ‘desigual’, es decir, en tres partes en las que entra una mínima (blanca) en cada parte. Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, pp. 262-263.

⁷⁴ Pablo Nassarre, *Escuela de Música... op. cit.*, t. I, p. 246. Probablemente Pablo Nassarre se refiriera a la música profana.

los compases escritos en proporción sesquiáltera no es homogénea y aparece la indicación de “Andante”. El *tempo* es más rápido al comienzo del dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido*, puesto que la primera blanca del compás lleva puntillo.

La proporción sesquiáltera mayor (12/8) se establece con respecto al compás mayor y aparece en las obras de Pedro Rabassa *Oye niño mío* (1730) y en *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730). En el compás mayor la unidad de *tactus* era la breve, pero en *Oye niño mío* las figuras que aparecen en cada compás equivalen a una semibreve. Originariamente en el compás mayor entraban dos semibreves en cada compás, pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI el signo de compás se mantuvo con la semibreve como unidad de *tactus*.⁷⁵ En la tercera aria del dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730) también aparece una indicación de compás mayor en el que entra una semibreve en cada compás y la segunda aria de dicha obra está escrita en 12/8 entre dos recitados en compasillo.

En todas las obras mencionadas en las que aparecen las proporciones tripla o sesquiáltera aparecen también ennegrecimientos en la notación, a excepción de *El alcalde de Belén* (1743). Los ennegrecimientos en las figuras expresan un ritmo diferente del ritmo general de la pieza en que las notas coloreadas aparecen, provocando síncopas y hemiolias. Este cambio del ritmo musical suele estar relacionado con un interés por destacar o hacer más inteligible el texto.

4.3. Criterios de análisis musical

En cada obra destaco las características más relevantes en estructura formal, aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos, notación, matices, signos de expresión, figuras retóricas y relación música-texto y ofrezco ejemplos de los mismos.⁷⁶ Este análisis técnico-formal ha sido necesario y previo a la valoración de los elementos estilísticos presentes en la obra de Pedro Rabassa.

⁷⁵ El uso y la diferenciación del compás mayor con respecto al compasillo declinó en las tres o cuatro últimas décadas del s. XVI. Ruth I. DeFord, “Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century”, *Early Music History... op. cit.*, pp. 2 y 51.

⁷⁶ I. D. Bent compendia algunos de los principales modelos de análisis musical en la voz “Analysis”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York-London, McMillan, 1980, pp. 340-388.

4.4. Presentación de textos documentales

En la transcripción de los textos he actualizado la ortografía, la puntuación y el uso de mayúsculas. Las palabras que presento en cursiva en el cuerpo del texto de los documentos aparecen subrayadas en la fuente original. Las omisiones voluntarias las señalo con el signo (...) y las involuntarias, derivadas de las dificultades de lectura de la fuente o del deterioro de la misma con el signo []. Las adiciones que he hecho en los encabezamientos y en el cuerpo del texto aparecen entre corchetes.

He desarrollado abreviaturas que aparecen de forma frecuente en las fuentes originales (por ejemplo Cabildo por “C^o”; dicho por “dho”; maestro por “mro”; para por “p^a”; que por “q”; Señoría Ilustrísima por “Sría Ilma” y Santa Iglesia por “Sta Y^a”).

4.5. Catalogación de la obra musical de Pedro Rabassa

En este trabajo presento por primera vez el catálogo completo de la obra musical de Pedro Rabassa. La elaboración de este catálogo incluye incipits musicales y está pensado con el objetivo de identificar obras en vez de documentos y hacer hincapié en la música, cuantificar la producción musical que se conserva de Pedro Rabassa, identificar arreglos de sus propias obras, localizar copias en varios archivos, hacer un análisis de las plantillas vocales e instrumentales y estudiar la difusión de su obra en la península e Iberoamérica.⁷⁷

La catalogación que he realizado está hecha en función de las características de la producción del compositor Pedro Rabassa y de los datos localizados. Los criterios de catalogación que he empleado siguen básicamente la normativa del RISM (*Repertoire International des Sources Musicales*)⁷⁸ y con algunas adaptaciones a las particularidades de la música española recogidas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.⁷⁹

La ficha que he diseñado para la elaboración del catálogo general de la producción musical de Pedro Rabassa es la siguiente:

⁷⁷ Aunque soy conscientes que lo propio desde el punto de vista de la biblioteconomía y la documentación es catalogar documentos, he preferido que el trabajo fuera más operativo desde el punto de vista musicológico.

⁷⁸ *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas... op. cit.*

⁷⁹ Emilio Casares (dir), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana... op. cit.*

Referencia	Título uniforme	Nombre compositor	Forma
Voces e instrumentos		Título propio	
Fecha composición	Datación ms	Archivo y signatura	Otro archivo y signatura
Observaciones			
Incipit musical de la voz más aguda			

La ficha utilizada para la elaboración del catálogo incluye, con algunas excepciones, los campos que Kurt Dorf Müller fijó en 1978 como obligatorios y a los que llamó “checklist”.⁸⁰ Los campos definidos por Kurt Dorf Müller son: nombre del compositor normalizado, nombre del compositor como aparece en el fichero del centro catalogador, fechas de nacimiento y muerte, nombre del compositor no normalizado (tal y como aparece en el documento), título uniforme, título propio, biblioteca o archivo donde se encuentra la obra y signatura. Los tres primeros campos mencionados a los que se refiere Kurt Dorf Müller no los he incluido en mis fichas ya que permanecen inalterables (nombre del compositor normalizado: Pedro Rabassa; nombre del compositor como aparece en fichero del centro catalogador: Pedro Rabassa; fechas de nacimiento y muerte: 1683-1767). Sí he recogido los campos que he considerado de gran interés como: referencia, forma, voces e instrumentos, fecha de composición, datación del manuscrito, observaciones e incipit musical de la voz más aguda.

La referencia señala el número de orden de las obras en el catálogo. La forma musical aparece normalizada según la traducción al castellano que presenta el RISM-España.⁸¹ Las formas halladas en la obra de Pedro Rabassa, por orden alfabético, son las

⁸⁰ *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas ... op. cit.*, p. 24.

⁸¹ La normativa del RISM recomienda incluir los *Miserere* y *Nunc dimittis* en los cánticos. Sin embargo he optado por catalogarlos como salmos, tal y como aparecen comúnmente en las catalogaciones. En el RISM se mantiene como forma independiente el Réquiem, sin embargo he optado por catalogarlos como un tipo de misa.

siguientes: antífonas, cantadas, cánticos, himnos, lamentaciones, lecciones, letanías, misas, motetes, oratorios, piezas instrumentales, salmos, responsorios, secuencias, versos y villancicos. He incluido algunas que el RISM no contempla, como los invitatorios, tonos y versos.

He organizado el catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa como sigue:

A) Música vocal:⁸²

1) Latín: antífonas, cánticos, himnos, invitatorios, lamentaciones, lecciones, letanías, misas, motetes, responsorios, salmos, secuencias y versos.

2) Castellano: cantadas, oratorios, tonos y villancicos.

B) Música instrumental: Piezas instrumentales.

C) Teoría musical

En el campo de voces e instrumentos recojo la plantilla vocal e instrumental empleada. La fecha de composición ha sido señalada cuando aparece en el documento o en el fichero del archivo correspondiente. He indicado la fecha de datación del manuscrito cuando la obra es una copia realizada con posterioridad a la muerte de Pedro Rabassa. En el campo de observaciones dejo constancia de comentarios y anotaciones de utilidad.

El íncipit musical ofrece el comienzo de la voz más aguda de cada obra. En los casos en que la voz más aguda (tiple 1º) entra muy tarde, incluso cuando ya ha comenzado el texto, he copiado el íncipit de la voz que entra en primer lugar cantando el texto (p. ej. el alto en el villancico *Dorado bajel del sol* o el tenor en villancico *Vaya fuera*). En los casos en que la obra se conserva incompleta, he copiado el íncipit de la voz o instrumento más agudo que se conserva (p. ej. *Magnificat* 4-12). He catalogado como obras diferentes las que presentan un íncipit musical diferente y he mantenido como una misma obra aquellas versiones o arreglos de la misma pieza con una plantilla vocal o instrumental diferente.

⁸² Puesto que no existe diferenciación musical entre la obra religiosa y profana de Pedro Rabassa y esta última es muy escasa (cuatro obras en castellano), he catalogado ambas dentro del apartado de música vocal.

5. Contexto histórico

5.1. La España del siglo XVIII

A comienzos del siglo XVIII se desencadenó la Guerra de Sucesión por el trono español tras la muerte sin descendencia del rey Carlos II. Este testó a favor de Felipe de Anjou, perteneciente a la dinastía borbónica, lo que levantó una gran polémica porque existía otro candidato que provenía de la dinastía anterior, el archiduque Carlos de Austria.⁸³

Las potencias marítimas, tanto Inglaterra y Holanda como el emperador Leopoldo de Austria, no aceptaron el testamento del difunto monarca Carlos II, porque temían el incremento de poder de la dinastía borbónica y la posibilidad de unión de las coronas de Francia y España. La dinastía borbónica, que reinaba también en Francia, se hacía dueña mediante el testamento de todos los territorios españoles, que incluían América y su comercio. Con el fin de evitarlo, el emperador Leopoldo de Austria, el rey de Inglaterra, y los Estados Generales de las Provincias Unidas, firmaron en 1701 el tratado de la Gran Alianza. Esta alianza se vio reforzada en 1703 con la adhesión del rey de Portugal y del duque de Saboya.

Comenzó entonces una guerra que se produjo tanto a nivel internacional (desde 1702) como nacional, generalizándose a partir de 1705. Los reinos de Castilla y Navarra apoyaron a Felipe de Anjou y casi toda la Corona de Aragón (especialmente el pueblo valenciano y catalán) tomó partido por el archiduque Carlos de Austria, con lo que se desencadenó una guerra.

Al finalizar el año de 1705 existían dos cortes en España, una en Madrid con Felipe de Anjou (Felipe V) y otra en Barcelona partidaria del archiduque Carlos de Austria. Fue en ese mismo año de 1705 cuando Felipe V se vio obligado a abandonar Madrid y el

⁸³ Véase J. Fayard, "La Guerra de Sucesión", *Historia de España. t. V. La frustración de un Imperio (1476-1714)*, Barcelona, Labor, 1987, p. 427.

archiduque (con el nombre de Carlos III) entró en la capital y posteriormente tomó las ciudades de Barcelona y Valencia.⁸⁴

En 1706 el Archiduque lanzó un manifiesto desde la ciudad de Valencia en el que se defendía de las acusaciones de proteger a los protestantes y acusaba a Francia de intentar desunir el imperio español.⁸⁵ La zona de Levante fue en esta época un lugar continuo de enfrentamientos. Allí tuvo lugar la batalla de Almansa (1707), de la que salió victorioso Felipe V. Esta batalla tuvo como consecuencia la supresión de los fueros de Valencia y Aragón. Durante 1710 el rey Borbón sufrió derrotas en las batallas de Almenara y Zaragoza, y encontró victorias en Brihuega y Villaviciosa.

En 1711 se produjo un hecho decisivo: murió el emperador José I de Austria dejando como sucesor a su hermano el archiduque Carlos. Ante el temor de la reconstrucción del antiguo imperio de Carlos V, las potencias extranjeras intervinieron. En 1713 Felipe V firmó la paz con Inglaterra y el duque de Saboya y un año más tarde con Holanda. Mediante dichos pactos Felipe V fue reconocido rey de España y de las Indias españolas, pero se vio obligado a renunciar al derecho al trono de Francia,⁸⁶ a ceder a Austria las posesiones españolas en Italia y los Países Bajos y a entregar a Inglaterra los territorios de Gibraltar y Menorca. Finalmente Luis XIV firmó la paz con el emperador austriaco el 6 de marzo de 1714 en Rastatt.

El rey Felipe V concedió el indulto y perdón general para todas aquellas regiones y personas que no le habían sido afines durante la guerra, con la condición de prestarle obediencia en el futuro.⁸⁷ Devuelta de nuevo la paz a España, Felipe V impuso un programa político uniforme que supuso la aplicación a todo el país del Derecho Público de Castilla.

⁸⁴ *Diaria y verídica relación de las operaciones y sucesos del sitio de la ciudad de Barcelona, desde el día 31 de marzo de 1706 hasta la retirada del enemigo*, Barcelona, 1706. Citado por Fernando Díaz Plaja, *Historia de España... op. cit.*, pp. 37-43.

⁸⁵ *Decreto y manifiesto del rey Carlos 3 despachado en Valencia. Año de 1706*. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 6680. Citado por Fernando Díaz Plaja, *Historia de España... op. cit.*, pp. 44-45.

⁸⁶ Según un embajador italiano, el Rey Felipe V había mostrado una 'excesiva' tendencia francesa al dejar la dirección de su hacienda y de su comercio en manos de franceses o de españoles que se habían inclinado por los gustos de la corte francesa. Carlo Morandi, *Relazioni di ambasciatori sabaudi, genovesi e veneti. 1693-1713*, Bolonia, 1935, p. 67-68. Documento reproducido en Fernando Díaz Plaja, *Historia de España... op. cit.*, pp. 81-82.

⁸⁷ *Indulto y perdón general para todos los naturales moradores del Principado de Cataluña*, Biblioteca Nacional [de Francia], París, Oc. 665, p. 29. Documento reproducido en Fernando Díaz Plaja, *Historia de España... op. cit.*, p. 85. Dos de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla, Juan de la Puerta y José Forner fueron despedidos en 1706 porque no eran partidarios del Rey Felipe V. Uno de ellos, José Forner, fue readmitido dos años más tarde tras haber logrado la absolución o perdón del Rey (véase el apéndice de notas biográficas sobre los músicos).

Después de la supresión de los fueros valencianos y aragoneses en 1707, siguió el decreto de ‘Nueva Planta’ para Cataluña en enero de 1716. Dicho decreto supuso la centralización del poder monárquico, la pérdida de la autonomía judicial catalana y la imposición de dos principios hasta entonces no aceptados por Cataluña: la autoridad real por encima de la autoridad de la ley y la libre facultad del soberano para imponer tributos. Por el contrario, los fueros del País Vasco y Navarra fueron respetados al haber sido fieles estas regiones a Felipe V durante la guerra, pero paulatinamente, estas zonas también sufrieron el mismo proceso centralizador.

En 1724, Felipe V abdicó en su hijo Luis. Sin embargo, el joven príncipe murió ese mismo año, por lo que Felipe V se vio obligado a continuar al frente de la monarquía española. Al año siguiente, se firmó la Paz de Viena, que supuso la reconciliación de los dos protagonistas de la Guerra de Sucesión: Felipe V y el entonces emperador Carlos VI de Austria. Mediante este tratado, se perdonó a los exiliados partidarios de la dinastía Austria y se restituyeron sus bienes, a la vez que se reconocieron los títulos otorgados por el archiduque durante su estancia en Barcelona. Este hecho contribuyó notablemente a la pacificación interior, tras un primer cuarto de siglo marcado por la inestabilidad.

Felipe V siguió en el trono hasta 1746, fecha de su fallecimiento. Ese año subió al trono Fernando VI junto con su mujer M^a Bárbara de Braganza, una gran amante de la música. El reinado de estos monarcas se prolongó hasta la muerte de Fernando VI en 1759. Tras él, Carlos III fue proclamado rey y gobernó España durante casi treinta años (hasta 1788).

Las alianzas hispano-francesas fueron una constante a lo largo de todo el siglo XVIII. En 1733 España y Francia firmaron el Tratado del Escorial, llamado también Primer Pacto de Familia. Diez años más tarde tuvo lugar el Segundo Pacto de Familia firmado en Fontaineblau. Hubo un Tercer Pacto para hacer frente a los intereses de la corte británica que se firmó en 1763. Este acercamiento entre Francia y España no tuvo lugar sólo en el terreno político. Los gustos franceses también se infiltraron en la sociedad española y la polémica sobre la indumentaria en el vestir no quedó en una simple protesta, sino que una orden para reducir el tamaño de capas y sombreros fue el aparente detonante del ‘motín de Esquilache’, que tuvo lugar en Madrid en 1766.

5.2. Sevilla en el siglo XVIII

5.2.1. La ciudad

La estructura de la ciudad de Sevilla y la localización de las principales edificaciones hispalenses en el siglo XVIII quedó reflejada en el plano que dibujó Francisco Manuel Coelho en 1771 por encargo del asistente Pablo de Olavide. El plano fue premiado por la Real Academia de San Fernando y el encargado de grabarlo fue José Antonio Amat.⁸⁸ Francisco Manuel Coelho siguió el modelo del plano de Madrid que había realizado dos años antes Antonio Espinosa de los Monteros.

Sevilla en el siglo XVIII conservaba todavía un trazado medieval y estaba completamente amurallada. A lo largo del siglo XVIII se erigieron y modificaron un buen número de edificios civiles y religiosos que enriquecieron el aspecto arquitectónico de la ciudad.⁸⁹ El edificio más grandioso de la ciudad, la catedral, fue objeto de algunas reformas que mejoraron y embellecieron el recinto⁹⁰ (véase lámina 1).

Lámina 1. Vista de Sevilla en 1726 (fragmento).

Fuente: Seam, Anónimo, *Sevilla, Ciudad famosa, Corte antigua de los Reyes de España, Metrópoli de la Andalucía (1726)*.⁹¹

⁸⁸ Existe una edición de este plano a cargo de J. Rodríguez Castillejo (sin fecha) que he utilizado en esta Tesis en el capítulo sobre la promoción y movilidad de los músicos de la Catedral de Sevilla en la ciudad.

⁸⁹ Este aspecto ha sido ampliamente estudiado por Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana*, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo, 1984.

⁹⁰ “La Catedral de Sevilla es por su monumentalidad no sólo el mayor edificio de toda la arquitectura gótica, sino uno de los primeros de la cristiandad”, sólo superado por San Pedro de Roma y San Pablo de Londres. Teodoro Falcón Márquez, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Diputación, 1980, p. 9.

⁹¹ Agradezco al Archivo Municipal de Sevilla la imagen proporcionada y la autorización para la publicación.



Desde 1708 a 1712 se reparó el crucero y la capilla mayor de la Catedral de Sevilla, se embalsaron las bóvedas con objeto de aislar al templo del agua, se pusieron las cuarenta y dos pirámides que adornan la parte superior del edificio y en 1755 se renovó la linterna de la Capilla Real. En el interior, se construyeron los pórticos de ingreso al coro (1725) y se rehizo totalmente la capilla de la Virgen de la Antigua (1734-1738). Otras obras que se realizaron a lo largo del siglo XVIII fueron el enlosado del templo, la colocación de un nuevo órgano construido por Jorge Bosch (1779-1793) y el derribo de las casas más próximas que dejaron el edificio exento.

Numerosos templos se construyeron de nueva planta o se renovaron en gran parte. Por ejemplo, se construyeron la iglesia y convento de las Capuchinas (1706), la iglesia del Carmen (1707), la iglesia de San Felipe Neri (1711) y la colegiata de San Salvador (1712). Se hicieron reparaciones en la iglesia de San Juan de la Palma (1715 y 1724), en los conventos de la Virgen de los Reyes (1748) y del Espíritu Santo (1727), entre otros. Algunas iglesias fueron consagradas en la primera mitad del siglo XVIII, como ocurrió con San Pablo (1724), Buen Suceso (1730), San Antonio Abad (1730) y San Luis (1731).

Una de las grandes construcciones civiles de la época fue el palacio de San Telmo, que se comenzó a finales del siglo XVII y fue inaugurado en 1724. Le siguió la ampliación de la Real Fábrica de Tabacos (1726), la plaza de toros, y los palacios señoriales de las familias Bucareli, Pumarejo y López Pintado.

5.2.3. La economía

El comercio con América siguió siendo el motor de la economía sevillana en el siglo XVIII. Su crecimiento apenas impactó en las estructuras productivas, que siguieron dentro de un tradicionalismo laboral que impidió dinamizar la economía andaluza.⁹²

Los ingresos ordinarios de la municipalidad sevillana estaban integrados por los propios, rentas y arbitrios, además de los aranceles aduaneros. Los ingresos propios procedían de las rentas que se obtenían por las propiedades de la ciudad, las rentas de los impuestos sobre el comercio y los arbitrios de gravámenes autorizados. Las autoridades de la ciudad, civiles o eclesiásticas estaban exentas de impuestos, con lo que estos recaían sobre las clases populares, que eran las menos favorecidas. En Sevilla los artículos de primera necesidad se encarecían debido a los impuestos y ello fomentaba el malestar y la penuria de la población.

A pesar de la pobreza popular, la escasa explotación agrícola, la pobre industrialización y la caída del comercio, la provincia eclesiástica de Sevilla fue a lo largo de todo el siglo XVIII, el primer contribuyente del Estado español. Desde 1712 a 1802 nunca perdió el liderazgo, con una participación que fue desde el 13,17 % al 15,24 % del producto nacional bruto. Su contribución al erario público fue de 419,07 millones de reales en 1750 y llegó a los 1.446,08 millones de reales en 1802. En la distribución de las rentas provinciales correspondiente a 1722, Sevilla (10,18%) iba por detrás de Cataluña (13,04%), pero el conjunto de Andalucía ocupaba el primer puesto con el 24,35 % de la renta nacional. La producción agrícola sevillana representaba casi la mitad del producto agrícola de Andalucía, con lo cual, las tierras del valle del Guadalquivir fueron, sin duda, la base de

⁹² Antonio García-Baquero González, “Andalucía en el s. XVIII: el perfil de un crecimiento ambiguo”, *España en el s. XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 342-412.

la economía agrícola andaluza.⁹³ Entre 1750 y 1770, las tierras sevillanas ocupaban de nuevo el primer lugar como contribuyente al Estado español con un 15,56 % del total mientras que Madrid no pasaba del 9,06 %. Según estos datos, Andalucía fue la región española de mayor importancia económica en el siglo XVIII.⁹⁴

La industria que más se desarrolló y progresó en Sevilla durante el siglo XVIII fue la del tabaco y la ciudad llegó a tener la más importante fábrica de tabacos autorizada de la península ibérica.⁹⁵ La Real Casa de la Moneda contaba desde 1730 con el privilegio de ser junto a la de Madrid las únicas que fabricaban moneda en España. Sólo en 1747 se autorizó también la fábrica de Segovia para acuñar monedas de cobre. En el siglo XVIII se crearon otras industrias estatales como la Real Fábrica del Salitre (1757), el Real Almacén de Maderas del Segura (1757), la Real Fundición de Artillería (en tiempos de Carlos III).

La industria editorial sevillana fue perdiendo poco a poco en el siglo XVIII parte de su actividad y prestigio de los siglos XVI y XVII. Las imprentas más relevantes que funcionaron en Sevilla fueron: la de los herederos de Juan Gómez de Blas, que obtuvo el privilegio de ser la ‘Imprenta Mayor de la Ciudad’, con Jerónimo de Castilla al frente (en la calle Génova); la de la familia López de Haro (en la calle de las Siete Revueltas); la de Juan de la Puerta (también en la calle de las Siete Revueltas); la de Garay (en Vizcaínos); la de Hermosilla (en la calle Génova); y la de Leefdael (en la calle Correo Viejo).⁹⁶

Desde la colonización de América, Sevilla se había beneficiado de forma casi exclusiva del comercio con el Nuevo Mundo. Por un lado, en 1717, la Casa de Contratación que regulaba todo el comercio con América y que estaba ubicada en Sevilla desde 1503, se trasladó a Cádiz. Un paso previo se había dado ya en 1640 y 1680 al fijar en Cádiz la cabecera de la flota y conservar en Sevilla sólo el aparato burocrático y administrativo. Las causas fueron la incomodidad de la navegación por el río Guadalquivir con navíos cada vez más grandes y las presiones económicas y políticas que aconsejaron a Felipe V el cambio.⁹⁷ Por tanto, los pasajeros que viajaban a las nuevas Indias y el comercio entre las dos orillas

⁹³ Antonio García-Baquero González, “Andalucía en el s. XVIII: el perfil de un crecimiento ambiguo”... *op. cit.*, p. 411.

⁹⁴ Juan Plaza Prieto, “La renta nacional”, *Estructura económica de España en el s. XVIII*, Madrid, Confederación de Cajas de Ahorros, 1976.

⁹⁵ Véase J. Rodríguez Gordillo, “La Real Fábrica de Tabacos de Sevilla”, *Sevilla y el Tabaco*, Sevilla, 1984.

⁹⁶ Francisco Aguilar Piñal, *Impresos sevillanos del s. XVIII. Adiciones a la Tipografía hispalense*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes. CSIC, 1974.

⁹⁷ Francisco Aguilar Piñal: *Historia de Sevilla. S. XVIII...* pp. 204-205 y Luis Navarro García: *Hispanoamérica en el s. XVIII*, Sevilla, Universidad, 2007 (1ª ed. 1975), pp. 56-57.

del Atlántico ya no necesitaban pasar por Sevilla. Con frecuencia, este hecho ha estado considerado como el responsable del declive económico de la ciudad. Es cierto que supuso un duro golpe pero la riqueza de Sevilla no residía únicamente en el comercio con América, sino que también era y siguió siendo sede del poder civil y religioso, el primer contribuyente al Estado debido a la importancia de su producción agrícola y centro de distribución de las mercancías por España por lo que la mayoría de los comerciantes y clase aristocrática no abandonaron sus residencias en Sevilla.⁹⁸

Los principales productos importados de América eran materias primas, como el algodón en rama, pesca y manufacturas (paños finos, cinterías, bisutería, etc.). Los productos básicos de la exportación española fueron la lana y la seda, seguidas del hierro, corcho, esparto, harinas, vinos y aguardientes. Entre las mercancías americanas que absorbía el comercio europeo (Francia, Inglaterra, Bélgica y Alemania) estaban el azúcar, el cacao, la vainilla y el tabaco.⁹⁹ Fuera de los límites de Andalucía, el comercio sevillano se centró sobre todo en Extremadura, Valencia (vía Cuenca) y Madrid. Las principales mercancías objeto de intercambio con Valencia fueron granos, textiles y aceite y con Extremadura, la sal. El rasgo más destacado del comercio interno en Sevilla fue el encarecimiento de los productos por obra de los múltiples intermediarios que intervenían en las ventas.

5.2.3. La sociedad

Sevilla, que llegó a ser la ciudad más poblada de España en el siglo XVI,¹⁰⁰ vio descender considerablemente su población hacia mediados del siglo XVII y volverse a recuperar hacia el último tercio de ese siglo. El ligero aumento de población de finales del siglo XVII, se vio neutralizado a principios del siglo XVIII por los fallecidos en la Guerra de Sucesión y en la epidemia de 1709, caso este último de la muerte del maestro de capilla de la Catedral de Sevilla Diego José de Salazar. A lo largo de la segunda mitad del siglo

⁹⁸ Véase Antonio Domínguez Ortiz y Francisco Aguilar Piñal: *Historia de Sevilla. IV. Barroco e Ilustración*, Sevilla, Universidad, 1976, pp. 81-82 y Antonia Heredia Herrera: *Sevilla y los hombres del comercio (1700-1800)*, Sevilla, Editoriales andaluzas reunidas, 1989, p. 23.

⁹⁹ Véase A. M. Bernal y Antonio García-Baquero, *Tres siglos del comercio sevillano (1598-1868). Cuestiones y problemas*, Sevilla, 1976, p. 48.

¹⁰⁰ Francisco Morales Padrón, "La ciudad del Quinientos", *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1989 (3ª ed.), tomo III, p. 65.

XVIII, Sevilla experimentó un lento pero progresivo aumento de población. Según el estudio de Francisco Aguilar Piñal, la población de Sevilla a mediados del siglo XVIII rebasaba los 65.000 habitantes.¹⁰¹ Estos habitantes se repartían en 28 collaciones (divisiones administrativas adscritas a diversas parroquias) de forma irregular.

Hubo momentos de relativa estabilidad demográfica en los períodos 1715-1735, 1750-1765 y 1785-1800; y también momentos de depresión en 1709-1715, 1735-1745 y 1765-1780, que anularon el crecimiento de población.¹⁰²

En 1786, según el censo de Floridablanca, Sevilla tenía una población total de 76.463 habitantes, de los cuales sólo 35.474 eran considerados como *activos*.¹⁰³ A esta población debemos sumar también los aproximadamente 15.000 extranjeros que vivían en Sevilla a comienzos del siglo XVIII. Esta cifra convierte a la ciudad hispalense en una metrópoli cosmopolita en la que la colonia más numerosa era la francesa, seguida de los extranjeros de origen flamenco y británico. Una gran cantidad de inmigrantes de diferentes regiones españolas vivían también en Sevilla, entre los que destacaban asturianos y vizcaínos. Muchos extranjeros e inmigrantes residentes en Sevilla estaban vinculados al comercio con América y algunos se fueron marchando a tierras gaditanas a medida que avanzaba el siglo, al convertirse Cádiz en la cabecera del comercio indiano a partir de 1717.¹⁰⁴

La sociedad hispalense, al igual que el resto de sociedades del Antiguo Régimen, presentaba una gran estratificación social. Los intereses del estamento noble estaban ligados a la agricultura y a la propiedad territorial. Las casas y palacios de los Grandes y títulos de Castilla, los Medina Sidonia, Alba, Arcos, Medinaceli u Osuna, siguieron manteniendo su esplendor. Pese a ser el primer contribuyente del país, la provincia eclesiástica de Sevilla a finales del siglo XVIII, era la provincia más desproporcionada en el reparto de la propiedad. Frente a un 96% de jornaleros, sólo había un 4% de propietarios o terratenientes.¹⁰⁵

¹⁰¹ Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla, siglo XVIII*, Sevilla, 1989, (3ª ed.), p. 104.

¹⁰² L. C. Álvarez Santaló, "La población de Sevilla en las series parroquiales: siglos XVI-XIX", en *Actas II Coloquio Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, Córdoba, 1983, tomo I, pp. 1-19.

¹⁰³ Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla en el s. XVIII... op. cit.*, p. 106. El subrayado es del autor.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁵ R. Herr, *España y la revolución del s. XVIII*, Madrid, Editorial Aguilar, 1964, p. 78.

Algunos destacados miembros de la aristocracia sevillana ocuparon un lugar relevante en la vida intelectual de la ciudad, a través de la Real Academia de Buenas Letras, la Sociedad Patriótica o la Sociedad Económica, o en la vida religiosa sevillana al seguir la carrera eclesiástica. Muchos de los segundones de familia noble formaron parte de las dignidades del Cabildo de la Catedral hispalense. En cambio, el clero regular se nutrió de personas de clase media y baja.

Es interesante resaltar que un miembro de la Familia Real, el Infante Luis de Borbón, fue durante doce años (1742-1754) titular de la sede hispalense. Este cargo eclesiástico lo consiguió con dispensa papal, ya que sólo contaba catorce años de edad al tomar posesión. La diócesis fue administrada durante ese tiempo por el arcediano Gabriel Torres de Navarra, marqués de Campoverde, hasta que en 1749 fue sustituido por Francisco Solís Folch de Cardona, hijo del duque de Montellano. Le sucedió Francisco Delgado, que sólo estuvo en Sevilla un año, pues a finales de 1777 marchó a Madrid para tomar posesión de su nuevo cargo como Patriarca de las Indias.

A mediados del siglo XVIII la cantidad de personas dedicadas al culto divino en la ciudad de Sevilla era muy alta y llegó incluso a aventajar a Madrid en cantidad de instituciones religiosas (véase tabla 1).

Tabla 1. Instituciones religiosas sevillanas y madrileñas en el siglo XVIII: datos comparativos.

Fuente: Sevilla, Archivo Municipal, sección conde del Águila, tomo 16, folio 49. Citado por Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla... op. cit.*, p. 130.

	Madrid	Sevilla
Conventos de religiosos	36	47
Conventos de religiosas	26	28
Parroquias	17	31
Hospitales	18	26
Ermitas	8	11
Sagrarios	88	118
TOTAL	193	261

El clero secular de la provincia eclesiástica de Sevilla se agrupaba en torno a dos catedrales (Sevilla y Cádiz), cinco iglesias colegiales (San Salvador, Olivares, Osuna, Jerez de la Frontera y Antequera), 290 parroquias y 294 ermitas. El personal eclesiástico total ascendía a 5.084 sacerdotes, distribuidos de la siguiente forma: 200 en las catedrales, 272 en las colegiatas y 4.612 en las parroquias y ermitas. El clero regular era más numeroso, ya

que el total de religiosos ascendía a 7.235 y el de religiosas a 3.511 monjas. La Orden franciscana era la que más religiosos aglutinaba, seguida por la de los dominicos, agustinos, mercedarios y mínimos. Los 10.746 regulares, más los 5.084 clérigos seculares, sumaban 15.830 personas consagradas al culto divino en la provincia eclesiástica de Sevilla en 1756,¹⁰⁶ lo que representaba aproximadamente un 25 % del total de población (65.000 personas aproximadamente a mitad del siglo XVIII).

Aparte de la nobleza y clero, una gran parte de la sociedad sevillana estaba formada por la población que ejercía las profesiones liberales de médico, abogado, profesor, artista, empresario, artesano o trabajador asalariado. Es difícil cuantificar en cifras la población activa pero pueden ofrecerse algunos datos aproximados, como los del marqués de Torreblanca, que en 1791 cifraba a los trabajadores en 8.658 hombres, 5.273 mujeres y 2.632 aprendices.¹⁰⁷

5.2.4. La religiosidad

La Catedral de Sevilla fue la metropolitana de las diócesis sufragáneas de Canarias, Cádiz, Ceuta y Málaga.¹⁰⁸ El templo hispalense fue el centro de cuantos acontecimientos religiosos se sucedieron en la ciudad de Sevilla durante el siglo XVIII. Fue un lugar de visita obligada por la belleza de sus obras de arte, el sonido de sus órganos, el original baile de sus seises y el esplendor de la música que resonó en las funciones litúrgicas y las solemnes celebraciones. Ninguna otra corporación sevillana tuvo tantos honores, riquezas y privilegios como el Cabildo eclesiástico de la catedral, que elevó a Felipe V un memorial en el que defendía sus pretendidos derechos para ser primada, frente a la sede de Toledo.

En la capital hispalense hubo -con anterioridad a 1767- más de 70 conventos y una veintena de hospitales atendidos por personal eclesiástico. El convento de religiosos de mayor importancia fue el anejo a la Casa Grande de San Francisco. En él tuvieron capilla, además del Cabildo municipal, la comunidad de los franceses, genoveses, burgaleses,

¹⁰⁶ Sevilla, Archivo Municipal, sección conde del Águila, tomo 61, n.º 1, *Relación de las poblaciones, edificios e individuos de que se compone esta provincia (13 de diciembre de 1756)*. Citado por Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla s. XVIII. .op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁰⁷ Véase Francisco Aguilar Piñal, "Sevilla en 1791", *Temas sevillanos (primera serie)*, Sevilla, Universidad, 1992, pp. 212-213.

¹⁰⁸ Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, Madrid, Instituto Enrique Flórez, C.S.I.C., 1972, t. II, p. 1010.

asturianos, leoneses y vizcaínos que vivieron en la urbe sevillana. Otros conventos de religiosos relevantes fueron: San Pablo, Santo Tomás de Aquino, San Pedro de Alcántara, Santa María del Carmen, Santa Teresa, Santo Ángel de la Guarda, Santa María de la Merced, San Agustín, San Francisco de Paula, San Hermenegildo, San Luis y San Antonio Abad, entre otros. Los conventos de religiosas más importantes por sus riquezas fueron: Santa Paula, Santa Inés, Espíritu Santo, San Clemente, Santa María de los Reyes y Santa Ana. Existieron otros conventos de clausura femenina de relativa pobreza como el de la Encarnación.¹⁰⁹ Como en los conventos de monjas se exigía normalmente una dote bastante alta para ingresar, se idearon los beaterios o conventos de segunda categoría donde no se necesitaba dote. En Sevilla existieron dos de este tipo bajo la advocación de la Virgen del Carmen.

La organización eclesiástica de la ciudad incluía también 24 parroquias dentro de las murallas, con cuatro filiales anejas a la catedral (Santa María la Blanca, Santa Cruz, San Bernardo y San Roque) y una parroquia en Triana (Santa Ana).

El Papa Clemente XI declaró festiva la conmemoración de la Inmaculada Concepción en 1709 y la ciudad de Sevilla se volcó en numerosas celebraciones la devoción mariana, a pesar del hambre y de la guerra que asolaban España. A raíz de esta conmemoración se hicieron muy populares los rosarios callejeros.¹¹⁰ Otra devoción mariana muy popular en la Sevilla del siglo XVIII fue el culto a la Divina Pastora. La propagación de este culto se debió en gran parte a la inscripción de la Familia Real en su hermandad durante la estancia de Felipe V en Sevilla (1729-1733).

El santo que tuvo mayor aceptación entre los sevillanos fue San Antonio de Padua, en especial desde que, a petición del monarca Felipe V, se instituyó en fiesta de precepto en 1722. La devoción a las benditas almas del Purgatorio contó en Sevilla con varias hermandades que le daban culto. Varias iglesias, como la de Santa Ana, Omnium Sanctorum, Salvador, San Isidoro, San Alberto, San Pedro o San Onofre, contaban con capilla y hermandad de las Ánimas.¹¹¹

¹⁰⁹ Véase apartado sobre la actividad de la Capilla de Música en otros lugares de la ciudad de Sevilla.

¹¹⁰ La costumbre de rezar procesionalmente el rosario y cantar avemarías por las calles de la ciudad comenzó en 1690 en la parroquia de San Bartolomé sólo con participación masculina. En 1730 comenzaron a tener lugar rosarios de mujeres y en 1735 un rosario de niños que salía del Colegio de San Alberto. Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla. s. XVIII... op. cit.*, p. 318.

¹¹¹ Luis Pedregal, "La devoción de las ánimas en Sevilla", *Archivo Hispalense*, n° 20 (1946), pp. 191-204.

La festividad del Corpus Christi se convirtió en la Fiesta Grande de Sevilla. En los siglos XVI y XVII, el Corpus alcanzó en Sevilla un punto de ostentación incomparable.¹¹² Con motivo de esta festividad, en los conventos tuvieron lugar representaciones de autos sacramentales, costeados por diversas hermandades y por particulares como un acto piadoso. La música fue un elemento de vital importancia y estuvo indisolublemente ligada a esta festividad. La Capilla de Música de la Catedral hispalense participaba en las procesiones y contribuyó a dar solemnidad y esplendor a dicha celebración.¹¹³

5.2.5. La cultura y la educación

En el siglo XVIII la cultura y la educación era un lujo al que sólo podía acceder una minoría de clase acomodada. Una pequeña parte de los alumnos que terminaban la enseñanza primaria proseguía los estudios de gramática latina, necesarios para el ingreso en la universidad o para la carrera eclesiástica y estaban controlados por la Iglesia y los clérigos. Los colegios donde se impartía esta enseñanza estaban regentados por: dominicos (Colegio de Santo Tomás y San Jacinto), jesuitas (Colegio de San Hermenegildo), y Cabildo de la Catedral (Colegio de San Isidoro). La enseñanza superior se impartía oficialmente en la Universidad, aneja al Colegio de Santa María de Jesús, y se reducía en gran medida a filosofía, teología, teología moral y derecho canónico. En varios colegios de la ciudad hispalense también se impartían dichas enseñanzas y entre todos ellos destacó el Colegio de Santo Tomás, en gran medida por una larga polémica que mantuvo con el Colegio Mayor de Santa María por conseguir el nombre y los privilegios de Universidad Real, con potestad de conferir grados académicos. A principios del siglo XVIII, en 1704 y 1708, se ordenó, por Reales Cédulas, que el Colegio de Santo Tomás no se intitulase Universidad y se hizo explícito que el Colegio de Santa María de Jesús tenía jurisdicción sobre todos los estudiantes de la ciudad, incluidos los del Colegio de Santo Tomás y de San Hermenegildo. Sin embargo, el Colegio de Santo Tomás y el de San Hermenegildo fueron

¹¹² Véase Vicente Lleó Cañal, *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, n.º 3, 1980.

¹¹³ Se conserva un documento gráfico de excepcional importancia que permite un acercamiento visual a la celebración del Corpus a mediados del s. XVIII (véase el apartado de la participación de la Capilla de Música de la Catedral hispalense en procesiones por las calles de Sevilla en el capítulo sobre la actividad musical).

los preferidos por los estudiantes de la ciudad hasta el punto de que el Colegio-Universidad de Santa María de Jesús entró en decadencia.

La Compañía de Jesús, en la fecha de su expulsión (1767), contaba con 118 colegios en toda España, de los cuales 28 estaban ubicados en Andalucía. En Sevilla, además de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, los colegios de jesuitas eran los de San Hermenegildo, San Luis, Santa María de la Concepción y San Gregorio Magno.¹¹⁴

En 1768 el Consejo Supremo de Castilla aprobó un Plan de Estudios para la Universidad literaria de acuerdo con las nuevas ideas ilustradas del asistente de Sevilla, el limeño Pablo de Olavide, y de la intelectualidad hispalense más avanzada. La reforma alentada por el movimiento de la Ilustración tuvo, como en toda Europa, el objetivo de cambiar la filosofía escolástica por la empírica y la sustitución de una ciencia basada en el aristotelismo por otra más utilitaria y secularizada. Las nuevas premisas intentaron llevarse a la práctica pero algunas de ellas se tropezaron con airadas protestas del clero regular, que veía mermado su control docente. En 1771 la Inquisición sevillana remitió un expediente secreto al Supremo Tribunal sobre el nuevo plan de estudios de Pablo de Olavide. Al año siguiente recibió una orden de Madrid para que se investigara quienes habían sido los autores del referido plan. Años después, a Pablo de Olavide se le expatrió, a Gutiérrez de Piñeres, que había sido su teniente primero, se le alejó de Sevilla al nombrársele alcalde mayor de Cádiz, y otros artífices de la reforma, como Luis Germán y Tomás Cevallos, fallecieron. Desaparecidos los promotores de la nueva Universidad, la reforma fracasó.

Al margen de la enseñanza universitaria, cabe mencionar otras instituciones dedicadas a la enseñanza técnica y humanística y a la investigación en la Sevilla del siglo XVIII. Por ejemplo, el Real Colegio Seminario de San Telmo tuvo su origen a finales del siglo XVII (1681) como Universidad de mareantes o marinos, por expreso deseo de la Casa de Contratación y mediante una real cédula emitida por Carlos II.¹¹⁵

Las ciencias, las artes y las letras se apartaron de la vida universitaria, todavía dominada por el sistema escolástico, en el siglo de la Ilustración y encontraron un camino en nuevas instituciones. La Real Escuela de las Tres Nobles Artes tuvo su origen en

¹¹⁴ Francisco Aguilar Piñal, "Las Instituciones culturales", *Historia de Andalucía*, Sevilla, Planeta, 1981, t. V, p. 317 e *Historia de Sevilla. s. XVIII... op. cit.*, pp. 237, 312-313.

¹¹⁵ Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla. s. XVIII... op. cit.*, p. 253 y Francisco Morales Padrón, *Andalucía y América*, Málaga, Ed. Arguval, 1992, pp. 211-212.

1759.¹¹⁶ En 1775 fue reconocida oficialmente como escuela de Bellas Artes, con profesores de pintura, escultura y arquitectura.

En el siglo XVIII surgieron gran cantidad de Academias que reflejaban el ambiente de modernización cultural que respiraba la ciudad. A comienzos del siglo dieciochesco nació uno de los primeros centros españoles de investigación científica, la Regia Sociedad de Filosofía y Medicina, que más adelante sería la Real Academia de Medicina de Sevilla. Sus miembros tenían reuniones semanales en las que cada socio exponía una disertación sobre un tema médico o científico determinado con las ideas más avanzadas.

Semejante actividad investigadora, esta vez en el terreno de la erudición humanística, realizó la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, fundada en 1751 por el mencionado propugnador de la reforma universitaria, Luis Germán y Ribón. Colaboraron en las tertulias José Cevallos, rector de la Universidad e impulsor también de la reforma; Diego de Gálvez, músico, prebendado de la Catedral hispalense y bibliotecario de la Colombina¹¹⁷; y Francisco Lasso de la Vega, eminente historiador, entre otros. Los temas que se trataban en las reuniones semanales eran historia eclesiástica, historia civil, arqueología, numismática, lingüística, literatura y geografía.¹¹⁸ Otras academias que surgieron en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVIII fueron la Academia de los Horacianos, la Academia de las Letras Humanas y la Academia de Historia Eclesiástica.

Los años en los que Pablo de Olavide fue el asistente de la ciudad (1767-1778) fueron muy fecundos en actividades culturales. En su afán por hacer de Sevilla una capital a nivel europeo, abrió las puertas de su residencia, el Real Alcázar, a cuantas personas mostraron inquietudes artísticas. Cabe destacar que una vez por semana se organizaron conciertos de música y hubo tertulias sobre filosofía, religión, ciencia, literatura procedente de Francia o Italia.¹¹⁹

La actividad intelectual en la Sevilla del siglo XVIII fue muy intensa (sólo en la céntrica calle Génova había trece librerías). En 1749 se creó en Sevilla la primera biblioteca

¹¹⁶ Véase el análisis de la estética académica y el papel de La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando como proyecto político-ideológico que define artísticamente la cultura artística setecentista en Ignacio Henares Cuellar, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1977.

¹¹⁷ Véase en apartado de notas biográficas en el v. II.

¹¹⁸ Véase Francisco Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el s. XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1966.

¹¹⁹ Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla. s. XVIII... op. cit.*, p. 263.

pública, la de San Acacio, que potenció el ambiente cultural de la ciudad. Ya existían otras bibliotecas en la ciudad, como la de la Universidad, la Capitular, las académicas y las colegiales, pero ninguna tenía el carácter público de la biblioteca de San Acacio. A final de siglo, en 1792, se abrió otra biblioteca de carácter público en el palacio arzobispal. La mejor biblioteca privada de la ciudad la poseía Miguel de Espinosa, conde del Águila (1715-1784), que a finales del siglo XVIII contaba con unos doce mil títulos entre impresos y manuscritos.¹²⁰

La intensa actividad cultural de Sevilla, especialmente la desplegada por las academias y sociedades, propició un interesante comercio de libros con el extranjero. Este comercio editorial estuvo sometido a un estrecho control gubernamental para controlar las ideologías revolucionarias. En 1790 los libreros sevillanos Berard y Compañía presentaron un recurso en Madrid para que dejaran pasar por la aduana un lote de 125 libros procedentes de Valencia. Años después se repitió la petición. Esta vez fueron 316 libros, casi todos franceses, sobre teología, derecho canónico, historia, arquitectura, arqueología, geografía y viajes, medicina, física, química y literatura (Racine, Boileau y Pascal).

La pintura sevillana del siglo XVIII estuvo dominada por los discípulos de Murillo y de Valdés Leal: Alonso Miguel de Tovar, Matías Arteaga, Esteban Márquez, Miguel del Águila, Lucas Valdés, Domingo Martínez y Juan Espinal entre otros. En escultura destacaron Pedro Roldán, Luis de Vélchez y Pedro Duque Cornejo. En la arquitectura de comienzos del siglo XVIII destacó especialmente la familia de los Figueroa (Ambrosio, Matías y Leonardo) que diseñó los grandes edificios sevillanos de la época.¹²¹

5.2.6. Las diversiones públicas

En una sociedad jerarquizada como la de la época, cada clase social tenía sus propias formas y lugares para la diversión. La mayoría de las celebraciones de las que

¹²⁰ Francisco Aguilar Piñal, “Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del conde del Águila”, *Cuadernos Bibliográficos*, n.º 37 (1978), pp. 1-22 y “Mayans y el Conde del Águila”, en Antonio Mestre (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans (Valencia-Oliva, 6 al 8 de mayo de 1999)*, Oliva, Ayuntamiento, 1999, p. 281.

¹²¹ Véase Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana... op. cit.* y Antonio Bonet Correa, *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1978; Enrique Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986; Enrique Valdivieso y Alfredo Morales, *Sevilla oculta*, Sevilla, 1980.

tenemos noticia están vinculadas a la nobleza y realeza debido a la conservación de fuentes escritas, caso contrario a lo que ha sucedido con las celebraciones de las clases populares.

La nobleza sevillana encontró en el arte de montar a caballo su diversión favorita y creó la Real Maestranza. La plaza de toros fue uno de los pocos locales para espectáculos públicos en la Sevilla de la época. Allí tuvieron lugar, además de las populares corridas de toros, juegos de cañas, mojigangas, máquinas reales, teatro de guiñoles y volatines o acrobacias circenses.

Con el establecimiento en Sevilla de la corte real durante los años de 1729-1733, la nobleza hispalense incrementó el gusto hacia las máscaras, los bailes, las representaciones musicales y las óperas.¹²² Las máscaras o mojigangas, consistían en comparsas de personajes que se disfrazaban para representar figuras históricas, mitológicas, bíblicas, o personificación de vicios y virtudes, convirtiéndose en grandes cabalgatas.¹²³ En ellas también tenían cabida los personajes jocosos y burlescos y los caballeros desfilaban con carrozas y trajes de gala. Se organizaron con motivo de acontecimientos importantes, especialmente regios. Por ejemplo, en 1703 tuvo lugar una máscara con motivo de la boda de Felipe V, en 1742 otra por el nombramiento del infante D. Luis como arzobispo de Sevilla y una más se realizó en 1747 por la exaltación al trono de Fernando VI. Para celebrar en 1759 la proclamación de Carlos III, se levantó delante del Ayuntamiento una tramoya teatral para una representación en la que participaron varias orquestas de músicos.

En junio de 1766 llegó a Sevilla el embajador marroquí, y para festejar su visita el Ayuntamiento organizó en el Alcázar una cena de gala con música y baile que duró hasta las cinco de la madrugada. La orquesta, instalada en el salón de Embajadores del Alcázar, se componía de treinta músicos y actuaron dos tiples, uno que pertenecía a la Capilla de Música de la Catedral (Carlo Peri) y otro que había ido a Sevilla a cantar en las óperas de la ciudad (Chequino Borri).¹²⁴

En el paseo de la Alameda de Hércules se celebraban conciertos vespertinos. En el verano, el río era el centro de los baños y las veladas, que eran reuniones con carácter

¹²² Véase el capítulo sobre fiestas regias y celebraciones musicales en la Catedral hispalense durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla.

¹²³ Véase Reyes Escalera Pérez, *La imagen en la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad, 1994, pp. 22-33.

¹²⁴ Antonio Domínguez Ortiz, "Un embajador marroquí en Sevilla", *Archivo Hispalense*, n.º 45 (1951), p. 52.

festivo.¹²⁵ Las veladas se prohibieron en 1742 ante las llamadas de atención de las autoridades eclesiásticas, que criticaban los ‘excesos’ que allí se producían. Las autoridades eclesiásticas también amonestaron a sus fieles a lo largo del siglo por diversos escándalos en trajes y costumbres, desórdenes y abusos que se cometían con el pretexto de velar a algún santo y por la costumbre de apostar dinero en juegos de azar y rifas.¹²⁶

A lo largo del siglo XVII las representaciones teatrales se habían prohibido en España en diversas ocasiones. A comienzos del siglo XVIII, en septiembre de 1731, Felipe V reiteró la prohibición de representaciones teatrales desde Sevilla y en 1749 y 1755 se renovó esta prohibición, hecho que evidencia que se infringía esta ley. Sin embargo, se habían escuchado óperas durante la estancia de la Corte en Sevilla y en 1761 una compañía italiana realizó representaciones públicas de óperas.¹²⁷ A pesar de que a las representaciones de comedias y óperas asistían miembros de la nobleza y del Cabildo eclesiástico, las voces enemigas del teatro que condenaban la asistencia y las representaciones de comedias, fueron elevándose durante todo el siglo XVIII en Sevilla.

En Sevilla existió una escuela de actores que creó el asistente Pablo de Olavide en 1768. Tras una exitosa representación de la escuela de actores sevillana en Madrid, es asistente recibió de la Corte no sólo felicitaciones sino también peticiones de actores para que actuaran en los Reales Sitios en 1770. Esta escuela de arte dramático, que incluía una formación musical, es la primera de la que se tiene noticia en España y de ella salieron actrices que después serían primeras figuras de la escena madrileña, como María ‘La Bermeja’ y María del Rosario Fernández, ‘La Tirana’.¹²⁸

¹²⁵ Véase apartado sobre la actividad profana de los músicos de la Capilla catedralicia.

¹²⁶ En 1784 se descubrió que la casa de Fabián Rodríguez, músico de la Catedral de Sevilla, se había convertido en un lugar de juego habitual. F. Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla s. XVIII... op. cit.*, p. 151.

¹²⁷ En la década de 1760-1770 comenzó en otras ciudades andaluzas una temporada de ópera con cierta regularidad. Véanse los estudios de Xoan M. Carreira, “Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de óperas”, *Revista de Musicología*, X, n° 2, (1987), pp. 581-599 y “Recepción de la ópera italiana en Granada”, *Revista de Musicología*, XIII, n° 1, (1990), pp. 231-251.

¹²⁸ Véase Piedad Bolaños Donoso, “La escuela seminario-teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales”, *El Crotalón*, I (1984), p. 749-767.

5.3. Sevilla y sus relaciones con el exterior

5.3.1. Relaciones con el resto de España y Europa

Uno de los medios de comunicación más habituales en la época fue el correo y en la época había dos semanales que enlazaban Sevilla con Madrid y Cádiz. El transporte fluvial también sirvió para conectar Sevilla con otras ciudades portuarias, el Nuevo Continente y hacer de la capital hispalense una ciudad cosmopolita. Tras la pérdida del monopolio comercial con América (1717) y el consecuente declive económico, el puerto sevillano pasó de ser el primero en el comercio con América al sexto lugar entre los españoles. Sin embargo, el puerto sevillano conservó una actividad marítima nada desdeñable ya que según el *Diario de Sevilla*, el día 1 de septiembre de 1792 estuvieron fondeadas: 5 embarcaciones inglesas, 6 holandesas, 1 sueca, 2 danesas, 7 portuguesas, 22 españolas y además 46 pequeñas embarcaciones para el tráfico de Sevilla a Cádiz.¹²⁹

5.3.2. Relaciones con América

Tras la llegada de los españoles a América, la ciudad de Sevilla fue el puerto más importante de la emigración y colonización, junto con Cádiz. Durante varios siglos, todo lo que se construyó en Hispanoamérica tuvo su modelo fundamentalmente en Sevilla.¹³⁰ Todo lo sevillano sirvió de modelo a imitar en las Indias:¹³¹ su catedral y su liturgia, el Ayuntamiento y su protocolo, sus pintores, sus escultores y también sus músicos.¹³²

¹²⁹ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Inquisición, 3612/1. *Ruta nueva de las postas de Andalucía*. Citado por Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla.. .op. cit.*, pp. 86-87 y pp. 204-205.

¹³⁰ José Antonio Calderón Quijano, “Nombres geográficos sevillanos en el Nuevo Mundo”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* (1987), p. 134; J. Bernal Ballesteros, “Escultores y esculturas de Sevilla en el Virreinato del Perú. S. XVI”, *Archivo Hispalense*, n.º 220 (1989), pp. 261-281.

¹³¹ Véase José Luis Comellas, *Sevilla, Cádiz y América. El trasiego y el tráfico*, Málaga, Arguval, 1992, pp. 142-158.

¹³² Véase el estudio historiográfico de Emilio Ros Fábregas “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el s. XXI”, *Boletín Musical*, 9, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 2002 y el realizado sobre el trasvase de música y músicos en Javier Marín López, “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)” y Rosa Isusi Fagoaga, “La música de la catedral de Sevilla en el s. XVIII y América: proyección institucional, movilidad de los músicos y difusión del repertorio”, Antonio García-Abásolo (ed.), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010, pp. 95-132 y 133-158, respectivamente.

Varios edificios y lugares urbanos tuvieron como referencia modelos sevillanos. La Iglesia se extendió por el Nuevo Mundo con el objetivo de convertir y catequizar a los pueblos indígenas. Los primeros obispados americanos creados en 1508, dos en La Española y uno en Puerto Rico, quedaron establecidos en 1511 e integrados en la provincia eclesiástica de Sevilla. La primera diócesis en el continente americano se organizó de acuerdo con las normas y tradiciones de la Catedral de Sevilla.¹³³ La liturgia hispalense (*Rituale Hispalense*) y su ceremonial, forma de catequización, administración de sacramentos o celebración de fiestas influyeron enormemente en América. Por ejemplo, el obispo de México, Zumárraga, se refería a la Catedral de Sevilla como la “madre” de la de México; el obispo Marroquín en Guatemala adoptó “el mismo decoro y ceremonias que la Santa Iglesia de Sevilla” y el arzobispo de Lima, Fray Jerónimo de Loaisa, adoptó para la Catedral limeña el *Rituale Hispalense*. Incluso la traza de la Catedral hispalense, sirvió de modelo para las de México y Puerto Rico. En repetidas ocasiones, también se recurrió a Sevilla para la resolución de problemas concretos.¹³⁴

En 1536 ya existían 16 obispados en América y una década más tarde el cabildo secular de México solicitó la creación de arzobispados americanos autónomos debido a los importantes gastos que ocasionaban los viajes a Sevilla en seguimiento de pleitos, apelaciones, etc. La dependencia de la Iglesia americana de la de Sevilla cesó -al menos nominalmente- en 1546. Entonces se constituyeron tres arzobispados con cabecera en Santo Domingo, México y Lima. En 1564 se incorporó el de Santa Fe de Bogotá. Sin embargo, las relaciones religiosas entre ambos mundos continuaron, prelados andaluces rigieron las diócesis americanas, colegios radicados en Andalucía siguieron formando a los misioneros, advocaciones y todo el patrimonio de la religiosidad (incluida la música) siguieron trasvasándose.

¹³³ Robert L. Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985; Isabel Montes Romero-Camacho “La liturgia hispalense y su influjo en América”, *Andalucía y América. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, v. 1, pp. 1-33 y “La música en México en los siglos XVI al XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México. I. Historia*. México: Universidad Autónoma, 1986, pp. 7-74.

¹³⁴ Por ejemplo en 1736, la Iglesia de Santa Fe de Bogotá pidió a la catedral sevillana participar de sus prerrogativas a través de una consulta al Papa Clemente XII y se le concedieron “a dicha Iglesia y a sus capitulares todas las gracias, indulgencias y buenos usos de nuestra Santa Patriarcal” [Iglesia de Sevilla] y “permitía el derecho, y en igual forma que se observa con los capitulares de las Santas Iglesias de Castilla y León.” Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Impr. de E. Rasco, 1887, vol. 2, pp. 5-6.

No obstante, en el siglo XVIII disminuyó el número de figuras de origen andaluz al frente de archidiócesis americanas con respecto a siglos anteriores. Los más importantes fueron el gaditano Juan Antonio Vizarrón¹³⁵ (1682-1747) y los sevillanos Fray Pedro de los Reyes Ríos, obispo del Yucatán (arzobispado de México) desde 1700 a 1714; Fray Francisco de San Buenaventura, obispo de Guadalajara (arzobispado de México) de 1752 a 1760; y Pedro Ponce Carrasco, obispo de Quito (arzobispado de Lima) de 1762 a 1775.

Las festividades y devociones más señaladas del calendario hispalense se instauraron en el Nuevo Mundo: fiestas patronales, Semana Santa, Corpus Christi y devociones a la Virgen (Inmaculada, de la Antigua, del Rosario, Candelaria, etc.) Por ejemplo, en la catedral de México hubo también una capilla dedicada a la Virgen de la Antigua como en la de Sevilla.¹³⁶ La Semana Santa y el Corpus Christi eran dos de las festividades religiosas más celebradas en la ciudad de Sevilla y también tuvieron su réplica en la América hispana. Fueron los franciscanos los introductores en América de la hermandad del Santísimo Sacramento y de la Penitencia. En Guatemala existió una ceremonia que tenía su origen en la ceremonia de “la sená” hispalense, en la que se sacaba el pendón de la conquista el día de Santa Cecilia, fecha de la fundación de la ciudad.

El arte andaluz también se exportó a América y muchas obras artísticas se hicieron en Andalucía por encargo y tuvieron como destino el Nuevo Mundo. Una interesante industria que exportó instrumentos musicales de teclado a Hispanoamérica fue la del constructor de claves y órganos Juan de Mármol. Dicho fabricante, al que se le atribuyen varios pianos existentes en Santiago de Chile, llegó a disfrutar de una pensión del rey sobre las rentas del Alcázar debido a su notoria fama.¹³⁷

Muchas obras de arte viajaron a Iberoamérica en equipajes, como donativos, regalos a iglesias o conventos o parte del bagaje que llevaron algunos cargos civiles o eclesiásticos. Esto ocurrió con mucha frecuencia y es muy difícil conocer la cuantía y calidad de lo transportado porque no quedó especificado con detalle en el registro de embarque. Por ejemplo, en el siglo XVIII fue notable el equipaje del arzobispo- virrey de Santa Fe,

¹³⁵ Juan Antonio Vizarrón había tomado posesión de arcedianato de la Catedral de Sevilla en 1706 y de una canonjía en dicha catedral en 1722. En 1729 fue nombrado por el Rey Felipe V arzobispo de México y en 1730 fue nombrado virrey y capitán general de aquel reino. Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. 1, pp. 203 y 215.

¹³⁶ También se erigió otra dedicada a la Virgen de las Angustias, patrona de Granada.

¹³⁷ José Gestoso, *Diccionario de artífices sevillanos*, Sevilla, 1899, t. 1, p. 108.

Antonio Caballero y Góngora, integrado, entre otras cosas, por una excepcional pinacoteca en la que había obras de Alonso Cano, Carreño, Ribera, Velázquez, Miguel Ángel, o Rubens. En ocasiones, los testamentos y los inventarios tras el fallecimiento de personalidades que viajaron o vivieron en América ofrecen interesantes noticias sobre música, músicos e instrumentos musicales.¹³⁸

En estos voluminosos e interesantes equipajes de dignidades eclesiásticas, pudo viajar gran cantidad de la música de compositores españoles que hoy en día se encuentra en diversas instituciones iberoamericanas.¹³⁹ Es obvio que estas obras también las llevaron músicos que viajaron a las Indias buscando un futuro mejor y/ o que fueron compradas para solemnizar la liturgia a semejanza de las catedrales de la península ibérica, y entre ellas, la ciudad de Sevilla y su catedral tuvieron un lugar destacado.¹⁴⁰

Las relaciones entre ambos mundos no sólo tuvieron un sentido de ida, sino que ya desde el siglo XVI y todavía en el siglo XVIII hubo múltiples influencias de la América hispana en la capital hispalense. Por ejemplo, con motivo de la exaltación al trono del monarca Fernando VI (1747), tuvo lugar en Sevilla una ‘máscara alegórica’ por las calles de la ciudad que representaba la conquista de México. En la segunda mitad del siglo XVIII fue un limeño, Pablo de Olavide, el encargado de regir la ciudad de Sevilla con el cargo de asistente y, como ha quedado expuesto en apartados anteriores, durante su mandato Sevilla vivió una interesante etapa de renovación cultural.¹⁴¹

¹³⁸ María Gembero Ustárroz, “Les relations musicales entre l’Espagne et l’Amérique à travers l’Archivo General de Indias de Séville”, en *Musiques et sociétés en Amérique Latine*, Gérard Borrás (ed.), *Mondes Hispanophones*, n.º 25, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 159 y 164; “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 11-38 y “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio”, en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. Iain Fenlon y Tess Knighton, Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 147-179.

¹³⁹ Ros-Fábregas, Emilio, “Libros de música para el Nuevo Mundo en el s. XVI”, *Revista de musicología*, Vol. 24, N.º 1-2 (2001), pp. 39-66.

¹⁴⁰ Varios de estos aspectos aparecen ampliados por varios autores en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros Fábregas (coords.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007 y Antonio García-Abásolo (ed.), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010.

¹⁴¹ Luis Perdices Blas, *Pablo de Olavide (1725-1803), el ilustrado*, Madrid, Universidad Complutense, 1992; Juan Marchena, *Pablo de Olavide: el espacio de la Ilustración y la reforma universitaria: vida y obra de un ilustrado americano y español*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2000 y *La Ilustración en el centenario de la muerte de Pablo de Olavide*, Jaén, Centro Asociado Universidad a Distancia Andrés Vandelvira, 2005.