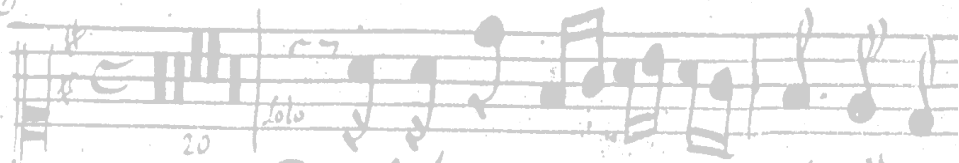


Tiple 1º **SEGUNDA PARTE:**

Allegro



Que dulzura armoniosa



LA OBRA DE

tierra **PEDRO RABASSA** *na el cre*

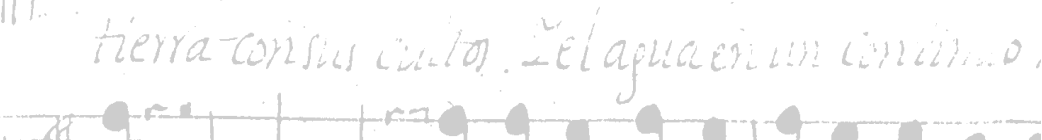


Con auge **Y SU DIFUSIÓN EN**

12 28 **ESPAÑA, EUROPA Y**



AMÉRICA



tierra con sus cultos. Del agua en un continuo



to. *pias el culto luce à voces*



à Veneranda u. Reina *todos hechos*

Capítulo VII

Biografía de Pedro Rabassa (1683-1767)

1. Pedro Rabassa antes de su llegada a Sevilla (1683-1724)

1.1. Nacimiento y entorno familiar

Pedro Rabassa debió nacer en Barcelona en 1683, ya que fue bautizado en la iglesia de Santa María del Mar de dicha ciudad el 21 de septiembre de 1683.¹ Sus padres fueron el zapatero Magí y su cónyuge, María. Tuvo un tío músico por parte paterna llamado Ramón que era ciego y del que aprendió sus primeras lecciones musicales.²

La familia de Pedro Rabassa viajó con él a Sevilla en 1724 cuando obtuvo el puesto de maestro de capilla de la catedral. Con motivo del desplazamiento de su casa y familia, el Cabildo catedralicio le concedió una ayuda económica y un aumento de salario en 1725. Entonces Pedro Rabassa viajó con su hermana Mariana, que murió en 1738 en Sevilla.

Doble y entierro concedido a una herm[an]a del maestro de capilla

Quien notició al Cabildo haber muerto la herm[an]a de D. Pedro Rabassa, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, quien suplicaba rendidamente se le concediese doble en la torre de esta Santa Iglesia y sepultura en ella. Y Su Señoría en atención a los relevantes méritos del susodicho, le concedió por gracia uno y otro, y cometió a los señores de fábrica hagan abrir la sepultura en el sitio que fuere devoción del dicho maestro.”³

Mariana Rabassa fue enterrada en la capilla de la Concepción Molina de la Catedral de Sevilla, también conocida por el nombre de ‘Concepción chica’, lugar donde posteriormente se enterró al maestro tras su fallecimiento en 1767.⁴

¹ Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carlos d’Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, Barcelona, tipografía L’Avenç, 1902. 2ª ed., Barcelona, Editorial Rafael Dalmau, 1993, p. 287.

² Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes*, Barcelona, Universitat Autònoma, 1990, p. IX. Edición facsímil. Estudio introductorio a cargo de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y Josep Climent.

³ Se, AC 1738, sec. I/ Leg. n.º 111, p. 46v.

⁴ Se, *Libro de Entradas*, sec. IV, n.º 385, ración 20, folio 155; Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*, Sevilla, Imprenta Francisco P. Díaz, 1904, p. 328.

Según las fuentes localizada y estudiadas Pedro Rabassa perteneció a una familia de músicos que se remontaría, al menos, hasta el s. XVI. Este continuó el oficio de músico dentro de una dinastía de origen catalán y resulta ser el nexo de unión entre los músicos de apellido Rabassa de varias capillas musicales de Sevilla capital (Catedral, Santa Ana de Triana y Colegial de San Salvador), capillas musicales cercanas como las de la Catedral de Cádiz y la Colegial de Zafra (Badajoz) y capillas de gran relevancia en el panorama musical español, como la Real Capilla de Madrid (véase tabla 77).⁵

Tabla 77. Músicos de apellido Rabassa: una posible dinastía familiar (siglos XVI-XVIII).

Elaboración propia. Fuentes: Mn, *Reglamento de las voces e instrumentos que ha resuelto el Rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella para desde primero de este mes de mayo en adelante* (3 mayo de 1756). 14017/13; Zafra (Badajoz), Iglesia de la Candelaria, *Actas Capitulares s. XVIII*, s/n; José M^a Madurell, “Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentistas (siglos XIV-XVIII)”, *Anuario Musical*, IV (1949), pp. 207-208; Francisco Baldelló, *La Música en Barcelona (noticias históricas)*, Barcelona, Editorial Dalmau, 1943, pp. 58-59; Josep Pavia i Simó, *La Música a la Catedral de Barcelona durant el s. XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 167 y “La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de l’inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)”, *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 23; Josep M. Marqués, “Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona”, *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 103; Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla... op. cit.*, pp. 356 y 375; Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.* p. 231.

Nombre	Cronología	Lugar	Puesto	Posible parentesco con Pedro Rabassa
Petrum Arrabasta Peris Rabasta Pierres Rebasta	ca. 1540-1581	Barcelona	Organero y afinador	[Abuelo paterno]
Miquel Rabassa	+1646	Gerona	Organista	[Tío]
Ramón Rabassa	ca. 1683	Barcelona	Organista	Tío
Domènec Rabassa	ca. 1665-1670	Barcelona	Infantillo	[Primo]
Pedro Rabassa	1683-1767	Barcelona, Vic (Barcelona), Valencia y Sevilla	Maestro de capilla	
Pedro Miguel Rabassa	ca. 1753-1775	Sevilla y Zafra (Badajoz)	Maestro de capilla	[Sobrino]
Miguel Rabassa	ca. 1756-1787	Madrid	Organista	[Sobrino o hermano]
Gaspar Rabassa	ca. 1770-1789	Sevilla	Cantor	[Sobrino]
Gaspar Rabassa	ca. 1809	Sevilla	Cantor	[Hijo del anterior]
Pere Rabassa	ca. 1795	Gerona	Estudiante	[Sobrino]
Ceferino Rabassa	Ca. 1788-1821	Cádiz y Sevilla	Bajonista	[Sobrino]

⁵ Para un mayor conocimiento sobre el entorno familiar de Pedro Rabassa véase Rosa Isusi Fagoaga “Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)”, *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), pp. 79-94.

A modo de resumen de la investigación realizada podemos resaltar que las noticias más antiguas que he localizado sobre esta dinastía de músicos, los Rabassa, se refieren a un organero de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, llamado Petrum Arrabassa, Peris Rabasta⁶ o Pierres Rebasta,⁷ que pudo ser el abuelo del Pedro Rabassa del siglo XVIII. El organero Rabassa trabajó al menos en la Catedral de Barcelona y en varias parroquias barcelonesas, como la Nuestra Señora del Pino y la de los Santos Justo y Pastor y en el monasterio de San Pedro.⁸

Otro pariente del compositor Pedro Rabassa, quizás un tío o un primo, pudo haber sido Domènec Rabassa, un infantilillo (“escolà morat”) que estuvo en la Catedral de Barcelona durante los años 1665-1670.⁹

He localizado noticias de otros músicos apellidados Rabassa en la diócesis de Gerona, como Miquel Rabassa (+1646) que fue fundador del beneficio musical de San Miquel en Calella (Gerona) y de Pere Rabassa, de nombre idéntico al del compositor, que fue estudiante en el mismo lugar gerundense en 1795.¹⁰

En la Sevilla del siglo XVIII existieron varios músicos coetáneos de Pedro Rabassa con el mismo apellido (e incluso uno de ellos con un nombre semejante): Pedro

⁶ José M^a Madurell, “Documentos para la historia de maestros de capilla...*op. cit.* pp. 207-208.

⁷ Francisco Baldelló, *La Música en Barcelona...op. cit.* pp. 58-59.

⁸ El organero Rabassa colaboró junto a Pedro Flamench y Fermín Granoller en la construcción del órgano de la parroquia de Nuestra Señora del Pino de Barcelona en 1540. Francisco Baldelló, “Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)”, *Anuario Musical*, I (1946), p. 201. También fabricó junto a Jaques Picó el órgano de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona en 1548 y el de la parroquia de Caldas de Montbuy en 1552. Barcelona, Archivo Histórico Provincial, Juan Lorenzo Calsa, legajo 1, manual 13, años 1547-1549, (19 agosto de 1548) y Pedro Fitor (mayor), legajo 16, manual 2, años 1551-1552, (21 marzo de 1552). Citados por José M^a Madurell, “Documentos para la historia de maestros de capilla... *op. cit.*, pp. 207-208. Un año antes, en 1551, este activo organero recibió una cantidad “per adobar la carassa del orgue” de la catedral de Barcelona. Barcelona, Archivo Catedral, Obra, 1551, folio 59. Citado por Francisco Baldelló, “Órganos y organeros en Barcelona... *op. cit.*, p. 203. Posteriormente recibió algunos honorarios por las reparaciones y reconstrucciones del órgano de la parroquia de los Santos Justo y Pastor en los años de 1556 y 1559. Fue contratado junto a José Bordons por los obreros del Monasterio de San Pedro de las Puellas de Barcelona para reparar el órgano de dicha iglesia. El importe de la reparación quedó estipulado en 110 libras y ambas partes acordaron que al terminar las obras de reconstrucción fueran sometidas al dictamen del organista de la Catedral de Barcelona, Pere Vila. Dichas obras debían terminarse en la Pascua de Resurrección de 1577. Barcelona, Archivo Notarial Pedro Martí Tost, legajo 1, 19 de agosto de 1576. Citado por Francisco Baldelló, “Órganos y organeros en Barcelona... *op. cit.*, p. 221. Con motivo de algunas reparaciones en el órgano de la mencionada parroquia de los Santos Justo y Pastor, el organero Rabassa firmó conjuntamente con el organero José Bordons un recibo el 3 de diciembre de 1581, en el cual reconocían haber recibido la cantidad de 20 libras y “doce sueldos por la afinación del órgano”. También ha quedado constancia de otro recibo que firmó José Bordons en 1642, a sesenta y un años de distancia de la noticia antes mencionada, lo cual le permite suponer que el José Bordons del s. XVII sería un hijo del José Bordons del s. XVI. *Llibre Major de l’obra*, n^o 1632, folio 14. Citado por Francisco Baldelló, *La Música en Barcelona... op. cit.*, p. 59.

⁹ Josep Pavia i Simó, *La Música a la Catedral de Barcelona durant el s. XVII...op. cit.* p. 167 y “La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de l’inici...*op. cit.* p. 23.

Miguel Rabassa, Gaspar Rabassa y Ceferino Rabassa. Pedro Miguel Rabassa, aparece citado en algunos documentos como “Pedro Rabaza” sin el segundo nombre de Miguel, pero por su cronología y circunstancias laborales he deducido que era diferente al maestro de capilla de la Catedral sevillana. Pedro Miguel pudo haber sido hijo de su hermana Mariana. Este ejerció durante un corto período de tiempo (hacia 1750) el magisterio de capilla en la sevillana iglesia de Santa Ana de Triana y fue despedido por concertar actuaciones de la Capilla de Música por su cuenta sin consultar al mayordomo de la Capilla, que era la persona encargada de ello.

En cuanto a lo que se ha practicado y se está practicando contra esta [Capilla de Música] por algunos años a esta parte, digo que está el señor maestro tan introducido en ir a servir fiestas que pertenecen a la Capilla de particulares, siendo esto cosa que está prohibida y la más principal por los perjuicios que de ello se sigue que nunca se permitió, como se verifica en el caso de D. Pedro [Miguel] Rabassa, que en la primera ocasión que fue a servir una fiesta, que ésta no fue ajustada ni contratada con el mayordomo para la Capilla, sino que fueron de particulares, fue expuls[ad]o de ella con el consentimiento de los señores beneficiados, que son a quien pertenece el reconocimiento de las causas pertenecientes al maestro como ministro titular y asimismo todos los que fueron con él.¹¹

En 1753 Pedro Miguel Rabassa residía en Sevilla y solicitó el magisterio de capilla vacante en la iglesia Colegial de Zafra (Badajoz).¹² El músico suplicó que, por ser pobre, alguna persona de confianza del Cabildo de Zafra lo examinase en Sevilla para el puesto.¹³ El Cabildo de Zafra aceptó su petición y mandó a Francisco José Delgado y Márquez, entonces maestro de capilla de la Colegiata de San Salvador de Sevilla, que probase y juzgara sus habilidades.¹⁴ Así, el 3 de marzo de 1753 Pedro Miguel Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la Colegial de Zafra tras un informe favorable del

¹⁰ Josep M. Marqués, “Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona”, *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 103.

¹¹ Sevilla, Archivo Iglesia de Santa de Triana. José Romero, *Manifiesto que hago ante el señor beneficiado D. Manuel Saballos [Cevallos] de las experiencias que tengo de lo que se ha practicado por estilo antiguo en la Capilla de mi Señora Santa Ana y de lo que contra estilo se está practicando por cuya causa hay muchas inquietudes, quimeras y alborotos, y es como se sigue*. Ms. [ca. 1760]. Caja 122, leg. 230, p. 2v.

¹² La Colegial de Zafra (Badajoz) fue fundada en el s. XVI y tuvo cierta relevancia en los siglos XVII y XVIII. Es destacable que allí se conservan pinturas de Zurbarán y que otros maestros de capilla en el s. XVIII fueron Diego de Hoces y Sandoval, Tomás de Aquino Guerrero y Manuel Osete.

¹³ Zafra (Badajoz), Iglesia de la Candelaria, Legajo n.º 2 (s. XVIII), folios sin numeración.

¹⁴ Véase *Petición Pedro Miguel Rabassa del puesto de maestro de capilla de la Colegial de Zafra (Badajoz) (1753)*, en apéndice documental de esta Tesis.

mencionado maestro, que afirmó era sujeto de “esfuerzo capaz y dones” para ejercer el magisterio de capilla.¹⁵ Precisamente de ese año data uno de los escasos pliegos conservados con letras de villancicos a los que puso música.¹⁶ En 1758 los capitulares de la iglesia Colegial de Zafra habilitaron a Pedro Miguel Rabassa para que pudiera utilizar todos los papeles de música de su archivo y el 15 de enero de 1760 formó parte del tribunal de oposiciones, junto al organista de la Iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros para un puesto en su Capilla de Música. A ella se presentaron Francisco Javier Ribas (de Badajoz) e Isidro Suave Maroto (de León).¹⁷ En 1775 Pedro Miguel Rabassa continuaba como maestro de capilla en Zafra, como atestiguan unas letras de villancicos al Nacimiento impresas en Sevilla dicho año.¹⁸ La última noticia localizada sobre este músico es a través de las letras de otros villancicos al Nacimiento de finales de 1777.¹⁹

Otro de los probables parientes músicos del maestro de la catedral de Sevilla a fue Gaspar Rabassa, músico de voz en la Capilla de la Colegial de San Salvador de la ciudad hacia finales del siglo XVIII (1770-1789) y principios del siglo XIX (1809).²⁰

El último de los músicos apellidados Rabassa que he localizado en la provincia eclesiástica de Sevilla es Ceferino Rabassa, que ingresó como seise en la Catedral de Cádiz en 1788 y que seguramente procedía de Sevilla.

“Se leyó otro papel de D. Juan Dom[ing]o Vidal, m[aes]tro de cap[ill]a, en que informa al Sr. Deán de la suficiencia de Ceferino Rabassa, para una plaza de seise por el examen que ha hecho de su voz y principios de música. Y enterados los s[eñ]ores se le admitió, no obstante, no ser del obispado, por no haberse presentado otro más a propósito”.²¹

¹⁵ Véase *Nombramiento de Pedro Miguel Rabassa como maestro de capilla de la Colegial de Zafra (Badajoz) (1753)*, en el apéndice documental.

¹⁶ Mn, R/ 34984 (14). M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid siglos XVIII-XIX... op. cit.* p. 446.

¹⁷ Zafra (Badajoz), Iglesia de la Candelaria, Legajo n.º 2 (s. XVIII), folios sin numeración.

¹⁸ Sevilla, Biblioteca Universitaria, Pedro Miguel Rabassa, *Letras/ de los villancicos,/ que se han de cantar/ en los solemnes mañitines/ del sagrado Nacimiento/ de N[ues]tro Redemptor/ Jesucristo./ En la S. Insigne Iglesia Colegial de la villa de Zafra,/ este año de 1775./ Puestos en Música/ por D. Pedro Miguel Rabassa,/ maestro de capilla de dicha Santa iglesia. Quien los dedica y ofrece/ al M. N. Sr. / D. Juan Ponce de León y Lisón/ Rodríguez de Escalante, vecino de / la villa de Frenegal./ Con Licencia/ en Sevilla, por Joseph Padrino en la calle/ Génova.* Estante 114, n.º 59, vol 1 (tratado 17).

¹⁹ Conservadas en Madrid, Real Academia de la Historia, 9/3549(32).

²⁰ Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla... op. cit.* pp. 356 y 375.

Ese mismo año de 1788 Juan Domingo Vidal había accedido al magisterio de capilla de la Catedral de Cádiz desde la Colegiata de San Salvador de Sevilla. El nuevo maestro propuso inmediatamente la admisión de Ceferino Rabassa, al que pudo haber conocido en Sevilla.

Resultan muy significativas las fluidas conexiones entre los músicos de instituciones musicales como la Catedral de Cádiz y Colegiata de San Salvador de Sevilla, pues Ceferino fue como bajonista a la Colegiata sevillana a principios del siglo XIX (1809-1821).²²

Hubo también otro músico en el s. XVIII llamado Miguel Rabasa,²³ Miguel Rabaza²⁴ o Miguel Martínez Rabaza.²⁵ Este último llegó a ser organista tercero en la Capilla Real de Madrid desde 1756 hasta su fallecimiento en 1787.²⁶ Además éste estuvo al servicio del Duque de Medina Sidonia como clavecinista en 1765.²⁷ Probablemente éste fuera el mismo que dedicó, bajo el nombre de Micheli Ravaza, una cantada a Juan Pascual de Valdivia y Castilla en 1750.²⁸ Esta pieza se conserva en el archivo musical de la iglesia Colegial de Olivares (Sevilla), donde también se halla la mayor cantidad de villancicos conservados del maestro Rabassa. Juan Pascual de Valdivia y Castilla era familiar de Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la Colegial de Olivares desde

²¹ CZ, Acta del Cabildo, 21.7.1788, libro 41, pp. 251v-252. Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz...op. cit.* p. 231.

²² Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla... op. cit.*, p. 376.

²³ Mn, 14017/13. *Reglamento de las voces e instrumentos que ha resuelto el Rey haya en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella para desde primero de este mes de mayo en adelante* (3 mayo de 1756).

²⁴ El nombre escrito de esta forma aparece cuando se le nombra como clavecinista suplente de Nicolás Conforto y José Nebra en la *Composición de la orquesta del real Coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1758*. Citada por Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. S. XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 55 y basada en el manuscrito de Farinelli, *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde 1747 hacia el presente*. Esta obra se conserva en la Biblioteca del Palacio (Real) de Madrid y también ha sido estudiada por Consolación Morales Borrero, *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, p. 19. (1ª edición, 1972).

²⁵ Tal y como cita Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española... op. cit.*, p. 63, que se basa en el estudio de Narciso Hergueta, *Profesores Músicos de la real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*, Madrid, 1898. Ms. en la Biblioteca de Loyola (San Sebastián).

²⁶ Murió en Madrid el 5 de octubre de 1787. Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881, 4 vols. Reedición Madrid, Centro Documentación Musical. Ministerio de Cultura, 1986, vol. III, p. 245.

²⁷ Archivo Duque de Medina Sidonia, Legajo 2360, 16 abril de 1765. Según George Truett Hollis, "El Diablo vestido de Fraile: some unpublished correspondence of Padre Soler", en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1998, p. 196.

²⁸ Dicha cantada titulada *Céfalo aquel pastor*, está fechada en 1732 y es para tiple, violines y oboe

1760 a 1811 al que podemos destacar por haber sido el músico que más copió y arregló obras de Pedro Rabassa para su Capilla de Música.²⁹

Es posible que Pedro Miguel Rabassa, Gaspar Rabassa, Ceferino Rabassa y Miguel Rabassa fueran sobrinos de Pedro Rabassa. Aunque Miguel Rabassa por su cronología también pudo haber sido un hermano menor de Pedro Rabassa.

1.2. Formación musical en Barcelona (1683-1713)

1.2.1. Pedro Rabassa en la Catedral de Barcelona (1697-1713)

Pedro Rabassa estuvo en la Catedral de Barcelona entre 1697 y 1713, primero como tiple (1697-1700) y después como arpista y maestro de canto (1700?-1713), coincidiendo con los magisterios del jubilado Joan Barter³⁰ y su sucesor Francisco Valls.

En 1697, o quizás un año antes, Pedro Rabassa entró a formar parte de la Capilla de Música de la Catedral de Barcelona como tiple y allí permaneció por espacio de cuatro años, hasta el 23 de diciembre de 1700.³¹ Entonces reclamó “les rosses i el vestit” en compensación por sus servicios³² y posteriormente continuó como arpista y maestro de canto en la Capilla de Música de la Catedral barcelonesa durante el magisterio de Francisco Valls. Este último fue uno de los más célebres músicos del siglo XVIII a raíz de la polémica que desencadenó su *Missa Scala Aretina* y por su tratado teórico *Mapa Armónico*, fechado en 1742.³³

²⁹ Véase 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) y *Catálogo del archivo musical de la antigua Colegial de Olivares*, Madrid, Sedem, 2006. Agradezco a este investigador su amabilidad y ayuda prestada en la consulta de las fuentes en Olivares.

³⁰ Pedro Rabassa recibió probablemente enseñanzas musicales de Joan Barter (+ 1706), maestro de capilla de la Catedral barcelonesa, que se jubiló el 17 de diciembre de 1696, según Josep Climent, “La música vocal religiosa del s. XVIII”, *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Prensa Valenciana S. A. Levante, 1992, pp. 203-204.

³¹ Sivella 9, p. 199. Citado en dos estudios de Josep Pavia i Simó, “La Capella de Música de la Seu de Barcelona...” *op. cit.*, p. 23 y *La Música en Cataluña en el s. XVIII. Francesc Valls*, Barcelona, CSIC, 1997, p. 35.

³² Según una traducción propia de la explicación en catalán que hace Josep Pavia i Simó, “La Capella de Música de la Seu de Barcelona...” *op. cit.*, p. 2, “Rossa” era semejante a un premio o limosna concedido por el Cabildo en reconocimiento a los servicios prestados durante cierto tiempo. Equivalía al importe de una ración alimentaria que se daba diariamente al receptor de la limosna. Los documentos también utilizan los términos en lengua catalana “canonges”, “rosses” y “porcions”.

³³ Véase Antonio Martín Moreno, “Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)”, *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, 1976-77 (1979), pp. 157-194; Josep Pavia i Simó (ed.) *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002. Ed. facsímil; José López Calo, *La controversia Valls. V. 1. Textos (I). Ejemplar de Granada*. Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2005.

Pedro Rabassa se convirtió en el brazo derecho de Francisco Valls en la catedral³⁴ al tiempo que conoció en el ambiente cortesano de Barcelona las innovaciones de importación italiana que estaban de moda en la música europea de la época. El músico heredó de su maestro el interés por la teoría musical y años después comenzó su tratado de composición *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compassion de la música* (fechado en 1720 y copiado en 1767). Ambos tratados de teoría musical no llegaron a imprimirse en el s. XVIII y se han conservado de forma manuscrita.³⁵

1.2.2. La Capilla Real del archiduque Carlos de Austria en la Barcelona de comienzos del siglo XVIII

Durante la juventud de Pedro Rabassa tuvieron lugar en Barcelona interesantes acontecimientos, tanto en el terreno político como en el musical. En los primeros años del siglo XVIII se desencadenó la Guerra de Sucesión debido a que Carlos II no dejó descendencia directa al trono de España. Dos pretendientes ansiaban la corona: Felipe de Anjou, de la casa de Borbón, y el archiduque Carlos de Austria, de los Habsburgo. Ambos optaron al trono por tener un antepasado común, Felipe III, del que Felipe de Anjou era tataranieta y Carlos de Austria biznieta.

Barcelona fue una plaza importante que se disputaron ambos bandos y la ciudad donde el archiduque Carlos estableció su Corte. Las tropas del archiduque Carlos, que habían salido de Viena el 19 de septiembre de 1703, conquistaron Valencia y Barcelona en 1705. El archiduque Carlos fue coronado rey con el nombre de Carlos III el 24 de octubre de 1705 y entró oficialmente en Barcelona el 7 de noviembre de 1705. En dicha entrada tocó un grupo de músicos contratados por la corporación municipal de la ciudad.³⁶ El 23 de abril de 1708 se celebró en el palacio imperial de Viena la boda por poderes entre el archiduque Carlos y Elisabeth Cristina Wolfenbüttel y tres días después la esposa partió hacia Barcelona. La Corte del archiduque estuvo allí asentada desde el

³⁴ 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", *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V (1990-1991), pp. 81-104.

³⁵ Véase el apartado sobre la música teórica de Pedro Rabassa en este estudio.

³⁶ Pere Voltes, *Catalunya i l'Arxiduc Carles*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1999, p. 32.

mes de octubre de 1705 hasta marzo de 1713, cuando ya finalizada la Guerra de Sucesión, Elisabeth abandonó la ciudad para reunirse con su marido en Viena.³⁷

La esposa del archiduque había llevado desde Viena a Barcelona a un nutrido grupo de músicos entre su séquito. La Capilla de Música de los monarcas austriacos contaba al menos con ocho cantores (cinco castrados, dos bajos y un tenor), ocho instrumentistas de cuerda (cuatro violines, dos violonchelos, un violón y un archilaúd), una veintena de instrumentistas de viento (oboes, trompetas, bajones) y un par de timbaleros. Al frente de esta capilla estuvo como maestro Giuseppe Porsile, que fue también organista de cámara y compositor de óperas, serenatas, ‘intermezzi’ y música religiosa.³⁸

Según supone Andrea Sommer-Mathis, la plantilla instrumental, especialmente la de cuerda, sería reforzada con músicos locales, ya que de otra manera no hubiera sido posible cubrir las numerosas funciones musicales de la Corte del archiduque en Barcelona. Esto nos lleva a pensar que quizás también la plantilla vocal pudo ser reforzada por cantores de la Catedral barcelonesa, entre los cuales se encontraba Pedro Rabassa.

El 1 de agosto de 1708 se celebró en la iglesia de Santa M^a del Mar de Barcelona la boda del archiduque con Elisabeth Cristina. Al día siguiente, y con motivo del enlace matrimonial, se representó en la Lonja una ópera italiana que se repitió seis días más tarde.³⁹ Además, durante los años en que la Corte del archiduque estuvo establecida en Barcelona tuvieron lugar otras representaciones de ópera, entre ellas: *L'Imeneo* (1708), *Zenobia in Palmira* (1708), “concerto d'un Opera pastorale”⁴⁰ (1709), *Scipione nelle Spagne* (1710) o *Il più bel nome* (1708), esta última con música de Antonio Caldara y texto de Pietro Pariati.⁴¹

³⁷ Véase Pere Voltes, *Catalunya i l'Arxiduc Carles... op. cit.*, pp. 49-84; Josep M. Torras i Ribé, *La guerra de Sucesió i els setges de Barcelona (1697-1714)*, Barcelona, Editorial Rafael Dalmau, 1999, pp. 301-380.

³⁸ Andrea Sommer-Mathis, “Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de música a principios del s. XVIII”, *Artigrama*, n.º 12 (1996-1997), pp. 67-70.

³⁹ Daniele Lipp, “Representaciones musicales y teatrales en Barcelona (1705-1711)”, apéndice del artículo de Andrea Sommer-Mathis, “Entre Nápoles, Barcelona y Viena... op. cit.”, pp. 45-71.

⁴⁰ Daniele Lipp señala que pudo tratarse de la ópera *Dafni* de Emanuele d'Astorga, a pesar que en la partitura consta sin embargo el mes de junio como fecha de la representación en Barcelona.

⁴¹ A pesar de que Josep Rafael Carreras i Bulbena y algunos estudios posteriores, han venido afirmando que el propio Antonio Caldara dirigió *Il più bel nome* en Barcelona con motivo de la boda del Archiduque, Andrea Sommer-Mathis señala que no fue así. Según su estudio, aunque Antonio Caldara hubiera llegado a la ciudad entre el séquito de Elisabeth en julio de 1708, no pudo dirigir esta ópera porque la obra lleva la dedicatoria siguiente: “Nel festeggiarsi il nome felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetta Cristina Regina de le Spagne”, el 19 de noviembre. Si efectivamente *Il più bel nome* se representó en 1708, no es seguro que fuese en presencia de Antonio Caldara ya que ese mismo año se

Probablemente tuvieron lugar en la Lonja de Barcelona más representaciones de óperas de las que nos ha llegado constancia.⁴² Estas óperas serían en su inmensa mayoría italianas con música del propio Antonio Caldara, Emanuele d'Astorga, Pollarini, Gasparini, Badia, y Giuseppe Porsile.⁴³ No debemos olvidar que la Corte vienesa, a semejanza de las del resto de Europa, sentía una predilección especial por el drama italiano, y el reino de Nápoles estaba en manos de los Habsburgo desde 1707.

La Corte del archiduque Carlos atrajo a varios músicos de renombre internacional a Barcelona durante los primeros años del s. XVIII. Por ejemplo, Emanuele d'Astorga, compositor siciliano de origen español;⁴⁴ Antonio Bononcini, fue nombrado compositor del Archiduque el 19 de septiembre de 1703 y cuyas obras se interpretaron en la Corte de Viena; y Francesco Scarlatti, hermano de Alessandro, que llegó a Barcelona en 1711, donde esperaba obtener el apoyo del archiduque Carlos.

Indudablemente estas representaciones operísticas pudieron influir en la orientación musical del joven Pedro Rabassa. Además, su maestro en la Catedral de Barcelona, Francisco Valls, compuso también varias obras para festejar acontecimientos políticos de esos años, como el *Te Deum* que se cantó en la Catedral de Barcelona, con motivo de la toma de Valencia el 10 de diciembre de 1705 y otro *Te Deum* en el Monasterio de San Pedro de las Puellas, lugar donde residía el archiduque, para celebrar el día de San Pedro de 1706.⁴⁵ Según Josep Pavia i Simó, también en 1709 hubo “festes

estrenó en Venecia su obra *Sofonisba* y desde principios de marzo de 1709 hasta 1716 ocupó el puesto de maestro de capilla del príncipe Ruspoli. Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carlos d'Austria... op. cit.*, p. 119; Andrea Sommer-Mathis, “Entre Nápoles, Barcelona y Viena... op. cit.”, p. 64.

⁴² Según Daniele Lipp, las siguientes obras conservadas en Viena guardan una similitud en cuanto a letra del copista e ilustración de las portadas con las representadas en Barcelona y pudieron ser representadas allí en esta época: *L'Atenide*, ópera "pasticcio" cuyos compositores son Andrea Fiorè, Antonio Caldara y Francesco Gasparini y el libreto de Apostolo Zeno; *Il nome più glorioso*, con música de Antonio Caldara sobre libreto de Pietro Pariati. Posiblemente se representara el 4 de noviembre, fecha de San Carlos, santo del rey "(...) festeggiandosi il nome glorioso di Sua Maestà Cat. Carlo III Re de Spagne"; *L'oracolo del Fato*, con música de Francesco Gasparini sobre libreto de Pietro Pariati, para celebrar el santo de la reina (19 de noviembre); *Ercole in Cielo*, con música de Andrea Fiorè y libreto de Pietro Pariati. Seguramente se representaría un 1 de octubre, aniversario de Carlos, "(...) nel festeggiarsi il giorno natalizio di Sua Maestà".

⁴³ José Subirá, “Relaciones musicales hispano-italianas en el s. XVIII. (Panoramas y esclarecimientos)”, *Revista de Ideas Estéticas* (1966), p. 201.

⁴⁴ Las noticias sobre la presencia de este compositor en Barcelona, han sido muy controvertidas. Gracias a la biografía de Biancardi, impresa como introducción a la edición de 1732 de sus *Rime*, se conoce que viajó a Barcelona, si bien no para el estreno de su ópera *Dafni* en el verano de 1709, sino poco después, en ese mismo año. El músico habría llegado a Barcelona a finales de 1709 mientras el Archiduque Carlos estaba batallando. Habría permanecido hasta comienzos del año siguiente para posteriormente volver a Viena, donde en 1712 pidió una ayuda económica a Carlos convertido en el nuevo emperador. Emanuele d'Astorga reapareció en 1744 en la Corte de Felipe V al ser llamado para componer una serenata con ocasión de la boda de la infanta Mariana Teresa con el Delfín de Francia. Andrea Sommer-Mathis, “Entre Nápoles, Barcelona y Viena... op. cit.”, p. 64.

⁴⁵ Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carles d'Austria... op. cit.*, pp. 45 y 51.

d'òperes i músiques a espenses del Rey” en la Diputación de Barcelona, patrocinadas por el embajador de Portugal. En esta ocasión se interpretó en la Diputación un ‘villancet’ de Francisco Valls.

El 27 julio de 1710 las tropas del archiduque Carlos, en su mayoría catalanas y austriacas, vencieron en Almenara (Castellón) a las tropas castellanas de Felipe V. El entusiasmo se extendió por toda Barcelona, que acogió la noticia con grandes celebraciones. Entonces, “los grandes maestros catalanes de momento se prepararon para el evento y Valls, Serra, Gas y Rabassa, compusieron obras para la ocasión”.⁴⁶ El 3 de agosto de 1710 se cantó con gran solemnidad en la Catedral barcelonesa un Oficio, un *Te Deum* de acción de gracias y la *Missa Scala Aretina* de Francisco Valls.⁴⁷ Esta obra había sido compuesta en 1702 y desencadenado una gran polémica sobre el sometimiento de la música a las reglas, a raíz de la entrada de una de las voces en una 9ª sin preparación.⁴⁸

Pedro Rabassa, que ya destacaba como músico en la ciudad, compuso en 1710 una obra también para conmemorar la victoria en Almenara. Esta fue el tono *Elissa, gran Reyna* que se interpretó en el Palau de Barcelona ante la propia mujer del archiduque y fue muy apreciado.⁴⁹ Como señala Francesc Bonastre:

“(…) el fet que fos Rabassa l'autor d'una música festiva d'aquesta mena i no un compositor italià otorga encara més importància al *tono* dedicat a la reina. Evidentment, la composició i la interpretació d'aquesta obra al palau contribuïren en gran manera a la celebritat del seu autor”.⁵⁰

⁴⁶ Rafael Mitjana, *La Música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993, p. 232.

⁴⁷ Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carles d'Austria... op. cit.*, p. 281.

⁴⁸ Véase Antonio Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del s. XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos 'Padre Feijoo', 1976 y “Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls...*op. cit.* pp. 157-194; Lothar Siemmens, “Contribución bibliográfica de las fuentes de la cuestión Valls”, *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, 1976-77 (1979), pp. 195-223; Josep Pavia i Simó, *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997; José López Calo, *La controversia Valls...op. cit.*

⁴⁹ Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carles d'Austria... op. cit.*, pp. 283-289.

⁵⁰ Francesc Bonastre, “Pere Rabassa... *op. cit.*, p. 84. Mi traducción: El hecho de que fuera Rabassa el autor de una música festiva de este tipo y no un compositor italiano, otorga todavía más importancia al *tono* dedicado a la reina. Evidentemente, la composición y la interpretación de esta obra en el palacio, contribuiría en gran parte a la celebridad de su autor.

Probablemente P. Rabassa compuso la música para las exequias que se celebraron en Barcelona en 1711 por el fallecimiento del hermano del archiduque Carlos, hecho que marcó el final de la Guerra de Sucesión.⁵¹

La participación activa de Pedro Rabassa en la vida musical cortesana de la Barcelona de comienzos del siglo XVIII y la composición de obras de música para la familia del archiduque supuso su primer contacto importante con una Corte real.⁵²

1.3. Pedro Rabassa en la Catedral de Vic (1713)

El 10 de marzo de 1713 el Cabildo de la Catedral de Vic (Barcelona) despidió a su maestro de capilla Jaume Subías, que había ejercido el cargo desde 1695 y con el que había tenido muchos problemas. Este Cabildo decidió nombrar como sucesor a Pedro Rabassa, que tomó posesión oficial del cargo el día 16 de marzo de 1713. El nombramiento del nuevo maestro se hizo sin necesidad de concurso-oposición, debido a los excelentes informes que se habían obtenido sobre su persona y habilidades musicales.⁵³ Los informes recabados por el canónigo Miguel Joan Bosch decían que:

“(…) lo subjecte que es troba més capàs y grandísima abilitat és lo Rnt. Pere Rabassa, qui de present era lo descans del mestre Valls de esta Sta. Iglésia en compondrer officis y lletras de gust per estrados, de manera que Valls vuy die no treballava cosa alguna; a est Rabassa lo an volgut fer anar a Urgell per lo magisteri, a Gerona, y ara últimament al Palau (...) Y anar ha exa Sta. Ig[leés]a, en cas que lo Il.l[ustr]e Capítol se dignàs honrar-lo ab est empleo, o, ya sia per opposició, o sens ella, per lo que, mirant esta conveniència per nostra Sta. Iglésia y que persona més capàs y perita no’s pot trobar, assistint-lo ésser

⁵¹ Se conserva su *Requiem* “para funerarias reales”. Rosa Isusi Fagoaga, *Exequias en la corte del archiduque Carlos. Requiem y Libera me Domine de P. Rabassa* (en preparación). Ha sido grabado discográficamente por Harmonia del Parnàs.

⁵² Durante la etapa en que Pedro Rabassa estuvo de maestro de capilla en la Catedral de Sevilla (1724-1767) se estableció en la ciudad hispalense la Corte de Felipe V (1729-1733) y Pedro Rabassa también compuso obras que se interpretaron en presencia de la Familia Real borbónica, a pesar de que el archiduque Carlos y Felipe V habían sido enemigos durante la Guerra de Sucesión. No he localizado ninguna noticia explícita sobre la inclinación política de Pedro Rabassa aunque cabe suponer que por las circunstancias se inclinó hacia el bando del Archiduque. Cabe recordar que Felipe V perdonó, previo arrepentimiento, a todos aquellos que habían sido partidarios del Archiduque Carlos y que a la llegada de Felipe V a Sevilla ya habían transcurrido casi veinte años desde que Pedro Rabassa dedicara una obra a la esposa del Archiduque.

⁵³ Son muy interesantes las noticias que sobre esta cuestión se conservan en el archivo Capitular de Vic (Barcelona) y que transcribió Francesc Bonastre en su artículo “Pere Rabassa, ... *op. cit.*, pp. 97-104.

molt aparent de naturalesa, se podira escusar lo gasto ocasionaria un examen, y aparexent suspendrer la electió per asentar-se.”⁵⁴

Pedro Rabassa permaneció sólo un año al frente de la Capilla de Música de la Catedral de Vic⁵⁵ y fue allí donde probablemente se ordenó sacerdote, ya que pasó al magisterio de capilla de la Catedral de Valencia y ya lo era cuando llegó en 1714.

1.4. Pedro Rabassa en la Catedral de Valencia (1714-1724)

A la muerte del maestro Antonio Teodoro Ortells en 1706, el magisterio de capilla de la Catedral de Valencia estuvo vacante durante ocho años durante los que se ocuparon de la educación de los infantes de coro Pedro Oyanarte, Josep Boix Nicolau y Francisco Sanchis hasta que el Cabildo catedralicio valenciano acordó convocar oposiciones el 22 de septiembre de 1713. En los edictos se señaló un plazo de sesenta días que comenzaron a contar desde el uno de febrero de 1714 y fue después prorrogado.⁵⁶ Para el tribunal examinador fueron nombrados Isidro Escorihuela, maestro de capilla de la Colegiata de Alicante; Crisanto Jacinto Escobar, maestro de capilla de la Catedral de Teruel; y Onofre Guinovart, maestro de capilla de la iglesia de Onteniente (Valencia). Este último no pudo asistir por enfermedad, y fue sustituido por Francisco Hernández [Plà], maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid.

Como resultado de la oposición, Pedro Rabassa fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Valencia el 24 de mayo de 1714 y al poco tiempo ejerció como tribunal en las oposiciones al cargo de primer organista vacante por la defunción del eminente Juan Bautista Cabanilles.⁵⁷

⁵⁴ Mi traducción: La persona más capacitada y que posee una grandísima habilidad es Pedro Rabassa, que al presente día es el descanso del maestro Valls de esta Santa Iglesia (Catedral de Barcelona) en la composición de oficios y letras que son del gusto de los estrados, de forma que hoy en día no trabaja cosa alguna; a Pedro Rabassa le han requerido para el puesto de maestro de capilla en Urgell, Gerona y últimamente le solicitan en Palacio (...) y venir a esta Santa Iglesia, en el caso de que el Ilustre Cabildo le honrara con este puesto, bien sea mediante oposición o sin ella, sería de gran conveniencia para nuestra Santa Iglesia, ya que persona más capaz y perita no se encontrará, puesto que además le acompaña ser muy aparente de naturalesa y se podría evitar el gasto que ocasionaría un examen o la supresión de la elección por su ausencia.

⁵⁵ En la Catedral de Vic existían unos estatutos de 1711 que regulaban la organización interna de su Capilla de Música y se actualizaron en 1733 cuando Josep Bernat ocupó la plaza de maestro de capilla, sustituyendo a Joan Serra. Véase Jordi Rifé i Santaló, “Els Estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733. Comparació amb les Ordinacions de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747”, *Recerca Musicològica*, IX-X (1992), pp. 359-365.

⁵⁶ Según el Acta de 4 de abril de 1714. Citada por Vicente Ripollés, *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. XIII.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XIV.

Al mes siguiente de su llegada a Valencia, Pedro Rabassa pidió al Cabildo que se proveyeran las plazas vacantes de varios instrumentistas, e inmediatamente fue nombrado un violín. Después de ocho años sin maestro al frente de la Capilla de Música de la Catedral valenciana, el 17 de agosto de 1714 se concretaron unas nuevas normas o reglamento para su buen funcionamiento. El 31 de agosto el Cabildo reunió a los músicos para darles a conocer el nuevo reglamento y en aquel momento hubo 22 músicos sin contar a los seis infantillos.⁵⁸ En este reglamento destacaba la constante utilización del arpa en la Capilla de Música, ya que se contaba con ella incluso cuando tocaba solamente media Capilla.⁵⁹

Durante la etapa valenciana del maestro Rabassa, entre 1714 y 1724, éste desarrolló una fructífera labor dentro del ámbito de la música religiosa entre la que cabe destacar la composición de varios oratorios⁶⁰ y la consolidación de formas como el recitado y el aria en el contexto catedralicio.⁶¹

2. Pedro Rabassa en la Catedral de Sevilla (1724-1767)

2.1. El acceso de Pedro Rabassa al magisterio de la Catedral de Sevilla (1724)

Tras el fallecimiento del maestro Gaspar de Úbeda el 26 de febrero de 1724, el tenor Martín Cortés, cantor más antiguo de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla, fue el encargado de llevar el compás en ella. Un mes más tarde, el Cabildo catedralicio encargó a dos sochantres que se hicieran con tantos informes como les fuera posible para que se pudiera elegir entre ellos un nuevo maestro de capilla, por lo que no se convocaron oposiciones a la plaza. Los sochantres expusieron así sus gestiones:

⁵⁸ Valencia, Archivo de la Catedral. Protocolo 3194, folios 1075-1984. Citado por Josep Climent, *Villancico Barroco Valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 79. Aunque en dicho estudio se dice que el reglamento “se concretizó el 17 de agosto de 1724”, si se realizó a la llegada de Pedro Rabassa a Valencia, debe tratarse del año 1714.

⁵⁹ Cabe recordar que este maestro había sido arpista además de cantor durante el período de formación en la Catedral de Barcelona. A su llegada a la Catedral de Sevilla el arpa cayó ya en desuso.

⁶⁰ Sobre la etapa valenciana de P. Rabassa véase el estudio introductorio en Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit.*

⁶¹ Ya con sus primeros villancicos que datan de 1714, como *Hoy la tierra con María* que está editado en este estudio y *Midiendo las diferencias*, que se editó en Rosa Isusi Fagoaga (ed.). *Pere Rabassa. Música barroca per a la catedral de València...op. cit.*

“Este día [28 de abril de 1724] los señores diputados para maestro de capilla de esta Santa Iglesia hicieron relación de los informes que habían tenido de los maestros de Astorga, Alicante, Castellón de la Plana, Jaén, Jerez, Murcia, Cádiz, Osuna y Valencia. Y dijeron que aunque de todos había buenos informes, los había muy especiales del Maestro de Valencia D. Pedro Rabassa; y se habían confirmado con el Miserere de tan buen gusto que se había cantado este año, obra suya”.⁶²

En esta misma reunión del Cabildo se leyó también un informe de los maestros de las tres Capillas Reales de Madrid en el que aseguraban “la gran habilidad y gusto del maestro de Astorga”. El Cabildo sevillano solicitó entonces algunas obras de los maestros de Astorga y Valencia y encargó de nuevo a los dos sochantres que averiguaran la intención de los mencionados maestros de servir en la Catedral de Sevilla, “especialmente del de Valencia, informándole también de lo que vale el magisterio de esta Santa Iglesia y de las resultas hagan relación”.⁶³

Dos meses más tarde ya habían llegado a Sevilla obras de los dos maestros y además del de Jaén y todas se cantaron en los días de Pascua de Espíritu Santo. En una reunión capitular uno de los sochantres informó de que el maestro de Valencia estaba dispuesto a servir en la Capilla de Música de la Catedral sevillana.

“Este día [7 de junio de 1724] el sochantre dijo que en virtud de la comisión que le estaba dada con el Señor José Moreno y Señor D. Pedro Estrada sobre maestro de capilla, habían hecho venir obras del de Valencia, Jaén y Astorga, y todas se habían cantado estos días de Pascua de Espíritu S[an]to y parecido tan bien. Y que tocante a D. Pedro Rabassa, maestro de Valencia, habían pasado por tercera mano a saber si vendría a este empleo, con lo que regularmente han tenido sus antecesores, de que se le había informado pormenor; y que este correo había respondido con mucho rendimiento [que] vendría a servir en esta Santa Iglesia si el Cabildo se dignaba de nombrarlo y llamarlo, con que parece se conforma en venir. Y deseando su Señoría Ilustrísima poner en este empleo sujeto que lo llene para mejor resolver, mandó que para el viernes inmediato informen al Cabildo D. Martín Cortés, [el] racionero organista y [el] maestro de seises sobre la habilidad de los pretendientes en las obras que se han cantado, para oír su informe y determinar lo que al Cabildo pareciere.”⁶⁴

⁶² Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, pp. 48v-49. José Enrique Ayarra Jarne, en “La Música en el culto catedralicio hispalense”, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1974, p. 712, cita Guadix en lugar de Cádiz y omite Osuna.

⁶³ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 49.

⁶⁴ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 65v.

El día 9 de junio de 1724 el Cabildo catedralicio sevillano pidió opinión a su racionero organista, José Muñoz de Monserrat; al racionero tenor más antiguo, Martín Cortés; y al maestro de seises, Gregorio Santisso. Este último no opinó porque no se hallaba en Sevilla, pero los dos primeros respondieron que les parecía que debía proponerse en primer lugar a Pedro Rabassa, maestro de Valencia, por ser su composición “más suave y airosa”, en segundo lugar al maestro de capilla de Jaén y en tercero al de Astorga. Esta opinión fue corroborada por muchos señores capitulares, que dijeron que “además de lo que se había visto en las obras de D. Pedro Rabassa, era pública su fama y ser de los primeros maestros que hay en España”. Añadieron que a Pedro Rabassa le acompañaban además “las apreciables circunstancias de ser muy modesto y juicioso sacerdote y de un genio apacible.” Tras estos inmejorables informes y referencias, el músico fue nombrado ese mismo día, el 9 de junio de 1724, maestro de capilla de la catedral de Sevilla “con la media ración, manuales y honores agregados a ella, 200 du[cad]os de aumento cada a[ño] y ayuda de costa competente para su viaje”.⁶⁵ Un mes más tarde llegó Pedro Rabassa a Sevilla con su familia y el Cabildo “teniendo presentes las apreciables circunstancias de este sujeto, el gusto y puntualidad” con que había ido a servir a la Catedral, le concedió la gracia de que sus ganancias empezaran a contar desde el día de su nombramiento y no desde el de su incorporación al puesto.

2.2. Innovaciones musicales propuestas por Pedro Rabassa

En general, el Cabildo catedralicio sevillano resultó ser muy conservador y reticente a incorporar innovaciones en el culto. Sin embargo, cedió en algunas de las propuestas que hizo Pedro Rabassa, debido al “buen hacer”, tanto en sus composiciones como en su trabajo al frente de la Capilla de Música y pronto se dejaron sentir algunas novedades del recién incorporado maestro de capilla. Por ejemplo, en septiembre de 1724, Pedro Rabassa pidió al Arcediano de Sevilla que le permitiese cantar el día de la Natividad de la Virgen un motete que había compuesto él, en lugar del motete *Nativitas tua*. A pesar de que había un auto capitular que decía que en dicho día no se cantase otro que el mencionado motete, en dicha ocasión se le concedió permiso al maestro tras una

⁶⁵ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 66v. Véase *Nombramiento de Pedro Rabassa como maestro de capilla de la Catedral de Sevilla (1724)* y *Ayuda económica concedida por el Cabildo hispalense al maestro de capilla Pedro Rabassa para su viaje desde Valencia a Sevilla (1724)* en el apéndice documental.

votación en el Cabildo porque “habiendo visto la letra su S[eño]ría y el Sr. Canónigo lectoral les parecía estaba muy devota y no tenía embarazo”.⁶⁶

Tres años después, en enero de 1727, Pedro Rabassa insinuó su deseo de que el Cabildo le concediera algunas mañanas y tardes para componer el *Miserere* de Miércoles y Jueves Santo. Entonces el Cabildo no accedió “pues afirmaban algunos se[ño]res, era cosa nueva lo que se pedía y tener inconveniente se introdujesen semejantes novedades”. En cambio, se permitió que se cantara una nueva composición suya el día del Dulce Nombre de Jesús por el tiempo de la voluntad del Cabildo catedralicio, porque “había parecido a todos los s[eño]res que habían asistido a la prueba, muy buena y devota”.⁶⁷

Pedro Rabassa consolidó el uso de las formas de importación italiana en los villancicos catedralicios introducidas años antes a pesar de algunas reticencias del Cabildo, que las asociaba a la música profana.⁶⁸

2.3. Pedro Rabassa y el Cabildo hispalense

El Cabildo hispalense siempre tuvo mucho respeto hacia las opiniones de su maestro y siguió su dictamen en lo referente a la incorporación de nuevos músicos a la Capilla de Música catedralicia. Pedro Rabassa siempre gozó de gran estima por parte de los señores capitulares sevillanos durante las más de cuatro décadas que estuvo al servicio de la Catedral hispalense. Por ello, el Cabildo le concedió la jubilación íntegra en 1755 a pesar de no tener cuarenta años de coro. Entre 1755 y 1757 Pedro Rabassa estuvo acudiendo a la Capilla de Música catedralicia cuando su salud se lo permitía y en 1757 fue dispensado totalmente de la asistencia.⁶⁹

El respeto y estimación que el Cabildo hispalense profesó a Pedro Rabassa pudo influir en que dicho maestro mantuviera en secreto su interés por el magisterio de capilla de la Catedral de Toledo vacante, tras la muerte del maestro de capilla Miguel de Ambiela, en 1733.⁷⁰ Sin embargo, el maestro no acudió a la oposición toledana.⁷¹

⁶⁶ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 94v. Véase *Permiso del Cabildo hispalense al maestro de capilla Pedro Rabassa para cantar un nuevo motete compuesto por él el día de la Natividad de la Virgen (1727)* en el apéndice documental.

⁶⁷ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, p. 13.

⁶⁸ “Que en sus márgenes no se note la letra con las palabras *aria*, *minuet*, *recitado*, por sonar a profanidad, introducida de poco tiempo a esta parte”. Se, AC 1716, sec. I/ Leg. n.º 94, 23v.

⁶⁹ Se, AC 1755, sec. I/ Leg. n.º 122, p. 33v y AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, p. 174v.

⁷⁰ Toledo, Catedral, Actas Capitulares, tomo 61, folio 183v, viernes 1 de mayo de 1733. Según Carmen María Álvarez Escudero en *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al Barroco Musical*, Oviedo, Universidad, 1982, pp. 77 y 113, el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla fue uno de los pretendientes al magisterio de la Catedral de Toledo.

2.4. Pedro Rabassa y los músicos de la capilla catedralicia

Pedro Rabassa mantuvo una buena relación con sus músicos a lo largo de su extenso magisterio y tan sólo ha quedado constancia de un incidente con uno de ellos en noviembre de 1748. Ese año el maestro propuso al Cabildo que a los instrumentistas de cuerda se les pagase una cantidad fija debido a los problemas que habían surgido con el pago de las funciones extraordinarias a los instrumentistas supernumerarios. Con esta medida Pedro Rabassa quería evitar incidentes como la insubordinación del violinista Juan Narciso de León el año anterior, que le desobedeció y ocasionó problemas con sus compañeros “faltándoles a la debida política y dándoles ocasiones de algunas disensiones y quimeras entre sí”. Por ello el violinista fue multado con tres ducados de su salario y se le instó a que reformase “su modo de comportarse así dentro como fuera de la iglesia, teniendo un ciega obediencia a cuanto le mande el maestro de capilla”.⁷²

El Cabildo catedralicio reforzó la autoridad de la figura del maestro de capilla para evitar los problemas que surgían con el pago de las actuaciones fuera de la Catedral e impuso una cantidad fija.

“En dicho día [17 de mayo] habiendo yo el presente secretario dicho al Cabildo, como habiendo entregado al maestro de capilla el auto de 13 de este mes, por lo respectivo a los instrumentistas extraordinarios, se había excusado a tomarlo cuando el Cabildo no determinase cota fija que se diese a los instrumentistas en las ocasiones que sirven fuera de la iglesia, pues de decirseles lo que les corresponde según el estado de las funciones, traía los inconvenientes que él había experimentado y representaba al Cabildo en su parecer por escrito. Y oído el Cabildo mandó que siempre que en las funciones que tuviere la Capilla de esta Santa Iglesia fuera de ella y asistan los instrumentistas supernumerarios, se les de a cada uno 10 reales por punto y más 1 real al violón en cada función. Y que el maestro de capilla por sí, sin intervención de la Capilla, ni mayordomo de ella, determine cuándo y cuántos han de ir a las referidas funciones, prefiriendo en todas ocasiones a los instrumentistas, como está acordado, cuidando y haciendo se observe así, sin permitir que se innove en esta providencia y si se intenta algo en contra de ella, dé cuenta al Cabildo y en el interin que lo practica use de las facultades que le están concedidas como maestro y superior de la Capilla.”⁷³

⁷¹ Las actas capitulares de la Catedral de Sevilla no registran permiso para salir de Sevilla en 1733.

⁷² Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 105. Véase *Multa impuesta por el Cabildo hispalense al ministril de la Catedral de Sevilla Juan Narciso de León (1747)* en el apéndice documental de esta Tesis.

⁷³ Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 51.

A pesar de ello, la aplicación de esta medida suscitó algunas dificultades porque al mes siguiente se volvió a repetir la necesidad de una

“(…) regla fija en este particular, en el que no pueda alterar la Capilla de Música ni alguno de sus individuos, y caso que se pretenda (...) se le asignase (...) remedio más proporcionado y conveniente a su corrección, para que de este modo se mantenga la buena armonía y uniformidad que debe haber en la Capilla con subordinación ante todo al señor protector de música y después al maestro [de capilla] como cabeza y superior de la Capilla.”⁷⁴

2.5. Licencias y permisos concedidos a Pedro Rabassa

La Catedral de Sevilla concedía un permiso de dos meses al maestro de capilla para que pudiera componer los villancicos de Concepción, Navidad y Reyes. Asimismo solía conceder un mes para la composición de los villancicos de Ascensión, Espíritu Santo y otras festividades como San Fernando (por ejemplo, en 1729 y 1731) y Corpus (1733). En 1727 Pedro Rabassa pidió un permiso de algunos días libres al Cabildo hispalense para la composición del *Miserere* de Miércoles y Jueves Santo, pero el Cabildo, al no encontrar precedente en los libros de actas capitulares, no se lo concedió.⁷⁵

En abril de 1730 el Cabildo le concedió un mes de licencia para “la composición de los villancicos de maitines de Pentecostés” y ese mismo día se le concedió licencia para que pagara a los músicos que habían ido de fuera a acompañar las Lamentaciones y *Miserere* de Miércoles y Jueves Santo.⁷⁶ En el mes de abril de 1731 el Cabildo catedralicio volvió a conceder al maestro una licencia para la composición de villancicos de Espíritu Santo y San Fernando⁷⁷ y el mes de licencia estipulado se le volvió a conceder los dos años siguientes para la composición de los villancicos de Ascensión y Corpus Christi.⁷⁸

⁷⁴ Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 63v.

⁷⁵ Véase *Escrito sobre los días de permiso al maestro de capilla Pedro Rabassa para la composición del Miserere (1727)* en el apéndice documental.

⁷⁶ Se, AC 1730, sec. I/ Leg. n.º 104, p. 51.

⁷⁷ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n.º 105, p. 49v.

⁷⁸ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 75v.

En octubre de 1734 Pedro Rabassa acababa de padecer una grave enfermedad y por ello el Cabildo le concedió tres meses de licencia con la posibilidad de asistir al coro algunos días.⁷⁹ También en junio de 1742 y 1748 el Cabildo concedió a Pedro Rabassa dos meses de licencia “para convalecer por sus indisposiciones”.⁸⁰

2.6. Jubilación de Pedro Rabassa

Pedro Rabassa pidió al Cabildo hispalense la jubilación porque “su avanzada edad y quebrantada salud” no le permitían servir adecuadamente su oficio el 20 de febrero de 1755. Esto para él suponía “una gran mortificación por la viveza de su genio y prontitud que pedía su ministerio” y por ello, pidió al Cabildo que le dispensase algunos días de la asistencia al coro, pero que no fueran precisamente los días en que hubiese villancicos y *Miserere*, “pues éstos, aunque sea con el mayor trabajo, procurará venir a cumplir con su empleo, si no es que sea tal la penalidad de sus accidentes, que absolutamente se lo impidan.” El Cabildo catedralicio, contento con el trabajo y disposición de su maestro de capilla, le jubiló dándole todos los frutos y ganancias de su prebenda como si llevara cuarenta años en el cargo y dio su conformidad para que el músico asistiera al coro cuando pudiera.⁸¹

Pedro Rabassa siguió dos años más al frente del magisterio de capilla, hasta que finalmente fue relevado del cargo el 9 de septiembre de 1757 “por hallarse sumamente postrado con su avanzada edad y habituales accidentes, exponiendo igualm[en]te el gran desvelo con que había procurado desempeñar su ministerio”. El Cabildo dejó constancia del “gran número de composiciones que tenía de Misereres y villancicos [h]asta el año de 1768 [*sic*]” y de “la vigilancia y puntualidad con que ha servido, el trabajo y gastos que ha impendido en los papeles y piezas de música que deja para el uso de la capilla”. Además, los señores capitulares le asignaron anualmente la gratificación de cincuenta du[ca]dos “para remunerarle sus extraordinarios servicios”.⁸²

⁷⁹ Desde antes de su enfermedad Pedro Rabassa ya tenía compuestos los villancicos de Navidad y Reyes Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n.º 108, p. 408. Véase *Permiso y sustitución en los días dobles concedidos por el Cabildo hispalense al maestro de capilla Pedro Rabassa (1734)* en el apéndice documental del t. II.

⁸⁰ Se, AC 1742, sec. I/ Leg. n.º 113, p. 60 y AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 60.

⁸¹ Se, AC 1755, sec. I/ Leg. n.º 122, p. 33v. Véase *Petición del maestro de capilla Pedro Rabassa para aliviar su trabajo (1755)* en el apéndice documental.

⁸² Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, p. 174v. Véase *Requerimiento sobre jubilación del maestro de capilla Pedro Rabassa (1755)* y *Jubilación del maestro de capilla Pedro Rabassa (1757)* en el t. II.

Entonces fue cuando se convocaron oposiciones para cubrir el magisterio vacante, que fue adjudicado de forma interina a Francisco Soler llegado desde Reus (Tarragona).⁸³

2.7. Magisterio de Francisco Soler durante la jubilación de Pedro Rabassa (1757-1767)

Al año siguiente de la llegada de Francisco Soler al magisterio de capilla hispalense, algunas de sus actuaciones no gustaron al Cabildo catedralicio. Este maestro faltó a la celebración de la Octava del Corpus, por lo que tuvo que acudir Pedro Rabassa que se llevó la asignación económica. El nuevo maestro solicitó al Cabildo catedralicio situar a los músicos e instrumentistas fuera de la Capilla Mayor para el *Miserere* de 1758 y los señores capitulares no accedieron a esta petición ni a la de aumentar el número de músicos que servían en la Capilla, tal y como deseaba Francisco Soler.

El Cabildo catedralicio comenzó a llamar la atención a su nuevo maestro, consideró que sus motetes de 1760 eran demasiado largos y le pidió que los hiciera más breves. Durante ese año el Cabildo le concedió cuatro días al mes para que los dedicase a sus composiciones. En 1763 Francisco Soler presentó un informe, elaborado con la colaboración de Pedro Rabassa, sobre la falta de buenas voces e instrumentos en la Capilla de Música catedralicia.⁸⁴

Tras la llegada al magisterio de Francisco Soler se fue creando en la Capilla de Música un malestar patente entre los músicos. Por ejemplo, algunos pidieron un aumento de sueldo a causa de la repetición de ensayos que de sus obras hacía el nuevo maestro. En 1758, el protector de música leyó en presencia de todos los músicos las Constituciones de la Capilla de Música para encargarles su “inviolable observancia con la correspondiente obediencia al maestro, alentándolos a la paz, unión y fraternidad (...) dándoles a conocer cuánto ha desagradado al Cabildo la conducta y procedimiento hasta ahora experimentado”.⁸⁵ Poco duró esta llamada al orden del Cabildo catedralicio, pues algunos años más tarde, en 1764, el propio maestro Francisco Soler ‘desentonó’ en sus

⁸³ Véase apartado sobre oposiciones al magisterio de capilla y *Nombramiento de Francisco Soler como maestro de capilla de la Catedral de Sevilla (1757)* en el apéndice documental del t. II.

⁸⁴ Véase el *Informe del maestro de capilla jubilado Pedro Rabassa y el maestro de capilla interino Francisco Soler sobre el estado de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1763)* en el t. II.

⁸⁵ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n° 125, p. 160v. Véase *Lectura de las constituciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en presencia de los músicos y del protector de música (1758)* en el t. II.

respuestas a unos músicos en presencia de algunos señores capitulares. El secretario del Cabildo intentó tranquilizar a toda la Capilla de Música valiéndose de “los medios más sólidos y seguros, cuales son las prácticas del maestro jubilado D. Pedro Rabassa” y los señores capitulares multaron a Francisco Soler al considerar que se había propasado.⁸⁶

En 1765 el Cabildo catedralicio llegó incluso a retirar las llaves del archivo de música a Francisco Soler tras la desaparición de algunas obras y no le concedió una ayuda económica para copiar los papeles de música del *Miserere* de ese año, por lo que el músico acortó la obra. Los señores capitulares se enfadaron y pidieron que se cantase al día siguiente el *Miserere* del año anterior porque el que se había cantado ese año de 1765 “casi no llegó a media hora”. También se quejó el Cabildo catedralicio de que la Capilla de Música cantaba siempre las mismas Misas, Antífonas y Vísperas, e instó al maestro a que utilizara otros libros que había en el archivo de música.

Francisco Soler también se vio involucrado en otros incidentes desafortunados. Por ejemplo, en 1766 el ministril oboe Manuel Mayorga le acusó de no haberle pagado una función al haber encargado Francisco Soler que tocara de primer oboe José Gómiz y no él, tal como le correspondía por antigüedad. Ese mismo año se cantaron los villancicos de Concepción, Navidad y Reyes compuestos por Manuel de Cuesta, tenor de la Capilla de Música, porque Francisco Soler estuvo ausente desde julio hasta noviembre de 1765. Entonces el Cabildo le impuso una multa que después le perdonó.⁸⁷

Las diferencias y enfrentamientos de Francisco Soler con el Cabildo y los músicos de la Catedral de Sevilla por el dudoso cumplimiento de sus obligaciones fueron tan evidentes que este maestro acabó marchándose a la Catedral de Jaén en 1767 y allí permaneció hasta 1784.⁸⁸ Esto sucedió poco antes de que Pedro Rabassa falleciera el 12 de diciembre de 1767 a la avanzada edad de ochenta y cuatro años. El mismo día de su muerte, “el Cabildo mandó darle sepultura delante de la Concepción Molina, hacer honras, novenario y doble de M[ae]str[o] R[acioner]o sin ejemplar.”⁸⁹

⁸⁶ Se, AC 1764, sec. I/ Leg. n.º 130, p. 209v.

⁸⁷ Véase *Multa perdonada por el Cabildo hispalense al maestro de capilla Francisco Soler (1766)* en el t. II.

⁸⁸ El Cabildo de la Catedral de Jaén también adoptó una actitud crítica hacia la obra de este maestro y en 1781 decía de su obra que “no es tan eclesiástica y devota”. Además, el Cabildo tampoco estaba contento con “las excusas de si son o no teatrales o seguidillas”. Citado en Pedro Jiménez Cavallé, *La música en Jaén*, Jaén, Diputación, 1991, p. 113.

⁸⁹ He de señalar que de las noticias recogidas sobre las defunciones de todos los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla, la consideración de ‘maestro ejemplar’ tan sólo se utilizó para Pedro Rabassa. Se, *Libro de Entradas*, sec. IV, n.º 385, ración 20, folio 155v.

Capítulo VIII

La obra de Pedro Rabassa: fuentes musicales y literarias en España e Iberoamérica

1. La obra de Pedro Rabassa: una visión de conjunto

El catálogo general que he elaborado de la obra de Pedro Rabassa recoge 312 obras localizadas hasta el momento, 311 son musicales y 1 es un tratado manuscrito de teoría musical con dos resúmenes parciales del mismo.¹ Todas son de género vocal con acompañamiento de instrumentos, 174 de las cuales llevan el texto en latín y 136 en castellano, a excepción de 1 exclusivamente instrumental.

Los manuscritos localizados se elevan hasta un total de 398 debido a que unas 87 están copiadas y/o arregladas en más de un archivo. Las obras en latín se utilizaban dentro de la liturgia y eran reutilizadas con frecuencia, de ahí su pervivencia en el repertorio. En cambio, las obras en castellano eran paralitúrgicas y se renovaban casi anualmente.²

Sólo cinco de las obras vocales de Pedro Rabassa localizadas son profanas: los tonos *Elisa, gran reina* (1710) y *Deslumbrada navecilla* (1714)³, las cantadas *Herido de sus flechas* (ca. 1710) y *Monstruo voraz* (a. 1713) y el dúo *Amor a cuyas aras rendido* (1714-1724). Además, una sonata para teclado, una de las primeras en su género en España.

Poco menos de la mitad de las obras localizadas de este músico (132) se conserva en las instituciones donde Pedro Rabassa ejerció el magisterio de capilla (catedrales de Valencia y de Sevilla). El resto se encuentran diseminadas por un considerable número de instituciones españolas, europeas e iberoamericanas, lo que nos da una idea del gran interés que despertó su obra y su amplia diseminación geográfica. Es posible que puedan seguir apareciendo otras copias o nuevas obras de este maestro de capilla a medida que se vayan catalogando los fondos de las instituciones musicales que todavía quedan por inventariar en España e Iberoamérica.

¹ Véase apartado sobre su música teórica en el capítulo X.

² He constatado cómo Pedro Rabassa reutilizó en mayor medida el texto y ocasionalmente la música de sus villancicos. Véase el apartado sobre la reutilización de textos literarios en el capítulo IX.

³ También lleva un texto sacro ('a lo divino') añadido.

2. Fuentes musicales

La obra de Pedro Rabassa gozó de una amplia difusión en España e Iberoamérica y no sólo se interpretó en las catedrales donde ejerció su magisterio sino en veinticinco instituciones religiosas españolas e hispanoamericanas más. Hoy en día su obra se halla diseminada en casi una treintena de archivos religiosos y diversas bibliotecas españolas, europeas y americanas. Es destacable el hecho de que en las catedrales donde P. Rabassa trabajó se conserva exclusivamente obra en latín y villancicos, mientras que en otras instituciones -especialmente las menores- es donde se encuentra otra tipología de piezas en castellano como cantatas y tonos.

2.1. España

La mayor parte de la obra musical de Pedro Rabassa se encuentra en casi una veintena de archivos y bibliotecas españolas, casi todos ubicados en instituciones religiosas (véase tabla 78).

Tabla 78. Difusión de la obra de Pedro Rabassa en España.⁴

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo general de la obra de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Géneros	Lugares																		
	Se	Se msc	MA	CZ	OLI	JER	TE c	Bc	CaM	TAc	TO	PALc	SA	V	SEG	VAc	VAcP	PAco	RO
Antífonas	10			9												1	1		
Cánticos	1			9	5											2	1		
Himnos	2			1															
Lamentaciones					5										1	1			
Lecciones					1														
Letanías	2			1															
Misas	10	1		12	3							2		1	9	5			2
Motetes	6		1	12				1						1	18	2			
Responsorios	2			11		1		1							1	3			
Salmos	8		2	18	13								8	2	18	10			
Secuencias	1			1						1						5			
Cantadas							1	1	2		2	1		1					
Oficio difuntos	1																		
Oratorios																		1	
Tonos							1	1			2				[1]				1
Villancicos					62		3				2		1		[2]	34			
Piezas instrumentales								1											
TOTAL	43	1	3	74	89	1	5	5	2	1	6	1	11	1	8	89	22	1	3

⁴ He optado por hacer una clasificación de los lugares según las comunidades geográficas actuales y ordenarlos alfabéticamente, a excepción de la Catedral de Sevilla que presento en primer lugar al ser la institución principal estudiada en este trabajo.

Las instituciones que conservan un mayor número de obras musicales de Pedro Rabassa son la Catedral de Valencia y la iglesia Colegial de Olivares (Sevilla). En general, casi todos los archivos conservan un mayor número de piezas con texto en latín. Únicamente se rompe esta tendencia en Olivares, donde se conservan la mayor cantidad de villancicos seguida por la Catedral de Valencia. Es interesante destacar cómo la institución donde Pedro Rabassa ejerció su magisterio durante más tiempo, la Catedral de Sevilla, conserva sólo obras latinas y en menor cantidad que otras instituciones en las que Pedro Rabassa estuvo menos tiempo, como la Catedral de Valencia, o incluso no trabajó, como la Colegial de Olivares y la Catedral de Cádiz.

2.2.1. Andalucía

a) Catedral de Sevilla

En principio podría pensarse que el archivo de la Catedral de Sevilla albergaría los mayores fondos musicales de Pedro Rabassa, ya que éste trabajó allí como maestro de capilla en activo durante treinta y tres años y estuvo diez más como maestro jubilado. Sin embargo, el número de piezas de este maestro allí conservadas es inferior a las localizadas en otras instituciones⁵ y sólo se encuentran 44 de sus obras vocales⁶ en latín⁷ y ninguna de las aproximadamente mil obras en castellano que este músico debió de componer al frente de la Capilla de Música catedralicia.⁸

Los géneros de antífonas, himnos, letanías y responsorios representan cada uno el 4'6 % del total de obras de Pedro Rabassa localizadas en la Catedral de Sevilla; cada cántico, oficio de difuntos (incompleto) y secuencia supone el 2'3 %; las misas el 23'2 % y los motetes el 14 % (véase tabla 78).

⁵ El archivo catedralicio hispalense conserva fundamentalmente obras de los siglos XVI y segunda mitad de los siglos XVIII y XIX (véase apartado sobre repertorio conservado en el capítulo V).

⁶ Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra Jarne y Manuel Vázquez Vázquez, *Catálogo de los Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla... op. cit.*, p. 138, atribuyen a Rabassa una más: *Miserere* a 4 voces, n.º documento 193, signatura 101-20-1. Si en efecto fuera de Pedro Rabassa sería la primera vez que en todo su magisterio en la Catedral de Sevilla compuso una obra en latín a 4 voces. Este hecho y la ausencia de justificación, me hace poner en duda su atribución y no la he contabilizado.

⁷ El escaso legado musical de Pedro Rabassa en la Catedral de Sevilla contrasta con la gran cantidad de obras que el archivo catedralicio sevillano conservaba de este compositor pocos años después de su jubilación: 191 obras. Se, Libro 125, n1 15-17, *Inventario de obras musicales (1759)*, pp. 1-3 (véase en el apéndice documental). Este inventario, en el que se reseñan sólo obras en latín, estuvo elaborado por Pedro Rabassa y se acompañó de la relación de otras obras de varios autores.

⁸ En la Colegial de Olivares (Sevilla) se encuentran 62 villancicos de Pedro Rabassa, algunos de los cuales considero son los originales de la catedral hispalense (véase apartado correspondiente en este mismo capítulo).

Todas las obras de este músico conservadas en este archivo están fechadas, excepto seis (oficio de difuntos,⁹ himno *Et mare cordis*, antífonas *Amavit eum Domini* y *Gaudeant in coelis* y motete *In medio Ecclesiae*). Varias piezas son anteriores a la llegada de Rabassa a Sevilla (misa *Sine nomine*, 1714; misa *Per oppositus motus*, 1719 y salmo *Laudate Dominum*, 1716) y probablemente este maestro las envió como muestra para obtener el magisterio o pudo llevarlas él mismo. En general, predominan las obras que datan de los años centrales de su magisterio, la década de 1740.

Estas obras presentan una plantilla vocal dividida en uno, dos o tres coros. La mayoría de ellas (47'7 %) son para 8 voces divididas en dos coros, el primero de los cuales presenta más voces agudas (TiTiAT) en el 27'7 % de los casos y el segundo coro una plantilla vocal más equilibrada (TiATB) en el 20'4 %. Proporcionalmente le siguen las obras a 6 voces, agrupadas en dos coros, con un 18,1% de los casos. El primer coro está formado por dos voces y el segundo por cuatro. Las obras a 12 voces están representadas con un 15'9% y divididas en tres coros de cuatro voces cada uno. El primer coro es el que presenta mayor variedad tímbrica, mientras que el segundo y el tercero son siempre iguales. Tan sólo hay una excepción, en el salmo *Laudate Dominum* de 1716, obra que Pedro Rabassa compuso antes de su llegada a Sevilla y en el que la plantilla es diferente (TiTiTB en los tres coros). Con menor frecuencia (9%) se conservan obras a 7 voces distribuidas en dos coros. Las obras escritas para 9 voces y 4 voces representan el 4,5% del total respectivamente.

La plantilla instrumental de las piezas conservadas es mucho más reducida que la que existió en la época en la catedral.¹⁰ Tan sólo el 18% de las obras llevan dos violines, y una de ellas (misa *Sine nomine*, 1714) además dos oboes. El resto llevan sólo acompañamiento continuo. En algunas aparece especificado que en el continuo tocaron bajones (18%), contrabajo (4,5%), violón (2,2%) o violonchelo (13,6%).

b) Catedral de Cádiz

La Catedral de Cádiz se encontraba en el siglo XVIII dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla y dependía de la sede metropolitana de la Catedral hispalense.

⁹ Transcrita y estudiada por Juan M^a Suárez Martos, *La música de Pedro Rabassa en el archivo de la Catedral de Sevilla: obras latinas conservadas*. v. I. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2008 (inédito), pp. 46-49. P. Rabassa compuso una misa de *Requiem* diferente conservada en la Catedral de Valencia y la Colegiata de Roncesvalles que publicaré próximamente que ha sido grabada por *Harmonia del Parnàs* dirigidos por Marian Rosa Montagut (La mà de Guido, 2006).

¹⁰ Véase el estudio sobre la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en el capítulo III.

También las ciudades de Cádiz y Sevilla estuvieron estrechamente relacionadas durante siglos debido a que eran el punto de partida de la ruta comercial hacia América. No es de extrañar pues, que la Catedral de Cádiz sea una de las catedrales que más obras de Pedro Rabassa conserva. Concretamente en el archivo catedralicio gaditano se encuentran 74 obras de este compositor, todas ellas con texto en latín.¹¹

En algunas de estas piezas en el archivo de la Catedral de Cádiz no aparece explícitamente el nombre de Pedro Rabassa¹² y es probable que se le hayan atribuido algunas más que se copiaran en la misma fecha. Las obras atribuidas a Pedro Rabassa en Cádiz son ocho: misa a 7 voces, misa *Salve Sancta Parens* (versión a 9 voces), *Magnificat* a solo y a 5 voces, *Magnificat* a 8, y los responsorios *Ecce sacerdos magnus*, *Hodie nobis caelorum Rex*, *In columbae specie* y *O magnum mysterium*.

El encargado de gestionar la adquisición de las obras de Pedro Rabassa fue Alonso Ramírez de Arellano¹³ que trató de conseguir “las más selectas obras de esta clase [latín] que compuso D. Pedro Rabassa”. Todas las obras del maestro Rabassa conservadas en Cádiz las copió Manuel Jurado entre los años 1781 y 1784 y de los originales prestados por Cipriano Ferrando, contralto primero de la Capilla de la Catedral de Sevilla.

“Después se leyó un memorial en que el M[ae]stro de Capilla, D. Matías Montañana, presbítero y primer bajonista, y D. Alonso Ramírez de Arellano, Alcaide de las puertas del mar, todos tres comisionados por el Cabildo para elegir músicas latinas adecuadas al coro, exponen que por medio de D. Cipriano Ferrando, músico de la Catedral de Sevilla, han adquirido las más selectas obras de esta clase que compuso D. Pedro Rabassa, M[ae]stro de Capilla de aquella Catedral, de las que han copiado las más útiles, como así mismo que el M[ae]stro de la Capilla de esta Iglesia hace donación de doscientas y cinco obras latinas de música que tiene propias, concluyendo con pedir se mande formar un archivo p[ar]a la custodia de todo esto: y oído por los s[eñore]s se acordó que el Sr. Obrero disponga la formación de este archivo, formándose un exacto inventario de todo; que dé las gracias a nombre del cabildo a D. Alonso Ramírez de Arellano, y que se le den perpetuamente propinas de ministro de la Iglesia, y que libre

¹¹ Máximo Pajares Barón, *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pp. 451-466. El archivo musical de la Catedral de Cádiz se encuentra microfilmado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (MF 43 CÁDIZ).

¹² Según Máximo Pajares Barón, *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz... op. cit.*, pp. 451-466.

¹³ Alonso Ramírez de Arellano se había presentado a la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla tras la jubilación de Pedro Rabassa en 1757. Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, pp. 212v, 227 y 228. Ese mismo año también se presentó a la misma plaza en la Capilla real de Granada. Estuvo vinculado a la Catedral de Sevilla aunque no como músico en plantilla. Véase Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.*, pp. 427-428.

cien pesos a D. Cipriano Ferrando, el músico de la de Sevilla, y se le devuelvan los originales que han franqueado.”¹⁴

Esta adquisición de obras por el Cabildo gaditano estuvo motivada por la necesidad de renovación del repertorio que le exigió a su maestro de capilla Francisco Delgado Sánchez en 1780. Para ello creó una comisión que revisara el archivo de música catedralicio y pidió que lo enriquecieran solicitando “de otras santas iglesias Misas, Vísperas y Responsorios puestos en música según el espíritu del Cabildo”. Fue entonces cuando se gestionó la adquisición de obras de Sevilla y también del real Colegio de Corpus Christi de Valencia.¹⁵ No obstante, no deja de llamar la atención que casi dos décadas más tarde del fallecimiento del maestro Rabassa el Cabildo gaditano mandara sacar copia de “las más útiles” para que fueran interpretadas por su Capilla de Música en una fecha tan tardía. Este hecho podría interpretarse como una muestra de la vigencia en el repertorio de la música de Rabassa en las postrimerías del s. XVIII y/ o también de la lentitud con la que entraron las nuevas tendencias musicales dieciochescas en algunas ciudades.

En la Catedral de Cádiz se realizó un inventario de todas las obras de Pedro Rabassa que se copiaron y el total ascendía a 144 obras latinas: once cánticos, cuatro himnos, seis lamentaciones, once misas (dos de Réquiem), veintiocho motetes, veintitrés responsorios, veintinueve salmos y dos obras sin especificar.¹⁶

Hoy día el archivo catedralicio gaditano conserva sólo 74 del total que se copiaron, entre las cuales hay antífonas, que representan el 12’3 %; cánticos (11 %); misas (16’4 %); motetes (16’4 %); responsorios (15 %); salmos (24’6 %) y un himno, una letanía y una secuencia (1’3 % cada uno) (véase tabla 78). También se conserva más de una versión de las obras *Magnificat* (a solo y a 5 voces), misa *Salve Sancta Parens* (a 5 y a 9 voces), secuencia *Stabat Mater* (a 4 y a 8 voces)¹⁷ y los motetes *Attendite populi* y *Audite Caeli* (con instrumentos y sin ellos).

La plantilla vocal utilizada en estas obras abarca desde una voz sola hasta 10 voces, predominando la plantilla vocal a 8 voces divididas en dos coros. Se halla una

¹⁴ CZ, Acta del Cabildo, 1 de agosto de 1783. Libro 40, folio172-172v. Citado por Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.* p. 332 y documento nº 59.

¹⁵ Cádiz, Archivo Catedral, Actas, L. 39, f. 182v, 6 de octubre 1780. Citado en Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz...op. cit.*, p. 332.

¹⁶ Véase este inventario de 1781 y 1783 en el apéndice documental.

¹⁷ Una copia se encuentra en la Catedral de Durango (México) sólo para el coro primero y en claves altas.

obra para tiple solista; otra a 3 voces; una a 4 voces; seis a 5 voces; doce a 6 voces; cuatro a 7 voces; cuarenta y tres a 8 voces; tres a 9 voces; y una a 10 voces.

Más de la mitad de las obras (54 %) incluyen en su plantilla diversos instrumentos además de los del acompañamiento continuo, muchos de ellos fueron añadidos posteriormente a la fecha de composición. Los oboes aparecen en plantilla en veinticinco obras (62'5 %), los violines en trece (32'5 %), las flautas en siete (17'5 %), las trompas en cuatro (10 %) y en dos piezas se concreta que el órgano ha de utilizar el registro de clarines (5 %).

c) Catedral de Málaga

La Catedral malagueña se encontraba dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla y era una de las más próximas geográficamente a ella. Sin embargo, sólo se conservan en su archivo tres obras de Pedro Rabassa.¹⁸ Los salmos *Laetatus sum* y *Lauda Jerusalem* son para 6 voces y continuo y están fechados en 1713 y 1727 respectivamente y el motete *Audite universi populi* es para 12 voces y continuo y es una copia del que se conserva en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. El manuscrito de Valencia está escrito en claves altas y el de Málaga está transportado y firmado por Juan Cuevas.¹⁹ Esta fue la primera obra de P. Rabassa transcrita y publicada a finales del siglo XIX por Hilarión Eslava.²⁰

d) Colegial de Olivares (Sevilla)

La producción musical de Pedro Rabassa conservada en el archivo de la iglesia Colegial de Olivares, localidad próxima a la ciudad de Sevilla -aproximadamente a veinte kilómetros- asciende a 89 obras y es -junto con la de la Catedral de Valencia- la más voluminosa localizada hasta el momento. Además, ésta es la más numerosa hallada en una iglesia donde el compositor no trabajó y resulta de gran interés porque la

¹⁸ Antonio Martín Moreno (dir.), *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación musical de Andalucía, 2003, v. 2, pp. 779-780. En este catálogo se cita una pieza más, *Virgo prudentissima*, que no corresponde a Rabassa.

¹⁹ Este inquieto maestro valenciano ocupó los magisterios de capilla en Tortosa (1817), Játiva (1818), Málaga (1824), Toledo (1825), Córdoba (1827-33) y Valencia (1833-55). *Diccionario de la música valenciana*, v. 1, p. 273. A pesar de su breve magisterio en Málaga, dejó en su archivo catedralicio un considerable número de sus composiciones y copias manuscritas de maestros valencianos de la época.

²⁰ Hilarión Eslava, *Lira Sacro Hispana, s. XVIII, 1852-1860*, t. I, serie 1ª, p. 41.

mayoría son villancicos que proceden de la Catedral de Sevilla.²¹ Estos representan el 70 % de la producción de Pedro Rabassa conservada en Olivares y las obras latinas el 30 % restante. Tres de las piezas aparecen repetidas o arregladas para plantillas diferentes. Aunque hay un villancico anónimo cuyo primer verso coincide con un texto al que Rabassa puso música, el resto difiere por lo que no se le puede atribuir.²² Las lamentaciones representan el 18'5 % de las obras en latín; las lecciones el 3'7 %; los cánticos el 18'5 %; las misas el 11'1 % y los salmos el 48'1 % (véase tabla 78).

Todas las obras latinas de Pedro Rabassa en Olivares aparecen fechadas, excepto seis. Sin embargo, la fecha no es la de composición sino de copia, ya que son posteriores a su fallecimiento. El copista de Rabassa fue Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la iglesia Colegial de Olivares entre 1760-1811.²³ Este adaptó la mayor parte a la reducida plantilla musical de la que disponía, por lo que tan sólo algunas de ellas tienen violines (18'5 %), bajones (7'4 %) y órgano (3'7 %). La plantilla vocal no consta en dos casos y las obras restantes son para solista (18'5 %); a dúo (3'7 %); a 3 (3'7 %); a 4 (3'7 %);²⁴ a 5 (14'8 %); a 6 (44'4 %); a 7 (3'7 %) y a 8 voces (3'7 %).

e) Colegiata de Jerez de la Frontera (Cádiz)

Esta colegiata fue una de las cinco iglesias que se encontraban dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla en el siglo XVIII y dependía también de su sede metropolitana, la Catedral de Sevilla. En el archivo de la Colegial jerezana sólo se conserva de P. Rabassa el responsorio *O vos omnes* a 4 voces y acompañamiento continuo.²⁵ La obra no está fechada y está también en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia por lo que probablemente fue compuesto durante la etapa en la que Rabassa ocupó el magisterio en la Catedral de Valencia (1714-1724).²⁶

²¹ 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...op. cit.* pp. 105-155.

²² *Ah del confuso caos*, villancico a la Concepción, 1749. En Mn.

²³ Véase Joaquín Romero Lagares, *Juan Pascual Valdivia, maestro de la Colegial de Olivares (1760-1811)*, Sevilla, Universidad, 2004 y *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*, Madrid, Sedem, 2006.

²⁴ Se trata de un arreglo del Salmo *Credidi* a 6 voces (TiT/TiATB) reducida a 4 (TiTiAT).

²⁵ 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. Agradezco a Marcelino Díez el haberme proporcionado el íncipit musical.

²⁶ Esta obra está editada en Rosa Isusi Fagoaga (ed.), *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit.*

f) Monasterio de San Clemente (Sevilla)

En este monasterio de la ciudad de Sevilla con más de siete siglos de antigüedad que fue fundado tras la conquista de la ciudad por el rey Fernando III y que pertenece a la orden del Císter se ha localizado recientemente la misa *Sancti et Iusti* para 4 y 8 voces con violines y continuo fechada en 1754 e inventariada por el propio Rabassa en 1759 aunque hoy únicamente se ha localizado en este archivo monástico²⁷.

2.1.2. Aragón

a) Catedral de Teruel

En la Catedral turolense se conservan cinco obras en castellano de Pedro Rabassa (tres villancicos, una cantada y un tono), que hasta el momento no aparecían referenciadas en ningún catálogo o estudio.²⁸ Todas estas piezas son para voces con acompañamiento continuo. Los tres villancicos son para una plantilla de dos coros: *Aliento mortales* (8 voces), *Las flores, las aves* (7 voces), *Démosle vaya*²⁹ (8 voces) y las dos restantes son para tiple solista, la cantada *Ya María Santísima en su soledad* y tono *Deslumbrada navecilla*. Esta última data de 1714 y lleva textos a lo “divino y a lo humano”. La temprana cronología de este tono y la proximidad de la Catedral de Valencia, donde Pedro Rabassa trabajó durante diez años (1714-1724), sugieren que las obras halladas en Teruel podrían proceder de Valencia. Pudieron haber sido llevadas allí por Crisanto Jacinto Escobar, maestro de capilla en Teruel y uno de los examinadores de Pedro Rabassa cuando obtuvo el magisterio en la Catedral valentina.³⁰ He podido

²⁷ El archivo musical del monasterio se encuentra en fase de catalogación a cargo de Alfonso Peña, a quien agradezco el haberme proporcionado el íncipit de esta obra y también a Juan María Suárez Martos la información al respecto.

²⁸ José Martínez Gil, *La música en la Catedral de Teruel (1577-1719)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011. Agradezco a este investigador su amabilidad al permitirme el acceso a las obras de Rabassa en Teruel.

²⁹ Un villancico de Diego Durón con el mismo íncipit textual y semejante íncipit musical se conserva en la Catedral de Teruel (sec. 3ª, n.º 180). José Martínez Gil, *La música en la Catedral de Teruel... op. cit.*

³⁰ Vicente Ripollés, *El villancico i la Cantata a Valencia... op. cit.*, p. XIV y Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4.s. XVIII... op. cit.*, p. 166. Esta hipótesis la compartió conmigo José Martínez Gil.

constatar que los trasvases de música y músicos entre las instituciones valencianas y aragonesas fueron bastante frecuentes también en el s. XVIII.³¹

En la Biblioteca Nacional de Madrid he localizado el texto impreso de *Las flores, las aves* que se interpretó en la Catedral de Sevilla en la festividad de la Inmaculada Concepción de 1724, el mismo año de la incorporación de Pedro Rabassa.³² Probablemente el maestro compuso este villancico en los últimos meses de su estancia en Valencia, ya que acostumbraba a componerlos con bastante anterioridad.³³

2.1.3. Castilla-León y Navarra³⁴

a) Catedral de Astorga (León)

En este archivo se conserva un manuscrito titulado *Rudimentos para la composición* con parte de la obra teórica de Pedro Rabassa. Se trata de un cuaderno manuscrito de veintitrés hojas pautadas, cosido por la parte lateral izquierda. Tras el estudio de este pequeño libro, en el que aparecen ejercicios de contrapunto y composición desde 2 a 8 voces, he podido comprobar que se trata de un resumen de la primera parte de las tres que tiene la *Guía para principiantes* de Pedro Rabassa, cuyo manuscrito está en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.³⁵

b) Catedral de Palencia

Allí se conserva la cantada de Pedro Rabassa *Astro nuevo*, dedicada al Santísimo Sacramento, para tiple solista, dos violines y acompañamiento y consta de tres arias, dos recitados y una sección final en *Adagio*.³⁶

³¹ Rosa Isusi Fagoaga, “Conexiones musicales entre Teruel y Valencia en el siglo XVIII”, en *Teruel. Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, n.º 91 (II), (2006-2007), pp. 205-226.

³² Mn, VE/1310-43. *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional ... op. cit.*, p. 116.

³³ Por ejemplo, en 1734 Pedro Rabassa pidió al Cabildo hispalense tres meses de permiso para convalecer de una grave enfermedad y ya tenía los villancicos de Navidad y Reyes compuestos antes de enfermar. Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n.º 108, p. 408. Véase *Permiso y sustitución en los días dobles concedidos por el Cabildo hispalense al maestro de capilla Pedro Rabassa (1734)* en el apéndice documental.

³⁴ La Catedral de Palencia y la Colegiata de Roncesvalles formaban parte en el s. XVIII de la provincia eclesiástica de Burgos; la Catedral de Astorga y Salamanca de la provincia eclesiástica de Santiago de Compostela; y la Catedral de Valladolid de la provincia eclesiástica de Toledo.

³⁵ Véase apartado sobre la música teórica de Pedro Rabassa en este capítulo y tabla 78.

³⁶ El íncipit del primer recitado es “A la esfera divina”. José López Calo, *La Música en la Catedral de Palencia... op. cit.*, t. 1, p. 162. Agradezco a los archiveros las facilidades para reproducir la pieza.

c) Catedral de Salamanca

En la Catedral de Salamanca se catalogaron once obras de Pedro Rabassa, diez en latín y una en castellano. Entre las obras latinas hay ocho salmos y dos misas (véase tabla 78). Los salmos cuentan con una plantilla variada entre 3 y 9 voces y algunos llevan acompañamiento de violines, como *Cum invocarem*, *Cum invocarem exaudivit me Deus* y *Qui habitat*. En el título de una de las dos misas dice *Misa a 4 con violines* pero aparecen partes para 8 voces, dos violines, dos clarines y acompañamiento continuo.

Casi todas estas obras son únicas a excepción de tres que se encuentran en algún otro archivo. Sólo una de ellas, la misa *In devotione Beatae Mariae Virginis*, aparece fechada en 1741 y se conserva una copia en la catedral de Cádiz. El villancico *Ay amado Jesús*, es para 3 voces (TiAT), violines y acompañamiento continuo. Esta pieza está incompleta en la Colegial de Olivares (Sevilla) con la fecha de 1768 y también he localizado una copia en la basílica de Guadalupe de México D. F. con el texto dedicado a la Virgen y escrito un tono alto. La fecha y la localización de copias hacen pensar que las obras conservadas en Salamanca procedan de la etapa sevillana de P. Rabassa.

Desgraciadamente, varias de estas obras mencionadas desaparecieron del archivo a mediados de los años 1990 y hoy sólo se conservan 6: las misas *In devotione* y *a 4 con clarines*, un *Miserere*, *Cum invocarem* y *Beatus vir*. Dejo constancia de todas las piezas con la esperanza de que puedan ser devueltas al archivo y recuperadas.

d) Catedral de Valladolid

Se conserva únicamente la cantada *Ay cómo vuela*, para tiple solista con continuo.³⁷ La misma está también en el archivo de la iglesia de Sant Pere en Canet de Mar (Barcelona) con la denominación de villancico.

e) Colegiata de Roncesvalles (Navarra)

En la Colegiata de Roncesvalles se conservan tres obras de Pedro Rabassa, dos misas en latín y tono en castellano³⁸ (véase tabla 78). Las dos misas se encuentran

³⁷ Higinio Anglés deja constancia en su artículo “El archivo musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical* (1948), p. 89 de la existencia de una cantada a solo con acompañamiento. Véase José López Calo, *La música en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento, 2007, 8 vols.

también en otros archivos españoles, mientras que la obra con texto en castellano es única y está fechada (*En el mar de la gracia*, 1719). Una de las misas es de *Requiem* y se conserva también en la Catedral de Valencia con fecha de 1713. La otra es la misa *Salve Sancta Parens* y también se encuentra en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia y en la Catedral de Sevilla.

Las obras en Roncesvalles proceden de los períodos en que Pedro Rabassa trabajó en Vic (1713) y Valencia (1714-1724)³⁹ y probablemente pudo llevarlas allí algún músico de la dinastía de los Acuña⁴⁰ o quizás Sebastián Maestu, clérigo y músico de las catedrales de Burgos, Pamplona y Colegiata de Roncesvalles.⁴¹

La plantilla de las obras latinas es más numerosa que la que presenta la obra en castellano. La misa de *Requiem* es a 8 voces, violines y acompañamiento continuo y la misa *Salve Sancta Parens* es a 9 voces con acompañamiento y el tono *En el mar de la gracia* está compuesto para un solo coro de 4 voces (TiTiAT).

2.1.4. Cataluña

a) Biblioteca de Cataluña (Barcelona)

En la Biblioteca de Cataluña se conservan cinco composiciones de Pedro Rabassa,⁴² un breve resumen parcial de su tratado de composición⁴³ y el texto impreso de una *Serenata alegórica* que el músico compuso en 1742.⁴⁴ Una de las cinco obras es una sonata escrita para teclado (órgano), la única obra exclusivamente instrumental conocida de Pedro Rabassa.⁴⁵ Quizás se le pudieran atribuir a este compositor también

³⁸ Según M^a Concepción Peñas García, *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*, Pamplona, Fondo Público Gobierno de Navarra, 1995, pp. 272-273.

³⁹ En este archivo también se conservan numerosas obras de otros importantes músicos que trabajaron en el área valenciana como Francisco Vicente Cervera, Isidro Escorihuela, Francisco Hernández Illana, Vicente Hervás, Manuel Narro, Teodoro Ortells, Onofre Peñalva, José Pradas y Vicente Rodríguez.

⁴⁰ M^a Concepción Peñas García, “Los Acuña, una familia de músicos”, *Revista de Musicología*, XIX, n.º 1-2 (1996), pp. 179-208.

⁴¹ Véase apartado sobre teoría musical en el capítulo X y su relación con el músico Sebastián Maestu.

⁴² Felipe Pedrell en su *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, ...*op. cit.*, recoge sólo tres (motete *O mgnum mysterium*, cantada *Ay dolor mío* y tono *Elisa, gran reina*).

⁴³ Véase apartado sobre la música teórica de Pedro Rabassa en este mismo trabajo.

⁴⁴ Véase apartado sobre la actividad de la capilla de música catedralicia en el Palacio arzobispal de Sevilla en el capítulo V.

⁴⁵ En el ms. M 1012, que ha sido estudiado por Águeda Pedrero-Encabo, “El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M1012: tiento, tocata, sonata”, *Anuario Musical* 51 (1996), pp. 135-156 y *La sonata para teclado. Su configuración en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997. La sonata ha sido editada por Bernat Cabré (ed.), *Pere Rabassa. Sonata*, Barcelona,

otras dos piezas escritas a continuación en el mismo manuscrito M 1020 que no llevan autoría. Este manuscrito recoge repertorio para instrumento de tecla (órgano o clavicémbalo) de compositores que trabajaron en la ciudad Valencia, fundamentalmente de Vicente Rodríguez Monllor y Francisco Vicente Cervera, organista de la catedral y del Real Colegio Seminario de Corpus Christi respectivamente durante la primera mitad del s. XVIII. Otros compositores representados menos conocidos son José Guerra y José Grau, cuya obra está fechada en 1741. El manuscrito es un facticio de mano de varios copistas y en la portada de pergamino deteriorada (reutilizada de un libro de coro) se puede leer “Sandoval” y “Valencia”, con lo que no hay duda sobre su procedencia valenciana, seguramente de alguna de las dos instituciones anteriormente mencionadas. Podemos aportar algunos datos inéditos y una hipótesis respecto a su procedencia, ya que me inclino a pensar que procede del Real Colegio Seminario de Corpus Christi debido a varios factores: el primero es que tras el nombre de F. Vicente aparece detallada su vinculación con la institución “organista del Colegio”; el segundo es el formato del manuscrito, que es semejante a otro libro para tecla conservado en el Real Colegio; pero la razón más determinante es el hecho de que en la parte trasera de la cubierta aparece escrito con pluma en tinta negra “R. Ortiz, pbro.” Y hemos localizado a un Ramón Ortiz Andreu que fue organista 2º y capellán de coro en el Real Colegio entre 1908 y 1910 y posteriormente consiguió un puesto en la catedral de Tortosa de donde procedía⁴⁶. Es posible que este organista se hiciera con el libro durante su etapa en el Real Colegio y lo llevara consigo a la catedral tortosina en la cual se formó el eminente musicólogo y compositor Felipe Pedrell. Fue precisamente un año después, en 1911 cuando en Tortosa, su ciudad natal, se le rindió homenaje a F. Pedrell y entonces pudo recibir este manuscrito que pasaría con su legado a la Biblioteca de Cataluña.

Otras composiciones conservadas en la Biblioteca de Cataluña y que también pudieran haber pertenecido al legado de F. Pedrell son el responsorio *O magnum mysterium* y el motete *Exultate cuncti in Domino*, escritos para una plantilla de 8 voces con acompañamiento continuo. Ambos manuscritos son copias del s. XIX y el segundo mencionado está firmado por Juan Bautista Guzmán en 1880, año en que era maestro de capilla de la catedral de Valencia y trabajaba en la ordenación y recuperación de su

Tritó, 2006 y grabada en CD por *Harmonia del Parnàs* dirigidos por Marian Rosa Montagut en *Salve Regina* (2010).

⁴⁶ E:VAcp. *Libro de entradas 9-18 y 13-199*. Citado por Antonio Domenech Corral, *Real Colegio Seminario de Corpus Christi. Listado de su personal desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2004*. Valencia, 2004, p. 38 (Inédito). Agradezco a este investigador su generosidad al haberme facilitado una copia de su trabajo.

archivo musical.⁴⁷ Este maestro pionero en la recuperación del patrimonio musical en Valencia, en especial de la obra de J. B. Comes, estuvo relacionado con prestigiosos investigadores de la época, entre ellos F. A. Barbieri, con el que mantuvo contacto epistolar. Probablemente este motete pudo ser un envío de J. B. Guzmán a F. Pedrell, ya que era bastante frecuente que los músicos se intercambiaran obras y ampliaran así su conocimiento sobre repertorio.

Las otras dos piezas son una cantata religiosa *Ay dolor mío* y un tono profano *Elisa, gran reina*, compuesto este último para conmemorar la victoria del Archiduque Carlos de Austria en la batalla de Almenara (Castellón) en 1710.⁴⁸ Estas obras con el texto cuentan con una plantilla reducida (tiple solista y acompañamiento continuo) y están estructuradas en varias secciones que incluyen recitados y arias, muy de moda en la música de comienzos del siglo XVIII. El tono lleva además un texto sobrepuesto “a lo divino” en algunas secciones, de lo cual se deduce que fue reutilizado en alguna ocasión posterior en un contexto sacro.

b) Catedral de Tarragona

En la catedral tarraconense se conserva la secuencia *Stabat Mater Dolorosa* de Pedro Rabassa, para 4 voces (dos triples, un alto y un tenor) con acompañamiento continuo.⁴⁹ Quizás esta pieza pueda concordar con el *Stabat Mater* del músico del que se conservan ejemplares en las catedrales de Cádiz y Durango (México), ya que es para semejante plantilla y tono.⁵⁰

c) Catedral de Tortosa (Tarragona)

En este archivo musical poco conocido hasta el momento se conservan seis piezas religiosas con texto en castellano de Pedro Rabassa, todas únicas a excepción de una. Se trata de dos tonos (*Milagro el más supremo*, para tiple, violines y

⁴⁷ Véase su voz en el *Diccionario de la música valenciana...op. cit.* v. 1, p. 474-475.

⁴⁸ El tono *Elisa gran reina* ha sido transcrito en varias ocasiones: Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona... op. cit.*, pp. 523-529 Francesc Bonastre, “Pere Rabassa... ‘lo descans del mestre Valls’...op. cit., pp. 81-104 y junto a *Ay dolor mío* en P. Rabassa. *Dos cantatas para soprano y bajo continuo*, Mollerussa, Ed. Scala Aretina, 2002.

⁴⁹ Francesc Bonastre, Josep Maria Gregori y Montserrat Canela, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Fons de la Catedral de Tarragona* (en preparación). Agradezco al profesor Gregori su amabilidad al proporcionarme la información.

⁵⁰ No he podido corroborar la hipótesis porque el archivo de Tarragona está en proceso de catalogación.

acompañamiento y *Es Tomás* para dúo de tiples y acompañamiento que está incompleto), dos cantadas (*Admírese el mundo* copiada por “Dolç” en 1742 y *Augusta mesa* fechada en 1718 para contralto solista y acompañamiento) y dos villancicos (*Al templo inmortal* fechado en 1723 que es para 10 voces pero está incompleto y *Qué dulzura tan sonora*, fechada en 1729 para 4 voces, violines y acompañamiento, también incompleto). Todas las piezas llevan secciones de recitado y aria alternando con estribillo y coplas, a excepción de la última mencionada que sólo tiene estribillo y coplas.⁵¹

El texto de *Al templo inmortal* se conserva impreso en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (Gran Bretaña) y en el pliego se indica que se cantó en la catedral de Sevilla en la festividad del Espíritu Santo de 1725. Por tanto, vemos cómo el villancico ya estaba compuesto antes de la llegada de Pedro Rabassa a Andalucía y allí lo reutilizó al comienzo de su magisterio en la capital sevillana.⁵² Se conservan varios ejemplares de pliegos con textos del villancico *Qué dulzura tan sonora* en la Biblioteca Nacional, la Abadía de Montserrat y la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, que se cantó en la Catedral de Sevilla en la fiesta de Reyes de 1728. Otra copia de la música de este villancico se conserva también en las catedrales de Durango y Puebla (México).

d) Iglesia de Sant Pere i Sant Pau en Canet de Mar (Barcelona)

En el archivo de la Iglesia de Sant Pere i Sant Pau en Canet de Mar, uno de los más interesantes y nutridos de Cataluña sobre música barroca, se conservan dos piezas de Pedro Rabassa con texto en castellano, ambas para tiple solista con acompañamiento y con secciones de recitado y aria.⁵³ Una de ellas es *Ay cómo vuela* y se conserva una cantada con el mismo íncipit en la catedral de Valladolid. La otra pieza es la cantada

⁵¹ Agradezco a Marian Rosa Montagut su amabilidad al proporcionarme esta información que aparecerá en su artículo “Música y músicos valencianos en la Catedral de Tortosa”, en Rosa Isusi y Greta Olson (eds.), *Actas del congreso conmemorativo del cuarto centenario de la muerte de San Juan de Ribera, Valencia 29 de junio a 2 de julio de 2011* (en preparación).

⁵² Este parece el mismo caso de otros villancicos que podrían datar del período valenciano del maestro que se interpretaron en Sevilla entre 1724 y 1725, como *Las flores, las aves, Ah de la lóbrega estancia o Selvas apacibles*.

⁵³ En María Ester Sala y Josep Maria Vilar, “Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya (II)”, *Anuario Musical* 44 (1989), p. 164 se referenció sólo *Ay como vuela* y la otra pieza está recogida en Francesc Bonastre, Josep M^o 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, pp. 401-402.

Dixo la sabiduría, cuyo texto lo he localizado en un manuscrito del poeta valenciano José Vicente Ortí y Mayor con la anotación de “para un infantilillo de la Iglesia Mayor” [de Valencia].⁵⁴

Según F. Bonastre gran parte de los fondos musicales de Canet de Mar provendrían de copias realizadas por Tomàs Milans i Godanyol del repertorio de la capilla de música del Palacio de la Condesa de Barcelona. Este compositor canetense fue maestro en la mencionada capilla que estuvo al servicio de los virreyes entre los siglos XVII y XVIII.⁵⁵ Considero válida esta hipótesis para la primera pieza de Rabassa, *Ay cómo vuela*. Sin embargo, la presencia del texto de *Dixo la sabiduría* en la fuente del poeta valenciano José Vicente Ortí nos hace pensar que esta segunda pieza date del período de nuestro músico en la Catedral de Valencia (1714-1724) y que se copiara posteriormente o que llegara por alguna otra vía, como llegaron a Canet de Mar las músicas de otros maestros activos en la ciudad del Turia, entre ellos A. T. Ortells, J. Cabanilles o A. Bailón.

2.1.5. Comunidad Valenciana e Islas Baleares⁵⁶

a) Catedral de Segorbe (Castellón)

En el archivo de la Catedral de Segorbe se conservan ocho obras de Pedro Rabassa, cinco en latín y tres en castellano (véase tabla 78). Todas ellas son religiosas, a excepción del dúo de tiples ‘humano’, es decir, profano *Amor a cuyas aras rendido*.⁵⁷ Sólo una misa y el villancico *Un médico y un letrado*, están fechadas (1728 y 1730, respectivamente). Ambas están incompletas y la música no la he encontrado en ningún otro archivo. Sin embargo, he localizado el texto de *Un médico y un letrado* en un manuscrito con poesías del valenciano José Vicente Ortí y Mayor.⁵⁸ Además se

⁵⁴ Mn, ms. 14097, p. 123. Véase apartado sobre la colaboración con Rabassa en el capítulo IX.

⁵⁵ Francesc Bonastre, Josep M^a Gregori y Andreu Guinart, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 2/1...op. cit.* pp. IX y L.

⁵⁶ La diócesis de Mallorca formó parte de la provincia eclesiástica de Valencia hasta 1782, año en que pasó a depender de la metrópoli de Tarragona. Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia eclesiástica... op. cit.*, t. II, p. 1010.

⁵⁷ Véase la edición en partitura y el estudio musical en este trabajo.

⁵⁸ La palabra “asistirán” del fragmento de texto que se conserva en Segorbe, concuerda con el del aria que aparece íntegra en el libro de José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*, p. 202. VA sm, Ms. 6366.

conserva el villancico *Un maestro de capilla*, cuyo temática fue de las más recurrentes a lo largo de todo el s. XVIII.⁵⁹

La plantilla vocal e instrumental que presentan las obras del archivo catedralicio de Segorbe es muy variada. Tres de las piezas latinas (lamentación, misa y salmo *Lauda Jerusalem*) llevan violines y el resto sólo acompañamiento continuo. El salmo *Lauda Jerusalem* está escrito para 10 voces, dos obras están escritas a 8 voces: la misa y el motete *O Sacramentum pietatis*. Un *Miserere* es a 4 voces y la lamentación y las obras en castellano son para dúo de tiples.

Debido a la proximidad geográfica, a las fechas que presentan los manuscritos y la autoría de uno de los textos en castellano, las obras en Segorbe estarían compuestas por el maestro Rabassa durante la etapa valenciana.

b) Catedral de Valencia

En la Catedral de Valencia trabajó el maestro Rabassa durante una década, de 1714 a 1724 y en su archivo se conservan 89 obras suyas (véase tabla 78). La mayor parte de ellas (el 61'7 %) son latinas, mientras que el resto (38'2 %) llevan el texto en castellano y todas son villancicos.⁶⁰ Las obras latinas ofrecen más variedad de géneros: las antifonas, lamentaciones y responsorios representan el 1 % cada género; los cánticos y secuencias el 2'2 % respectivamente; los versos el 3'3 %; el 10 % son misas; y los motetes y salmos representan el 20 % cada género.

La plantilla vocal que aparece en los villancicos es para 8 y 12 voces, distribuidas en dos o tres coros. En las obras latinas también predomina una plantilla vocal amplia de 8 y 12 voces pero también hay algunas para 6 voces, 4 voces y tiple solista (por ejemplo, el verso *Sepulchrum Christi*). Esta nutrida plantilla vocal contribuía a dotar de mayor solemnidad y esplendor la música y gozaba de gran tradición en la Catedral de Valencia desde el siglo XVII con Juan Bautista Comes y Juan Cabanilles.⁶¹ Más de la mitad de las obras en latín (58 %) que Pedro Rabassa

⁵⁹ La música de *Un maestro de capilla* está en Rosa Isusi Fagoaga (ed.), *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit.* y ha sido grabada en CD por Harmonia del Parnàs dirigidos por Marian Rosa Montagut en *Salve Regina* (2010).

⁶⁰ El archivo de la iglesia Colegial de Olivares (Sevilla) conserva el mismo número de obras. A diferencia del archivo de la Catedral de Valencia, el de la Colegial conserva un mayor número de obras en castellano (70 %) y un menor número de obras latinas (30 %).

⁶¹ En el archivo del Monasterio de San Lorenzo del Escorial se conserva una misa de Sebastián Durón 'a la moda valenciana' que está compuesta a 10 voces. Véase Samuel Rubio, *Catálogo del archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 273.

compuso para la Catedral de Valencia están escritas a 12 voces distribuidas en tres coros y en la mayoría de los casos, la tímbrica del primer coro es más aguda (TiTiAT). Las obras a 11 voces representan el 7'2 % del total de obras latinas de Rabassa conservadas en la Catedral de Valencia; las obras a 10 voces, el 12'7 %; a 9 voces el 5'4 %, a 8 voces el 7'2 %, a 6 voces el 3'6 % y solista el 5'4 %.⁶²

La gran mayoría de los villancicos de Pedro Rabassa en la Catedral valenciana también son a 12 voces (61'7 %), el 3 % es a 11 voces; el 14'7 % a 10 voces; el 5'8 % a 9 voces y el 14'7 a 8 voces. Los villancicos están dedicados: quince a la festividad del Nacimiento (44 %); diez a la Asunción (30 %); siete dedicados al Santísimo Sacramento (20 %); uno a la Concepción (3 %) y otro a San Bartolomé (3 %).

La mayoría de las obras conservadas en la Catedral de Valencia corresponden al período en que Pedro Rabassa trabajó allí, como atestiguan las obras que están fechadas.⁶³ Además, se conservan dos misas (*Exiit sermo inter fratres* y de *Requiem*) compuestas un año antes de la llegada de Pedro Rabassa a Valencia (1713). Además, también se conservan algunas copiadas a finales del siglo XVIII y del siglo XIX, entre ellas algunas transcritas en partitura por Juan Bautista Guzmán, maestro de capilla de la Catedral de Valencia entre los años 1877 y 1888. Este maestro elaboró en 1881 un inventario con los fondos musicales conservados en la Catedral de Valencia,⁶⁴ en el que dejó constancia las siguientes obras de Pedro Rabassa:⁶⁵ cinco cánticos, una lamentación, diez misas (dos de *Requiem*), veintiún motetes, trece salmos, dos secuencias y treinta y siete villancicos.⁶⁶ También reseñó las obras de Pedro Rabassa “más usuales” y que se seguían interpretando en la Catedral de Valencia a finales del siglo XIX: *Dixit Dominus* a 8 voces con acompañamiento, *Beatus vir* a 10 voces con acompañamiento, *Laetatus sum* a 8 voces con acompañamiento (en partitura) y *Sepulchrum Christi* a solo de tiple con acompañamiento.⁶⁷

⁶² La plantilla utilizada por Pedro Rabassa durante su etapa en la Catedral de Sevilla es predominantemente a 8 voces. Se conserva alguna obra a 12 voces, como el motete *Elegit eos Dominus* (1729), compuesto para conmemorar la entrada real de Felipe V y su Corte en Sevilla y varios *Miserere*.

⁶³ Se conservan algunas obras reducidas o arregladas con fecha posterior en el archivo de la Catedral de Sevilla, como las misas *Absque brevis brevis*, *Iste sanctus* y *Salve sancta parens*.

⁶⁴ Se conservan dos ejemplares de los inventarios de Juan Bautista Guzmán: *Índice de las obras musicales en la Catedral de Valencia* (VA bm, Barb. Martí 716-111) e *Inventario de las obras musicales de la Catedral de Valencia* (Mn, Ms. 14075/5).

⁶⁵ Véase una relación de estas obras de Pedro Rabassa en el apéndice documental.

⁶⁶ 16 villancicos al Nacimiento, 8 al Santísimo Sacramento, 12 a la Asunción y 1 a San Bartolomé.

⁶⁷ “Este es uno de los versos que actualmente cantan los infantillos en la Octava de P[ascua] de Resurrección.” Juan Bautista Guzmán, *Inventario de las obras musicales... op. cit.*, p. 17. Mn, Ms. 14075/5. Está editado en el t. III de este trabajo y ha sido grabado en CD por Harmonia del Parnàs dirigidos por Marian Rosa Montagut en *Salve Regina* (2010).

c) Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia

Las veintidós obras que se conservan en el archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, conocido coloquialmente en la ciudad como Colegio del Patriarca, son en latín y se encuentran también en otros archivos (Catedral de Valencia, Catedral de Sevilla y Colegial de Jerez). Concretamente, todas las obras conservadas en el Real Colegio, excepto dos (misa *Iste sanctus* y responsorio *O vos omnes*), se conservan también en el archivo catedralicio de Valencia (véase tabla 78). Varias aparecen en el archivo de la Catedral de Sevilla fechadas y reducidas a un menor número de voces, lo que parece indicar que Pedro Rabassa las arregló posteriormente para su interpretación durante su etapa en la Catedral hispalense (1724-1757).⁶⁸

Alguna de las obras está fechada en 1722 y la mayoría presentan fechas y características físicas posteriores de finales del s. XVIII y s. XIX. Por ejemplo, el motete *Exultate cuncti* está transcrito en formato partitura con grafía del s. XIX. En otras, como *Memento Domine* y *O vos omnes*, aparecen escritos los nombres de los infantillos que lo cantaron y en la segunda obra la fecha de 1799. Por tanto, parece lógico suponer que datan del período que Pedro Rabassa pasó en la Catedral de Valencia y que se mantuvieron en el repertorio del Real Colegio durante el s. XIX.

Cabe resaltar que en el archivo del Real Colegio se conserva la copia manuscrita del tratado teórico de Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes*. Este tal y como aparece escrito en su portada ya estaba iniciado en Valencia en 1720 y se acabó de copiar con posterioridad al fallecimiento de P. Rabassa en Sevilla en 1767.⁶⁹ El manuscrito fue depositado en el Real Colegio por Vicente Ripollés Pérez junto al resto de su legado en 1939 tras la Guerra Civil.⁷⁰ Este maestro, pionero en la investigación del patrimonio musical valenciano, debió de conseguir el tratado durante su etapa en

⁶⁸ El responsorio *O magnum mysterium* a 12 voces con fecha de 1722 en el Real Colegio se encuentra reducido en la Catedral de Cádiz a 8 voces con la tardía fecha de 1781. También la misa *Iste Sanctus* está a 11 voces en el Real Colegio y reducida a 7 voces con fecha de 1736 en el archivo de la Catedral de Sevilla. Véase la música de la primera versión editada en Rosa Isusi Fagoaga (ed.), *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit* y de la segunda en el t. III de este estudio.

⁶⁹ Véase apartado sobre la música teórica de Pedro Rabassa en el capítulo X.

⁷⁰ Tal y como se lee en la etiqueta pegada en el ms. con su marca de propiedad. Vicente Ripollés Pérez (Castellón, 1867-Valencia, 1943) se formó en la Catedral de Tortosa, de donde fue maestro de capilla en 1893. Dos años después ocupó el magisterio en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia, puesto que dejó para perfeccionar sus estudios musicales en Madrid. Desde allí, se presentó y ganó en 1903 las oposiciones de maestro de capilla de la catedral de Sevilla. Seis años después regresó a Valencia como maestro de canto coral de la Catedral Metropolitana y del Seminario, puestos que dejó en 1927 para ocupar una canonjía hasta su fallecimiento. *Diccionario de la música valenciana...v. 2*, p. 344-346.

Sevilla⁷¹ y éste despertaría su interés por la figura de P. Rabassa, ya que a él debemos el primer estudio amplio sobre su obra.⁷²

d) Oratorio de San Felipe Neri en Palma de Mallorca

El oratorio musical es un género menos conocido que comparte similitudes y diferencias con el villancico y la ópera. Los estudios sobre este género son cada vez más abundantes y existe una desproporción entre la dispersión de los libretos impresos y el desconocimiento de la mayor parte de su música.⁷³

Una fuente importante para el estudio de la música de los oratorios es precisamente la Congregación de San Felipe Neri de Palma de Mallorca, donde se localizó la música de siete oratorios entre los que se encuentra uno de Pedro Rabassa.⁷⁴ Se trata de *La Gloria de los Santos*, que se representó en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia en 1715 y en Mallorca en 1719.⁷⁵ Está compuesto para cinco voces (TiTiATB) que representan personajes alegóricos, creados con la intención de ayudar a los fieles con su discurso moral a seguir las doctrinas de la Iglesia y presenta similitudes con otros oratorios de P. Rabassa de los que únicamente nos ha llegado el texto.⁷⁶

Por otra parte, el villancico *Pues todos tenemos un alma* (nº 273 del catálogo) lleva la anotación de “Mallorca 1719”, probablemente donde se envió una copia.

2.2. Otros países de Europa

Algunas obras de Pedro Rabassa han llegado a bibliotecas de otros países de Europa y encontramos que en Gran Bretaña y Portugal se conservan -formando parte de

⁷¹ Parece ser lo compró a un anticuario en Sevilla. Agradezco a Andrea Bombi esta información aparecida en la correspondencia entre V. Ripollés y F. Pedrell conservada en la Biblioteca de Cataluña.

⁷² Vicente Ripollés, *El villancico i la Cantata del segle XVIII a Valencia... op. cit.*, pp. XIII-XX.

⁷³ Véase Montserrat Sánchez Siscart, *El oratorio barroco en Aragón y su contexto hispánico*. Tesis. Zaragoza, Universidad, 1992 y “Aportaciones sobre el oratorio español en el s. XVIII”, *Revista de Musicología*, XVI, n.º 5 (1993), pp. 2874-2880; Xavier Daufí, *Els oratoris de Frances Queralt (1740-1825)*. Lleida, Institut d'estudis ilderencs, 2004 y M^a Teresa Ferrer Ballester, *A. T. Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2007. Una de las escasas grabaciones en CD es la del *Oratorio Sacro a la Pasión de Cristo* compuesto en Valencia por Antonio Teodoro Ortells en 1706 e interpretado por el grupo Capella de Ministrers (Audivis Ibérica S. A., 2000) a partir de la transcripción de M^a Teresa Ferrer Ballester y publicada en Valencia, Ayuntamiento, 2000.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ Este oratorio se ha vuelto a interpretar en el Festival de Música Religiosa de Cuenca y en la iglesia de Santa Catalina de Valencia en 2006 a cargo del grupo Compañía Musical dirigidos por Josep Cabré.

⁷⁶ Véase apartado sobre los textos literarios en capítulo IX y sobre los oratorios en el capítulo X.

unas antologías de música barroca española- dos cantadas que el músico debió componer en los inicios de su carrera (véase tabla 79).

2.2.1. Gran Bretaña

a) Central Library de Cardiff (Gran Bretaña)

En la colección Macworth de esta biblioteca se encuentra la cantada *Herido de sus flechas* de Pedro Rabassa formando parte de una antología sobre música barroca española. Está compuesta para tiple solista y acompañamiento continuo y cuenta con las secciones de: coplas (Largo), aria (Espiritoso), recitado, aria (Largo). Esta pieza parece estar vinculada a la tradición musical catalana más italianizada y por ello debe ser una composición temprana de Pedro Rabassa (ca. 1710).⁷⁷ También está localizada en la Biblioteca Sutro de San Francisco (Estados Unidos de América).

2.2.2. Portugal

a) Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal)

En esta biblioteca se conserva, también formando parte de una antología sobre música barroca española, la cantada *Monstruo voraz* de Pedro Rabassa que consta de las secciones de recitado, aria, recitado y aria.⁷⁸

La Corte de Lisboa mantuvo intensos contactos con la Catedral de Sevilla durante el siglo XVIII como lo atestigua la movilidad de músicos entre sus Capillas.⁷⁹ Sin embargo, esta obra de Pedro Rabassa no llegó a Lisboa procedente de Sevilla sino de Barcelona, tal y como consta en la portada. El músico debió componerla durante el período en el que formó parte de la Capilla de Música de la Catedral de Barcelona, época en la que compuso alguna pieza para la familia del archiduque Carlos de Austria, por lo que seguramente la compuso antes de 1713.

⁷⁷ Según Juan José Carreras, “Spanish Cantatas at the Macworth Collection at Cardiff”... *op. cit.*, pp. 108-120 y *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Madrid, Alpuerto – Caja Madrid, 2004.

⁷⁸ P:Ln, Pombalino Ms. 82, pp. 65v-70. Juan José Carreras, “Spanish Cantatas at the Macworth Collection at Cardiff”, *The Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1998, p. 112. Agradezco al profesor Carreras su amabilidad al haberme proporcionado una copia de la obra que he editado en el t. III de este trabajo.

⁷⁹ Véase apartado sobre la movilidad geográfica de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla en el capítulo III.

2.3. América

La circulación de música y músicos fundamentalmente desde la península ibérica al Nuevo Mundo fueron constantes desde comienzos de la colonización y siguieron siendo bastante frecuentes durante el s. XVIII.⁸⁰

Hasta el momento hemos contabilizado unas veintiocho obras con autoría de Pedro Rabassa y dos más que hemos atribuido en nueve archivos americanos, uno en Estados Unidos, uno en Guatemala y siete en México.⁸¹ Casi todas las piezas conservadas hoy en América son únicas, a excepción de siete de las que sí está localizada otra fuente manuscrita en la península ibérica.⁸² Hemos atribuido a P. Rabassa dos obras anónimas conservadas en la Colección Estrada de la Catedral Metropolitana de México al cotejar sus textos con los de sus villancicos impresos.

Según el estudio de las fuentes es posible deducir que la cantada *Herido de sus flechas* y la misa proceden de la etapa barcelonesa de P. Rabassa⁸³ y el resto llegaron hasta el Nuevo Continente procedentes de Sevilla.

Estas obras localizadas al otro lado del Atlántico se interpretaron no sólo en grandes catedrales iberoamericanas, especialmente en México (Metropolitana de México, Durango, Morelia y Puebla) y Guatemala, sino también en colegiatas, como la de Guadalupe y en instituciones femeninas, como el Colegio de las Vizcaínas o el Convento de la Santísima Trinidad en Puebla (véase tabla 79).

⁸⁰ Véanse los trabajos de María Gembero, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 11-38; “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; “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar”, en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.) Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58 y Javier Marín, *Música y músicos entre dos mundos*, Granada, Universidad, 2007.

⁸¹ Podemos añadir un *Magnificat* de P. Rabassa conservado en la Catedral de Morelia (México) a las obras presentadas en Rosa Isusi Fagoaga, “La música de la Catedral de Sevilla en el s. XVIII y América”, *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América...op. cit*, p. 149.

⁸² Se trata de la misa *Exiit sermo inter fratres*, el *Magnificat*, el oficio de difuntos, la secuencia *Stabat Mater*, la cantada *Herido de sus flechas* y la pieza *Ay amada Señora*. El villancico *Qué dulzura tan sonora* se conserva en Tortosa (Tarragona) y en dos archivos mexicanos, Durango y Puebla.

⁸³ Quizás el *Stabat Mater* conservado en Cádiz y en Durango (véase ficha del catálogo en apéndice) concuerde con el localizado en la Catedral de Tarragona y proceda entonces de su etapa barcelonesa o valenciana pero no he podido conseguir el incipit musical debido a que está en proceso de catalogación.

Tabla 79. Difusión de la obra de Pedro Rabassa en América.

Fuente: Elaboración propia a partir el catálogo general de la obra de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Géneros	Lugares								
	US:SFs	GU:Gc	MEX:Mc	MEX:Mcg	MEX:MO	MEX:Dc	MEX:Pc	MEX:Msg	MEX:Mv
Antífonas							3		
Letanías						1			
Magnificat			1		1				
Misas			1						
Motetes									
Oficio de difuntos		1							
Secuencias						1			
Serenatas		1							
Cantadas	1	3				2		3	
Villancicos		3	[2]	1		2	2		1
TOTAL	1	8	4	1	1	6	5	3	1

2.3.1. Iberoamérica

a) Catedral de Guatemala (Guatemala)

La Catedral de Guatemala conserva ocho piezas musicales de P. Rabassa todas ellas con el texto en castellano, a excepción de un oficio de difuntos. Tres son villancicos a 4 voces con violines y continuo (*Bendito sea el Señor, Cantemos acordes al Señor* y *Cómo se mueven*) y otras tres cantatas (*Risueño alegre caudal, Si a buscar presuroso* y *Ya que en su gloria*), dos de estas son a dúo (una con violines y otra solo con acompañamiento continuo), una para tiple solista, violín, flauta y continuo (*Si a buscar presuroso*). De varias piezas no se conservan los violines ni las trompas añadidas.⁸⁴ De la última pieza con el texto en castellano (*Esas flamantes luces*) sólo se conserva la parte de acompañamiento y parece ser una serenata debido a su extensión y secciones de loa introductoria, coplas, estribillo, recitados y arias a dúo. Lleva también textos alternativos.⁸⁵

El oficio de difuntos -recientemente sacado a la luz- también lleva trompas añadidas a una plantilla de 8 voces en dos coros, violines y acompañamiento.⁸⁶ Este

⁸⁴ Por ejemplo del villancico *Cantemos*, que según R. Stevenson llevaba trompas añadidas y copiadas una octava más grave que su sonido real. Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization of American States, 1970, pp. 95-96.

⁸⁵ Quizás esta pieza se interpretara en el Palacio arzobispal de Sevilla en alguna de las celebraciones que tuvieron lugar en 1749 por la toma de posesión como coadministrador de la sede sevillana de F. Solís Folch de Cardona (véase apartado sobre el palacio arzobispal en capítulo V).

⁸⁶ 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

oficio se conserva también en la Catedral de Sevilla aunque incompleto, por lo que la fuente guatemalteca resulta de gran ayuda para su recuperación.

En algunas fuentes aparecen las fechas de 1766 (*Cantemos*), 1770 (*Bendito seas Señor y Cómo se mueven*) y 1803 (*Bendito seas Señor*), que probablemente correspondan a la copia o la interpretación, por lo que observamos cómo siguieron en el repertorio de la Catedral de Guatemala hasta -al menos- comienzos del siglo XIX. Sin embargo, estos villancicos fueron compuestos bastante antes por P. Rabassa en Sevilla y he localizado el texto impreso de tres de ellos con ligeras diferencias con respecto a los manuscritos con la música en la Biblioteca Nacional en Madrid. Por ejemplo, en la Catedral de Sevilla se cantó el villancico *Bendito sea el Señor* en la festividad de Reyes del año 1744.⁸⁷ Esta pieza estaba compuesta sobre el cántico del *Benedictus* y contaba con las secciones de estribillo y coplas. También el villancico *Cantemos, cantemos* se interpretó en la Catedral hispalense en el año 1731 en la festividad de Reyes y estaba estructurado en estribillo y coplas. Dos ejemplares del pliego con el texto de *Risueño alegre caudal* conservados en la Biblioteca Nacional en Madrid y en la de la Universidad de Cambridge nos muestran que Pedro Rabassa compuso este villancico en Sevilla en la década de 1730.⁸⁸

b) Catedral Metropolitana de México D. F. (México)

La Catedral Metropolitana de México, la más importante de Nueva España en la época y también del Nuevo Mundo, conserva hoy día únicamente dos obras en latín de Pedro Rabassa, una misa y un *Magnificat* aparecidos recientemente.⁸⁹ Además he atribuido a Rabassa dos piezas con texto en castellano anónimas conservadas en la Colección Estrada de la catedral debido a que sus textos concuerdan con los impresos de villancicos que P. Rabassa compuso en Sevilla (véase tabla 79).

Mesoamérica (CIRMA), 2003. Agradezco la generosidad de este investigador al proporcionarme estas noticias inéditas.

⁸⁷ El cuatro *Bendito seas Señor* conservado en la Catedral de Guatemala está dedicado al Santísimo Sacramento, también se interpretó en la festividad de la Ascensión y la copia más antigua lleva una copla a San Juan Bautista y dice que puede servir al Nacimiento de Jesucristo.

⁸⁸ Mn, VE/1310-89 y VE/1310-62, respectivamente. M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*, pp. 116, 125 y 134. Torrente, Álvaro y Marín, Miguel Ángel, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)...* p. 174.

⁸⁹ Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía y Universidad de Jaén (en prensa). Agradezco a este investigador su amabilidad al proporcionarme las noticias sobre estas obras y el íncipit de la misa.

La misa está escrita en un libro de coro y su íncipit musical concuerda con la misa *Exiit sermo inter fratres*, fechada en 1713 y conservada en la Catedral de Valencia. La datación de la obra es anterior a la llegada de P. Rabassa al magisterio de la catedral valenciana por lo que pudo componerla en su año de trabajo en la catedral de Vic (Barcelona) o incluso poco tiempo antes mientras fue ayudante de F. Valls en la catedral de Barcelona. Resulta curioso que sea ésta la única obra latina localizada hasta el momento en Iberoamérica que no data del período sevillano del compositor. La misa es para una plantilla de 8 voces, dos violines, un [contra]bajo, arpa y continuo.

Estamos a la espera de conseguir el íncipit para establecer concordancias con el *Magnificat*, pero quizás pudiera concordar con algunos de los conservados en la Catedral mexicana de Morelia y la de Cádiz (véase nº 34 del catálogo en t. II).

Estas no fueron las únicas obras de P. Rabassa que tuvo en su repertorio la capilla de la Catedral Metropolitana de México, ya que en dos inventarios del s. XVIII aparecen referenciadas otras piezas en latín, los salmos *Dixit Dominus* “por tono de Delasolrre menor, a 8 voces con bajo y órgano” y *Laudate Dominum*, que en el primer inventario se dice es a para voz sola y en el segundo de 1770 “por Delasolrre mayor con violines, trompas y bajo”.⁹⁰ Este salmo podría haber sido el que aparece recogido en el inventario de 1759 de la Catedral de Sevilla.⁹¹

La llegada de este repertorio de Pedro Rabassa a la catedral mexicana podría haberse producido poco después de 1740, año en el que el Cabildo mexicano escribió a la Catedral de Sevilla solicitando obras para su archivo tras la marcha de su maestro Manuel de Sumaya a Oaxaca un año antes.⁹² Esta fecha concuerda con la que hemos localizado en un villancico compuesto por P. Rabassa en 1745 y que presenta la anotación de “México” en su portada. Precisamente en ese año el maestro Rabassa mandó copiar más de cien obras latinas del archivo catedralicio sevillano, entre las que probablemente estarían las que viajaron a México.⁹³

Además he atribuido a P. Rabassa las piezas que aparecen anónimas en la Colección Estrada de la catedral mexicana *De la esfera sagrada* para dos tiples y

⁹⁰ Citado en Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos...*p. 507.

⁹¹ Véase el documento 36 en el apéndice de este trabajo.

⁹² Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos...*p. 506.

⁹³ Véase el documento 35 en el apéndice de este trabajo y también Rosa Isusi Fagoaga, “Todos los elementos (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)”...*op. cit.* pp. 105-155.

Moradores de Sion a 5 voces, ambas con Recitados, Arias, violines y continuo.⁹⁴ Las fuentes musicales son semejantes en grafía y tinta y concuerdan con los textos de los villancicos impresos que compuso Rabassa en Sevilla en 1751 y 1734, respectivamente.⁹⁵

c) Basílica de Guadalupe de México D. F. (México)

En esta basílica cercana a la Catedral Metropolitana de México, acabada de construir sobre un antiguo santuario a comienzos del s. XVIII y elevada a colegiata a mediados del mismo, se halla una pieza de P. Rabassa. Esta se encuentra entre las 160 composiciones de 33 músicos españoles casi todos ellos de los siglos XVII y XVIII y unos 130 autores mexicanos. Se trata de *Ay amada Señora*, un Tertio de Dolores, a 3 voces con violines y acompañamiento. El manuscrito presenta algunas anotaciones (“malísimo, buenísimo, reprobadísimo”) y varios nombres (probablemente los intérpretes).⁹⁶ He podido comprobar que el íncipit musical de esta pieza concuerda con el villancico *Ay amado Jesús* a 3 voces catalogado en la Catedral de Salamanca.⁹⁷ En este caso observamos cómo se adaptó el texto y se dedicó a la Virgen, al igual que otras piezas en la basílica mexicana.

d) Colegio de las Vizcaínas (Real Colegio de San Ignacio de Loyola) de Ciudad de México (México)

En el Real Colegio de San Ignacio de Loyola -conocido como Colegio de las Vizcaínas- de la Ciudad de México, se halla el villancico *Oye Niño mío* de Pedro

⁹⁴ Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky y Germán Pablo Rossi, “Guía de la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, *Cuadernos del Seminario de Música de la Nueva España y el México Independiente* (sept. 2009), pp. 5-70. La primera pieza no aparecía referenciada en el trabajo preliminar de Javier Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero y Emilio Ros (eds.), *La Música y el Atlántico*, Granada, Universidad, 2007, pp. 311-357.

⁹⁵ El predecesor de Rabassa en el magisterio sevillano, Gaspar de Úbeda, también compuso un villancico con semejante texto en 1713 y se conserva su villancico *Cuando en suspiro* en la Colección Estrada. El texto de *Moradores de Sion* consta de las secciones de Introducción, Recitado, Aria, Recitado y Aria. En el ms. musical el segundo Recitado está como Coro y no está la segunda Aria.

⁹⁶ Según Lidia Guerberof Hanh, *Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe. Archivo musical Catálogo*, México, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2006, p. 118 y 275. Sobre los fondos véanse los trabajos de Lidia Guerberof, “El archivo de la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe de México”, *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 257-270 y Javier Marín López, “La difusión del repertorio español en la Colegiata de México (1750-1800)”, *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 177-209.

⁹⁷ Desafortunadamente esta pieza desapareció del archivo salmantino a mediados de los años 1990 junto con otras cuatro de P. Rabassa (véase apartado sobre la Catedral de Salamanca en este trabajo).

Rabassa. Este archivo, poco conocido hasta el momento, guarda escasas obras de compositores españoles, algunos de ellos son Francisco García Fajer y Mateo Romero.⁹⁸ El villancico es para dos tiples, dos violines, continuo y consta de estribillo, pastorela, coplas y respuesta a las coplas.⁹⁹ La fuente no aparece fechada pero hemos podido averiguar que se interpretó en la Catedral de Sevilla en la Navidad de 1730 al localizar su texto entre los pliegos impresos de la Biblioteca Nacional de Madrid y también en la Catedral sevillana.¹⁰⁰

e) Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) de México D. F. (México)

En el CENIDIM de Ciudad de México se conservan tres cantadas de Pedro Rabassa en la colección que el investigador Jesús Sánchez Garza reunió con los fondos musicales pertenecientes al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Ninguna de las cantadas se conserva en otro archivo musical ni está fechada. Dos de ellas son para voz solista (*De amores deshecho* y *Goza paloma hermosa*) y una es a dúo (*Silencio mudo*). Dos están dedicadas a la festividad de la Santísima Trinidad y *Goza Paloma hermosa* a la fiesta de la Concepción.¹⁰¹ La cantada a dúo *Silencio mudo* ofrece una estructura formal más ambiciosa y está formada por la sucesión de un mayor número de secciones: recitado, dúo, recitado, aria y [final] a dúo en tempo Allegro. Sin embargo, parte de la fuente está ilegible por manchas de humedad.¹⁰²

f) Catedral de Durango (México)

En la Catedral mexicana de Durango se encuentran seis obras de P. Rabassa, dos en latín (una letanía y una secuencia *Stabat Mater*) y cuatro en castellano (dos cantadas y dos villancicos) (véase tabla 79). Todas ellas son fuentes únicas, a excepción de una,

⁹⁸ En la actualidad este archivo se encuentra en fase de catalogación, a cargo de Luis Lledías, al que debo agradecer junto a Javier Marín López su amabilidad al proporcionarme una copia de la obra.

⁹⁹ La música de *Oye niño mío* está editada en el t. III de este trabajo. Parece ser que el sucesor de Pedro Rabassa al frente del magisterio sevillano, Francisco Soler, reutilizó el texto de este villancico en 1762. Mn, VE/1305-28. M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*, p. 158

¹⁰⁰ Se, 64-4-168 y Mn, VE/1310-61. M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*, p. 124.

¹⁰¹ Editada en Rosa Isusi Fagoaga, "La música de la Catedral de Sevilla en el s. XVIII y América", *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América...op. cit.* pp. 155-158.

¹⁰² Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas...* op. cit., p. 176.

Qué dulzura tan sonora, que se conserva también en la Catedral de Puebla e incompleta en Tortosa. Las obras son para una plantilla vocal reducida de solista a 4 voces y llevan dos violines, a excepción de las latinas.¹⁰³ Las únicas fuentes que aparecen fechadas son el villancico *Pasitico airecillos* en 1731¹⁰⁴ y la cantada *Mortales que en su aflicción*, “copiada por José Joaquín de Guevara en 1745”. En la letanía aparece la firma de la “Señora D^a María Gertrudes” probable copista, propietaria o intérprete de la misma. Los villancicos *Pasitico airecillos* y *Qué dulzura tan sonora* están compuestos para 3 y 4 voces, respectivamente, dos violines y acompañamiento.¹⁰⁵

Me ha sido posible fechar la composición de estas obras gracias a la localización de su texto impreso en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por tanto, la cantada *Mortales que en su aflicción* se interpretó en la catedral sevillana en los maitines de la festividad de la Concepción de 1725, los villancicos *Qué dulzura tan sonora* y *Pasitico airecillos* en la festividad de Reyes de 1728 y 1730, respectivamente.¹⁰⁶ El impreso con el texto de *Noctis erat medium* no está fechado pero pudiera datar de la Navidad de 1724, 1726, 1728, 1733-42, años en los que no se conservan los pliegos de villancicos de P. Rabassa aunque probablemente se trate de los del último período al encontrarse en México.¹⁰⁷ Las cantadas constan de secciones italianizantes de moda en la época como recitados y arias y la segunda además lleva otros textos añadidos mientras que los villancicos constan de Estribillo y Coplas.¹⁰⁸

¹⁰³ Drew Edward Davies, *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (México)* (En prensa). Agradezco a este musicólogo su generosidad al facilitarme la información antes de su publicación y noticias sobre las fuentes musicales.

¹⁰⁴ Editada por Jaime González-Quiñones, *The Orchestally-Accompanied villancico in Mexico in the Eighteenth Century*, (Ph. D. diss. City University of New York, 1985). Véase del mismo autor “Eighteenth-century Spanish music in Mexico”, *The Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, University Press, 1998, pp. 253.

¹⁰⁵ El ms. de *Pasitico airecillos* lleva la misma portada que los originales de la catedral de Sevilla conservados en la colegial de Olivares (Sevilla). Véase Rosa Isusi, “*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)”...*op. cit.* pp. 105-155.

¹⁰⁶ M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX...* *op. cit.*, pp. 116, 117, 121 y 124. También hay ejemplares en la Abadía de Montserrat (Barcelona) y en Cambridge (Gran Bretaña).

¹⁰⁷ Además el texto de esta última pieza, que fue cantado en la Capilla Real de Madrid en 1716, se conserva en Cambridge. Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 174.

¹⁰⁸ Véase Drew Edward Davies, “El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el s. XVIII”, *Música, catedral y sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 165-174 y *The italinized frontier: Music at Durango Cathedral, español culture, and the aesthetics of devotion in Eighteenth –Century New Spain*. (Ph. D. dissertation, University of Chicago, 2006). UMI.

Podemos observar cómo las fechas de composición y de diseminación de este repertorio hacia Iberoamérica son bastante próximas y concuerdan con la difusión de otras piezas de P. Rabassa en México en la década de 1740.

g) Catedral de Morelia (México)

A la catedral de esta ciudad mexicana, conocida en la época como Valladolid de Michoacán, también viajaron algunas obras de Pedro Rabassa y además varios músicos de la Catedral de Sevilla durante su magisterio. La catedral de Morelia se concluyó en 1745, experimentó un cierto florecimiento a partir del segundo tercio del s. XVIII y en 1773 llegó a contar “con una orquesta de varias secciones y un total de veinticinco músicos encabezados por el maestro Carlos Pera”.¹⁰⁹ Debemos recordar que este músico, cantante castrado italiano había llegado a la capilla de la Catedral de Sevilla procedente de Lisboa y en la catedral hispalense estuvo con algunas escapadas a Madrid y Cádiz entre 1756 y 1760.¹¹⁰ Posteriormente viajó al Nuevo Mundo y se presentó al puesto de maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México, donde no fue admitido en 1767 debido a su avanzada edad. Sin embargo, en Morelia gozó de mejor suerte y rigió su capilla probablemente hasta su fallecimiento.

Otro músico que llegó hasta la de Morelia en esta época fue José Gavino Leal, que había sido seise y colegial en la Catedral de Sevilla hasta 1718, año en que viajó a México, allí cantó en la Catedral Metropolitana y llegó a ser maestro de capilla en las catedrales de Oaxaca (1719-1720) y Morelia (1732-1768).¹¹¹

Probablemente alguno de estos músicos procedentes de Sevilla pudo llevar consigo alguna de las dos piezas de P. Rabassa, que ya aparecían relacionadas en un inventario de la música en la catedral de Morelia en 1796.¹¹² En esa fecha el archivo custodiaba además un villancico para la festividad de la Ascensión y un cántico en latín a 8 voces con acompañamiento. Desgraciadamente el villancico no se conserva hoy día y el *Magnificat* está incompleto pues le falta un fragmento de la parte de alto de coro

¹⁰⁹ Óscar Mazín, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII), *Música, catedral y sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 216.

¹¹⁰ Véase apartado sobre las notas biográficas de los músicos en el apéndice de este estudio.

¹¹¹ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos...* pp. 328-330.

¹¹² Sobre otros fondos musicales catedralicios véase Óscar Mazín (ed.), *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, Zamora, Michoacán: EL colegio de Michoacán, 2000.

segundo.¹¹³ No obstante, la obra puede completarse porque el íncipit musical concuerda con la conservada en la catedral de Cádiz (nº 34 del catálogo en t. II), a la que a su vez le falta el Bajo de coro 2 y el acompañamiento.¹¹⁴

h) Catedral de Puebla (México)

En la Catedral de Puebla (México) hay cinco obras de Pedro Rabassa: tres en latín (dos antífonas *Ave Maria* y una *Salve Regina*) y dos en castellano (los villancicos *Entre muchos que vienen* y *Qué dulzura tan sonora*).¹¹⁵ Sólo una de dichas obras está fechada en 1764¹¹⁶ aunque me ha sido posible datar los villancicos al localizar el impreso con las letras, que se cantaron en la Catedral de Sevilla en los Maitines del Nacimiento del año de 1725 y en los de Reyes de 1728.¹¹⁷

La plantilla vocal que presentan estas obras es variada: las antífonas están escritas a 4, 5 y 8 y el villancico a 7 voces. Las tres obras en latín y una en castellano cuentan con instrumentos violines y el villancico restante lleva sólo los del continuo.¹¹⁸

El archivo catedralicio poblano tuvo algunas obras más de P. Rabassa tal y como se recoge en varios inventarios, uno de 1749 en el que consta una misa a 8 voces con violines y un *Magnificat* a 10 voces. En otro inventario de 1778 se dejó constancia de que había también uno de sus *Miserere* junto a otros de S. Durón y José de San Juan.¹¹⁹

¹¹³ Agradezco a Edgar Alejandro Calderón su amabilidad al facilitarme la información.

¹¹⁴ No se conserva ninguna obra de P. Rabassa en otro de los archivos más relevantes de la ciudad, el del conservatorio de las Rosas, relevante por haber sido el primero en el Nuevo Mundo.

¹¹⁵ A. Ray Cataline “Music of the sixteenth to eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico”, *Anuario del Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical*, II (1966), pp. 75-90; Miguel Querol, “Notas bio-bibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla”, *Inter-American Music Review*, X, nº 2 (1989), pp. 49-60. Según Drew E. Davies el villancico *Qué dulzura tan sonora* concuerda con el de P. Rabassa conservado en la Catedral de Durango (véase apartado correspondiente).

¹¹⁶ Según indican, sin especificar cuál, Lincon Spiess y Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, 1969, p. 52. Estos autores señalan que en el Legajo 18 del archivo de la Catedral de Puebla (México) se dice que Pedro Rabassa pudo estar en La Habana (Cuba) debido a la presencia junto a la música de unos documentos fechados en 1743. Este hecho parece improbable dado que, hasta el momento, no he localizado noticias sobre el viaje ni de la ausencia de Pedro Rabassa de la Catedral de Sevilla en dicha fecha.

¹¹⁷ Mn, VE/1310-46. M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*, pp. 117 y 121.

¹¹⁸ Agradezco al profesor Robert Kendrick su amabilidad al facilitarme el íncipit de estas obras.

¹¹⁹ Según Montserrat Galí Boadella, “Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos”, *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 53 y 56 y Patricia Díaz Cayeros, “Un inventario de 1749 y el examen de oposición de Joseph Lazo y Valero. Documentos inéditos de la Catedral de Puebla”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, nº 2 (2007), p. 39.

2.3.2. Estados Unidos de América

a) Sutro Library de San Francisco

En la Biblioteca Sutro de San Francisco se conserva, formando parte de una colección de música teatral del barroco español, la ‘cantada humana’ *Herido de sus flechas* de Pedro Rabassa.¹²⁰ Esta no está fechada pero parece ser una versión de la que se conserva en la Biblioteca Central de Cardiff con el mismo íncipit literario (ca. 1710).

Esta cantada de P. Rabassa es para tiple solista y acompañamiento continuo, está incompleta y lleva una anotación de “tono 1º transportado un punto bajo” y “puesta en cifra” para tablatura de guitarra barroca por un músico apellidado Zamora. Esta pieza es la única de todo el manuscrito que lleva un “estilo recitativo italiano y el estilo de notación italianizante” y “parece ser un agregado tardío a la antología, pues no exhibe una relación directa con el propósito original de la colección.”¹²¹

3. Fuentes literarias

A continuación presento una amplia panorámica de los principales centros donde se conservan fuentes literarias utilizadas como textos en las composiciones de Pedro Rabassa. Estas abarcan tanto los textos manuscritos de algún autor conocido como letras impresas en pliegos con villancicos y oratorios.¹²² A partir de las fuentes literarias podremos apreciar la enorme diseminación de los textos y la gran cantidad de obra que compuso Pedro Rabassa de la cual sólo se ha conservado en música una pequeña parte. Casi todos los textos en castellano localizados empleados por Pedro Rabassa a lo largo de su carrera musical (838) son de villancicos y cantadas (99 %) y el resto corresponden a seis oratorios y una serenata alegórica. La mayoría de los textos localizados se conservan de forma impresa (92 %) y fueron obras interpretadas en la Catedral de Sevilla. En cambio, casi todos los textos manuscritos corresponden conservados a su etapa valenciana.

¹²⁰ En la antología hay 124 obras más del período entre los siglos XVII -XVIII. Parece ser que la colección se reunió y copió en España, posiblemente en Madrid, y fue llevada a México en el s. XVIII.

¹²¹ El ms. ha sido estudiado por John Koegel “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía* (1998), pp. 9-37 (véase p. 13).

¹²² Véase el índice de íncipits impresos en el apéndice de este trabajo.

3.1. España

3.1.1. Andalucía

a) Archivo Municipal de Sevilla

La fuente literaria más interesante en este archivo es una serenata alegórica a la que el maestro puso música, con motivo de la toma de posesión de Gabriel Torres de Navarra como coadministrador del arzobispado de Sevilla en representación del infante Luis de Borbón.¹²³ Otro ejemplar de este impreso se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. El argumento de esta serenata, que se representó en el Palacio arzobispal de Sevilla el 8 de enero de 1742 por la noche, se asemeja al de los oratorios.¹²⁴

Otros textos conmemorativos del mismo evento se conservan también en este archivo, como el de la máscara que organizó el Colegio de San Hermenegildo que tuvo lugar el 8 de enero,¹²⁵ o la máscara jocoso-seria que celebró el Colegio de Santo Tomás el día 2 de mayo de ese mismo año.¹²⁶

b) Archivo Arzobispal de Sevilla

En el Archivo Arzobispal de Sevilla he localizado veintiún pliegos de villancicos impresos que contienen los textos de 145 villancicos a los que Pedro Rabassa puso música durante su etapa al frente del magisterio catedralicio hispalense. Sólo siete de los dieciocho pliegos se conservan únicamente en el archivo catedralicio hispalense (treinta y tres villancicos). Casi una docena de pliegos se conservan también en la Biblioteca Nacional de Madrid; tres en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, dos en el Monasterio de Montserrat en Barcelona y otros dos en la Biblioteca Universitaria de Cambridge en Gran Bretaña. Del total de textos en el archivo de la catedral sevillana tan sólo se ha localizado la música de uno de ellos, *Oye niño mío* dedicado al Nacimiento en 1730,

¹²³ Seam, *Serenata alegórica para solemnizar la posesión que por el serenísimo Sr. Don Luis Jayme de Borbón, tomó de el arzobispado de Sevilla su coad-ministrador el Ilustrísimo Sr. D. Gabriel Torres de Navarra, Arcediano titular, y canónigo de esta Santa Patriarcal Iglesia, y arzobispo electo de Milytene*. Sevilla, 1742. Papeles varios 55/74 (5).

¹²⁴ Véase apartado sobre las obras en castellano de Pedro Rabassa en el capítulo X.

¹²⁵ Seam, *Festejo alegórico sobre la Fábula de Teseo*. Papeles varios 55/74 (6).

¹²⁶ Seam, *Aplauso real y obsequio reverente que en lúcido festejo de máscara jocoso-seria... consagraron los alumnos del Colegio de Santo Tomás de Aquino el 2 de mayo de 1742 al Cardenal Infante D. Luis Jayme de Borbón y Farnese*. Papeles varios 55/74 (7).

conservada al otro lado del Atlántico en el Real Colegio de San Ignacio de Loyola de Ciudad de México¹²⁷ (véase tabla 80).

Tabla 80. Textos de villancicos impresos a los que Pedro Rabassa puso música ca. 1724-1767 que se conservan en la Biblioteca del Arzobispado de Sevilla.

Fuente: Se, Pedro Rabassa, *Letras de villancicos*.

Año	Festividad	Villancicos	Signatura en Se	Localización en otros archivos
1726	Concepción	5	64-4-216	En Mn y GB:CUL.
1728	Espíritu Santo	3	64-4-206	En Mn.
1730	Concepción	5	64-4-217	En Mn y GB:CUL.
1730	Nacimiento	9	64-4-168	En Mn. Música de <i>Oye Niño mío</i> .
1737	Concepción	5	64-4-218	
1737	Nacimiento	9	64-4-169	En Sebu.
1738	Virgen de la Antigua	3	64-4-232	
1738	Concepción	5	64-4-219	
1738	Nacimiento	9	64-4-170	En Sebu.
1740	Nacimiento	9	64-4-171	
1741	Nacimiento	9	64-4-172	En MO
1743	Nacimiento	9	63-1-25 (14)	En Mn y MO.
1744	Espíritu Santo	3	39/47 (38)	
1744	Nacimiento	9	63-5-25 (22)	En Mn.
1745	Reyes	9	63-1-25- (15)	En Mn.
1749	Reyes	9	39/47 (36)	En Mn y Sebu.
1750	Nacimiento	9	39/47 (21)	[En Mn]
1767	Concepción	5	64-4-224	
1767	Nacimiento	9	64-4-176	En Mn.
1768	Reyes	9	64-4-193	En Mn.
1768	Espíritu Santo	3	64-4-207	

c) Biblioteca Universitaria de Sevilla

En la Biblioteca Universitaria de Sevilla he localizado quince pliegos con textos a los que puso música Pedro Rabassa durante su etapa en la Catedral sevillana, cuyo total asciende a 100 villancicos. La mayoría éstos, 70, se encuentran también en otros ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid; 18 en el Archivo de la Catedral de Sevilla (Nacimiento 1737 y 1738) y tan sólo dos pliegos no se han localizado en ningún otro lugar (Espíritu Santo, 1738¹²⁸ y Reyes, 1739) (véase tabla 81). Además existe un

¹²⁷ Véase el estudio y edición musical en este trabajo.

¹²⁸ Citado por Francisco Escudero, *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Madrid, 1894. Ed. Facsímil, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, p. 526.

pliego más con los textos que fueron utilizados por Pedro Miguel Rabassa, maestro de capilla de la iglesia Colegial de Zafra (Badajoz).¹²⁹

Tabla 81. Textos de villancicos impresos a los que Pedro Rabassa puso música ca. 1724-1767 que se conservan en la Biblioteca Universitaria de Sevilla.

Fuente: Sebu, Pedro Rabassa, *Letras de villancicos*.

Año	Festividad	Villancicos	Signatura en Sebu	Localización en otros archivos
1727	Canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao Koska	3	109-46-1	En Mn.
1729	Nacimiento	9	110-69-1 (35)	En Mn y MO.
1732	Concepción	5	109-3 (6)	En Mn.
1737	Nacimiento	9	110-69-1 (36)	En Se.
1738	Reyes	9	110-69-1 (33)	En Mn.
1738	Espíritu Santo	3	109-3 (1)	
1738	Nacimiento	9	111-32 (15)	En Se.
1739	Reyes	9	111-32 (16)	
1747	Concepción	5	111-15 (19)	En Mn.
1748	Espíritu Santo	3	111-15 (14) y 111- 15(15)	En Mn.
1748	Concepción	5	111-15 (18)	En Mn.
1748	Nacimiento	9	111-15 (17)	En Mn.
1749	Reyes	9	111-15 (20)	En Mn.
1749	Concepción	5	Mont. 3-3-25 (2)	En Mn.
1749	Nacimiento	9	Mont. 3-3-25 (17)	En Mn.

d) Biblioteca Pública de Cádiz

Se conservan al menos siete pliegos de villancicos a los que Pedro Rabassa puso música (Canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao Koska de 1727, Reyes, Espíritu Santo, Concepción y Nacimiento de 1752 y Reyes de 1754). De todos ellos hay un ejemplar también en la Biblioteca Nacional de Madrid y del primero referenciado además en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (véanse tablas 81 y 82). Además, se conserva un impreso con el texto de la *Oración fúnebre en las magnificas y solemnes honras que la nobilissima nación genovesa celebrò el dia 28 de Mayo del año de 1734 con asistencia de la Musica de esta Metropolitana Patriarchal Iglesia à la venrable memoria del Siervo de Dios Fr. Thomas de Sta. Maria*.¹³⁰

¹²⁹ Este pliego, no reseñado hasta el momento en ningún estudio, es de gran importancia para constatar la presencia del músico Pedro Miguel Rabassa en la Iglesia Colegial de Zafra (Badajoz) hasta ca. 1775 (véase apartado sobre el nacimiento y datos familiares de Pedro Rabassa en el capítulo VII).

¹³⁰ / dixola ... Frai Alonso de Aguilera; lo da a luz la referida nación y la dedica a María Santissima del Consuelo. Sevilla, en la Imprenta Castellana y Latina de Don Diego Lopez de Haro, [s.a.] Cádiz, Biblioteca Pública, Folletos CXXII-19-23.

3.1.2. Cataluña

a) Biblioteca de Cataluña (Barcelona)

En la Biblioteca de Cataluña se conservan pliegos de villancicos de diversos compositores que trabajaron durante el siglo XVIII en Andalucía y concretamente en la ciudad de Sevilla pero no he localizado ninguno utilizado por Pedro Rabassa.¹³¹ En cambio, sí he encontrado un ejemplar del impreso con el texto de la serenata alegórica a la que Pedro Rabassa puso música en 1742 para conmemorar la toma de posesión de Gabriel Torres de Navarra como coadministrador del Arzobispado de Sevilla en representación del infante Luis de Borbón. De este impreso también se conserva un ejemplar en el Archivo Municipal de Sevilla.

b) Universitat de Barcelona

En el fondo de reserva se conserva el pliego con el texto de tres villancicos para la festividad de Espíritu Santo de 1735 que hasta el momento no se ha localizado en ningún otro lugar.¹³²

c) Monasterio de Santa María de Montserrat (Barcelona)

En la biblioteca de este monasterio benedictino se conservan dieciséis pliegos de villancicos con textos de P. Rabassa junto a otros de maestros que trabajaron también en Sevilla y en otras instituciones peninsulares.¹³³ Se trata de villancicos para la festividad de Reyes (años 1727, 1728, 1730, 1734, 1737, 1746, 1748 y 1754), Nacimiento (años 1728, 1729, 1739, 1741, 1743, 1747 y 1753) e Inmaculada Concepción (1734).¹³⁴ Se conserva también un ejemplar de diez de estos pliegos en la Biblioteca Nacional, uno en la Universidad de Sevilla, dos en la Catedral de Sevilla, tres en la Universidad de Cambridge (véanse tablas 80, 81, 82 y 83) y uno en la *Hispanic Society of America*

¹³¹ Miguel Medina y Corpas (Cádiz), José Magallanes (Sevilla) y Gaspar de Úbeda (Sevilla), entre otros.

¹³² Signatura B-65/2/18-49 v. Volumen facticio en mal estado, obra 49 - 880621 - R. 195999.

¹³³ Según Daniel Codina, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la biblioteca de Montserrat ss. XVII-XIX*. Barcelona, Publicaciones de l'Abadía de Montserrat, 2003, pp. 116-131.

¹³⁴ He podido atribuir *Moradores de Sion* conservado anónimo en la Catedral de México a P. Rabassa gracias al texto de este impreso.

(Reyes 1727). No obstante, tres pliegos son ejemplares únicos (Reyes 1737, Concepción 1734 y Nacimiento 1739).

3.1.3. Madrid

a) Biblioteca Nacional de Madrid

En la Biblioteca Nacional de Madrid he localizado aproximadamente seiscientos setenta y cinco textos en castellano a los que Pedro Rabassa puso música a lo largo de carrera musical en las catedrales de Valencia (1714-1724) y Sevilla (1724-1767). Aproximadamente cuarenta se han conservado de forma manuscrita en un libro de *Poesías sagradas* escrito por José Vicente Ortí y Mayor y los seiscientos treinta y cinco textos restantes provienen de noventa y cinco pliegos impresos con letras de villancicos.

En la contraportada de *Poesías sagradas* (ms. 14097), manuscrito que cuenta con 384 hojas, está anotado “se leen las fechas de 1701-1748”. Además, al final están insertadas cuatro hojas impresas del mismo autor con el título de *Recomendación del alma*.¹³⁵ Este volumen facticio pudo haber sido regalado por José Enrique Serrano Morales a Francisco Asenjo Barbieri en el siglo XIX, al igual que el libro *Villancicos y diferentes poesías sagradas a varios asuntos* escrito por José Ortí y Moles (ms. 14098). En la primera página del ms. 14098 se deja constancia del regalo del libro que le hizo José Enrique Serrano Morales a Barbieri, pero al ms. 14097 le falta la primera página por lo que no es posible constatar este hecho.

El manuscrito de *Poesías sagradas* de Vicente Ortí y Mayor ha despertado el interés de diversos estudiosos. Ruiz de Lihory obtuvo la mayor parte de la información sobre la música en Valencia en el siglo XVIII de este manuscrito,¹³⁶ aunque los datos aparecen de forma fragmentada y en ocasiones con algunos errores.¹³⁷ Vicente Ripollés citó este manuscrito en su obra sobre el villancico y la cantada en Valencia en el siglo XVIII y dio puntuales noticias sobre él.¹³⁸ José Luis Palacios, en su estudio sobre el villancico barroco valenciano, mencionó brevemente algunos compositores que

¹³⁵ Valencia, Imprenta de Agustín Laborda. Según Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano... op. cit.*, p. 36, se publicó hacia 1760.

¹³⁶ Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Tipografía Doménech, 1903. (Edición facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1987).

¹³⁷ Por ejemplo, el villancico *Selvas apacibles* de la Noche de Navidad de 1717, se cantó en 1744 en Murcia y no en Murviedro como dice Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia... op. cit.*, p. 385.

¹³⁸ Vicente Ripollés, *El Villancico i la Cantada del segle XVIII a Valencia... op. cit.*

aparecen en el manuscrito.¹³⁹ Andrea Bombi lo utilizó como una de las fuentes de su tesis doctoral.¹⁴⁰ Y yo misma lo he utilizado como una de las fuentes principales para conocer la producción y la actividad musical de Pedro Rabassa durante su etapa en la ciudad de Valencia y contextualizarla en relación a la de sus contemporáneos. A través de los textos de José Vicente Ortí y Mayor podemos ver la variedad de géneros que cultivados, su terminología, estructura formal, métrica de sus versos, lugares y frecuencia de interpretación, así como también las ocasiones y festividades.

Estas *Poesías sagradas* reúnen las letras de 195 obras que José Vicente Ortí y Mayor escribió en el período 1701-1748 y tan sólo 73 llevan anotado el nombre de los compositores que pusieron música a los textos. Entre ellos he localizado a varios maestros de capilla y organistas de diferentes iglesias de Valencia capital y de otras localidades valencianas y aragonesas, entre las cuales sobresale la figura de Pedro Rabassa, que fue el compositor que más textos puso en música de este manuscrito, aproximadamente 40, lo que representa el 54,7 % de estos textos.

Entre las letras de *Poesías sagradas* localicé el texto de otro oratorio al que puso música dicho Pedro Rabassa y del que no se había dado noticia.¹⁴¹ Este oratorio se representó en 1715 en la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, con motivo de la fiesta de este santo y comienza con el verso *¡Oh tú, heroica Constancia!*¹⁴²

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan la mayor colección de pliegos impresos de villancicos del mundo iberoamericano.¹⁴³ Todos los impresos localizados en esta biblioteca proceden de la etapa que Pedro Rabassa ejerció de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla (1724-1767) y algunos están fechados al año siguiente de su fallecimiento, probablemente porque ya los tenía compuestos.¹⁴⁴ El mayor número de textos de villancicos conservados corresponde a las festividades más señaladas del año (Nacimiento, Reyes y Concepción). En cambio, las letras utilizadas en otras festividades

¹³⁹ José Luis Palacios, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón, Universitat Jaume I, 1995.

¹⁴⁰ Andrea Bombi, *Tradición y renovación musical en Valencia (1685-1738)*. Tesis doctoral. Zaragoza, Universidad, 2002. (Valencia, Institut Valencià de la Música, en prensa).

¹⁴¹ Rosa Isusi Fagoaga, "La difusión de la obra musical de Pedro Rabassa a partir de un manuscrito del s. XVIII", comunicación en el Seminario *La Catedral como Institución Musical (1500-1800)*, Ávila, 10-12 de mayo, 1996.

¹⁴² Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097, pp. 139-144v. Véase apartado sobre los oratorios en el capítulo X.

¹⁴³ En Mn se conservan 1.604 ejemplares correspondientes a 1.364 ediciones impresas en los siglos XVIII y XIX en España, exceptuando tres impresas en México y Portugal. En 1988 el Centro de Patrimonio Bibliográfico adquirió para la Biblioteca Nacional impresos con villancicos de Cádiz, Córdoba, Sevilla, Zaragoza y Madrid pertenecientes a González de Palencia. M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional...* op. cit., p. XIV-XV.

¹⁴⁴ M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional...* op. cit., pp. 116-163.

dedicadas a diversos santos tienen una menor presencia en esta biblioteca. Por ejemplo, se conservan tan sólo los textos para la festividad de San Antonio de los Castellanos (1725), San Estanislao Koska (1727) y San Isidoro (1731) (véase tabla 82).

Tabla 82. Textos de villancicos impresos a los que Pedro Rabassa puso música ca. 1724-1767 que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Fuente: Mn, Pedro Rabassa, *Letras de villancicos*.

Año	Festividad	Villancicos	Signatura en Mn	Localización en otros archivos y observaciones
[173x?]	Nacimiento	9	VE/ 1305-7 VE/ 531-22	En GB:CUL aparece con fecha 173x?.
1724	Concepción	5	VE/ 1310-43	En GB:CUL. En TE c se conserva la música del villancico <i>Las flores, las aves</i> .
1725	San Antonio de los Castellanos	3	VE/533-19	Se cantaron en el Convento de San Francisco de Sevilla.
1725	Concepción	5	VE/1310-45 R/34199 (24)	En GB:CUL.
1725	Nacimiento	9	VE/ 1310-46 VE/1301-66 VE/ 531-21	En ME:Pc se conserva la música del villancico <i>Entre muchos que vienen</i> .
1726	Reyes	9	VE/531-66 VE/ 1310-47 VE/ 1310-67	En GB:CUL.
1726	Concepción	5	VE/1310-48 R/34199 (25)	En Se y GB:CUL.
1727	Canonización S. Estanislao Koska y S. Luis Gonzaga	3	VE/1310-49 (1)	Se cantaron en la Compañía de Jesús de Sevilla. En Sebu.
1727	Concepción	5	VE/ 1301-68 VE/ 1310-50 R/34199 (26)	En GB:CUL.
1727	Nacimiento	9	VE/1310-51	En GB:CUL.
1728	Reyes	9	VE/531-67 VE/1310-52	En MO y GB:CUL.
1728	Espíritu Santo	3	VE/640-29	En Se.
1728	Concepción	5	VE/1310-53	En GB:CUL.
1729	Reyes	9	VE/531-68 VE/1310-54	
1729	Concepción	5	VE/1310-56	
1729	Nacimiento	9	VE/531-69 VE/1310-57 VE/1301-69	En MO y Sebu.
1730	Reyes	9	VE/1310-59	En MO y GB:CUL. En ME:DU c está la música de <i>Pasitico airecillos</i> .
1730	Concepción	5	VE/1301-70 VE/1310-60	En Se y GB:CUL.
1730	Nacimiento	9	VE/1310-61 VE/1301-71	En Se.
1731	Reyes	9	VE/1310-62 VE/1301-73	
1731	Espíritu	3	VE/1310-64	

Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s.XVIII

	Santo			
1731	San Isidoro	3	VE/1310-65	Se cantaron en Colegio de San Isidoro de Sevilla.
1731	Concepción	5	VE/1310-66	
1731	Nacimiento	9	VE/1310-67	
1732	Reyes	9	VE/1310-70 VE/1301-75	
1732	Espíritu Santo	3	VE/1310-73	
1732	Concepción	5	VE/1310-74	En Sebu.
1732	Nacimiento	9	VE/1310-75 VE/1301-74	
1733	Reyes	9	VE/1310-78 VE/1301-76	
1734	Reyes	9	VE/1310-79	En MO
1735	Reyes	9	VE/1310-80	
1738	Reyes	9	VE/1310-81	
1740	Concepción	5	VE/1310-82	
1741	Reyes	9	VE/1310-83	
1742	Espíritu Santo	3	VE/1310-86	
1743	Concepción	5	VE/1310-87	
1743	Nacimiento	9	VE/1301-77 VE/1310-88	En MO y Se.
1744	Reyes	9	VE/1310-89	
1744	Concepción	5	VE/1310-91	
1744	Nacimiento	9	VE/1310-93 VE/1301-79	En Se.
1745	Reyes	9	VE/1310-94 VE/1301-81	En Se.
1745	Espíritu Santo	3	VE/1310-96	
1745	Concepción	5	VE/1310-97	
1745	Nacimiento	9	VE/1310-98 VE/1301-80	
1746	Reyes	9	VE/1310-99 VE/1301-82	En MO
1746	Espíritu Santo	3	VE/1310-100	
1746	Concepción	5	VE/1310-101	
1746	Nacimiento	9	VE/1310-102	
1747	Reyes	9	VE/1310-103 VE/1301-85	
1747	Espíritu Santo	3	VE/1310-104	
1747	Concepción	5	VE/1310-105 VE/1301-84	En Sebu.
1747	Nacimiento	9	VE/1310-106 VE/1301-83	
1748	Reyes	9	VE/1310-107 VE/1301-86	En MO
1748	Espíritu Santo	3	VE/1310-108 VE/1301-87	En Sebu.
1748	Concepción	5	VE/1310-109 VE/1301-88	En Sebu.
1748	Nacimiento	9	VE/1310-110 VE/1301-89	En Sebu.
1749	Reyes	9	VE/1310-111	En Sebu.

			VE/1301-93	
1749	Espíritu Santo	3	VE/1310-112 VE/1301-91	
1749	Concepción	5	VE/1310-113 VE/1301-92	En Sebu.
1749	Nacimiento	9	VE/1310-114 VE/1301-90	En Sebu.
1750	Reyes	9	VE/1310-115 VE/1301-95	
1750	Espíritu Santo	3	VE/1310-116 VE/1301-96	En Cuenca, Seminario Mayor 192-D-8 (10).
1750	Concepción	5	VE/1310-117 VE/1301-94	
[1750?]	Nacimiento	9	VE/1310-118 VE/1301-99?]	
1751	Reyes	9	VE/1310-119	
1751	Espíritu Santo	3	VE/1310-123	
1751	Concepción	5	VE/1310-121 VE/1301-97	
1751	Nacimiento	9	VE/1310-122 VE/1301-98	
1752	Reyes	9	VE/1310-120 VE/1301-102 VE/1327-36	
1752	Espíritu Santo	3	VE/1310-124 VE/1301-100	
1752	Concepción	5	VE/1310-125 VE/1301-101	
1752	Nacimiento	9	VE/1310-126 VE/1301-103	
1753	Reyes	9	VE/1310-127 VE/1301-104	
1753	Espíritu Santo	3	VE/1310-128 VE/1301-105	
1753	Concepción	5	VE/1310-129 VE/1301-106	
1753	Nacimiento	9	VE/1310-130	En MO
1754	Reyes	9	VE/1301-107 VE/1305-1	En MO
1754	Espíritu Santo	3	VE/1305-2	
1754	Concepción	5	VE/1305-3	
1754	Nacimiento	9	VE/1305-4	
1755	Reyes	9	VE/1305-5 VE/1301-109	
1755	Espíritu Santo	3	VE/1305-6 VE/1301-108	
1755	Concepción	5	VE/708-44	
1755	Nacimiento	9	VE/1305-8	
1756	Reyes	9	VE/1305-9 VE/1301-110	
1756	Espíritu Santo	3	VE/1305-10	
1756	Concepción	5	VE/1305-11	
1756	Nacimiento	9	VE/1305-12	
1757	Reyes	9	VE/1305-13 VE/1301-111	[En P:Cug]

1757	Espíritu Santo	3	VE/1305-14	
1757	Concepción	5	VE/1305-15	
1757	Nacimiento	9	VE/1305-16	
1758	Reyes	9	VE/1305-17	
1767	Nacimiento	9	VE/1305-42	En Se.
1768	Reyes	9	VE/1305-44 VE/1301-117	En Se.

3.1.4. Comunidad Valenciana

a) Archivo Histórico Municipal de Castellón

En este archivo castellonense se conserva el texto impreso de cinco oratorios a los que Pedro Rabassa puso música para la Congregación del oratorio de la ciudad de Valencia: *La gloria de los Santos* (1715), *La caída del hombre y su reparación* (1718), *Oratorio sacro a San Juan Bautista* (1720), *Diferencia de la buena y mala muerte* (1721) y *Oratorio sacro a la Natividad del Glorioso precursor San Juan Bautista* (1722).¹⁴⁵ Únicamente del quinto oratorio mencionado no se conservan ejemplares en otras instituciones.

La gloria de los Santos fue el oratorio más difundido ya que se encuentran varios ejemplares en la Biblioteca Valenciana, Biblioteca Municipal de Valencia, la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia y en el Oratorio de San Felipe Neri de Mallorca, donde también se conserva la música. Del segundo y tercer oratorio mencionados anteriormente hay otro ejemplar en la Biblioteca Municipal de Valencia, del tercero también se conserva un impreso en la Biblioteca Central de Capuchinos en Pamplona (Navarra) y del cuarto oratorio también hay un ejemplar en Biblioteca Valenciana.¹⁴⁶

b) Biblioteca Municipal de Valencia

En la Biblioteca Municipal de Valencia se encuentra un libro facticio que agrupa impresos con letras de oratorios y diversos textos religiosos a los que pusieron música Pedro Rabassa y otros compositores en Valencia en el siglo XVIII (ca. 1706-1721).

¹⁴⁵ Encuadernados en el volumen facticio con signatura 3109. Véase el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico valenciano en www.bv.gva.es (última consulta 22 de octubre de 2011).

¹⁴⁶ Véase apartado sobre los textos de José Ortí y Moles y José Vicente Ortí y Mayor en este mismo capítulo y la obra en castellano de Pedro Rabassa en el capítulo X.

Entre ellos se encuentra *La gloria de los Santos, La caída del hombre y su reparación y Oratorio sacro a San Juan Bautista*.¹⁴⁷

c) Biblioteca Serrano Morales (Valencia)

En la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia se conservan dos libros manuscritos (*Versos sacros* de Francisco Figuerola y *Poesías sacras* de José Vicente Ortí y Mayor)¹⁴⁸ y uno impreso con textos de oratorios a los que Pedro Rabassa puso música durante su etapa en el magisterio de la Catedral de Valencia (1714-1724) y los primeros años de su magisterio en la Catedral de Sevilla (ca. 1730).

El manuscrito de *Versos sacros* recoge textos que Francisco Figuerola escribió a finales del siglo XVII. En el encabezamiento de un considerable número de letras aparece el nombre de los compositores que les pusieron música. Estos fueron maestros de capilla en diversas iglesias del área valenciana a finales del siglo XVII y durante el primer cuarto del siglo XVIII y Pedro Rabassa apenas puso música a uno o dos textos de este manuscrito.¹⁴⁹ Aproximadamente veinte piezas de este manuscrito se cantaron en instituciones religiosas de Valencia capital, algunas se interpretaron en localidades cercanas, como Liria, Castellón o Morella, e incluso en otras ciudades más alejadas como Orihuela (Alicante), Tarragona y Zaragoza.¹⁵⁰

Otro de los interesantes manuscritos esta biblioteca es el de *Poesías sacras* de José Vicente Ortí y Mayor, cuyos textos también fueron puestos en música por los principales maestros de capilla y organistas de iglesias y catedrales de la geografía valenciana, entre ellos Pedro Rabassa que utilizó una veintena de ellos.¹⁵¹

El tercer libro de interés en esta biblioteca es el que agrupa dieciocho textos impresos de oratorios que pusieron en música entre 1702 y 1772 varios compositores, casi todos ellos vinculados a instituciones religiosas de la ciudad de Valencia.¹⁵² Esta colección de textos de oratorios y a la existente en la Biblioteca Municipal de Valencia

¹⁴⁷ VA bm, *Orator[ios] y v[aria]s piezas*. Barb. Martí 748 (4) 112. Medidas: 16 alto x 11 ancho (véase apartado sobre la obra de Pedro Rabassa en el contexto de sus contemporáneos en el capítulo X).

¹⁴⁸ Véase Andrea Bombi, *Tradicón y renovación musical en Valencia (1685-1738)...op. cit.*

¹⁴⁹ VA sm, Francisco Figuerola, *Versos sacros*. Ms. 6408. Véase apartado sobre el autor en el capítulo IX.

¹⁵⁰ Véase apartado sobre la obra de Pedro Rabassa en el contexto de sus contemporáneos en el capítulo X.

¹⁵¹ VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms 6366. Véase apartado sobre este autor en el capítulo X.

¹⁵² VA sm, *Oratorios*. A-9/204. Medidas: 16 cm. alto x 11 cm. ancho. En la primera hoja aparece escrito que el libro perteneció en 1790 al librero Ventura Madero y Rojas, luego al estudiante Francisco de Paula y en 1811 a Juan Martínez.

son de gran importancia para conocer la actividad musical que tuvo lugar en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia durante la primera mitad del siglo XVIII.

Entre los textos en esta biblioteca se encuentran dos a los que puso música Pedro Rabassa: *La gloria de los Santos* (1715) y *Oratorio sacro a San Juan Bautista* (1720). Ambos se representaron en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia en 1720 y se distribuyeron desde la imprenta de Antonio Bordázar.¹⁵³

d) Biblioteca Valenciana

Se conservan impresos con los textos de los oratorios *La gloria de los Santos* y *Diferencia entre la buena y mala muerte* y un pliego con los villancicos que Pedro Rabassa puso en música para la festividad del Nacimiento en Catedral de Sevilla en 1746.¹⁵⁴

3.2. Otros países de Europa

3.2.1. Gran Bretaña

a) University Library de Cambridge (Gran Bretaña)

En esta biblioteca británica se conserva un fondo impreso de villancicos hispánicos, entre los que se encuentran dieciséis pliegos con letras a las que Pedro Rabassa puso música durante los primeros años de su llegada al magisterio de capilla de la Catedral de Sevilla (1724-ca. 1730).¹⁵⁵ Sólo cuatro de estos pliegos son ejemplares que no se conservan en otra institución y la mayoría, once, se conservan también en la Biblioteca Nacional, dos de ellos además en la Catedral de Sevilla y uno en la *Hispanic*

¹⁵³ Véase BAS MARTÍN, Nicolás, *La imprenta en Valencia en el s. XVIII: Antonio Bordázar*, Valencia, Ayuntamiento, 1997.

¹⁵⁴ Véase el catálogo en www.bv.gva.es (última consulta 22 de octubre de 2011).

¹⁵⁵ Miguel Ángel Marín y Álvaro Torrente, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)...op. cit.* pp. 155-175.

Society of America.¹⁵⁶ En siete ocasiones los pliegos se conservan por duplicado y cuentan con dos firmas (7743.c.109¹⁵⁷ y MR250.d.70.I¹⁵⁸).

Los pliegos conservados en Cambridge proceden en su mayoría de las prensas sevillanas y abarcan festividades que tuvieron lugar en la ciudad hispalense durante el período de 1698-1730, lo que sitúa a la ciudad de Sevilla en un centro de vital importancia en la producción y difusión de textos (véase tabla 83).

Tabla 83. Textos de villancicos impresos a los que Pedro Rabassa puso música ca. 1724-1730 que se conservan en la University Library de Cambridge (Gran Bretaña).

Fuente: GB:CUL, Pedro Rabassa, *Letras de villancicos*, 7743.c.109 y MR250.d.70.I.

Año	Festividad	Villancicos	Signatura en CUL	Observaciones
1724	Concepción	5	7743.c.109 (26)	En Mn. En TE c se conserva la música del villancico <i>Las flores, las aves</i>
1725	Reyes	9	MR250.d.70.I (08) 7743.c.109 (29)	Los ejemplares de CUL y el de US: HSA son únicos.
1725	Espíritu Santo	3	MR250.d.70.I (90) 7743.c.109 (28)	Los dos ejemplares de GB:CUL son únicos.
1725	Concepción	5	7743.c.109 (27)	En Mn.
1726	Reyes	9	7743.c.109 (30)	En Mn.
1726	Espíritu Santo	3	7743.c.109 (31)	Este ejemplar de GB:CUL es único.
1726	Concepción	5	MR250.d.70.I (12) 7743.c.109 (32)	En Mn y Se.
1727	Concepción	5	7743.c.109 (33)	En Mn.
1727	Nacimiento	9	7743.c.109 (35)	En Mn.
1728	Reyes	9	MR250.d.70.I (14) 7743.c.109 (36)	En Mn y MO.
1728	Concepción	5	MR250.d.70.I (11) 7743.c.109 (34)	En Mn.
1728	Nacimiento	9	MR250.d.70.I (13)	En MO.
1729	Espíritu Santo	3	7743.c.109 (37)	Este ejemplar de GB:CUL es único.
1730	Reyes	9	MR250.d.70.I (20) 7743.c.109 (38)	En Mn y MO. En ME:DUc se conserva la música del villancico <i>Pasitico airecillos</i> .
1730	Concepción	5	MR250.d.70.I (19)	En Mn y Se.
[173x?]	Nacimiento	9	MR250.d.70.I (21) 7743.c.109 (41)	En Mn.

¹⁵⁶ Álvaro Torrente, "Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America", *Pliegos de Bibliofilia*, 12 (2000), citado en "Pliegos de villancicos en la University Library de Cambridge", *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)... op. cit.*, p. XL.

¹⁵⁷ Fue adquirido por Edward M. Wilson en 1758 y donado testamentariamente a esta biblioteca en 1977, se conserva en la Rare Books Room.

¹⁵⁸ Fue donado a la Biblioteca Universitaria de Cambridge por el diplomático sir Stephen Gaselee en 1941 y se conserva en la Anderson Room (Sala de Música).

3.2.2. Portugal

a) Biblioteca da Universidade de Coimbra (Portugal)

En esta biblioteca universitaria portuguesa se conserva un impreso con las letras de los villancicos que Pedro Rabassa compuso para los Maitines del Nacimiento de 1757 en Sevilla.¹⁵⁹ Un ejemplar con las letras de estos mismos villancicos se conserva también en la Biblioteca Nacional de Madrid.¹⁶⁰

3.3. América

3.3.1. Estados Unidos de América

a) Hispanic Society of America

En la Hispanic Society of America se conservan siete pliegos impresos con letras de villancicos que Pedro Rabassa utilizó en sus composiciones. Estos se cantaron en la Catedral de Sevilla en las festividades de la Concepción (1724), Reyes (1725, 1726 y 1727) y Navidad (1725 y 172x?). Además también los interpretados en la festividad de San Antonio de los Castellanos de 1725 en el convento de San Francisco donde tenía sede su Hermandad. Son ejemplares únicos los impresos de 1724 y 1726, el de 1727 se conserva un ejemplar también en Montserrat, el de Reyes de 1725 también en la biblioteca universitaria de Cambridge y el resto se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid.¹⁶¹

¹⁵⁹ P:Cug, Misc. 121. Según Francisco Aguilar Piñal, *Impresos sevillanos del s. XVIII. Adiciones a la tipografía hispalense... op. cit.*, p. 146.

¹⁶⁰ Mn, VE/ 1305-16. M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*, p. 153.

¹⁶¹ Según Álvaro Torrente “Pliegos de villancicos en la University Library de Cambridge”, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)... op. cit.*, p. XL; “Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America”... *op. cit.* y Álvaro Torrente y Janet Hathaway: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 4, 132-137.

Capítulo IX

Los textos literarios empleados por Pedro Rabassa

1. Los textos literarios en la obra musical de Pedro Rabassa

Los textos en latín que empleaban los compositores del siglo XVIII estaban fijados por la Iglesia, por lo que apenas presentan variantes. En cambio, los textos en lengua romance eran poemas religiosos y su estudio permite conocer algunos aspectos de los gustos musicales y sociedad de la época. Las letras en castellano suscitaron una enorme controversia a causa de la introducción de recursos teatrales y la utilización de un lenguaje poco decoroso. Por ello, los Cabildos de algunas catedrales españolas solían encargar a alguna persona de su confianza la revisión de los textos antes de que el maestro de capilla comenzase la composición de la música.¹ Los villancicos y cantadas se interpretaban en las catedrales e iglesias relevantes de España e Iberoamérica en número variable en diversas festividades del año litúrgico. Cada catedral tenía estipulado el número de piezas que el maestro debía componer para las fiestas solemnes. Por lo general, los maestros de capilla solían componer obras en castellano para las siguientes festividades: Nacimiento de Cristo (nueve villancicos), Reyes (nueve villancicos), Espíritu Santo (tres villancicos), Concepción (cinco villancicos) y diversos santos (tres villancicos). En ocasiones también se interpretaban en profesiones de religiosos, canonizaciones de santos, inauguraciones de nuevos templos o capillas, procesiones solemnes y, en definitiva, en cualquier celebración religiosa digna de ser solemnizada.²

Aproximadamente desde el siglo XVI existía la costumbre de imprimir el texto en castellano de las obras musicales, especialmente de los villancicos, con el fin de que se pudieran leer previamente o durante su interpretación, lo que hacía las obras más inteligibles al público asistente a la interpretación. Aunque no existe ningún estudio sistemático sobre cómo se distribuían los pliegos de villancicos, hay algunos testimonios que permiten hacerse una idea sobre su función. Parece ser que se repartían a todos los

¹ M^a Pilar Alén, "La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al XIX", *De Musica hispana et aliis*, Santiago, Universidad, 1990, t. II, pp. 16-17; José López Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas capitulares*, Santiago, Universidad, 1990, p. 448; María Gembero Ustároz, *La música en la catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, p. 136. En la Catedral de Sevilla no he localizado ninguna noticia acerca de la revisión de los textos de villancicos por parte del Cabildo hispalense.

² Extraído del estudio de los fondos de villancicos impresos conservados en Mn. M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*

asistentes al Coro,³ entre el público,⁴ a una parte selecta de la concurrencia⁵ o eran vendidos a las puertas de las iglesias antes de comenzar la celebración.⁶ Los villancicos se imprimían en pliegos sueltos cuyo formato oscilaba entre el 4º y el 8º. Los elementos más característicos de los pliegos son las portadas donde se hace constar la festividad para la que se compusieron los villancicos, el lugar de interpretación, el maestro que puso la música y el año que se interpretaron. En ocasiones aparece también el nombre del impresor y el lugar donde estaba situada la imprenta. Algunos ejemplares incluyen además el nombre de la entidad patrocinadora o una dedicatoria del maestro de capilla. Frecuentemente las portadas aparecen decoradas con orlas y / o escudos de la institución que costeaba la tirada, generalmente los Cabildos catedralicios. Por ejemplo, los pliegos de villancicos de la Catedral de Sevilla eran costeados por su Cabildo, que durante el siglo XVIII abonó al maestro de capilla 300 reales anuales.⁷ Durante el tiempo en que se estableció en Sevilla la Corte del Rey Felipe V (1729-1733), el dinero destinado a la impresión de villancicos aumentó a 400 reales anuales y la tirada de impresos de villancicos aumentó.⁸

El total de textos en castellano localizados a los que Pedro Rabassa puso música a lo largo de su carrera musical asciende a 834, de los cuales la inmensa mayoría (827) son letras de villancicos y cantadas (99'1 %). Una pequeña proporción (0'8 % del total), son los textos de seis oratorios y una serenata alegórica. La gran mayoría (770) se han conservado de forma impresa (92'3 %) mientras que los 64 restantes han llegado de forma manuscrita (7'6 %).

No he localizado ningún pliego impreso con letras de villancicos de Pedro Rabassa que date de su etapa en la Catedral de Valencia (1714-1724)⁹ y todos los textos de esa etapa corresponden a las letras manuscritas (64), a excepción de cinco oratorios

³ C. Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1887, p. 294; Miguel Querol, *Música Barroca Española III: villancicos polifónicos del s. XVII*, Barcelona, C. S. I. C., 1982, p. XIII. (Col. Monumentos de la Música Española, vol. XLII).

⁴ José Blanco White, *Letters from Spain*, Londres, Henry Colburn and. Co., 1822, pp. 326-327.

⁵ Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. XV.

⁶ M^a Cruz García de Enterría, "Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: géneros parateatrales", *El teatro español a fines del s. XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Diálogos Hispánicos de Ámsterdam, vol. VIII/I, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 137-153.

⁷ A lo largo del s. XVIII en la Catedral de Sevilla, el pago al maestro de capilla por la impresión de villancicos tuvo lugar a comienzos de cada año en concepto de la impresión del año anterior.

⁸ Se, AC 1734, sec. I / Leg. n^o 108, pp. 441v-442. No aparece citado el número de pliegos de villancicos que se imprimían en la Catedral de Sevilla.

⁹ En Mn no se conserva ningún pliego impreso de villancicos de los maestros de la Catedral de Valencia Antonio Teodoro Ortells y Pedro Rabassa. En cambio, sí se conservan impresos de villancicos de otros maestros posteriores a él, como José Pradas, Pascual Fuentes y Francisco Morera.

que sí se imprimieron. En cambio, la inmensa mayoría de los textos impresos localizados (765) corresponden al período del maestro Rabassa en Catedral de Sevilla (1724-1767).

Las fuentes manuscritas con textos utilizados por Pedro Rabassa en sus composiciones se encuentran en la Biblioteca Nacional en Madrid y Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia. Los oratorios impresos, la serenata y los pliegos de villancicos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Archivo de la Catedral de Sevilla, en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, el archivo de la Abadía de Montserrat, biblioteca de Cataluña y de la Universitat Autònoma en Barcelona y varios archivos públicos valencianos. Fuera de España también se conservan una considerable cantidad de pliegos de villancicos, en la University Library de Cambridge, la Hispanic Society of America en Nueva York y en la biblioteca de la Universidad de Coimbra en Portugal.¹⁰

No me ha sido posible averiguar el número total de villancicos que Pedro Rabassa compuso a lo largo de su carrera musical, ya que no he localizado ningún documento que especifique el número de villancicos que el maestro de capilla de la Catedral de Valencia componía cada año. Sin embargo, consta que en dicha catedral se interpretaban cuatro villancicos en la festividad del Nacimiento.¹¹ En la Catedral de Sevilla el maestro de capilla componía un mínimo de 29 villancicos anuales, a razón de nueve villancicos para la festividad de Reyes, tres para Espíritu Santo, cinco de Concepción, nueve al Nacimiento y tres para festividades de diversos santos.¹² Si Pedro Rabassa este mínimo de villancicos por año, debió de componer, al menos, 957 villancicos a lo largo de sus 33 años completos de magisterio en la Catedral sevillana (1725-1757). Además compuso, al menos, los villancicos de Concepción y Nacimiento de 1724, año en que se incorporó a su magisterio en Sevilla; los villancicos de Reyes de 1758, un año después de su jubilación; los de Concepción y Nacimiento de 1767, año de

¹⁰ Véase apartado sobre las fuentes literarias en el capítulo VIII.

¹¹ Los maestros de capilla de la Catedral de Valencia posteriores a Pedro Rabassa, como José Pradas, Pascual Fuentes y Francisco Morera componían cuatro villancicos en la festividad del Nacimiento de Cristo mientras que en el resto de catedrales españolas era frecuente que se compusieran nueve. M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional siglos XVIII-XIX... op. cit.*

¹² Dos años después de la muerte de Pedro Rabassa, el nuevo maestro de capilla Antonio Ripa, pidió permiso al Cabildo para que “se le concediesen [de descanso] los [días] dobles como a Pedro Rabassa para la composición de los 29 villancicos anuales y [para] poder producir algunas obras latinas.” Se, AC 1769, sec. I/ Leg. n^o 133, p. 68v.

su muerte e incluso los de Reyes y Espíritu Santo de 1768.¹³ Sumando todos estos villancicos podemos afirmar que Pedro Rabassa compuso -al menos- durante su período sevillano poco más de un millar (1006). Si a éstos restamos los que actualmente se conservan en algún archivo o biblioteca (764), faltarían por localizar o se habrían perdido unos 242 textos de villancicos. Estos que faltan corresponden a las siguientes festividades y fechas:

-Villancicos para las festividades de varios santos de todos los años que Pedro Rabassa estuvo en Sevilla (1724-1767), a excepción de los años 1725, 1727, 1731 y 1738.

-Villancicos de Reyes: 1736, 1740, 1742 y 1743.

-Villancicos de Espíritu Santo: 1730, 1733, 1734, 1736, 1737, 1739, 1740, 1741¹⁴ y 1743.

-Villancicos de Concepción: 1733, 1735, 1736, 1739, 1741 y 1744.

-Villancicos al Nacimiento:¹⁵ 1724, 1726, 1733, 1734, 1735, 1736 y 1742.¹⁶

La información extraída del estudio de los textos literarios que Pedro Rabassa puso en música es importante por varios motivos: 1) He localizado una cantidad de textos en castellano que fueron utilizados por Pedro Rabassa muy superior a la música conservada de este compositor (132 piezas), lo que indica que la producción musical del maestro fue mucho más cuantiosa de la que ha llegado hasta nuestros días. Del total de los textos en romance conservados (835) se ha localizado la música de 75 de ellos, lo que representa el 9%. Los textos de las 75 piezas musicales se ha conservado de forma impresa en 68 casos (90'6 %) y en 7 de forma manuscrita (9'3 %).

2) A partir de la portada o el encabezamiento de algunos textos, es posible saber cuándo, dónde y con qué motivo se interpretaron determinadas obras de Pedro Rabassa. Los textos conservados de forma manuscrita, datan de la etapa valenciana del compositor (1714-1724) y se interpretaron en la Catedral de Valencia, excepto siete: un

¹³Se conservan los villancicos de Concepción de 1724 (Mn), los de Reyes de 1758 (Mn), los de Concepción (Mn y Se) y Nacimiento (Mn y Se) de 1767 y los de Reyes (Mn y Se) y Espíritu Santo (Se) de 1768.

¹⁴ Los villancicos de Espíritu Santo de 1741 aparecen reseñados en los libros de Santiago Montoto, *Impresos sevillanos... op. cit.*, p. 132 y Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano... op. cit.*, t. 15, p. 4, pero hoy día no he podido localizarlos.

¹⁵ Se encuentran dos impresos diferentes de villancicos al Nacimiento de 1751 y faltan los de 1750. Quizá el primero de los cuadernillos corresponda a los de 1750.

¹⁶ Los villancicos al Nacimiento de 1742 aparecen reseñados en los libros de Santiago Montoto, *Impresos sevillanos... op. cit.*, p. 134 y Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano... op. cit.*, t. 15, p. 4, pero hoy día no he podido localizarlos en ninguno de los archivos y bibliotecas investigadas.

oratorio que se interpretó en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia y seis villancicos que se interpretaron en la Catedral de Sevilla y que debió enviar José Vicente Ortí y Mayor a Pedro Rabassa entre 1735 y 1737, cuando el músico ya era maestro de capilla en Sevilla. En la ciudad hispalense se interpretaron todas las obras en castellano cuyo texto se ha conservado de forma impresa, salvo cinco oratorios que se interpretaron en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia; una serenata alegórica en el Palacio arzobispal de Sevilla y tres villancicos cantados en el Convento de San Francisco de Sevilla.

3) A través del estudio de los textos y de las anotaciones anejas, puede establecerse el grado de implantación de formas musicales consideradas de importación extranjera (recitativo, aria, minué, grave) y, en ocasiones, saber la plantilla vocal utilizada y si las voces encarnaban a algún personaje.

1.1. Textos literarios de autores localizados

Los poetas localizados que escribieron textos de las obras en castellano de Pedro Rabassa fueron: Francisco Figuerola, Marco Antonio Ortí y Moles, José Ortí y Moles, José Vicente Ortí y Mayor y Ángel Janoudu. Los cuatro primeros autores fueron relevantes personalidades a nivel local en la ciudad de Valencia y tres de ellos, los Ortí, pertenecieron a una ilustre familia de escritores valencianos.¹⁷ Poco se sabe sobre Ángel Janoudu, únicamente que ejerció su labor literaria en la Sevilla del siglo XVIII. Se le atribuye un texto a la poetisa novohispana Sor Juana Inés de la Cruz.¹⁸

Cuatro de los cinco autores literarios localizados colaboraron esporádicamente con Pedro Rabassa, fue el caso de Francisco Figuerola, Marco Antonio Ortí y Moles y José Ortí y Moles, que le escribieron textos durante la etapa valenciana del músico (1714-1724) y de Ángel Janoudu, que colaboró sólo con él al año siguiente de su llegada al magisterio hispalense (1725). El poeta José Vicente Ortí y Mayor fue el que colaboró de una manera más intensa con Pedro Rabassa, no sólo durante la etapa del músico al frente del magisterio de la Catedral de Valencia, sino también cuando éste pasó al magisterio de la Catedral hispalense. Su padre Marco Antonio Ortí y Moles y él mismo

¹⁷ Véase Rosa Isusi Fagoaga, "Ortí", *Diccionario de la música valenciana...op. cit.*, v. 2, pp. 214-216.

¹⁸ *Venid, venid mortales* que P. Rabassa puso en música en Sevilla el año de 1727. Véase Alberto Pérez-Amador, "De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico", *Literatura mexicana*, n° 19/2 (2008), p. 172.

también ejercieron como músicos en diversas representaciones organizadas por academias literarias en la ciudad de Valencia.¹⁹

Apenas el 9 % de los textos conservados a los que puso música Pedro Rabassa son de autores localizados (74 textos). Todos los textos a los que se han conservado de forma manuscrita, salieron de la pluma de varios autores conocidos (65), mientras que apenas he podido localizar autores de los textos que se han conservado de forma impresa. La totalidad de los textos localizados a los que Pedro Rabassa puso en música durante su etapa valenciana proceden de José Vicente Ortí y Mayor (63 obras manuscritas y un oratorio impreso), de Francisco Figuerola (2 obras manuscritas) y de José Ortí y Moles (un oratorio impreso). Por el contrario, los textos de su etapa sevillana son todos anónimos, excepto siete (tres letras de villancicos de Ángel Janoudu y cuatro textos de José Vicente Ortí y Mayor que el músico reutilizó en sus composiciones).²⁰

1.1.1. Textos de Francisco Figuerola

Los textos literarios más antiguos de autor conocido empleados por Pedro Rabassa son los que escribió Francisco Figuerola, poeta valenciano que desarrolló su labor durante la segunda mitad del s. XVII. En esa época y también en el siglo siguiente se crearon en Valencia varias academias literarias formadas por nobles y eruditos que imprimieron un aire renovador al arte literario. Francisco Figuerola fue presidente de una de ellas, la Academia del Alcázar. Otros presidentes fueron Jaime Fuster, el Conde de Cervellón y José Ortí y Moles, y miembro de ella fue Marco Antonio Ortí y Moles.

Francisco Figuerola fue el autor de un libro de *Versos sacros* escrito a finales del siglo XVII.²¹ Los poemas de este libro fueron utilizados por varios músicos de finales del

¹⁹ Por ejemplo intervinieron como músicos en la representación del *Exercicio/ académico/ en memoria/ de la feliz entrada del Rey Nuestro Señor:/ Don Felipe/ quarto de Aragón y quinto de/ Castilla, en los Dominios y tierras de España;/ y en celebración/ de sus gloriosos años/ que/ executó en la casa de la diputación/ de la ciudad de Valencia/ el día 22 de enero del año 1703/ y dedica/ al Rey Nuestro Señor/ por manos/ del Excelentísimo Señor Marqués/ de Villagarcía, Virrey y capitán/ general del Reyno.* [Valencia, ca. 1703], pp. 15 y 39. Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, CXIV-66.

²⁰ Cinco incipits literarios de textos manuscritos escritos por José Vicente Ortí y Mayor a los que Pedro Rabassa puso música durante su etapa valenciana (1714-1724) concuerdan con incipits literarios de villancicos impresos a los que Pedro Rabassa puso música durante su etapa sevillana (1724-1767). Cuatro de los cinco villancicos (*Ah de la estancia hermosa y cristalina*, *Entre el infierno y la gracia*, *Selvas apacibles* y *Vestidos de poetas ciertos locos*) están basados en el mismo texto de José Vicente Ortí y Mayor, a excepción de uno (*Ah del mundo*). Véanse los índices de textos en castellano manuscritos e impresos a los que Pedro Rabassa puso música en el apéndice.

²¹ VA sm, Francisco Figuerola, *Versos sacros*. Ms. 6408. Agradezco a Andrea Bombi la noticia de los manuscritos 6408 y 6366 que se conservan en la mencionada biblioteca. Para mayor información sobre la actividad de las academias en la ciudad de Valencia remito a Andrea Bombi, *Tradición y renovación*

siglo XVII y principios del siglo XVIII en sus composiciones y el maestro Pedro Rabassa utilizó uno de sus textos para su villancico *¡Ah de los celestes coros!* Compuesto en 1716.²² Esta letra ya había sido utilizada por el anterior maestro de capilla de la Catedral de Valencia -Antonio Teodoro Ortells- a finales del siglo XVII.

Probablemente Pedro Rabassa también puso la música a otro de los poemas del mismo libro de Francisco Figuerola, *Ah de la lóbrega estancia*, pero no he podido comprobarlo porque al manuscrito le faltan las páginas en las que estaba esta letra.²³ Este villancico se interpretó en Sevilla al año siguiente de la llegada de Pedro Rabassa (1725), que volvió a utilizar el mismo texto veinticuatro años después (en 1749).²⁴ Ambos villancicos fueron primeros de calenda y constaban de estribillo y coplas.²⁵

1.1.2. Textos de Marco Antonio Ortí y Moles

Marco Antonio Ortí y Moles (1647-+1687) fue miembro de una ilustre dinastía de poetas valencianos iniciada por su padre Marco Antonio Ortí y Ballester (1593-+1661) y continuada por él, por su hermano José Ortí y Moles (1650-1728) y por su hijo José Vicente Ortí y Mayor (1673-1750).²⁶ Marco Antonio, perteneció a varias academias, entre ellas una fundada en 1685 que estuvo presidida por Onofre Escrivá de Ixar, Conde de la Alcudia, donde explicaba Filosofía Moral. También formó parte de la Academia del Alcázar, que se había constituido cuatro años antes (1681) y con la que colaboró en la elaboración de un libro dedicado al ilustre dramaturgo Pedro Calderón de la Barca.²⁷ Este poeta también era músico con voz de contralto y está documentada su

musical en Valencia (1685-1738)...op. cit. Véase también su artículo “‘The third villancico was a motet’: the villancico and related genres”, en Knighton, Tess y Álvaro Torrente, *Devotional music in the Iberian world 1450-1800*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 149-188.

²² VA sm, Francisco Figuerola, *Versos sacros... op. cit.*, p. 120v.

²³ VA sm, Francisco Figuerola, *Versos sacros... op. cit.*, p. 396. Están arrancadas las páginas desde la 392 pero aparece en el índice.

²⁴ Mn. Letras de villancicos de Pedro Rabassa, Nacimiento, 1725, VE-1310-46 y Nacimiento, 1749, VE-1310-114.

²⁵ El mismo texto con ligeras diferencias fue utilizado por Francisco Morera, maestro de capilla de la Catedral de Valencia, en la Noche Buena de 1773, lo que, dada la coincidencia con el verso inicial del poema de Francisco Figuerola, podría indicar un origen valenciano de la letra de este villancico y la atribución del texto a este autor.

²⁶ Según Vicente Ximeno y Sorlí (*Escritores del Reino de Valencia cronológicamente ordenados*, Valencia, 1747-49, 2 vols) fueron al menos ocho los escritores de la familia Ortí que vivieron en el período de un siglo. Citado por Marco Antonio de Orellana, *Valencia Antigua y Moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, 3 vols. (Edición facsímil, Valencia, Librerías París-Valencia, 1985, t. 1, pp. 126-127).

²⁷ Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano...op. cit.*, t. XII, p. 36 y Francisco Martí y Grajales, *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de los poetas que florecieron en*

participación en -al menos- una de las veladas musicales organizadas por las academias, por ejemplo en la que tuvo lugar en la diputación de Valencia el 22 de enero de 1703 con motivo de la entrada del rey Felipe V en tierras españolas. Esta debió estar organizada probablemente por la Academia del Alcázar y en ella Marco Antonio cantó “en estilo recitativo”.²⁸

Entre los pemas de Marco Antonio Ortí y Moles (1647-1687), he localizado el incipit de *¡Qué asombro! ¡Qué prodigio! ¡Qué portento!*,²⁹ que podría concordar con el texto del villancico a la Concepción de Pedro Rabassa compuso en Sevilla en 1731.³⁰

1.1.3. Textos de José Ortí y Moles

José Ortí y Moles (1650-+1728), fue secretario de la ciudad de Valencia y escribió en el libro de memorias de la ciudad. Este cargo lo heredó su hermano Marco Antonio y después lo tuvo su sobrino José Vicente Ortí y Mayor.³¹ José Ortí perteneció también a la Academia del Alcázar, a la Academia del Conde de la Alcudia y llegó a ser presidente de ambas. Fue un ingenio inquieto y además participó en otras academias valencianas, como la que se fundó en 1685 bajo la advocación de la Virgen de los Desamparados y a otra que hacia 1690 se reunía en casa del Marqués de Villatorcas, José de Castelví y Coloma. En una de ellas, probablemente la del Alcázar, fue nombrado ‘superintendente de la poesía’ y escribió el texto de una representación académica que tuvo lugar en la diputación de Valencia el 22 de enero de 1703 para celebrar la entrada de Felipe V en tierras españolas.³² Además presidió la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Valencia y, al igual que el resto de los académicos, fue partidario de Felipe V durante la Guerra de Sucesión. A causa de su inclinación política sufrió muchas

el Reino de Valencia hasta 1700, Madrid, Tipografía Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927, p. 352.

²⁸ Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu, CXIV-66. *Ejercicio/ académico/ en memoria/ de la feliz entrada del Rey Nuestro Señor:/ Don Felipe/ quarto de Aragón y quinto de/ Castilla, en los Dominios y tierras de España... op. cit.*, pp. 15 y 39.

²⁹ Publicado por F. R. González, *Sacro Monte Parnaso de las Musas Católicas de España*, Valencia, 1687, pp. 224-225, tal y como reseñan P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta Ferrer de Orga, 1892. (Edición facsímil, Madrid, Ed. Julio Ollero, 1992, p. 123) y Francisco Martí y Grajales, *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico... op. cit.*, p. 353.

³⁰ Mn, Letras de villancicos de Pedro Rabassa, Concepción 1731,VE/ 1310-66.

³¹ “Ortí y Moles, José”, *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973, p. 128.

³² *Ejercicio/ académico/ en memoria/ de la feliz entrada del Rey Nuestro Señor:/ Don Felipe/ quarto de Aragón y quinto de/ Castilla, en los Dominios y tierras de España;/ y en celebración/ de sus gloriosos años/ que/ executó en la casa de la diputación/ de la ciudad de Valencia/ el día 22 de enero del año 1703... op. cit.*, pp. 13 y 17. Esta representación probablemente estuvo organizada por la “Academia del Alcázar”, de la que formaron parte José Ortí y Moles y su hermano Marco Antonio.

penalidades y persecuciones al final de sus días, al ser la ciudad de Valencia uno de los puntos clave de concentración de las tropas del adversario político de Felipe V en la Guerra de Sucesión, el Archiduque Carlos de Austria.³³

Este personaje fue un relevante escritor en la Valencia del Barroco que escribió otras obras dramáticas, entre ellas una comedia mitológica, que se representó en diversas sesiones académicas³⁴ y también el texto de un oratorio cuyo íncipit es “Riberas hermosas/ del río Jordán”.³⁵ Él o su sobrino José Vicente pudieron ser los autores del texto del oratorio *La caída del hombre y su reparación* y probablemente escribió la letra del *Oratorio sacro a San Juan Bautista*, a los que Pedro Rabassa puso música en 1718 y 1720 y que se interpretaron en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia.³⁶

José Ortí y Moles además fue autor del libro *Villancicos y diferentes poesías sagradas a varios asuntos*, copiado por su sobrino José Vicente Ortí y Mayor y que debió servir a este último de modelo e inspiración poética para sus posteriores escritos.³⁷

1.1.4. Textos de José Vicente Ortí y Mayor

José Vicente Ortí y Mayor (1673-+1750) es, según las fuentes encontradas, el autor localizado de unos 70 textos a los que puso música Pedro Rabassa.³⁸ Este autor era hijo y sobrino respectivamente de los mencionados Marco Antonio y José Ortí y Moles. Siguió la tradición familiar, también realizó una intensa labor en el seno de las academias literarias valencianas y fue secretario de la ciudad de Valencia, lo que le permitió escribir numerosas obras de gran valor histórico.³⁹ En alguna de las representaciones académicas participó como músico tocando el arpa, como por ejemplo

³³ Francisco Martí y Grajales, *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico... op. cit.*, p. 347.

³⁴ Josep Lluís Sirera, *Història de la literatura valenciana*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim. Generalitat Valenciana, 1995, p. 303.

³⁵ Aparece catalogado por el íncipit literario en: Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano... op. cit.*, t. XII, p. 36 y Francisco Martí y Grajales, *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico... op. cit.*, p. 350.

³⁶ VA sm, Barb. Martí 748 (4) 112 y Impreso A-9/ 204.

³⁷ Mn, José Ortí y Moles, *Villancicos y diferentes poesías a varios asuntos*. Ms. 14098.

³⁸ Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097; VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366.

³⁹ Por ejemplo el *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 de octubre del año 1700 hasta el día 1 del mes de septiembre del año 1715* y las *Fiestas centenarias con que Valencia celebró el 9 de octubre de 1738, la quinta centuria de la conquista de Valencia*.

en la función -mencionada anteriormente- que tuvo lugar en la diputación de Valencia el 22 de enero de 1703 para festejar la entrada del monarca Felipe V en tierras españolas.⁴⁰

Ortí y Mayor escribió -al menos- tres volúmenes de poesías religiosas, de los cuales, hasta el momento, se han localizado dos. El manuscrito cronológicamente más temprano lleva por título *Poesías sacras* y en él se encuentran 19 textos en los que en la parte superior aparece anotado que Pedro Rabassa compuso la música.⁴¹ Además, pienso que el músico utilizó tres textos más de *Poesías sacras*: las cantadas *A quién dedicaré, sino al buen gusto, Qué ufano, qué florido* y el “dúo jocoso” *Un médico y un letrado*.

La primera de las obras, *A quién dedicaré sino al buen gusto*, lleva una anotación de José Vicente Ortí y Mayor en la que el poeta muestra su intención de que “sirviese de dedicatoria a un libro de cantadas todas a lo divino y todas compuestas por el maestro Rabassa”. Esta cantada pudiera haber sido la primera de las cincuenta que escribió José Vicente Ortí y Mayor para Pedro Rabassa a las que el poeta alude en el texto de la 2ª copla. El texto tiene la estructura de una cantada musical (coplas-recitadaria-minué).

A quién dedicaré sino al buen gusto,
solfas, que al escucharse le dan tanto,
que por no interrumpirlas sus primores,
las retarda el asombro los aplausos.

A ti, ¡Oh! buen gusto del que cantas y oyes
estos cincuenta tonos te consagro;
para que se recreen tus oídos,
a costa de cansarme yo las manos.⁴²

El texto de la segunda cantada, *Qué ufano! ¡Qué florido!*, aparece repetido en otro libro de José Vicente Ortí y Mayor, donde consta Pedro Rabassa como compositor de la música, la fecha (1718) y el lugar donde se interpretó la obra (Convento de las Magdalenas de Valencia).⁴³

⁴⁰ *Exercicio/ académico/ en memoria/ de la feliz entrada del Rey Nuestro Señor:/ Don Felipe/ quarto de Aragón y quinto de/ Castilla, en los Dominios y tierras de España... op. cit., p. 15.*

⁴¹ VA sm, Ms. 6366. La primera página dice así: “Poesías sacras/ compuestas/ por/ D. José Vicente Ortí y Mayor/ Tomo 3 º/ Viendo mis cosas en forma,/ dirá alguno en su interior:/ Mucha es la curiosidad,/ para tanto borrón.”

⁴² VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366, p. 82.

⁴³ Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097, pp. 249-249v. En este ms. tan sólo aparecen dos palabras diferentes con respecto al ms. 6366 de la Biblioteca Serrano Morales de Valencia.

Pedro Rabassa compuso la música de la tercera obra, *Un médico y un letrado*, que se conserva parcialmente (sólo 27 compases del aria del Tiple 2º) en el archivo de la Catedral de Segorbe (Castellón). Además, en la portada de este manuscrito aparece la fecha de 1730 y debajo las iniciales D. J. V. O.⁴⁴ En las portadas de otras obras musicales del siglo XVIII que se conservan en el mismo archivo, las iniciales aparecen desarrolladas y corresponden a Don José Vicente Ortí.⁴⁵

Es posible atribuir también a este poeta la autoría de dos textos más a los que puso música Pedro Rabassa: el dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* y el villancico *Un maestro de capilla*. Ambas obras llevan en la portada las iniciales D. J. V. O. y su música se conserva íntegra en la Catedral de Segorbe.⁴⁶

En el libro *Poesías sagradas* de este mismo escritor he encontrado aproximadamente 40 obras en romance que fueron utilizadas por Pedro Rabassa como textos de sus composiciones.⁴⁷ En 36 de las poesías consta explícitamente que Pedro Rabassa les puso música; en una obra en la que no está anotado el nombre de este compositor he localizado su música (*En el mar de la gracia*); y tres obras más (letra para misiones *Si una buena confesión* y los cuatros *Que es pan de entendimiento* y *Para el obsequio festivo*). En la obra *En el mar de la gracia*, el texto en *Poesías sagradas* coincide con la de las partes musicales conservadas en la Colegiata de Roncesvalles (Navarra).⁴⁸ Pienso que Pedro Rabassa puso la música a la letra para misiones *Si una buena confesión* que escribió José Vicente Ortí y Mayor, porque compuso la música de diez textos más para misiones que se encuentran en el mismo manuscrito y en el primero de ellos consta escrito que “puso a todas estas letras, la música el maestro P. Rabassa”.⁴⁹ Probablemente también compuso la música del cuatro *Que es pan de entendimiento* porque está a continuación de *En el mar de la gracia* y del cuatro *Para el obsequio festivo* que a su vez está escrito a continuación de un texto que sí lleva anotado del nombre de Pedro Rabassa, *Los montes y las selvas*. Los cuatros *Que es pan de*

En el ms. 14097 se lee “bello” en lugar de “sagradamente” en el ms. 6366 y “aliento” en lugar de “vitales” al final del segundo y cuarto verso del Estribillo, respectivamente.

⁴⁴ SEG, 20-12. El texto está en VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366, p. 202.

⁴⁵ SEG, 20-10. En un dúo al Nacimiento con música de José Pradas titulado *Un sacristán y una beata*.

⁴⁶ Véase la transcripción y el estudio musical de *Amor a cuyas aras rendido* en este trabajo y de *Un maestro de capilla* en Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit.*

⁴⁷ Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097.

⁴⁸ RO, 26-485. Según M^a Concepción Peñas García, *Catálogo de los fondos musicales de la Colegiata de Roncesvalles*, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1995, p. 273. Está editada la música en Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa, música per a la catedral de València...op. cit.*

⁴⁹ Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097, p. 216.

entendimiento y Para el obsequio festivo presentan semejantes características, cronología y dedicación que los textos que les anteceden empleados por Pedro Rabassa.

En el manuscrito de *Poesías sagradas* de José Vicente Ortí y Mayor localicé el texto de un oratorio al que puso música Pedro Rabassa y del que no se tenían noticias anteriormente.⁵⁰ Este aparece con el encabezamiento de ‘ópera’ -que considero en el sentido amplio de obra- se representó en 1715 en la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia con motivo de la fiesta de este Santo y comienza con el verso *¡Oh tú, heroica Constancia!*⁵¹ José Vicente Ortí y Mayor también escribió el texto de otros oratorios a los que puso música Pedro Rabassa, alguno de los cuales se ha conservado de forma impresa: *La gloria de los Santos, Diferencia de la buena y mala muerte, representada en la del mendigo Lázaro y en la del Rico Avariento*.⁵² Ambos se interpretaron en la misma congregación en 1715 y 1721, respectivamente⁵³ al igual que el *Oratorio a la Natividad del glorioso Precursor San Juan Bautista* que el mismo poeta creó en 1722.⁵⁴

El texto de otro oratorio localizado al que puso música Pedro Rabassa, *La caída del hombre y su reparación*, debido a su cronología (1718) y al lugar donde se interpretó (Congregación de San Felipe Neri de Valencia), bien pudiera haber sido escrito por José Vicente Ortí y Mayor o por su tío José.⁵⁵

1.1.5. Textos de Ángel Janoudu

Ángel Janoudu fue un jesuita que escribió los textos de tres villancicos que, con música de Pedro Rabassa, se cantaron el domingo 18 de noviembre de 1725 en una

⁵⁰ Rosa Isusi Fagoaga, “La difusión de la obra musical de Pedro Rabassa a partir de un manuscrito del s. XVIII”. Comunicación leída en el Seminario *La Catedral como Institución Musical (1500-1800)*, Ávila, 10-12 de mayo de 1996.

⁵¹ El sucesor de Pedro Rabassa en el magisterio de capilla de la Catedral de Valencia, José Pradas, compuso en 1718 un oratorio dedicado al Patriarca San José que también aparece denominada opera. La música está editada en Rodrigo Madrid (ed.), *Opera al Patriarca San Joseph de José Pradas*, Valencia, Diputación, 2005.

⁵² Según Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano... op. cit.*, t. XII, p. 35; P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca Salvá, ... op. cit.*, p. 472 y Josep Lluís Sirera, *Història de la literatura valenciana... op. cit.*, p. 335.

⁵³ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. S. XVIII ... op. cit.*, p. 167.

⁵⁴ Según Vicente Ximeno Sorli (*Escritores del Reino de Valencia... op. cit.*), que además dice que José Vicente Ortí y Mayor también escribió “muchos poemas ingeniosos en forma de diálogo, sobre diversos asuntos y con el título de oratorios sacros; los cuales reducidos al conce[n]to músico por los más ilustres maestros de capilla de esta ciudad (Valencia) y de otras de España, se cantan en ciertos días en la Real Congregación de San Felipe Neri.” Citado por P. Salvá y Mallén, *Catálogo de la Biblioteca Salvá... op. cit.*, pp. 471-472.

⁵⁵ VA bm, Barb. Martí 748 (4) 112.

fiesta de la Hermandad de San Antonio de los Castellanos en el Convento de San Francisco de Sevilla. Los incipits literarios de estos tres villancicos son: *Hoy el coro de las Musas*, *Antonio Soberano* y *Un ruiseñor armonioso*.⁵⁶

Ángel Janoudu también escribió los textos de los villancicos que se interpretaron en la Colegiata de San Salvador de Sevilla para la festividad de las Santas Justa y Rufina de 1726. En esta ocasión, el compositor de la música fue José Magallanes, maestro de capilla de la Colegiata.⁵⁷ Es posible que este poeta jesuita escribiese más textos para las composiciones de Pedro Rabassa y las de otros músicos en activo en la Sevilla del siglo XVIII, pero no ha sido posible encontrar más información al respecto.

1.2. Textos anónimos

Hasta el momento, el 91 % de los textos localizados a los que Pedro Rabassa puso música a lo largo de su carrera como maestro de capilla son anónimos (761). Los textos anónimos corresponden a textos impresos, excepto nueve que son de autor localizado. El nombre de los autores de muchos textos en castellano no ha llegado hasta nuestros días, debido a que en los impresos con letras de villancicos, cantadas y oratorios se solía dejar constancia del nombre del músico pero no del autor de los textos. Es de suponer pues, que los autores de los textos de obras musicales gozaron de menor prestigio que los músicos.⁵⁸ Los maestros de capilla pedían, a veces, letras a poetas locales de cierto renombre, como hemos visto anteriormente en la etapa valenciana de Pedro Rabassa y su relación con los Ortí.⁵⁹

En ocasiones, eran los propios compositores modificaban los textos para reutilizarlos en diversas localidades y diferentes festividades. Como analizaremos a continuación, los textos circularon de mano en mano y fueron puestos en música en repetidas ocasiones por compositores muy alejados entre sí geográficamente.

⁵⁶ Mn, Letras de villancicos de Pedro Rabassa, 1725, VE/ 533-19.

⁵⁷ Francisco Aguilar Piñal, *Impresos sevillanos del s. XVIII*, Madrid, C. S. I. C., 1974, p. 72.

⁵⁸ Manuel Alvar, *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Ayuntamiento. Diputación, 1973, p. 12.

⁵⁹ Por ejemplo, la Catedral de Málaga contrató por 24 ducados anuales a los poetas José Guerra (entre los años 1735 y 1748) y Alejandro Ferrer (desde septiembre de 1749 a marzo de 1750), que habían trabajado para la Capilla Real y las Descalzas Reales de Madrid, respectivamente. Andrés Llordén, "Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1641-1799)", *Anuario Musical*, XX (1965), p. 148 y M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII...*, op. cit., pp. 413-414.

2. Reutilización de textos literarios en la obra musical de Pedro Rabassa

Desde hace más de treinta años se ha venido asumiendo en la musicología española que los villancicos religiosos tenían una vida efímera y “debían ser compuestos por el maestro de capilla para cada ocasión, y ni podían repetirse, ni tanto menos, salvo raros casos, auténticas excepciones que confirman la regla, copiar los de los maestros de otras catedrales.”⁶⁰

Tras el estudio de la obra de Pedro Rabassa podemos matizar lo siguiente, es cierto que las obras en castellano se renovaban con frecuencia, casi anualmente, pero a lo largo de estas páginas muestro cómo la reutilización de los textos y, en menor medida, de la música fue un fenómeno generalizado y poco excepcional en la música religiosa española desde los siglos XVI al XVIII.⁶¹ El fenómeno de la reutilización de textos y/o música estuvo motivado probablemente por la gran cantidad de villancicos que los maestros se veían obligados a componer a lo largo del año.⁶² Todo ello fomentó no sólo un intercambio de textos entre compositores que ejercieron su magisterio en zonas geográficamente próximas, sino una red más amplia de circulación de letras sobre la que es este estudio aporta nuevos datos.

La muestra tomada en este estudio sobre la reutilización de textos literarios empleados por Pedro Rabassa, son los textos impresos cuyo íncipit en castellano se

⁶⁰ José López Calo, “La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales”, en Emilio Casares (dir), *La Música en el Barroco*, Oviedo, Universidad, 1977, p. 148.

⁶¹ Sobre la reutilización de textos véase Paul R. Laird, “Fray Diego de Torrijos and the villancico at San Lorenzo del Escorial (1669-1691)”, *Revista de Musicología*, 12, n.º 2 (1989), pp. 451-468; “The villancico of Matías Juan de Veana as a Model of the Study of Dissemination of the Baroque Villancico”, *Anuario Musical*, 44 (1989), pp. 115-136; *The Villancico Repertory at San Lorenzo El Real del Escorial*, Michigan, U. M. I., 1990; “The Coming of the Sacred Villancico: A Musical Consideration”, *Revista de Musicología*, 15, n.º 1 (1992), pp. 139-160; “The dissemination of the Spanish Baroque Villancico”, *Revista de Musicología*, 16, n.º 5 (1993), pp. 2857-2864 y *Towards a History of Spanish Villancico*, Michigan, Harmony Park Press, 1997; Pablo L. Rodríguez, “Sólo Madrid es Corte. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la Catedral de Segovia”, *Artigrama*, n.º 12 (1996-97), pp. 237-256 y M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII... op. cit.*, t. I, pp. 391-441. La repetición de música y texto no ha sido estudiada en profundidad.

⁶² En 1619 el maestro de capilla de la Catedral de Granada, Luis de Aranda, se defendió de los comentarios que le reprobaban la utilización en las festividades de la Virgen y del Nacimiento obras en castellano “que no son nuevas” con las siguientes palabras: “en lo que se me advierte que no hago chanzonetas nuevas, es cosa muy cierta y sabida, que no se puede negar, que en ninguna de las iglesias de España se cantan tantas como en esta Santa Iglesia, por ser las fiestas señaladas y en que se cantan muchas, y en cada una de las dichas fiestas ser forzoso ocho o nueve, y en la del Santísimo Sacramento más” (José López Calo, *La Música en la Catedral de Granada en el s. XVI*, Granada, 1963, t. I, p. 301). En 1796 el Cabildo de la Catedral de Plasencia dio permiso a su maestro de capilla para que repitiera

repite en la producción de dicho compositor (58 incipits literarios). Aproximadamente la mitad de estos incipits literarios de villancicos impresos (28) están repetidos sólo en la producción musical de Pedro Rabassa y los restantes aparecen además en la obra musical de compositores que trabajaron en España en el siglo XVIII.

2.1. Reutilización de textos literarios en la obra musical de Pedro Rabassa

Algunos de los textos empleados por Pedro Rabassa en los villancicos que compuso durante su magisterio en la Catedral de Valencia (1714-1724) volvió a utilizarlos años después para la Catedral de Sevilla (1724-1767). Por ejemplo, *Selvas apacibles* (1717) y *Ah de la estancia hermosa y cristalina* (1718), ambos del poeta José Vicente Ortí y Mayor los reutilizó Pedro Rabassa, en el primer caso en la década de 1730 cambiando algunas palabras y suprimiendo algunas estrofas⁶³ y en el segundo íntegramente casi cuarenta años más tarde, en 1757. Este hecho puede hacer pensar que Pedro Rabassa llevó consigo a Sevilla y conservó a lo largo de su vida textos escritos durante su etapa valenciana (1714-1724) por el poeta José Vicente Ortí y Mayor.⁶⁴

Pedro Rabassa repitió durante su etapa sevillana (1724-1767) más de medio centenar de incipits de villancicos (58 títulos), cinco de ellos incluso tres veces.⁶⁵ Para comprobar la hipótesis de que un gran número de textos de villancicos a los que Pedro Rabassa puso música no fueron exclusivos, sino que fueron reutilizados, he cotejado todos los incipits literarios de las secciones de cada villancico repetido en los archivos y bibliotecas donde se conservan actualmente.⁶⁶ En la mayoría de los casos de la muestra seleccionada se repite también el texto íntegro. Casi siempre los villancicos, además de

los villancicos de Corpus y Asunción de años anteriores “en atención a las muchas que ya tenía compuestas” (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 92).

⁶³ En el texto impreso de *Selvas apacibles* (Mn, VE/1305-7) aparece suprimida la 3ª estrofa de la Introducción, la última del Estribillo y la 2ª Copla con respecto al texto manuscrito de 1717 (Mn, Ms. 14097). También existen ligeras variaciones en palabras al final de Estribillo y en la 1ª Copla. El impreso conservado en Mn no lleva fecha y en el que se encuentra en GB:CUL falta la última cifra (173x?).

⁶⁴ Quizás Pedro Rabassa pudo escribir algunos de los textos que utilizó en sus composiciones sevillanas y de las 94 entradas del catálogo de sus villancicos en la Biblioteca Nacional, 19 aparecen por su nombre. Mª Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX... op. cit.*, pp.131-163.

⁶⁵ Véase la tabla sobre la reutilización de textos literarios impresos en la obra musical de Pedro Rabassa (1724-1767) en el apéndice.

⁶⁶ Textos en Mn, Se, Sebu y GB:CUL. He consultado personalmente todos los textos de villancicos en los archivos y bibliotecas donde se conservan, a excepción de los de GB:CUL, ya que el Catálogo de Pliegos de villancicos en la Biblioteca Universitaria de Cambridge incluye los primeros versos de cada sección. Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y University Library (Cambridge)... op. cit.*

tener el mismo título, constan de las mismas secciones musicales y mismo orden de interpretación dentro de los nocturnos. Sin embargo, en menos de la mitad de los casos, aparecen algunas de estas dos leves diferencias: la reducción o incremento del número de secciones y el cambio de orden de los villancicos dentro de los nocturnos.

En general, los textos que fueron reutilizados por Pedro Rabassa se interpretaron en las mismas festividades. Sin embargo, existen algunas excepciones: cuatro títulos que inicialmente fueron para el Nacimiento cambiaron su dedicación a la festividad de Reyes; dos que originariamente fueron para Reyes pasaron al Nacimiento, y uno dedicado al Espíritu Santo se transformó en un texto para Reyes. Los villancicos de Reyes son los que más títulos repetidos ostentan (casi una veintena), seguidos muy de cerca por los dedicados al Nacimiento. Menos de un tercio de los repetidos corresponden a los villancicos de Concepción y uno a la festividad del Espíritu Santo.

En menos de la mitad de la muestra estudiada de villancicos de Pedro Rabassa en los que se repite el íncipit literario, no se reutilizaron los textos. Por ejemplo: el texto de tres villancicos titulados *El alcalde de Belén*, que Pedro Rabassa compuso en 1743, 1744 y 1746 es diferente entre sí, a pesar de tener los dos primeros (1743 y 1744) semejante estructura (introducción-estribillo-coplas). Los villancicos titulados *El alcalde de Belén*, así como otros titulados *Un maestro de capilla*, *Por divertir los Reyes*, *Una tonadilla*, entre otros, responden a un prototipo o cliché que se fue repitiendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII en la música religiosa hispánica.⁶⁷ Los villancicos con los títulos mencionados se interpretaban frecuentemente en la festividad del Nacimiento de Cristo y destacaban por su carácter jocoso y una evidente teatralidad, que probablemente estaría encaminada a divertir a los fieles asistentes a su interpretación.

2.2. Reutilización y circulación de textos literarios empleados por Pedro Rabassa y otros compositores en España durante el siglo XVIII

Algunos de los maestros de capilla de importantes catedrales e instituciones religiosas de España difundieron los textos utilizados en sus villancicos y a su vez obtuvieron otros que habían sido previamente utilizados por otros compositores. Este intercambio de letras se hizo a través de diversos medios, por ejemplo, en algunos casos

⁶⁷ El tema de los clichés de villancicos se apunta en: Paul R. Laird y José Luis Palacios Garoz, "Villancicos, villas y villanos. Títulos más significativos en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Nassarre*, n.º 1-2 (1999), pp. 69-89.

se ha encontrado una documentación epistolar que explicita la circulación y el intercambio de textos religiosos en castellano.⁶⁸ Otros casos de este fenómeno han comenzado a salir a la luz recientemente, tras el estudio de los villancicos en alguna institución religiosa o de los textos en la producción musical de algún maestro de capilla.⁶⁹ Todas estas noticias nos muestran el funcionamiento de una red de circulación de textos de villancicos entre diversas instituciones y músicos hispánicos de los siglos XVII y XVIII.⁷⁰

Tras cotejar todos los textos de la muestra seleccionada (58) con los textos que presentan el mismo íncipit literario en las obras de otros compositores del siglo XVIII en España (30), es posible establecer unos itinerarios de circulación de textos atendiendo a su cronología y lugar de procedencia.⁷¹ A juzgar por los resultados obtenidos no se aprecia que hubiera una sola red de intercambio de textos, sino que aparecen conexiones entre varios lugares de la península ibérica. Es posible distinguir un circuito o itinerario interno dentro de Andalucía de intercambio de textos, uno de importación de textos desde otros lugares de la península ibérica y uno más de exportación de textos.

La proximidad no parece haber sido un factor determinante a la hora de intercambiar los textos, ya que, por ejemplo, no se observa una mayor intensidad en el intercambio de textos entre las instituciones andaluzas por encima de las del resto de España. Sí que se ha observado que Castilla nutrió en mayor medida a las instituciones andaluzas, en especial las Capillas de Música de Madrid (Real Capilla, Descalzas Reales y Encarnación).

⁶⁸ Miguel Querol, “Corresponsales de Miguel Gómez Camargo”, *Anuario Musical*, XIV (1959), pp. 165-177; José López Calo, “Corresponsales de Miguel de Irizar (I)”, *Anuario Musical*, XVIII (1963), pp. 197-233 y “Corresponsales de Miguel de Irizar (II)”, *Anuario Musical*, XX (1965), pp. 209-233; Carmelo Caballero Fernández-Rufete, “Miguel Gómez Camargo: correspondencia inédita”, *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 67-102; Matilde Olarte Martínez, “Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre la música y los músicos españoles durante el s. XVIII”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 83-96.

⁶⁹ Pablo L. Rodríguez, “<Sólo Madrid es Corte>: villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la Catedral de Segovia”, *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 237-256; Miguel Ángel Marín, “<A copiar la pureza>: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, 12 (1996-97), pp. 257-276; M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del s. XVIII... op. cit.*, t. I, pp. 416-441; M^a Cruz García de Enterría, “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales”, *Música y Literatura en la Península Ibérica (1500-1750)*, *Actas del Congreso (Valladolid, 1995)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 160-175.

⁷⁰ Hasta el momento la mayoría de estudios sobre la circulación e intercambio de textos de villancicos se han centrado en la música del s. XVIII, pero probablemente este fenómeno comenzara con el cultivo del villancico religioso en los siglos XVI y XVII. Posiblemente los circuitos de intercambio de textos se exportaran, al igual que la música, también a Iberoamérica, pero hasta el momento mis investigaciones no me han permitido profundizar sobre esta hipótesis.

⁷¹ Véase tabla sobre la reutilización y circulación de textos literarios impresos empleados por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) en el apéndice de este trabajo.

El estudio realizado evidencia cómo algunos de los maestros de capilla de las catedrales más importantes de España y compositores más destacados del siglo XVIII hispano participaron junto a Pedro Rabassa de la reutilización de unos mismos textos. Algunos de los más relevantes que participaron de este fenómeno fueron: Miguel de Ambiela, Jaime Cassellas, Pedro Cifuentes, Agustín Contreras, Francesco Corselli, Phelipe Falconi, Joaquín Martínez, Miguel Medina y Corpas, Juan Montón y Mallén, Diego de las Muelas, Francisco Morera, Juan Rossell, Luis Serra, Francisco Soler y José de Torres (véase tabla 84).

Tabla 84. Itinerarios que siguieron los textos literarios impresos puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800).

Fuente: Mn, Jaime Cassellas, Agustín Contreras, Francesco Corselli, Francisco Juncá, José Marín y Hugarte, Juan Martínez, Miguel Medina y Corpas, Juan Montón y Mallén, Francisco Morera, Pedro Rabassa, Antonio Ripa, Juan Rossell, Luis Serra, Roque Sicilia, Francisco Soler y José Zameza y Elejalde, *Letras de villancicos*.⁷²

Íncipit texto	Lugar partida- año- músico	Lugar intermedio-año- músico	Lugar llegada-año- músico
<i>A adorar, a ofrecer</i>	Encarnación (Madrid)-1740-[D. Muelas]		Sevilla-1745-P. Rabassa Sevilla-1757-P. Rabassa
<i>A Belén a ver al niño</i>	1-Sevilla-1729-P. Rabassa 2-Santiago-1750-P. Cifuentes		1-Toledo-1748-J. Cassellas 2-Sevilla-1767-P. Rabassa
<i>A Belén las zagalejas</i>	1-Toledo-1727-M. Ambiela 2-Sevilla-1740-P. Rabassa		1-Sevilla-1732-P. Rabassa
<i>A la fuente divina</i>	Sevilla-1729-P. Rabassa	Cádiz-1749-M. Medina y Corpas	Sevilla-1753-P. Rabassa
<i>Abrasado querubín</i>	Real Capilla (Madrid)-1719-[J. de Torres]		Sevilla-1727-P. Rabassa Sevilla-1755-P. Rabassa
<i>Ah de la lóbraga estancia</i>	Sevilla-1725-P. Rabassa		Sevilla-1749-P. Rabassa Valencia-1773-F. Morera
<i>Ah de las bóvedas tristes</i>	Real Capilla (Madrid)-1718?-[M. Cabrer o J. de Torres]		Sevilla-1727-P. Rabassa Sevilla-1767-P. Rabassa
<i>Albricias pastores</i>	Sevilla-1707-D. J. Salazar		Sevilla-1743-P. Rabassa Sevilla-1757-P. Rabassa
<i>Alma mía, pues ves que entre hielos</i>	Zaragoza-1709-J. Martínez		Sevilla-1732-P. Rabassa Sevilla-1758-P. Rabassa
<i>Celebremos todos en unión festiva</i>	Sevilla-1730-P. Rabassa		Sevilla-1756-P. Rabassa Sevilla-1773-A. Ripa

⁷² Véanse las firmas en la tabla sobre la reutilización y circulación de textos literarios impresos empleados por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) en el apéndice.

<i>Corre flamante rayo</i>	Real Capilla (Madrid)-1715-[M. Cabrer]	Zaragoza-1721-L. Serra	Sevilla-1741-p. Rabassa Sevilla-1756-P. Rabassa
<i>De aquel muro en la ruina</i>	Lérida-1749-A. Sala	Sevilla-1751-P. Rabassa Burgos-1753-J. Zameza y Elejalde Sevilla-1756-P. Rabassa Sevilla-1761-F. Soler	Toledo-1791-F. Juncá
<i>Divinas atalayas</i>	Zaragoza-1717-L.Serra		Sevilla-1718-G. Úbeda Sevilla-1735-P. Rabassa Sevilla-1757-P. Rabassa
<i>El alcalde de Belén</i>	1-Zaragoza-1721-L. Serra 2-Encarnación (Madrid)-1734-[D. Muelas] 3-Encarnación (Madrid)-1735-[D. Muelas] 4-Encarnación (Madrid)-1738-[D. Muelas] 5-Córdoba-1743-A. Contreras		1-Guadix (Granada)-1771-R. Sicilia Gallardo 2-Segovia-1774-J. Montón y Mallén 3-Sevilla-1744-P. Rabassa 4-Sevilla-1743-P. Rabassa 5-Sevilla-1746-P. Rabassa
<i>En la gran plaza del mundo</i>	Sevilla-1719-G. Úbeda		Santa Ana (Sevilla)-1731-J. Martínez Sevilla-1749-P. Rabassa Sevilla-1750-P. Rabassa Sevilla-1767-P. Rabassa
<i>Gran novedad pastores</i>	Sevilla-1731-P. Rabassa	Toledo-1748-J. Cassellas	Sevilla-1757-P. Rabassa
<i>Hermoso niño mío</i>	1-Descalzas (Madrid)-1733?-[J. San Juan] 2-Córdoba-1771-M. Gonzáles	1-Sevilla-1741-P. Rabassa	1-Burgos-1750-J. Marín y Hugarte 1-Sevilla-1767-P. Rabassa 2-Segovia-1774-J. Montón y Mallén
<i>Hombres, aves, peces, fieras</i>	Sevilla-1720-G. Úbeda		Sevilla-1748-P. Rabassa Sevilla-1767-P. Rabassa
<i>Mar cristalino</i>	Cádiz-1726-Miguel Medina		Sevilla-1747-P. Rabassa Sevilla-1767-P. Rabassa
<i>Para divertir los Reyes</i>	1-Zaragoza-1717-L. Serra 2-Sevilla-1717-G. Úbeda		1-Sevilla-1746-P. Rabassa 2-Sevilla-1767-F. Soler
<i>Pastorcillos a la selva</i>	Real Capilla (Madrid)-1737?-[J. de Torres o P. Falconi]		Sevilla-1740-P. Rabassa Sevilla-1756-P. Rabassa
<i>Qué tropas se divisan</i>	Granada-1710-(A. De Blas)		Sevilla-1741-P. Rabassa Sevilla-1755-P. Rabassa
<i>¿Quién podrá? ¿ Quién sabrá?</i>	Real Capilla (Madrid)-1734-P. Falconi		Sevilla-1735-P. Rabassa Sevilla-1757-P. Rabassa

<i>Si el pastor que nace</i>	Real Capilla (Madrid)-1740-[F. Corselli]	Real Capilla (Madrid)-1742-¿ Sevilla-1745-P. Rabassa Real Capilla (Madrid)-1746-[F. Corselli]	Sevilla-1768-P. Rabassa
<i>Si estrellas errantes</i>	Real Capilla (Madrid)-1734-P. Falconi		Sevilla-1735-P. Rabassa Sevilla-1757-P. Rabassa
<i>Un maestro de capilla</i>	1-Sevilla-1704-D. J. Salazar 2-Encarnación (Madrid)-1733-[D. de las Muelas] 3-Sevilla-1741-P. Rabassa 4-Málaga-1763-J. Francés Iribarren 5-Sevilla-1766-M. Cuesta		2-Sevilla-1745-P. Rabassa
<i>Una tonadilla</i>	1-Sevilla-1737-P. Rabassa 2-Descalzas (Madrid)-1741-[J. San Juan o F. Corradini?] 3-Nava del Rey-1800?-L. Morales	2-Toledo-1746-J. Cassellas	1-Plasencia-1778-L del Río 2-Sevilla-1749-P. Rabassa
<i>Vaya de tonadilla</i>	1-Real Capilla (Granada)-1745-J. Martínez 2-Cádiz-1748-M. Medina y Corpas	2-Sevilla-1749-P. Rabassa 2-Córdoba-1751-A. Contreras 2-Toledo-1756-J. Cassellas	1-Sevilla-1746-P. Rabassa 1-Sevilla-1761-F. Soler 2-El Escorial (Madrid)-1817-J. Ferrer
<i>Venturoso pastor, que has ofrecido</i>	Real Capilla (Madrid)-1738?-[F. Corselli]		Sevilla-1744-P. Rabassa Sevilla-1755-P. Rabassa
<i>Vírgenes agraciadas de Sion</i>	Encarnación (Madrid)-1727-[D. De las Muelas]	Sevilla-1730-P. Rabassa Sevilla-1752-P. Rabassa	Toledo-1771-J. Rossell Toledo-1777-J. Rossell

2.2.1. Consumo interno de textos

El maestro de capilla Pedro Rabassa reutilizó textos que circularon a nivel local en las ciudades donde ejerció su magisterio (Valencia y Sevilla). Durante su etapa en la Catedral de Valencia (1714-1724), el compositor utilizó textos en castellano a los que también pusieron música otros maestros que trabajaron en diversas instituciones de la geografía valenciana. La utilización conjunta de unos mismos textos por parte de un grupo de compositores ha quedado documentada en los manuscritos literarios de *Versos sacros* de Francisco Figuerola y *Poesías sacras* y *Poesías sagradas* de José Vicente Ortí y Mayor.⁷³ También se ha observado que existió una reutilización de textos por parte de

⁷³ Véase apartados al comienzo de este capítulo y en el capítulo X.

Pedro Rabassa y otros compositores que trabajaron en distintas instituciones sevillanas (Catedral e Iglesia de Santa Ana de Triana) o en una misma institución (Catedral de Sevilla) en períodos cronológicos diferentes (Diego José de Salazar, Gaspar de Úbeda, Pedro Rabassa y Francisco Soler).⁷⁴

Según la muestra de textos estudiada, las ciudades andaluzas que más intensamente participaron en la circulación de textos en castellano durante la etapa estudiada (1700-1800) fueron Sevilla, Cádiz, Córdoba y Granada. Desde Cádiz salieron textos que llegaron a ser utilizados en Sevilla, Córdoba, Toledo y El Escorial (Madrid) y a Cádiz llegaron textos procedentes de Sevilla. También Córdoba y Granada se nutrieron en alguna ocasión de textos sevillanos (véase tabla 85).

Tabla 85. Itinerarios que siguieron en Andalucía los textos literarios impresos puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800).

Fuente: Mn, Miguel de Ambiela, Antonio de Blas, Pedro Cifuentes, Agustín Contreras, Juan Martínez, Miguel Medina y Corpas, Jaime Ferrer, Pedro Rabassa, Juan Rossell, Diego José de Salazar, Francisco Soler y Gaspar de Úbeda, *Letras de villancicos*.⁷⁵

Lugar de partida	Lugar intermedio	Lugar llegada	N ° de veces
Cádiz	Sevilla Córdoba Toledo	El Escorial (Madrid)	1
Córdoba		Sevilla	1
Granada		Sevilla	1
Real Capilla (Granada)		Sevilla	1
Sevilla	Cádiz	Sevilla	1
Sevilla		Sevilla	3
Sevilla	Toledo	Sevilla	1

2.2.2. Importación de textos

A través del estudio anteriormente realizado sobre los manuscritos literarios *Poesías sacras* y *Poesías sagradas* del poeta José Vicente Ortí y Mayor ha sido posible conocer la importación a Sevilla de textos procedentes de la ciudad de Valencia. Este poeta no sólo colaboró estrechamente con Pedro Rabassa durante su etapa como maestro de capilla en la Catedral de Valencia (1714-1724) sino que también siguió haciéndolo cuando el músico se fue a Sevilla hasta -al menos- más de una década después. José Vicente Ortí y Mayor envió a Pedro Rabassa, que residía en Sevilla, textos

⁷⁴ Véase tablas sobre la reutilización y circulación de textos literarios puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores del s. XVIII en el apéndice.

suyos en 1730 y 1737 (como *En confuso tropel de furores* y *Vestidos de poetas ciertos locos*) que habían sido utilizados en la Catedral de Valencia poco tiempo antes (1730 y 1735) por José Pradas, el sucesor de Pedro Rabassa al frente del magisterio valenciano. Además de estos textos, el poeta proporcionó al músico -al menos- cuatro textos más sobre los que el músico compuso villancicos para la Catedral de Sevilla (*Si tanto Christo a los hombres*, 1727; *Para explicar de su afecto lo heroico*, 1728; *Las diáfanas regiones*, 1735; y *En cánticos de alegría*, 1735). Parece ser que fue Pedro Rabassa el que le encargó los textos a José Vicente Ortí, tal y como se deduce de la anotación del escrito en el encabezamiento del texto de primer villancico de 1727: “pidiéronse muchas Coplas pues era la procesión de Sevilla”.⁷⁶ Además, he constatado que Pedro Rabassa volvió a utilizar en la Catedral sevillana en la década de 1730 y en 1757 -al menos- otros dos textos del mismo poeta que previamente había utilizado en Valencia (*Selvas apacibles*, 1717 y *Ah de la estancia hermosa y cristalina*, 1718).⁷⁷ Probablemente Pedro Rabassa utilizaría más textos de este poeta valenciano, pues José Vicente Ortí le había escrito el texto de unas 50 cantadas.⁷⁸

Según la muestra de textos de Pedro Rabassa estudiada, el compositor también utilizó textos en castellano que procedían de lugares geográficamente más alejados de su centro de trabajo, especialmente durante su etapa en la Catedral de Sevilla (1724-1767). Así, en la Catedral hispalense se cantaron villancicos con textos que habían sido previamente puestos en música por maestros de capilla que trabajaron en diversas ciudades de la geografía española, como Cádiz, Córdoba, Madrid, Lérida, Santiago, Toledo y Zaragoza. La capital de España fue el punto de partida de uno de los itinerarios que mayor número de textos llevó a Andalucía y más concretamente a Sevilla. Las tres Capillas Reales de Música de Madrid (Descalzas, Encarnación y Real Capilla) y la Catedral de Toledo fueron las instituciones castellanas que mayor número de textos proporcionaron a las instituciones andaluzas. En alguna ocasión una de las catedrales catalanas, concretamente la de Lérida, fue la primera que utilizó alguno de los textos que posteriormente se difundieron por varios lugares de Castilla (Burgos y Toledo) y Andalucía (Sevilla). En la Catedral de Santiago de Compostela, una de las más

⁷⁵ Véanse las firmas en la tabla sobre la reutilización y circulación de textos literarios impresos puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) en el apéndice.

⁷⁶ VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366, p. 27v.

⁷⁷ Véase el apartado anterior sobre reutilización de textos literarios en la obra musical de Pedro Rabassa.

⁷⁸ Como aparece escrito en el texto de *A quién dedicaré, sino al buen gusto*, “letra para una cantada que sirviese de dedicatoria a un libro de cantadas, todas a lo divino y todas compuestas por el maestro Rabassa”. VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366, p. 82.

importantes de España en el siglo XVIII, apareció con anterioridad, uno de los textos que Pedro Rabassa utilizó luego en Sevilla. La ciudad más activa musicalmente de Aragón fue Zaragoza y desde allí partieron en repetidas ocasiones varios textos en dirección a las catedrales andaluzas de Sevilla y Guadix (Granada) (véase tabla 86).

Tabla 86. Importación de los textos literarios puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) desde otras ciudades españolas a Sevilla.

Fuente: Mn, Miguel de Ambiela, Jaime Cassellas, Pedro Cifuentes, Francesco Corselli, Phelipe Falconi, Francisco Juncá, José Marín y Hugarte, Joaquín Martínez, Diego de las Muelas, Francisco Morera, Pedro Rabassa, Juan Rossell, Antonio Sala, José de San Juan, Luis Serra, Roque Sicilia, José de Torres y José Zameza y Elejalde, *Letras de villancicos*; ⁷⁹ Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097; VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366.

Lugar de partida	Lugar intermedio	Lugar llegada	N ° de textos
Descalzas (Madrid)	Sevilla	Burgos Sevilla	1
Descalzas (Madrid)	Toledo	Sevilla	1
Encarnación (Madrid)		Sevilla	4
Encarnación (Madrid)	Sevilla	Toledo	1
Real Capilla (Madrid)		Sevilla	8
Real Capilla (Madrid)	Zaragoza	Sevilla	1
Lérida	Sevilla Burgos Sevilla Sevilla	Toledo	1
Santiago		Sevilla	1
Toledo		Sevilla	1
Valencia		Sevilla	8
Zaragoza		Sevilla	3

2.2.3. Exportación de textos

Según la muestra de textos estudiada en Sevilla se utilizaron algunas letras de villancicos que posteriormente se escucharon Cádiz, Toledo y Valencia. Las instituciones religiosas andaluzas más importantes, entre ellas las catedrales de Sevilla, Cádiz y Córdoba, actuaron como focos a partir de los cuales se difundieron textos a otros centros religiosos de la geografía castellana (Catedrales de Toledo, Plasencia, Segovia y Monasterio de San Lorenzo del Escorial). Hasta la Catedral de Valencia llegó al menos un texto que previamente había sido utilizado en Sevilla por Pedro Rabassa. El maestro de capilla de la Catedral de Málaga, Jaime Torrens, utilizó varios textos antes empleados

⁷⁹ Véanse las firmas en la tabla sobre la reutilización y circulación de textos literarios impresos puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) en el apéndice.

por Pedro Rabassa en Sevilla.⁸⁰ Algunos de estos textos sevillanos los utilizó en sus composiciones posteriormente Pedro Miguel Rabassa,⁸¹ probablemente sobrino del maestro catedralicio, que ocupó el magisterio en la iglesia de Zafra (Badajoz) desde 1753 hasta ca. 1777⁸² (véase tabla 87).

Tabla 87. Exportación de textos literarios impresos puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) desde Sevilla a otras ciudades españolas.

Fuente: Mn, Jaime Cassellas, Agustín Contreras, Miguel Medina y Corpas, Jaime Ferrer, Francisco Morera, Pedro Rabassa, Pedro Miguel Rabassa Diego José de Salazar, Francisco Soler y Gaspar de Úbeda, *Letras de villancicos*;⁸³ Sebu, Pedro Miguel Rabassa, *Letras de villancicos*; M^a Ángeles Martín Quiñónez, *La música en la Catedral de Málaga... op. cit.*, t. I, pp. 430-441.

Lugar de partida	Lugar intermedio	Lugar de llegada	Nº de veces
Cádiz	Sevilla Córdoba Toledo	El Escorial (Madrid)	1
Córdoba		Segovia	1
Sevilla	Cádiz	Sevilla	1
Sevilla		Málaga	3
Sevilla		Plasencia	1
Sevilla		Toledo	1
Sevilla	Toledo	Sevilla	1
Sevilla		Sevilla	3
Sevilla	Sevilla	Valencia	1
Sevilla		Zafra	3

3. Estudio literario de los textos empleados por Pedro Rabassa

Los textos en castellano localizados a los que Pedro Rabassa puso música ascienden a 835 (65 textos manuscritos y 770 impresos). A pesar de que esta

⁸⁰ M^a Ángeles Martín Quiñónez propuso en *La música en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del s. XVIII... op. cit.*, t. I, pp. 430-441 la posible coincidencia de seis textos utilizados por Pedro Rabassa y Jaime Torrens que presentaban un incipit literario común. He cotejado en Mn los textos íntegros estos villancicos y la coincidencia de textos se cumple en la mitad de los casos. Las letras coincidentes son: *Atención, atención* (Pedro Rabassa, 1752/ Jaime Torrens, 1770); *Dichoso [el] instante* (Pedro Rabassa, 1756/ Jaime Torrens, 1770); y *Mortales que ansiosos* (Pedro Rabassa, 1756/ Jaime Torrens, 1772). Los textos que no coinciden son: *A la batalla de luces* (Pedro Rabassa, 1730/ Jaime Torrens, 1771); *Albricias presos del mundo* (Pedro Rabassa, 1749, Jaime Torrens, 1771) y *Felices mortales* (Pedro Rabassa, 1753/ Jaime Torrens, 1788).

⁸¹ Véase apartado sobre el nacimiento y entorno familiar de Pedro Rabassa en el capítulo VII y Rosa Isusi Fagoaga, “Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)”, *Revista Catalana de Musicología*, II (2004), pp. 79-94.

⁸² Los tres villancicos localizados en las producciones de Pedro Rabassa y Pedro Miguel Rabassa que tienen el mismo incipit literario, tienen también el mismo texto íntegro. *Cumbres de Judá* (Pedro Rabassa, 1745/ Pedro Miguel Rabassa, 1753); *Dichosos zagales, venid a bailar* (Pedro Rabassa, 1753/ Pedro Miguel Rabassa, 1753) y *Pastores, mirad a Bato* (Pedro Rabassa, 1727/ Pedro Miguel Rabassa, 1775).

⁸³ Véanse las firmas en la tabla sobre la reutilización y circulación de textos literarios impresos puestos en música por Pedro Rabassa y otros compositores en España (1700-1800) en el apéndice.

investigación se centra en los aspectos musicales de las composiciones, considero que los textos son una fuente complementaria que contribuye a comprender mejor la obra en su totalidad. Por ello he realizado el estudio literario de una muestra de textos en castellano utilizados por Pedro Rabassa, los diez textos de las obras musicales editadas en formato partitura.⁸⁴ Considero que esta muestra es representativa por diversos motivos: 1) Abarca un período cronológico amplio (1713-1755); 2) Presenta diferentes tipologías formales de textos en castellano; 3) El contenido de los textos seleccionados es tanto religioso como profano; y 4) Contiene textos anónimos y textos de autores conocidos. A grandes rasgos, los resultados obtenidos de este estudio muestran que los textos fueron un buen reflejo de su época y semejantes a los utilizados por otros compositores del siglo XVIII.⁸⁵

3.1. Temática y personajes

Entre los textos seleccionados predominan los de temática religiosa frente a los profanos o ‘humanos’ (*Monstruo voraz* y *Amor a cuyas aras rendido*). En general, los textos profanos tratan principalmente sobre tema amoroso, como *Amor a cuyas aras rendido*, en la que se produce un diálogo entre el apasionado amante y la desdenosa amada. En cambio, otros se alejan de las convenciones, como el texto de *Monstruo voraz*, que es una reflexión sobre la envidia y la lucha o tensión del ser humano entre la verdad y la mentira.

Los textos de temática religiosa tratan diversos aspectos relacionados con la festividad en la que se interpretaron: Ascensión de Cristo; Asunción de la Virgen (14 de agosto); Concepción de la Virgen (8 de diciembre); Nacimiento de Cristo (24 de diciembre) (véase tabla 88).

⁸⁴ Cantada profana *Monstruo voraz* (a. 1713); villancico *Hoy la tierra con María* (1714); villancico *Resuenen los clarines* (1719); tono *Varones amantes* (1727); dúo de triples humano *Amor a cuyas aras rendido* (a. 1730); villancico *Oye niño mío* (1730); villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734); villancico *El alcalde de Belén* (1743); villancicos *Corred, corred pastores* (1745) y *Venturoso pastor* (1755).

⁸⁵ Joaquín García (Lothar Siemmens, *Joaquín García (ca. 1710-1779): Tonadas, villancicos y cantadas para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa y Diputación Provincial, 1984, pp. 19-123); Juan Francés de Iribarren (Manuel Alvar, *Villancicos dieciochescos*, Málaga, Diputación, 1973, pp. 35-40); Melchor López, (Carlos Villanueva, *Los villancicos gallegos... op. cit.*, pp. 238-239); José Pradas (José Luis Palacios, *El último villancico barroco valenciano... op. cit.*, pp. 65-90); Antonio Soler (Paulino Capdepón, *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial... op. cit.*, pp. 65-115) o Jaime Torrens (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga... op. cit.*, t. I, pp. 442-465).

Tabla 88. Temática y estructura formal de los textos en castellano seleccionados de la obra musical de Pedro Rabassa.

Fuente: Catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa (apéndice 5) y edición de estas obras en t. III.

Género	Temática	Título	Año	Estructura formal
Cantada	Profana	<i>Monstruo voraz</i>	a. 1713	R-Ar-R-Ar
Villancico	Asunción Virgen	<i>Hoy la tierra con María</i>	1714	I-E-R-Ar-C
Villancico	Asunción Virgen	<i>Resuenen los clarines</i>	1719	E-C
Villancico	Ascensión Cristo	<i>Varones amantes</i>	1727	E-C
[Tono]	Profana	<i>Amor a cuyas aras rendido</i>	a. 1730	[E]-C-R-Ar-R-Ar-R-Ar-[E]
Villancico	Nacimiento Cristo	<i>Oye niño mío</i>	1730	E-P-C
Villancico	Concepción Virgen	<i>Qué dulzura armoniosa</i>	1734	E-C
Villancico	Nacimiento Cristo	<i>El alcalde de Belén</i>	1743	I-E-C
Villancico	Nacimiento Cristo	<i>Corred, corred pastores</i>	1745	I-R-Ar
Villancico	Nacimiento Cristo	<i>Venturoso pastor</i>	1755	R-Ar-R-Ar-R-Ar

La finalidad principal de las obras religiosas en castellano era adoctrinar y difundir la fe cristiana a través de unos textos comprensibles, atractivos y didácticos que influyeran en los oyentes y provocaran en ellos diversos sentimientos, como la alegría por el nacimiento de Jesús, el dolor y la pena por el sufrimiento de éste, el arrepentimiento, la esperanza o la gratitud hacia Dios. Estos temas estuvieron presentes en todos los villancicos de la época, por lo que sintetizaré el contenido temático de los seleccionados.

La temática del texto dedicado a la Ascensión de Cristo se centra en transmitir al hombre la esperanza de la vida eterna y la confianza en Cristo como Rey supremo.⁸⁶ Los textos dedicados a la Virgen, bien a la Asunción o a la Concepción, resaltan su belleza, digna de veneración y alabanza y su condición de Madre divina y protectora de los hombres. Los temas de los textos interpretados en la festividad del Nacimiento de Cristo giran en torno a la necesidad de la venida de Cristo para redimir y salvar a la Humanidad. Los villancicos dedicados al Nacimiento suelen anunciar la venida de Cristo y, frecuentemente, elogian, agasajan y alaban la figura de Dios niño a través de diversos personajes populares, algunos de ellos, incluso burlescos.

La temática de los textos determina los personajes que aparecen en las obras.⁸⁷ En general los textos utilizados en las composiciones de Pedro Rabassa que mayor número y variedad de personajes presentan son los dedicados al Nacimiento de Cristo y

⁸⁶ Los textos dedicados a la Ascensión de Cristo son menos frecuentes en la producción de Pedro Rabassa que los dedicados al Nacimiento, a la Concepción o la Asunción. En toda la producción de dicho compositor sólo he localizado dos obras dedicadas a la Ascensión de Cristo (*Varones amantes* y *Príncipes del cielo*). La música de ambas obras se conserva en OLI.

⁸⁷ Por ejemplo el texto del tres ‘de chanza’ empleado por Pedro Rabassa en 1718 incluye personajes como un preso, un tullido y un ciego, que entablan un diálogo jocoso. Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas... op. cit.*, p. 276v.

a la festividad de Reyes.⁸⁸ Algunos de los personajes que aparecen en estos villancicos son pastores rústicos (Gileta, Bato, Silvio, Bartolo, Blás, Antón), figuras representativas de varios estratos sociales (ciegos, sordos, enanos, beatas, estudiantes, hidalgos), de diversas profesiones (astrólogos, maestros de capilla, alcaldes, sacristanes, sastres, panaderos, poetas) y personajes de diferente origen étnico (gitanas) o geográfico (asturianos, italianos, franceses o portugueses).⁸⁹ Estos personajes, en su mayoría burlescos, estuvieron presentes en la lírica española barroca hasta bien entrado el siglo XVIII y comenzaron a desaparecer de los textos de los villancicos a medida que avanzaba la lírica neoclásica o ilustrada.⁹⁰

En tres de las diez obras seleccionadas en castellano las voces representan personajes que protagonizan las historias relatadas en los textos. Uno de ellos está dedicado a la Asunción de la Virgen (*Hoy la tierra con María*) y dos al Nacimiento de Cristo (*El alcalde de Belén* y *Venturoso pastor*). Además, una de las obras profanas (*Amor a cuyas aras rendido*) presenta una forma dialogada y a través del texto se observa la presencia de dos interlocutores o personajes, el amado y la amada (véase ejemplo 11). Los personajes que aparecen en el villancico *Hoy la tierra con María* vienen reseñados precisamente en el primer verso del texto, la Tierra (símbolo de los seres humanos) y María (Virgen), entre los cuales se produce una despedida al ascender la Virgen al cielo en su Asunción. La Tierra (y la Humanidad) celebran la Asunción de la Virgen pero a su vez se quedan tristes porque ésta deja el mundo terrenal (véase ejemplo 23). En *El alcalde de Belén* el personaje protagonista es el alcalde de la localidad natal de Cristo, que se dispone a recibir al niño Dios en su nacimiento y le hace curiosas peticiones. El alcalde es un personaje burlesco, cuyas intervenciones producen hilaridad. Otro personaje es el narrador que va contando y comentando las acciones del alcalde.⁹¹

⁸⁸ Véase los incipits de villancicos impresos a los que puso música Pedro Rabassa en el apéndice.

⁸⁹ Según Carlos Villanueva y Joám Trillo (*Villancicos galegos da Catedral de Santiago. Melchor López*, La Coruña, Edición do Castro, 1980, p. 41) en los villancicos 'de chanza' suelen aparecer una amplia variedad de personajes tratados en tono burlesco que además presentan diversidad de lenguas; una diversidad que es un reflejo de la continua búsqueda barroca del contraste.

⁹⁰ Por ejemplo, en la obra musical de los maestros de la Catedral de Valencia José Pradas (1689-+1757) y Pascual Fuentes (ca. 1720-+1768) y del Monasterio de San Lorenzo del Escorial Antonio Soler (1729-+1783) siguen apareciendo personajes de diferente origen étnico y geográfico (Vicente Ripollés, *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a Valencia... op. cit.*, pp. XX-L y Paulino Capdepón, *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993, pp. 113-115). En cambio, en la producción conservada de Jaime Torrens (1741-1803) apenas aparecen un par de villancicos que cuentan con la presencia de estos personajes burlescos (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga... op. cit.*, t. I, p. 445).

⁹¹ Véase el texto del estribillo y de las coplas de *El alcalde de Belén* en el apéndice.

En *Venturoso pastor* aparecen dos personajes, uno rústico (pastor) y otro culto (sibila) que unen sus cantos para alabar a Dios y a su Madre en el Nacimiento de Cristo.

3.2. Lenguaje y figuras retóricas

El lenguaje que aparece en los textos de los villancicos que utilizó Pedro Rabassa en sus composiciones presenta diferentes recursos adecuados según la función que pretende comunicar. Las funciones más relevantes en los textos en castellano son la apelativa y la expresiva y ambas se utilizan frecuentemente en los textos teatrales con la intención de atraer la atención del oyente. Uno de los recursos más habituales para atraer esta atención es la utilización del diálogo entre personajes. Algunos recursos de la función apelativa son la llamada imperativa (p. ej. “escuchad, atended”), el ruego suplicante (p. ej. “venid, venid”), la petición imperativa (p. ej. “oye niño mío”) o la interrogación (p. ej. “¿Qué hacéis elevados/ mirando hacia el cielo?”). La función expresiva se vale de recursos presentes en el lenguaje popular, como los diminutivos, juegos de palabras, moralejas y en la imitación del dialecto de alguno de los personajes (véase ejemplo 1).

Ejemplo 1. Villancico *El alcalde de Belén* (1743), coplas. Utilización de lenguaje popular.

2. También al Señor Jusepe
su remenencia [sic] le hacemos,
pues por servir a su esposa,
es muy buen mozo el buen viejo.

En el lenguaje que se utiliza en los diez textos seleccionados he localizado diversas figuras retóricas: fonéticas, morfosintácticas y semánticas.

3.2.1. Figuras retóricas fonéticas

Las figuras fonéticas más frecuentes en los textos que utilizó Pedro Rabassa en sus composiciones son la aliteración y la onomatopeya. La aliteración como insistencia o repetición de un solo fonema aparece con cierta frecuencia (véanse ejemplos 2 y 3).

Ejemplo 2. Villancico *Resuenen los clarines* (1719), estribillo. Figura retórica de aliteración.

Resuenen los clarines,
repitan las trompetas,
hoy que María sube,
a coronarse en el Empíreo Reina.

Ejemplo 3. Villancico *Oye niño mío* (1730), estribillo. Figura retórica de aliteración.

Oye niño mío,
oye buen pastor,
óyenos mi dueño,
óyenos Señor.

Las onomatopeyas que aparecen en los textos a los que puso música Pedro Rabassa más que imitativas son fonosimbólicas, es decir, que adoptan un esquema semejante al sonido representado.⁹² Por ejemplo, una onomatopeya formada por varias sílabas que sugiere sonoramente la acción de cantar (véase ejemplo 4).

Ejemplo 4. Villancico *Oye niño mío* (1730), coplas. Figura retórica de onomatopeya.

Tan tarantán, tan bello es mi niño
tan tarantán tan lindo nació
que quiero yo meter le en mi alma
y él querrá sí, queriéndolo yo.

3.2.2. Figuras retóricas morfosintácticas

Las figuras morfosintácticas que aparecen en los textos seleccionados son de cuatro tipos: por adición de palabras (pleonasma, epítetos y sinonimia); por omisión de palabras (asíndeton); por repetición de palabras (anáfora, reduplicación, retruécano o

⁹² Según Fernando Lázaro Carreter (*Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 301), la onomatopeya insiste más en el carácter fonosimbólico más que en el imitativo y “más que reproducir un sonido, adopta un esquema articulatorio vagamente paralelo al del movimiento que representa.”

quiasmo); y por analogía, paralelismo o cambio de orden de las palabras (paralelismo versal, hipérbaton, derivación y poliptoton).⁹³

El pleonasma es una redundancia que produce un efecto enfático, contribuyendo a dar más fuerza y colorido a la expresión.⁹⁴ Una figura semejante a ésta es la tautología, es decir, en lugar de describir, se repite una idea sin añadir nada nuevo⁹⁵ (véase ejemplo 5 y pleonasma “negra sombra” del ejemplo 6).

Ejemplo 5. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), estribillo. Figura retórica de pleonasma.

Plausibles armoniosas consonancias
lucid hoy por María
gallarda ostentación de vuestra gala
que en tan festino día
no puede ser vulgar vuestra armonía.

Los epítetos son adjetivos calificativos antepuestos al sustantivo con una función expresiva⁹⁶ (véanse ejemplos 6, 7 y epítetos “gallarda” y “festino” del ejemplo 5).

Ejemplo 6. Cantada *Monstruo voraz* (a. 1713), recitado. Figura retórica de epítetos.

Qué más venganza quiero
que haberte conocido monstruo fiero
pensaste ¡Oh negra sombra!
con tu vana osadía
oscurecer la luz del claro día.

Ejemplo 7. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), estribillo. Figura retórica de epítetos.

Son bellas consonancias
que en canoros concentos
aplauden de María
el instante feliz del ser primero.

⁹³ En la elaboración de este apartado he seguido la división hecha al respecto por José María Díez Borque, *Comentario de textos literarios. Método y práctica*, Madrid, Playor, 1979, p. 97 y siguientes.

⁹⁴ Según la definición de pleonasma de la Real Academia Española de la Lengua. Citado en Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos... op. cit.*, p. 324.

⁹⁵ Según Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, 1985, p. 393.

⁹⁶ Fernando Lázaro Carreter en su diccionario (p. 166) lo llama “epithetum ornans”.

La sinonimia se caracteriza por utilizar varias palabras seguidas con el mismo significado con la intención de reforzarlo. Se dice que es completa cuando los vocablos utilizados carecen de parentesco etimológico (véase ejemplo 8).

Ejemplo 8. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), estribillo. Figura retórica de sinonimia.

(...) y todos hechos lenguas
al ruido de instrumentos,
aplaudan, festejen,
celebren diciendo
enhorabuena (...)

El asíndeton es una figura retórica morfosintáctica caracterizada por la omisión de verbos o sustantivos. Cuando aparece un asíndeton de verbos, el tiempo verbal que se utiliza frecuentemente es el imperativo (véase ejemplo 9).

Ejemplo 9. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), estribillo. Figura retórica de asíndeton.

Pues háganle la salva,
el aire con estruendos,
la tierra con sus cultos
y el agua en un continuo movimiento.

La anáfora o repetición de una misma palabra en un verso o a comienzo de varios versos, es una de las figuras retóricas más frecuentes en los textos seleccionados y su efecto principal es el de énfasis reiterativo y acumulativo. Existen dos tipos de anáforas: epanalepsis o repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase y epanáfora o repetición de una o varias palabras al comienzo de diversas frases de un período.⁹⁷ Esta última es la que aparece con más frecuencia en los textos seleccionados (véase ejemplos 10 y 11).

Ejemplo 10. Cantada *Monstruo voraz* (a 1713), recitado. Figura retórica de anáfora (epanalepsis).

Quién eres, di tirano
quién eres que inhumano

⁹⁷ Según Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos... op. cit.*, p. 41.

con bárbara violencia
sólo sabes llevarte la inocencia

Ejemplo 11. Dúo te tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* (1714-24), estribillo. Figura retórica de anáfora (epanalepsis y epanáfora).

1. Amor a cuyas aras
rendido me confieso.
 2. Amor a quien tributo
jamás pagó mi pecho.
- 1 y 2. Detén, detén tu incendio,
1. Que muero todo fuego.
 2. Que vivo toda hielo.
1. Que muero porque halagas
 2. Que vivo porque ofendes
1. Con tu fino favor mi tierno pecho.
 2. Con tu fino favor mi esquivo pecho.

La reduplicación consiste en repetir una misma palabra con el objetivo de obtener un efecto acústico y rítmico que concentre la atención en un determinado momento de la acción narrativa (véase ejemplo 12).

Ejemplo 12. Villancico *Corred, corred pastores* (1745), introducción. Figura retórica de reduplicación.

Corred, corred pastores
dejad las cumbres luego.
Calzad alas
presto, presto.
Venid, venid zagales
que ay en el valle un cielo,
vestid plumas
presto, presto.
Calzad alas, vestid plumas,
Presto, presto, presto, presto.

El retruécano o quiasmo es la inversión del orden de las palabras o de un verso entero y aparece en alguna ocasión en los textos seleccionados (véase ejemplo 13).

Ejemplo 13. Villancico *Resuenen los clarines* (1719), estribillo. Figura retórica de retruécano o quiasmo.

(...) triunfe pues reine
reine pues triunfe,
la que libre de culpa,
de gracia llena,
sobre los serafines
feliz se eleva (...)

Es frecuente el uso de figuras retóricas morfosintácticas que utilizan la analogía, el cambio de orden y especialmente el paralelismo versal. En ocasiones, el paralelismo versal puede ir unido al asíndeton o a la anáfora (véase ejemplos 9, 10, 11 y 14).

Ejemplo 14. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), estribillo. Figura retórica de paralelismo versal y anáfora.

Y pues el culto luce
a voces de reflejos,
a despeñarse el agua,
a resonar el viento,
a venerar la tierra,
a iluminar el fuego (...)

El hipérbaton o alteración del orden lógico de las palabras en una frase aparece en los textos seleccionados de forma poco frecuente⁹⁸ (véase ejemplo 15).

Ejemplo 15. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), recitado. Figura retórica de hipérbaton.

No alegue pues la tierra sin razones,
goce feliz eterno los blasones
que por María tiene
pues de zafir el orbe la previene

⁹⁸ El hipérbaton es una figura retórica ligada a la poesía de Luis de Góngora y de los poetas que siguieron la estética gongorina. En el Barroco se utilizaba con la intención de embellecer y proporcionar elegancia a los versos. A medida que avanzaba el s. XVIII el uso del hipérbaton fue declinando y se utilizaba de manera poco usual debido a razones métricas. José María Díez Borque, *Comentario de*

un soberano asiento
como estrella añadida al firmamento,
convierta pues su queja en alegría
y no eche a perder tan feliz día.

La derivación consiste en emplear palabras con un mismo lexema y un morfema variable y aparece frecuentemente en los textos seleccionados (véanse ejemplos 16, 17 y coplas de *Amor a cuyas aras rendido* y *Qué dulzura armoniosa*).

Ejemplo 16. Cantada *Monstruo voraz* (a. 1713), aria. Figura retórica de derivación.

Cual es mayor pena,
cual es mayor mal
El ser envidiado
o el fiero envidiar.
No, no ay que dudar,
que el ser envidiado
es dichoso placer
y el ser envidioso
infelice pesar.

La figura poliptoton consiste en la repetición de un nombre, pronombre en diferentes casos o de un verbo en diferentes tiempos (véase ejemplo 17).

Ejemplo 17. Villancico *El alcalde de Belén* (1743), estribillo. Figura retórica de poliptoton y derivación.

Coros. Que tiene dispuesto
2. Que tengo dispuesto
Coros. Ser el majador
de los majaderos (...)

3.2.3. Figuras retóricas semánticas

Las figuras semánticas que aparecen en las obras seleccionadas se pueden dividir en tres grupos: lógicas (símil o comparación, antítesis, paradoja y gradación o clímax);

textos literarios... op. cit., p. 99. Además, éste dificultaría la comprensión del texto por parte del

patéticas (hipérbole y prosopopeya o personificación) o tropos (metáforas). El símil o comparación establece una identificación entre dos objetos reales y en las obras seleccionadas aparece en menor medida que la metáfora (véase ejemplo 18).

Ejemplo 18. Dúo de tiple humano *Amor a cuyas aras rendido* (a. 1730), recitado. Figura retórica de símil.

Detente, no prosigas en tu idea,
y pues sabes amor qué cosa sea,
no quieras que yo pruebe
la tirana opresión del Dios aleve,
no quieras cual incauta mariposa,
que me abraze en su llama procelosa,
pues antes que en el fuego de su hechizo,
he de ahogarme en mi esquivéz Narciso.

La antítesis se caracteriza por contraponer dos ideas de forma coherente y aparece frecuentemente (véanse ejemplos 11 y 19). Esta se caracteriza por tener un nexo de significación común que mantiene una relación de coordinación generalmente adversativa, por lo que se establece entre los términos una especie de simetría.⁹⁹

Ejemplo 19. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), estribillo. Figura retórica de antítesis.

Celebren los clarines
tan grande maravilla
que tanto más se eleva
cuanto más se retira (...)

La paradoja es una aparente contradicción entre dos términos o conceptos antitéticos que exige del lector una segunda lectura o reflexión y es una figura muy utilizada en los textos seleccionados (véase ejemplo 20).

Ejemplo 20. Villancico *El alcalde de Belén* (1743), coplas. Figura retórica de paradoja.

Dice bien el alcalde

público.

⁹⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética... op. cit.*, p. 67.

pues este niño
viene a hacer su ganado
de lo perdido.

La gradación o clímax produce una intensificación expresiva mediante la enumeración y suele aparecer asociada al asíndeton, a la anáfora o a la sinonimia. En alguna ocasión se encuentra en los textos seleccionados (véase ejemplo 21).

Ejemplo 21. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), estribillo. Figura retórica de gradación o clímax.

(...) toquen pues a la lid,
y animosos repitan,
los bélicos clarines,
redoblen los violines,
tripliquen sus concertos
los parleros acordes instrumentos,
que en tan festino día,
no puede ser vulgar vuestra armonía.

Casi todas las hipérboles que aparecen en los textos seleccionados están destinadas a resaltar la humanidad del niño Jesús o la majestuosidad de la Virgen (véase ejemplo 22).

Ejemplo 22. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), coplas. Figura retórica de hipérbole.

1ª. Su concepción admirable
tan pura en todo se ostenta
que aun la región de los astros
a su vista son tinieblas.

(...)

5ª. Mas el lucir de María,
que en su concepción ostenta,
es mayor aun interpuestos
el sol, la luna y estrellas.

La prosopopeya o personificación es una figura retórica mediante la cual se atribuyen cualidades humanas o de seres animados a seres inanimados y está localizada ocasionalmente (véase ejemplo 23).

Ejemplo 23. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), introducción. Figura retórica de prosopopeya.

Hoy la tierra con María
riñe una amorosa queja.
y es que subiéndose al cielo
Parece que la desprecia.

La metáfora es una figura retórica semántica muy frecuente y en ella se establece una relación de identidad entre un término real y otro ideal. Abundan las metáforas referidas a Jesucristo y a la Virgen destacando sus cualidades de majestades, por ejemplo: “Rey amante” (en estribillo de *Varones amantes*), “Rey supremo” (en introducción de *El alcalde de Belén*) y “Reina de los cielos” (en estribillo de *Qué dulzura armoniosa*).

3.3. Métrica y estrofas

Los textos en castellano de la muestra seleccionada contienen diferentes tipologías formales que están presentes también en el resto de la obra de Pedro Rabassa. Estas son:

1) Obras en castellano que presentan una estructura formal heredada del villancico hispánico renacentista: estribillo y coplas. Esta puede contar con otras secciones que fueron apareciendo en la lírica hispana en la época barroca como: introducción, tonadilla o seguidillas.

2) Obras en castellano que presentan una estructura formal típica de las cantatas italianas: recitado y aria. Esta estructura, en la que puede haber dos o tres recitados y arias, es la que presentan frecuentemente las obras denominadas como cantadas.

3) Obras en castellano que presentan una estructura formal mixta, es decir, cuentan con algunas de las secciones propias del villancico hispánico (introducción, estribillo, coplas, pastorela o tonadilla) y a su vez incorporan secciones formales típicas de las cantatas italianas (recitado y aria).

En los textos de las obras seleccionadas aparecen representadas las tres tipologías mencionadas: cuatro obras cuentan con la estructura propia del villancico hispano (estribillo-coplas);¹⁰⁰ dos piezas presentan una estructura formal considerada originaria de Italia (sucesión de recitados y arias) y tres de ellas presentan una estructura mixta (introducción, estribillo, coplas, recitado y aria) (véase tabla 88).

3.3.1. La introducción

En general, las introducciones de los textos seleccionados ofrecen una gran homogeneidad métrica y estrófica. Dos de los tres textos de la muestra (*Hoy la tierra con María* y *El alcalde de Belén*) presentan en la introducción una forma estrófica de una o dos cuartetos de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares y rima libre en los impares (abcb). Se trata de la denominada ‘tirana’, de carácter fundamentalmente popular.¹⁰¹ La tercera introducción de los textos seleccionados (*Corred, corred pastores*) presenta una forma diferente en una estrofa de diez versos heptasílabos, tetrasílabos y octosílabos con rima asonante en los versos pares (a7, b7, c4, b4, d7, b7, e4, b4, f8, b8).

3.3.2. El estribillo

Los estribillos son los que presentan la mayor irregularidad métrica y estrófica de todas las secciones estudiadas. Los siete estribillos que aparecen en los textos estudiados son de extensión estrófica irregular y en ellos predomina el anisosilabismo, es decir, la asimetría métrica de los versos, a excepción de un caso en el que todos los versos del estribillo son de igual extensión, hexasílabos (*Oye niño mío*). Los seis estribillos restantes alternan versos que abarcan desde los pentasílabos hasta los endecasílabos.

En general, predomina una sola rima a lo largo de todo el estribillo en los versos pares, a excepción de *Hoy la tierra con María* que presenta tres rimas, dos consonantes (seis primeros y últimos versos del estribillo) y una rima asonante (catorce versos centrales del estribillo) o la rima consonante aguda en los versos pares de *Oye niño mío*. La rima del estribillo de las dos obras que tienen introducción (*Hoy la tierra con María*

¹⁰⁰ Una de las cuatro obras lleva Introducción y otra de ellas una sección instrumental denominada Pastorela.

¹⁰¹ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 99.

y *El alcalde de Belén*) suele ser la misma que en la introducción aunque el estribillo de *Hoy la tierra con María* comienza con la misma rima pero luego varía.

3.3.3. Las coplas

Las coplas presentan gran homogeneidad métrica y estrófica que las asemeja a la sección de introducción, ya que suelen contar, al igual que ésta, con una o dos cuartetas con rima asonante en los versos pares y, en ocasiones, la rima es la misma que la introducción (*Hoy la tierra con María*) o el estribillo (*Resuenen los clarines, Varones amantes*). En uno de los casos la rima de las coplas es consonante por versos pareados, quedando alguno libre (*Oye niño mío*).

Siete de los textos estudiados presentan coplas y sus versos suelen ser isosilábicos, a excepción de dos casos, en el que los versos de las cuartetas son anisosilábicos, como en *Resuenen los clarines*, en el que se combinan versos heptasílabos y endecasílabos y *Oye niño mío*, que combina pentasílabos con heptasílabos (seguidilla). El resto de las cuartetas asonantadas de las coplas combina versos heptasílabos (*Amor a cuyas aras rendido*) y, con mayor frecuencia, octosílabos (*Hoy la tierra con María, Varones amantes, Qué dulzura armoniosa y El alcalde de Belén*).

Las coplas tienen textos diferentes, cuatro (*Amor a cuyas aras rendido, Oye niño mío, Varones amantes*) y seis (*Resuenen los clarines, Qué dulzura armoniosa, El alcalde de Belén*), excepto un caso en el que sólo se conserva el texto de una copla (*Hoy la tierra con María*). Algunas coplas pueden llevar al final una respuesta a las coplas, que se relaciona métricamente con el estribillo. De las diez obras estudiadas, cuatro presentan una respuesta a las coplas (*Hoy la tierra con María, Varones amantes, Qué dulzura armoniosa, El alcalde de Belén*). Por lo general, la respuesta a las coplas sucede a cada copla, a excepción de un caso (*El alcalde de Belén*), en el que consta que se interpreta cada dos coplas.

3.3.4. El recitado

Cinco de las diez obras seleccionadas cuentan con recitado: dos de ellas tienen un solo recitado (*Hoy la tierra con María y Corred, corred pastores*), una tiene dos (*Monstruo voraz*) y dos incluyen tres recitados (*Amor a cuyas aras rendido y Venturoso pastor*), lo que hacen un total de diez recitados estudiados. El número de versos que

tiene cada recitado es desigual y oscila entre los dos versos (recitado 1º de *Amor a cuyas aras rendido*) hasta los quince versos (recitado 2º de *Monstruo voraz*). Por lo general, los recitados son una sucesión de versos pareados, predominantemente endecasílabos, con rima consonante (AA BB CC).¹⁰² Sólo tres de los diez recitados estudiados cuentan únicamente con versos endecasílabos (recitado 1º de *Amor a cuyas aras rendido* y recitados 2º y 3º de *Venturoso pastor*), el resto incluye además de los versos de once sílabas, versos heptasílabos. En ocasiones la rima de los primeros versos del recitado es abrazada (aBaB, como en *Corred, corred pastores*) o queda libre alguno de los versos iniciales (recitado 2º de *Monstruo voraz* y recitado 1º de *Venturoso pastor*)

3.3.5. El aria

En las diez obras estudiadas las arias aparecen después de los recitados y su texto se compone de versos cuya longitud oscila desde los pentasílabos hasta los endecasílabos. Por lo general los versos se combinan de forma isosilábica: hexasílabos (*Monstruo voraz*), heptasílabos (aria 2ª de *Amor a cuyas aras rendido*; arias 1ª y 2ª de *Venturoso pastor*), octosílabos (*Hoy la tierra con María* y *Corred, corred pastores*). En alguna ocasión la combinación de verso es anisosilábica: pentasílabos con heptasílabos (aria 3ª *Venturoso pastor*) o heptasílabos con endecasílabos (aria 3ª de *Amos a cuyas aras rendido*). En general, los versos no se agrupan en una estructura estrófica definida y en todos los casos aparece rima consonante en los versos pares (*Monstruo voraz, Hoy la tierra con María, Amor a cuyas aras rendido, Corred, corred pastores*) o rima consonante en dos versos pareados (*Venturoso pastor*). Es frecuente que varios de los textos de las arias de una misma obra tengan la misma rima consonante (aria 1ª y 2ª de *Amor a cuyas aras rendido* y arias 1ª, 2ª y 3ª de *Venturoso pastor*). Predomina la rima consonante aguda -más fácil de recordar- (*Monstruo voraz, Hoy la tierra con María, Amor a cuyas aras rendido, Corred, corred pastores*).¹⁰³

¹⁰² Antonio Quilis (*Métrica española... op. cit.*, p. 43) llama a este tipo de rima, rima gemela.

¹⁰³ Según el estudio de Rudolf Baehr sobre la octava y la octavilla aguda señala que “el incremento de su uso [octava y octavilla aguda], que se inicia sólo después de mediados de siglo [XVIII], se debe por un lado a las estrofas agudas fáciles de recordar y cantar, de los melodramas de Metastasio (1698-1782), muy de moda por entonces en España; y por otro, a las imitaciones artísticas de algunas de sus poesías líricas autóctonas, realizadas por conocidos poetas españoles, y en especial por Meléndez Valdés (...)”. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984, p. 208.

Capítulo X

La música de Pedro Rabassa

1. Música vocal

De las 312 obras musicales localizadas de Pedro Rabassa, todas son vocales con acompañamiento de instrumentos, una es exclusivamente instrumental y otra es de teoría musical. La plantilla de las 310 obras vocales localizadas de Pedro Rabassa es muy variada y las voces aparecen agrupadas en uno, dos, tres y, ocasionalmente, cuatro coros. Tanto en las obras en latín (174 obras) como en las que llevan texto en castellano (136 obras) la plantilla más frecuente es a 12 voces divididas en tres coros, el primero de ellos más agudo (TiTiAT/TiATB/TiATB). En las obras latinas a la plantilla de 12 voces le sigue en frecuencia la de 8 voces divididas en dos coros (TiTiAT/TiATB o TiATB/TiATB). En las obras en castellano, especialmente los villancicos, a la plantilla de 12 voces le sigue en frecuencia la de 4 voces (TiATB o TiTiAT) y en las cantadas es frecuente un solista (Ti) y 3 voces (TiAT). En las obras latinas predomina un mayor número de voces y un primer coro de tímbrica aguda, algo que no ocurre con tanta frecuencia en las piezas en castellano (véase tabla 89).

Tabla 89. Plantilla vocal utilizada en la obra musical de Pedro Rabassa.

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Plantilla vocal	Obras en latín	Obras en castellano	Total	% de la producción total
? [desconocida]	4	9	13	4'2%
A		2	2	0'6%
Ti	7	17	24	7'8%
A		1	1	0'3%
T	2		2	0'6%
TiTi	2	5	6	2'3%
TiT		1	1	0'3%
TiB		1	1	0'3%
AT		1	1	0'3%
TiTiT	1	1	2	0'6%
TiAT	1	17	18	5'8%
4 voces [desconocidas]		2	2	0'6%
TiTiTiT		1	1	0'3%
TiTiAT	1	16	17	5'5%
TiATB	6	18	24	7'8%
Ti/TiATB	4	4	7	2'5%
A/TiATB	3		3	1%
T/TiATB	1		1	0'3%
TiTi/TiATB	7		7	2'2%
TiA/TiATB	1		1	0'3%

TiT/TiATB	7		7	2'2%
AA/TiATB	1		1	0'3%
AT/TiATB	4	2	6	2%
AB/TiATB	2		2	0'6%
TT/TiATB		1	1	0'3%
TB/TiATB		1	1	0'3%
7 voces [desconocidas]	1		1	0'3%
TiTiT/TiATB	3	1	4	1'3%
TiAT/TiATB		1	1	0'3%
ATB/TiATB		1	1	0'3%
TiTiTiB/TiATB		1	1	0'3%
TiTiAT/TiATB	35	9	44	14'3%
TiATB/TiATB	25	2	27	8'7%
Ti/TiTiAT/TiATB	1	1	2	0'6%
Ti/TiATB/TiATB	4		4	1'3%
TiTi/AA/TT/TiATB	1		1	0'3%
TiA/TiATB/TiATB	2	1	3	1%
TiTi/TiATB/TiATB	2		2	0'6%
TiT/TiATB/TiATB	1	1	2	0'6%
TiT/ATB/ATB/??		1	1	0'3%
AA/TT/TiTi/TiATB	1		1	0'3%
AT/TiATB/TiATB		1	1	0'3%
TiTiTi/TiATB/TiATB	1		1	0'3%
TiAT/TiATB/TiATB	2		2	0'6%
TiATT/TiTiB/TiATB	1		1	0'3%
ATB/TiATB/TiATB	1		1	0'3%
TTT/TiATB/TiATB		1	1	0'3%
TiTiAT/TiATB/TiATB	36	23	59	19'2%
TiATB/TiATB/TiATB	3		3	1%

En la producción vocal de Pedro Rabassa los instrumentos que acompañan a las voces son el órgano, el arpa, bajón, clavecín y / o contrabajo, como acompañamiento continuo general y la chirimía, dos flautas, dos violines, el violón y el violonchelo. Algunas obras, fundamentalmente las conservadas en la Catedral de Cádiz, llevan oboes y trompas que se añadieron probablemente cuando se copiaron las obras para el archivo gaditano ca. 1780.

En general, la plantilla instrumental fue especificada más claramente en las obras latinas. El porcentaje de obras que llevan violines está en torno al 27 % de la producción general y no hay una diferencia significativa entre las obras con texto en latín y castellano. Tan sólo en 30 (17'3 %) de las 173 obras en latín conservadas de Pedro Rabassa no aparece más que la referencia de “acompañamiento continuo” sin especificar. En cambio, en las obras en castellano, el número de obras que llevan sólo “acompañamiento continuo” sin especificar asciende a 67 (50 %) de las 136 contabilizadas. La plantilla instrumental es más variada en las obras en latín y en ellas aparecen todos los instrumentos (arpa, clavecín, clavicordio, chirimía, contrabajo,

flautas, órgano, trompas, violines, violón y violonchelo y especialmente bajones y oboes). Algunos instrumentos como los oboes y trompas fueron añadidos posteriormente a lo largo de la segunda mitad del s. XVIII, de forma significativa en las obras que se copiaron para la Catedral de Cádiz ca. 1780 (véase tabla 90).

Tabla 90. Plantilla instrumental utilizada en la obra musical de Pedro Rabassa.

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Plantilla instrumental	Obras en latín	Obras en castellano	Total	% de la producción total del músico
Acompañamiento continuo [sin especificar]	27	62	89	29%
Acompañamiento a los violines	5	1	6	2%
Arpa	5	1	6	2%
Bajón	11	2	13	4'2%
Bajón 1, 2	4		4	1'3%
Clavecín	3	1	4	1'3%
Chirimía	4	1	5	1'6%
Clavicordio	1		1	0'3%
Contrabajo	6		6	2%
Flauta 1, 2	8		8	2'6%
Oboe 1, 2	17		17	5'5%
Órgano	32	29	61	19'8%
Trompa 1, 2	3		3	1%
Violín 1, 2	37	42	79	26 %
Violín 1, 2 u oboe 1, 2	4		4	1'3%
Violón	5		5	1'6%
Violonchelo	9		9	3%

1.1. Obras en latín

Una de las principales tareas de los maestros de capilla fue la composición de obras musicales en latín para cantar durante la liturgia y el culto divino. Hasta el momento he localizado 174 obras latinas diferentes de Pedro Rabassa de las que se conservan diversas copias en numerosos archivos españoles e iberoamericanos. La mayor parte de las obras en latín conservadas son salmos, misas, motetes, antífonas, cánticos y responsorios (véase tabla 91).

Tabla 91. Producción musical de Pedro Rabassa con texto en latín, conservada actualmente en archivos y bibliotecas españolas e hispanoamericanas.

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Género	Número de obras	% de las obras en latín	% de la producción total del músico
Antífonas	18	10'4 %	5'8 %
Cánticos	16	9'2 %	5'1 %
Himnos	3	1'7 %	0'9 %
Lamentaciones y lecciones	8	4'6 %	2'5 %
Letanías	3	1'7 %	0'9 %
Misas	25	14'3 %	8 %
Motetes	29	16'7 %	9'3 %
Oficio de difuntos	1	0'5 %	0'3 %
Responsorios	14	8 %	4'5 %
Salmos	51	29'4 %	16'1 %
Secuencias	6	3'4 %	1'9 %
TOTAL	174		

1.1.1. Las antífonas y cánticos. El cántico *Magnificat* (1755)

Se conservan dieciocho antífonas, todas ellas en archivos españoles, excepto tres que se encuentran en Iberoamérica. Once de las dieciocho antífonas son para 8 voces distribuidas en dos coros, dos a 4 voces, una para 12 voces y las restantes para 5, 6 y 7 voces. Ninguna de ellas lleva instrumentos aparte de los del acompañamiento continuo, excepto dos (una lleva violines y la otra flautas).¹

Los diecisiete cánticos *Magnificat* localizados de Pedro Rabassa se conservan en archivos españoles (véase tabla 78) y una copia en la Catedral mexicana de Morelia y otra en la Catedral Metropolitana de México. Dos de ellos son para tres coros (10 y 12 voces) y el resto son para 5, 6, 7 y 8 voces distribuidas en dos coros. Uno de los *Magnificat* lleva la indicación de 'a solo y a 5 [voces]'. El único *Magnificat* que se conserva en una catedral donde trabajó Pedro Rabassa y está fechado en vida de dicho compositor es una de las obras que he editado y que analizo a continuación. Se trata del *Magnificat* que Pedro Rabassa compuso en 1755 que se conserva en la Catedral de Sevilla (61-1-7) y aparece en el inventario de obras latinas que el compositor elaboró en 1759 como "Magnificat a 8 de 2º tono".² La obra está escrita para 8 voces distribuidas en dos coros de igual plantilla vocal (TiATB/TiATB). Además intervienen el bajón y el contrabajo, que interpretan la misma música, el órgano y el acompañamiento que a su

¹ Véase el catálogo de la obra de Pedro Rabassa en el apéndice documental.

² Se, Pedro Rabassa, *Inventario de obras musicales... op. cit.*, p. 4.

vez realizan una misma parte. La obra puede estructurarse en dos secciones (véase tabla 92).

Tabla 92. Cántico *Magnificat* (1755) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos y tímbricos.

Fuente: Pedro Rabassa, cántico *Magnificat* (1755), Se, 61-1-7.

Secciones	1ª “Magnificat”	2ª “Gloria Patri”
Extensión	cc. 1-106	cc. 107-132
Plantilla vocal	TiATB/TiATB	TiATB/TiATB
Plantilla instrumental	Bn, Cb, org y ac.	Bn, Cb, org y ac.
Modalidad	2º modo	2º modo
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C

La primera sección se puede subdividir en diez subsecciones, una por cada uno de los diez versos del *Magnificat*. Cada uno de ellos tiene una extensión musical de aproximadamente diez compases donde predominan las frases breves, de dos, tres y cuatro compases. El texto se aplica silábicamente a la música y excepcionalmente aparecen melismas en algunas cadencias (cc. 7-10 y 88-90). Las melodías se desarrollan por grados conjuntos en las voces, aunque el bajo presenta mayor movilidad interválica (p. ej. salto de 8ª en c. 45). Frecuentemente el texto se recita sobre una misma nota a semejanza del canto gregoriano (cc.46-48, 51-52, 57-58, 91-92) y hay a veces sucesiones melódicas cromáticas (c. 39) (véase ej. musical 1).

Ej. musical 1. *Magnificat* (1755), TiATB del coro 1º, cc. 36-40.

El *Magnificat* (1755) parece estar escrito en el 2º modo, también llamado ‘segundillo’, que es como el 5º modo transportado un tono descendente. El propio Pedro Rabassa en su *Guía para principiantes* señala que:

“[El] segundo tono para cánticos, [tiene] las entradas en f.fa.ut y C.sol.fa.ut, su mediación en B.fa.b.mi [y] su final en G.sol.re.ut (...) a este tono llaman segundillo y siendo 5º tono punto baxo. Para toda música su explicación se hallará al tratado de 5º tono que se sigue”.³

Unas páginas más adelante del mismo tratado teórico de Pedro Rabassa se explica el modo ‘segundillo’ o 5º modo transportado:

“Otra apuntación de 5º tono, al cual le llaman segundillo, siendo quinto tono punto bajo, éste tiene su diapasón y demás circunstancias del 5º tono por B.quadro el cual podrá servir con todas sus advertencias”. (...) Nota que el quinto tono por b.mol es el que más se estila con esta diferencia que para música que no sigue s[al]eculorum siempre se acostumbra usar el 5º tono por b.mol, pero en la música que sigue s[al]eculorum se debe atender a su canto llano y por consiguiente se valdrá el compositor del quinto tono por B. quadro (...) Se advierte que en música que sigue s[al]eculorum, aunque se debe terminar la obra a su propio final del canto llano conforme en los ejemplos antecedentes, pueden también terminar a la 3ª baja de su s[al]eculorum, que viene a ser el propio final del quinto tono (...).”⁴

El *Magnificat* comienza en *si bemol*, las diferentes entradas de las frases se van produciendo en *mi bemol* y *si bemol* y finaliza en *sol*, cumpliendo así las características que se dan para el modo ‘segundillo’.⁵ Rítmica y tímbricamente la obra es bastante homogénea. Los dos coros intervienen simultánea y sucesivamente, a excepción de los cc. 30-34, 74-79, 84-90 y 106-110, en los que el coro 1º interviene solo.

1.1.2. Los himnos e invitorios. El himno *Te lucis ante terminum* (1726)

Se conservan tres himnos de Pedro Rabassa: *Et Mare cordis* (1748), *Verbum supernum* y *Te lucis ante terminum* (1726) y un invitorio. Las obras mencionadas se conservan en la Catedral de Sevilla, a excepción de *Verbum supernum*, que se encuentra en la de Cádiz y lleva oboes añadidos posteriormente. Los himnos son para plantillas variadas (a solo, a 4 y a 6 voces) y el invitorio es a 7 voces con violines. A modo de ejemplo presento el estudio sobre uno de los primeros himnos que compuso Pedro Rabassa a su llegada a la Catedral de Sevilla. Se trata del himno de Completas *Te lucis ante terminum* cuyas partes manuscritas se conservan en la Catedral de Sevilla (61-1-6).

³ Pedro Rabassa, *Guía para principiantes... op. cit.*, p. 456.

⁴ Pedro Rabassa, *Guía para principiantes... op. cit.*, pp. 463-464.

⁵ “Quinto tono para cánticos [tiene] sus entradas en F.fa.ut y C.sol.fa.ut y su final en Alamirre. Esta apuntación y término es el menos común por la misma razón de arriba.” [“faltar a la formalidad del saeculorum”]. Pedro Rabassa, *Guía para principiantes... op. cit.*, p. 461.

Esta obra está fechada en 1726 y ya aparece referenciada como salmo en el inventario de obras latinas que realizó Pedro Rabassa en 1759, dos años después de su jubilación.⁶ *Te lucis ante terminum* está escrita para seis voces distribuidas en dos coros (TiT/TiATB) y una plantilla instrumental de dos violines y acompañamiento continuo. La pieza puede estructurarse en tres secciones de extensión semejante y una breve sección, a modo de coda, sobre la palabra “Amen” (véase tabla 93).

Tabla 93. Himno *Te lucis ante terminum* (1726) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, himno *Te lucis ante terminum* (1726), Se, 61-1-6.

Secciones	1ª “Te lucis”	2ª “Procul recedant”	3ª “Praesta/Jesu”	4ª “Amen”
Extensión	cc. 1-35	cc. 35-63	cc. 63-96	cc. 97-99
Plantilla vocal	TiT/TiATB	TiT/TiATB	TiT/TiATB	TiT/TiATB
Plantilla instrumental	vn. 1º, 2º y ac. cont.	vn. 1º, 2º y ac. cont.	vn. 1º, 2º y ac. cont.	vn. 1º, 2º y ac. cont.
Tonalidad	<i>Fa</i> mayor	<i>Fa</i> mayor	<i>Fa</i> mayor	<i>Fa</i> mayor
Compás	[Proporción tripla] 3/1	[Proporción tripla] 3/1	[Proporción tripla] 3/1	[Compasillo] C
Matices			“Quedo/ fuerte”	

Cada una de las tres primeras secciones consta de cuatro frases que en cada sección están tratadas musicalmente de diferente forma. En la 1ª sección se repiten dos veces los dos primeros versos, introducidos primero por el coro 1º y a continuación repetidos con distinta música por el coro 2º. Le siguen a continuación, otros dos versos cantados por el coro 1º de los cuales, el coro 2º sólo repite el último. En la 2ª sección el coro 2º repite el texto de todos los versos de la segunda estrofa que introduce el coro 1º, a excepción del segundo verso, que se encomienda exclusivamente al coro 2º y que recibe por ello un tratamiento canónico más contrapuntístico del que solía aparecer para el coro 2º (cc. 41-47). En la 3ª sección, que se puede repetir con otro texto, los cuatro versos aparecen introducidos por el coro 1º y son repetidos por el coro 2º. Finalmente, la coda corresponde a la palabra final de “Amen”, que se extiende a lo largo de tres compases precedidos por un compás de silencio.

En las frases musicales se observa cierta tendencia hacia la regularidad (p. ej. todas las frases del coro 2º a excepción de una son de cinco compases). Esta regularidad en las frases musicales subraya la regularidad métrica de los versos del texto, que se aplica silábicamente a la música, a excepción de alguna nota de paso o un breve melisma cadencial (cc. 28-31).

⁶ Se, Pedro Rabassa, *Inventario de obras musicales... op. cit.*, p. 4.

En la obra aparecen tres motivos musicales: dos de ellos se exponen en las voces del coro 1º en los primeros compases de la obra y el tercero se presenta en los violines en la 3ª sección (cc. 65-68). El motivo 1 abarca dos compases y se caracteriza por una figuración en redondas que ascienden por grados conjuntos. El motivo 2 tiene una extensión de dos compases y está construido en figuras semibreves (redondas) y breves sobre unísonos e intervalos de 2ª y 3ª. El motivo 3 aparece en figuras blancas a lo largo de cuatro compases (véase ej. musical 2 y 3).

Ej. musical 2. Himno *Te lucis ante terminum* (1726), motivo 1 y 2 en el tiple y tenor del coro 1º, cc. 1-6.

Ej. musical 3. Himno *Te lucis ante terminum* (1726), motivo 3 y 1, vn. 1º y 2º, cc. 73-78.

El motivo 1 se repite en entradas imitativas a lo largo de todas las intervenciones del coro 1º y también es utilizado por los violines (cc. 62-65, 70-73, 78-81 y 86-89). El motivo 2 es introducido por el coro 1º pero fundamentalmente sirve como base para las intervenciones del coro 2º y los violines, en las que unas veces aparece variado en sentido ascendente y otras el intervalo va en sentido descendente. El motivo 3 aparece exclusivamente en los violines. Estos utilizan el material motívico y tocan al unísono, intervalos de segunda, de tercera, de cuarta y en las inversiones de dichos intervalos, octava, sexta y quinta (cc. 66-69, 74-77, 82-85 y 90-94). Ocasionalmente el violín 1º realiza un intervalo de décima (c. 36).

Es posible considerar tonalmente la obra, en la tonalidad de *fa* mayor y a lo largo de la obra se subrayan frecuentemente los grados de Tónica y Dominante, como muestran los saltos armónicos del bajo (véase ej. musical 4).



Ej. musical 4. Himno *Te lucis ante terminum* (1726), acompañamiento, cc. 7-12.

Muchas frases terminan en la tonalidad de la Dominante (cc. 16-17, 20-21, 25-26 y 47-48) o modulan a *do* mayor (cc. 52-56 y 72-78). Ocasionalmente se producen modulaciones pasajeras al relativo menor de la tonalidad principal (cc. 86-88) y a la tonalidad vecina de *si bemol* mayor (c. 30) y su relativo menor, *sol* menor (cc. 79-85). En ocasiones las entradas de las voces del coro 1º se hacen en forma de canon: la primera entrada se hace en el tono de la Dominante y la segunda en la Tónica (cc. 1-8 y 21-26) y en otras ocasiones la entrada es en la Tónica y la respuesta es tonal, es decir, en la Dominante (cc. 37-43). También encontramos entradas canónicas exactas en la Dominante (cc. 48-54) o en la Tónica (cc. 64-70). La obra termina con una cadencia plagal (Subdominante-Tónica), y un retardo con floreo en el tenor del coro 1º.

En los últimos compases sobre la palabra “Amen” se cambia la proporción tripla (3/1) por el compás menor o compasillo (C). En los compases en proporción tripla aparecen figuras redondas, blancas y algunas figuras breves. Hacia el final de la obra los valores de las figuras disminuyen, especialmente en los violines (cc. 66-69, 74-77, 82-85 y 90-94).⁷ Aparecen frecuentes palabras españolas para indicar los matices: “quedo” (cc. 65-66, 73-74, 81-82, 89-90 y “fuerte” (cc. 67-68, 75-76, 83-84, 91-92) y algunos ennegrecimientos en la notación.

1.1.3. Las lamentaciones, lecciones y letanías. La letanía a la Virgen (1724)

Se conservan seis lamentaciones, dos lecciones y tres letanías de Pedro Rabassa en diversos archivos musicales españoles (Se, OLI, SEG y VA c) y una letanía en Durango (México). Las lamentaciones y lecciones están escritas para un reducido número de voces (a solo, dúo y a 3 voces); la mayoría llevan violines y una lamentación lleva flautas dulces. De las tres letanías localizadas de Pedro Rabassa, dos son a 6 voces,

⁷ Véase apartado sobre criterios de transcripción y notación y aspectos interpretativos en el apartado sobre metodología al comienzo de la Tesis.

una a 4 y datan de la década de 1720-1730.⁸ Sólo una de ellas lleva violines y ha sido la seleccionada para la edición y estudio que sigue a continuación.

La letanía a la Virgen de Pedro Rabassa analizada en este estudio se encuentra también en la Catedral de Sevilla (62-1-8) y data del año 1724. Presenta una plantilla vocal de seis voces distribuidas en dos coros (TiTi/TiATB) y una plantilla instrumental de dos violines con acompañamiento continuo. Esta obra aparece en el inventario de obras latinas que elaboró Pedro Rabassa en 1759.⁹

La letanía es una obra extensa, como también lo es su texto. A grandes rasgos puede estructurarse en cinco secciones, algunas de las cuales podrían subdividirse. Al final de las secciones 1ª y 3ª hay un calderón y al principio de la 2ª una indicación de tempo. Las restantes secciones terminan con una cadencia de falsa relación, que tiene carácter conclusivo (véase tabla 94).¹⁰

Tabla 94. Letanía a la Virgen (1724) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, letanía a la Virgen (1724), Se, 62-1-8.

Secciones	1ª “Kyrie”	2ª “Christe”	3ª “Mater amabilis”	4ª “Rosa mystica”	5ª “Agnus Dei”
Extensión	cc. 1-18	cc. 19-90	cc. 91-147	cc. 148-217	cc. 218-256
Plantilla vocal	TiTi/TiATB	TiTi/TiATB	TiTi/TiATB	TiTi/TiATB	TiTi/TiATB
Plantilla instrumental	vn. 1º, 2º, ac.	vn. 1º, 2º, ac.	vn. 1º, 2º, ac.	vn. 1º, 2º, ac.	vn. 1º, 2º, ac.
Tonalidad	<i>re</i> mayor	<i>re</i> mayor	<i>re</i> mayor	<i>re</i> mayor	<i>re</i> mayor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C
Tempo		“Andante”			

A lo largo de la letanía aparecen varios motivos temáticos que se van elaborando a lo largo de la obra. Los violines introducen casi todos los materiales motivicos que después adoptan las voces: de la 1ª sección destaca un motivo de notas repetidas en figuraciones largas; de la 2ª un motivo en corcheas; de la 3ª un motivo en semicorcheas; de la 4ª el ritmo enérgico de semicorchea-fusa. En la 5ª sección hay una vuelta al material motivico de las secciones 1ª y 2ª (véase ej. musical 5).

⁸ La letanía que no lleva violines (Se 62-1-9) podría datar de 1727 y ser la misma que aparece referenciada en un inventario de obras latinas realizado por Pedro Rabassa en 1759. Se, Pedro Rabassa, *Inventario de obras musicales... op. cit.*, p. 2.

⁹ Se, Pedro Rabassa, *Inventario de obras musicales... op. cit.*, p. 2.

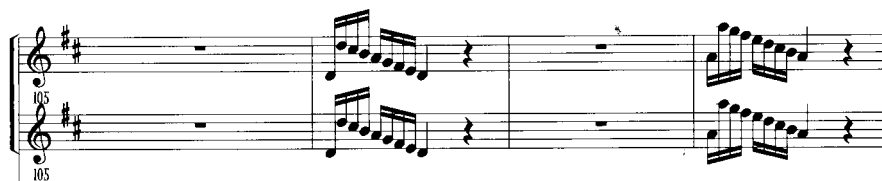
¹⁰ Esta letanía es de gran belleza y ha sido interpretada en varias ocasiones por la Compañía musical dirigida por Josep Cabré en el Festival de Música Religiosa de Cuenca y en la iglesia de Santa Catalina de Valencia en abril de 2006 y también por la Orquesta Barroca de Sevilla y la soprano Raquel Anduena en Sevilla en noviembre de 2010, que la ha grabado en CD (en preparación).



Ej. musical 5. Letanía a la Virgen (1724), vn. 1º y 2º, material motívico de la sección 4ª, cc. 149-152.

La recurrencia temática es un factor muy importante dentro de una obra en la que la música y el texto van estrechamente entrelazados y el texto es repetitivo. De esta forma, las entradas sucesivas de las dos voces del coro 1º suelen repetir el mismo motivo melódico a la misma altura (cc. 34-35, 38-42, 92 y 143-144) o bien en entradas a un intervalo de quinta (cc. 184 y 241). Los mismos motivos melódicos van pasando por las diferentes voces y por los instrumentos (por ej. en el coro 2º el tiple es semejante al tenor en c. 167 y siguientes y éste a su vez igual a los violines).

El acompañamiento continuo actúa básicamente de bajo ‘secente’ ya que duplica a la 8ª grave al bajo de coro 2º. Los dos violines intervienen de forma simultánea a distancia de 3ª y 6ª (cc. 1-18, 57-64, 173-183 y 187-190) y al unísono (cc. 113-117 y 219-236). En ocasiones presentan un entramado polifónico más complejo (cc. 45-48 y 52-55) y dialogan entre sí con imitaciones (cc. 91-98, 101-105) o se alternan con las voces del coro 1º (cc. 200-207). Los violines básicamente acompañan a las voces y las refuerzan (cc. 1-58) pero también es posible observar cierta independencia y la utilización de un lenguaje más puramente instrumental por ejemplo en la ejecución de escalas aisladas (cc. 105, 107, 109, 111), escalas con intervalos de 8ª (cc. 112-115) y arpeggios (cc. 121, 124, 129) (véanse ejemplos musicales 6 y 7).



Ej. musical 6. Letanía a la Virgen (1724), vn. 1º y 2º, cc. 105-108.



Ej. musical 7. Letanía a la Virgen (1724), vn. 1º y 2º, cc. 113-116.

La letanía es plenamente tonal y modula a través del círculo de quintas. A lo largo de la obra, escrita en la tonalidad principal de *re* mayor, se pasa repetidas veces por su relativo, *si* menor; por la tonalidad de la Dominante, *la* mayor y su relativo *fa sostenido* menor; de la Subdominante, *sol* mayor y su relativo *mi* menor. Se repiten en ocasiones los siguientes esquemas armónicos: *re* mayor- *si* menor- *re* mayor- *mi* menor- *re* mayor (cc. 1- 18 y 44-59) y *la* mayor- *re* mayor- *si* menor- *sol* mayor (cc. 19-39 y 88-94). En algunas ocasiones aparecen acordes y modulaciones pasajeras a tonalidades que no son vecinas. Así ocurre en con las tonalidades de *mi* mayor, Dominante de la Dominante, (cc. 79-80, 83-84, 154-155) y *do* mayor (cc. 96-97), que prepara e inicia la modulación por el círculo de quintas a *sol* mayor- *re* mayor- *la* mayor- *mi* menor- *si* menor.

En varias ocasiones aparece una serie de séptimas (cc. 82-85, 86-89 y 129-133). Además, cabe señalar la presencia fuera de estas series de abundantes séptimas, de algunas segundas y cuartas disonantes en retardos que resuelven en la tercera del acorde, intervalos en primera inversión y la presencia de algunas novenas (cc. 3 y 186) (véase ej. musical 8).



Ej. musical 8. Letanía a la Virgen (1724), acompañamiento, serie de 7ª, cc. 129-132.

En la letanía analizada hay una gran riqueza rítmica y numerosos cambios de ritmo interno debido a la utilización de diferentes figuras. A lo largo de la obra aparecen varias figuraciones que se van repitiendo: valores largos de redondas, blancas y negras, (comienzo de la obra); reducción de valores a corcheas y negras (especialmente en violines y sobre textos “ora pro nobis”, “miserere nobis”), escalas de semicorcheas de

los violines (cc. 92, 102, 113 y siguientes), esquema rítmico con figuración de semicorchea con puntillo-fusa en los violines (c. 149-160) y ritmo anacrúsico en los inicios de las frases (cc. 184-218).

1.1.4. Las misas. La misa *Iste Sanctus* (1736)

Se han localizado veinticinco misas de Pedro Rabassa algunas de las cuales se conservan copias en varios archivos catedralicios españoles (véase tabla 78 y 91) y una en la Catedral Metropolitana de México. Predominan las misas para una plantilla vocal amplia (8 y 12 voces) y una instrumental reducida al acompañamiento continuo. Algunas misas, copiadas con posterioridad al fallecimiento de Pedro Rabassa, llevan instrumentos añadidos. Varias misas, como la que se estudia a continuación, fueron arregladas para diferentes plantillas vocales por el propio Pedro Rabassa, que las utilizó en las catedrales de Valencia y Sevilla.

Se conservan dos versiones de la misa *Iste Sanctus*: una en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (R ½) a 11 voces distribuidas en tres coros (TiAT/TiATB/TiATB) sin fecha¹¹ y otra en el archivo de la Catedral de Sevilla (60-5-4) a 7 voces en dos coros (TiAT/TiATB) con fecha de 1736. Ambas versiones llevan acompañamiento instrumental de órgano y acompañamiento continuo. Seguramente la composición de esta misa data del período en que Pedro Rabassa estuvo de maestro de capilla de la Catedral de Valencia (1714-1724), al igual que el resto de las obras que se conservan en el Real Colegio y posteriormente el compositor la arregló para la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla suprimiendo el coro 3°. En este estudio se ha utilizado como fuente los manuscritos conservados en la Catedral de Sevilla que ya estaban recogidos en el inventario de obras latinas que realizó Pedro Rabassa en 1759.¹²

En su tratado teórico Rabassa expuso una serie de consejos, reglas o advertencias para la composición de misas:

“El principio y fin del primer Kyrie ha de ser a la cuerda principal del tono que el compositor le parecerá hacer la obra. El Christe ha de empezar a la cuerda del tono y final a la mediación; el último Kyrie puede empezar a la mediación, entrando el paso a la 5ª alta (en caso de que le haya) de la medicación y puede también entrar a la propia cuerda del tono porque dicha entrada está ad libitum, y ha de finir a su propio final. Et in terra

¹¹ La música de la versión de *Iste Sanctus* a 11 voces conservada en Valencia está editada en Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit.*

¹² Se, Pedro Rabassa, *Inventario de obras musicales... op. cit.*, p. 1.

pax ha de empezar a su propia cuerda. Filius Patris a de finir a la mediación. Qui tollis ha de empezar a la mediación de la misma forma, en todo, como el Christe. La final del Gloria a su propio final. Entrada de Credo, final del Descendit de caelis, entrada y final del Et incarnatus y entrada del Crucifixus todo a su propia cuerda. Final del non erit finis a la mediación. Entrada Et in spiritum sanctum Dominum a la mediación de la misma forma en todo como el Christe. Final del Credo, entradas y finales del Sanctus, Benedictus y Agnus, todas a sus propias cuerdas.”¹³

Según el maestro algunos músicos no seguían estas reglas y empezaban y finalizaban siempre las frases y secciones de sus misas en la misma cuerda. Los principios y finales de sección debían cambiar de modo para dar variedad a la música.

“Advirtiendo, que cualquier tono que sea la música se deben observar estas mismas reglas con la advertencia, que algunos autores no han seguido esta regla, que todos los principios y finales expresados no los mueven de la misma cuerda del tono. Y por haber diferentes dictámenes, estará ad libitum el seguirlas, pero los más han seguido y siguen estas reglas para que la música tenga más variedad (circunstancia que siempre se ha de atender) y asimismo hay algunas misas de atril antiguas que en diferentes partes muda el tono, como supongo, Kyries y Gloria por un tono y el Credo o Sanctus por otro, esto no se hizo solamente por salir del tono, sino por ser la obra sobre algún tema forzoso o expresado.”¹⁴

Pedro Rabassa cita a Pedro Cerone a propósito de la composición de las misas, pone como ejemplo una misa a 4 voces de Giovanni Pierluigi da Palestrina sobre el canto llano del Himno *Iste confesor* y continúa diciendo que:

“Algunos autores modernos usan de mucha más libertad, en particular aquellas capillas en las que hay violines y otros géneros de instrumentos, que casi a cada verso del Gloria (en particular) y Credo, mudan de apuntación y tono según el término que quieren hacer el verso y asimismo en otras obras como en Salmos, Cánticos, &^a observando solamente que fine la obra (cualquiera que sea) al mismo término que empezó. Esto lo hacen como principal objeto a la variedad y novedad.”¹⁵

¹³ Pedro Rabassa, “Declaración en que se demuestran avisos para composición de Misas”, *Guía para principiantes... op. cit.*, pp. 487-488.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

En la misa *Iste Sanctus* se observa que Pedro Rabassa practica con el ejemplo los consejos dados sobre este tipo de composición. Así, el *Kyrie* se divide en las tres secciones habituales: “Kyrie eleison”, “Christe eleison” y “Kyrie eleison”. En la fuente manuscrita cada sección del *Kyrie* termina con un calderón. El *Gloria* se divide también en tres secciones: la 1ª finaliza en la Dominante y las secciones 2ª y 3ª contrastan en tempo, ya que en la última hay una indicación de “medio aire”. En la fuente no aparece el comienzo del *Gloria* “Gloria in excelsis Deo”, ya que se cantaba con entonación gregoriana. El *Credo* se divide en cuatro secciones polifónicas, la primera de las cuales va antecedita por la entonación gregoriana de “Credo in unum Deum” que no aparece en el manuscrito. La 1ª y la 2ª sección polifónicas son contrastantes en figuración rítmica, entre la 2ª y la 3ª hay un calderón, la 3ª sección finaliza en la Dominante y la 4ª va de la Dominante a la Tónica. El *Sanctus* y *Agnus Dei* se dividen en dos y tres secciones respectivamente (véase tabla 95). En el *Sanctus* no aparece la sección de “Benedictus”, que quizás se entonara en gregoriano.

Tabla 95. Misas *Iste Sanctus* (1736) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos, tempo y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, *Misa Iste Sanctus* (1736), Se, 60-5-4.

KYRIE				
Secciones polifónicas	1ª “Kyrie eleison”	2ª “Christe eleison”	3ª “Kyrie eleison”	
Extensión	cc. 1-35	cc.36-63	cc. 64-87	
Plantilla vocal	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	
Plantilla instrumental	Org y ac.	Org y ac.	Org y ac.	
Modalidad	[11º modo]	[11º modo]	[11º modo]	
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	
GLORIA				
Secciones polifónicas	1ª “Et in terra pax”	2ª “Qui tollis”	3ª Cum Sancto Spiritu”	
Extensión	cc. 1-42	cc.42-93	cc. 94-116	
Plantilla vocal	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	
Plantilla instrumental	Org y ac.	Org y ac.	Org y ac.	
Modalidad	[11º modo]	[11º modo]	[11º modo]	
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	
Tempo			“Medio aire”	
CREDO				
Secciones polifónicas	1ª “Patrem omnipotentem”	2ª “Et incarnatus est”	3ª “Crucifixus”	4ª “Et in Spiritum Sanctum”
Extensión	cc. 1-43	cc.43-63	cc. 64-99	cc. 99-143
Plantilla vocal	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB
Plantilla instrumental	Org y ac.	Org y ac.	Org y ac.	Org y ac.
Modalidad	[11º modo]	[11º modo]	[11º modo]	

Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C
SANCTUS				
Secciones polifónicas	1ª “Sanctus”	2ª “Hosanna”		
Extensión	cc. 1-26	cc. 26-36		
Plantilla vocal	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB		
Plantilla instrumental	Org y ac.	Org y ac.		
Modalidad	[11º modo]	[11º modo]		
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C		
AGNUS DEI				
Secciones polifónicas	1ª “Agnus Dei”	2ª “Agnus Dei”	3ª “Agnus Dei”	
Extensión	cc. 1-8	cc. 8-15	cc. 15-28	
Plantilla vocal	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	TiAT/TiATB	
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.	Ac.	
Modalidad	[11º modo]	[11º modo]	[11º modo]	
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	

Las melodías de la misa *Iste Sanctus* son silábicas en las secciones más extensas y con más texto. Aparecen frases melismáticas, fundamentalmente en el *Kyrie* y en el *Sanctus* (véanse ejemplos musicales 9 y 10).

Musical score for the Credo section of the Sanctus, measures 86-90. It features three vocal staves: Tenor (Ti.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are: "Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re".

Ej. musical 9. Misa *Iste Sanctus* (1736), *Credo*, TiAT del coro 1º, cc. 86-90.

Musical score for the Kyrie section of the Sanctus, measures 37-42. It features three vocal staves: Tenor (Ti.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are: "Chri-ste e".

Ej. musical 10. Misa *Iste Sanctus* (1736), *Kyrie*, TiAT del coro 1º, cc. 37-42.

Las melodías se desenvuelven en un ámbito cómodo para las voces. Aparecen melodías en escalas por grados conjuntos (como en cc. 14-16 del contralto de coro 2º ó

cc. 23-24 del tenor de coro 1º del *Kyrie*). Hay frecuentes intervallos de 8ª en las voces graves (p. ej. c. 10 del tenor de coro 1º, c. 11 del tiple de coro 1º ó cc. 12, 22 y 24 del bajo de coro 2º, todos ellos en el *Kyrie*). En ocasiones las melodías se asemejan al recitado gregoriano, (p. ej. *Credo* cc. 103-104, 107-109, 113-115 ó 122-124 del coro 2º) (véase ej. musical 11).

Ej. musical 11. Misa *Iste Sanctus* (1736), *Credo*, TiATB del coro 2º, cc. 121-124.

La misa está concebida dentro del sistema modal: su “cuerda principal” (Tónica) es *do* y su “mediación” (Dominante) *sol*. En la fuente manuscrita no aparece el modo en el que está compuesta misa, pero puede enmarcarse en el 11º modo.¹⁶ Las secciones de la misa y las partes internas de cada una comienzan y finalizan de acuerdo con las advertencias que el propio Pedro Rabassa indica en su tratado teórico y que he expuesto con anterioridad. Todas las secciones comienzan y finalizan en *do* y algunas cadencias internas finalizan en *sol* (“Christe” del *Kyrie*, “Et in terra pax (...) Filius Patris” del *Gloria*, “Crucifixus (...) non erit finis” del *Credo*) y comienzan en *sol* (2º “Kyrie”, “Qui tollis” del *Gloria*, “Et in Spiritum Sanctum” del *Credo*).

Sólo aparece una indicación de tempo en toda la obra: “Medio aire” a comienzos del “Cum Sancto Spiritu” (c. 94) del *Gloria*. Toda la misa está en compás menor y las secciones suelen ser contrastantes rítmicamente, alternando figuraciones de blancas y negras (p. ej. las del “Kyrie eleison” inicial, el “Et incarnatus est” del *Gloria* o la 1ª sección del *Sanctus*) con figuraciones más rápidas de corcheas (p. ej. en el “Christe eleison” del *Kyrie*) e incluso semicorcheas (en el “Hosanna” del *Sanctus*). El ejemplo siguiente es una muestra del contraste rítmico entre diferentes secciones y además una

¹⁶ Pedro Rabassa, “Declaración del oncenno tono natural y transportado”, *Guía para principiantes... op. cit.*, pp. 439-440.

muestra de la figura retórica llamada catábasis, en la que se describe musicalmente el significado del texto “descendit” con notas que descienden por grados conjuntos (véase ej. musical 12).

The image shows a musical score for three voices (Ti, A, T) and basso continuo (C). The score is for the Gloria of the Mass 'Iste Sanctus' (1736) by Pedro Rabassa. The lyrics are: 'dit de coe - lis. Et in - car - na - tus'. The first voice part (Ti) shows a descending melodic line for the text 'descendit'.

Ej. musical 12. Misa *Iste Sanctus* (1736), *Gloria*, TiAT del coro 1º, cc. 41-45.

1.1.5. Los motetes. El motete *Cantate Domino* (1716)

Se han localizado veintinueve motetes de Pedro Rabassa, todos ellos en diversos archivos españoles (véase tabla 78). Los motetes presentan una plantilla vocal muy variada que, ocasionalmente es de 3 voces y llega hasta las 12 voces distribuidas en tres coros aunque -en general- predomina la plantilla vocal de 8 voces. La plantilla instrumental es escasa y casi siempre reducida al acompañamiento continuo.

A continuación analizo un motete de la etapa valenciana de Pedro Rabassa. Se trata de *Cantate Domino* que se conserva en el archivo musical de la Catedral de Valencia (49/11). Las partes datan del año 1716 y presentan una grafía que pudiera ser del propio Pedro Rabassa.¹⁷ La plantilla vocal e instrumental utilizada en esta obra es de 12 voces agrupadas en tres coros de cuatro voces cada uno, el primero de los cuales presenta una tímbrica más aguda que los restantes (TiTiAT/TiATB/TiATB) y acompañamiento continuo. Esta pieza se puede dividir en seis secciones que contrastan entre sí rítmicamente (véase tabla 96).

Tabla 96. Motete *Cantate Domino* (1716) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, motete *Cantate Domino* (1716), VA c, 49/11.

Secciones	1ª “Cantate Domino”	2ª “Annuntiate”	3ª “Laudate Dominum”	4ª “Exore vestro”	5ª “Sit nomen Jesu”	6ª “Quam admirabile”
-----------	---------------------	-----------------	----------------------	-------------------	---------------------	----------------------

¹⁷ Aparecen tres partes iguales del acompañamiento continuo, una de ellas “para regir”. En otras obras a varios coros de la época y de este mismo compositor el órgano suele acompañar al segundo coro.

Extensión	cc. 1-8	cc. 9-16	cc. 17-29	cc. 30-43	cc. 44-58	cc. 59-122
Plantilla vocal	12 v	12 v	4 v	12 v	12 v	12 v
Plantilla instrumental	Ac. [y órg.]	Ac. [y órg.]	Ac. [y órg.]	Ac. [y órg.]	Ac. [y órg.]	Ac. [y órg.]
Modalidad	“8º tono punto bajo” [modo de <i>fa</i>]	“8º tono punto bajo” [modo de <i>fa</i>]	“8º tono punto bajo” [modo de <i>fa</i>]	“8º tono punto bajo” [modo de <i>fa</i>]	“8º tono punto bajo” [modo de <i>fa</i>]	“8º tono punto bajo” [modo de <i>fa</i>]
Compás	[Proporción tripla] 3/1	[Compasillo] C	[Proporción tripla] 3/1	[Compasillo] C	[Proporción tripla] 3/1	[Compasillo] C
Matices					“Quedo”	

Las frases musicales que aparecen en la obra son, en general, breves y están adecuadas perfectamente a las frases del texto (p. ej. cc. 9-16). La imitación es un recurso muy utilizado en la entrada de las voces, frecuentemente las imitaciones en entradas sucesivas se hacen de forma canónica (p. ej. cc. 25-30), a un intervalo de 3ª (p. ej. cc. 21-24 y 36-43) o en entradas canónicas y a distancia de un intervalo de 3ª (p. ej. cc. 34-43), (véase ej. musical 13).

The image shows a musical score for two voices, labeled 1º and 2º. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/1 time signature. The lyrics are: "fin - tes per - fi - ci - te lau - dem. Af - fir - te Do - mi - no, af - fir - te Do - mi - no o -". The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/1 time signature. The lyrics are written below the notes.

Ej. musical 13. Motete *Cantate Domino* (1716), tiples 1º y 2º, cc. 34-36.

La vacilación y fluctuaciones de las alteraciones accidentales a lo largo de la obra revelan que la pieza fue concebida dentro del antiguo sistema de doce modos y concretamente en modo 8º transportado descendentemente, es decir en modo de *fa*.¹⁸

El motete alterna secciones contrastantes rítmicamente, por ejemplo las secciones 1ª, 3ª y 5ª están escritas en proporción tripla (3/1)¹⁹ mientras que las 2ª, 4ª y 6ª en compasillo (C). Las secciones escritas en compás ternario presentan una figuración más larga (redondas y blancas), mientras que las compuestas en compás cuaternario tienen una figuración mucho más breve (negras, corcheas y semicorcheas al final del

¹⁸ Esta obra presenta similitudes armónicas con el salmo *Laetatus sum*, donde sí se explicita que está en “8º tono punto baxo”. “Octavo tono para toda Música que no sigue s[a]jeculorum las entradas de Pasos en C.sol.fa.ut y G.sol.re.ut, su final en C.sol.fa.ut”. Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes... op. cit.*, p. 470.

¹⁹ Una de las copias de acompañamiento continuo, que presenta una grafía posterior (del s. XIX), escribe las partes en proporción tripla en 3/4.

motete).²⁰ En los períodos cadenciales las figuraciones son de valores más largos. En numerosas ocasiones las frases comienzan a contratiempo (por ej. cc. 9-13, 30-43, 66-68, 72-86).

En el motete aparece sólo una indicación de matiz “quedo” (suave) para las cuatro voces de coro 1º (c. 46). También aparece indicado “dúo” en el tiple 1º del coro 1º (cc. 17 y 34) cuando interviene junto al tiple 2º del mismo coro.

1.1.6. Los responsorios

Se conservan catorce responsorios de Pedro Rabassa, todos ellos en archivos españoles y donde Pedro Rabassa no trabajó, a excepción de uno la Catedral de Valencia. Los responsorios localizados son para una plantilla vocal de ocho voces, excepto cuatro (a 3, 4, 10 y 12 voces). Cinco de ellos llevan oboes y uno trompas, instrumentos que se añadieron posteriormente a la muerte del músico y además tres llevan flautas.²¹ A continuación analizo dos responsorios, uno a 4 y otro a 8 voces.

a) Responso *O vos omnes* (a. 1724)

Se conservan dos copias del responso *O vos omnes* de Pedro Rabassa: una en el archivo del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (R 2/11), que ha sido fuente que he utilizado y otra en el archivo de la Colegial de Jerez de la Frontera (Leg. V). La fuente aparece fechada en 1799, año que evidentemente no corresponde a la composición sino a la copia o interpretación. Además junto a la fecha aparecen escritos los nombres de los infantes que cantaron la pieza. Este responso debe datar del período en el que Rabassa estuvo de maestro en Valencia (1714-1724), al igual que el resto de las obras en el mismo archivo. La obra está escrita para cuatro voces (TiATB) y acompañamiento continuo y es una de las pocas obras en latín localizadas de Pedro Rabassa escrita para una plantilla reducida.

El responso *O vos omnes* puede dividirse en siete secciones, separadas entre sí por un calderón y por una doble barra de compás, excepto las secciones 1ª y 2ª, que no llevan doble barra al final. Cada una de esas secciones, de desigual longitud, se corresponde con un verso de texto (véase tabla 97).

²⁰ Véase apartado sobre criterios de transcripción y notación y aspectos interpretativos en el apartado sobre metodología al comienzo del estudio.

²¹ Muchas obras de Pedro Rabassa conservadas en CZ llevan oboes y trompas añadidas ca. 1780.

Tabla 97. Responsorio *O vos omnes* (a. 1724) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos y tímbricos.

Fuente: Pedro Rabassa, responsorio *O vos omnes* (a. 1724), VA cp, R 2/11.

Secciones	1ª “O vos omnes”	2ª “Qui transitis”	3ª “Atendite”	4ª “Et videte”	5ª “Si est dolor”	6ª “Quoniam”	7ª “Ut locutus”
Extensión	cc. 1-5	cc. 7-14	cc. 15-18	cc. 19-23	cc. 24-35	cc. 36-41	cc. 42-63
Plantilla vocal	TiATB	TiATB	TiATB	TiATB	TiATB	TiATB	TiATB
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.
Modalidad	[2º modo]	[2º modo]	[2º modo]	[2º modo]	[2º modo]	[2º modo]	[2º modo]
Compás	[Compa-sillo] C	[Compa-sillo] C	[Compa-sillo] C	[Compa-sillo] C	[Compa-sillo] C	[Compa-sillo] C	[Compa-sillo] C

Predominan las figuras en valores largos (redondas, blancas y negras) que alternan con figuras más breves (corcheas) en las partes débiles del compás (a modo de floreo) o a contratiempo (c. 42). La obra presenta sólo un bemol en la armadura y el *mi* bemol alterado accidentalmente en la mayoría de los casos, comienza y termina en *sol* y tiene cadencias intermedias en *re*, por lo que parece estar en 2º modo transportado.²²

b) Responsorio *Elegis eos Dominus* (1729)

El responsorio *Elegis eos Dominus* de Pedro Rabassa se conserva en el archivo de la Catedral de Sevilla (63-1-2) y data de 1729. Este aparece en el inventario de obras latinas que elaboró en 1759 el propio compositor como motete y con la anotación de fue “para la entrada del Rey”.²³

La pieza está escrita para 8 voces distribuidas en dos coros (TiATB/TiATB) y acompañamiento continuo y presenta una estructura musical semejante a la del texto: seis secciones. En las secciones 1ª, 3ª y 5ª interviene el coro 1º y en las 2ª, 4ª y 6ª el coro 1º y el 2º. Las secciones pares llevan el mismo texto, “Et excelsos prae regibus terrae”, y repiten el mismo esquema formal y armónico. Esta estructura formal que presenta *Elegit eos Dominus* guarda semejanza con la forma musical rondó (véase tabla 98).

²² “Este segundo tono transportado se transporta cuarta arriba y comúnmente se trabaza por aquí y no por el natural. Su fin y principio es en G.sol.re.ut y D.la sol.re, con las mismas circunstancias del 2º natural.”, Pedro Rabassa, *Guía para principiantes... op. cit.*, p. 424.

²³ Se, Pedro Rabassa, *Inventario de obras musicales... op. cit.*, p. 2.

Tabla 98. Responsorio *Elegis eos Dominus* (1729) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos y tímbricos.

Fuente: Pedro Rabassa, respensorio *Elegis eos Dominus* (1729), Se, 63-1-2.

Secciones	1ª “Elegit”	2ª “Et excelsos”	3ª “Glorificavit”	4ª “Et excelsos”	5ª “Gloria Patri”	6ª “Et excelsos”
Extensión	cc. 1-6	cc. 6-19	cc. 20-27	cc. 27-38	cc. 39-46	cc. 46-57
Plantilla vocal	TiATB	TiATB/TiATB	TiATB	TiATB/TiATB	TiATB	TiATB/TiATB
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.
Tonalidad	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C

Las frases musicales son breves, de dos o tres compases, que se alargan a cuatro en los períodos cadenciales al final de las secciones impares. Las secciones 1ª, 3ª y 5ª presentan una textura homofónica, a excepción de unos compases de la 3ª sección (cc. 24-25), en los que el contralto de coro 1º adelanta su entrada y contradice las palabras del texto “non confundentur”. Dentro de la retórica de los afectos, que pretendía subrayar con música el significado del texto, este procedimiento consigue captar la atención y resaltar el texto (véase ej. musical 14).

Ej. musical 14. Responsorio *Elegis eos Dominus* (1729), TiATB del coro 1º, cc. 21-25.

En las secciones 2ª, 4ª y 6ª los dos coros presentan una textura homofónica interna y entre ambos establecen un diálogo imitativo propio de la música policoral. Hay que destacar también que en los finales de cada sección la textura es homofónica (cc. 16-20, 36-39, 55-58).

La armonía que presenta este motete es sencilla y tonal, está en *si bemol* mayor y a lo largo de ella se subrayan los grados de Tónica y Dominante. En algunos pasajes se modula a la tonalidad de la Dominante, *fa* mayor, y se pasa por su Dominante (*do* mayor) para volver a la tonalidad principal *si bemol* mayor (p. ej. 1ª sección). En la 2ª y 3ª sección además se modula al tono del relativo menor, *sol* menor.

En el responsorio se producen cambios de ritmo interno debido la utilización de figuras de diferentes valores. Los cambios van unidos estrechamente a la división formal en secciones que he efectuado. En las secciones impares predomina una figuración en redondas (especialmente la 1ª parte), blancas y negras como notas de paso, que aportan un ritmo más reposado, mientras que en las secciones pares la figuración es predominantemente de corcheas, que aportan un carácter más ágil (véase ej. musical 15).

The image shows a musical score for a responsory, consisting of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "Do mi nus et ex cel sos, et ex". The bottom two staves are instrumental accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Do mi nus et ex cel sos, et ex".

Ej. musical 15. Responsorio *Elegis eos Dominus* (1729), TiATB del coro 1º, cc. 5-8.

En esta obra policoral no existe un contraste tímbrico entre los dos coros, sino que éstos cuentan con la misma plantilla (TiATB). Sin embargo, el coro 1º sigue teniendo una mayor presencia e interviene con carácter protagonista en las secciones 1ª, 3ª y 5ª. Aparece una figura retórica llamada anaploche, en la que se producen efectos de eco con el diálogo imitativo de los coros a distancia de medio compás o de un compás (cc. 6-19, 28-38 y 46-57).

1.1.7. Los salmos

En general, los cincuenta y un salmos localizados de Pedro Rabassa son para una plantilla vocal amplia (8-12 voces) distribuidas en dos o tres coros, aunque ocasionalmente se conservan algunos salmos a 5 y 6 voces. La plantilla instrumental se

reduce al continuo en la mayoría de los casos y en menos de la mitad de ellos aparecen violines. Ocasionalmente aparecen oboes, probablemente añadidos con posterioridad a la muerte de Pedro Rabassa, y flautas. A modo de ejemplo he analizado dos de sus salmos, uno que data de comienzos de su carrera como compositor (1713) y otro perteneciente a la década de 1740.

a) Salmo *Laetatus sum* (1713)

El salmo *Laetatus sum* de Pedro Rabassa se conserva en el archivo de la Catedral de Málaga (151/2), lleva la fecha de 1713 y parece ser una copia debido a la grafía que presenta.²⁴ Está escrita para dos coros, órgano y acompañamiento continuo, el coro 1º está formado por las voces de tiple y tenor y el coro 2º por las de tiple, alto, tenor y bajo. El órgano acompaña a las voces del coro 2º. El salmo *Laetatus sum* se divide en dos secciones, la primera de las cuales es tres veces más extensa que la segunda (véase tabla 99).

Tabla 99. Salmo *Laetatus sum* (1713) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos y tímbricos.

Fuente: Pedro Rabassa, Salmo *Laetatus sum* (1713), MA, 151/2.

Secciones	1ª “ <i>Laetatus sum</i> ”	2ª “ <i>Gloria patri</i> ”
Extensión	cc. 1-92	cc. 93-126
Plantilla vocal	TiT/TiATB	TiT/TiATB
Plantilla instrumental	Órg y ac.	Órg y ac.
Modalidad	“8º modo [transportado] punto bajo” [un tono descendente, fa]	“8º modo [transportado] punto bajo” [un tono descendente, fa]
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C

La obra comienza con un motivo arpegiado (cc. 1-2) que sirve de material temático para elaborar buena parte de la obra (por ejemplo aparece en movimiento contrario en c. 7). La textura es contrapuntística y se producen frecuentes imitaciones entre las voces de tiple y tenor de coro 1º. Estas son exactas a distancia de un compás, casi en estilo fugado, (cc. 1-3, 93-96, 106-107 y 112-113) o a un intervalo de 4ª descendente (cc. 101-102).

En general las melodías de las voces de ambos coros se mueven en una tesitura cómoda, excepto el bajo de coro 2º que es bastante grave (especialmente en cc. 49, 73-

²⁴ Probablemente sea una copia de Juan Vicente Cuevas, maestro valenciano que trabajó en Málaga en 1824 y que proporcionó al archivo malagueño una gran cantidad de repertorio en su mayoría de compositores activos en Valencia.

las del coro 2°. Además de las 8 voces distribuidas en dos coros (TiTiAT/TiATB), la obra cuenta con dos violines y acompañamiento continuo.

En la *Guía para principiantes* que escribió Pedro Rabassa aparecen una serie de advertencias, fundamentalmente armónicas, para componer el *Miserere*:

“Este Salmo del Miserere comúnmente se hace por C.sol.fa.ut natural en apuntación de 5° tono, siendo su diapasón ut.re.mi.fa.sol.re.mi.fa en llaves bajas o en llaves altas con b.mol en B.fa.be.mi, con la advertencia que no se hace ni se canta seguido, sí un verso por otro, esto es, un verso la música y otro a canto llano, y por dicha razón han de empezar todos los versos como a principio de obra que es a su propia cuerda, su mediación propia es en Alamire y puede ser también en diferentes partes (por más variedad) como es en G.sol.re.ut, D.la.sol.re, C.sol.fa.ut, pero no será tan propia su final en C.sol.fa.ut o en Elami. Los dos son propios y está ad libitum el finar en cualquier[a] de los dos, advirtiendo que en caso de finar en Elami ha de ser cláusula propia de 4° tono.”²⁸

El maestro también conocía otras formas de componer el *Miserere*, pero recomendaba las anteriormente citadas:

(...) “algunos compositores han estilado el empezar algún verso en Elami, como si fuera 4° tono y asimismo otros por C.sol.fa.ut con bemoles en B.fa.be.mi y Elami, usando del diapasón de 1° tono, pero en caso de usar de dicho diapasón y término se debe atender especialmente que al finar sea en C.sol.fa.ut y que den las voces en tercera mayor, por razón que no siendo dicho verso de 5° tono (como debe) tenga a lo menos su armonía como si fuera; y aunque esto lo harán por más variedad, como cosa tan necesaria en la música, pero siempre será mejor usar de sus términos propios arriba expresados. Otros han estilado trabajar este Salmo punto alto, guardando las mismas reglas referidas, esto será mejor por algún fin particular.”²⁹

El *Miserere* de Pedro Rabassa que analizo es una obra extensa estructurada en once secciones que se corresponden con los versos impares del texto (véase tabla 100).

²⁸ Pedro Rabassa, “Advertencias para componer el Salmo Miserere mei Deus”, *Guía para principiantes...* *op. cit.*, pp. 489-490.

²⁹ *Ibid.*

Tabla 100. Salmo *Miserere* (1740) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos, tempo y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, Salmo *Miserere* (1740), Se, 61-1-12.

Secciones polifónicas	1ª “Miserere”	2ª “Amplius”	3ª “Tibi soli”	4ª “Ecce enim”	5ª “Auditui meo”
Extensión	cc. 1-109	cc. 1-52	cc. 1-71	cc. 1-92	cc. 1-48
Plantilla vocal	TiTiAT/TiATB	TiAT	TiTiAT/TiATB	Ti	TiTiAT/TiATB
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	Ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.
Modalidad	5º modo	5º modo	5º modo	5º modo	5º modo
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C y ¾
Tempo				“Vivo”	“Vivo/ Medio aire/ Despacio”
Matices	“Quedo”				“Quedo”

Secciones polifónicas	6ª “Cor mundum”	7ª “Redde mihi”	8ª “Libera me”	9ª “Quoniam”	10ª “Benigne fac”	11ª “Tunc imponent”
Extensión	cc. 1-58	cc. 1-77	cc. 1-47	cc. 1-58	cc. 1-79	cc. 1-46
Plantilla vocal	TiTiAT/TiATB	TiT	TiTiAT/TiATB	TiTiAT/TiATB	T	TiTiAT/TiATB
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.
Modalidad	5º modo	5º modo	5º modo	5º modo	5º modo	5º modo
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C
Tempo		“Vivo/ despacio”	“Medio aire”		“Andando”	“Medio aire”
Matices		“Quedo/ fuerte”				

Algunas de las secciones de la obra se podrían subdividir a su vez, como ocurre con la sección inicial *Miserere* que se podría dividir en dos subsecciones separadas por un calderón y que contrastan rítmicamente: cc. 1-64 y cc. 65-109. La sección 4ª *Ecce enim* consta de dos subsecciones (cc. 1-48 y cc. 49-92), la primera de las cuales probablemente se repitiera, aunque no aparece ningún signo de repetición sí aparece un calderón al final de la 1ª parte y la sección funciona musicalmente de forma semejante a un Aria ‘da capo’ para solista (ABA). Lo mismo sucede en la sección 7ª *Redde mihi* (cc. 1-43 y 44-77).

En siete de las once secciones intervienen ocho voces distribuidas en dos coros contrastantes tímbricamente (TiTiAT/TiATB) y las cuatro secciones restantes tienen una plantilla reducida. Las voces del coro 1º intervienen en ocasiones de manera solista (bien a solo, en dúos o sólo coro 1º), mientras que en tan sólo una ocasión una voz del coro 2º interviene de forma solista (tenor de coro 2º en la sección 10ª, *Benigne fac*).

En algunas secciones las voces presentan melodías de carácter instrumental al dialogar imitativamente con los violines, especialmente con el primer violín (p. ej. 4ª sección, *Ecce enim*) y subrayar las notas del arpeggio con figuras más largas que las de los violines (8ª sección, *Libera me*) (véanse ejemplos musicales 17 y 18).

Ej. musical 17. *Miserere* (1740), 4ª *Ecce enim*, Ti 1º, vn 1º y 2º, cc. 29-32.

Ej. musical 18. *Miserere* (1740), 8ª *Libera me*, Ti 1º, 2º, A y T de coro 1º, cc. 22-24.

La melodía de los violines 1º y 2º suelen estar escritas a distancia de un intervalo de 3ª ó 6ª. En general el violín 1º presenta una tesitura más aguda que el violín 2º, pero en ocasiones sucede lo contrario (1ª *Miserere*, cc.33-34; 6ª *Cor mundum*, cc.16-18).

El *Miserere* está compuesto en 5º modo y según las recomendaciones del propio Pedro Rabassa expuestas anteriormente. Comienzan en *do* y finalizan en *do* las secciones 1ª, 5ª, 8ª, 10ª y 11ª, mientras que las secciones 2ª, 3ª, 6ª, 7ª y 9ª finalizan en *mi*, una cadencia propia del 4º modo.³⁰

Toda la obra está compuesta en compasillo, a excepción de unos compases sobre la palabra “humillata” de la 5ª sección *Auditui*, que están en ¾ con la indicación de “despacio”. Las figuras musicales que aparecen a lo largo de la obra son, en general,

³⁰ Pedro Rabassa, “Advertencias para componer el Salmo Miserere mei Deus”, *Guía para principiantes...* *op. cit.*, pp. 489-490.

breves (negras, corcheas y semicorcheas). Aparecen figuraciones más largas (con redondas y blancas) al comienzo y al final de varias secciones (por ej. 1. *Miserere* cc. 1-65 y 103-109). Las figuras con puntillo aparecen en varias secciones de forma frecuente (por ej. 2. *Amplius*) y especialmente los violines presentan las figuras de valores más breves (semicorchea con puntillo-fusa) (véase ej. musical 19).



Ej. musical 19. *Miserere* (1740), 1ª *Miserere*, vn 1º y 2º, cc. 65-68.

A lo largo de la obra aparecen varias indicaciones de tempo y matices, todas ellas en español. Entre las de tempo están “Vivo” (4ª sección, *Ecce enim*, c. 1; 5ª sección, *Auditui*, c. 40; 7ª sección, *Redde mihi*, c. 1); “Medio aire” (5ª sección, *Auditui* c.1; 8ª sección, *Libera me*, c. 1; 11ª sección, *Tunc imponent*, c. 1); “Despacio” (5ª sección, *Auditui*, cc. 36 y 45; 7ª sección, *Redde mihi*, c. 74); “Andando” (10ª sección, *Benigne fac*, c.1). Los matices que aparecen señalados son: “Quedo” (1ª sección, *Miserere*, cc. 48, 53 y 58 para las voces de coro 1º; 5ª sección, *Auditui*, cc.36 y 45 para las voces de coro 1º; 7ª sección, *Redde mihi*, c. 38) y “Fuerte” (7ª sección, *Redde mihi*, c. 40). En una de las secciones (3ª sección, *Tibi soli*) las notas de las partes de los instrumentos aparecen con un la indicación expresiva de picado.

A veces se señalan las intervenciones de voces con carácter solista, en dúo o en coro: “Solo” (3ª sección, *Tibi soli*, tiple 1º de coro 1º, c. 1; tenor coro 1º, c. 10); “Dúo” (3ª sección, *Tibi soli*, tiple 1º y tenor de coro 1º, cc. 23-24; 9ª sección, *Quoniam* c. 3 y 29 para contralto y tenor de coro 1º, c. 9 y 40; para tiple 1º y contralto de coro 1º, c.15 y 51 para tiple 1º y tenor) y “Todos” (11ª sección, *Tunc imponent* c. 1).

1.1.8. Las secuencias y versos. El verso *Sepulchrum Christi* (a. 1724)

En varios archivos musicales se conservan cuatro secuencias de Pedro Rabassa, una pudiera datar de su período barcelonés o valenciano y es a 4 voces, dos de ellas datan de la etapa de su etapa valenciana y son para 12 voces; las dos restantes datan de su período sevillano, una es para 4 y 8 voces y la otra para 6. Todas llevan sólo

acompañamiento continuo. Además se conservan dos versiones de un mismo verso de la secuencia *Victimae paschali laudes* para tiple y acompañamiento continuo.³¹ A continuación presento el análisis de la versión del verso *Sepulchrum Christi* con la grafía más antigua, que se conserva en el archivo musical de la Catedral de Valencia (47/3) sin fecha, aunque probablemente date de la década en la que el compositor trabajó allí, al igual que el resto de las obras que se conservan en este archivo catedralicio. Probablemente la secuencia *Victimae paschali laudes* se interpretaba en canto gregoriano y el verso *Sepulchrum Christi* lo cantaban los infantillos. Este verso se interpretaba en la Catedral de Valencia en la Octava de Pascua de Resurrección y se cantó allí hasta bien entrado el siglo XIX.³² La pieza es para voz de tiple con acompañamiento continuo y es la única obra en latín de Pedro Rabassa que presenta dicha plantilla vocal e instrumental (véase tabla 101). La música del verso es breve (31 cc.) y puede dividirse en cuatro secciones separadas por cadencias.

Tabla 101. Verso *Sepulchrum Christi* (a. 1724) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos y tímbricos.

Fuente: Pedro Rabassa, Verso *Sepulchrum Christi* (a. 1724), VA c, 47/3.

Secciones	1ª “Sepulchrum Christi”	2ª “Et gloria”	3ª “Sudarium”	4ª “Praecedet”
Extensión	cc. 1-6	cc. 6-15	cc. 15-23	cc. 23-31
Plantilla vocal	Ti	Ti	Ti	Ti
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.
Tonalidad	<i>la</i> menor	<i>la</i> menor	<i>la</i> menor	<i>la</i> menor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C

Los motivos melódicos que aparecen en esta obra son de desigual longitud y, con frecuencia, comienzan a contratiempo de forma anacrúsica. En la melodía abundan pequeños adornos (cc. 1, 3, 5, y 29 del tiple) y melismas (cc. 6-8 y 13-15) que resaltan las sílabas largas del texto latino (véase ej. musical 20).

³¹ Una lleva grafía del s. XIX y presenta variaciones con respecto a la música del ms. más antiguo (véase el catálogo en el apéndice y el texto íntegro de la secuencia en el *Liber usualis ...op. cit.*, p. 780).

³² Mn, Juan Bautista Guzmán, *Inventario de obras musicales de la Catedral de Valencia*. Ms. 1881. 14075/5, p. 17.



Ej. musical 20. Verso *Sepulchrum Christi* (a. 1724), tiple 1º, cc. 5-8.

En el acompañamiento también aparecen pequeños adornos por grados conjuntos (cc. 12, 18 y 23) y además presenta una escritura más instrumental en la escala descendente (c. 13), en los saltos de 8ª (cc. 1, 11-12 y 19-20), escritura arpegiada (c. 17, 19-20, 20-21).

El verso se enmarca en la secuencia *Victimae paschali laudes* y armónicamente se podría decir que está en la mediación del modo primero (*la*) aunque también en *la* menor si lo vemos desde un punto de vista tonal; tan sólo modula pasajeramente al tono de la Dominante, *mi* menor, (cc. 16-18) para volver rápidamente a la tonalidad principal y pasar por su relativo mayor, *do* mayor, (cc. 20-21) para finalizar la frase en una cadencia de falsa relación (c. 22).

1.2. Obras en castellano

La mayoría de la obra musical de Pedro Rabassa con texto en castellano que se conoce son villancicos, seguidos de lejos por las cantadas, los tonos y los oratorios (véase tabla 102). La proporción de obra musical en castellano localizada hasta el momento es muy pequeña si se tiene en cuenta que Pedro Rabassa componía anualmente al menos 29 obras con texto en castellano durante su etapa en Sevilla.³³

Tabla 102. Producción musical de Pedro Rabassa con texto en castellano conservada actualmente en archivos y bibliotecas españolas, europeas e iberoamericanas.

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Género	Número de obras	% de las obras en castellano	% de la producción total del músico
Cantadas	16	11'7 %	5'1 %
Oratorios	1	0'7 %	0'3 %
Serenatas	1	0'7%	0'3%
Tonos	8	5'8 %	2'5 %
Villancicos	110	80'8 %	35'2 %
TOTAL	136		

³³ Véase el capítulo IX sobre los textos literarios empleados por Pedro Rabassa.

En general las obras musicales en castellano localizadas de Pedro Rabassa presentan una estructura formal tradicional, es decir, predominan las obras que contienen las secciones de estribillo y coplas, heredadas del villancico renacentista, junto a otra sección propia del villancico barroco como la introducción. Ocasionalmente incluyen otras secciones como tonada o pastorela.³⁴ Las obras en castellano con estructura tradicional (E-C, I-E-C) son el 70'5 % del total de obras en castellano localizadas. Le siguen en proporción, con el 25 % de los casos, las obras que presentan una estructura formal mixta, es decir que junto a las secciones tradicionales incorporan otras consideradas de importación italiana, como el recitado y el aria, pastorelas o tonadas. Las obras constituidas únicamente por recitados y arias representan el 4'5 %.

En general, y salvo algunas excepciones, las obras en romance responden a una estructura formal característica dependiendo de la denominación que reciben: cantadas, tonos o villancicos. En la mayoría de las cantadas cuya música se ha conservado, predomina una estructura formal considerada de importación italiana y mixta. La mayoría de los tonos conservados presentan una estructura formal mixta y tradicional. En los villancicos predomina la estructura formal tradicional y, en menor medida, aparecen villancicos con una estructura formal mixta (véase tabla 103).

Tabla 103. Estructura formal de las obras musicales de Pedro Rabassa con texto en castellano conservadas actualmente en archivos y bibliotecas españolas, europeas e hispanoamericanas.

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Estructura formal	Cantadas	Oratorio	Tonos	Villancicos	Total	% de las obras en castellano
¿		1			1	0'7 %
Ar-C	1				1	0'7 %
C-A-R-Ar	1				1	0'7 %
C-R-A-R-Ar	1				1	0'7 %
E-C			2	79	81	61 %
E-Ar-R				1	1	0'7 %
E-C-R-Ar	2		2	1	5	3'7 %
E-C-R-Ar-R	1				1	0'7 %
[E]-C-R-Ar-C-R			1		1	0'7 %
[E]-C-R-Ar-R-Ar-R-A-[E]			1		1	0'7 %
E-P-C				2	2	1'5 %
E-R-Ar-E2°				1	1	0'7 %
E-R-Ar-F				2		1'5 %
E-R-A-C-A				1	1	0'7 %
E-R-A-R-A	1		2		3	2'2 %
E-R-A-R-A-R-A-F	1				1	0'7 %

³⁴ Véase el estudio realizado por Pilar Ramos López, “*Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos*”, en Knighton, Tess y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional music in the Iberian world 1450-1800*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 283-305.

E-To-C				2	2	1'5 %
I-E-C				13	13	9'7 %
I-E-C-R-Ar				1	1	0'7 %
I-E-C-R-Ar-[F]				2	2	1'5 %
I-E-R-Ar-C				2	2	1'5 %
I-R-Ar				2	2	1'5 %
I-R-P-R-A-F				2	2	1'5 %
I-R-A-R-Ar-F				1	1	0'7 %
R-Ar	3				3	2'2 %
R-Ar-R-Ar	3				3	2'2 %
TOTAL	14	1	8	111	136	

Más de la mitad de los aproximadamente veinte textos en castellano empleados por Pedro Rabassa que recoge el manuscrito *Poesías sacras* de José Vicente Ortí y Mayor, incorporan recitados y el arias. Además uno de los textos lleva un minué, y dos más una sección final denominada “fin” y “conclusión”. Menos de la mitad de los textos de *Poesías sacras* utilizados por el músico incluyen una sección inicial que corresponde a la introducción.

Pedro Rabassa compuso, al menos, cuarenta obras musicales utilizando textos recogidos en el manuscrito *Poesías sagradas* de José Vicente Ortí y Mayor: doce villancicos, diez cantadas, once piezas para misiones, cinco cuatros, un tres de chanza y un oratorio (u “ópera” como José Vicente Ortí y Mayor lo denomina).³⁵ Estas obras en castellano se interpretaron en varios lugares de la ciudad de Valencia: Catedral, Seo, Conventos de las Magdalenas y del Socorro y Congregación de San Felipe Neri.

En los textos de José Vicente Ortí y Mayor (*Poesías sagradas*) empleados por Pedro Rabassa en la composición de sus obras en castellano he encontrado referencias a algunos de los cantores que las interpretaron. Por ejemplo, el maestro compuso cinco obras en castellano para Francisco Iborra, cantor de la Capilla de la Catedral de Valencia; una cantada para Vicente Llácer, músico de Torrente (Valencia); y también para un infantilillo de la Catedral de Valencia.

Cabe destacar la doble utilización de los términos villancico y tono. El primer término, villancico, aparece utilizado: 1) en sentido estricto como estructura formal y 2) en sentido lato como pieza en castellano, que a veces se identifica con cantada. Por

³⁵ José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas... op. cit.* Es preciso señalar que varias veces aparece una terminología diferente para cada uno de los géneros (villancico y cantada). La cantada a la Virgen del Rosario de 1718 para el Convento de las Magdalenas (de las pp. 249- 249v), en el índice aparece como villancico, y su estructura se ajusta a la que predomina en los villancicos (E-C-R-Ar). También aparece el caso contrario, un villancico en el índice que posteriormente en la página 332v que es una cantada a la renovación del templo de Santa Clara en Játiva en 1720. El oratorio a San Felipe Neri de 1715 en el índice aparece entre las “óperas para cantar en algunas fiestas”.

ejemplo, la obra *Venturoso pastor* (1755) aparece con la denominación de villancico pero formalmente es una cantada, puesto que contiene una sucesión de recitados y arias. El término tono aparece utilizado tanto en sentido estricto como pieza en castellano de tema profano,³⁶ como en sentido lato como pieza en castellano de tema religioso, que a veces se identifica con villancico. Por ejemplo, la obra *Varones amantes* (1727), aparece bajo la denominación de tono pero su estructura formal y temática religiosa son de villancico.³⁷ Una de las obras en castellano localizadas lleva una denominación diferente a cantada, oratorio, tono o villancico, por ejemplo el “duo de tiple humano” *Amor a cuyas aras rendido*.³⁸ Esta pieza la he contabilizado como tono, debido a su temática y su estructura formal.

El 96'8 % de las obras musicales en castellano de Pedro Rabassa localizadas son de temática religiosa y el 3'2 % restante son de temática profana. Casi el 60 % de este repertorio está dedicado a dos de las festividades más señaladas del calendario litúrgico: Nacimiento de Cristo y Concepción de la Virgen. En menor medida se han conservado obras dedicadas a otras festividades relevantes, como la Asunción de la Virgen, el Santísimo Sacramento (Corpus Christi) o a la Venida de los Santos Reyes, la Ascensión de Cristo, el Espíritu Santo, la Santísima Trinidad, o las festividades de diversos santos o vírgenes (San Bartolomé, San Fernando o la Virgen de las Nieves) (véase tabla 104).

Tabla 104. Temática o dedicación de las obras musicales de Pedro Rabassa con texto en castellano conservadas actualmente en archivos y bibliotecas españolas, europeas e hispanoamericanas.

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo de la obra musical de Pedro Rabassa en el apéndice 5.

Temática o dedicación	Cantadas	Oratorio	Tonos	Villancicos	Total	% de la producción total
¿ [desconocida]	1	1	1	3	6	4'4 %
Apóstol San Bartolomé				1	1	0'7 %
Ascensión de Cristo			1	1	2	1'4 %
Asunción de la Virgen				10	10	7'4 %
Concepción de la Virgen	2		1	26	29	22 %
Espíritu Santo				1	1	0'7 %
Nacimiento de Cristo	1			47	48	35'8 %
Navidad	1			2	3	2'2 %

³⁶ Según Robert Stevenson : “Nao só em Lisboa como em Madrid a expressao *tono humano* (ou simplesmente *tono*) foi usada de 1625 a 1700 para indicar o equivalente profano de um vilancico”. Citado en Samuel Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, 1979, pp. 20y 42.

³⁷ Otros compositores también utilizaron el término de tono para una obra en castellano de tema religioso. Por ejemplo, una de las tres obras conservadas con la denominación de tono por Juan Bautista Comes, maestro de capilla de la Catedral de Valencia en 1613 y desde 1632 hasta su muerte en 1643, es de tema religioso. Samuel Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII...op. cit.*, p. 42.

³⁸ Véase el análisis y la música de las obras *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730), *Varones amantes* (1727) y *Venturoso pastor* (1755) en este trabajo.

Reyes				7	7	5'2 %
San Fernando				1	1	0'7 %
Santísima Trinidad	2				2	1'4 %
Santísimo Sacramento	5		2	13	22	16'4 %
Santo Tomás de Aquino			1		1	0'7 %
Tema profano	2		2		4	3 %
Virgen de las Nieves				1	1	0'7 %
TOTAL	14	1	8	111	134	

1.2.1. Las cantadas. La cantada *Monstruo voraz* [1710-1713]

Las dieciséis cantadas conservadas de Pedro Rabassa son para voz solista, a excepción de cuatro que son a dúo. Diez cantadas se conservan en instituciones americanas, portuguesas e inglesas y el resto en instituciones españolas donde Pedro Rabassa no trabajó. Sólo cuatro de las cantadas localizadas llevan violines y una flauta en su plantilla instrumental, además del acompañamiento continuo. Las cantadas presentan una estructura musical en la que se suceden recitados y arias y de manera poco frecuente incluyen estribillos y coplas (véase tabla 103). Casi todas las cantadas corresponden al período sevillano de Pedro Rabassa, especialmente las llegadas a México y Guatemala. Sólo una cantada presenta la fecha de composición en 1718 (*Augusta mesa*), pero podemos datar alguna más en el período valenciano (*Ya María Santísima en su soledad* y *Dijo la sabiduría*). Dos corresponden al período inicial de Pedro Rabassa como compositor debido a su aparición dentro de una antología de compositores de comienzos del siglo XVIII y a su procedencia de Barcelona (*Monstruo voraz* y *Herido de sus flechas*). Una de ellas es la que edito y analizo a continuación como muestra.

La cantada *Monstruo voraz* se conserva en el manuscrito Pombalino (Ms. 82, pp. 65-70) de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal). Este contiene una colección de cantadas de compositores portugueses y españoles de principios del siglo XVIII, entre los que se encuentran otros músicos como Andrés Costa, Francisco José Coutinho, Marqués de Cabrera, Sebastián Durón y Jaime Te y Sagau.³⁹ *Monstruo voraz* es la única obra de Pedro Rabassa que se conserva en este manuscrito y en la portada de la misma aparece escrito “De Barcelona”, con lo cual es posible datar esta obra entre 1710 año en que empezó a despuntar como compositor y 1713. La obra es profana, es para solista

³⁹ Juan José Carreras, “Spanish cantatas in the Mackworth collection at Cardiff”, *Music in Spain during the Eighteenth Century... op. cit.*, p. 111. Agradezco a este investigador el haberme proporcionado una copia de esta cantada.

con acompañamiento continuo y consta de la estructura típica de las cantadas, es decir, una sucesión de recitados y arias (véase tabla 105).

Tabla 105. Cantada *Monstruo voraz* [1710-1713] de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos y tímbricos.

Fuente: Pedro Rabassa, cantada *Monstruo voraz* (a. 1713), P:Ln, Pombalino Ms. 82, pp. 65-70.

Secciones	1ª Recitado	2ª Aria 'da capo'	3ª Recitado	4ª Aria 'da capo'
Extensión	cc. 1-16	cc. 17-56	cc. 57-76	cc. 77-119
Plantilla vocal	Ti	Ti	Ti	Ti
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.
Tonalidad	<i>Re</i> menor	<i>Re</i> menor	<i>Do</i> menor	<i>Re</i> menor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C

Se puede considerar que la obra está en *re* menor. Los dos recitados y la última aria son de gran inestabilidad y riqueza armónica, mientras que el aria primera es más estable armónicamente. A lo largo de la cantada se modula al modo mayor, *fa* mayor, en las arias (cc. 36-52, c. 98, 105, 110 y 115); y pasajeramente a tonalidades vecinas como *sol* menor (cc. 8-9, 72-75, 85 y 113), *si bemol* mayor (60-63, 104 y 108), *do* mayor (cc. 11 y 114), *la* menor (cc. 87 y 90); y a otras tonalidades como *do* menor (cc. 57-59 y 68), *la bemol* mayor (cc. 64-67) y *fa* menor (c.6).

Las dos arias que aparecen en la cantada *Monstruo voraz* son *da capo* (ABA'). Las secciones A y B de las dos arias son de extensión similar (20 y 21 compases). La sección B del aria primera está escrita en el modo mayor de la tonalidad principal y la del aria final presenta una mayor variedad armónica. Las secciones del aria cuentan con un par de compases de introducción instrumental a modo de *ritornello*.

Las figuraciones que predominan en la voz de tiple son breves y frecuentemente aparece la figuración de corchea con puntillo-semicorchea. La figuración que caracteriza al aria primera es la de corchea- dos semicorcheas y la de tresillo de corcheas, que aparece tanto en el tiple como en el continuo (véase ejemplo musical 21).

25
Ti.
25
Bc.
25

Ej. musical 21. Cantada *Monstruo voraz* [a. 1713], aria primera, tiple y ac., cc. 25-27.

Destaca el carácter instrumental enfatizando notas del acorde de la melodía del tiple del aria final y la figuración en semicorcheas del acompañamiento continuo (véase ejemplo musical 22).

The image shows a musical score for voice and continuo. The voice part (ti.) is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains three measures of music with lyrics: "No, no hay que du - dar, <no, no> que el". The continuo part (bc.) is in two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line, with chords in the treble line. The measure numbers 100, 100, and 100 are indicated above the first measure of each part.

Ej. musical 22. Cantada *Monstruo voraz* [a. 1713], aria segunda, tiple y ac., cc. 100-102.

1.2.2. Los oratorios y serenatas alegóricas

Pedro Rabassa compuso diversos oratorios durante su etapa valenciana (1714-1724) que se representaron en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia. Esta congregación originaria de Italia y se instaló por primera vez en España en la ciudad de Valencia en 1645. A partir de entonces se fue extendiendo por las ciudades más relevantes de la geografía hispana.⁴⁰ Sin embargo, no he localizado ningún oratorio que date de su período sevillano.

Se ha localizado el texto de seis oratorios de Pedro Rabassa y la música de uno de ellos (*La gloria de los Santos*). Sólo uno de los textos localizados se conserva de forma manuscrita (*¡Oh tú, heroica Constancia!*) y los restantes de forma impresa (*La gloria de los Santos*, *La caída del hombre y su reparación* y *Oratorio sacro a San Juan Bautista*, *Diferencia entre la buena y mala muerte* y *Oratorio sacro a la Natividad del Glorioso precursor San Juan Bautista*). Además he localizado el texto de una serenata alegórica que Pedro Rabassa compuso en 1742, que se representó en el Palacio Arzobispal de Sevilla, cuya temática y la estructura formal es semejante a la de los oratorios conservados.

El oratorio cuyo texto se conserva de forma manuscrita salió de la pluma de José Vicente Ortí y Mayor, comienza con el verso *¡Oh tú, heroica Constancia!* y data de

⁴⁰ Véanse las tablas 122 y 123 en el apartado sobre la obra de Pedro Rabassa en el contexto de sus contemporáneos al final de este capítulo.

1715.⁴¹ Los personajes que aparecen en él son: el Desengaño (tenor), la Constancia (tiple 1º), la Flaqueza (tiple 2º), el Espanto (bajo) y San Felipe (contralto). El argumento del oratorio es el siguiente: el Espanto y la Flaqueza querrán por todos los medios llenar de temores a San Felipe, que con la ayuda de la Constancia y el Desengaño, no desfallecerá en su empresa y morirá para alcanzar la vida eterna. Quizá sea sintomático que cuando el Desengaño y la Constancia advierten a San Felipe del peligro de escuchar al Espanto, éste canta un aria.⁴²

El oratorio *La gloria de los Santos* de Pedro Rabassa es el único del que se ha localizado la música y tres ejemplares con el texto impreso.⁴³ Este oratorio se interpretó en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia en 1715 y en la de Mallorca en 1718. El tema central del oratorio gira en torno a la confianza que debe tener el hombre justo en la vida eterna después de la muerte. Para ello, este autor se vale de los personajes alegóricos del Alma, la Virtud, el Gozo, y dos Ángeles. Estos personajes, que musicalmente son interpretados por un contralto, un bajo, un tenor y dos tiples respectivamente, dialogarán entre sí hasta conseguir sus buenos propósitos.

El texto del oratorio *La caída del hombre y su reparación* (1718) es el más extenso de los localizados y rememora el pasaje bíblico de la tentación del hombre por parte de Lucifer. Ante el poderoso enemigo de Lucifer, San Miguel y San Gabriel ayudarán al hombre en su arrepentimiento y vuelta a Dios. María, que interviene tan sólo en la segunda parte, será la elegida para alumbrar al hijo de Dios que salvará al Hombre de sus pecados. Este oratorio cuenta con los interlocutores: María Santísima (tiple [1º]), San Miguel (contralto), San Gabriel (tiple [2º]), Lucifer (tenor 1º) y el Hombre (tenor 2º).⁴⁴

⁴¹ Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097, pp. 139-144v.

⁴² En este oratorio y en el de *La gloria de los Santos* aparece por primera vez en Valencia la forma del aria incorporada a un oratorio.

⁴³ La música se ha conservado en la Congregación de San Felipe Neri de Palma de Mallorca y los textos impresos en BV, VA sm y VA bm. Véase M^a Teresa Ferrer, “El Oratorio Barroco Hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730”, *Revista de Musicología* XV, n.º 1 (1992), pp. 209-220 y “El oratorio barroco español: aportación de nuevas fuentes”, *Revista de Musicología*, XVI, n.º 5 (1993), pp. 2865-2873. Esta musicóloga transcribió el oratorio que se interpretó en la iglesia de Santa Catalina de Valencia en abril de 2006. Véase además sus estudios sobre el maestro que precedió a Rabassa en la catedral valenciana: *Antonio Teodoro Ortells. Oratorio sacro a la Pasión de Cristo*. Valencia, Ayuntamiento, 2000, 2 vols. Y A. T. Ortells y su legado en la música barroca española, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2007.

⁴⁴ El texto pudo escribirlo José Ortí y Moles o su sobrino José Vicente Ortí y Mayor (véase apartado sobre los textos de los autores mencionados en el capítulo IX).

El texto del *Oratorio sacro a San Juan Bautista* lo escribió José Ortí y Moles y se representó en la Congregación oratoniana de Valencia en 1722.⁴⁵ En dicho oratorio intervienen los personajes: San Juan (tenor y “Galán”), un Ángel (contralto y “Galán 2º”), la Gracia (tiple 1º y “Dama”), el Furor (bajo y “Traidor”), y la Ira (tiple 2º y “Soberbio”). Probablemente las anotaciones anteriores, además del tipo de voz del intérprete correspondieran al carácter de los personajes o quizás, en alguna representación, se cambiaran los personajes alegóricos por personajes humanos. El contenido del oratorio gira en torno a la figura de San Jun Bautista y su labor de profetizar la llegada de Cristo y pedir el arrepentimiento y conversión de todos. El texto narra su trágica decapitación y ensalza su forma de morir para alcanzar la gloria y la vida eterna.⁴⁶

El género musical del oratorio es aún poco conocido en España y las noticias sobre él proceden en su mayor parte de los textos localizados.⁴⁷ Según los estudiosos de la literatura, el oratorio fue una lógica salida a la combinación de música y poesía con una escenificación que se practicó en las instituciones académicas y justas poéticas desde el siglo XVII. El texto literario de los oratorios desvela un oficio y una habilidad más que notables, dentro del estilo calderoniano que caracterizaba a los autores del Barroco.⁴⁸ La expectación que causó el teatro musical (zarzuela y ópera) en el siglo XVIII tuvo su origen en el papel tan relevante que tuvo en las academias de finales del siglo anterior.⁴⁹ Las sesiones académicas eran mucho más que discusiones científicas y en realidad muchas se convirtieron en espectáculos de teatro musical, con un pie en la ópera mitológica y con otro en la cantada laudatoria.⁵⁰

He observado que los oratorios que compuso Pedro Rabassa en Valencia tienen algunas características musicales comunes:

⁴⁵ Jordi Rifé i Santaló (“La música religiosa en romanç en el barroc”, *Història dela música catalana, valenciana i balear... op. cit.*, p. 92) cita erróneamente que la primera representación de este oratorio tuvo lugar en la Congregación de San Felipe Neri de Valencia en 1730, cuando entonces Pedro Rabassa trabajaba en la Catedral de Sevilla.

⁴⁶ Véase apartado sobre los textos de José Ortí y Moles en capítulo IX y sobre la obra de Pedro Rabassa en el contexto de sus contemporáneos al final de este capítulo

⁴⁷ Véase apartado sobre las fuentes del oratorio en Mallorca en el capítulo VIII.

⁴⁸ Josep Lluís Sirera, *Història de la literatura valenciana... op. cit.*, pp. 299 y 335.

⁴⁹ Arturo Zabala, *La ópera en la vida teatral valenciana del s. XVIII*, Valencia, Diputación, 1960 y *El teatro en Valencia de finales del s. XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Generalitat Valenciana, 1982.

⁵⁰ Pasqual Mas i Usó, *La práctica escénica del Barroco tardío en Valencia: Alejandro Arboreda*, Valencia, Institució valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.

-Todos están escritos para cinco voces con una plantilla vocal de tiple 1º, tiple 2º, contralto, tenor y bajo, a excepción de *La caída del hombre y su reparación* que no tiene bajo y sino dos tenores.

-Los intérpretes representan a personajes alegóricos, a semejanza de los autos sacramentales, que mediante el diálogo y la reflexión ayudarán al hombre a no alejarse de los caminos de la religión.

-Están divididos en dos partes separadas por una pausa en la que tenía lugar una plática de media hora de duración. Como excepción podemos señalar que *La caída del hombre y su reparación* consta además de una Introducción inicial en la que el coro canta dos estrofas y en el manuscrito de *¡Oh tú, heroica Constancia!* no aparece señalada ninguna pausa.

-Las dos partes finalizan con un mensaje moralizador del coro y en ocasiones comienzan también con un contenido moralizante (*La caída del hombre y Oratorio sacro a San Juan Bautista*). Este mensaje de arrepentimiento y de mirada hacia Dios se intensifica al final de los oratorios.

-Respecto a la participación instrumental, podemos comentar las alusiones que aparecen en la primera parte del oratorio *La gloria de los Santos* a una “tocata muy corta con instrumentos solos” y “tocan los instrumentos”.

-Tan sólo en el oratorio *¡Oh tú heroica Constancia!* aparece señalada la forma musical italiana de aria, aunque probablemente se cantarían más, ya que por las repeticiones del texto varias intervenciones de los personajes de *La caída del hombre y su reparación* corresponden a la estructura del aria *da capo*.

Probablemente Pedro Rabassa no continuó componiendo oratorios durante su etapa sevillana (1724-1767) ya que no he localizado una actividad de este tipo en el seno de la congregación del oratorio de Sevilla. Esta se había instalado en Sevilla a finales del siglo XVII, aunque parece ser que existió con anterioridad (en 1636) pero se extinguió y fue a partir de 1698 cuando gozó de estabilidad.⁵¹ Desde 1698 la Congregación de San Felipe Neri de Sevilla gozaba de cierta vida musical: solía celebrarse misa solemne con música, se cantaban Vísperas solemnes en las vigili-
as del

⁵¹ Según algunas noticias relativas a Sevilla de Justino Matute que no constan en sus *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*. Refiere este autor que había ya Congregación de San Felipe Neri en Sevilla. Cayetano Fernández señala que si hubo Congregación en 1636 “debió de ser una Congregación-relámpago, que acaso fue destruida en su nacer por falta de autorizaciones legales o por sobre de suspicaces prevenciones, con las cuales era mirada, a la sazón, toda novedad eclesiástica (...)”. Cayetano Fernández, *El Oratorio de San Felipe Neri en Sevilla. Su historia, instituciones, particularidades y biblioteca oratoriana*, Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y García, 1894, pp. 13 y 231. Se, 21-6-58, n.º 12, bajo 44 y Sebu, S.F./5/36.

Corpus Christi, Natividad de la Santísima Virgen y de la Consagración de su iglesia (23 de mayo) y celebraba la festividad del tránsito de San Felipe Neri dentro de una Octava. También se interpretaban himnos con música después de algunas pláticas, se rezaban las letanías o las cantaban los músicos.⁵² Además:

“Después de celebradas las Vísperas, que todos los días de fiesta se cantan en nuestra iglesia, y después de acabado el sermón, algunos de nuestros presbíteros y legos, con los hermanos del oratorio, y otros muchos, se juntan puntualmente en el lugar consabido, cerca de la ciudad; donde sentados sobre la hierba, cantan primero los músicos algún piadoso motete, después un hermano del oratorio, dice de memoria, un sermoncito breve, que el perfecto del Oratorio le habrá dado escrito, lleno no menos de piedad que de elegancia; y acabado éste, cantan segunda vez los músicos.”⁵³

No he localizado ningún oratorio compuesto por Rabassa en su etapa sevillana,⁵⁴ pero sí el texto de una serenata alegórica -con texto semejante -a la que dicho compositor puso música y que se representó en el Palacio arzobispal de Sevilla en 1742, con motivo de la toma de posesión de D. Gabriel Torres de Navarra como arzobispo de Sevilla en nombre del infante Luis, hijo del Rey Felipe V. Además, se ha encontrado una parte de acompañamiento de lo que parece ser otra serenata alegórica.⁵⁵

1.2.3. Los tonos

En diversos archivos españoles de instituciones donde Pedro Rabassa no trabajó se conservan ocho de sus tonos, entre ellos un ‘dúo de tiple humano’. Dos de ellos son religiosos y para una plantilla vocal de 4 voces, otros dos para tiple solista y uno para dúo. El resto son profanos y para voz solista o dúo. Sólo dos tonos llevan violines y presentan una estructura musical que combina las secciones típicas del villancico con

⁵² Cayetano Fernández, *El Oratorio de San Felipe Neri en Sevilla... op. cit.*, pp.128, 129, 134 y 182.

⁵³ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁴ Los únicos oratorios de los que tenemos noticia se interpretaron en el Convento de San Francisco de Sevilla el 16.VI.1726 puesto en música por el maestro de San Salvador José Magallanes y el 17.VIII.1732 del organista de la Capilla Real Diego de Lana. Del primero se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal y del segundo en la Biblioteca Colombina en Sevilla y Biblioteca Nacional en Madrid. (Sobre el primero estoy preparando un estudio para la *Revista Portuguesa de Musicología*).

⁵⁵ Véase el apartado de las actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en el Palacio arzobispal de la misma ciudad en el capítulo V de este estudio y el catálogo musical en el t. II.

las consideradas de importación italiana (véase tabla 102). A modo de ejemplo presento un tono religioso y otro profano.⁵⁶

a) Tono *Varones amantes* (1727)

El tono *Varones amantes* de Pedro Rabassa se conserva en el archivo de la iglesia Colegial de Olivares (Sevilla) con la signatura 61/09. En las partes aparece la fecha de 1727, pero por la grafía la obra parece ser una copia probablemente efectuada por Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la Colegial entre 1760 y 1811. Este músico copió y arregló para su Capilla ésta y otras obras de Pedro Rabassa que también se conservan en el archivo de Olivares. En la parte inferior izquierda de la portada aparece escrito “Sn. Salvador” y probablemente indique que se interpretó en la Colegiata de San Salvador en la ciudad de Sevilla.

El tono *Varones amantes* está escrito para cuatro voces (TiTiAT), dos violines y acompañamiento continuo. La obra también se interpretó sin violines porque se conserva una parte para acompañamiento “sin violines” y también otra para bajo que no lleva texto; ambas presentan una grafía posterior con respecto al resto de los manuscritos. *Varones amantes* es una obra religiosa, dedicada a la festividad de la Ascensión de Cristo y tiene una estructura propia de los villancicos hispánicos: estribillo, coplas y sección final ‘todos’. Esta última sección la he considerado como una respuesta a las coplas porque es una sección contrastante bien diferenciada de las coplas y relacionada musicalmente con el estribillo (véase tabla 106).

Tabla 106. Tono *Varones amantes* (1727) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, tono *Varones amantes* (1727), OLI, 61/09.

Secciones	1ª Estribillo	2ª Coplas	3ª [Respuesta a las Coplas]
Extensión	126 c.	12 c.	15 c.
Plantilla vocal	TiTiAT	Ti 1º y T	TiTiAT
Plantilla instrumental	vn. 1º, 2º y ac.	vn. 1º, 2º y ac.	vn. 1º, 2º y ac.
Tonalidad	<i>Mi</i> menor	<i>Mi</i> menor	<i>Mi</i> menor
Compás	[Proporción sesquiáltera] 3/2	[Compasillo] C	[Proporción sesquiáltera] 3/2
Tempo	“Con aire/ Despacio/ Con aire/ Despacio”		“Con aire”

⁵⁶ Uno de los tonos profanos, *Elisa, gran reina*, fue editado por Josep R. Carreras i Bulbena, *Carlos d’Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona... op. cit.*, pp. 523-528 y más recientemente por 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”... *op. cit.*, pp. 81-104.

Es posible dividir el estribillo en cuatro subsecciones de aproximadamente 30 compases cada una con indicaciones de tempo diferentes entre sí. La primera comienza con una introducción instrumental de 11 compases a cargo de los violines y del acompañamiento continuo. Las subsecciones segunda y cuarta son iguales. El esquema del estribillo sería, por tanto, ABCB.

Las voces se mueven dentro de un ámbito cómodo para la tesitura de cada voz, exceptuando un *mi* grave en el c. 23 del estribillo para la voz de contralto. La longitud de las melodías depende del número de sílabas de cada verso. Aparecen frases largas, como la 1ª frase del estribillo a cargo del tenor, que dura nueve compases (cc. 12-20). Hay también frases más breves, (a partir de los cc. 34-36 y siguientes las frases se estructuran en tres compases). El motivo melódico principal, que será recurrente en todo el estribillo, aparece al comienzo de la obra en los violines (cc. 1-4) y va pasando por todas las voces de forma imitativa (véase ejemplo musical 23).

Ej. musical 23. Tono *Varones amantes* (1727), estribillo, vn. 1º y 2º, cc. 1-4.

El motivo principal en las coplas lo introduce por primera vez el violín 1º (cc. 126-127 y 132) y lo imita la voz solista que canta cada copla (cc. 130-131 y 133) (véanse ejemplos musicales 24 y 25).

Ej. musical 24. Tono *Varones amantes* (1727), estribillo, vn. 1º, cc. 126-127.

Ej. musical 25. Tono *Varones amantes* (1727), estribillo, Tenor, cc. 126-127.

La escritura musical empleada para los instrumentos es semejante a la de las voces. Los violines tocan al unísono (cc. 21-28) o se mueven a distancia de 3ª y 6ª a lo largo de toda la obra y en el acompañamiento continuo aparecen arpegios (cc. 2-4 y 21).

Es posible considerar la obra de manera tonal, en *mi* menor y modula a tonalidades vecinas. El estribillo es la sección con más modulaciones a otras tonalidades: relativo mayor *sol* mayor, (cc. 5-9, 16-19, 26-29 y 69-73); *do* mayor (cc. 35-38); *la* menor (cc. 39-43 y en cc. 77-80 y 104-107) y *re* mayor (cc. 63-67 y 73-76). También se modula a otras tonalidades como *fa* mayor (cc. 44-46 y 108-111) y su relativo *re* menor (cc. 47-51, 112-116). En la cadencia del c. 60 se altera ascendentemente la tercera de *mi* menor produciendo un final de frase con 3ª picarda. Las coplas se desenvuelven básicamente dentro de la tonalidad principal de *mi* menor con algún paso por el relativo mayor (*sol* mayor) en los cc. 132-134. Lo mismo sucede en la respuesta a las coplas, en *mi* menor y modulan a *sol* mayor en los cc. 141-145.

En la obra aparece la proporción sesquiáltera (3/2) y el compás de compasillo (C) que separan secciones contrastantes. Las figuras que más se utilizan en el estribillo y la respuesta a las coplas son la blanca, la redonda y la negra. En las coplas los valores que aparecen son más breves y predominan las corcheas, las semicorcheas y la corchea con puntillo seguida de semicorchea.⁵⁷ A lo largo del estribillo y de la respuesta a las coplas aparecen varias indicaciones de tempo en castellano. En el estribillo aparecen indicaciones de “con aire” (cc. 1 y 61), “despacio” (cc. 34 y 99) y la respuesta a las coplas comienza con el tempo “con aire”. En ocasiones en el estribillo aparece la palabra “solo” en momentos en que una voz interviene con carácter solista (cc. 11 y 130 de tenor y c. 157 de tiple 1º). En la notación de las fuentes de *Varones amantes* aparecen ennegrecimientos típicos de la notación mensural motivados por la acentuación del texto y alteran la acentuación natural del compás.

b) Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724]

La fuente manuscrita del dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* se conserva en archivo de la Catedral de Segorbe (Castellón) con la signatura 20/5. La obra

⁵⁷ Véase apartado sobre criterios de transcripción y notación y aspectos interpretativos en el apartado sobre metodología al comienzo de este trabajo.

está escrita para dos tiples (1º y 2º) con acompañamiento continuo. Esta no aparece fechada, aunque su composición probablemente date del período valenciano de Rabassa (1714-1724).⁵⁸ El autor del texto de *Amor a cuyas aras rendido* fue José Vicente Ortí y Mayor, poeta valenciano que proporcionó gran cantidad de textos a Pedro Rabassa durante su etapa en Valencia y primeros años de su magisterio en Sevilla.⁵⁹

El dúo de tiples seleccionado consta de nueve secciones, entre las que hay tres recitados y tres arias, coplas, una sección inicial y una sección final, ambas bipartitas. La sección inicial y final tienen semejanzas melódicas, armónicas y rítmicas que pueden interpretarse como variaciones de una misma sección, a la que he llamado estribillo. Cada una de estas secciones (inicial y final) consta del mismo número de compases que se pueden dividir en dos subsecciones, una primera escrita en compás ternario y figuraciones largas en la que intervienen alternativamente en forma dialogada los dos tiples;⁶⁰ y una segunda en compás cuaternario con figuraciones breves en la que los dos tiples siguen dialogando pero coinciden en pasajes homofónicos. Las tres arias son *da capo* (véase tabla 107).

Tabla 107. Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1724) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* (ca.1724), SEG 20/5.

Secciones	1ª [Estribillo]	2ª Coplas	3ª Recitado	4ª Aria	5ª Recitado	6ª Aria	7ª Recitado	8ª Aria	9ª [Estribillo]
Extensión	36 c.	7 c.	4 c.	34 c.	9 c.	35 c.	13 c.	75 c.	36 c.
Plantilla vocal	Ti 1º y 2º	Ti 1º y 2º	Ti 2º	Ti 1º	Ti 1º	Ti 1º	Ti 2º	Ti 2º	Ti 1º y 2º
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.	Ac.
Tonalidad	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor
Compás	[Proporción sesquiáltera] 3/2 y [compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	12/8	[Compasillo] C	[Compás mayor 2/2]	[Proporción sesquiáltera] 3/2 y [compasillo] C
Tempo				“Allegro”					“Andante/Allegro”

⁵⁸ En SEG se conserva la música de otro villancico de Pedro Rabassa, *Un maestro de capilla*, que presenta la fecha de 1730, probablemente la de interpretación allí. La música está editada en Rosa Isusi Fagoaga, *Pere Rabassa, música barroca per a la catedral de València...op. cit.*

⁵⁹ En las partes de *Amor a cuyas aras rendido* aparecen las iniciales de D. J. V. O., que corresponden a Don José Vicente Ortí. En SEG se conservan dos villancicos cuyo texto también lo escribió este poeta.

⁶⁰ En la última sección las intervenciones dialogadas de cada voz llevan signos de repetición.

Las frases de algunos pasajes de la segunda subsección del estribillo inicial y final, las coplas y las arias son breves (dos compases) (véase ejemplo musical 26).

16
Ti. 1º De - tén, de - tén tuín - cen - dío, que muc - ro to - do fue - go. que

16
Ti. 2º <De - tén, de - tén tuín - cen - dío,> que vi - vo to - da hic - lo.

Ej. musical 26. Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724], estribillo inicial, Ti 1º y 2º, cc. 16-18.

En los recitados las melodías son silábicas y entran siempre a contratiempo. En el aria primera el tiple tiene extensos melismas propios del *bel canto* que ponen de relieve el virtuosismo de la voz de tiple 1º (c. 11-13 y 16-19) (véase ej. musical 27).

13
Ti. 1º te sin forzar, o - bli - ga dul - ce - men

13
Cont.

17
Ti. 1º te sin for-zar. Fine

17
Cont. Fine

Ej. musical 27. Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724], aria 1ª, Ti 1º y ac., cc. 13-20.

No existe una diferenciación entre la escritura para voces y para instrumentos. Frecuentemente las melodías vocales imitan los motivos introducidos por el continuo (p. ej., en el aria 1ª) (véase ejemplo musical 28).



Ej. musical 28. Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724], aria 1ª, Ti 1º y ac., cc. 1-4.

En el acompañamiento continuo son frecuentes los saltos de 8ª (especialmente en el aria 3ª) e incluso más amplios (por ejemplo, de 12ª en c. 30 de aria 2ª). En ocasiones las voces también saltan cambiando de 8ª (por ejemplo, c. 18 y 31 en la 2ª parte del estribillo inicial) y ocasionalmente una de las voces salta una 10ª, aunque con un silencio intermedio (c. 31 del estribillo inicial) (véase ejemplo musical 29).



Ej. musical 29. Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724], estribillo inicial, Ti 1º y 2º, c. 31.

En esta obra es posible apreciar cómo se va produciendo un distanciamiento con respecto a la retórica o teoría de los afectos, que intentaba describir con música el significado del texto. En ocasiones ambos tiples llevan la misma melodía y diferentes textos de significado opuesto (p. ej. en el estribillo inicial y final) (véase ej. musical 30).

Ej. musical 30. Dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724], estribillo final, Ti 1º y 2º, cc. 13-14.

La obra puede considerarse que está escrita en *si bemol* mayor. En el estribillo inicial se producen modulaciones pasajeras al tono del relativo menor, *sol* menor (cc. 4-10 y 18) y a tonalidades vecinas, como a la de la Dominante *fa* mayor (cc.19-21), al de la Subdominante *mi bemol* mayor (cc. 24 y 30-32), al relativo menor de la Subdominante *do* menor (cc. 25-26 y 33-34) o a alguna tonalidad más alejada como *fa* menor (cc. 27-28). En el estribillo final se produce una reafirmación de los grados de la Subdominante, Dominante y de Tónica. El 2º recitado va del tono del relativo menor (*sol* menor), pasando por su Dominante (*re* menor) a la Tónica (*si bemol* mayor). El recitado 3º comienza en la Subdominante (*mi bemol* mayor), pasa por el relativo menor de la tonalidad principal (*sol* menor) y finaliza en la Tónica. Las arias siguen el esquema armónico característico de las arias ‘da capo’, es decir, una primera sección más extensa en el tono principal con ligeras modulaciones a tonalidades vecinas (sobre todo V y IV grado) y una segunda en el tono del relativo menor que desemboca en la Tónica con la repetición de la primera parte. En la segunda parte de las arias que aparecen en esta obra se pasa además por el tono del relativo menor de la Subdominante, *do* menor (cc. 18-19 del aria 1ª y c. 38 del aria 2ª). En la segunda parte del aria 2ª aparece una serie de 7ª (cc. 34-36). Al finalizar la primera parte del aria 3ª (cc. 32-42) se produce una progresión armónica ascendente de dos en dos compases que pasa por las tonalidades de: *si bemol* mayor, *fa* mayor, *sol* menor y *la bemol* mayor.

La obra *Amor a cuyas aras rendido* utiliza cuatro compases diferentes: proporción sesquiáltera (3/2) y compasillo (C) en el estribillo inicial y final; 12/8 en el aria 2ª y 2/2 en el aria 3ª. El resto de las secciones están escritas en compasillo.⁶¹ A lo largo de la obra aparecen varias indicaciones de tempo en italiano: “andante” al comienzo del estribillo final y “allegro”, en el aria 1ª y en la segunda subsección del

⁶¹ Véase apartado sobre criterios de transcripción y notación y aspectos interpretativos en el apartado sobre metodología al comienzo de este trabajo.

estribillo final. En la primera parte del estribillo inicial aparecen notas ennegrecidas en las fuentes manuscritas de los dos triples y del acompañamiento continuo.⁶²

La figuración rítmica que se utiliza en la primera y última sección es variada: en la primera parte aparece una figuración larga de redondas, blancas y negras y en la segunda predominan las corcheas y semicorcheas. En las coplas alternan las corcheas con grupos de cuatro semicorcheas y la figuración característica de final de frase es la corchea con puntillo seguida de semicorchea, figuración que también aparece en los finales de frase del aria 1ª. En el aria 2ª en la que los tiempos son de subdivisión ternaria predominan las negras con puntillo y las corcheas con puntillo-semicorchea-corchea. El aria 3ª está escrita con abundantes negras, corcheas y blancas a final de frase. Esta figuración se rompe con una extensa nota aguda tenida (cc. 75-78). Las figuraciones de los recitados son breves (corcheas y semicorcheas) y las figuras de comienzo de frase aparecen a contratiempo.

1.2.4. Los villancicos

He podido localizar la música de 110 villancicos de Pedro Rabassa, de los cuales un centenar se conserva en archivos españoles y apenas una docena en instituciones iberoamericanas (véase tabla 79 y 102). Los villancicos con una estructura musical exclusivamente de estribillo y coplas son más abundantes, aunque algunos incluyen también recitados y arias (véase tabla 103). La plantilla vocal es muy variada y, en general, predomina la distribuida en tres coros en los compuestos durante la etapa valenciana del maestro y en dos coros en los de su período sevillano.⁶³

Pedro Rabassa utilizó numerosos textos de una ilustre familia de poetas valencianos, los Ortí, y también de Francisco Figuerola para la composición de sus villancicos.⁶⁴ Por ejemplo, utilizó en 1716 el texto *¡Ah de los celestes coros!* de Francisco Figuerola para un villancico dedicado a la Asunción de la Virgen que se interpretó en la Seo de Valencia⁶⁵ y el mismo texto había sido utilizado previamente (en

⁶² José Vicente González Valle, "Relación música/ texto en la composición musical en castellano del s. XVII" ... *op. cit.*, p. 47. También aparecen notas ennegrecidas en otros villancicos editados como *Hoy la tierra con María* (1714) y *Varones amantes* (1727).

⁶³ Véase catálogo de la obra de Pedro Rabassa en el apéndice y apartado sobre la música vocal al inicio de este capítulo.

⁶⁴ Véase apartado sobre la autoría de los textos literarios empleados por Pedro Rabassa en el capítulo IX.

⁶⁵ Valencia, Biblioteca Serrano Morales, Francisco Figuerola, *Versos sacros*. Ms. 6408, p. 120v.

agosto de 1679) por su predecesor en el cargo, Antonio Teodoro Ortells.⁶⁶ La estructura del texto es la típica del villancico del siglo XVII, ya que consta de responsión y coplas y la plantilla vocal que intervino se dividió en tres coros.

A modo de ejemplo, he analizado seis villancicos de Pedro Rabassa, dos de su etapa valenciana y cuatro que datan de su período sevillano. Todos ellos presentan una plantilla vocal e instrumental diferente, así como una estructura musical variada.

a) Villancico *Hoy la tierra con María* (1714)

Está dedicado a la Asunción de la Virgen y fue uno de los primeros que compuso Pedro Rabassa tras ocupar el magisterio de la Catedral de Valencia en 1714. La música se conserva en el archivo catedralicio valenciano (52/15), es para 12 voces distribuidas en tres coros (TiTiAT/TiATB/TiATB) y una plantilla instrumental rica con una chirimía afinada en *fa*, dos violines, acompañamiento a los violines y continuo. Tiene una extensión de 244 compases estructurada en seis secciones: introducción, estribillo, recitado, aria, coplas y una sección final llamada ‘todos’ (véase tabla 108).

Tabla 108. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, *Hoy la tierra con María* (1714), VA c, 52/15.

Secciones	1ª Introducción	2ª Estribillo	3ª Recitado	4ª Aria	5ª Coplas	6ª ‘Todos’
Extensión	41 cc.	91cc.	13 cc.	44 cc.	28 cc.	22 cc.
Plantilla vocal	TiTiAT coro 1º	12 v	T. coro 1º	T. coro 1º	Ti. 1º coro 1º	12 v
Plantilla instrumental	Chi, vn 1º y 2º, ac. vns, ac.	Chi, vn 1º y 2º, ac. vns, ac.	Ac.	Chi, vn 1º, ac. vns, ac.	Chi, vn 1º y 2º, ac. vns, ac.	Chi, vn 1º y 2º, ac. vns, ac.
Tonalidad	<i>Mi bemol</i> mayor	<i>Mi bemol</i> mayor	<i>Mi bemol</i> mayor	<i>Mi bemol</i> mayor	<i>Mi bemol</i> mayor	<i>Mi bemol</i> mayor
Compás	[Compasillo] C y [proporción sesquiáltera] 3/2	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C y [proporción sesquiáltera] 3/2	[Proporción sesquiáltera] 3/2
Tempo						“Aire”

⁶⁶ Según José Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana, I. Catedral Metropolitana*, Valencia, Diputación, 1979, p. 285, en el archivo musical de la Catedral de Valencia se conserva un villancico del maestro Antonio Teodoro Ortells que lleva por título *Ah de los coros celestes* (36/5). Está dedicado también a la Asunción, lleva la fecha de 1684 y consta de una plantilla de 12 voces (AT/TiTiTi/ATB/TiATB) y ac. Sobre la obra de este músico véase Mª Teresa Ferrer Ballester, *A. T. Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2007.

Las secciones de introducción, aria y coplas se pueden subdividir en dos subsecciones cada una. La introducción consta de una subsección instrumental de 18 compases y otra coral de 23 compases, en la que intervienen las cuatro voces del coro 1º y el acompañamiento continuo. Ambas contrastan en la plantilla vocal e instrumental utilizada y en el compás: cuaternario en la instrumental y ternario en la vocal. El aria, que tiene forma *da capo*, consta de una primera sección de 29 compases y una segunda más breve de 16 compases. Tras ésta se repite la primera parte resultando una forma tripartita (ABA). En la primera subsección de las coplas interviene el tiple primero del coro 1º (16 cc.) acompañado por toda la plantilla instrumental y en la segunda el contralto del coro 1º acompañado también por los mismos instrumentos (12 cc.)

En la introducción se presenta el material motívico que se desarrolla en las distintas secciones de la obra, fundamentalmente en el estribillo, aria y coplas. La última sección ('todos'), está relacionada musicalmente con la segunda parte de la introducción y la métrica y rima del texto sigue la del estribillo.

En el villancico *Hoy la tierra con María* predomina la homofonía y el texto se aplica silábicamente a la música en la introducción, en el recitado, en las coplas del alto de coro 1º, y en la sección final, mientras que en el estribillo predomina el contrapunto. La extensión de las voces es de aproximadamente una 8ª y la del tenor de coro 1º de una 11ª. Las melodías vocales son virtuosísticas y melismáticas en las secciones en las que interviene una voz solista (aria y coplas). Por ejemplo, en las coplas el tiple 1º imita frecuentemente a los violines y en ocasiones a la chirimía (véase ejemplo musical 31).



Ej. musical 31. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), coplas, Ti 1º, cc. 11-15.

En las coplas el tiple y el contralto se valen de un recurso teatral como es el del diálogo. Este diálogo musical es contrastante melódicamente, ya que las melodías del tiple son melismáticas y virtuosísticas y en las del contralto el texto se aplica de forma silábica. Los instrumentos mantienen un diálogo imitativo entre sí (p. ej. la chirimía con los violines) y muestran un lenguaje instrumental bastante independiente con figuraciones muy breves (semicorcheas) en escalas ascendentes y descendentes, arpeggios y cambios de octava. Las melodías de los violines están básicamente a un

intervalo de 3ª o al unísono y presentan un lenguaje propiamente instrumental, mientras que el acompañamiento a los violines dobla al acompañamiento continuo.

En este villancico se aprecia la vigencia de la teoría de los afectos, que intentaba traducir en música el contenido del texto y que estuvo muy presente en la música barroca. Por ejemplo: en la introducción del villancico *Hoy la tierra con María*, coinciden los intervalos aumentados o disminuidos con contenidos textuales de adversidad (parrhesia). Concretamente aparece una 5ª aumentada en la palabra “quexa” que le da más expresividad. En las palabras “subiéndose al cielo” aparece una anátesis, ya que el sentido de la melodía en las voces es ascendente y también se produce un cambio de octava ascendente en la voz de tenor del coro 1º y en el acompañamiento continuo. El intervalo poco frecuente de 5ª aumentada aparece en las palabras “gallarda ostentación”.

En la parte central del estribillo, encontramos otras figuras de hypotyposis que sirven para ilustrar las palabras o ideas del texto. En las palabras “toquen pues a la lid/ y animosos repitan/ los bélicos clarines/ redoblen los violines” y en “tripliquen sus concertos” los tres coros suman sus voces y entran juntos. Al llegar a “no puede ser vulgar/ vuestra armonía”, la armonía se enriquece con segundas, séptimas, cuartas y la modulación a *la bemol* mayor (subdominante del tono principal). Este fiel reflejo del texto en el carácter de la música también es bien visible en la vitalidad de la música en los versos del aria “todo sea vitorear/ en tan feliz assumpcion/ afuera vaya el pesar/ ocupe sólo el lugar/ el regosijo mayor”. En el estribillo de este mismo villancico, encontramos otro recurso musical típico de la escritura policoral, la anaploche, en la que se repite un inciso homofónico por dos (o varios) coros distintos, de forma que el segundo superpone su entrada sobre el final del primero y éste luego guarda silencio.

El villancico *Hoy la tierra con María* está escrito siguiendo unos cánones totalmente tonales en *mi bemol* mayor. La armonía que se utiliza a lo largo de toda la obra es a base de acordes en estado fundamental, primera inversión, y disonancias con cuartas y alguna segunda, varias séptimas y algunas anticipaciones y retardos en los finales de frase y cadencias. Estas armonías sencillas aparecen sobre los grados tonales básicos: Tónica, Dominante y Subdominante y no tan frecuentemente también sobre un segundo y sexto grado. Ocasionalmente la obra modula a tonalidades vecinas en las diferentes secciones como son al tono de la Dominante, *si bemol* mayor (p. ej. en cc. 52-56 del estribillo o cc. 6-11 de la sección final), al de la Subdominante, *la bemol* mayor (p. ej.: cc. 73-83 del estribillo), al de su respectivo relativo menor, *fa* menor (p. ej.: cc.

21-25 de coplas del alto), y al relativo menor de la tonalidad principal, *do* menor (p. ej.: cc. 38-44 del aria). También aparecen acordes de otras tonalidades cercanas como *re bemol* mayor (c. 7 y c. 13 de la introducción) y *sol* menor (c. 16 del estribillo). En varias ocasiones aparece un tipo de cadencia en la que se produce una falsa relación entre dos voces diferentes de un mismo compás (estribillo, cc. 19, 67, 85 y 90).

A lo largo de este villancico se alternan dos compases (C y 3/2) que sirven para diferenciar secciones y subsecciones del villancico. La figuración de semicorcheas en los primeros compases de los violines de la introducción impregna toda la escritura instrumental del villancico (véase ejemplo musical 32).



Ej. musical 32. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), introducción, vn. 1º y 2º, cc. 1-4.

Los *ritornelli* del violín del aria tienen su origen en las semicorcheas de la Introducción instrumental, pero en el aria este instrumento tiene una escritura más suelta, con abundantes progresiones y escalas ascendentes y descendentes que confieren a la escritura violinística un carácter más virtuosístico (véase ej. musical 33).



Ej. musical. 33. Villancico *Hoy la tierra con María* (1714), aria, vn 1º, cc. 4-6.

La 2ª parte de las coplas se relaciona musicalmente con el material motivico de la 2ª parte de la introducción que canta el coro 1º con el acompañamiento del continuo. Ambas están escritas en compás ternario y tienen la misma figuración rítmica en blancas, blancas con puntillo-negra y redondas. Difieren en la plantilla, ya que la 2ª parte de las coplas está escrita para alto del coro 1º, clarín, violín 1º y 2º, acompañamiento a los violines y continuo y la 2ª parte de la introducción para coro 1º y continuo.

En la obra aparece una proporción sesquiáltera en relación al compás de compasillo.⁶⁷ En la subsección vocal de la introducción aparecen notas ennegrecidas en las fuentes manuscritas de las voces, que indican un cambio de la acentuación normal del compás motivada la mayor parte de las veces por la acentuación del texto.⁶⁸ En la última sección “todos” aparece una indicación de tempo, “ayre”.

b) Villancico *Resuenen los clarines* (1719)

Las fuentes del villancico *Resuenen los clarines* se conservan en el archivo musical de la Catedral de Valencia (52/9) con fecha de 1719. Está dedicado a la Asunción de la Virgen, cuenta con una plantilla vocal de 8 voces distribuidas en dos coros y una plantilla instrumental reducida al acompañamiento continuo (véase tabla 121). La obra se estructura en las dos secciones básicas de los villancicos hispánicos: estribillo y coplas (véase tabla 109).

Tabla 109. Villancico *Resuenen los clarines* (1719) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, Villancico *Resuenen los clarines* (1719), VA c, 52/9.

Secciones	1ª Estribillo	2ª Coplas (6 coplas en total)
Extensión	73 cc.	13 cc.
Plantilla vocal	TiTiAT/TiATB	TiTiAT
Plantilla instrumental	Ac.	Ac.
Tonalidad	Do mayor	Do mayor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C
Tempo	“Con aire”	

Las dos secciones contrastan tímbricamente, el estribillo está compuesto para ocho voces distribuidas en dos coros (TiTiAT/TiATB) y las coplas solo para el primer coro (TiTiAT) caracterizado por una tímbrica más aguda. En general el villancico alterna entradas sucesivas de los dos coros (1-8, 26-35, 38-48), con pasajes homofónicos (cc. 21-25, 36-37) y de sencillo contrapunto imitativo (cc. 13-20, 49-53).

A lo largo de la obra las frases se estructuran de dos en dos compases separadas por silencios (véase ej. musical 34). En los períodos cadenciales las frases son un poco más extensas y en las coplas constan de cuatro compases (2 + 2 compases).

⁶⁷ Véase apartado sobre los criterios de transcripción y particularidades de la notación en este trabajo.

⁶⁸ José Vicente González Valle, “Relación música/ texto en la composición musical en castellano del s. XVII”... *op. cit.*, p. 47. Otras obras en castellano como el dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730) y el tono *Varones amantes* (1727) también presentan estos ennegrecimientos.

The image shows a musical score for a villancico. It consists of four staves, labeled 'Ti. 1º', 'Ti. 2º', 'A.', and 'T.'. Each staff has a treble clef and a common time signature. The music is written in a simple, rhythmic style. Below each staff, the lyrics are written in Spanish. The lyrics are: 'Triun - fe pues rei - ne, rei - ne pues triun - fe, Triun - fe pues rei - ne, rei - ne pues triun - fe, Triun - fe pues rei - ne, rei - ne pues triun - fe, Triun - fe pues rei - ne, rei - ne pues triun - fe.' The score is numbered '26' at the beginning.

Ej. musical 34. Villancico *Resuenen los clarines* (1719), estribillo, TiTiAT, cc. 26-29.

Las melodías presentan la estructura básica de pregunta-respuesta y son imitativas. Un mismo motivo se repite varias veces a distintas alturas. Uno de los motivos melódicos del estribillo es una escala ascendente que aparece tanto en el acompañamiento continuo como en las voces (cc. 6-7, 13-14, 34-35, 38-39, 42-43).

El villancico está escrito en la tonalidad de *do* mayor (c. 1-15, 21-30, 46, 66-73). En algunos momentos se modula al grado de la Subdominante *fa* mayor (cc. 16-18, 64-65); al relativo menor, *la* menor (c. 31); a la tonalidad de *re* mayor (cc. 38-40) para desembocar en el tono de la Dominante, *sol* mayor (c. 45). En el estribillo aparecen cadencias de 3ª de picardía o picarda (cc. 37 y 41) y de falsa relación (cc. 20, 24 y 72). Las coplas presentan un pasaje a una tonalidad no vecina, *sol* menor (cc. 5-7).

La figuración rítmica que predomina en el estribillo es la de negras y corcheas. Es característico el motivo rítmico de negra-dos corcheas (c. 6 y siguientes y 36-66) y de blanca-dos negras (cc. 26-33). En los períodos cadenciales aparecen figuraciones de blancas y alguna redonda (cc. 11-13, 23-25, 66-68 y 70-73). A lo largo del estribillo se produce un diálogo entre los dos coros con un mismo motivo rítmico (cc. 57-65). La figuración rítmica que aparece en las coplas es ligeramente más breve, ya que predominan las corcheas e incluso aparecen semicorcheas en las entradas sucesivas de las voces de la última frase. Aparece la indicación de tempo ‘con aire’ en el estribillo.

c) Villancico *Oye niño mío* (1730)

La fuente del villancico *Oye niño mío* de Pedro Rabassa se halla en el Real Colegio de San Ignacio de Loyola, también llamado Colegio de las Vizcaínas, de

Ciudad de México (estante 26, tabla 1, caja 1, legajo 2).⁶⁹ La obra es denominada villancico “de Pastorela” y consta de las secciones de estribillo, pastorela y coplas.⁷⁰ El manuscrito no está fechado pero he podido datar la obra porque su texto impreso se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (VE/ 1310-61 y VE/ 1301-71). A partir del pliego con la letra es posible saber que este villancico fue interpretado en la Catedral de Sevilla en los Maitines del Nacimiento de Cristo del citado año 1730.

El estribillo es la sección más extensa de la obra, en él interviene toda la plantilla vocal (TiTiAT) e instrumental (violín 1º, 2º y acompañamiento continuo) y contiene pequeños fragmentos exclusivamente instrumentales (cc. 1-16, 57-60 y 69-72). La pastorela es introducida por una sección instrumental y está caracterizada, al igual que las coplas y la respuesta a las coplas, por el compás cuaternario de subdivisión ternaria (12/8). Las coplas constan de una primera parte para solistas (tiple 1º y tenor), que es la copla propiamente dicha y una segunda parte, que he llamado respuesta a las coplas, en la que reaparece toda la plantilla vocal y un motivo musical relacionado con el estribillo (véase tabla 110).

Tabla 110. Villancico *Oye niño mío* (1730) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos, tempo y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *Oye niño mío* (1730), ME:Mev, estante 26, tabla 1, caja 1, legajo 2.

Secciones	1ª Estribillo	2ª Pastorela	3ª Coplas	4ª [Respuesta a las Coplas]
Extensión	cc. 1-126	cc. 1-12	cc. 13-24 cc. 43-54	cc. 25-36 cc. 55-73
Plantilla vocal	TiTiAT	-	1ª y 3ª Ti 1º 2ª y 4ª T	TiTiAT
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.
Tonalidad	<i>Sol</i> mayor	<i>Sol</i> mayor	<i>Sol</i> mayor	<i>Re</i> mayor
Compás	2/2	12/8	12/8	12/8
Tempo	“Con aire”	“Algo despacio”		
Matices	“fuerte/quedo”	“fuerte/quedo”	“fuerte/quedo”	“fuerte/quedo”

Esta obra presenta regularidad y simetría en las frases en fechas muy tempranas (1730). Prácticamente todas las frases son de cuatro compases y algunas se pueden subdividir en dos más dos compases (p. ej. cc. 61-68 y 73-80). Estas frases de cuatro compases frecuentemente se repiten con distintas intensidades (primero fuerte y luego

⁶⁹ Agradezco a Javier Marín López y a Luis Lledías su amabilidad al proporcionarme una copia.

⁷⁰ Se enmarca dentro de los rasgos analizados por Pilar Ramos López, “Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos”...*op. cit.*, pp. 283-305.

suave) o funcionan según el esquema de pregunta/ respuesta (p. ej. cc. 9-12/13-16). El material motivico del estribillo aparece en los primeros compases de los violines y va siendo repetido y elaborado por las diferentes voces a lo largo de él, al igual que ocurre con el motivo de la pastorela, que es común a las coplas.

La textura es homofónica y no presenta ningún pasaje de contrapunto vocal, aunque sí es frecuente el diálogo imitativo entre los dos violines. La melodía de los violines está escrita a distancia de 3ª y 6ª. Por lo general, el violín 1º es más agudo que el violín 2º aunque es frecuente el cruce entre ambos. Los violines tienen pasajes de acordes tanto en el estribillo (cc. 73-82) como en las coplas (violín 2º, cc. 13-14 y 19-21) (véase ejemplo musical 35).

Ej. musical 35. Villancico *Oye niño mío* (1730), violín 1º y 2º, cc. 73-78.

El villancico *Oye niño mío* está en la tonalidad de *sol* mayor. A lo largo de la obra se reafirman frecuentemente los grados tonales, especialmente los de Tónica y Dominante. En el estribillo se modula a la tonalidad de la Dominante, *re* mayor (cc. 9-12, 25-32, 49-52, 65-72 y 96-104) y a la de *do* mayor, Subdominante (cc. 77-80). En los cc. 96-100 hay una especie de pedal sobre la Dominante de la Dominante (nota *la*). Las cadencias finales del estribillo y de las coplas se corresponden con las reglas de la armonía tonal (V-I/IV-V-I). En la pastorela se modula a la tonalidad de *re* mayor (cc. 4-8), a *sol* menor (cc. 9 y 11) y finaliza en una semicadencia que resuelve en la Tónica a comienzo de las coplas. En las coplas se reafirma la tonalidad de la Dominante, *re* mayor (cc. 14-15 y 30-31) y la de su modo menor *re* menor (cc. 16-17 y 19-20). Aparecen dos cadencias de falsa relación con reminiscencias modales (c. 18 y 21). El mismo esquema armónico tiene lugar en la repetición de las coplas (a partir de los cc. 43-73). La armonía presenta frecuentemente acordes de segunda inversión en parte fuerte (cc. 15, 39, 43, 83 y 87).

La obra *Oye niño mío* presenta la alternancia de dos compases. Todo el estribillo está marcado por el esquema rítmico de negra con puntillo-corchea-negra-negra (cc. 1-

88 y 105-126). Hacia el final del estribillo aparece otro esquema rítmico de negra-cuatro corcheas (cc. 88-104). La pastorela y las coplas están caracterizadas por el esquema rítmico de negra con puntillo, negra-corchea y sucesión de tres corcheas. La respuesta a las coplas presenta una figuración de corchea con puntillo-semicorchea (c. 25-28).

En ocasiones las voces intervienen de forma solista o en dúo (tiple 1º y 2º, contralto y tenor). En las coplas el carácter solista de las voces de tiple 1º y tenor se acentúa, ya que a cargo de la voz más aguda están las coplas 1ª y 3ª, y a cargo del tenor la 2ª y la 4ª. Este hecho contrasta tímbricamente con la entrada homofónica de las cuatro voces en la respuesta a las coplas.

Las indicaciones de tempo y matices, especialmente estos últimos, son abundantes en el villancico *Oye niño mío*. Las indicaciones de tempo que aparecen están en español: “Con aire” (estribillo, c. 1) y “Algo despacio” (pastorela, c.1). Los matices están señalados en mayor medida en las partes de los instrumentos y también aparecen en castellano: “Fuerte” (estribillo, cc. 9, 21 y 29 y coplas, cc. 22, 25, 32, 36 y 39) y “Quedo” (estribillo, cc. 5, 17-18, 25-26, 41; pastorela, cc. 5 y 11 y coplas, cc. 23, 31 y 34). Con frecuencia cuando alguna voz interviene a solo, a dúo o a cuatro voces aparece indicado en el manuscrito: “Solo” (estribillo, cc. 17, 62, 66 y coplas, cc. 29 y 43), “Dúo” (estribillo, cc. 73 y 75) y “A 4” (estribillo, cc. 45, 81 y coplas, cc. 25 y 32).

En la pastorela y las coplas hay ligaduras de expresión indicadas en los manuscritos que unen negra-corchea o las tres corcheas que entran en cada parte del compás. Cabe señalar el trino que aparece en una nota tenida en las voces de tiple 2º y tenor (cc. 96-100). Este trino recae sobre la palabra “tambor” y contribuye a resaltar con ayuda de la música el significado del texto, según la teoría de los afectos barroca.

d) Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734)

La fuente del villancico *Qué dulzura armoniosa* que Pedro Rabassa compuso en 1734, se conservan en el archivo de la sevillana Colegial de Olivares (60/34). En la parte superior de la portada aparece un número “1º”, que indica que el villancico se interpretó en primer lugar dentro de los nocturnos y en la parte inferior izquierda aparece escrito “Sn. Salvador”, que seguramente indica que se copió para o se interpretó también en la Colegiata de San Salvador de Sevilla.

La obra presenta 8 voces distribuidas en dos coros (TiTiAT/TiATB) y una plantilla instrumental de dos violines, órgano, clave y acompañamiento continuo. Las

partes de clave y acompañamiento continuo son iguales y sólo aparece cifrada la del clave. En la parte del acompañamiento continuo aparece escrito “compás” y las iniciales C. F. G. X.”, que probablemente correspondan a los cantores que interpretaron las voces del coro 1º.⁷¹ El villancico está dedicado a la Concepción de la Virgen y consta de las secciones tradicionales de estribillo y coplas. Estas últimas incluyen una pequeña subsección que he llamado respuesta a las coplas (véase tabla 111).

Tabla 111. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos, tempo y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), OLI, 60/34.

Secciones	1ª Estribillo	2ª Coplas	3ª [Respuesta a las Coplas]
Extensión	97 cc.	30 cc.	9 cc.
Plantilla vocal	TiTiAT/TiATB	Ti 1º, A y T	TiTiAT
Plantilla instrumental	Vn. 1º, 2º, órgano y ac.	Vn. 1º, 2º y ac.	Vn. 1º, 2º y ac.
Tonalidad	Re mayor	Re mayor	Re mayor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C
Tempo	“Allegro/ algo despacio/ con aire/ medio aire”		
Matices	“fuerte/quedo”	“fuerte/quedo”	

El estribillo es la sección más extensa y puede dividirse en cinco subsecciones que contrastan entre sí en tempo y plantilla utilizada. La primera de ellas es una introducción instrumental a cargo de los violines y el acompañamiento continuo (véase tabla 112).

Tabla 112. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734) de Pedro Rabassa: subsecciones del estribillo.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), OLI, 60/34.

Subsecciones	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª
Extensión	cc. 1-20	cc. 21-42	cc. 43-55	cc. 56-63	cc. 64-97
Plantilla vocal	-	Ti 1º y T 1º	TiTiAT/TiATB	A	TiTiAT/TiATB
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órg. y ac.	vn 1º, 2º, órg. y ac.	vn 1º, 2º, órg. y ac.
Tempo	“Allegro”	“Algo despacio”	“Con aire”	“Algo despacio”	“Medio aire”

Las coplas tienen tres subsecciones de 10 compases cada una y están a cargo de varias voces solistas que van alternándose: tiple 1º, tenor y alto. La última la he llamado

⁷¹ Pudieran ser C[arlo Signoretti], tiple 1º; [Cipriano] F[errando], contralto; [Andrés] G[uerri], tiple 1º o [Antonio] G[arcía Mancebo] y [Juan] X[adraque o Jadraque], tiple 2º. En otros villancicos, como *El alcalde de Belén* o *Venturoso pastor* aparecen los nombres de los intérpretes de coro 1º. Véase tabla 3.1.2. del apéndice.

respuesta a las coplas y contrasta con las coplas en la plantilla utilizada, ya que interviene el coro 1º (TiTiAT). Esta tiene su origen en el estribillo (cc. 42-53) y se presenta como una versión abreviada y modificada de éste.

En general, las frases son cortas (2 ó 3 compases) y están separadas por silencios. Cuando canta una voz con carácter solista los violines intervienen al final de cada frase supliendo los silencios de la voz y sirviendo de enlace entre las frases, (p. ej., cc. 21-43). Aparecen pasajes repetidos en los violines a modo de *ritornelli*: por ejemplo los cc. 1-2 y 6-11 se repiten en cc. 17-18 y 12-16, respectivamente; y los cc. 5-6 y 9 se repiten en cc. 52-54. En el estribillo la escritura melódica de los violines es homorrítmica y similar a la de las voces. Las melodías de los violines se doblan al unísono (cc. 1-18, 47-51) y en de 3ª ó 6ª. Sin embargo, hay algunos elementos diferenciadores de la escritura para instrumentos como arpeggios (cc. 1-4, 10, 16-18), saltos de 11ª (c. 76 del violín 1º) y de notas en valores breves (semicorcheas) repetidas (cc. 5-9, 11-15, 43-52 y 76-84) (véase ejemplo musical 36).



Ej. musical 36. Villancico *Qué dulzura armoniosa* (1734), estribillo, vn. 1º y 2º, cc. 16-18.

La obra presenta poca elaboración contrapuntística y en ella predomina la textura homofónica (Estribillo y Respuesta a las Coplas) y de melodía acompañada (Coplas). En general, los dos coros se mueven homofónica y homosilábicamente (cc. 64-67, 71-74, 84-88 y 95-97) de forma que el texto se presenta fácilmente inteligible. Hay también pasajes imitativos entre los dos coros (cc. 43-47, 65-66 y 76-83) y entre las cuatro voces de cada coro (cc. 67-70). En la respuesta a las coplas aparecen imitaciones en las entradas sucesivas de las voces (c. 32 tiple 1º, c. 33, tiple 2º, c. 34 alto y c. 35 tenor). Las coplas incluyen pasajes melismáticos en los cc. 8-9, 18-19 y 28-29.

La obra *Qué dulzura armoniosa* está escrita en *re* mayor y se producen modulaciones a la tonalidad del relativo menor y a tonalidades vecinas. La sección con mayor riqueza armónica es el estribillo, donde se modula a *si* menor (cc. 7-13, 48-66 y 90) y *sol* mayor (cc. 8-9, 14-15, 49, 76-84 y 92). En varias ocasiones se repite el esquema armónico de modulación a las tonalidades del segundo, quinto y primer grado:

mi menor (cc. 69, 72 y 85), *la* mayor (cc. 70, 73-74, 86), *re* mayor (cc. 71, 75 y 87-89). Las coplas siguen el esquema armónico de tonalidad principal, tonalidad de la dominante y relativo menor: *re* mayor (cc. 1-4, 6, 8 y 10), *la* mayor (cc. 5 y 79 y *mi* menor (cc. 7-8). En la respuesta a las coplas se modula a *sol* mayor (cc. 33-35) y a *mi* menor (c. 36). Un aspecto armónico relevante es la utilización de cromatismos en el tiple 1º (cc. 50 y 85). También cabe señalar la aparición de una cadencia de falsa relación (cc. 51-52, 93-94 y 96-97).

Las indicaciones de tempo son abundantes y se concentran en el estribillo. Entre estas indicaciones aparecen palabras en italiano (“allegro”, c. 1) y en castellano (“algo despacio”, cc. 21 y 56; “con aire”, c. 43 y “medio aire”, c. 64). Los matices se indican con palabras castellanas: “quedo” (suave) en el c. 3 del estribillo y cc. 6-7, 16-17 y 26-27 de las coplas y “fuerte” en el c. 5 del estribillo. Las indicaciones de “solo” aparecen en las entradas en solitario de algunas voces en el estribillo (tiple 1º, cc. 21 y 69; tiple 2º, c. 70; contralto, cc. 56 y 67 y tenor, cc. 32 y 68. En las coplas también se señalan en tiple 1º, c. 1; contralto, c. 21 y tenor, c. 10.

e) Villancico *El alcalde de Belén* (1743)

La música del villancico *El alcalde de Belén* de Pedro Rabassa se conserva en el archivo de la Colegial de Olivares de Sevilla (60/12) y fue compuesta para la festividad del Nacimiento de Cristo de 1743. En la parte superior de la portada aparece un número “9º”, que indica que el villancico se interpretó en noveno lugar dentro de los nocturnos, es decir, en último lugar. Pedro Rabassa compuso, al menos, tres villancicos con texto diferente titulados *El alcalde de Belén* (1743, 1744 y 1746) cuyos textos se conservan impresos en la Biblioteca Nacional de Madrid (VE/ 1301-77, VE/ 1310-93 y VE/ 1310-99, respectivamente). Los villancicos titulados *El alcalde de Belén* eran jocosos, se interpretaban en la festividad del Nacimiento de Cristo y fueron muy populares durante los siglos XVII y XVIII, a juzgar por el gran número de músicos que compusieron villancicos de este tipo, algunos de los cuales utilizaron el mismo texto.⁷²

El villancico *El alcalde de Belén* de 1743 está compuesto para 6 voces distribuidas en dos coros (AT/TiATB), dos violines, órgano y dos acompañamientos iguales y cifrados. En una de las partes de acompañamiento se lee “compás”,

⁷² Véase apartado sobre la reutilización e intercambio de textos en el capítulo IX.

“introducción a 4, el coro de capilla” y los apellidos de los intérpretes del coro 1º [Antonio] “Lara”, tenor y [Juan José] “Nava[rrete]”, contralto.⁷³ La estructura formal del villancico es de introducción, estribillo, coplas y una subsección final relacionada con el estribillo que he llamado respuesta a las coplas (véase tabla 113).

Tabla 113. Villancico *El alcalde de Belén* (1743) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *El alcalde de Belén* (1743), OLI, 60/12.

Sección	1ª Introducción	2ª Estribillo	3ª Coplas	4ª [Respuesta a las coplas]
Extensión	10 c.	53 c.	56 c.	8 c.
Plantilla vocal	TiATB	AT/TiATB	A y T	AT/TiATB
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órgano y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órgano y ac.
Tonalidad	<i>Sol</i> mayor	<i>Sol</i> mayor	<i>Sol</i> mayor	<i>Sol</i> mayor
Compás	[Proporción tripla] 3/1	[Compasillo] C	[Proporción tripla] 3/1 y [Proporción sesquiáltera] 3/2	[Compasillo] C
Tempo	-	“Con aire”	“Medio aire/ con aire”	“Con aire”

En la introducción se repite dos veces la misma música con textos diferentes. El estribillo comienza con un pasaje instrumental a cargo de los violines y el acompañamiento continuo (véase tabla 114).

Tabla 114. Villancico *El alcalde de Belén* (1743) de Pedro Rabassa: subsecciones del estribillo.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *El alcalde de Belén* (1743), OLI, 60/12.

Subsecciones	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª
Extensión	cc. 1-7	cc. 8-9	cc. 11-16	cc. 17-19	cc. 19-24	cc. 25-36	cc. 37-40	cc. 41-53
Plantilla vocal	-	AT/TiATB	A	TiATB	T	AT	T	AT/TiATB
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órg, ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órg, ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órg y ac.

El villancico *El alcalde de Belén* tiene tres Coplas, cada una de ellas dividida en dos subsecciones: la primera de 10 compases a cargo del tenor 1º en proporción tripla (3/1) y la segunda de 18 compases a cargo del contralto 1º en proporción sesquiáltera (3/2). Ambas partes contrastan en tempo, pues la primera lleva la indicación “medio aire” y la segunda “con aire”. Al final de cada copla se repite la respuesta a las coplas (véase tabla 115).

⁷³ Véase tabla 3.1.2 del apéndice.

Tabla 115. Villancico *El alcalde de Belén* (1743) de Pedro Rabassa: subsecciones de las coplas.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *El alcalde de Belén* (1743), OLI, 60/12.

Subsecciones	1ª	2ª	[Respuesta a las coplas]
Extensión	cc. 1-10 y 29-38	cc. 11-28 y 39-56	cc. 57-64
Plantilla vocal	T	A	AT/TiATB
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º, órgano y ac.
Compás	[Proporción tripla] 3/1	[Proporción sesquiáltera] 3/2	[Compasillo] C
Tempo	“Medio aire”	“Con aire”	“Con aire”
Texto	1ª, 3ª y 5ª	2ª, 4ª y 6ª	

Los motivos melódicos que aparecen en el villancico *El alcalde de Belén* (1743) son breves, oscilan entre un compás (cc. 27-36 del estribillo) y cuatro (cc. 36-41 de las coplas). En el coro segundo hay pasajes que se repiten, por ejemplo los cc. 9-11 aparecen en cc. 17-19. En todo el villancico predomina la textura homofónica y el texto se aplica silábicamente. Ocasionalmente aparecen pasajes imitativos (por ejemplo cc. 1-2 del estribillo en los violines y cc. 8-9 en los dos coros) y pasajes dialogados en el coro primero (cc. 25-36). Las melodías de los violines se mueven fundamentalmente a distancia de 3ª y 6ª a lo largo de la obra (por ejemplo, cc. 5-8 del estribillo). A pesar de que el villancico está escrito para dos coros, éstos tan sólo intervienen conjuntamente en los cc. 41-44 y 49-53 del estribillo y c. 57 y 62-64 de la respuesta a las coplas. La respuesta a las coplas (cc. 58-64) repite la última frase de texto y música del estribillo (cc. 41-53) de forma abreviada y con ligeras variantes.

La obra está escrita en *sol* mayor con el correspondiente *fa sostenido* indicado en la armadura de todas las secciones. La armonía de la obra es sencilla y se producen pocas modulaciones al tono de la dominante, *re* mayor (cc. 4-5 de la introducción; cc. 13-14 y 22-23 del estribillo; cc. 4-6 y 32-34 de las coplas; y cc. 60-61 de la respuesta a las coplas) y al de la subdominante, *do* mayor (cc. 27-28 y 31-32 del estribillo).

A lo largo del villancico se utilizan tres compases diferentes: proporción tripla (3/1) en la introducción y 1ª subsección de las coplas; proporción sesquiáltera (3/2) en la 2ª subsección de las coplas; y compasillo (C) en el estribillo y respuesta a las coplas. En la proporción tripla las figuras que aparecen son la redonda (semibreve), la blanca (mínima) con puntillo y la negra (semínima) y en la sesquiáltera la figuración más utilizada es la de tres blancas o una redonda y blanca en cada compás. En compasillo los

valores de las figuras son más breves y predominan las corcheas con puntillo seguidas de semicorchea y las negras.⁷⁴

Las indicaciones de tempo que aparecen son todas en castellano: “con aire” al comienzo del estribillo, en la 2ª subsección de las coplas (c. 11) y principio de la respuesta a las coplas (c. 57); “medio aire” al inicio de las coplas.

f) Villancico *Corred, corred pastores* (1745)

La música del villancico *Corred, corred pastores* se conserva en el archivo de la sevillana Colegial de Olivares (60/10), el maestro Rabassa lo compuso para la festividad del Nacimiento de Cristo y se interpretó en la Catedral de Sevilla en 1745 en quinto lugar dentro de los nocturnos de Maitines. La letra impresa de este villancico se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (VE/1310-98 y VE/1301-80). El villancico está escrito para tiple solista, dos violines y acompañamiento continuo. Se conservan tres partes iguales y cifradas del acompañamiento continuo, en una de las cuales aparece escrito el nombre de “Carlos” [Signoretti], tiple de la Capilla catedralicia hispalense y la indicación de “compás”, es decir, para dirigir. El villancico consta de tres secciones: introducción, recitado y aria (véase tabla 116).

Tabla 116. Villancico *Corred, corred pastores* (1745) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos, tempo y matices.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *Corred, corred pastores* (1745), OLI, 60/10.

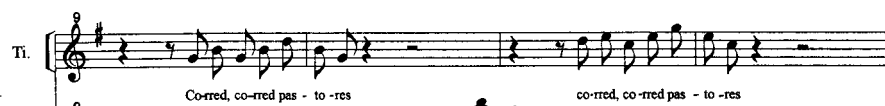
Sección	1ª Introducción	2ª Recitado	3ª Aria [‘da capo’]
Extensión	46 c.	10 c.	56 c.
Plantilla vocal	Tiple	Tiple	Tiple
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	Ac.	vn 1º, 2º y ac.
Tonalidad	<i>Sol</i> mayor	<i>Mi</i> menor	<i>Sol</i> mayor
Compás	[Compasillo] C	[Compasillo] C	[Compasillo] C
Tempo	“Con aire”		“Allegro”
Matices	“Quedo”		

La introducción incluye al comienzo (cc. 1-8) y al final (cc. 38-46) pasajes instrumentales para violines y acompañamiento continuo. En la parte central de esta sección interviene la voz de tiple con carácter solista (cc. 9-37). El recitado es *secco*, es decir, la voz sólo está acompañada por el continuo. El aria sigue el esquema de la

⁷⁴ Véase apartado sobre criterios de transcripción y notación y aspectos interpretativos en el apartado sobre metodología al comienzo del trabajo.

llamada aria 'da capo' (ABA). La primera parte del aria (cc. 1-38) es aproximadamente el doble de extensa que la segunda (cc. 39-56). El aria comienza y acaba con los *ritornelli* de los violines (cc. 1-5 y 36-38).

El material motivico que aparece en este villancico es breve, especialmente en la introducción, en la que se aprecia una regularidad en bloques de dos compases. Las notas de la melodía aparecen frecuentemente arpegiadas (véase ejemplo musical 37).



Ej. musical 37. Villancico *Corred, corred pastores* (1745), introducción, Ti, cc. 9-12.

Los motivos del recitado comienzan a contratiempo y el texto se aplica a la melodía musical de forma silábica. En el aria las frases breves alternan con frases ligeramente melismáticas (cc. 11-13 y 21-24). Al comienzo y al final de la introducción se repite el mismo material musical de los violines (cc. 1-8 se repiten en cc. 38-45). La escritura musical para la voz es semejante a la instrumental. El tiple y los violines, fundamentalmente el violín 1º se imitan, por ejemplo, los cc. 1-2 de la introducción y del aria son repetidos por el tiple a distintas alturas a lo largo del resto de cada sección; presentan escalas descendentes completas (cc. 27 y 29) y arpegios en corcheas y semicorcheas (cc. 9-10, 11-12, 17-18, 26-33) (véase ej. musical 38).

Ej. musical 38. Villancico *Corred, corred pastores* (1745), aria, Ti, vn. 1º y 2º, cc. 25-28.

Los violines utilizan varios motivos que se van alternando, por ejemplo el motivo inicial del violín 1º en el aria (cc. 1-4) está presentes a lo largo de toda la sección tanto en los violines como en el tiple (véanse ejemplos musicales 39 y 40).



Ej. musical 39. Villancico *Corred, corred pastores* (1745), aria, vn. 1º y 2º, cc. 1-4.

Ej. musical 40. Villancico *Corred, corred pastores* (1745), aria, Ti, vn. 1º y 2º, cc. 21-24.

La obra *Corred, corred pastores* está en *sol* mayor y todas los manuscritos incluyen el *fa sostenido* en su armadura. La tonalidad principal sólo se abandona momentáneamente para pasar al tono de la dominante (*re* mayor), al del relativo menor (*mi* menor) y al del segundo grado en modo menor (*la* menor). A *re* mayor se modula en la introducción (cc. 3-4, 26-27 y 40-41) y en el aria (cc. 3, 27, 30-33, 42, 46 y 50). El recitado comienza en el tono del relativo menor (*mi* menor) y pasa por *la* menor (cc. 6-7) antes de finalizar en la tonalidad principal. La primera subsección del aria se mueve entre la tonalidad principal y la tonalidad de la dominante. La segunda, como es habitual en la estructura de aria *da capo*, comienza y finaliza en el tono del relativo menor (cc. 40, 44-45, 49, 52-53 y 55-56) y modula a una tonalidad vecina, como es *la* menor (cc. 41, 46, 49 y 54). También aparecen modulaciones al tono de la dominante (cc. 42, 46, 50) y una modulación al tono principal (cc. 43, 47 y 51).

Todo el villancico está escrito en compás menor o compasillo (C). La figuración que predomina en la introducción es la de negras, corcheas y semicorcheas. El esquema rítmico de corchea con puntillo seguida de semicorchea aparece en los violines al finalizar varias frases (cc. 3, 6, 8, 40, 43, 45). En el recitado el tiple se mueve en valores breves (corcheas, semicorcheas y corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas) mientras que el acompañamiento continuo lo hace en valores largos (redondas, blancas y negras). En el aria la figuración utilizada es semejante a la de la introducción.

En este villancico hay indicaciones de tempo en castellano y en italiano. Al comienzo de la introducción aparece la indicación “con aire” y al comienzo del Aria “allegro”. Tan sólo aparecen dos indicaciones de matiz (“quedo”) en los violines y acompañamiento de la introducción (cc. 7 y 44).

g) Villancico *Venturoso pastor* (1755)

La fuente del villancico *Venturoso pastor* de Pedro Rabassa se encuentra en el archivo de la sevillana Colegial de Olivares (60/2). El manuscrito presenta la fecha tachada de 1744 y junto a ella la de 1755. Cabe suponer entonces que la pieza se interpretó en la Catedral de Sevilla en la festividad del Nacimiento de Cristo tanto en 1744 como en 1755. También aparece tachado el número “2º” que indica que el villancico se interpretó en 1744 en segundo lugar dentro del primer nocturno de Maitines y sobre él aparece el número “7º” que fue su lugar de interpretación en los nocturnos en 1755. Es posible corroborar este hecho con la comparación de las letras impresas conservadas en Biblioteca Nacional de Madrid (1744, VE/1310-93 y VE/1301-79 y 1755 VE/1305-8). Esto evidencia la reutilización del mismo texto, algo que ha quedado demostrado en el capítulo anterior que fue algo habitual en la época. Pero además, la fecha tachada hace suponer que también se reutilizó la música una década después de su composición, algo que no parece haber sido tan frecuente.

La obra incluye tiple, tenor, dos violines y dos acompañamientos iguales que aparecen cifrados. En uno de ellos aparece la indicación de “compás” y los nombres de los cantores de la Capilla de Música catedralicia que la interpretaron, de lo que se deduce que son los originales de la Catedral de Sevilla. Algunos de los que se leen claramente son los de los tenores [Manuel] “Cuesta 1º” y [Julián José] Vílchez 2º, el de “Car[lo]”, tiple; “Cipriano” [Ferrando], contralto y un tercer nombre ilegible aparece tachado.⁷⁵ *Venturoso pastor* es en realidad una cantada con siete secciones: introducción, recitado, aria, recitado, aria, recitado, final (véase tabla 117).

⁷⁵ Cada una de las voces de tiple y tenor fue interpretada por dos cantores de la Capilla de Música hispalense y parece ser que el contralto 1º Cipriano Ferrando cantó de tiple en este villancico junto a Carlo Signoretti, tiple de la capilla catedralicia hispalense (véanse tablas 3.1. en el apéndice).

Tabla 117. Villancico *Venturoso pastor* (1755) de Pedro Rabassa: estructura formal, aspectos armónicos, rítmicos, tímbricos y tempo.

Fuente: Pedro Rabassa, villancico *Venturoso pastor* (1755), OLI, 60/2.

Sección	1ª Introducción	2ª Recitado	3ª Aria	4ª Recitado	5ª Aria	6ª Recitado	7ª Final [Aria]
Extensión	cc.1-18	cc.19-27	cc. 28-62	cc. 63-70	cc.71-105	cc. 106-113	cc.114-133
Plantilla vocal	-	Ti y T	T	Ti	Ti	Ti y T	Ti y T
Plantilla instrumental	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.	vn 1º, 2º y ac.
Tonalidad	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>Si bemol</i> mayor	<i>sol</i> menor	<i>fa</i> mayor	<i>sol</i> menor	<i>Si bemol</i> mayor
Compás	C	C	C	C	C	C	C y ¾
Tempo	“Con aire”		“Allegro”		“Allegro”		“Con aire/medio aire”

La introducción es exclusivamente instrumental y está a cargo de los violines y el acompañamiento continuo. Los tres recitados son a *secco* y las tres arias son bipartitas y no siguen la estructura del aria *da capo*. Los tres recitados son diferentes, mientras que las tres arias son musicalmente semejantes: las dos primeras tienen la misma música, distinto texto y distinto solista (primero tenor y luego tiple) y la final es una versión dialogada basada en el mismo material musical y textual que las anteriores. Esta última aria consta de dos subsecciones: la primera (cc. 114-133) en compás menor (C) y “con aire” y la segunda (cc. 134-151) en ¾ y “medio aire”.

Los motivos que aparecen en el villancico *Venturoso pastor* son breves y separados por silencios. Las dos arias a solo incluyen breves melismas (cc. 43-48, 86-91) que imitan la figuración en semicorcheas del violín 1º (véase ejemplo musical 41).

Ej. musical 41. Villancico *Venturoso pastor* (1755), aria, T y vn. 1º, cc. 43-44.

Los motivos que introducen los violines, que son los que primero intervienen en la introducción y las arias, son imitados por las voces y sirven de base para la composición de cada sección. Por ejemplo, la introducción se basa en el motivo inicial de los violines (cc. 1-4). Este motivo vuelve a aparecer en la dominante en los cc. 7-10, se elabora en los cc. 15-16 y se repite octava baja en los siguientes. Los cc. 33-34 y 39-

40 de la primera aria se vuelven a repetir en la última sección en los cc. 114-115 y 115-116, respectivamente.

El lenguaje de los violines y del acompañamiento es completamente instrumental, pues aparecen pasajes de varios compases en semicorcheas y frecuentes arpeggios. En general, las melodías de los violines se mueven al unísono (como a lo largo de toda la introducción), a distancia de octava (como en la última sección) o a distancia de 3ª ó 6ª (cc. 37-38, 128-130). En ocasiones, las voces imitan la escritura instrumental y el violín 1º y la voz solista van a distancia de 3ª (cc. 35-36 y 78-79) o los violines dialogan en arpeggios con la voz (cc. 49-52 y 93-95).

La textura de las voces es contrapuntística en el primer recitado (p. ej. cc. 21-22) y homofónica en la última sección del villancico (véase ejemplo musical 42).

The image shows a musical score for two voice parts, Tenor (Ti) and Soprano (T). The music is in a 3/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'zu - ras, queen la voz des - ti - las, con a - nun - cios de las si - ¿De quién?'. The score includes a measure number '21' at the beginning of the first staff.

Ej. musical 42. Villancico *Venturoso pastor* (1755), 1º recitado, Ti y T, cc. 21-22.

La obra está en *si bemol* mayor con dos bemoles indicados en la armadura original. Se producen modulaciones al tono de la dominante (*fa* mayor), al relativo menor (*sol* menor) y ocasionalmente a alguna tonalidad vecina (*la bemol* mayor y *do* menor). Al tono de la dominante se modula en los cc. 6-9 y 13 de la introducción; cc. 21 y 26-27 del recitado 1º; cc. 36-42 y 59 del aria 1ª y su repetición en el aria 2ª; cc. 66-69 del recitado 2º; cc. 110-111 del recitado 3º y cc. 118 y 120 de la última sección. En el tono del relativo menor aparecen el c. 22 del recitado 1º y los comienzos de los recitados 2º y 3º (c. 63-65 y cc. 106-108). Las tonalidades de *la bemol* mayor y *do* menor aparecen ocasionalmente: *la bemol* mayor en los cc. 47, 90 y 123-126 y *do* menor en cc. 119 (como Dominante de la Dominante).

Todas las secciones comienzan y terminan en el tono principal de *si bemol* mayor, excepto los tres recitados, que terminan en una semicadencia en el tono de la dominante (*fa* mayor) para volver a la tonalidad principal al comenzar el aria. El 2º recitado comienza en el relativo menor y finaliza en tono principal y el tercero comienza de nuevo en el relativo menor, finaliza en *fa* mayor y se vuelve a la tonalidad principal

al iniciar la siguiente sección. A lo largo del primer recitado se producen dos cromatismos en el acompañamiento continuo (cc. 21-22 y 25-26).

Aparecen cinco indicaciones de tempo: dos en italiano y tres en castellano. La introducción ha de llevarse “con aire”, al igual que la 1ª subsección del aria final; la 2ª de esta última sección lleva la indicación de “medio aire” y el resto de las arias llevan el tempo “allegro”. Las figuraciones que predominan a lo largo de toda la obra son las de negra, corchea y semicorchea. Tan sólo aparecen blancas en tres compases de las arias y en el acompañamiento continuo de los recitados, donde se alternan con redondas.

2. Música instrumental

Se conserva únicamente una pieza instrumental de Pedro Rabassa. Se trata de una sonata para teclado (órgano), que consta de cuatro movimientos: Giusto-Presto?, Allegro, Adagio y Allegro.⁷⁶ Esta sonata se conserva en el manuscrito M 1012 de la Biblioteca de Cataluña (Barcelona) junto a otras obras para teclado de los organistas valencianos conocidos como Francisco Vicente [Cervera], Vicente Rodríguez y otros apenas conocidos José Guerra y José Grau.⁷⁷ Probablemente Pedro Rabassa compuso esta sonata durante su etapa valenciana (1714-1724) y sería uno de los primeros en utilizar en su obra para teclado el término ‘sonata’. Según las investigaciones de Águeda Pedrero-Encabo las obras de este manuscrito representan un repertorio de tientos y tocatas “que incorpora las innovaciones estilísticas del estilo moderno sin perder una fuerte conexión con los modelos tradicionales característicos del estilo *antico*”. Esta musicóloga relaciona el estilo de esta sonata con el estilo galante y señala que:

“La Sonata de Rabassa adopta el modelo de la *sonata da chiesa*, pero no con una forma seccional (tal como hace V. Rodríguez en su Tocata italiana) sino que está estructurada en cuatro movimientos. Los focos tonales aparecen claramente evidenciados, reforzados por su configuración acordal. Esta asume una densa textura en el *Adagio*, mientras que en los *Allegro* se prefiere su desglose en motivos de carácter más *cantabile*, galantes, de fuerte tensión armónica. La reiteración de estos motivos de forma suspensiva, supone una segmentación del discurso en la línea del primer estilo galante, y anticipa un modelo de

⁷⁶ Ha sido editada por Bernat Cabré (ed.), *Pere Rabassa. Sonata*, Barcelona, Tritó, 2006.

⁷⁷ Sobre la procedencia de este manuscrito véase apartado sobre la localización de fuentes en la Biblioteca de Cataluña en el capítulo VIII.

desarrollo expansivo del material que también desarrolla V. Rodríguez en sus sonatas para cémbalo (Sonata XIX, XVI y XXIX)".⁷⁸

Coincidimos con Martín Voortman, especialista en la música de tecla catalana de los siglos XVII y XVIII, se le podrían atribuir a Pedro Rabassa algunas otras tocatas del mismo manuscrito.⁷⁹ Pensamos que quizás podrían ser las dos piezas que siguen a su sonata y que no llevan atribución de autoría, aunque para ello sería necesario profundizar en su análisis musical.

3. Teoría musical

Pedro Rabassa escribió un tratado teórico titulado *Guía/ para los principiantes/ que dessean Perfeccionarse en/ la Composición de la Música*. Este no llegó a imprimirse en la época, se conserva en forma de copia manuscrita en el Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) de Valencia y ha sido publicada en edición facsímil.⁸⁰

El manuscrito de la *Guía para los principiantes* es un libro de 516 folios, que miden 290 x 415 mm, en el que el texto y la música están escritos en color sepia y rojo y la caja del texto es irregular. El volumen está encuadernado con tapas y lomo de cartón recubiertas de pergamino.⁸¹ Según Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y José Climent, autores del prólogo de la edición facsímil del tratado, la copia que se conserva en el Real Colegio está "escrita por una sola mano -posiblemente, obra de un copista profesional-" y la fecha de elaboración del tratado "por una cita referente al maestro de la capilla real, José de Torres (véase p. 449), puede situarse entre 1724 y 1738."⁸² A la luz de posteriores investigaciones ha sido posible saber que José de Torres fue nombrado maestro de la Capilla Real el 3 de diciembre de 1718 y ejerció como tal

⁷⁸ Águeda Pedrero-Encabo, "El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M 1012: Tiento, Tocata, Sonata", *Anuario Musical* 51 (1996), p. 22. Un estudio más amplio sobre esta sonata y su relevancia en el contexto de la música para teclado hispana aparece en el libro de la misma autora, *La sonata para teclado: su configuración en España*, Valladolid, Universidad, 1997.

⁷⁹ Citado en Josep Dolcet y Josep M^a Vilar, "La música instrumental en el clasicisme", *Història de la música catalana, valenciana i balear... op. cit.*, t. II, p. 195.

⁸⁰ VA cp, Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes*. Ms. [entre 1720 y 1767]. Edición facsímil a cargo de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y José Climent, Barcelona, Universitat Autònoma, 1990.

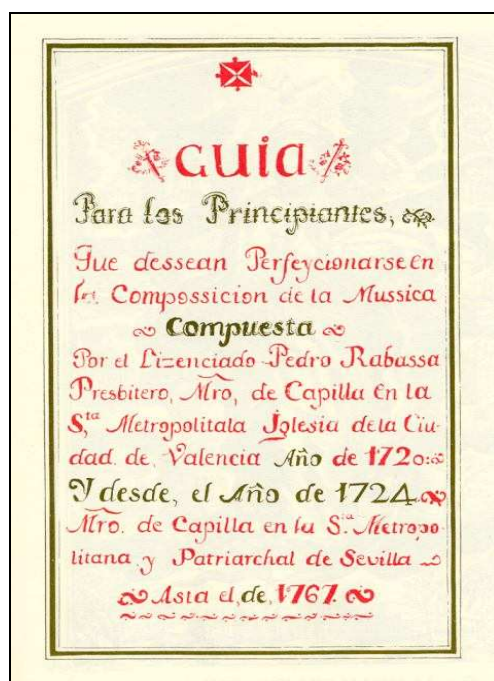
⁸¹ Sobre la procedencia de esta fuente musical véase el apartado sobre el Real Colegio- Seminario de Corpus Christi en el capítulo VIII.

⁸² P. Rabassa, *Guía para los principiantes*. Ed. facsímil, Barcelona, Universitat autònoma, 1990. Estudio introductorio a cargo de Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno y José Climent, p. X.

hasta su muerte en 1738.⁸³ Me inclino a pensar que este tratado teórico estaba ya iniciado en 1720, fecha que aparece en la portada y que encajaría con la cronología conocida de José de Torres y Pedro Rabassa pudo ir ampliándolo a lo largo de su vida hasta que se copió en 1767, año que también aparece en portada⁸⁴ (véase lámina 13).

Lámina 14. Portada del tratado de teoría musical de Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes* (1720-1767).

Fuente: Pedro Rabassa, *Guía para los principiantes... op. cit.*



He localizado dos resúmenes de la *Guía para los principiantes*, uno titulado *Reglas generales para la graduación de las voces*, conservado en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona)⁸⁵ y otro *Rudimentos para composición*, que se halla en la Catedral de Astorga (León).⁸⁶ Las *Reglas generales para la graduación de las voces* conservadas en la Biblioteca de Cataluña constan de 23 páginas manuscritas.⁸⁷ Este manuscrito es un resumen de la segunda parte, que trata de “las tablas y gradu[a]ción de las voces”, de las

⁸³ Begoña Lolo Herranz, *La Música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1988, p. 91.

⁸⁴ Rosa Isusi Fagoaga, “Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía para principiantes*”, *Revista de Musicología*, XX, n.º 1 (1997), p. 403.

⁸⁵ Bc, Pedro Rabassa, *Reglas generales para la graduación de las voces*. Ms. M 791/22.

⁸⁶ As, Pedro Rabassa, *Rudimentos para la composición*. Ms. 5-18.

⁸⁷ Aparece también una numeración en lápiz que comienza por 259 y finaliza en 278 (no aparecen numeradas las dos últimas páginas).

tres de las que consta la *Guía para los principiantes*. Concretamente las *Reglas generales* recoge lo que aparece entre las pp. 309-342 de la *Guía para los principiantes*, es decir, ejemplos y reglas generales de las tablas y graduación a 4 y a 8 voces.⁸⁸

En la parte superior derecha de la portada de *Rudimentos para la composición* se lee “es de Maestu” y en la última página “soy de D[o]n. Sebastián Maestu, Presb[íter]o en Burgos”.⁸⁹ Sebastián Maestu nació en Tafalla (Navarra) y se educó musicalmente en la Catedral de Burgos.⁹⁰ En dicha catedral estaba ya como infantilillo en 1744 y posteriormente, el 25 de agosto de 1758, pasó a ser vicerrector del Colegio de Infantes de la Catedral burgalesa.⁹¹ Ocupó el puesto hasta 1762 en que ganó, previa oposición, una plaza de ministril bajón en la Catedral de Pamplona.⁹² Además del bajón tocaba la chirimía, el oboe, la trompa de caza, la flauta dulce y travesera y el violín. Ante la negativa del Cabildo pamplonés a aumentarle el salario, Sebastián Maestu abandonó su puesto en la Catedral de Pamplona en diciembre de 1771 y fue nombrado músico racionero de la Real Colegiata de Roncesvalles.⁹³

A la luz de estas noticias, me inclino a pensar que la copia de los *Rudimentos para la composición* de Pedro Rabassa conservada en Astorga, dataría aproximadamente de los años 1758-1762, período en el que Sebastián Maestu fue vicerrector del Colegio de Infantes de la Catedral de Burgos. Posiblemente Sebastián Maestu utilizaría el texto de Pedro Rabassa para enseñar a los infantes y músicos de la Catedral burgalesa.

¿Cómo pudo llegar un resumen del tratado teórico de Pedro Rabassa a una catedral tan alejada a los centros donde trabajó dicho músico? Uno de los puntos de conexión entre Valencia, Astorga y Burgos en el siglo XVIII pudo ser el maestro de

⁸⁸ He consultado la *Guía para principiantes ... op. cit.* conservada en VA cp pero he trabajado sobre la edición facsímil y sobre los originales de las *Reglas generales para la graduación de las voces ... op. cit.* y los *Rudimentos para la composición... op. cit.*, conservados en Bc y As, respectivamente.

⁸⁹ José M^a Álvarez Pérez, *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1985, p.138, transcribe por error este nombre como “Sebastián Maestro” y en José López Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros. Círculo Católico, 1995, t. VI, pp. 276 y 296, aparece como “Sebastián Maestre”.

⁹⁰ María Gembero Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII...op. cit.*, t. I, pp. 212-213.

⁹¹ Burgos, Catedral, auto capitular de 25-8-1758, p. 430. Citado por José López Calo, *La música en la Catedral de Burgos... op. cit.*, p. 276.

⁹² Burgos, Catedral, auto capitular de 28-5-1762, p. 272. Citado por José López Calo, *La música en la Catedral de Burgos... op. cit.*, p. 296.

⁹³ María Gembero Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII...op. cit.*, t. I, pp. 212-213.

capilla Francisco Hernández Illana.⁹⁴ Este músico nació probablemente en Valencia a comienzos del siglo XVIII, se educó musicalmente en la misma ciudad y pudo conocer el tratado de Pedro Rabassa que data de 1720.⁹⁵ Hernández Illana obtuvo el magisterio de la Catedral de Astorga en 1723 y cinco años más tarde fue nombrado maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.⁹⁶ Allí estuvo hasta que en 1729 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Burgos, donde se jubiló en 1776 y murió en 1780.⁹⁷ Este músico quizás pudo llevar una copia consigo del tratado de Pedro Rabassa cuando ocupó el magisterio en la Catedral de Burgos, donde pudo conocerla Sebastián Maestu y/ o enviarla a la Catedral de Astorga, donde había trabajado con anterioridad y con la que podría mantener buenas relaciones.

Tras comparar la *Guía para los principiantes* conservada en el Real Colegio valenciano con los *Rudimentos para la composición* de la Catedral de Astorga (León), considero que cabe señalar, a grandes rasgos, lo siguiente: (véase tabla 118).

-Ninguno de los dos manuscritos es original. La *Guía para los principiantes* fue obra de un copista profesional y cuenta con una presentación muy cuidada y los *Rudimentos para la composición* es una copia que contiene una selección de la primera parte de la *Guía*.

-En la *Guía* puede parecer a simple vista que se han copiado las cosas con mayor cuidado, pero en ocasiones no es así ya que se desplazan las notas una 2ª o una 3ª, seguramente por fallo del copista.⁹⁸ Al no estar corregida la copia de la *Guía*, me inclino a pensar que este ejemplar se haría con el objeto de preservarla y no tuvo mucho uso.

⁹⁴ Según Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española.4. Siglo XVIII... op. cit.*, p. 177, este compositor “ha sido confundido sistemáticamente con su homónimo Francisco Hernández Pla, maestro de la Encarnación de Madrid”. José López Calo, *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972, p. 268, deshizo la confusión entre ambos músicos.

⁹⁵ 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...op. cit.*, p. 403.

⁹⁶ Según Joaquín Piedra, “Maestros de capilla del Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca) 1662-1822”, *Anuario Musical XXIII* (1968), pp. 104-108 y Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española.4. Siglo XVIII... op. cit.*, p. 178, Francisco Hernández Illana introdujo en 1728 las prácticas italianas en el conservador Colegio del Corpus Christi, pese a la prohibición expresa en las Constituciones del Colegio de que se compusiesen o cantasen obras en lengua romance. Introdujo las formas del Recitado, Aria y acompañamiento instrumental de violines, oboes, trompas en las obras en latín, como por ejemplo sus Lamentaciones. Por la participación en la Semana Santa de 1729, este maestro pagó a cuatro violinistas, un arpista y tres violones.

⁹⁷ José López Calo, *La música en la Catedral de Burgos... op. cit.*, y Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española.4. Siglo XVIII... op. cit.*, p. 177.

⁹⁸ Pedro Rabassa, *Guía para principiantes...op. cit.*, pp. 53 y 298.

-En la *Guía* todos los ejemplos están ordenados pedagógicamente de forma progresiva. En los *Rudimentos* de Astorga el copista ha hecho una selección y muchos ejemplos los ha suprimido. (Ej.: folio 6º de los *Rudimentos*).

-Todas las anotaciones marginales que se encuentran en la *Guía* son idénticas a las que aparecen en los *Rudimentos* de Astorga, salvo que algunos títulos en esta última fuente aparecen abreviados.

-En algún ejercicio de los *Rudimentos* de Astorga, el tenor y el contralto aparecen cambiados de lugar en los primeros compases respecto a la *Guía*. Luego el copista de *Rudimentos* hace un cambio de clave, pero la melodía es la misma.⁹⁹

-Todos los ejercicios de los *Rudimentos* de Astorga están en compás mayor (entran cuatro mínimas, C atravesada), propio de la música eclesiástica grave, excepto dos ejercicios de voces y fugas situados al final de los *Rudimentos*. No aparece ninguna referencia a otras proporciones y, en ocasiones, no aparece escrita la C atravesada como en la *Guía*, sino solamente la C (compás menor).

-Los *Rudimentos* de Astorga comienzan por los “conciertos” y luego le siguen las “cláusulas” orden inverso al utilizado para estos temas en la *Guía*.

Tabla 118. Pedro Rabassa: Temas musicales tratados en los *Rudimentos para la composición* y correspondencia de los mismos con la *Guía para los principiantes*.

Fuente: Elaboración propia a partir de la comparación de los tratados de Pedro Rabassa: *Guía para los principiantes...op. cit.* y *Rudimentos para la composición ... op. cit.*

Temática de los <i>Rudimentos para la composición</i>	Página de los <i>Rudimentos para la composición</i>	Página de la <i>Guía para los principiantes</i>	Observaciones y anotaciones que aparecen en <i>Rudimentos</i> y no están en la <i>Guía</i>
Concierto a 3 con paso	p. 1	pp. 35-36	
[Concierto] a 4 con paso	p. 1	pp. 37-38	
Cláusulas a 5	p. 1	pp. 37-40	
Paso a 5	p. 1v	pp. 39-40	
Cláusulas a 6	p. 1v	pp. 39-41	
Concierto a 6 sobre bajo	p. 2	pp. 42-44	
Cláusulas a 7 sobre bajo	p. 2	pp. 43-45	Las voces de tenor y contralto están intercambiadas.
Cláusulas a 7 sobre bajo	p. 2v	pp. 43-45	Las voces de tenor y contralto están intercambiadas.
Concierto a 7 sobre bajo con paso	p. 2v	pp. 45-46	
Siguen los conciertos a 3 sobre tiple con paso	p. 2v	pp. 47-48	
Concierto a 4 sobre tiple con paso	p. 3	pp. 49-50	
Concierto a 5 sobre tiple con paso	p. 3	pp. 51-54	
Concierto a 5 [sobre tiple] con paso	p. 3	pp. 51-54	

⁹⁹ As, Pedro Rabassa, *Rudimentos para la composición...op. cit.*, pp. 2-2v.

Concierto a 6 sobre tiple con paso	p. 3	pp. 55-58	
Concierto a 6 sobre tiple con paso	p. 3v	pp. 55-58	
Concierto a 7 sobre tiple con paso	p. 3v	pp. 60-62	
Concierto a 7 sobre tiple con paso	p. 4	pp. 60-62	
Cláusulas a 3 sobre tiple	p. 4	pp. 47-48	
Cláusulas a 4 sobre tiple	p. 4v	pp. 47-50	
Cláusulas a 5 sobre tiple	p. 4v	pp. 51-52	
Cláusulas a 6 sobre tiple	p. 5	pp. 53-56	
Cláusulas a 7 sobre tiple	p. 5	pp. 57-60	
Cuarta voz baja	p. 6	pp. 183-185	
Cuarta voz baja	p. 6	pp. 185-186	
Paso suelto a 3	p. 6v	pp. 79-80	
Otro [paso suelto] a 3	p. 6v	pp. 79-80	
Otro [paso suelto] a 3, a 4 y a 5	p. 6v	pp. 81-82	
Paso suelto a 5	p. 7	pp. 85-86	
Paso suelto a 6	p. 7v	pp. 89-90	
Paso suelto a 7	p. 8	pp. 93-94	
Cláusulas a 4 sobre bajo de canto cancrizante	p. 8v	pp. 63-64	
Concierto a 4 sobre tiple cancrizante	p. 8v	pp. 63-66	
Concierto a 5	p. 9	pp. 67-68	“El tiple puede servir de bajo y el bajo de tiple, sin mudar ninguna de las otras voces”.
Concierto a 6	p. 9	pp. 67-68	
Concierto a 7	p. 9	pp. 69-70	
Concierto a 7	p. 9v	pp. 69-70	
Concierto a 4 trocado	p. 9v	pp. 71-72	El trocado “cada vez puede servir de bajo”.
Concierto a 4 trocado	p. 9v	pp. 71-72	“Se trueca con el tiple”.
Concierto a 4 trocado	p. 10	pp. 73-74	“Se trueca con el bajo”.
Concierto a 4 trocado	p. 10	pp. 73-74	“Se trueca con el tenor”.
Concierto sobre tiple a dúo, 3, 4...	p. 10	pp. 75-76	
Concierto a 3	p. 10v	pp. 65-66	“El tiple puede servir de bajo y el bajo de tiple 1 ^o ”
Concierto a 4	p. 10v	pp. 65-66	“El tiple puede servir de bajo y el bajo de tiple 1 ^o , sin mudar las voces del medio”.
Fuga en unísono sobre el bajo	p. 11	pp. 99-100	
Fuga sobre el bajo en movimiento contrario	p. 11v	pp. 103-104	
Fuga sobre bajo en contrario movimiento	p. 12	pp. 105-106	
Fuga sobre tiple	p. 12v	pp. 107-108	
Fuga sobre bajo de canto de órgano	p. 13	pp. 115-116	
Fuga sobre canto de órgano en unísono	p. 13v	pp. 119-120	
Fugas sobre tiple de canto de órgano	p. 14	pp. 121-122	
Fugas sobre tiple de canto llano en movimiento contrario	p. 14v	pp. 111-112	
Ejemplo de las especies que se hallan en una 9 ^a	p. 14v	pp. 123-124	
Fuga a 4 sobre bajo en unísono	p. 15	pp. 123-124	
Fuga a 4 sobre tiple en unísono	p. 15	pp. 123-124	
Fuga a 5 sobre bajo y trocado sobre tiple	p. 15	pp. 125-126	

[Fuga] a 5 sobre tiple	p. 15	pp. 125-126	
Fuga a 6 sobre bajo	p. 15v	pp. 127-128	
Fuga a 6 sobre tiple	p. 15v	pp. 127-128	
Fuga a 7 sobre bajo	p. 16	pp. 127-128	
Fuga a 7 sobre tiple	p. 16	pp. 129-130	
Fuga a 4 <i>sine fine</i>	p. 16	pp. 135-136	
Fuga suelta en 2ª a 8	p. 17	pp. 129-130	
Fuga suelta sub 2ª a 8 voces [con] dos bajos forzosos	p. 17	p. 131	
[Fuga suelta en 2ª a 8 voces con] canto llano forzoso	p. 17v	pp. 131-132	
Fuga suelta en 5ª [con] bajo forzoso	p. 17v	pp. 131-132	
Fuga suelta en 5ª [con] bajo forzoso	p. 17v	pp. 131-132	
[Diferentes fugas sobre un bajo forzado]	p. 18	pp. 135-136	Aparece una anotación de texto localizada en la <i>Guía</i> en pp. 137-138.
Fuga suelta a 12 en unísono <i>sine fine</i>	p. 18v	pp. 137-140	
Declaración en que se demuestra el proseguir la nota de las tres voces	p. 18v	pp. 173-176	Aparece la anotación “estas están a la vuelta del siguiente borrador”.
[Continuación Fuga suelta a 12 en unísono <i>sine fine</i>]	p. 19	pp. 137-140	
Cuartas voces altas y bajas	p. 19	pp. 175-176	
Cuarta voz alta	p. 19v	pp. 181-184	Aparece la anotación “las cuartas voces bajas están en el sexto borrador [p. 6] antes que los pasos sueltos”.
Trocados a 3	p. 20	pp. 271-272	
Trocados a 4	p. 20	pp. 273-274	
Trocados a 5	p. 20	pp. 275-276	
Trocados a 6	p. 20	pp. 277-278	
Canon a 3 en unísono	p. 20v	pp. 281-282	
Canon en 5ª y en unísono con una invención ()	p. 20v	pp. 283-284	
Canon a 6 sub 5ª, sub 8ª y en unísono con dos invenciones	p. 20v	pp. 285-286	No aparecen notas musicales.
Canon a 8 sub 8ª y en unísono con una invención ()	p. 21	pp. 287	
Paso a 4 entrando de seis maneras diferentes y de todas estas maneras, cantidades y cualidad 1º tono	p. 21	pp. 291-292	
3 voces en 2ª al dar del segundo compás	p. 21	p. 295	
4 voces en 2ª al dar del segundo compás	p. 21	p. 295	
5 voces en 2ª al dar del segundo compás	p. 21v	p. 295	
6 voces en 2ª al dar del segundo compás	p. 21v	p. 296	
7 voces en 2ª al dar del segundo compás	p. 21v	p. 297	Aparece la anotación de “naturales” detrás del tema.
Todas [las voces] en 2ª	p. 21v	pp. 305-306	
Advertencia sobre...	p. 22	pp. 259-260	
Advertencia sobre el mismo tiple...	p. 22v-23	pp. 261-264	

Advertencia sobre diferentes licencias ¹⁰⁰	p. 23	p. 273	
---	-------	--------	--

Al final de los *Rudimentos para la composición* aparece una anotación que no está en la *Guía para los principiantes*. En ella se exponen cinco reglas para la buena composición de un trocado:

"Cinco reglas que se han de observar para hacer un trocado a 4 con perfección, de modo que todas las voces puedan servir de tiple, alto, tenor y bajo.

1ª-No se pueden dar cuartas sucesivas de una misma especie, porque en el trueque de las voces resultan dos 5ª perfectas.

2ª-No se puede ir de la 3ª a la 8ª de salto, porque al trocar las voces, va de la 6ª a la 8ª.

3ª-Si se hace ligadura de 5ª menor, o falsa, las dos voces restantes, deben ocupar la 6ª ó 3ª, porque si la una ocupa la 3ª y la otra la 6ª, en el trueque de éstas se encontrarían en la 4ª.

4ª-Si se hace ligadura de 2ª no se la puede acompañar con 5ª, por la misma razón.

[Fol. 23º v.]

5ª-La 5ª perfecta no se puede usar en las partes principales del compás, y si se usa en las menos principales, debe ser acompañada de la 3ª, para que al trocar las voces resulten 4ª y 6ª.

Observándose estas reglas anteriores se podrá formar un trocado a 4, sea en bajete, fuga, canon, o en otra especie de música:

Laus Deo".¹⁰¹

4. Valoración musical de la obra de Pedro Rabassa

En la obra musical de Pedro Rabassa es posible establecer dos etapas: 1) hasta 1724, fecha de su llegada a la Catedral de Sevilla y 2) desde 1724 a 1767, año en que falleció. La primera etapa correspondería a los años de formación e inicios de su carrera como compositor en Barcelona (antes de 1713) y al período que pasó como maestro de las catedrales de Vic (1713) y de Valencia (1714-1724).¹⁰² La producción de Pedro Rabassa en su primera época se caracteriza por la ambigüedad tonal y la reminiscencia modal y mensural en la paleografía musical (ausencia de alguna alteración en la

¹⁰⁰ "Advertencia: a los trocados no hay cosa especial que advertir, pero se advierte generalmente que en cada tratado de este cuaderno, cada uno en particular (esto es, contrapuntos, fugas, conciertos, pasos, terceras y cuartas voces, trocados, cánones) se encontrarán diferentes licencias que no se advierten, y suí bien se repara, se verá que están por alguna circunstancia, que no se puede hacer más, según el tema tratado, pues lo que falta explicar con palabras, se explica con ejemplos."

¹⁰¹ As, Pedro Rabassa, *Rudimentos para la composición... op. cit.*, p. 23.

¹⁰² De sus inicios como compositor en Barcelona y de su magisterio en al Catedral de Vic (Barcelona) se conservan apenas cinco obras, por lo que no la he considerado como una etapa con suficiente entidad.

armadura, presencia de proporciones y ennegrecimientos de figuras); por la incorporación de las formas de importación italiana (recitados y arias) en sus obras en castellano y por la utilización de una plantilla vocal amplia (12 voces distribuidas en tres coros), que gozaba de gran tradición en la Catedral valenciana desde el siglo XVII.

La segunda etapa se inicia con la llegada de Pedro Rabassa a la Catedral de Sevilla en 1724 y abarca hasta el final de sus días. En Sevilla el maestro Rabassa reduce la plantilla de sus obras y sólo ocasionalmente vuelve a utilizar a las 12 voces, siendo muy frecuente la de 8 voces distribuidas en dos coros.¹⁰³ Continúan apareciendo vestigios de la notación mensural y ambigüedades tonales (especialmente en sus obras en latín), si bien a medida que avanza el siglo XVIII el músico va haciendo uso de una tonalidad más clara. La escritura instrumental comienza a ser independiente y a alejarse de la vocal, incluso en ocasiones las voces llegan a adoptar giros instrumentales. En su obra en castellano P. Rabassa continúa utilizando las formas de moda en la música italiana y europea de la época que conviven con otras de importación francesa (minué) y con las genuinamente hispánicas (estribillo y coplas). A partir de la década de 1730 en su obra en castellano se aprecia un cambio de gusto estético que se aleja del Barroco y se aproxima al estilo galante o pre-clasicismo. Pedro Rabassa no abandonó el estilo barroco tardío pero sí incorporó en su obra rasgos y procedimientos compositivos que posteriormente se desarrollarían durante el Clasicismo musical, lo que permite situarle entre los músicos más progresistas de la primera mitad del siglo XVIII en España.

4.1. Obras seleccionadas de Pedro Rabassa

La valoración de la obra musical de Pedro Rabassa no puede ser definitiva hasta que su producción completa no sea transcrita y analizada. Sin embargo, el estudio de una selección de veinte de sus obras me ha permitido extraer algunas valoraciones.

1) El estilo musical de las obras seleccionadas de Pedro Rabassa puede enmarcarse dentro del barroco tardío y con una cierta apertura hacia el estilo pre-clásico, estéticas que convivieron a lo largo de la vida compositiva. El maestro comenzó a introducir recursos compositivos propios de la estética pre-clásica en las décadas de los años 1730 y 1740, es decir, en fechas similares a las establecidas para el resto de

¹⁰³ Por ejemplo, la misa *Iste Sanctus* que compuso Pedro Rabassa a 11 voces durante su etapa en la Catedral de Valencia, la redujo a 7 voces suprimiendo el tercer coro para su interpretación en la Catedral de Sevilla en 1736. Véase el análisis y la música en este trabajo.

España, Francia y otros países de Europa (véase por ejemplo, el villancico *Oye niño mío* de 1730).

2) No existe diferenciación estilística entre sus obras vocales religiosas en castellano y profanas y sí una leve diferencia con las latinas que suelen ser más conservadoras.

3) Aparecen vestigios de la notación mensural renacentista en forma de proporciones y ennegrecimientos de figuras en un tercio de las obras editadas.

4) Casi todas las obras latinas estudiadas de Pedro Rabassa están compuestas siguiendo el sistema modal. En algunas de ellas se aprecia una tendencia hacia el sistema tonal, especialmente en las modulaciones realizadas mediante el círculo de quintas a tonalidades vecinas, (p. ej. la letanía a la Virgen de 1724).

5) Aparece un tipo una cadencia conclusiva llamada de ‘picardía’, usada habitualmente en la música occidental desde el siglo XVI.¹⁰⁴ Además en las obras musicales seleccionadas de Pedro Rabassa aparece una cadencia poco conocida hasta el momento, que he llamado de falsa relación, en la que dentro del un mismo compás el séptimo grado de la escala aparece con bemol en una voz y al tiempo siguiente aparece sensibilizada en otra de las voces (véase ejemplo musical 43).

The image shows a musical score for two voices: Tenor (Ti.) and Contralto (Cont.). The Tenor part is written in treble clef and the Contralto part in bass clef. The lyrics 'spes me a pre' are written under the Tenor part. The score shows a cadence where the seventh degree of the scale appears with a flat in one voice and is then sensitized in another voice in the following measure.

Ej. musical 43. Verso *Sepulchrum Christi* [1714-1724] de Pedro Rabassa, Ti 1º y ac., c. 22.

Josep Climent, menciona este tipo de cadencia de falsa relación con el nombre de ‘valenciana’ porque aparece en la obra de compositores valencianos de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.¹⁰⁵ Sin embargo, se observa que esta fórmula cadencial aparece frecuentemente en las obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina en el siglo XVI, con lo que su uso en la obra musical de Pedro Rabassa habría que vincularlo

¹⁰⁴ Este tipo de cadencia aparece en las obras: *Cantate Domino* (1716), c. 57; *Sepulchrum Christi* [171424], c. 13; *Misa Iste Sanctus* (1726), Gloria, cc. 57 y 106 y Credo, c. 36.

¹⁰⁵ Tomo la definición de ‘cadencia valenciana’ de Josep Climent, “Juan Cabanilles. Puntualizaciones biográficas”, *Revista de Musicología*, VI (1983), pp. 213-222.

tal vez al lenguaje modal más que a una adscripción a escuelas geográficas¹⁰⁶ (véase ejemplo musical 44). He observado que esta cadencia de falsa relación aparece preferentemente en las obras latinas, no sólo de los maestros que pasaron por la Catedral de Valencia, sino en las de otros músicos que no ejercieron su magisterio en dicha ciudad, por ejemplo en la obra de Juan Francés de Iribarren, maestro de capilla en la Catedral de Málaga.¹⁰⁷

The image shows a musical score for a motet by Giovanni Pierluigi da Palestrina, titled 'Quis sicut Dominus'. The score is for 8 voices and includes Latin lyrics. It shows a cadence of false relation between the tenor and alto voices of the choir. The lyrics are: 'gens páu - pe - rem,] ut cól - lo - cet e - um cum... rem, [é - ri - gens páu - pe - rem,] ut cól - lo - cet e - um cum... páu - pe - rem,] [é - ri - gens páu - pe - rem,] rem, [é - ri - gens páu - pe - rem,] - ri - gens páu - pe - rem,] [é - ri - gens páu - pe - rem,]..... [é - ri - gens páu - pe - rem,] ut... cól - lo - cet e - um cum... - ri - gens páu - pe - rem,] ut cól - lo - cet e - um cum.....'.

Ej. musical 44. Motete *Quis sicut Dominus* a 8 voces, de Giovanni Pierluigi da Palestrina, cc. 36-41, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 200. Obsérvese la falsa relación entre las voces de tenor de coro 1º y alto de coro 2º del c. 38.¹⁰⁸

6) La plantilla vocal de la mayoría de las obras aparece distribuida en dos o tres coros que presentan una tímbrica contrastante. Con frecuencia el coro 1º cuenta con una mayor presencia de voces agudas (TiTiAT, TiT o TiAT), mientras que los coros 2º y 3º

¹⁰⁶ Las obras en latín de Pedro Rabassa seleccionadas en las que aparecen cadencias de falsa relación son: *Cantate Domino* (1716), cc. 16, 71, 88, 115 y 121; *O vos omnes* (a. 1724), c. 47; *Sepulchrum Christi* (a. 1724), c. 22; Letanía a la Virgen (1724), cc. 16, 89, 99, 127, 190, 216 y 255; *Elegis eos Dominus* (1729), cc. 4, 18, 37 y 56; Misa *Iste Sanctus* (1736), Kyrie, cc. 16, 26, 34/ Gloria, cc. 48, 63 y 92/ Sanctus, cc. 14, 16 y 35/ Agnus Dei, c. 25; *Miserere* (1740), *Miserere*, cc. 41, 43, *Cor mundum*, cc. 6, 15 y *Quoniam*, cc. 30, 34, 41, 53 y 57.

¹⁰⁷ En la obra en latín de Juan Francés de Iribarren aparece este tipo de cadencia frecuentemente, por ejemplo en su *Miserere* de 1736, a 12 voces y acompañamiento. Transcripción: Luis Naranjo Lorenzo Málaga, 1994. Inédita.

¹⁰⁸ Esta cadencia de falsa relación aparece en otras obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina como: misa *Tu es Petrus*, a 6 voces, Gloria, c. 47, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 8; misa *Hodie Christus natus est*, a 8 voces, Kyrie, c. 58, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 63; *Magnificat* de tono III, a 4 voces, c. 40, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 126; motete *Nunc dimitis*, a 6 voces, cc. 71 y 74, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 174; motete *Confitebor tibi, Domine*, a 8 voces, c. 17, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 177 y motete *Quis sicut Dominus*, a 8 voces, c. 38, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 200, entre otros.

están formados siempre por un cuarteto vocal en el que aparecen representadas las cuatro cuerdas (TiATB). En general, el coro 1º suele tener una mayor presencia musical en las obras e introduce el material motívico que posteriormente retoman los coros 2º y 3º. Todas las obras seleccionadas, excepto cuatro en castellano que son para voces solistas o dúo, están compuestas en estilo policoral. Este se caracteriza por el diálogo y la simultaneidad de varios coros, que producen un efecto de estereofonía y eco. A partir de la década de 1740 Pedro Rabassa fue abandonando el auténtico estilo policoral para dar paso a una falsa policoralidad, es decir, la duplicación de coros con una intención expresiva y estética.¹⁰⁹

7) En algunas obras seleccionadas las voces y los instrumentos presentan una escritura semejante y ambivalente (p. ej. en el himno *Te lucis ante terminum* de 1726). En otras obras se observa cómo el lenguaje instrumental comienza a desligarse del vocal, e incluso cómo las voces presentan giros y motivos melódicos más propios de la escritura instrumental, (p. ej. el villancico *Hoy la tierra con María* de 1714 o la letanía a la Virgen de 1724).

8) La parte del acompañamiento continuo, como es habitual en las composiciones españolas del siglo XVIII, no aparece cifrada en su totalidad, a excepción de casos concretos: acordes de primera inversión (6) y series de sextas, acordes y series de séptimas en estado fundamental (7) y primera inversión (6/5), novenas (9) y retardos de la 3ª por la 4ª.¹¹⁰

9) Las indicaciones de tempo y matices son escasas en las obras estudiadas y aparecen fundamentalmente en español, a excepción de algunas en italiano.

10) La influencia estética de Italia se observa fundamentalmente a través de la incorporación de estructuras formales utilizadas inicialmente por los músicos italianos, como el recitado y el aria; la presencia de indicaciones de tempo y matices en italiano; y el empleo de un estilo más melismático propio del *bel canto*, en especial en las arias y las coplas. La música italiana influyó de forma generalizada en todos los países europeos, y España, que se muestra de esta manera conocedora de la moda del momento, no fue una excepción. La influencia de la música italiana se aprecia en mayor

¹⁰⁹ Este fenómeno aparece en el *Miserere* (1740) transcrito, en el que existe un coro 3º que es duplicación del coro 2º. El fenómeno de la falsa policoralidad fue común en la obra de otros compositores españoles en la segunda mitad del s. XVIII. M^a Antonia Virgili, "Voces e instrumentos en la música religiosa española del s. XVIII", *Nassarre*, III, n.º 2 (1987), p. 95.

¹¹⁰ El cifrado escasamente aparece, únicamente cuando se da un paso concreto que se sale de lo previsible: una resolución imprevista, una disonancia, una alteración forzada, etc. Louise K. Stein, "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. I, p. 359.

medida en las obras en castellano y algunas de ellas son una sucesión de recitados y arias, como las cantadas. En otras obras en romance aparecen mezcladas las secciones típicas de la música hispana con las formas consideradas típicamente italianas.¹¹¹

4.1.1. En latín

Ocho de las diez obras seleccionadas en latín seleccionadas presenta una plantilla vocal distribuida en dos coros. Seis de esas obras tienen sólo acompañamiento continuo y al órgano, y cuatro obras llevan además dos violines. Dos de las diez obras en latín seleccionadas presentan vestigios de la notación mensural (proporciones y ennegrecimientos).¹¹² En las obras en latín estudiadas predomina el compás menor o compasillo¹¹³ y las frases breves en las que el texto se aplica silábicamente a la música. Frecuentemente las frases musicales de las obras analizadas comienzan con una textura homofónica y continúan de forma contrapuntística. La homofonía permite una mayor inteligibilidad del texto, mientras que con el contrapunto la percepción del texto es más difícil. En la selección de obras estudiadas se respeta el ritmo del verso latino, de forma que los acentos quedan subrayados por la acentuación rítmica de la música.

4.1.2. En castellano

A diferencia de las obras en latín seleccionadas, en las obras en castellano elegidas no predomina el estilo policoral. En cuatro de la plantilla vocal está distribuida en dos coros: tres para voces a solo, una a dúo o dos cuentan con un solo coro.

En contraposición a las obras latinas seleccionadas, en las que menos de la mitad contaban con la participación de violines, siete de las obras en castellano seleccionadas presentan dos violines y una obra cuenta con otros instrumentos además de los del

¹¹¹ Las obras que cuentan con recitados y arias son las siguientes: cantada *Monstruo voraz* (a. 1713), villancico *Hoy la tierra con María* (1714), dúo de tiple humano *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730), villancico *Corred, corred pastores* (1745) y villancico *Venturoso pastor* (1755). Además la sección 4ª *Ecce enim* del *Miserere* (1740) responde al esquema formal del aria *da capo* aunque no aparece esa denominación en los manuscritos.

¹¹² Las obras latinas seleccionadas que presentan proporciones tripla y ennegrecimientos en su notación son *Cantate Domino* (1716) y *Te lucis ante terminum* (1726).

¹¹³ Pablo Nassarre (*Escuela de Música... op. cit.*, t. I, pp. 245-246) consideraba que este compás era el más apropiado para la música en latín (véase apartado sobre notación y aspectos interpretativos al comienzo de este trabajo).

acompañamiento continuo, como chirimía y un acompañamiento a los violines sin especificar.¹¹⁴

Mientras que la mayoría de obras latinas se seguían componiendo con el sistema modal, las obras en castellano estudiadas están dentro del sistema tonal. No obstante, en algunas obras en castellano aparece la cadencia llamada de falsa relación de reminiscencias modales.¹¹⁵

Cuatro obras en castellano presentan vestigios de la notación mensural, como proporciones y ennegrecimientos (*Hoy la tierra con María* (1714), *Varones amantes* (1727), *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1724) y *El alcalde de Belén* (1743). Las obras en castellano seleccionadas presentan una mayor variedad de compases con respecto a las obras latinas y en ellas predomina el ritmo ternario.¹¹⁶ Cuatro de las obras en castellano seleccionadas mantienen el compás de compasillo a lo largo de toda la pieza. Otras cuatro, precisamente las que presentan vestigios de notación mensural, tienen secciones escritas en proporción sexquialtera (3/2) y tripla (3/1); en dos obras aparece el compás de 12/8 (*Oye niño mío* y *Amor a cuyas aras rendido*); en otra obra el compás de $\frac{3}{4}$ (*Venturoso pastor*) y en una el compás de 2/2 (*Oye niño mío*).

En la selección de obras en castellano estudiada es posible apreciar que en unas predominan recursos compositivos más vinculados a la tradición musical barroca, como en *Varones amantes* (1727); otras incorporan formas importadas de la música italiana, como *Monstruo voraz* (a. 1713), *Hoy la tierra con María* (1714), *Amor a cuyas aras rendido* (ca. 1730), *Corred, corred pastores* (1745) y *Venturoso pastor* (1755); y cuatro incluyen recursos vinculados al estilo pre-clásico, como *Oye niño mío* (1730), *Qué dulzura armoniosa* (1735), *Corred, corred pastores* (1745) y *Venturoso pastor* (1755).

En la estructura de los villancicos seleccionados de Pedro Rabassa se observa una evolución con respecto al siglo XVII cuando la sección introductoria estaba vinculada musicalmente al estribillo,¹¹⁷ cosa que no ocurre en las introducciones de sus obras. Un rasgo a destacar en algunas obras seleccionadas de Pedro Rabassa es que cuentan con una introducción que comienza de forma exclusivamente instrumental, a la manera de preludio o breve obertura. Las arias que aparecen en las obras seleccionadas de Pedro

¹¹⁴ Véanse las plantillas en las tablas 92-117 de las obras seleccionadas.

¹¹⁵ Las obras en castellano que presentan algunas cadencias de falsa relación son los villancicos *Hoy la tierra con María* (1714), *Resuenen los clarines* (1719) y *Qué dulzura armoniosa* (1734).

¹¹⁶ Pablo Nassarre (*Escuela de Música... op. cit., t. I, p. 245*) decía que el ritmo ternario, concretamente la proporción menor (3/2) era más utilizado por los compositores cuando componían en lengua vulgar, porque resultaba “grave, airoso, alegre y aun profano” (véase apartado sobre notación y aspectos interpretativos al comienzo de este trabajo).

¹¹⁷ José López Calo, *Historia de la música española. S. XVII... op. cit., p. 116*.

Rabassa son *da capo* (ABA), una forma típica de la escuela napolitana en la que la tercera sección es una repetición de la primera (frecuentemente adornada).¹¹⁸ Por ejemplo, en la cantada *Monstruo voraz* (a.1713) las dos secciones de las arias *da capo* están equilibradas con respecto a su extensión musical, lo que indica una fecha de creación más temprana que el resto de arias, cuya primera sección (A) es más extensa que la segunda (B). En las arias más tempranas también se observa una mayor estabilidad tonal en la primera sección (A), mientras que en la segunda aria de *Monstruo voraz* y especialmente a partir del villancico *Hoy la tierra con María* (1714), se evita la estabilidad tonal con modulaciones al tono de la Dominante y de la Subdominante. Cabe señalar que en la primera sección (A) de las arias de las obras seleccionadas de Pedro Rabassa no aparece un recurso típico de los compositores de ópera napolitanos, como el regreso a la tonalidad principal a través del modo menor.¹¹⁹

El tratamiento musical que se da al texto castellano respeta el ritmo y las pausas del lenguaje. En las obras en castellano seleccionadas la homofonía y el estilo silábico predominan en la introducción, recitado y algunas coplas. En cambio, el contrapunto, la imitación y los recursos típicos de la música policoral se concentran en los estribillos, donde frecuentemente se superponen diferentes textos. El tratamiento más melismático de los textos suele aparecer en las arias y coplas.

4.2. Recursos compositivos utilizados

4.2.1. Vinculados a la tradición musical

Los recursos musicales utilizados por Pedro Rabassa en las obras seleccionadas más ligados a la tradición musical renacentista y barroca son los siguientes:

-Reminiscencia de la notación mensural renacentista en forma de proporciones y ennegrecimientos de las figuras. Las proporciones vinculan la música con la noción de *tactus* e invariabilidad del tempo y los ennegrecimientos modifican el ritmo general de la obra y alteran su acentuación creando hemiolias. Esta modificación rítmica se

¹¹⁸ Juan José Carreras, *La música en las catedrales en el s. XVIII F. J. García (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, Diputación Provincial, 1983, p. 86.8

¹¹⁹ Este recurso sí que aparece en algunas obras de José de Nebra, como *Bella Aurora del Carmelo* (1752). M^a Salud Álvarez Martínez, *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, Diputación Provincial, 1995, pp. 9-17.

encuentra motivada por la acentuación del texto,¹²⁰ p. ej. en *Cantate Domino* (1716), *Te lucis ante terminum* (1726), *Hoy la tierra con María* (1714), *Amor a cuyas aras rendido* [1714-24] o *Varones amantes* (1727).

-Utilización del lenguaje modal. En ocasiones, la armadura aparece incompleta ya que falta alguna alteración que se escribe de forma accidental a lo largo de la obra, p. ej. en el dúo de tiple humano *Amor a cuyas aras rendido*. Se observa que preferentemente las obras en latín están concebidas dentro del sistema modal, mientras que en las obras en castellano predomina la utilización del sistema tonal.

-Aparición de recursos cadenciales que fomentan la ambigüedad tonal y recuerdan a la música modal. Por ejemplo, la amplia presencia de una cadencia que produce una falsa relación entre dos notas.¹²¹ Esta cadencia aparece de forma frecuente en las obras en latín y ocasionalmente en las obras en castellano.¹²²

-Presencia de recursos y plantillas vocales típicas de la música policoral barroca española, p. ej. la división en coro 1º (tiple 1º, tiple 2º, alto, tenor), coro 2º (tiple, alto, tenor, bajo) y en el caso de que aparezca un coro 3º (tiple, alto, tenor, bajo).¹²³

-Empleo, en ocasiones, de un lenguaje instrumental semejante al vocal que muestra la falta de independencia y autonomía de los instrumentos y evidencian un estadio poco desarrollado del lenguaje instrumental.

-Utilización del material motívico en frases largas e irregulares, p. ej. en el tono *Varones amantes*.

-Vigencia de la teoría de los afectos propia del estilo barroco, que intenta traducir en música el contenido semántico del texto para conmover al oyente,¹²⁴ p. ej. en el villancico *Hoy la tierra con María*.

¹²⁰ José Vicente González Valle, "Relación música/ texto en la composición musical en castellano del s. XVII"... *op.cit.*, pp. 103-132.

¹²¹ Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, Norton, 1978. Traducción española, Madrid, Akal, 1991, p. 81 y 91, en su capítulo sobre los modos gregorianos dice: "Ya hemos señalado que el semitono inferior a la final está casi completamente prohibido, pero el semitono superior a la final es normal en las cadencias de la tonalidad de deuterus (modos 3 y 4)." Más hacia delante sigue diciendo que "Originalmente, todas las dominantes de los modos auténticos eran a la quinta superior a la final, y la de los modos plagales, al tercera superior. Durante los siglos X y XI, sin embargo, las dominantes de los modos 3, 4 y 8 subieron un grado hasta sus posiciones actuales. Posiblemente esto fue consecuencia de los recién estandarizados sistemas de notación y solmisación, con su alternancia entre si bemol y si natural. En cualquier caso, las dominantes de los modos 3 y 8 subieron de si a do".

¹²² Véase apartado sobre valoración de las obras seleccionadas de Pedro Rabassa en este mismo capítulo.

¹²³ Miguel Querol, "La música religiosa española en el s. XVII", *I Congresso Internazionale di musica sacra*, Roma, 1950, p. 324. Citado por Thomas F. Taylor, "The Spanish high Baroque motet and villancico. Style and performance, *Early Music* 12, nº 1 (1984), p. 67.

¹²⁴ Véase G. J. Buelow, "Rhetoric and Music", *The New Grove Dictionary...* *op. cit.*, t. 15, pp. 793-803.

4.2.2. Vinculados al estilo pre-clásico

Las composiciones estudiadas de Pedro Rabassa muestran que dicho músico conocía también algunos recursos que aproximan su música hacia el estilo pre-clásico y que comenzaron a utilizarse en su época, como:

-Mayor claridad en la armonía y utilización del sistema tonal, que se hace patente sobre todo en las obras en castellano a partir de la década de 1730, p. ej. en los villancicos *Oye niño mío* (1730), *Qué dulzura armoniosa* (1734), *El alcalde de Belén* (1743) y *Corred, corred pastores* (1745).

-Acortamiento y segmentación de las frases musicales, especialmente en las obras en castellano, aunque sólo llegan a la simetría en el villancico *Oye niño mío* (1730).

-Simplificación de la textura contrapuntística, p. ej. en los villancicos *Oye niño mío* (1730), *Qué dulzura armoniosa* (1734), *El alcalde de Belén* (1743).

-Reducción de la plantilla vocal, especialmente a partir del primer cuarto del siglo XVIII y alejamiento de la auténtica policoralidad para dar paso a una falsa policoralidad, en la que el coro 2º ó 3º duplica las voces del coro 1º ó 2º, p. ej. en el *Miserere* (1740).

-Estabilidad de dos violines en la plantilla instrumental, además del acompañamiento continuo y órgano. Los violines aparecen en todas las obras en castellano a excepción del dúo de tiples humano y los villancicos *Resuenen los clarines* (1719) y *Qué dulzura armoniosa* (1734); y en algunas obras en latín, como en la letanía a la Virgen (1724), el himno *Te lucis ante terminum* (1726) y el *Miserere* (1740).

-Utilización de un lenguaje instrumental propio, en el que aparecen arpeggios, grandes intervalos y escalas en figuración breve.

-Incorporación de secciones consideradas originarias de la música italiana, de moda en toda Europa, como el recitado y el aria y convivencia de ésta junto a otras típicamente hispanas como el estribillo y las coplas: Por ej. en la cantada *Monstruo voraz* [a. 1713], los villancicos *Hoy la tierra con María* (1714), el dúo de tiples humano *Amor a cuyas aras rendido* [1714-1724] y los villancicos *Corred, corred pastores* (1745) y *Venturoso pastor* (1755).

-Tendencia a una mayor precisión expresiva con utilización de indicaciones de tempo y matices. Estas indicaciones aparecen tanto en castellano (“vivo/ con aire/ a medio aire/ despacio” y “quedo/ fuerte”) como en italiano (“Allegro/ Andante”).

5. La obra de Pedro Rabassa en el contexto de sus contemporáneos

La producción musical analizada de Pedro Rabassa pertenece a la primera mitad del siglo XVIII, época de apogeo del llamado Barroco tardío o alto Barroco, que ha sido fechado aproximadamente entre 1680 y 1730 en el caso de Italia. En los demás países este período comenzó aproximadamente unos diez o veinte años más tarde que en Italia.¹²⁵ En España la música barroca siguió vigente hasta finales del siglo XVIII, si bien desde poco antes de la segunda mitad del mismo siglo se aprecia una etapa de transición del Barroco al Clasicismo, es decir, un período intermedio donde convivieron varias técnicas y recursos compositivos tanto vinculados a la tradición como otros que proporcionaban una nueva sonoridad.¹²⁶

En el Barroco la música religiosa europea, incluida la española, experimentó una renovación a diferentes niveles y especialmente a nivel tonal. Según Charles Rosen, aun a principios del siglo XVIII, la modulación era más un movimiento de desviación [de la tonalidad] que la implantación auténtica, si bien temporal, de una nueva tónica. Sin embargo, a lo largo del siglo se fue acusando una polaridad acusada entre la Tónica y la Dominante.

“El mayor cambio experimentado en la tonalidad durante el s. XVIII, parcialmente influido por el temperamento igual, lo constituye una nueva polaridad enfática entre la tónica y la dominante, polaridad que hasta entonces no estaba tan acusada. Durante el s. XVII, las cadencias seguían formándose con acordes de tres notas dominantes o subdominantes, pero como quiera que empezaban a comprenderse las ventajas de resaltar el desequilibrio interno del sistema (el dominio de la dirección de los sostenidos sobre los bemoles) se abandonó la cadencia plagal o subdominante. Triunfó la cadencia dominante, que pasó a ser la única, reforzada por la importancia creciente del acorde de séptima de dominante (...)”¹²⁷

Otros autores, como Jan LaRue establecen diferentes denominaciones para los pasos intermedios entre el sistema modal y tonal y hablan de tonalidad migratoria o

¹²⁵ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era-From Monteverdi to Bach*, New York, Norton, 1947. Versión española de Clara Janés y José M^a Martín Triana, Madrid, Alianza, 1986, p. 32.

¹²⁶ José López Calo (“La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales”... *op. cit.*, pp. 188-189) confiesa que no tiene una idea clara para definir o enjuiciar el período de la historia de la música religiosa española desde aproximadamente 1710/1720 hasta 1780/1790 y no se decanta por su clasificación en música “manierista” o “rococó”, si bien le parece que quizás se pueda hablar de un cierto “academicismo”.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 30-31.

pasajera, cuando se pasa de un centro tonal a otro sin establecer ningún sentido direccional, y de tonalidad bifocal, en el caso en el que se produce una oscilación entre el modo mayor y su relativo menor y ambos centros tienen la misma importancia.

“*Tonalidad migratoria o pasajera*. Representa un tipo de proceso armónico observado principalmente desde el Renacimiento temprano hasta el último Barroco que pasa constantemente, de forma pasajera, de un centro tonal a otro sin establecer ningún sentido direccional consistente ni ningún otro objetivo gravitatorio central. Esta cualidad migratoria tiende a contrarrestar la ascendencia y supremacía de cualquier otra tonalidad, aunque el sentimiento general de tonalidad se desarrolle con fuerza, en el período renacentista. En las obras posteriores, la gradual aparición del círculo de quintas como camino moduladorio característico, evidencia una conciencia tónica-dominante, y un sentido más firme de control que la costumbre renacentista de asentarse en cualquier punto conveniente; una costumbre que a veces suena <incorrecta> para los oídos modernos puesto que contradice el acumulativo énfasis tonal de la pieza.

Tonalidad bifocal. Constituye una etapa intermedia en el desarrollo hacia la tonalidad unificada: la podemos encontrar sobre todo en el siglo XVII y principios del XVIII, y se caracteriza por la oscilación entre el modo mayor y su relativo menor, pero sin que pueda entenderse como otra excusión a una tonalidad migratoria. Los dos centros parecen tener prácticamente igual importancia, de ahí el término *bifocal*. Esta forma de tonalidad, curiosamente ambivalente, puede observarse con mayor claridad en las divisiones estructurales de las obras del barroco, donde la dominante de una tonalidad menor se resuelve con frecuencia directamente en el relativo mayor, más que en su propia tónica, funcionando de este modo con una capacidad doble o bifocal.¹²⁸

Los pasajes de este tipo, aparte de no ser raros, nos muestran que los compositores tenían de las dos tonalidades el concepto de una unidad bifocal.”¹²⁹

En el Barroco tardío se buscaba la variedad a través del contraste tímbrico de los coros y sobre todo del adorno (especialmente en las repeticiones), mientras que en el período Clásico se comenzó a buscar a través del contraste dinámico de intensidad, con la utilización de matices. Una de las características más relevantes del período Clásico, que comenzó a aparecer levemente con anterioridad, fue la utilización de las frases melódicas breves, periódicas y articuladas: “la fuerza motriz del nuevo estilo es la frase periódica, la del Barroco es la secuencia armónica.”¹³⁰

¹²⁸ Véase Jan LaRue, “Bifocal Tonality, An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences”, *Essays on Music in Honor of A. T. Davison*, Cambridge, Mass, 1957, pp. 173-184.

¹²⁹ Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, Norton & Company, Inc., 1970. Versión española, *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Labor, 1989, p. 40.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 57 y 73.

5.1. Los compositores

La música de Pedro Rabassa destacó entre la de sus contemporáneos ya en los primeros años que pasó como compositor en Barcelona.¹³¹ Dos cantadas compuestas con anterioridad a 1713 aparecen recopiladas en misceláneas de compositores españoles y portugueses de la primera mitad del siglo XVIII¹³² junto a músicos tan destacados como José de Torres, Antonio Literes, Sebastián Durón y Jaime de la Té y Sagau.¹³³

Durante su etapa valenciana (1714-1724) Pedro Rabassa fue el músico más relevante y prolífico de todos los que trabajaron en el área levantina durante el primer cuarto del siglo XVIII y el que más textos empleó de destacados poetas valencianos, especialmente de su contemporáneo José Vicente Ortí y Mayor (véanse tablas 119, 120 y 121).

Tabla 119. Compositores que pusieron música a los textos del libro *Versos sacros* de Francisco Figuerola a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

Fuente: VA sm, Francisco Figuerola, *Versos sacros*. Ms. 6408; José Ruiz de Lihory, *La Música en Valencia... op. cit.*, pp. 339 y 356; *Diccionario de la música valenciana... op. cit.*

Músico	Puesto	Lugar	Nº de obras en VA sm, ms. 6408
Antonio Teodoro Ortells	[Maestro de capilla]	[Catedral de Valencia]	30
Mateo [Luis] Peñalva	[Maestro de capilla]	[Catedral de] Segorbe (Castellón)	25
José Andreu	Maestro de capilla	Iglesia de San Martín de Valencia	18
Francisco Sarrió	[Maestro de capilla]	Iglesia de San Martín de Valencia	9
Francisco Zacarías	[Maestro de capilla]	Játiva (Valencia)	8
Jaime Muñoz	¿	Castellón	7
Pedro Martínez de Orgambide	[Maestro de capilla]	Colegio del Corpus Christi de Valencia]	5
Alejandro González	¿	¿	4
Roque Muñoz ¹³⁴	[Organista]	[Santa Catalina de Valencia]	4
Roque Monserrat	[Organista?]	[Santa Catalina de Valencia?]	3
Carlos Escuder	¿	¿	2
Félix [Masip]	Arpista	Iglesia de San Juan de Valencia	1

¹³¹ Véase apartado sobre la Capilla Real del Archiduque Carlos en Barcelona en el capítulo VII.

¹³² *Monstruo voraz y Herido de sus flechas* conservadas en Portugal, Cardiff (Gran Bretaña) y San Francisco (EEUU). Véase en el capítulo VIII el apartado sobre las fuentes musicales.

¹³³ Véase Begoña Lolo, *José de Torres... op. cit.* y Gerhard Doderer (ed.), *Jayme de la Té y Sagau: cantadas humanas a solo. I Parte (1723)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, 2 vols.

¹³⁴ Roque Muñoz fue organista de la iglesia de Santa Catalina de Valencia en 1661. Pudiera ser mismo músico que Roque Monserrat y a su vez pariente de José Muñoz de Monserrat, el organista de la catedral de Sevilla en el s. XVIII.

[Jerónimo] Iranzo	[Maestro de capilla]	[Cullera, Valencia]	1
Miguel Martí	¿	Iglesia de San Juan de Valencia	1
[Mateo] Luis Peñalva	[Maestro de capilla]	[Catedralde Segorbe]	1
Pedro Rabassa	[Maestro de capilla]	[Catedral de Valencia]	1

Los textos de los manuscritos de *Poesías sacras* y *Poesías sagradas* de José Vicente Ortí y Mayor tuvieron mayor difusión que los de *Versos sacros* de Francisco Figuerola, ya que el número de textos del primer poeta utilizados por diversos compositores fueron casi el doble que los del segundo. Aproximadamente cuarenta textos de *Poesías sacras* se cantaron en diversas instituciones religiosas de la ciudad de Valencia y una veintena de textos en iglesias de fuera de la capital (véase tabla 120). Más de la mitad de los textos de *Poesías sagradas* que llevan el nombre de algún compositor, fueron empleados por Pedro Rabassa en sus composiciones (54'7 %) (véase tabla 121).

Tabla 120. Compositores que pusieron música a los textos del libro *Poesías sacras* de José Vicente Ortí y Mayor ca. 1700-1750.

Fuente: VA sm, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sacras*. Ms. 6366; *Diccionario de música valenciana...op. cit.*

Músico	Puesto	Lugar	N ° de obras en VA sm, ms. 6366
José Pradas	[Maestro de capilla]	[Catedral de Valencia]	23
Pedro Rabassa	[Maestro de capilla]	[Catedral de Valencia]	22 aproximadamente
Luis López	[Maestro de capilla]	Iglesia de San Martín de Valencia	15 aproximadamente
[Francisco] Zacarías	[Maestro de capilla]	Elche (Alicante)	7
[Salvador] Noguera	[Maestro de capilla]	Iglesia de los Santos Juanes de Valencia	5 aproximadamente
Jerónimo Iranzo	[Maestro de capilla]	[Iglesia de Cullera, Valencia]	3
Vicente Rodríguez	[Organista]	[Catedral de Valencia]	3
Fernando	Arpista	Iglesia de San Juan de Valencia	2
Tomás Guerau	¿	¿	2
Mariano Campos	¿	¿	1
[Francisco] Hernández [Illana?]	[Maestro de capilla]	Colegio [del Corpus Christi de Valencia]	1
Vicente Hervás	[Maestro de capilla]	[Iglesia de Sueca, Valencia]	1
Serrat	Maestro [de capilla]	Iglesia de Játiva (Valencia)	1

Tabla 121. Compositores que pusieron música a los textos del libro *Poesías sagradas* de José Vicente Ortí y Mayor ca. 1701-1748.

Fuente: Mn, José Vicente Ortí y Mayor, *Poesías sagradas*. Ms. 14097.

Músico	Puesto	Lugar	N ° de textos en ms. 14097 a los que pusieron música
Pedro Rabassa	Maestro de capilla	Catedral de Valencia	40
Onofre Peñalva	Maestro de capilla	[Iglesia de] Onteniente (Valencia)	12
Vicente Hervás	Maestro de capilla	[Iglesia de] Sueca (Valencia)	8
Luis López	[Maestro de capilla]	Iglesia de San Martín de Valencia	5
Jerónimo Iranzo	Maestro de capilla	[Iglesia de] Cullera (Valencia)	4
Pedro Martínez de Orgambide	[Maestro de capilla]	Colegio del Corpus Christi de Valencia	3
Vicente Rodríguez	Organista	Catedral de Valencia	2
¿	Organista	[Iglesia de] Mora (Aragón)	2
Félix Masip	[Arpista?]	[Iglesia de San Juan de Valencia?]	1
José Pradas	Maestro de capilla	Iglesia de Santa María de Castellón	1
Serrat	Maestro [de capilla]	[Iglesia de] Játiva (Valencia)	1
¿	Organista "famoso"	¿	1

Pedro Rabassa compuso la música varios oratorios para la Congregación de San Felipe Neri de Valencia y sus textos impresos se han conservado en antologías de oratorios junto a otros destacados compositores españoles de este género (véanse tablas 122 y 123).

Tabla 122. Textos impresos de oratorios y diversos textos religiosos a los que pusieron música Pedro Rabassa y otros compositores ca. 1706-1721 que se conservan en el Archivo Municipal de Valencia.

Fuente: VA bm, *Orator[ios] y v[aria]s piezas*. Barb. Martí 748 (4) 112.

Fecha	Título	Músico	Puesto	Observaciones
1706	<i>Oratorio sacro a la Pasión de Christo</i>	Antonio Teodoro Ortells	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	En VA sm con fecha de 1705.
1713	<i>El hombre moribundo</i>	Antonio Teodoro Ortells	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	En VA sm. Se cantó en 1702 y 1713 (4ª impresión).
1713	<i>Oratorio sacro al Nacimiento de Christo Nuestro Señor</i>	Pedro Martínez de Orgambide	Capellán [y maestro de capilla] del Colegio del Corpus Christi de Valencia	Se cantó en 1704.

1715	<i>Afectos de un alma</i>	José de San Juan	Maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid	En VA sm
1715	<i>La gloria de los Santos</i>	Pedro Rabassa	Maestro de capilla de la Catedral de Valencia	En VA sm. En PA co se conserva la música.
1718	<i>La caída del hombre y su reparación</i>	Pedro Rabassa	Maestro de capilla de la Catedral de Valencia	[Texto de José Ortí y Moles o de José Vicente Ortí y Mayor?]
1721	<i>Triunfo de la castidad</i>	Pedro Vidal	Maestro [de capilla] de la iglesia de Algemesí (Valencia)	En VA sm

Tabla 123. Textos impresos de oratorios a los que pusieron música Pedro Rabassa y otros compositores ca. 1702-1772 que se conservan en la Biblioteca Serrano Morales de Valencia.

Fuente: VA sm, *Oratorios*. A-9/204.

Fecha	Título	Músico	Puesto	Observaciones
1702	<i>El hombre moribundo</i>	Antonio Teodoro Ortells	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	En VA bm con fecha de 1713 (5ª impresión).
1703	<i>El juicio particular</i>	Antonio Teodoro Ortells	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	En VA bm.
1705	<i>Oratorio sacro a la Pasión de Christo</i>	Antonio Teodoro Ortells	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	En VA bm con fecha de 1706.
1712	<i>Batalla de los ángeles</i>	Francisco Sarrió	Maestro de capilla de San Martín de Valencia	
1715	<i>La gloria de los Santos</i>	Pedro Rabassa	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	En VA bm. Texto de José Vicente Ortí y Mayor. Música en PA co.
1720	<i>Oratorio sacro a San Juan Bautista</i>	Pedro Rabassa	Maestro de capilla de Catedral de Valencia	Texto de José Ortí y Moles
1721	<i>Triunfo de la castidad</i>	Pedro Vidal	Maestro de capilla de iglesia de Algemesí (Valencia)	En VA bm
1728	<i>La soberbia, abatida por la humildad de San Miguel</i>	Francisco Hernández Illana	Maestro de capilla de la Catedral de Astorga (León)	
1732	<i>Delicias del amor</i>	Sebastián Durón	Maestro de la Capilla Real de Madrid	
1732	<i>Triunfo de la gracia divina</i>	José de San Juan	Maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid	
1734	<i>La primera flor del Perú ... de Santa Rosa de Lima</i>	Francisco Vicente Cervera	Organista del Colegio del Corpus Christi de Valencia	Texto de José Vicente Ortí y Mayor
1742	<i>Maravillas de la gracia</i>	Francisco Llácer	Arpista de la Capilla de San Juan de Valencia	
1749	<i>La primera flor del Perú ... de</i>	Francisco Vicente	Maestro de ceremonias y	Texto de José Vicente Ortí y

	<i>Santa Rosa de Lima</i>	Cervera	organista del Colegio del Corpus Christi de Valencia	Mayor
1760	<i>Desengaño de la mundana felicidad, y conversión de un pecador simbolizado en la parábola del hijo pródigo</i>	José Pradas	Maestro de capilla de la Catedral de Valencia	En VA bm. [Texto de José Vicente Ortí y Mayor].
1769	<i>Afectos de un alma</i>	José de San Juan	Maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid	En VA bm con fecha de 1715. [Texto de José Vicente Ortí y Mayor ¿]
1770	<i>La Madre de la luz María Nuestra Señora</i>	Fernando Acuña y [su hermano] Juan Acuña	Fue organista 1º en la iglesia de Alicante, maestro de capilla de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia y beneficiado en la iglesia de Santa Catalina de Valencia	Se cantó en 1755.
1771	<i>Corona de las virtudes</i>	Francisco Moreno	Maestro de capilla de la iglesia de Tortosa (Tarragona)	
1772	<i>Oratorio sacro al Nacimiento temporal de Christo</i>	Pedro Vidal	Maestro de capilla de iglesia de Algemesí (Valencia)	

Pedro Rabassa durante su etapa sevillana (1724-+1767) se convirtió en el referente musical de la ciudad al ser maestro de capilla de la mayor institución musical de la provincia eclesiástica, que a su vez fue el modelo para las del Nuevo Mundo.¹³⁵ La Capilla de Música catedralicia con Pedro Rabassa al frente fue la más importante de la ciudad hispalense y actuó en una treintena de instituciones fuera de su templo. Las obras de Pedro Rabassa se interpretaron en diversos centros sevillanos y fueron copiadas y arregladas por otros compositores después de su muerte, como el mencionado Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la Colegiata de Olivares (Sevilla) desde 1760 a 1811.

5.2. Aspectos estilísticos

La edición y valoración de una selección de obras de Pedro Rabassa me ha permitido establecer bastantes semejanzas y algunas diferencias estilísticas con las obras de otros compositores que trabajaron en España durante el siglo XVIII, cuya producción

¹³⁵ La Colegiata de San Salvador, segunda en importancia y dotación, le confió en repetidas ocasiones la selección de varios de sus maestros, p. ej. en 1737 y 1759. Según Rosario Gutiérrez, *La música en la Colegiata de San Salvador...* p. 190.

musical ha sido estudiada. Algunas de las características comunes entre los compositores de música religiosa que trabajaron en España durante el siglo XVIII fueron: 1) la utilización de la policoralidad, 2) la reminiscencia de la música modal visible en la utilización de giros modales y en la ausencia de alguna alteración en la armadura y 3) la incorporación de formas de importación italiana (recitado y aria), especialmente en los géneros con texto en castellano (cantada, tono y villancico).

1) La policoralidad fue un recurso compositivo que se utilizó en España hasta casi finales del siglo XVIII, si bien la escritura policoral comenzó a duplicar los coros con una intención expresiva y estética a partir de aproximadamente 1740.¹³⁶ 2) La aparición de reminiscencias modales en la obra de Pedro Rabassa no creo que se deba tanto a un arcaísmo sino más bien a una característica general de la música barroca española, ya que siguen apareciendo reminiscencias del sistema modal en las obras de músicos españoles a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, e incluso en el siglo XIX 3) La incorporación de las formas italianas del recitado y del aria a las obras, preferentemente en castellano, de los compositores españoles del siglo XVIII fue un fenómeno paralelo al que vivió la música del resto de países de Europa.

Uno de los músicos más importantes en la España de comienzos del siglo XVIII fue José de Torres, maestro de la Capilla Real de Madrid.¹³⁷ Los rasgos más interesantes de la producción de José de Torres, que se reflejan en su segunda etapa, también aparecen en la producción de Pedro Rabassa. Algunos de estos rasgos son: el abandono del sistema modal para utilizar con mayor frecuencia el tonal; la ampliación de la plantilla instrumental con violines y oboes; la ausencia de una unidad temática (melódica) dentro de las obras; el empleo de la terminología italiana para indicar el tempo y los matices; la incorporación de formas italianas en las obras religiosas; y la

¹³⁶ En contraposición a la afirmación de José López Calo que sitúan el declive de la policoralidad hacia finales del s. XVII y principios del s. XVIII: “A partir de los primeros años del s. XVIII, e incluso quizá ya desde fines del s. XVII, se experimenta un cambio, y aquel ímpetu policoralista pierde fuerza: las voces se estabilizan en 8, cuando más, en dos coros, disposición que duraría hasta el s. XIX. Alguna excepción hay, de obras más complejas y amplias dentro del s. XVIII, pero son eso: excepciones.” (José López Calo, “La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales”... *op. cit.*, p. 163). “Alcanzada esta cumbre, la policoralidad decae rápidamente: hacia fines del siglo [XVII] comienzan a hacerse raras las obras a más de 12 voces, y más raras cuanto mayor sea el número de voces, de tal manera que, a partir de los comienzos del s. XVIII, la policoralidad propiamente dicha habría terminado, quedando las composiciones estereotipadas en ocho voces, divididas en dos coros [i] (...)” (José López Calo, *Historia de la música española. 3. s. XVII...* *op. cit.*, p. 30.

¹³⁷ Atendiendo a criterios cronológicos y de estilo, la producción musical del maestro de la Capilla Real de Madrid, José de Torres, puede clasificarse en dos etapas según Begoña Lolo: 1) etapa temprana y conservadora hasta 1718 y 2) etapa de influencia italiana desde 1718 a 1738. Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres Martínez Bravo...* *op. cit.*, pp. 136-195 y Paulino Capdepón, *La música en la Real Capilla de Madrid (s. XVIII)*, Madrid, Fundación Amigos de Madrid, 1992, p. 19.

utilización del recurso de la duplicación de coros con una función estética y expresiva, lo cual supone un indicio de la decadencia de la policoralidad estricta.

La obra en castellano de José de Nebra, otro de los maestros de la Capilla Real madrileña, se asemeja a la de otros compositores de la primera mitad del siglo XVIII, entre ellos a la de Pedro Rabassa. Por ejemplo, los villancicos de José de Nebra mantienen las secciones típicas del villancico renacentista, como el estribillo y las coplas y sus cantadas incluyen recitados y arias; sus obras en castellano comienzan por una subsección instrumental que puede considerarse como preludeo; se aprecia la pervivencia de escalas modales y la ausencia de alguna alteración en la armadura; en las coplas de los villancicos de José de Nebra, al igual que en las de Pedro Rabassa, no suele aparecer la expresión de ‘respuesta a las coplas’ para referirse a una sección final que contrasta con las coplas y se relaciona con el estribillo. En ocasiones, en la obra en romance de José de Nebra, y también en la de Pedro Rabassa, existe una confusión de términos en la denominación de los villancicos y las cantadas, al ser ambos géneros de temática religiosa que incluyen recitados y arias. Las obras latinas de José de Nebra muestran características comunes a otros compositores contemporáneos suyos.¹³⁸

En la obra religiosa del sucesor de José de Nebra al frente de la Capilla Real madrileña, Francisco Corselli, se hace más evidente que en la producción de otros compositores españoles del siglo XVIII -entre ellos Pedro Rabassa- la influencia de la música teatral de origen italiano, en especial a través de la explotación de las posibilidades tímbricas de los instrumentos.¹³⁹

Al igual que en algunas obras de Pedro Rabassa, en la obra en castellano de Antonio Soler, maestro de capilla del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se encuentran rasgos que recuerdan a la antigua modalidad, como la ausencia de algún bemol en la armadura, que indica que la tonalidad aún no se había impuesto sólidamente en España durante la segunda mitad del siglo XVIII. Los villancicos de Antonio Soler, al igual que los de Pedro Rabassa y otros compositores de la primera mitad del siglo XVIII, suelen comenzar con un fragmento instrumental y el material musical de la

¹³⁸ M^a Salud Álvarez Martínez, *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza... *op. cit.*, pp. 9-17. José de Nebra, utilizó frecuentemente en su obra policoral en latín la homofonía; la alternancia o encabalgamiento de los dos coros en una especie de diálogo continuo sin duplicación de ellos; y el uso de las mismas ideas temáticas a lo largo de una misma obra, las cuales son sometidas a diversos tipos de variación. El tratamiento dado a los instrumentos se diferencia poco entre sí (p. ej. la escritura de los violines se asemeja a la de los oboes) pero sí que difiere con respecto a las voces. Paulino Capdepón, *La música en la Real Capilla de Madrid (s. XVIII)*... *op. cit.*, p. 20.

¹³⁹ Véase Alvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2002.

introducción, donde predomina el silabismo y la homofonía, es independiente del de las restantes secciones del villancico.¹⁴⁰

Los músicos que trabajaron en la Catedral de Valencia con anterioridad (Antonio Teodoro Ortells) y posterioridad al magisterio de Pedro Rabassa (José Pradas, Pascual Fuentes y Francisco Morera) compusieron, al igual que él durante su etapa valenciana, a un gran número de voces (frecuentemente 12 voces distribuidas en tres coros) y mantuvieron reminiscencias modales en sus obras (p. ej. la cadencia de falsa relación). Las obras en castellano de los músicos que ocuparon el magisterio catedralicio valenciano después de Pedro Rabassa mantienen una estructura formal común: introducción breve, estribillo a un gran número de voces, coplas para un coro reducido y recitados y arias para voz solista. Sin embargo, la obra de José Pradas incluye una mayor abundancia de recursos musicales relacionados con el teatro y una instrumentación más abundante que las obras de Pedro Rabassa, (p. ej. aparecen las trompas en 1730); las obras de Pascual Fuentes se caracterizan por el uso frecuente de recursos humorísticos y la aparición de fermatas cadenciales (en 1757) y la producción de Francisco Morera, que se muestra todavía dentro del estilo Barroco tardío, destaca sobre todo por la seriedad tanto de sus textos como de su música.¹⁴¹

En la música de Francisco Valls, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona en la encrucijada de los siglos XVII-XVIII, predomina la utilización de la policoralidad y una amplia paleta instrumental (flautas, oboes, fagotes, trompas de caza) en la que la familia del violín cobra una singular importancia.¹⁴²

¹⁴⁰ La obra en castellano de los maestros que trabajaron en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en la primera mitad del siglo XVIII, José Buendía y Juan de Alejos, se atiene todavía en su mayor parte al modelo más tradicional del villancico (introducción-estribillo-coplas), mientras que los villancicos con presencia de recitados y arias adquirieron importancia en la segunda mitad del siglo XVIII con el maestro Antonio Soler. Uno de los aspectos que llama la atención de la obra en romance del siglo XVIII conservada en El Escorial es la escasa presencia de los villancicos a una, dos, tres y cuatro voces, predominando la policoralidad, especialmente la plantilla de ocho voces distribuidas en dos coros. Paulino Capdepón, "El villancico escurialense en el s. XVIII", *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1992)*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993, pp. 235-265 y Paulino Capdepón, *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial...* op. cit., pp. 127, 130 y 138.

¹⁴¹ Vicente Ripollés, *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a Valencia...* op. cit., p. LXII. Este comparaba los villancicos y cantatas de los maestros que trabajaron en la Catedral Valencia durante el s. XVIII con las cantatas de los músicos alemanes del mismo siglo y señalaba la semejanza de los géneros en cuanto a estructura formal y la diferencia de las valencianas en cuanto a calidad en el tratamiento contrapuntístico y estructuración de los motivos melódicos, especialmente en la sección del estribillo de los villancicos. Paralelamente Vicente Ripollés consideraba que los recitados y arias de los villancicos valencianos podrían situarse al lado de los que aparecen en las Cantatas de J. S. Bach.

¹⁴² Francesc Bonastre, "La música instrumental en la obra de Francesc Valls (ca. 1671-1747)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 7 (1999), pp. 189-197.

La obra de Pedro Rabassa guarda semejanzas también con la obra de Miguel de Ambiela, maestro de capilla en la Catedral de Toledo. Por ejemplo, la utilización de la policoralidad y la ambigüedad modal/ tonal; el afianzamiento de la plantilla instrumental de dos violines y la aparición de una conciencia instrumental que dotas a la escritura instrumental de mayor independencia con respecto a las voces (figuraciones breves, arpegios, escalas, etc.). Las influencias italianas se pueden apreciar en la presencia de recitados y arias; las francesas a través de la utilización del minué; y las alemanas en la utilización de recursos que tienden a la sencillez armónica y regularidad melódica que se convirtieron posteriormente en característicos del Clasicismo desarrollado intensamente en Alemania.¹⁴³

La obra musical de Miguel Valls y Andrés de Escaregui, al igual que la de Pedro Rabassa y otros compositores del siglo XVIII español, muestra una ambigüedad tonal. Por ejemplo, emplean la misma nota natural y alterada en pasajes muy cercanos (falsa relación) o escriben en la armadura menos alteraciones de las correspondientes.¹⁴⁴

La Capilla de Música de la Catedral de Sigüenza experimentó bajo el magisterio de Francisco Hernández Pla y José de San Juan una renovación instrumental paralela a la sufrió la Catedral de Sevilla bajo el magisterio de Pedro Rabassa. La producción musical de los maestros José de Caseda y Salvador de Sancho guarda varias semejanzas con las obras de Pedro Rabassa. En la obra de José Caseda la textura contrapuntística se reduce, las obras se articulan en bloques homofónicos con alternancia de los coros y no es posible señalar un único centro tonal. La música de Salvador de Sancho muestra una clara tendencia hacia la organización dentro del sistema tonal, un predominio de la textura homofónica y un tratamiento idiomático independiente de los instrumentos.¹⁴⁵

¹⁴³ El músico Miguel de Ambiela desarrolló su obra a finales del siglo XVII y durante el primer tercio del siglo XVIII y en su producción musical pueden apreciarse cuatro estilos diferenciados: 1) estilo purista; 2) estilo intermedio entre la música del Renacimiento y Barroco; 3) estilo plenamente barroco y 4) estilo con influencias italianas, francesas y alemanas. M^a Carmen Álvarez Escudero, *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733). Su contribución al Barroco musical*, Oviedo, Universidad, 1982, pp. 144-157.

¹⁴⁴ Toda la producción de Miguel Valls encaja en la estética barroca. En cambio, la obra de Andrés de Escaregui mantiene recursos compositivos característicos de la estética barroca como la elaboración contrapuntística o la utilización de una melodía asimétrica y formada por pequeñas células de dimensiones cambiantes, a la vez que va incorporando otros recursos más cercanos a la estética galante o pre-clásica como un sencillo fraseo, tendente ya a la regularidad y simetría y el empleo de una tonalidad sin ambigüedad tonal que modula a tonalidades vecinas. María Gembero, *La música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII...op. cit.*, pp. 248 y 389.

¹⁴⁵ Francisco Hernández Pla y José de San Juan fueron dos relevantes músicos españoles de la primera mitad del siglo XVIII, que trabajaron para la Catedral de Sigüenza previamente a su llegada a los magisterios de los monasterios de la Encarnación y Descalzas Reales de Madrid, respectivamente. Lo más destacable de las etapas en las que Francisco Hernández Pla y José de San Juan estuvieron al frente de la Capilla de Música de la Catedral de Sigüenza fue la renovación tímbrica que tuvo lugar en el grupo

El estilo musical de los maestros de capilla de la Catedral de Compostela fue evolucionando desde el Barroco al Clasicismo a medida que avanzaba el siglo XVIII.¹⁴⁶ El maestro de capilla de la Catedral compostelana, Melchor López, abandonó la disposición de doce o más voces para ceñirse al doble cuarteto en las últimas décadas del siglo XVIII.¹⁴⁷ Sin embargo, Pedro Rabassa fue abandonando las composiciones a un gran número de voces desde su llegada a la Catedral de Sevilla (1724) y a medida que avanzaba el siglo XVIII fue reduciendo el número de voces en sus composiciones.

Existen algunas diferencias entre la obra musical de Pedro Rabassa y la de otros músicos del siglo XVIII. Por ejemplo, no ha quedado constancia de que Pedro Rabassa utilizara violas y trompas en sus composiciones.¹⁴⁸ Sólo unas pocas obras copiadas a finales del siglo XVIII (1781 y 1784) presentan trompas añadidas.¹⁴⁹

La obra del músico Francisco Javier García Fajer 'El Españolito', que tras un período en Italia ocupó el magisterio de capilla de la Catedral de Zaragoza desde 1756 hasta comienzos del siglo XIX, difiere estéticamente no sólo de la de Pedro Rabassa, que trabajó fundamentalmente en la primera mitad del siglo XVIII, sino también de la de otros compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. En la obra de 'El Españolito' aparecen ocasionalmente reminiscencias modales, pero en general, predominan las características de la estética pre-clásica (dominio de la melodía,

instrumental seguntino. La sección de instrumentos de cuerda se incorporó a la Catedral de Sigüenza durante el magisterio de Francisco Hernández Pla y el oboe comenzó a utilizarse bajo el magisterio de José de San Juan. Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750...op. cit.*, pp. 263-309.

¹⁴⁶ La obra de los sucesores de Pedro Cifuentes al frente de la Capilla de Música compostelana, el italiano Buono Chiodi y Melchor López ha sido encuadrada como una de las últimas representaciones en España del Barroco tardío, apreciándose un cambio estético hacia el Clasicismo en la obra de Melchor López, sobre todo a partir de 1796. José López Calo y Joám Trillo, *Melchor López. Misa de Réquiem. El Réquiem en la música española*, Santiago de Compostela, Universidad, 1987, p. 12.

¹⁴⁷ Joam Trillo y Carlos Villanueva, *Villancicos galegos da Catedral de Santiago... op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁸ Sin embargo, Pedro Rabassa menciona estos instrumentos en su *Guía para principiantes... op. cit.*, pp. 513-514. Según José López Calo la viola tardó mucho en entrar en las catedrales españolas y tras contadas apariciones a fines del s. XVI o principios del XVII comenzó a hacer acto e presencia tímidamente a lo largo del s. XVIII. Por ejemplo, en 1751 en la Catedral de Plasencia o en 1772 en la Catedral de Burgos. José López Calo, "Barroco, Estilo Galante y Clasicismo", *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente'* (Salamanca, 1985)... *op. cit.*, vol. II, p. 5.

¹⁴⁹ Según P. Rummenhöller (*Die musikalische Vorklassik*, Kassel, 1983, p. 92) la introducción de las trompas ha de ser entendida en el marco de la decadencia del bajo continuo. A las trompas les correspondía la función de continuo en la Escuela de Mannheim, la función en definitiva de una especie de "pedal" de la orquesta. Citado en Paulino Capdepón, "El villancico escurialense en el s. XVIII",... *op. cit.*, p. 264.

ausencia de contrapunto, empleo frecuente de las trompas y rechazo de uno de los géneros más cultivados por los compositores barrocos como el villancico).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Juan José Carreras, *La música en las catedrales españolas en el s. XVIII F. J. García (1730-1809)...* *op. cit.*, pp. 68, 73, 90, 100 y 101 y Miguel Ángel Marín (ed.), *Ópera en el tiempo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.

Conclusiones

Sevilla, una de las ciudades más ricas en los siglos XVI y XVII debido a su comercio con América, perdió parte de su poderío económico al trasladarse la Casa de Contratación a Cádiz en 1717. Sin embargo, siguió conservando en un gran esplendor cultural y político en gran parte debido a que se convirtió en una ciudad cortesana en la que se estableció la familia real con Felipe V entre 1729 y 1733. A mediados del siglo XVIII, la capital hispalense aventajaba a Madrid en número de instituciones religiosas y población dedicada al culto divino. Entre los más de doscientos cincuenta centros religiosos de Sevilla destacó su grandiosa catedral, que sigue siendo hoy día uno de los mayores templos de la cristiandad.

La Catedral de Sevilla mantuvo durante el período estudiado (1700-1775) la infraestructura musical más importante y estable de la ciudad, con una dotación material y personal superior a muchas de las catedrales españolas de la época. La organización musical de la Catedral hispalense se articulaba en torno al Coro de canto llano, la Capilla de Música y el Colegio de seises de San Isidoro.

El Coro de canto llano lo formaban dos sochantres, veinte veinteneros y un número variable de capellanes de coro. Los sochantres ocupaban plazas de veinteneros y fundamentalmente se encargaban de regir el Coro de canto llano, los veinteneros participaban tanto en el canto llano como reforzando las voces graves de la Capilla de Música y los capellanes de coro interpretaban sólo canto llano. Todos debían ser clérigos y superar un examen que acreditara sus conocimientos en canto y en otras funciones extra-musicales que debían desempeñar.

La Capilla de Música de la Catedral sevillana en el siglo XVIII estaba formada por aproximadamente treinta y siete músicos simultáneamente, un conjunto mayor que el de muchas catedrales peninsulares. Estaba integrada por el maestro de capilla, casi una docena de cantores de coro adultos (tiples, contraltos, tenores, bajos), seis niños cantores o seises y un nutrido grupo de instrumentistas, que en general solían tocar varios instrumentos cada uno. Al frente de toda la actividad musical catedralicia estaba como máximo responsable el maestro de capilla, que componía las obras necesarias para el culto religioso y dirigía los ensayos de los músicos. No se ha encontrado referencia al número de obras latinas anuales que debía componer el maestro de capilla pero sí el de piezas en castellano (villancicos, cantadas, tonos) que ascendía a 29.

Desde el siglo XVI la Catedral de Sevilla tenía cuatro medias raciones asignadas a músicos cantores (tiple, alto, tenor y bajo) que para ingresar en el coro catedralicio debían ser sacerdotes o al menos cumplir los requisitos para ser ordenados en el plazo de un año. En otras catedrales este requisito no fue obligatorio. Los instrumentistas, por el contrario, no necesariamente tenían que ser sacerdotes y podían casarse. La mayoría de las voces más espectaculares, los triples primeros y bajos de la Capilla hispalense fueron italianos y llegaron a Sevilla procedentes de la Corte de Lisboa (Portugal). En cambio, las cuerdas de contraltos y tenores se nutrieron de cantores españoles.

El grupo de los instrumentistas estaba constituido por dos organistas, los ministriles, que tocaban instrumentos de viento (bajón, chirimía, corneta, oboe, fagot y flauta), y los instrumentistas de cuerda (violín, violón, violonchelo y contrabajo). La educación de los seises estaba a cargo del maestro de seises, que en algunos casos también participó como músico en la Capilla catedralicia y compuso villancicos. El órgano fue uno de los instrumentos más importantes en la Catedral de Sevilla, como en otras hispánicas. En el siglo XVIII se desarrolló una importante labor para renovar los órganos catedralicios en los que trabajaron varios de los organeros y afinadores más afamados de la época. Otros instrumentos muy utilizados en la Catedral sevillana fueron el bajón, el fagot, la chirimía, el oboe, la flauta, el arpa, el archilaúd, el violín, el violón, el violonchelo y el contrabajo.

La Catedral de Sevilla estuvo siempre muy ajustada a la tradición, fue -en general- conservadora y su Cabildo reticente a la incorporación de novedades. Su Capilla de Música presenta algunas particularidades con respecto a la de otras catedrales españolas del siglo XVIII en cuanto al uso de varios instrumentos. La chirimía no desapareció en la Catedral de Sevilla a comienzos del siglo XVIII para dejar paso al oboe, como sucedió en otros templos, sino que ambos instrumentos convivieron hasta finales del siglo XVIII y, pesar de que el Cabildo hispalense era consciente de que la chirimía había caído en desuso, nombró a un nuevo músico de este instrumento en 1769. El archilaúd y el arpa decayeron en la Catedral de Sevilla, aproximadamente a partir de la tercera década del siglo XVIII (las últimas noticias sobre dichos instrumentos aparecen en 1716, 1721 y 1738). Las escasas noticias sobre estos instrumentos en Sevilla vinculan su uso a las celebraciones de Semana Santa, período en el se restringía el uso del órgano. La desaparición del arpa en la documentación catedralicia a partir de 1721 contrasta con la abundancia de datos sobre este instrumento localizados en otras catedrales españolas. Los violines comenzaron a utilizarse frecuentemente en la

Catedral de Sevilla en la primera década del siglo XVIII -están documentados al menos en 1708- pero no fue hasta 1732 cuando se crearon seis plazas de instrumentos de cuerda frotada (violines y violones). El violón se utilizaba en la Catedral sevillana desde el s. XVII, no sólo para suplir las voces más graves de la Capilla, sino también al bajón, aunque este hecho resultaba novedoso a los oídos del Cabildo hispalense, que fue reticente al intercambio de ambos instrumentos. En la Catedral de Sevilla existió una plaza exclusiva de violonchelo a partir de 1743, aunque probablemente el instrumento se tocaba ya desde que se crearon las plazas de instrumentos de cuerda frotada. La Capilla de Música de la Catedral hispalense fue una de las primeras capillas catedralicias españolas que contaron con la presencia del contrabajo (en 1727). En la documentación de la Catedral de Sevilla no aparecen datos sobre trompas en el período estudiado, a pesar de que estos aerófonos estuvieron presentes en las capillas musicales de muchas catedrales españolas a partir de los años cuarenta del siglo XVIII.

El Colegio de San Isidoro de Sevilla era la institución en la que se formaban musicalmente los seises, además de otros colegiales. Los muchachos ingresaban en el Colegio sobre los ocho años, tras una prueba efectuada ante el maestro de capilla, el organista primero y el maestro de seises. Generalmente los seises solían permanecer como tales hasta el cambio de voz, aproximadamente durante tres años. Después, el Cabildo hispalense podía concederles una beca para seguir estudiando durante cinco años más en el Colegio catedralicio y ampliar su formación musical. Muchos seises y colegiales de San Isidoro promocionaron internamente y ocuparon un puesto en el Coro de canto llano y en la Capilla de Música de la Catedral sevillana. En la mayoría de los casos los jóvenes colegiales pasaron a ser veinteneros o capellanes de coro, y sólo unos pocos obtuvieron un puesto en la Capilla de Música catedralicia. Varios colegiales ocuparon puestos musicales en diversas instituciones religiosas de la provincia eclesiástica de Sevilla y en otras provincias eclesiásticas españolas.

La Capilla de Música de la Catedral sevillana se nutrió mayoritariamente no de sus colegiales, sino de músicos que llegaron desde otros lugares de su provincia eclesiástica, desde otras provincias eclesiásticas de España y desde otros países. Durante el período 1700-1775 pasaron por la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla más de un centenar de músicos. Para aproximadamente la mitad de ellos, la Capilla sevillana fue un puesto de paso, ya que posteriormente marcharon a otros lugares. En general, los puestos musicales de mayor prestigio, como el magisterio de capilla y las plazas de organistas, estuvieron ocupadas por músicos que finalizaron allí su carrera musical. En

cambio, los cantores e instrumentistas cambiaron con frecuencia de destino tras su paso por Sevilla. La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla fue un destino que despertó gran interés entre los músicos que trabajaron en España durante el siglo XVIII, a juzgar por la gran cantidad de aspirantes a un puesto musical en la Catedral de Sevilla que no obtuvieron plaza en su Capilla musical (en torno a un centenar).

La remuneración que recibían los músicos por sus actuaciones en la Catedral de Sevilla se veía incrementada con las gratificaciones por actuaciones fuera de ella, especialmente en el caso de los miembros de la Capilla de Música. Los músicos eran remunerados en función del puesto que ocupaban y de sus habilidades y en la Capilla de música catedralicia había establecido un orden de mayor a menor prestigio y salario: maestro de capilla, organista 1º, maestro de seises, cantores, ministriles e instrumentistas de cuerda. En general, los músicos extranjeros de la Capilla obtuvieron un salario más elevado que los españoles. A partir de los años cuarenta del siglo XVIII la Hacienda de la Fábrica de la Catedral comenzó a tener problemas para costear algunos gastos de su Capilla de Música.

Las actuaciones de los músicos de la Catedral de Sevilla dentro de su templo estaban en función del calendario litúrgico. El Coro de canto llano se encargaba principalmente de la interpretación del Gregoriano y la Capilla de Música interpretaba obras polifónicas. La Capilla de Música catedralicia era contratada para solemnizar fiestas y celebraciones que tenían lugar en otros templos de la ciudad y colaboró con, al menos, treinta instituciones sevillanas (dos civiles y veintiocho religiosas), entre las que se encontraban varios colegios, conventos, hospitales, parroquias, cofradías y sagrarios. Fue por tanto la más activa y con mayor presencia en la ciudad. Además, ésta fue requerida ocasionalmente para actuar en otros lugares fuera de la ciudad de Sevilla.

El Cabildo catedralicio pretendía tener la exclusividad sobre sus músicos, en especial cantores, y velaba por la conservación de su voz. Por ello éstos tenían prohibido actuar en representaciones profanas y cantar en casas particulares que no fueran de miembros del Cabildo eclesiástico, en los baños en el río Guadalquivir y en óperas, pero la prohibición fue transgredida en repetidas ocasiones.

El repertorio que se interpretaba en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII estaba constituido sobre todo por canto Gregoriano y polifonía vocal con acompañamiento instrumental. Al menos en 1724 hubo música instrumental en el Ofertorio de la misa, y es posible que la música puramente instrumental tuviera un mayor peso en la vida diaria de la Catedral hispalense que lo que muestra la

documentación manejada. La polifonía interpretada en la catedral sevillana durante el siglo XVIII incluyó obras en latín y en castellano compuestas por los maestros y otros músicos de la Capilla, así como obras adquiridas por el Cabildo sevillano y otras donadas por músicos externos a la institución. Hoy en día el archivo catedralicio hispalense conserva pocas obras de 1700-1775 en relación a las que sus maestros de capilla debieron de componer y, entre las conservadas, el número de obras latinas es muy superior al de obras en castellano (207 frente a 23). Una considerable parte del repertorio de maestros catedralicios de esta época se ha localizado en otras instituciones cercanas, como en la Iglesia Colegial de Olivares, donde se conservan gran cantidad de villancicos de P. Rabassa, algunos de ellos con el distintivo de la propia catedral hispalense.

Durante este período en el que se estableció el rey y la corte en la ciudad sevillana, la vida cultural urbana se revitalizó de forma considerable y la música estuvo presente en todo tipo de fiestas regias, actos oficiales, procesiones, celebraciones religiosas dentro y fuera de la Catedral, diversiones reales, máscaras y representaciones de ópera, si bien muchas de estas celebraciones no llegaron a tener una difusión social amplia sino que estuvieron restringidas a una oligarquía. Con los reyes llegaron a Sevilla los músicos de la Capilla Real de Madrid, y entre ellos Domenico Scarlatti y Phelipe Falconi. Los músicos reales participaron en las serenatas, oratorios y óperas interpretadas, expandiendo sonoridades nuevas en la ciudad sevillana. La Capilla de Música de la Catedral participó de manera considerable en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar dentro y fuera del templo, solemnizando con su música las celebraciones y enfatizando con ello la imagen externa del poder real. En alguna ocasión la Capilla Real tocó dentro de la Catedral y posiblemente pudieron hacerlo conjuntamente en alguna ocasión, aunque no he encontrado en Sevilla documentación explícita al respecto. No obstante, es posible suponer que la coexistencia de los músicos en la misma ciudad pudo ser motivo de un enriquecimiento musical mutuo. De hecho ha quedado patente la movilidad de músicos entre ambas capillas.

Pedro Rabassa (1683-1767) fue el músico más relevante de los activos en Sevilla durante los tres primeros cuartos del siglo XVIII. Este compositor desempeñó un extenso y fructífero magisterio de capilla en la Catedral y una intensa labor pedagógica y compositiva que despertó gran interés entre sus contemporáneos y gozó de una amplia difusión en la época. Pedro Rabassa nació en Barcelona, y se formó musicalmente en la catedral de su ciudad natal con uno de los maestros más famosos del Barroco, Francisco

Valls. Allí el joven Rabassa coincidió con músicos austriacos e italianos de la Capilla de Música del archiduque Carlos de Austria (cuya Corte se estableció en la ciudad entre 1700 y 1713) y consiguió destacar entre ellos componiendo obras para la mujer del archiduque. También en Barcelona Pedro Rabassa fue maestro de coro de la Catedral (antes de 1713) y posteriormente maestro de capilla en las catedrales de Vic (1713), Valencia (1714-1724) y Sevilla (1724-1767).

El catálogo general que he elaborado de la producción musical de Pedro Rabassa recoge 312 obras localizadas hasta el momento, todas vocales con acompañamiento instrumental, excepto una sonata para teclado y un tratado de teoría musical. Las composiciones conservadas de Pedro Rabassa son mayoritariamente religiosas y sólo he localizado cinco profanas. La mayoría de las composiciones tienen el texto latino (174 frente a 136 con texto en castellano). El tratado teórico, *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la Música*, está fechado en 1720 pero probablemente se fue ampliando en fechas posteriores hasta que se copió cuidadosamente el mismo año de su fallecimiento 1767. A pesar de que esta obra no llegó a imprimirse, tuvo cierta difusión, a juzgar por dos resúmenes diferentes que se conservan en lugares tan alejados de las ciudades donde trabajó como Astorga (León) y Barcelona.

En la producción musical de Pedro Rabassa es posible establecer tres etapas relacionadas con los lugares y las instituciones para las cuales trabajó: 1) hasta 1714, fecha de su salida de Cataluña y que corresponden a sus años de formación en la Catedral de Barcelona y su actividad para el archiduque Carlos, 2) Entre 1714 y 1724, años en los que trabajó en Valencia y 3) desde 1724 a 1767, su período sevillano.

La valoración de la obra musical de Pedro Rabassa no puede ser definitiva hasta que una gran parte de su producción no sea editada y analizada. Sin embargo, el estudio de una selección de veinte de sus obras (diez en latín y diez en castellano) me ha permitido extraer algunas valoraciones provisionales sobre su obra vocal.

El estilo musical de Pedro Rabassa puede enmarcarse sobre todo dentro del barroco tardío, aunque algunas de sus obras (a partir de 1730) tienen ya rasgos del estilo pre-clásico. La mayoría de sus composiciones son policorales, aunque a partir de la década de 1740 se aprecia una evolución hacia la denominada falsa policoralidad, con la duplicación de coros que sirven básicamente como refuerzo armónico del primero. En general, en las obras latinas de Pedro Rabassa predomina la utilización de recursos compositivos más vinculados a la tradición musical renacentista y barroca, mientras que

las obras en castellano son más receptivas a las novedades e incorporan recursos musicales vinculados a la moda italiana y el estilo pre-clásico. Aparecen vestigios de la notación mensural renacentista en forma de proporciones y ennegrecimientos de figuras en un tercio de las obras editadas, que coinciden con las obras de estética barroca. Las obras en latín están más ligadas al sistema modal, mientras que las obras en castellano son más claramente tonales. Las indicaciones de *tempo* y matices son escasas y aparecen con mayor frecuencia en español que en italiano.

Pedro Rabassa estuvo al día en cuanto a la moda musical de la época, caracterizada por la importación de estructuras formales de Italia (como el recitado y el aria), la utilización de indicaciones de *tempo* en italiano y el estilo melismático propio del *bel canto*. Esta influencia es mayor en las obras en castellano, que a veces son una sucesión de recitados y arias (como en el caso de las cantadas). En otras piezas de Pedro Rabassa (frecuentemente en los villancicos y tonos) hay una fusión de las secciones típicas del villancico hispano (estribillo y coplas) con las formas consideradas de importación italiana (recitado y aria).

Tras la elaboración del catálogo de la obra conservada de Pedro Rabassa he observado cómo de su primera etapa barcelonesa casi todas sus obras conservadas son misas a 8 voces, cantadas y tonos para voz solista alguna de las cuales llegó hasta Portugal y América; en su etapa valenciana predominan las composiciones policorales a 12 voces y no se han conservado cantadas ni tonos; y en su tercera etapa sevillana las obras policorales se reducen a dos coros o incluso uno real y existe una amplia variedad de obras en castellano. Precisamente las obras de este último período fueron las que más se difundieron por la península, e Iberoamérica, llegando a ser uno de los músicos cuya obra alcanzó mayor difusión en el s. XVIII.

El estudio de los textos literarios empleados por Pedro Rabassa muestra cómo la producción de dicho compositor fue mucho más cuantiosa de la que ha llegado hasta nuestros días. Casi todos los textos en castellano localizados empleados por Pedro Rabassa a lo largo de su carrera musical (838) son de villancicos y cantadas (99 %) y el resto corresponden a seis oratorios y una serenata alegórica. La mayoría de los textos localizados se conservan de forma impresa (92 %) y fueron obras interpretadas en la Catedral de Sevilla. En cambio, casi todos los textos manuscritos corresponden conservados a su etapa valenciana.

Aunque la inmensa mayoría de los textos en castellano empleados por Pedro Rabassa procede de un autor desconocido (90'8 %), he podido localizar algunos de los

poetas que le proporcionaron textos, entre ellos varios de renombre en la Valencia de la época y algún autor ocasional de Sevilla.

Hasta no hace mucho se venía afirmando en la musicología española que las piezas en castellano, denominadas de forma genérica como villancicos, tenían una vida efímera, debían ser compuestos por el maestro de capilla para cada ocasión, y no podían repetirse, salvo raras excepciones. Es cierto que las obras en castellano se renovaban con frecuencia, casi anualmente, pero he podido comprobar que Pedro Rabassa reutilizó tanto textos como música en varias de sus obras, algo -hasta cierto punto comprensible- dada la gran cantidad de villancicos que los maestros se veían obligados a componer a lo largo del año. A partir de una muestra de estos textos reutilizados por Pedro Rabassa, he podido comprobar cómo este fenómeno fue algo generalizado y también los reutilizaron al menos una veintena de maestros en España, por lo que existió una red de circulación de textos y un canon común a los compositores de la época.

Se ha mostrado cómo entorno a Sevilla no hubo una sola red de intercambio de textos, sino varias. Ha sido posible establecer un circuito o itinerario interno dentro de Andalucía, otro de importación de textos desde otros lugares de la península y un tercero de exportación de textos. La proximidad geográfica no parece haber sido un factor determinante a la hora de intercambiar los textos puesto que se ha observado que las Capillas de Música de Madrid (Real Capilla, Descalzas Reales y Encarnación) nutrieron en gran medida a las instituciones andaluzas y a la Catedral de Sevilla en particular, y que en ésta se utilizaron textos que después se emplearon en las catedrales de Toledo, Plasencia y Valencia.

El caso de la reutilización de la misma música por el propio compositor en diferentes años no parece haber estado tan generalizado como los textos y hace evidente que la música aún seguía de actualidad años después. Llama la atención que la música de Pedro Rabassa siguiera interpretándose y fuera copiada para el repertorio de la Catedral de Cádiz en una fecha tardía en la década de 1780 y otro compositor como Juan Pascual Valdivia continuara arreglando obras suyas para interpretar en la Colegial de Olivares hasta comienzos del s. XIX. Es destacable el hecho que las obras de Rabassa llegaran temprano a Iberoamérica en torno a 1740 y se siguieran interpretando, algunas con instrumentos añadidos hacia finales del siglo.

Pedro Rabassa destacó entre los músicos de las ciudades en las que se estableció. Durante su etapa en Barcelona fue uno de los músicos más relevantes de la ciudad, junto a Francisco Valls y José Gas; a lo largo de su etapa valenciana destacó entre otros

músicos contemporáneos como Pedro Martínez de Orgambide, Francisco Vicente Cervera o Vicente Rodríguez; y durante su etapa sevillana se convirtió en el músico más importante de la ciudad de la primera mitad del siglo XVIII, seguido de lejos por músicos como José Muñoz de Monserrat o Salvador García. Prueba de su renombre es el hecho de que varias de sus obras aparecen en antologías de compositores españoles y portugueses de la primera mitad del siglo XVIII, junto a las de músicos tan destacados como José de Torres, Antonio Literes, Sebastián Durón y Jaime de la Té y Sagau. Varios de los oratorios de Pedro Rabassa se conservan en interesantes colecciones de este género, junto a obras de Antonio Teodoro Ortells, Sebastián Durón, José de San Juan y José Pradas.

La producción musical de Pedro Rabassa gozó de una amplia difusión ya desde el mismo siglo XVIII y fue una de las más diseminadas del panorama hispánico, a juzgar por las obras que se copiaron para la Catedral de Cádiz, las que se arreglaron para la Iglesia Colegial de Olivares (Sevilla) y las que se llevaron a Iberoamérica, especialmente a México y Guatemala. Actualmente menos de la mitad de sus obras conservadas están en las instituciones donde este músico ejerció el magisterio de capilla y el resto de su producción se encuentra dispersa en una treintena de instituciones españolas, europeas e iberoamericanas, lo que nos da una idea del gran interés que despertó su obra y de la amplia diseminación geográfica que ha tenido. Finalmente, tras el estudio realizado considero que la figura y música de este destacado compositor, teórico y maestro del s. XVIII merece ser recuperada y valorada como uno de los grandes músicos del patrimonio español e iberoamericano.