



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Artes y humanidades
en el centro de los conocimientos.
Miradas sobre el patrimonio,
la cultura, la historia,
la antropología y la demografía**

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO
DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO,
LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2022

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 49 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-926-3

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I PATRIMONIO CULTURAL

CAPÍTULO 1. ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA, ECOLOGÍA: UNA NARRATIVA NO LINEAL DE LOS CAMBIOS DE PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	18
IDOIA HORMAZA DE PRADA	
CAPÍTULO 2. HACER ARTE SIN SER ARTISTA; ART-FABRICATOR.....	45
PEDRO J. GALVÁN LAMET	
CAPÍTULO 3. CREATIVIDAD E IDEA: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS INTERNOS DE CONCEPCIÓN.....	66
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 4. EL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ Y SU DIVULGACIÓN: COBERTURA MEDIÁTICA DEL SARCÓFAGO DE VILLENA.....	89
CARLOS ALBERTO TOQUERO-PÉREZ CARLOS SERRANO MARTÍN	
CAPÍTULO 5. EDUCACIÓN PATRIMONIAL: LA VALORIZACIÓN EDUCATIVA DEL TEMPLO ROMANO DE LA ENCARNACIÓN, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA.....	117
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. LA ORDEN DOMINICA EN ANDALUCÍA: FE, DOCENCIA Y CONTROL TERRITORIAL, 1236 A 1535.....	136
GERMÁN HERRUZO-DOMÍNGUEZ JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO MARÍA-TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 7. DE LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS A LAS BAÍDAS: EL USO DEL GRANITO SILICIFICADO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ÁVILA.....	178
RAIMUNDO MORENO BLANCO EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	

CAPÍTULO 8. DOS ARQUITECTOS JESUITAS PARA DOS ANDALUCÍAS: PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.	204
GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
MARÍA MERCEDES PONCE ORTIZ DE INSAGURBE	
CAPÍTULO 9. INFLUENCIA DE LA GEOMETRÍA EN EL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS	235
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
ALBERTO NICOLAU CORBACHO	
CAPÍTULO 10. LA ARQUITECTURA DESCONOCIDA DE LEONARDO DA VINCI.....	264
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 11. LA CIUDAD DE SEGOVIA EN EL <i>VIAGE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ. UNA VISIÓN ILUSTRADA DE LOS PERÍODOS ARTÍSTICOS	296
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	
CAPÍTULO 12. VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y SU GESTIÓN. JEREZ DE LA FRONTERA COMO ESTUDIO DE CASO	323
M ^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA	
CAPÍTULO 13. PAISAJES Y ARQUITECTURA EN TORNO AL TORO. DISFUNCIÓN SOCIAL Y NUEVOS HORIZONTES DE PATRIMONIALIZACIÓN: EL CASO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ.....	355
CLARA MOSQUERA PÉREZ	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
CAPÍTULO 14. IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)	386
MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA	
JUAN P. ARREGUI	
CAPÍTULO 15. EDIFICIOS HISTÓRICOS VERSUS CONTENEDORES CULTURALES EL ESPACIO SANTA CLARA DE SEVILLA	410
CLARA MOSQUERA-PÉREZ	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 16. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO Y FUENTES DOCUMENTALES PARA SU ESTUDIO	428
ALBA ESPINA BOA	
JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO	

CAPÍTULO 17. ESTÉTICAS DE CIUDAD: REPRESENTACIONES SOCIALES Y URBANAS	446
ARLEX DARWIN CUELLAR RODRÍGUEZ	
PEDRO FELIPE DÍAZ ARENAS	
CAPÍTULO 18. PATRIMONIO INDUSTRIAL: SALTOS DEL DUERO, MOLINOS, ACEÑAS, BATANES, PISONES	474
JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA	
CAPÍTULO 19. LA RECOMENDACIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO, UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DESDE EL ENFOQUE DE LA SOSTENIBILIDAD. EL CASO DE SEVILLA	504
JULIA REY-PÉREZ	
CAPÍTULO 20. EL PAPEL DEL DISEÑO AMBIENTAL EN LA SEGURIDAD DE LA CIUDAD TURÍSTICA. CASO DE ESTUDIO EN MÁLAGA, ESPAÑA	521
NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR	
FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO	
MARTA CORNAX-MARTÍN	
JOSÉ BECERRA-MUÑOZ	
DIEGO JESÚS MALDONADO GUZMÁN	
CAPÍTULO 21. LA TRAZA Y EL GERMEN: DOS PROCESOS DE CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA	541
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 22. CONVERGENCIA ENTRE PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN Y PATRIMONIO POR APROPIACIÓN. LAS TIC COMO HERRAMIENTAS DE COHESIÓN EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	563
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 23. EXPLORANDO LA MÚSICA DE LA COMPOSITORA VIVIAN FINE (1913-2000): TÉCNICAS COMPOSITIVAS CON SILENCIOS Y PAUSAS.....	590
BOHDAN SYROYID SYROYID	
CAPÍTULO 24. LA CREATIVIDAD MUSICAL Y ARTÍSTICA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA NEUROCIENCIA	609
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO	
JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 25. ÉTICA PROFESIONAL EN MUSICOTERAPIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUSICOTERAPEUTA	637
ALESSIA FATTORINI VACA DAVID GAMELLA GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 26. LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD.....	671
VICTORIA CAVIA-NAYA ÓSCAR CANDENDO ZABALA	
CAPÍTULO 27. LA CENSURA MUSICAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA: STALIN, SHOSTAKÓVICH Y SU 5ª SINFONÍA	696
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 28. PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS Y LA INCORPORACION DE FUENTES AUDIOVISUALES EN INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA: MÚSICA POPULAR GALLEGA, MUJERES MAYORES Y SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA.....	718
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	
CAPÍTULO 29. LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA	736
CARLOS VILLAR-TABOADA	
CAPÍTULO 30. RECURSOS INTERPRETATIVOS PARA LA ENSEÑANZA DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA FLAMENCA AL CANTE. UN MODELO PARA ACOMPAÑAR LOS CANTES MINEROS	758
DAVID SANTOS MARINA FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO	
CAPÍTULO 31. GLI APPROCCI TRADUTTIVI DELLA <i>SINGABLE</i> <i>TRANSLATION</i> : MACROSTRATEGIE A CONFRONTO NELLE HIT DEI RADIOHEAD E BONNIE TYLER	794
CARMELA SIMMARANO	
CAPÍTULO 32. LA ENCULTURACIÓN MUSICAL: DESDE EL LENGUAJE TONAL A LOS NUEVOS LENGUAJES.....	813
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 33. LA EDUCACIÓN PARA LA SALUD EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES: UN ESTUDIO DE CASO	835
MARÍA RUIZ FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 34. HACIENDO RIZOMA CON LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL AULA UNIVERSITARIA DE LENGUA ITALIANA	856
GONZALO LLAMEDO-PANDIELLA	
CAPÍTULO 35. MÚSICA Y HUMOR: REFLEXIONES SOBRE SU USO EN LAS CLASES DE ARMONÍA.....	879
MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 36. MÚSICA, INCLUSIÓN Y GESTIÓN EMOCIONAL EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL.....	901
VICENTA GISBERT CAUDELI MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 37. INCLUSIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD	918
JUAN RAFAEL MUÑOZ-MUÑOZ JAVIER GONZÁLEZ-MARTÍN MACARENA CASTELLARY LÓPEZ	
CAPÍTULO 38. LA ÓPERA EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN.....	942
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR FRANCISCO JOSÉ COMINO-CRESPO	
CAPÍTULO 39. APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN EL AULA DEL LENGUAJE MUSICAL: UNA PROPUESTA CON LA PLATAFORMA MOODLE	960
AMALIA GUERRERO ROCHA MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 40. MÁS ALLÁ DEL TEXTO: LA SONORIDAD DE LA DRAMATURGIA LOPESCA O LA FUNCIÓN FESTIVA	986
ROSA AVILÉS CASTILLO	
CAPÍTULO 41. PARTICULARIDADES DEL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE ANA BELÉN EN EL <i>CINE CON NIÑO</i> ESPAÑOL DE LOS SESENTA.....	996
DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 42. TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS.....	1015
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 43. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE CUENTOS POLÍTICOS DE LA COMPAÑÍA ARDEN.....	1039
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	

CAPÍTULO 44. EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA
PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S)
DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS 1058
ANA MAESO-BRONCANO

CAPÍTULO 45. EL PROCESO CREATIVO EN LA
OBRA DE MAYA DEREN PARA UNA PRÁCTICA FÍLMICA
COMO PERFORMATIVIDAD..... 1076
MARÍA MARTÍNEZ MORALES

CAPÍTULO 46. EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE
MOVIMIENTO EN ESTUDIANTES DE CIRCO FRENTE A
GIMNASIAS DE COMPETICIÓN MEDIANTE LA BATERÍA FMS..... 1094
ALICIA SALAS-MORILLAS
ANTONIO AZNAR-BALLESTA
EVA M^a PELÁEZ-BARRIOS
MERCEDES VERNETTA-SANTANA

CAPÍTULO 47. ASOCIACIÓN ENTRE ESTREÑIMIENTO
Y DOLOR LUMBAR VARIABLES CONFUSORAS:
REGRESIÓN LOGÍSTICA BINARIA..... 1111
IVÁN SYROYID SYROYID

SECCIÓN II HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

CAPÍTULO 48. LA ESTRUCTURA POLÍTICO A
DMINISTRATIVA DE GALICIA EN EL SIGLO X Y LA
GESTACIÓN DEL NUEVO REINO CRISTIANO 1125
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ

CAPÍTULO 49. EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA
SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANO Y LEONÉS
DEL SIGLO XIII. UN ESTUDIO DE LOS FUEROS DE BELVER
DE LOS MONTES, CUENCA, CORIA, LAS PARTIDAS Y
OTROS TEXTOS DE INTERÉS HISTÓRICO..... 1159
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO

CAPÍTULO 50. LA CONCEPCIÓN URBANÍSTICA DE
LEONARDO DA VINCI..... 1179
DR. DAVID HIDALGO GARCÍA

CAPÍTULO 51. CRUZAMENTO DE TESTEMUNHOS
QUINHENTISTAS SOBRE FORMAS DO CORPO SOCIAL GERIR A
PRODUÇÃO EM PROVEITO DA *RES PUBLICA*..... 1210
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ

CAPÍTULO 52. EL HOMBRE Y EL LOBO EN GALICIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	1228
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 53. JURISDICCIÓN ORDINARIA, SEÑORÍO Y REALENGO EN BURGOS EN EL SIGLO XVIII	1256
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 54. UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DIDÁCTICA SOBRE UNA FUENTE HISTÓRICA DOCUMENTAL: EL ARTE DE GRANJERÍAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LOS GRADOS DE EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA.....	1281
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 55. UN GRAN PROPIETARIO EN UN ENTORNO DE MEDIANA PROPIEDAD. EL SUBDELEGADO FERNANDO DE QUINTANILLA Y SU FRUSTRADA SOLICITUD DE TIERRAS EN LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1781-1784)	1290
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 56. LA TRAYECTORIA POBLACIONAL DEL CONCEJO DE CARREÑO (ASTURIAS) EN EL SIGLO XVIII A PARTIR DE LOS CENSOS POBLACIONALES	1309
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 57. CENSOS, LEGISLACIÓN Y PRÁCTICA NOTARIAL: LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL CRÉDITO HIPOTECARIO MALAGUEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	1324
ELIZABETH GARCÍA GIL	
CAPÍTULO 58. UNA AMPLIACIÓN FRUSTRADA. LA SIERRA DEL TARDÓN EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1776-1799).....	1345
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 59. ESTUDIO DEL PROCESO SOCIOHISTÓRICO BRASILEÑO A PARTIR DE UNA TRAYECTORIA VITAL: EL CASO DE SEBASTIÃO DOS REIS	1362
LUCAS REIS-SILVA	
CAPÍTULO 60. JULIA MARTÍNEZ DE VELASCO, LA “HIJA” DEL POLÍTICO QUE RECHAZÓ FORMAR GOBIERNO DURANTE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA.....	1385
RAFAEL LAHOZ-BELTRÁ	
CAPÍTULO 61. CARTAS PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA EN LA ERA DIGITAL.	1400
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	

CAPÍTULO 62. CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL EN EL ECUADOR.....	1421
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
CAPÍTULO 63. DEL ATLÁNTICO EN LAS DOS ORILLAS. VOCES Y MEMORIA DE MUJERES OLVIDADAS.....	1429
ADELAIDA SAGARRA GAMAZO	
M. ISABEL GEJOSANTOS	
CAPÍTULO 64. ANÁLISIS JURÍDICO DESDE LA SOCIOANTROPOLOGÍA SOBRE LA ŞAHİFAT AL-MADİNAH O CONSTITUCIÓN DE MEDINA.....	1448
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA	
CAPÍTULO 65. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO.....	1464
LUIS XAVIER GARAVITO TORRES	
ANA EDITH CANALES MURILLO	
CAPÍTULO 66. INCLUSIÓN EN LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA. ¿UNA CUESTIÓN DE DEMOCRACIA?.....	1490
JORGE CRESPO GONZÁLEZ	
MARÍA JOSÉ VICENTE VICENTE	
CAPÍTULO 67. MEDIOS ALTERNATIVOS DE COMUNICACIÓN Y RECUPERACIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA: CASO: TV ÉTNICA KANKUAMA DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA (COLOMBIA).....	1505
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
CAPÍTULO 68. APROXIMACIÓN AL URBANISMO TURÍSTICO RESIDENCIAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	1525
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
CAPÍTULO 69. MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA.....	1541
JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO	
VICENTE GALBIS LÓPEZ	
CAPÍTULO 70. LA CONTINUIDAD DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO CLÁSICO EN LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO DE LA BAYT AL-ĤIKMA A LA CÓRDOBA OMEYA.....	1562
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	

CAPÍTULO 71. EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA DE LA OBRA DE LA CINEASTA EXPERIMENTAL CHANTAL AKERMAN	1582
MARÍA MARTÍNEZ MORALES	
CAPÍTULO 72. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO RECURSO EDUCATIVO: APLICACIONES DE LA NUMISMÁTICA AL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1599
DIEGO MANUEL CALDERÓN PUERTA	
CAPÍTULO 73. UN EJERCICIO PARA ACERCAR LA EPIGRAFÍA AL ALUMNADO: CREAR UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA	1616
ANDONI LLAMAZARES MARTÍN	
CAPÍTULO 74. APROXIMACIÓN DIACRÓNICA A LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA DURANTE LA ÉPOCA MODERNA	1623
YASMINA PANISELLO FERRÉ	
CAPÍTULO 75. LA BAUHAUS, UNA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA	1642
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 76. EL DAOÍSMO CHINO Y SU LEGADO CULTURAL EN CHINA Y JAPÓN	1667
GABRIEL TEROL ROJO	

En la primera parte de este monográfico se reúnen estudios e investigaciones sobre la arquitectura como disciplina vertebradora de los espacios de convivencia y el patrimonio histórico como herramienta para el estudio, comprensión y conservación de los elementos singulares de esos espacios tendrán cabida en este simposio.

El Patrimonio Arquitectónico se manifiesta en las ciudades. Relevantes edificios, monumentos y jardines son un reflejo del pasado, mostrando una historia y unas tradiciones que hay que conservar. Estos espacios comparten la peculiaridad de haber sido elaborados por el ser humano, creados con un fin determinado y planificado. El patrimonio es un vehículo de integración social, como obra o legado del pasado.

Se hace necesario concienciar de la importancia de la protección, conservación, utilización, valoración, restauración y mantenimiento del Patrimonio, promover su divulgación y compartir experiencias en todos sus ámbitos: educacional, cultural, social y en investigación. En este monográfico destacados investigadores y arquitectos aportan los resultados de sus estudios desde una perspectiva histórica hasta el modelo de sostenibilidad urbana. Arquitectura, paisajística, arqueología se conjugan para enseñarnos técnicas y modelos de construcción, preservación y difusión del patrimonio internacional.

Las artes escénicas aglutinan expresiones artísticas directas e inmediatas. Su naturaleza efímera posee la capacidad de proporcionar al público una experiencia única e irrepetible. El contexto histórico en el que estas artes se han desarrollado ha evolucionado de manera similar a los propios medios de comunicación humana. Actualmente y abarcando múltiples manifestaciones, las artes escénicas aparecen en multitud de formas, tamaños y contextos, siempre con el propósito de alcanzar un puente o nexo de comunicación con el otro. También, la pandemia y la

situación global ha hecho que ciertas manifestaciones artísticas y didácticas modifiquen el rumbo de los enfoques.

Por tanto, ¿cuál es el futuro de las artes escénicas tradicionales dentro de este mundo hiperconectado?, ¿son adecuados los canales de comunicación empleados?, ¿consiguen los artistas conectar con un nuevo público joven que ha crecido bajo parámetros de inmediatez y accesibilidad?, ¿están los artistas preparados para afrontar un nuevo paradigma en el entorno de las artes escénicas?, ¿con qué nuevas estrategias didácticas innovadoras nos encontramos?, ¿en qué medida se pueden emplear estrategias como la inclusión en un mundo globalizado?, ¿qué nuevas investigaciones pueden plantearse dentro de la música y la musicología moderna? Estas son solo algunas preguntas de esta temática, por lo que ante tanto interrogante e incertidumbre solo nos cabe profundizar en aspectos concretos que nos merezcan especial atención, y, de esa manera, tratar de acercarnos a la comprensión de aquello que cobra verdadero significado en el momento en que comienza la experiencia artística.

Un interesante número de trabajos en torno a la música como expresión creativa, artística y educativa nos señalan resultados extrapolables a otras disciplinas. La expresión dramática, el teatro y la performance añaden nuevas líneas de investigación a través de magníficas aportaciones.

La segunda parte de esta obra propone, a través del análisis histórico-témporo-espacial, dar cabida a todas las investigaciones que nos acerquen al conocimiento y la comprensión del hombre en diversas épocas y escenarios geográficos. Se contemplan estudios de análisis historiográficos, de fuentes, de larga duración, temáticos, que trasciendan límites temporales y espaciales para abarcar una problemática más global. Por otro lado, se incorporan también trabajos, resultado de investigaciones más concretas en el ámbito histórico, referidas a un área y/ o a un período histórico determinado. Es decir, por una parte, se contemplan estudios de historia conectada o comparada, y por otra, trabajos de historia regional, local o microhistoria. Pues partimos del convencimiento que el análisis macro y micro histórico contribuyen a la conformación de la ciencia y del conocimiento. Diversas fuentes se interpelan,

tales como censos, pleitos, normas y leyes, etc. El recorrido comienza en el siglo X hasta alcanzar la contemporaneidad.

Las investigaciones demográficas basadas en los estudios estadísticos a partir de variables de población permiten establecer constantes de comportamientos humanos y sociales a nivel individual, familiar y social. Definir poblaciones según comportamientos sociodemográficos en la larga duración permite establecer procesos de continuidad y ruptura respecto a conductas de sociabilidad, convivencia, crecimiento y decrecimiento poblacional, etc. Estas investigaciones pueden realizarse desde la demografía, la historia demográfica, la estadística o los estudios de población actual. Es decir, aplicando técnicas y métodos propios de la demografía a la luz del análisis no sólo estadístico sino también social, económico y político.

El enfoque antropológico posibilita conectar la memoria histórica con los medios de sociabilidad actuales donde, sin lugar a duda, los enfoques filosóficos incorporan varias disciplinas que confluyen en la conformación de identidades.

Una vez más las artes y las humanidades se colocan en el centro de las miradas sobre estudios que vinculan el patrimonio artístico, educativo e histórico, sin dejar de lado la mirada socio-antropológica sobre la identidad, la cultura como manifestación humana y los procesos históricos.

SANDRA OLIVERO GUIDOBONO
Coordinadora del libro

LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD

VICTORIA CAVIA-NAYA

Universidad de Valladolid

ÓSCAR CANDENDO ZABALA

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Vicente Goicoechea (1854-1916) fue un compositor radicalmente implicado en el movimiento de restauración de la música litúrgica católica que encuentra su formulación concreta y oficial en el *motu proprio Tra le sollecitudini* de Pío X (1903). Una de las principales consecuencias de esta adhesión temprana de Goicoechea al documento pontificio recae en el posicionamiento que adquiere como maestro del nuevo estilo, tanto en España como a nivel internacional. Por otra parte, y de manera indirecta, esta normativa vaticana también afecta a su producción anterior a 1903, ya que ni él ni las generaciones posteriores tendrán interés en dar difusión a una música litúrgica que no refleje de una manera estricta los principios de la reforma. Todo ello contribuye a dificultar la visibilidad del compositor en el contexto de la historia general de la música española.

Como paso previo para contextualizar la investigación, conviene tener en cuenta qué puntos de giro son los más relevantes para segmentar y articular a grandes rasgos la biografía de Goicoechea. Hemos periodizado en tres estadios su recorrido: desde su nacimiento en Aramayona hasta su desempeño profesional en Lequeitio (1854-1888), desde sus estudios eclesiásticos en Valladolid hasta la obtención del magisterio de capilla en la catedral metropolitana (1888-1890) y, finalmente, desde

los antecedentes y publicación del *Motu Proprio* hasta su fallecimiento (1890-1916).

Este trabajo de investigación se presenta en el marco de las relaciones conceptuales establecidas por la musicología, de aquí que los términos empleados proceden tanto de la dimensión histórica de la disciplina como del análisis musical. El sujeto histórico de esta investigación es individual y colectivo, en cuanto que contempla al personaje y su obra en el contexto de la música religiosa de su tiempo. En la dimensión analítica musical se toma como objeto de estudio la selección de una serie de obras compuestas entre 1882 y 1901, casi todas inéditas y de las que no existen grabaciones comerciales. Para interrelacionar la dinámica de agentes que intervienen en este entramado institucional, cultural y eclesiástico en el que se mueve Goicoechea y, al mismo tiempo, entender las dimensiones de un escenario social simbólico, acotado y relativamente autónomo como el del arte, se recurre al concepto del campo artístico acuñado por Bourdieu (1995).

2. OBJETIVOS

El objetivo general es arrojar luz sobre la abundante y desconocida producción de Vicente Goicoechea anterior al *Motu Proprio* con el fin de encontrar algunas de las claves que expliquen por qué la música de ese periodo no fue publicada y apenas gozó de divulgación. Dentro de los objetivos secundarios, nos proponemos, por un lado, contribuir a completar el perfil de un músico en su etapa inicial; por otra parte, se trata de descubrir las posibles, múltiples y heterogéneas influencias de su lenguaje musical en una etapa anterior a la normativa vaticana (1903).

3. METODOLOGÍA

Desde el punto de vista musicológico, las fuentes documentales se revelan como una de las herramientas metodológicas fundamentales para esta investigación. Para el análisis musical, ha sido de especial importancia la consulta de las composiciones de Goicoechea que se encuentran en el Archivo de Música de la Catedral de Valladolid (AMCV), la institución en la que se desarrolló su vida profesional como maestro de

capilla; el material conservado en el archivo particular Alba-Valdés (APAV), propiedad de los herederos del compositor en San Sebastián; y el procedente del Archivo de Música del Seminario de Vitoria (AMSV).

Desde el punto de vista de las fuentes de hemeroteca y bibliográficas hemos manejado la información extraída de los numerosos artículos sobre el compositor aparecidos en revistas y diarios en la primera mitad del siglo XX. Hemos completado estas y otras fuentes con las referencias que ofrecen las actas capitulares de la catedral de Valladolid en el propio archivo (AMCV) —transcritas en gran parte (López-Calo 2007)— y el abundante documentario económico-musical que genera la institución. Por último, y de vital importancia para el acceso a partituras inéditas hasta el momento, se hace necesaria la consulta de la publicación realizada por uno de los autores de este trabajo, Óscar Candendo. Se trata de la edición de una amplia antología de la música de Goicoechea en seis volúmenes precedidos de un tomo introductorio en el que se aportan datos sobre las piezas incluidas, una relación de las obras del compositor, una bibliografía específica y una lista de grabaciones fonográficas (Candendo 2020).

4. DISCUSIÓN

La legitimidad o capital simbólico (Bourdieu 1955) adquirido por Vicente Goicoechea en el campo artístico de la música religiosa durante la primera mitad del siglo XX se puede articular según una serie de agentes interrelacionados dinámicamente dentro del ámbito institucional, social, cultural, político y creativo en el que se mueve el compositor.

En primer lugar, su capital político eclesiástico se debe al posicionamiento institucional que adquiere el compositor gracias al apoyo que recibe del arzobispo de Valladolid José María Cos y Macho, uno de los prelados que más se implica en la aplicación del *Motu Proprio* en España y en las consecuentes actividades que se llevan a cabo para impulsar el nuevo rumbo de la música religiosa a nivel nacional. El *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) es un documento pontificio de

alcance universal que, por una parte, recoge los aspectos fundamentales de la legislación eclesiástica sobre música de los siglos precedentes, y por otra, es desarrollado en los pontificados posteriores hasta llegar a la constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963) de Pablo VI, a partir de la cual se producen importantes cambios en la liturgia de la Iglesia. Conviene también señalar que la adhesión estética y convencimiento de Goicoechea a la hora explicitar las nuevas orientaciones litúrgicas en su obra, no se puede entender como una irrupción creativa aislada ya que se inserta dentro las tendencias del movimiento cecilianista y de las prerrogativas que se venían reclamando en toda Europa y Norteamérica desde las tres últimas décadas del siglo XIX y entre cuyos objetivos se encontraba la restitución de la que se consideraba la verdadera y auténtica música sacra al servicio de la liturgia. Esto se concretó en el movimiento de restauración del gregoriano y en la recuperación de la polifonía clásica, que tenía como modelo perfecto a Palestrina.

En segundo lugar, el capital cultural que adquiere Goicoechea deriva en un primer momento, de sus estudios de la carrera de Notariado en la Universidad de Valladolid (1876-1877) y de su formación musical mientras ejerce como ayudante de notario con José Zumárraga en Vitoria (1877) y en la villa de Lequeitio (1882). En esta última localidad, además, recibirá formación en el ámbito de la composición a través de la gran actividad musical que se desarrolla en torno la basílica de Nuestra Señora de la Asunción, donde la obra del organista Juan María de Altuna, antiguo discípulo de Hilarión Eslava, estaba muy presente y le sirve de referente. De manera más directa, se incrementa su capital cultural cuando Goicoechea pasa a formar parte del círculo de estudiantes del organista Joaquín María Velasco, el titular de la citada basílica en esos momentos. A todo ello, se unirán sus estudios en el seminario de Valladolid (1888) y las clases ocasionales de armonía y contrapunto con Felipe Gorriti (1889), maestro de capilla de Santa María de Tolosa (Candendo 2020, 88-90). Tras ganar las oposiciones al magisterio de capilla en Valladolid (1890), la formación cultural de Goicoechea se beneficia de los materiales musicales del propio archivo de la catedral, cuyo estudio detallado colabora en su crecimiento como compositor. También a este capital contribuyen las relaciones establecidas por el

músico con el entramado intelectual de la ciudad vallisoletana desde su posición creativa dentro del ámbito eclesiástico, lo que alimenta su proyección nacional e internacional.

En tercer lugar, su capital simbólico es deudor del encumbramiento de su figura en los años de madurez compositiva y de la apropiación histórica con fines ideológicos que sucede en épocas posteriores. En este sentido, destaca la abundante literatura y revisión hagiográfica realizada por Nemesio Otaño, antiguo alumno del maestro de capilla en Valladolid. El compositor y musicólogo jesuita sitúa desde muy pronto a Goicoechea como el responsable en España de la nueva música religiosa (Otaño 1908, 1909a, 1909b, 1910, 1913). Lo cierto es que, en estos primeros años del siglo XX, en que Goicoechea ha alcanzado la madurez de su lenguaje musical, también aparecen breves reseñas muy positivas sobre su obra en revistas especializadas españolas y foráneas (Haberl 1908), (Bas 1908), (Bas 1909), (Pérez de Viñaspre 1909). Pero será en los años inmediatos a su fallecimiento cuando abunden los escritos de reconocimiento hacia la figura del músico español (Otaño 1916, 149-150), lo que contribuye de manera decisiva a la construcción del personaje como modelo de la reforma musical. En Goicoechea unos verán a «un polifonista moderno, pero no modernista» (Villalba 1917, 2); a un místico heredero de Victoria (Artero 1920a, 4); a un representante de un estilo sobrio con un lenguaje opuesto tanto a la teatralidad de Eslava (Almandoz 1936) como a la ampulosidad de Berlioz (Artero 1949); a uno de los cuatro grandes pilares sobre los que se sustenta le escuela española de música religiosa, junto a Iruarrizaga, Otaño y el Padre Donostia (Artero 1958); y a uno de los músicos vascos más relevantes de todos los tiempos (Barandiarán 1967).

La mayoría de estas revisiones del personaje y su música se sitúan cronológicamente después de la guerra civil (1936-1939), cuando España dedica sus esfuerzos a construir un nuevo proyecto social y cultural que dará lugar a una imagen conservadora, tradicionalista y religiosa del mundo y de la vida. Desde una visión sociológica de tipo cultural y teniendo en cuenta el contexto sociopolítico del régimen franquista en su primera etapa, los agentes del ámbito político y eclesiástico vinculados a la ideología del nacionalcatolicismo del momento, prolongarán y

ensalzarán las referencias puristas, historicistas y aparentemente atemporales de la música de Goicoechea, y para ello se fijarán fundamentalmente en la obra compuesta después del *Motu Proprio*. De alguna forma, esto contribuirá a la reapropiación del músico en el contexto ideológico del régimen franquista. Los fundamentos del binomio básico que conforman la ideología del nacionalcatolicismo (patriotismo-nacionalismo y religión-catolicismo) desde el punto de vista de la operatividad se basan en un reducido número de principios que ofrecen una visión tópica y estandarizada que a fuerza de repeticiones se convierten en fundamentos ideológicos indubitables (Ascunce, 2015, 93). La expresividad y lirismo de la música de un Goicoechea atravesado por un lenguaje romántico deudor de Gounod, sus incursiones en el cecilianismo alemán e italiano y su posterior vinculación a los ejes normativos de una liturgia musical que busca en la tradición histórica más emblemática su fundamento místico, espiritual, doctrinal y estético, facilitan la legitimación de Goicoechea y la apropiación de su música en un régimen que busca la identificación emocional entre ideología y sentimiento, de tal manera que imponga «un orden mitológico de principios donde domine el sentimiento sobre la razón» (Ascunce 2015, 95).

En el «Festival Goicoechea» de 1930 organizado por la Schola Cantorum Santa Cecilia de Bilbao se sientan precedentes para esa mitologización del personaje a través de la identificación del músico vasco con referentes de la época dorada de la música hispana y de la línea germánica que defenderá el primer franquismo. En unas extensas notas al programa escritas por Otaño para ese Festival, se afirma que el lenguaje personal que caracteriza a Goicoechea está lleno de profundidad y expresividad, en una síntesis que lleva a su máxima expresión las orientaciones dadas en *Tra le sollecitudini*. Se afirma que figuras como Guerrero y Victoria son sus predecesores, vínculo que nos remite a un pasado glorioso muy adecuado a las filosofías y pensamiento tradicionalista con una voluntad clara de restaurar los principios y valores del pasado histórico asumido posteriormente en una de las vertientes del franquismo. Al mismo tiempo, se incluye una línea de filiación germánica en Goicoechea a través del estudio que el compositor hace de las obras de Richard Wagner y César Franck (Otaño 1930).

Tras el triunfo del bando nacional después de la guerra civil (1939), los organismos e instituciones del régimen potencian y fomentan una filosofía cultural que busca la españolización, la exaltación del patriotismo, el entusiasmo hacia el nuevo poder político y la cristianización (Asuncion, 2015: 154). El final de la guerra supuso una activación de los seminarios e instituciones eclesiásticas y la música religiosa católica experimentó un notable, aunque breve resurgir. La figura de Goicoechea fue defendida por muchos de los más activos ideólogos de la Generación del *Motu Proprio*. Entre ellos están algunos de sus discípulos y sucesores, que marcan con su exégesis la ideología de la aplicación del movimiento musical reformista en el contexto de los postulados del nacionalcatolicismo para lo que recurren a tópicos ya configurados en los primeros años de la centuria. En este grupo, y siguiendo la estela de Otaño, destaca José Artero que en la década de los años cuarenta es nombrado rector de la Universidad Pontificia de Salamanca. En sus artículos y colaboraciones recuperará el contexto de misticismo nacionalista que había establecido para Goicoechea años antes, cuando afirma que en obras como *Christus factus est* (1906) y *Miserere mei Deus* (1906) Goicoechea «desciende en línea del patriarca de la música española, el abulense Tomás Luis de Victoria» (Artero 1920b, 4). Desde su cátedra en Salamanca, Artero retoma el recurso y reincide en el tópico que subraya la dimensión patriótica y religiosa del músico al emparentarlo con Tomás Luis de Victoria, san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila (Artero 1958). Referencias culturales que coinciden con las acuñadas en el régimen y que justifican la legitimidad del presente desde el recurso al pasado glorioso de la España Imperial de los Reyes Católicos y de los primeros Austrias, como símbolos y ejemplos de los valores de unidad, imperio y religión. También las instituciones culturales se valdrán de sus mecanismos psicológicos para reforzar el modelo ideológico. El Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, bajo la dirección en la década de los años cincuenta del musicólogo Higinio Anglés, refleja su inmovilismo tradicionalista en el hecho de que todavía en esos años Goicoechea era el referente a seguir de manera casi exclusiva, lo que algunos lamentarán irónica y retrospectivamente (Goicoechea 1986, 45). La descarga ideológica del régimen en la época del aperturismo iniciada en la década de los años sesenta, las tensiones

políticas manifestada en los sucesivos cambios de gobierno y las reformas del concilio Vaticano II, diluirán sociológicamente muchos de los principios del nacionalcatolicismo. Al mismo tiempo, resituarán la lectura que se hace del compositor al considerarlo como uno de los músicos referentes de la cultura vasca, más allá de su dimensión dentro del género de la música religiosa o de la historia de la música española. Así, en una monografía sobre los grandes músicos vascos publicada en 1967 Goicoechea ocupa un lugar importante junto a Guridi, Ravel, Sarasate y Usandizaga (Barandiarán 1967).

Finalmente, el capital simbólico de Goicoechea se nutre también de la legitimidad derivada del reconocimiento que recibe la publicación de un pequeño número de obras. Circunstancia que implica el desconocimiento del resto del repertorio y desubica la evolución de sus estrategias compositivas. De hecho, hasta mediados de la centuria pasada no aparece un inventario o referencias explícitas al número de obras que componen el catálogo del compositor (Martínez de Marigorta 1954a, 1954b), lo que deja prácticamente silenciada la mayor parte de una producción que comprende más de un centenar de composiciones. En consecuencia, y durante la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, se limita la edición de partituras, interpretación y grabación de sus obras a unos mínimos títulos cuyo estilo coincide con la evolución más madura de su lenguaje musical y, al mismo tiempo, responde a las directrices de la normativa vaticana prescritas por Pío X. De estas obras editadas que se consideran referentes de su música religiosa podemos destacar: *Ave Maria* (1902), *Missa in honorem Immaculatae Conceptionis B. M. V.* (1904), *Salve Regina* (1905), *Christus factus est* (1906), *Miserere mei Deus* (1906) y *Lamentatio Jeremiae Prophetiae* (1914).

Pero más allá de este corpus consagrado dentro de su repertorio, existen obras desplazadas por la lucha de fuerzas del campo artístico en el que se mueve su producción y de las que aquí traemos algunos ejemplos. Entre las razones que contribuyeron a la falta de visibilidad de estas composiciones se pueden apuntar en primer lugar aquellas que están relacionadas de manera directa con la calidad técnica y expresiva de su lenguaje musical. En segundo lugar, estarían razones que hacen referencia a la falta de funcionalidad práctica de un repertorio que implica

grandes exigencias instrumentales. Finalmente, otra de las causas la encontramos en la falta de adecuación de este repertorio a las prerrogativas y rúbricas litúrgico-musicales que se imponen a partir de 1903.

5. RESULTADOS

5.1. CALIDAD TÉCNICA Y ESTÉTICA

Estamos ante un compositor que tuvo mucho de autodidacta y que contó con medios limitados en su formación musical, pero que se benefició de las posibilidades formativas que se le fueron presentando de una manera progresiva y a lo largo del tiempo. Ante esto, es lógico que una de las razones fundamentales para el silenciamiento de sus primeras obras —más allá de las razones estructurales— responda a su propia voluntad de no dar a conocer un material que desde el punto de vista técnico y estético no alcanza el nivel deseado. Sobre todo, si es el propio autor el que se encarga de hacer la selección *a posteriori* de un repertorio de juventud escrito cuando todavía no era sacerdote.

Esos primeros ensayos compositivos surgen en torno a la basílica de Santa María en Lequeitio entre 1882 y 1889, bajo la dirección del organista local José María Velasco. Podemos obtener algunas impresiones de la futura evolución de su lenguaje si nos fijamos, desde el análisis musical, en el conjunto de las composiciones de este momento y, de manera más detallada, en dos de las obras que cierran e inauguran este periodo.

5.1.1. *Misa de Réquiem a* □(1882)

La primera de las composiciones de Goicoechea de cuya existencia se tiene noticia es la Misa de Réquiem a 4 (1882) (Martínez de Marigorta 1954a). El manuscrito autógrafo está localizado en el archivo particular Alba-Valdés (APAV, s.n.^o). Vicente Goicoechea guardó este autógrafo junto con el del resto de sus primeras composiciones y esto nos ha permitido tener acceso a la partitura. No se conoce la circunstancia para la que se escribió la obra, pero la presencia de notas de pedal en algunos momentos («Ofertorio», cc. 41-43 / «Sanctus», c. 18 / «Benedictus», c.

24) permite asegurar que la parte instrumental está concebida para un instrumento poco habitual: el armonio con pedal. El único instrumento de estas características que había en Lequeitio en 1882 era el de la iglesia de San José, a la que décadas antes había llegado un *orchestrium* de dos teclados y pedal, de la casa francesa Merklin-Schütze et Cie., premiado en la Exposición Universal celebrada en París en 1855. Se trata de una obra escrita para coro de 4 voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor, Bajo) y armonio. El autor pone música al «Introito» y «Kyrie», «Tracto» (parcial), «Ofertorio» (parcial) y «Santo» de la misa de difuntos. Carece, por tanto, de «Gradual», segunda parte del «Tracto» (“*et gratia tua*”), «Secuencia», segunda parte del «Ofertorio» (“Hostias”), «Agnus Dei» y «Comunión». Siguiendo un procedimiento habitual, las secciones omitidas se tomarían de otras misas o se cantarían en canto llano. Carece de indicaciones de aire o movimiento. La tonalidad de do es el eje sobre la que las distintas secciones pivotan hacia la bemol mayor y hacia fa mayor (Tabla 1).

TABLA 1. Esquema formal y tonal de la Misa de Réquiem a 4.

Partes	Compases	Tonalidad	Compás
01a Introito	1-70	do m	4/4
01b Kyrie	71-101	Lab M – do m	4/4
02 Tracto	48	Lab M	3/4
03 Ofertorio	58	Lab M	4/4
04 Sanctus	38	Do M	4/4 (cc.1-10) 3/4 (cc. 11-38)
05 Benedictus	24	Fa M	4/4

Fuente: elaboración propia

En el «Introito» la textura del coro es predominantemente homofónica con un bajo solista y las voces que interpretan el texto “*Te decet hymnus*” y se produce un enriquecimiento de la tonalidad mediante breves desplazamientos a tonalidades vecinas para llegar al “*Exaudi orationem*” interpretado por un coro de naturaleza menos homofónica con traslados a tonalidades alejadas de la principal que da lugar a un pasaje inestable donde se suceden, sin resolver en la tónica, acordes de séptima disminuida y de séptima de sensible con función de dominante y en una

serie de tonalidades elípticas para acabar en la cadencia V-I en mi bemol mayor. Tras una transición instrumental, un coro principalmente homofónico entona de nuevo el “*Requiem aeternam*” que se cierra con otra transición instrumental para preparar la nueva tonalidad del «Kyrie» que se inicia con un solo de tenor, contrastante con la textura coral homofónica precedente. El armonio adquiere mayor autonomía respecto a las voces: la voz superior refuerza principalmente al tiple y solo acompaña al tenor en los pasajes más agudos. Se trata de una escritura puramente instrumental. En el resto de las secciones el coro es asimismo predominantemente homofónico, alternando con episodios de solistas o corales de naturaleza más antifonal, como en el «Tracto» (“Absolve, Domine”) o en el «Ofertorio» (“Ne absorbeat”).

5.1.2. *Salve Regina (en si bemol)* (1889)

La última obra de esta etapa es la *Salve Regina (en si bemol)* (1889), que destaca como una ambiciosa versión de la popularísima antifona mariana. La *Salve Regina* se cantaba en las primeras vísperas desde la Santísima Trinidad hasta la hora nona del sábado anterior al comienzo del Adviento. En España existía la tradición de interpretarla con toda solemnidad en las vísperas de la Asunción de la Virgen María y en las de los santos patronos de innumerables localidades. La suntuosa instrumentación de la obra y sus dimensiones indican que Goicoechea probablemente la compuso teniendo en mente una de tales ocasiones. La pieza tiene una extensión de doscientos treinta y seis compases y está escrita para coro de cinco voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor I, Tenor II, Bajo) y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en Si b, 2 fagotes – 2 trompas en Fa, 3 trombones – violines 1.º, violines 2.º, violas, violonchelos, contrabajos – órgano). Está dividida en cuatro secciones en las que se alternan las tonalidades de sib m, Sib M y Mib M (Tabla 2). No hemos localizado manuscrito autógrafo de la partitura, pero la existencia de dos cuidadas copias manuscritas de la partitura (APAV, s.n.º) y de partes vocales e instrumentales (AMSV, s.n.º) revela que la obra tuvo alguna difusión.

TABLA 2. Esquema formal y tonal de la *Salve Regina* (en *si bemol*).

Estructura	Compases	Tonalidad	Compás
	236	sib m	
SECCIÓN I	1-74	sib m	4/4
SECCIÓN II	75-139	Sib M	3/4
SECCIÓN III	140-190	Mib M	9/8
SECCIÓN IV	191-236	sib m	4/4

Fuente: elaboración propia

Se inicia con una introducción orquestal en la que intervienen todos los efectivos excepto la flauta que lo hace compases más tarde con la presentación de una frase irregular en la tonalidad homónima de la principal. El coro, que expone por tres voces consecutivas la palabra “Salve”, es homofónico y discurre sobre motivos de semicorcheas en la cuerda que volverán a aparecer más adelante, entradas a solo de las diferentes voces corales que continúan con escritura coral homofónica a *Tutti*. En las distintas secciones alternan las intervenciones de solistas y coro con entradas progresivas y escalonadas, y transiciones instrumentales de la orquesta al completo. Tanto aquí como en la misa anterior, podemos concluir que estamos ante obras de un aprendiz de compositor que en el plano estilístico sigue muy de cerca a sus modelos, sobre todo a Hilarión Eslava, pero sin poseer aún sus recursos compositivos. Su escritura acusa también el influjo de Severio Mercadante y compositores españoles de música religiosa habituales en la época como Nicolás Ledesma, Remigio Oscoz Calahorra y Pablo Hernández. Pero se observan asimismo influencias más locales como es el caso del primer organista de la basílica de Santa María de Lequeitio, Juan M.^a Altuna.

5.2. FUNCIONALIDAD PRÁCTICA Y ADAPTACIÓN LITÚRGICO-MUSICAL

Las obras elegidas para ilustrar esta falta de visibilidad de Goicoechea se sitúan dentro de la etapa más prolífica del compositor: la que arranca como músico profesional en Valladolid y se extiende hasta 1903. Pertenecen a este grupo más de cuarenta obras sinfónico-corales destinadas a las funciones con orquesta de la catedral. Dos son las razones que

pueden contribuir a silenciar la edición y difusión de la mayoría de obras de este periodo tanto en su momento como en épocas posteriores. La primera de ellas responde a la ausencia de adecuación de estas obras por motivos de funcionalidad práctica desde el punto de vista social y económico, ya que el repertorio sinfónico-coral que predomina demanda, a su vez, amplios efectivos instrumentales en un momento de graves dificultades económicas para las capillas de música eclesiásticas. Los problemas para la contratación puntual de músicos en las ceremonias solemnes de la catedral vallisoletana que exigen su participación coinciden con ese empobrecimiento de la mesa capitular que, por otra parte, se arrastra progresivamente desde la segunda mitad del siglo XIX (Cavia Naya 2004). El recurso para paliar esta ausencia de efectivos será también de tipo funcional: la utilización del órgano como principal soporte para las adaptaciones de un repertorio sinfónico-coral. De este modo, Goicoechea transcribirá algunas de esas partituras para plantillas vocales y/o con acompañamiento de órgano o pequeños grupos instrumentales. Posteriormente, este formato reducido podía haber tenido una mayor continuidad ya que encajaba mejor con las prescripciones del *Motu Proprio*, sobre todo aquellas en las que se indica que el órgano debe ser el único instrumento empleado, y por tanto facilitaba no sólo una vigencia funcional más continuista sino también una adaptación litúrgica mayor. Es lo que ocurre con la *Misa de Réquiem a* □ (1896) o con el *Tantum ergo n.º* □ (1898), en el que la primera versión alternativa reduce la parte orquestal a la sección de cuerdas y al órgano (AMCV 72/17), y la siguiente, solo a este último instrumento (AMCV 72/1). En cambio, el *Tantum ergo n.º 2* (AMCV, 72/16) tiene una menor difusión y visibilidad porque no tuvo este tipo de adaptaciones y únicamente se escribe en el formato sinfónico.

La segunda de las razones que puede silenciar este repertorio se sitúa dentro de esta última línea y responde a la falta de adaptación litúrgico-musical de estas obras sinfónico-corales en las que predomina una expresividad emocional de carácter teatral que justo era explícitamente rechazada por las nuevas prescripciones pontificias. Otras obras no se ajustaron a la normativa vaticana por distintas razones, pero sufrieron adaptaciones posteriores en arreglos para coro y órgano en manos de otros compositores que contribuyeron a aumentar su popularidad y

difusión. Es el caso del *Responsorio de Navidad VII: Beata viscera* (1893), el único de los ocho responsorios navideños de Goicoechea que tuvo alguna difusión fuera de la metropolitana de Valladolid gracias a un arreglo en forma de villancico para coro y órgano escrito por Nemesio Otaño para el «Festival Goicoechea» de 1930 (Martínez de Mari-gorta 1954a). Por otro lado, una interpretación rigorista del *Motu Proprio* llevó a que no se consideraran las voces de mujeres como parte del canto litúrgico (tanto de las religiosas claustradas como no claustradas). Aunque las composiciones para voces blancas escritas en los años inmediatamente anteriores a la normativa vaticana eran ya una excepción, tuvieron después una escasa funcionalidad litúrgica y gozaron de escasa rentabilidad a la hora de su edición o divulgación (Cavia Naya 2001). Es lo que ocurrió con el *Himno a la B. M. Juana de Lestonnac* que Goicoechea compuso en 1900 con motivo de la beatificación de la fundadora de la Compañía de María.

5.2.1 *Credo para la Misa n.º «aux Orphéonistes» de C. Gounod* (1890.)

Siguiendo el estilo grandilocuente en el que Hilarión Eslava y otros maestros son un referente, una de las fuentes del aprendizaje compositivo de Goicoechea es el propio archivo musical de la catedral, algo que se revela al revisar el repertorio interpretado por la capilla de música en las solemnidades. Se constata, la presencia de los autores españoles que también están presentes en otras catedrales de la época. Entre ellos, junto a la pervivencia de Hilarión Eslava, encontramos a Remigio Calahorra, Mariano García y Manuel Doyagüe. Al mismo tiempo, es importante la presencia de compositores extranjeros como Cherubini, Gounod o Rossini cuyas obras se reservan para las celebraciones más importantes de la catedral y las ocasiones en que la capilla de música es requerida en otras iglesias. Goicoechea se fijará en la *Messe n.º «aux orphéonistes»* CG □□ de Gounod (AMCV, 79/2) compuesta en 1852 para tres voces de hombre sin acompañamiento y dos tiples *ad libitum*. Se trata de una misa breve (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* y *Agnus Dei*) en la que se propone cantar el *Credo* a una voz, alternando

solo y coro. Esta sección está tomada de la primera de las *Cinq Messes en plain-chant musical* (1660) de Henry Du Mont (Figura 1).

FIGURA 1: Henry Du Mont/Charles Gounod. «Fragmento del Credo» de la *Messe aux Orphéonistes*. París: Lebeau, s. a.

Credo

The image shows a musical score for the Credo. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Solo' and contains the lyrics: 'Cre - do in u - num De - um, Pa - trem om - ni - po-ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um'. The second staff continues with 'et in - vi - si - bi - li - um.' The third staff is labeled 'Chœur' and contains the lyrics: 'Et in u - num Do - mi - num'. The fourth staff continues with 'Je - sum Chris - tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.' The music is written in a simple, plain-chant style with a single melodic line per staff.

Transcripción propia

Goicoechea escribe alrededor de 1890 un *Credo* propio (AMCV 72/25) para completar la misa de Gounod. La pieza, —en mi bemol mayor, como el *Gloria* precedente—, está escrita para coro a cinco voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor I, Tenor II, Bajo) y órgano, y se divide en cuatro secciones (Tabla 3).

TABLA 3. Esquema formal y tonal de la del Credo para la Misa n.º 1 «aux Orphéonistes» de C. Gounod.

Estructura	Nº compases	Tonalidad	Compás
	203	Mib M	4/4
Sección I	1-70	Mib M/Sib M	4/4
Sección II	71-82	mib m/Solb M	4/4
Sección III	83-104	mib m	4/4
Sección IV	105-203	Mib M/Mib M	4/4

Fuente: elaboración propia

Como es frecuente, las partes que se refieren a la Encarnación y la Crucifixión tienen un tratamiento separado. En ellas el compositor emplea las tonalidades de mi bemol menor y sol bemol menor. La revisión del lenguaje musical de esta y otras obras del momento registran referencias a la música de Hilarión Eslava y a la obra de Felipe Gorriti.

5.2.2. *Misa de Réquiem* (1896)

Esta pieza (AMCV, 72/13) se compuso con motivo del traslado de los restos mortales del poeta José Zorrilla de Madrid a Valladolid (González García-Valladolid 1902, 81-82). Es la segunda misa de difuntos que escribe Goicoechea y demuestra un dominio técnico del lenguaje compositivo mucho mayor que en la precedente. El autor fomentó su continuidad y regularidad dentro del repertorio a través de la transcripción que hizo para órgano de la parte instrumental, a la que añadió indicaciones de registración para el órgano Aquilino Amezua de la metropolitana, construido ocho años después de la composición de la obra.

La obra está escrita para un coro de cuatro voces mixtas (Tiples, Tenores, Barítonos, Bajos) y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en La, 2 fagotes – 2 trompas cromáticas en Re, 3 trombones *ad lib.* – violines 1.º, violines 2.º, violas, violonchelos, contrabajos). Consta de cinco movimientos: «Introito y Kyrie», «Ofertorio», «Sanctus», «Benedictus» y «Agnus Dei». Goicoechea renuncia a poner música al gradual, tracto y secuencia de la misa de difuntos. Esto no significa que tales partes se omitieran en el culto, sino que se interpretarían en canto llano o se emplearía la música de otros autores. El mismo Goicoechea había compuesto unos meses antes un *Dies Irae* y un *Libera me*.

Existen notables diferencias entre la versión orquestal y la de órgano. La principal es el cambio de tonalidad: la de órgano está en do menor, o sea, una segunda menor más alta que la de orquesta y esto porque la nota más grave del órgano es do y no si. Además, en la versión reducida, el autor ofrece dos finales opcionales para el «Sanctus» y el «Agnus Dei», y la introducción instrumental del «Ofertorio» es más breve. Por fin, en los compases 21 y 22 del ofertorio en su versión orquestal (cc. 18 y 19 de la versión para órgano) la transición armónica aparece

suavizada mediante el empleo de una acorde de dominante frente a la modulación directa, por salto, de Do M a Lab M en la de órgano.

5.2.3. *Tantum ergo n.º 2* (s.f.)

Dentro de esta misma línea de grandes efectivos sinfónico-corales, pero sin contar con versiones reducidas de la obra y, por tanto, con menor proyección fuera de la catedral y escasas posibilidades de edición, está el espectacular y expresivo *Tantum ergo n.º 2* (AMCV, 72/16). que forma parte de los siete que compuso Goicoechea entre 1895 y 1910. En este caso, las crónicas de las diversas actuaciones de la capilla de música fuera de su espacio catedralicio no registran la interpretación de la obra. En el estilo se observa el tributo directo a Felipe Gorriti e indirecto a Eslava. Se concibe para unos grandes efectivos instrumentales y coro a seis voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor I, Tenor II, Bajo I, Bajo II) y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en La, 2 fagotes – 2 trompas en Mi, 2 cornetines en La, 3 trombones – violines 1.º, violines 2.º, violas, violonchelos, contrabajos). La introducción orquestal de siete compases está escrita siguiendo la pauta del *Tantum ergo a 4 voces* en Re M de Felipe Gorriti (Figura 2 y Figura 3).

FIGURA 2. Felipe Gorriti. *Tantum ergo a 4 voces* en Re M, cc.1-7.

The image shows a musical score for an organ, labeled 'Órgano' and 'Adagio'. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 4. The second system shows measures 5 through 7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and a triplet in measure 3. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Transcripción propia

FIGURA 3. Vicente Goicoechea. *Tantum ergo* n.º 2, cc. 1-7.

Maestoso

Transcripción propia.

Goicoechea sigue en esta pieza un esquema similar al que aplica en el resto de sus *Tantum ergo*: tras una breve introducción instrumental, los dos primeros versos del himno son expuestos por una de las voces o el coro en escritura homofónica, tras lo cual se sucede un desarrollo polifónico modulante y una coda. La obra se articula en dos partes divididas en una introducción más tres secciones, y otras tres secciones más coda (Tabla 4).

TABLA 4. Esquema formal y tonal del *Tantum ergo* n.º 2.

1ª Parte	Compases	Tonalidad
Introducción	1-7	La M
SECCIÓN I	8-15	La M
SECCIÓN II	16-32	La M – pasaje modulante – do# m
SECCIÓN III	33-48	La M – pasaje modulante – La M
Transición	48-50	La M
2ª Parte		
SECCIÓN IV	51-58	Fa# M – Do# M
SECCIÓN V	59-72	Fa# M – pasaje modulante
SECCIÓN VI	73-81	La M

Fuente: elaboración propia

5.2.4. *Himno a B.M. Juana de Lestonnac* (1900)

Toda la obra de Goicoechea es coral religiosa y, más concretamente, litúrgica. En consecuencia, en lo que respecta a las voces, está concebida para ser interpretada por coros mixtos masculinos. Esta continuidad y apoyo del uso de los elementos habituales desde hace siglos en la Iglesia, identifica plenamente al compositor con la posterior normativa vaticana y le adelanta a su tiempo. De hecho, a lo largo de toda su trayectoria, las piezas para voces graves tienen un puesto relevante tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo.

Dentro de este panorama encontramos una excepción con resultados muy logrados musicalmente, pero con dificultades para adaptarse con posterioridad a la funcionalidad litúrgica exigida y, por tanto, ser objeto de publicación ya que, desde una interpretación rigorista, no cumple las indicaciones de la normativa vaticana. Es el caso de la única composición que el músico escribió para voces blancas adultas con motivo de la beatificación por León XIII de la fundadora de la Compañía de María. El *Himno a la B.M. Juana de Lestonnac* (Candendo 2020, 31) se estrenó el 23 de septiembre de 1900 en el colegio que esta orden, dedicada a la enseñanza femenina, tiene desde 1881 en Valladolid. La beatificación fue celebrada con solemnes funciones religiosas en la ciudad y, en concreto, se cantó el himno compuesto por Goicoechea mientras se procedía a descubrir la estatua de la nueva beata en la capilla del mencionado colegio (González García-Valladolid 1900, 744-747).

La composición se ajusta a la estructura himnica más habitual: Estribillo – Estrofa – Estribillo (Tabla 5)

TABLA 5. Esquema formal y tonal del *Himno a la B. M. Juana de Lestonnac*.

Estructura	Nº Compases	Tonalidad	Compás
	67	Lab M	4/4
A (SECCIÓN I)	1-23	Lab M	4/4, 2/4
B (SECCIÓN II)	24-45	Reb M – Fab M	4/4
A (SECCIÓN III)	45-67	Lab M	4/4, 2/4

Fuente: elaboración propia

Desde el punto de vista formal la composición no presenta rasgos de originalidad ni el texto se aleja de los tópicos de rigor. Pero la elaboración del material melódico, armónico y el manejo de la textura resultan innovadores en el contexto musical español de la época. La escritura coral es predominantemente homofónica, aunque las voces tienen una cierta autonomía rítmica y no siempre declaman el texto exactamente a un mismo tiempo. Únicamente hay dos momentos (cc. 14-16 y cc. 28-32) en que, por necesidades expresivas, esta verticalidad deja paso a secciones más polifónicas y a una mezcla simultánea y deliberada de diferentes partes de un mismo verso. La escritura organística dobla en todo momento a las voces corales, pero esto no es óbice para que de manera generalizada se haga uso del registro grave en la mano izquierda para, sin dejar de doblar al coro, dotar a ciertos pasajes de una mayor gradación dinámica (cc. 10-18) y estabilidad musical (cc. 24-42). Este himno fue muy alabado por Otaño (Martínez de Marigorta 1954a). De hecho, resulta una composición insólita en el panorama de la música religiosa española de finales del XIX tanto por los recursos empleados por Goicoechea, que están alejados del tono marcial y enfático característico de este tipo de obras, como por requerir un coro de cuatro voces blancas.

5.2.5. *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (1901)

Al contrario de lo que ocurre con la escasa funcionalidad y oportunidad litúrgica que puede tener un himno para voces blancas como el que se acaba de estudiar, existen géneros que se verán más favorecidos. La continuidad histórica de la música religiosa, acuñada en la tradición de los géneros musicales y tiempos litúrgicos y unida a los aires de renovación cecilianista, favorece que algunas obras de Goicoechea en esa órbita y anteriores a 1903 tuvieran una nueva vida con posterioridad. Son composiciones que, en su mayor parte, pasaron desapercibidas para las editoriales en el momento de su creación, pero que más tarde formarán parte del corpus que contribuye a su consagración como compositor de música religiosa. Es el caso de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (1901) (Candendo 2020, 38). Era preceptivo que en los tiempos litúrgicos de Adviento y Cuaresma la *schola* cantara sin

Partes	N.º compases	Tonalidad	Compás
01 Kyrie	40	mi m	4/2
02 Credo (cardinalis)	Gregoriano		
Et incarnatus est	18	la m	4/2
Crucifixus	Gregoriano		
03 Sanctus	28	sol m	4/2
04 Benedictus	22	sol m	4/2
05 Agnus Dei	50	sol m	4/2

acompañamiento instrumental o, como máximo, con bajones o fagotes doblando la línea del bajo. Todo ello, unido a la ausencia del *Gloria* en la misa, daba a estas composiciones un talante austero que, a partir del siglo XVIII se asoció con el estilo polifónico antiguo que muchos compositores posteriores emularon. En la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* Goicoechea se une a esta corriente al emplear elementos de la polifonía renacentista como el contrapunto imitativo sobre motivos de canto llano, el compás cuaternario *alla breve*, y un estilo tonal contenido muy cercano a la plena modalidad.

TABLA 6. Esquema formal y tonal de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae*

Partes	N.º compases	Tonalidad	Compás
01 Kyrie	40	mi m	4/2
02 Credo (cardinalis)	Gregoriano		
Et incarnatus est	18	la m	4/2
Crucifixus	Gregoriano		
03 Sanctus	28	sol m	4/2
04 Benedictus	22	sol m	4/2
05 Agnus Dei	50	sol m	4/2

Fuente: elaboración propia

La misa está escrita para coro a cuatro voces mixtas (Superius, Tenor acutus, Tenor II, Bassus) y comprende las partes preceptivas en Adviento y Cuaresma. Goicoechea indica que debe cantarse el *Credo IV* gregoriano y da el versículo «Et incarnatus» en polifonía. El compositor sigue aquí la pauta de los polifonistas del Renacimiento, quizá en perjuicio de la originalidad. Con todo, la *Missa pro Dominicis Adventus et*

Quadragesimae comunica notable serenidad y contiene una pureza de líneas en la escritura que inaugura, junto con el *Himno a la B. M. Juana de Lestonnac*, la etapa de pleno desarrollo del autor. La partitura de esta misa se publicó siete años después de su composición. En concreto en 1908 en la edición de Lazcano y Mar, y la crítica alabó la utilización de motivos gregorianos, el buen uso de un contrapunto severo y robusto (Bas 1908, 370) y, en definitiva, los resultados de composición polifónica cuyos procedimientos nos descubrían a uno de los autores que había sabido emplear mejor los recursos de los polifonistas clásicos (Pérez de Viñaspre 1909, 52).

6. CONCLUSIONES

Esta investigación se ha centrado en contribuir a completar el perfil compositivo de un músico en su etapa inicial, que consideramos pasó desapercibida por razones de índole sociocultural y de tipo funcional, económico, práctico y normativo.

En esas obras inéditas, silenciadas por razones estrechamente vinculadas al ámbito cultural y a las oportunidades de publicación económicas y de adecuación litúrgica, hemos podido descubrir algunas de las características y fundamentos del lenguaje compositivo de Goicoechea. En el contexto del género sinfónico-coral hemos visto distintas obras, algunas de ellas con resultados muy logrados tanto en su versión original como en las adaptaciones para plantillas más pequeñas de instrumentistas (*Misa de Réquiem*, 1896). También aparecen otras obras que suponen el punto de partida para un nuevo camino compositivo, como es el caso del *Credo para la Misa n.º “aux Orphéonistes” de C. Gounod* (1890), que revela el dominio de la escritura vocal que el compositor alcanza en esos momentos y que se sirve de Gounod como un camino para llegar a la polifonía clásica. Un cambio de ciclo lo encontramos cuando Goicoechea asume los postulados de la escuela cecilianista en la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (1901) con el uso de los modelos de la polifonía renacentista. Con carácter excepcional, destaca su única composición para voces blancas en el *Himno a Juana María de Lestonnac* (1900).

El perfil bajo que presenta este periodo del compositor para la historia de la música se debe también a razones vinculadas a la dinámica socio-cultural del personaje y su contexto. En este sentido, han contribuido al desconocimiento de sus obras aspectos tales como: el llamativo reconocimiento conseguido por su personal implicación ideológica en la reforma musical de su época, el cual coincide con un estilo compositivo alejado del lenguaje musical de su etapa inicial; la dedicación exclusiva a la composición de obras litúrgicas que restringe su campo de acción y contribuye a que su obra sea, fundamentalmente, coral religiosa; el asumir que la principal función de los instrumentos sea la de acompañar al canto y por ello la ausencia de repertorio instrumental; sus celebrados resultados artísticos posteriores a 1903, conseguidos con obras escritas en el periodo de mayor madurez en su cargo de maestro de capilla; y, finalmente, la apropiación que se hizo de su obra como referente y modelo de aplicación de la normativa vaticana en España por los dirigentes culturales —eclesiásticos, sociales y políticos— del franquismo, ya sea como reapropiación litúrgica genuina o como forma de construir un imaginario coherente con los postulados del nacionalcatolicismo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Almandoz, Norberto (1936). «Misereres. Eslava Goicoechea». ABC, 8 de abril.
- Artero, José (1920a). «Espigando...». *Música Sacro-Hispana* 13 (1): 3-6.
- Artero, José (1920b). «El Miserere y Christus factus de V. Goicoechea». *El Correo de Cádiz*, 27 de marzo.
- Artero, José (1949). 1949. «Dos Réquiem antípodas. Berlioz-Goicoechea». *Tesoro Sacro Musical* [32] (1-3): 20-21.
- Artero, José (1958). «Escuela Hispana Moderna de Música Sacra. Los cuatro grandes y la actual». *Tesoro Sacro Musical* [41], (3): 49-53.
- Ascunce, José Ángel (2015). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barandiarán, Emiliano (1967). «Goikoetxea». En *Euskal musikolari bikaiñak*, 22-37. Zarauz: Itxaropena.
- Bas, Giulio (1908). «Pubblicazioni musicali», reseña de *Ave Maria, Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae, Christus factus est, Miserere mei Deus*, de Vicente Goicoechea. *Rassegna Gregoriana* 7 (7-8): 370-371.

- Bas, Giulio (1909). «Libri e Stampe: Pubblicazioni musicali», reseña de *Tantum ergo* n.º 6, *Pange lingua* (More hispano), de Vicente Goicoechea. *Rassegna Gregoriana* 8 (11-12): 541-542.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Candendo, Óscar, ed. (2020). «Vicente Goicoechea (1854-1916). Proemium. Un notario en la catedral de Valladolid». *Anthologia Sacra*. 7 vols. (1). Gerona: Ficta edicions i produccions, s. 1
- Cavia-Naya, Victoria (2001). «El Colegio músico de la Purísima Concepción de Valladolid en el siglo XIX: trayectoria y alternativas a la institución». *Revista de Musicología* 24 (2): 949-966.
- Cavia-Naya, Victoria (2004). *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- Goicoechea, José María (1986). «Recuerdo romano del P. Donostia». En Aita Donostiari Omenaldia, 43-45. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos.
- González García-Valladolid, Casimiro (1900). *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*. Tomo I. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando
- González García-Valladolid, Casimiro (1902). *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*. Tomo III. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando
- Haberl, Franz Xaver (1908). «Neu und früher erschienenene Kirchenkompositionen», reseña de Ave Maria, Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae, Christus factus est, Miserere Mei Deus, de Vicente Goicoechea. *Musica Sacra* 20, 31 (6): 66.
- López-Calo, José (2007). *La Música en la Catedral de Valladolid*, vol. VIII: Documentario Musical II. *Actas Capitulares (1830-1969)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid-Caja España.
- Martínez de Marigorta (1954a). «¿Serán editadas las obras de Goicoechea por la Diputación de Alava en este año centenario?». *La Gaceta del Norte*, 27 de junio.
- Martínez de Marigorta (1954b). «Las fiestas centenarias del homenaje a Goicoechea, el más eficaz anticipo del próximo Congreso Nacional de Música Sagrada». *La Gaceta del Norte*, 4 de julio.
- Otaño, Nemesio (1908). «Movimiento bibliográfico-práctico de la música religiosa en 1907. [II]». *Razón y Fe* 7 (21): 95-98.
- Otaño, Nemesio (1909a). «Bibliografía práctica», reseña de *Pange lingua* (More hispano), *Tantum ergo* n.º 6, *Toni Communes Missae*, de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 3 (6): 53

- Otaño, Nemesio (1909b). «Bibliografía práctica», reseña de Salve Regina (Tertia), de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 3 (7): 67
- Otaño, Nemesio (1910). «Noticias bibliográficas», reseña de Salve Regina (Tertia), de Vicente Goicoechea. *Razón y fe* 10 (26): 398
- Otaño, Nemesio (1913). «Bibliografía práctica», reseña de Officium pro Defunctis: Ad Matutinum, de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 6 (9): 142
- Otaño, Nemesio (1916). «A todos los músicos una idea». *Música Sacro-Hispana* 9 (6): 81-83.
- Otaño, Nemesio (1930). «Glorias españolas. Un homenaje a Vicente Goicoechea». *España Sacro Musical* 1 (4): 50-52.
- Pérez de Viñaspre, Francisco (1909). «Bibliografía práctica», reseña de Christus factus est, Miserere mei Deus, Ave Maria, Missa in Dominicis Adventus et Quadragesimae, de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 3 (6): 52.
- Villalba, Luis (1917). «Vicente Goicoechea». *Biblioteca Sacro-Musical* 7 (73): 1-2.