



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

<<ACUDID AL PORTAL, PASTORES>>
APORTACIÓN DE FRANCISCO PASCUAL (1683-1743) AL
DESARROLLO DE LA CANTATA EN ESPAÑA: CONTEXTO,
EDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL

Trabajo de Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

ALEJANDRA DÄCHSEL DE HOYOS

Realizado bajo la dirección de la profesora Águeda Pedrero Encabo

15 de junio de 2018
Curso Académico 2017-2018

<<ACUDID AL PORTAL, PASTORES>>

**APORTACIÓN DE FRANCISCO PASCUAL (1683-1743) AL
DESARROLLO DE LA CANTATA EN ESPAÑA: CONTEXTO,
EDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Grado en Historia y Ciencias de la Música

<<ACUDID AL PORTAL, PASTORES>>

**APORTACIÓN DE FRANCISCO PASCUAL (1683-1743) AL
DESARROLLO DE LA CANTATA EN ESPAÑA: CONTEXTO,
EDICIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL**

Trabajo de Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

ALEJANDRA DÄCHSEL DE HOYOS

Realizado bajo la dirección de la profesora Águeda Pedrero Encabo

Curso Académico 2017-2018

LISTADO DE ABREVIATURAS

MC	Maestro de Capilla
TFG	Trabajo de Fin de Grado
E-PAL	Archivo de la Catedral de Palencia
c./cc.	Compás/compases
ac.	Acompañamiento
s.v.	Sub voce, locución latina

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1. Catedrales, año y puesto de trabajo de Pascual	20
Tabla 2. Periodos de baja de Pascual	23
Tabla 3. Relación de Villancicos-cantatas de Pascual	33
Tabla 4. Preludio: texto-estructura musical	61
Tabla 5. Area airosa: texto-estructura musical	67
Tabla 6. A G[iu]sto: texto-estructura musical	68

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Sedes donde Pascual ejerció su actividad	21
--	----

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. Introducción.....	9
I.1. Presentación y justificación.....	11
I.2. Objetivos.....	11
I.3. Estado de la cuestión.....	12
I.4. Metodología y fuentes.....	13
I.5. Estructura	14
II. Francisco Pascual Ramírez de Arellano.....	17
II.1. Biografía.....	19
II.2. Producción musical del compositor.....	24
III. El género de la cantata en España: la recepción de un género italiano.....	27
III.1. La Cantata en España: del villancico a la cantata.....	29
III.2. Las Cantatas de F. Pascual: la recepción del estilo italiano.....	32
III.3. La Cantata <i>Acudid al Portal, Pastores</i> como paradigma del género.....	33
IV. Edición Musical.....	35
IV.1. Criterios de edición.....	37
IV.2. Aparato crítico.....	38
IV.3. Texto de la cantata.....	39
IV.4. Incipits musicales.....	40
IV.5. Transcripción.....	42
V. Análisis musical.....	57
V.1. Preludio.....	59
V.2. Recitado.....	63
V.3. Area airosa.....	65
V.4. A G[iu]sto.....	67
V.5. Fuga vivo	70
V.6. Grave.....	74
V.7. Preludio.....	77
VI. Conclusiones.....	79
VII. Bibliografía.....	83

I. INTRODUCCIÓN

I.1. PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El cambio de siglo del XVII al XVIII supone un momento clave para la música española ya que con el paso de la dinastía de los austrias a los borbones se produjo un cambio estilístico importante. Por ello, el estudio de las obras de compositores que trabajaron en esa época constituye un valioso testimonio para atestiguar dichos cambios y apreciar la convivencia de rasgos tradicionales y modernos. Este es el caso del maestro de capilla español Francisco Pascual Ramírez de Arellano (Ayllón 1683, Palencia 1743), quien ejerció su labor compositiva en la primera mitad del siglo XVIII y dejó una interesante obra compositiva en el Archivo de la Catedral de Palencia.

Cabe destacar que, pese a ser esta época de vital importancia para reconstruir el desarrollo de la música española y al creciente número de estudios sobre la misma, todavía son muchos los autores españoles que vivieron y trabajaron en ella que siguen sumidos en el olvido, por lo que es necesaria la realización de estudios que ayuden a completar este legado. Uno de los autores prácticamente olvidados es Pascual de Arellano, cuya obra constituye el objeto de este trabajo. La falta de material de investigación es uno de los más importantes inconvenientes a la hora de acercarnos al autor y a su obra. De hecho no encontramos publicaciones o estudios sobre sus composiciones salvo el catálogo de la catedral de Palencia en el que aparece una relación de las obras que se conservan en el mismo¹ e información de carácter biográfico que se encuentra aglutinada en los diccionarios de referencia (*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

En este Trabajo de Fin de Grado nos centraremos en el género de la cantata ya que constituye uno de los géneros más representativos de la época y a través del mismo observaremos la convivencia entre diferentes estilos y características tanto pertenecientes a la tradición como a las corrientes más modernas, ayudando así a establecer una reconstrucción del desarrollo de este género en España. Para ello hemos escogido una obra que por el hecho de estar completa y en buen estado de conservación permite la realización de su edición musical y posterior análisis. Esta obra es la Cantata al Nacimiento *Acudid al portal, pastores* (1717-1719?).

¹ José López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia*, vol. 1, *Catálogo musical. Actas Capitulares (1413-1684)* (Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”, 1980).

I.2 OBJETIVOS

El objetivo principal de este TFG es constatar la presencia de un cambio estilístico y la posible influencia de las formas italianas en la producción del compositor Francisco Pascual mediante la edición musical y el posterior análisis de la cantata *Acudid al portal, pastores* (1717-1719?) y determinar así en qué medida se encuentran aceptadas las nuevas corrientes compositivas pertenecientes a este género y su convivencia con el género que representa el estilo tradicional español, el villancico. Sin embargo, ya que para poder entender la obra musical de un compositor es imprescindible analizar el contexto en el que fue creada, las tendencias del momento, influencias, etc. se han establecido una serie de objetivos paralelos e igualmente necesarios como el estudio de la figura del compositor, su relación con otros compositores, el estudio del género de la cantata y su desarrollo en España y el papel de estas obras en la producción musical de Pascual.

El hecho de que el objeto principal de este TFG este constituido por una cantata inédita permite el desarrollo y la utilización de las múltiples competencias adquiridas en las diferentes asignaturas presentes en el Grado en Historia y Ciencias de la Música. Por ello, el trabajo no tendrá un único enfoque sino que se aplicarán varias técnicas de investigación y de análisis. Se parte de una consulta bibliográfica con la que se realiza un estado de la cuestión del siglo XVIII y se encuadra al compositor en su época, relacionándolo con los compositores coetáneos y sus posibles influencias, para posteriormente realizar un estudio del desarrollo de la cantata en España y determinar qué papel cumple este género en la obra compositiva de Pascual. Finalmente se opta por realizar una recuperación del patrimonio mediante la transcripción de la cantata *Acudid al portal, pastores* (1717-1719?), de la que se realizará una edición musical en base a los criterios actuales de tratamiento de las fuentes para posteriormente hacer el análisis musical pertinente que mezcle diferentes métodos tales como el análisis formal, melódico, armónico y retórico-musical, analizando así la aportación de este compositor al desarrollo de la cantata a través del estudio de una obra que podríamos considerar paradigmática.

Todo ello pretende ser una contribución más que ayude a la reconstrucción, todavía incompleta, del desarrollo de la música española de finales del XVII y principios del XVIII y más concretamente al desarrollo de la cantata, sacando a la luz a otro compositor de este periodo que trabajó el género.

I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las diferentes obras que abordan los temas tratados en este Trabajo de Fin de Grado pueden dividirse en dos categorías atendiendo al tipo de información que aportan. Por un lado encontramos las que ofrecen información sobre Francisco Pascual y su obra, y por otro las que tratan sobre el género de la cantata durante el período Barroco.

Comenzando por la bibliografía centrada en el autor y su obra encontramos que pese a ser Francisco Pascual un compositor muy prolífico y con numerosas obras conservadas existe una carencia de artículos o trabajos de investigación sobre el mismo, por lo que la poca información existente se encuentra aglutinada en los diferentes diccionarios y enciclopedias específicos sobre música. Las primeras referencias bibliográficas a mencionar son las entradas presentes en dos diccionarios de referencia: el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*², editado en 1999, donde encontramos una biografía bastante completa del autor y una lista de las obras compuestas por el mismo; y la edición online de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*³, donde encontramos una entrada creada por Pablo L. Rodríguez en la que se expone una biografía muy sintetizada y una pequeña referencia al estilo compositivo del autor. Otras fuentes son la *Historia de la Música Española*⁴ de Antonio Martín Moreno, que data de 1993, donde se le dedica un pequeño párrafo que no ofrece ninguna novedad respecto a las fuentes anteriormente citadas aunque sí hace mención a la carencia de estudios realizados sobre este compositor y su obra. En lo referente a sus composiciones, podemos encontrar un catálogo de sus obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Palencia, con sus respectivas signaturas, en el vol. I de *La Música en la Catedral de Palencia*⁵, publicado en 1980. Cabe destacar que pese a ser estas obras de fácil acceso no existe ninguna edición publicada de las mismas.

Respecto a la bibliografía que aborda el tema de la cantata en el siglo XVIII también podemos encontrar información en los diferentes diccionarios y enciclopedias antes mencionados además de en los prólogos de las diferentes cantatas publicadas como por

2 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, s.v. “Pascual Ramírez de Arellano, Francisco” (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999).

3 Grove Music Online, s.v. “Pascual Ramírez (y Arellano), Francisco”, por Pablo L. Rodríguez, consulta el 20 de enero de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

4 Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, vol. 4, *Siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1993).

5 José López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia*, vol. 1, *Catálogo musical. Actas Capitulares (1413-1684)* (Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”, 1980).

ejemplo *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos* de Miguel Querol⁶ o *El manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas* editado por Juan José Carreras⁷. Pero sin duda, los estudios que mejor sintetizan el desarrollo de este género en España son el volumen número 4, dedicado al siglo XVIII, de la serie *Historia de la música en España e Hispanoamérica*⁸ y *La música en España en el siglo XVIII*⁹ de Malcolm Boyd y Juan José Carreras. El primero de ellos, editado por José Máximo Leza, ofrece un capítulo completo a la música de principios del siglo XVIII donde se habla de los diferentes cambios que ocurren con la italianización de la música sacra y se dedica un apartado completo a la cantata española, donde además se incluyen pequeños análisis musicales. Existen también múltiples artículos que ayudan a entender el desarrollo del género. Entre ellos podemos destacar el artículo de Álvaro Torrente publicado en la revista *Scherzo*¹⁰ en el que hace una revisión de su desarrollo en España.

I.4 METODOLOGÍA Y FUENTES

Debido al carácter del este Trabajo de Fin de Grado, la metodología utilizada pivota alrededor de diferentes disciplinas y mezcla diferentes técnicas. En primer lugar, se ha realizado un trabajo bibliográfico con el que se ha encuadrado el objeto de estudio en una época, estudiándose las características y peculiaridades de la misma. Además se hace un trabajo de reconstrucción biográfica del autor y un estudio de la composición *Acudid al portal, pastores* a partir de diferentes fuentes tanto primarias como secundarias. Las fuentes primarias consultadas son los manuscritos de dicha cantata presentes en el Archivo de la Catedral de Palencia con la signatura [9/1 y las Actas Capitulares del mismo archivo de los días: 10 de abril de 1723, 12 de mayo de 1723, 15 de junio de 1723, 11 de abril de 1736, 29 de marzo de 1738 y 26 de diciembre de 1743 en las que aparece información sobre el Maestro de Capilla Francisco Pascual. Las fuentes secundarias se componen de la diferente bibliografía que proporciona materiales relevantes sobre cualquiera de los aspectos tratados en el trabajo:

6 Miguel Querol Gavaldá, *Música Barroca Española*, Vol. V, *Cantatas y canciones* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973)

7 Juan José Carreras, ed., *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas* (Madrid: Alpuerto, 2004)

8 José Máximo Leza, ed., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el s. XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014)

9 Malcolm Boyd y Juan José Carreras, eds., *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 1998)

10 Álvaro Torrente, "La cantata española en los albores del setecientos", *Scherzo*, núm. 117 (1997): 114-18.

información del autor, de su obra, de la cantata en España, de la música de la época, sobre edición musical, análisis musical...

En referencia al análisis musical, se ha optado por utilizar una metodología historicista con la finalidad de recuperar un repertorio y llevar a cabo su estudio en función de las necesidades expresivas e interpretativas de la época, mezclando para ello diferentes tipos de análisis: formal, melódico, armónico y retórico-musical. Con ello se pretende abarcar todos los aspectos de la obra y poder determinar así sus diferentes características.

I.5 ESTRUCTURA

El siguiente trabajo se ha estructurado en cuatro partes que se encuentran claramente diferenciadas:

- I. Contextualización del compositor y de su producción musical.
- II. El género de la cantata en España, su producción en Pascual y la obra *Acudid al portal, pastores* como paradigma.
- III. Edición musical de la obra a analizar.
- IV. Análisis musical.

La primera parte pretende aportar los datos necesarios para contextualizar la obra que posteriormente se analizará así como la figura de su autor: Francisco Pascual. Para ello se aporta una pequeña biografía y un análisis de las diferentes sedes donde ejerció su labor, analizando la influencia que otros autores contemporáneos pudieron ejercer sobre él. Para concluir se analiza la producción musical del autor.

El segundo apartado trata el género de la cantata con el fin de aportar al lector información clave para entender este trabajo y lo que componer cantatas significa a principios del XVIII. Además se estudia el papel que este género tuvo en la producción musical de Pascual y presenta la obra *Acudid al portal, pastores* (1717-1719?).

El tercer apartado consiste en la transcripción de la obra *Acudid al portal, pastores* de 1717-1719? a partir de las particellas manuscritas encontradas en el Archivo de la Catedral de Palencia. Además, se aportan los criterios de edición, el aparto crítico, el texto de la cantata y los incipits musicales. Por último, se concluirá con un análisis de la cantata anteriormente

transcrita en el que se estudien los aspectos tanto formales, melódicos y armónicos como la relación música-texto de la misma.

II. FRANCISCO PASCUAL RAMÍREZ DE ARELLANO

II.1. BIOGRAFÍA

Francisco Pascual Ramírez de Arellano nació en Ayllón (Segovia) cerca de 1683 y murió en Palencia, siendo maestro de capilla de la catedral, el 26 de diciembre de 1743¹¹. La citada fecha de nacimiento se obtiene si tenemos en cuenta el necrológico de la Catedral de Palencia que dice que al morir tenía sesenta años. Sin embargo, es una fecha que da lugar a muchas dudas ya que los primeros datos que se obtienen sobre su actividad musical datan del 6 de mayo de 1703, cuando fue recibido como infantejo de coro de la catedral de El Burgo de Osma lo que, si tenemos en cuenta esa fecha, daría una edad aproximada de 20 años la cual sería muy avanzada para el puesto ya que los infantejos eran los párvulos de la Escuela Catedralicia y su formación solía llegar hasta los 13 o 14 años, edad en la que mudaban la voz, si bien posteriormente podían continuar con su formación¹².

En noviembre de 1710 fue recibido por Maestro de Capilla de la capilla de Nuestra Señora del Espino pero presentó un memorial al Cabildo, que se leyó el día 7 en el que informaba de la necesidad que tenía de seguir con su maestro dado que estaba próximo a la obtención del título de Maestro de Capilla. El Cabildo accedió a dicha proposición por lo que Pascual continuó algún tiempo más en el colegio de mozos de coro de El Burgo de Osma. En octubre de 1711 compitió aunque sin éxito por el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Sigüenza (Guadalajara), para lo que compuso el villancico *De dulces consonancias*¹³. En 1719 fue nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Astorga (León) donde permaneció hasta 1723 cuando el Maestro de Capilla y organista de la Catedral de Palencia, Joaquín Martínez de la Roca, renunció a ambas plazas al posicionarse como organista titular de la catedral de Toledo. Pascual opositó a la plaza de Palencia en competencia con otros maestros que la habían solicitado: Blas de Cáseda (de Santo Domingo de la Calzada), Francisco Vidal (maestro de Valladolid), Roque Lázaro (maestro de Alfaro), José Rezabal (de Antequera) y Juan Luengo¹⁴. Para la obtención de la plaza Pascual escribió una carta que se leyó en la sesión capitular del 10 de abril donde remitía algunas “obrillas” siendo elegido posteriormente para el puesto “al

11 Los datos biográficos, salvo que se indique expresamente otra fuente, están tomados de José López-Calo, “Pascual Ramírez de Arellano, Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

12 José Ignacio Palacios Sanz, *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma* (Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1991), 39.

13 *Grove Music Online*, s.v. “Pascual Ramírez (y Arellano), Francisco”, por Pablo L. Rodríguez, consulta el 20 de enero de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

14 Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, vol. 4, *Siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1993), 118-119.

primer escrutinio”¹⁵ el 12 de mayo de 1723. Pese a que aún no era sacerdote, lo que influyó negativamente en alguno de los canónigos palentinos, las razones positivas debieron ser suficientes y tomó posesión el 15 de junio del mismo año. En cuanto a la plaza de organista, también hubo bastantes solicitantes, pero fue Antonio Urzaiz, organista de Daroca, quien obtuvo la plaza en septiembre de 1723¹⁶.

Por tanto, como se muestra en la siguiente tabla e imagen, Pascual concentró su actividad musical en torno a tres sedes a lo largo de su vida.

Año	Sede	Cargo
1703-1719	Catedral de El Burgo de Osma (Soria)	Infantejo
1719-1723	Catedral de Astorga (León)	Maestro de Capilla
1723-1743(muerte)	Catedral de Palencia	Maestro de Capilla

Tabla 1: Catedrales, año y puesto de trabajo de Pascual

15 E-PAL, AC, 12.05.1723.

16 Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, 119.

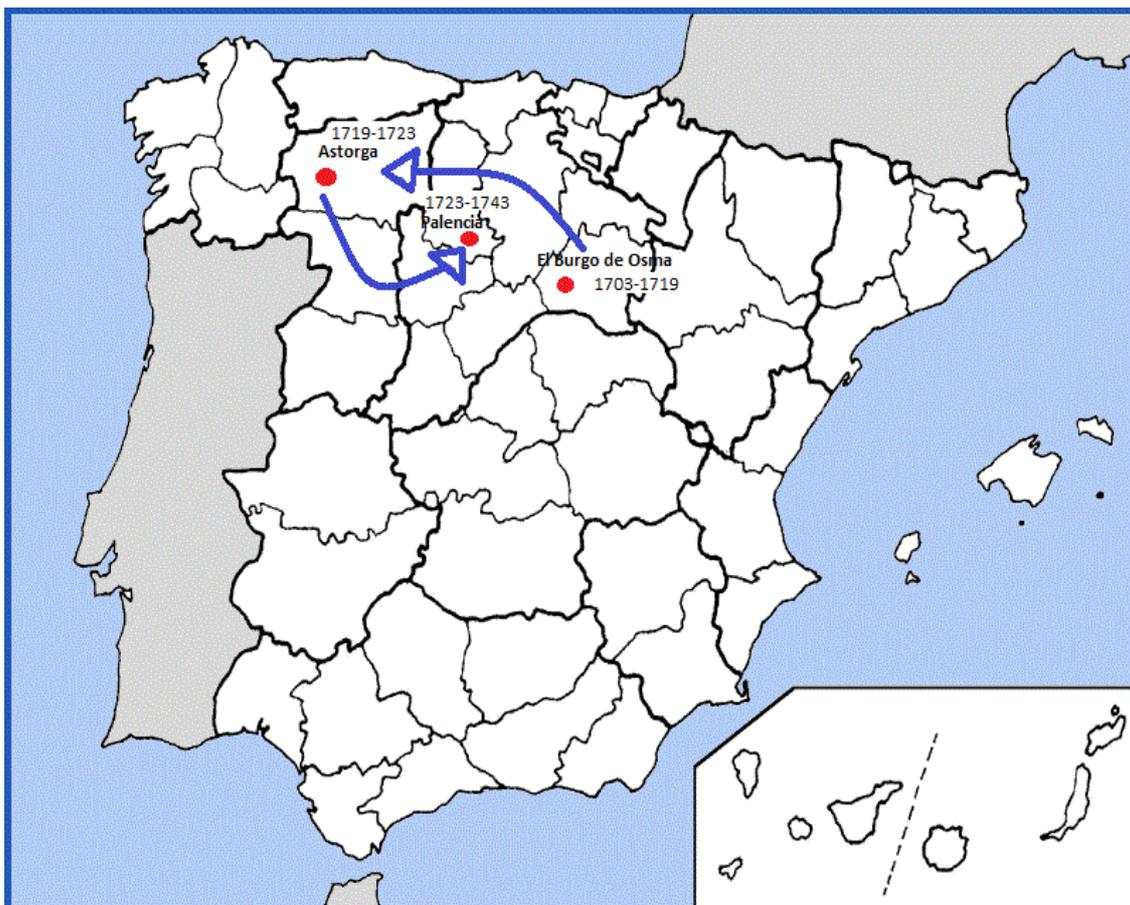


Ilustración 1: Sedes donde Pascual ejerció su actividad

Su estancia en estas sedes nos permite comprender la influencia que otros músicos, tanto anteriores como contemporáneos, ejercieron sobre Pascual y la posible repercusión en su producción musical.

De su etapa inicial en el Burgo de Osma podemos destacar la labor de su primer maestro, el Maestro de Capilla Mateo Villavieja, también mencionado como maestro Valdivieja, quien le impartió lecciones cuando era infantejo. Sólo se conservan algunas composiciones de este autor en la catedral de Palencia, seguramente llevadas allí por Pascual¹⁷. Dentro de estas obras podemos encontrar varios villancicos y tres cantatas que posiblemente influyeron en Pascual a la hora de crear obras en este nuevo estilo italiano. Antes de Mateo Villavieja sería Tomás Micieces “el Menor” el maestro de capilla de esta catedral, concretamente entre 1685 y 1692. En sus obras también se pueden apreciar rasgos de modernidad como son la inclusión de los violines o el uso temprano del término “aria”¹⁸.

17 José López-Calo, “Villavieja, Mateo de [Mateo Torres Villavieja]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

18 M^a Carmen Martínez García, “Micieces. Tomás [Micieces el Menor]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y

Pascual también tuvo contactos, aunque no de manera directa, con Sebastián Durón quien fue organista primero en la Catedral de El Burgo de Osma entre 1685-1686¹⁹ y organista mayor en la Catedral de Palencia entre 1686-1691²⁰. En 1691, Durón, fue nombrado organista de la Real Capilla de Carlos II en Madrid, uno de los centros musicales más importantes de la época. Durón no se conformó con seguir la tradición española sino que se mostró interesado en las innovaciones de su época. Por ello muchas de sus obras ya se caracterizan por acercarse al nuevo estilo italiano de la cantata y de la ópera²¹. Es probable que Pascual conociera la obra de Durón conservada en estos dos archivos lo que pudo influirle para la composición de obras nuevas en estilo italiano como la cantata analizada en este TFG.

En la catedral de Palencia, los antecesores de Pascual fueron Francisco Zubieta (MC entre 1680 y 1692, y nuevamente entre 1694 y 1718 cuando murió)²² y Joaquín Martínez de la Roca (organista entre 1714 y 1718 y MC y organista entre 1718 y 1723), quien intervino activamente en la polémica de Francisco Valls asumiendo una posición conservadora y contraria a la de éste, defendiendo la necesidad de unos principios y reglas inquebrantables en la música²³. Lo que no obsta para que mientras Martínez de la Roca regia la capilla de la catedral de Palencia se produjeran ciertas novedades como la introducción de oboes. Además, a través del estudio de algunas de sus obras conservadas se le puede clasificar como compositor progresista o a la moda ya que su música se encuentra abierta al progreso y a las influencias extranjeras²⁴. En el Archivo de Palencia se conserva una cantata de este autor.

Hay que mencionar que en el siglo XVIII se suceden una serie de polémicas musicales debidas al proceso de modernización que experimentó la música española. Una de ellas es la de Francisco Valls – Joaquín Martínez de la Roca antes mencionada. En estas controversias los maestros conservadores, que apoyan la vigencia del estilo contrapuntístico, se oponen a los maestros defensores del nuevo estilo italiano en el que se concibe la música de una forma

Editores, 1999), s.v.

19 José Ignacio Palacios Sanz, “Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)”, *Revista de Musicología*, vol. 19, núm. 1/2 (1996): 63.

20 José López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia*, (Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”, 1980) 3:121.

21 Andrés Ruiz Tarazona, “Durón Picazo, Sebastián”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

22 María Gembero Ustárroz, “Zubieta, Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

23 Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, 417.

24 Luis Antonio González Marín, “Martínez de la Roca Bolea, Joaquín”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

más vertical al servicio del texto, y que permite unas combinaciones armónicas antes prohibidas. Muchos músicos españoles del XVIII participan de forma activa en estas polémicas dividiéndose en dos bandos²⁵.

Durante la estancia de Pascual en la catedral de Palencia cabe destacar la existencia de varias noticias que ponen de manifiesto que el Cabildo le llamó la atención por no prestar suficiente interés a la enseñanza de los niños de coro y a los ensayos con los músicos, deficiencias que el autor justifica alegando sus problemas de salud. Pascual siempre había tenido una mala salud, de hecho siendo infantejo de El Burgo de Osma ya tuvo que ausentarse para recuperarse de sus enfermedades, pero a partir de 1732 su salud empeoró notablemente según se puede deducir de las Actas Capitulares presentes en el Archivo de la Catedral de Palencia. En la siguiente tabla se muestran los periodos en los que ha quedado constancia, a través de la información recogida por José López Calo extraída de las Actas Capitulares²⁶, de que fue eximido temporalmente de sus responsabilidades como maestro de capilla.

Periodo	
1732	El Cabildo le eximió de asistencia dos meses: uno a partir del 8 de octubre y otro del 15 de diciembre.
1733	4 de febrero, el Cabildo le permite impartir lecciones en su casa.
1735-36	Compone un menor número de villancicos nuevos.
1737	Larga ausencia. Las composiciones se encargan a los organistas.
1740	Se le incapacita y no se le obliga a la asistencia.

Tabla 2: Periodos de baja de Pascual

Al contrastar estos datos con su producción musical con el fin de determinar si esto afectó a la misma nos encontramos con que una mayoría de las obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Palencia no se encuentran fechadas. Pese a ello, como su producción musical conservada es muy amplia, podemos hallar unas 125 obras que sí presentan su año de composición. Llama la atención que dentro de estas obras la gran mayoría (unas 71) señalan como fecha de composición los años que transcurren entre 1730-40, lo que coincidiría con los años en que las Actas Capitulares reflejan las bajas por enfermedad recogidas en la tabla anterior. Dentro de esos años, el de mayor producción es 1736 con 15 obras compuestas. El de

²⁵ Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, 416.

²⁶ José López-Calo, "Pascual Ramírez de Arellano, Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

menor producción es 1740 donde no consta ninguna obra conservada y fechada, lo que no quiere decir que algunas de las que no presentan año de creación se hayan compuesto en el mismo, pero si denota una menor producción que coincide con la incapacitación que se le otorga ese año. En conclusión, los años en los que padeció enfermedades según las Actas Capitulares no afectaron a su producción musical en cuanto a cantidad, más bien fueron en los que compuso un mayor número de obras, si exceptuamos 1740.

Hay que añadir que pese a los problemas de salud de Pascual y los acontecimientos recogidos en las Actas Capitulares que pueden retratar al maestro como poco cumplidor con su deber se le puede considerar como un gran maestro y prolífico compositor, al menos así se deduce del comentario escrito por el secretario capitular de la catedral de Palencia con motivo de su muerte:

Jueves, 26 de diciembre de 1743, entre 8 y 9 de la noche, fue Dios Nuestro Señor servido de llevarse para sí a don Francisco Pascual, maestro de capilla, racionero titular de esta santa iglesia, a los 60 años de edad y 23 de residencia. Fue sacerdote natural de la villa de Ayllón, bienhechor especial de la fábrica, a quién dejó por heredera. Está sepultado entre altar del santo Eccehomo y la pila de agua bendita que mira a la puerta principal de la iglesia. *Lux perpetua luceat ei. Amen*²⁷.

II.2. PRODUCCIÓN MUSICAL DEL COMPOSITOR

Como se ha mencionado anteriormente, Pascual concentró su actividad musical en tres sedes a lo largo de su vida: en la Catedral de El Burgo de Osma (1703-1719), Catedral de Astorga (1719-1723) y Catedral de Palencia (1723-1743). Sin embargo, de los tres archivos presentes en estas catedrales sólo encontramos obras de Pascual en el de la Catedral de Palencia. La Catedral de El Burgo de Osma no tiene un catálogo musical publicado por lo que me ha sido imposible realizar una búsqueda de sus obras conservadas, en el caso de que se conserve alguna. El Archivo Musical de la Catedral de Astorga sí presenta un catálogo musical pero nos encontramos con que no se conserva ninguna obra de Pascual. Esto puede

²⁷ E-PAL, AC, 26.12.1743.

ser debido a que, como el propio autor del catálogo José María Álvarez Pérez apunta, el Archivo Musical fue objeto de quema durante la guerra de la Independencia²⁸.

A partir de las obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Palencia²⁹ podemos concluir que Francisco Pascual Ramírez de Arellano fue un compositor muy prolífico ya que existen casi cuatrocientas obras atribuidas a él. Entre ellas podemos encontrar 40 obras en latín como misas, salmos, lamentaciones y motetes, además de 356 obras en lengua romance, principalmente villancicos dedicados a diferentes festividades.

28 José María Álvarez Pérez, *Catálogo y estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985), 13.

29 José López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia*, vol. 1, *Catálogo musical. Actas Capitulares (1413-1684)* (Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”, 1980).

III. EL GÉNERO DE LA CANTATA EN ESPAÑA: LA RECEPCIÓN DE UN GÉNERO ITALIANO

III.1. LA CANTATA EN ESPAÑA: DEL VILLANCICO A LA CANTATA.

En primer lugar, es interesante acercarse al contexto histórico y político de la época. El siglo XVIII se inaugura con un gran cambio político: la entrada de la dinastía borbónica con la persona del rey Felipe V lo que da lugar a la Guerra de Sucesión, la cual, además de las implicaciones en la política internacional, conduce a una guerra civil entre los partidarios de cada dinastía. Esta guerra finalizará en 1713 con la firma del Tratado de Utrecht y el Tratado de Rastatt (1714) por los que se reconoce a Felipe V como rey de España y de las Indias Españolas a cambio de ceder a Austria las posesiones españolas en Italia y los Países Bajos, y a Inglaterra Gibraltar y Menorca. Esta convulsa situación política afectará a las manifestaciones culturales, especialmente a la música ya que depende en gran parte de los gustos de la Realeza y la Corte Madrileña³⁰.

Para hablar de la obra de un compositor español del siglo XVIII también hay que tener en cuenta el olvido en que ha estado sumida la música de esta época durante casi dos siglos. La cultura del siglo XVIII en España no ha sido objeto de estudio hasta bien avanzado el siglo XX ya que anteriormente se tenía la imagen de España como un país atrasado que había fracasado en su desarrollo y se mostraba un mayor interés en las manifestaciones culturales europeas. En el campo de la música, esto se ve reflejado en la ausencia de fuentes y catálogos de los compositores que conforman el legado musical de ese tiempo. Sin embargo, como apunta Juan José Carreras³¹, los cambios sociales y económicos vividos en los años ochenta del pasado siglo dieron lugar a una mejora de la imagen española, lo que implicó un gran aumento en el número de estudios sobre la época, poniendo en el punto de mira a los músicos olvidados de una generación merecedora del estudio académico.

Además de esta breve contextualización, para poder analizar correctamente la obra transcrita en este Trabajo de Fin de Grado es necesario hacer referencia a la música religiosa en España en dicho siglo y a los cambios que ésta experimentó. Como Álvaro Torrente explica en el capítulo “La modernización/italianización de la música sacra”³², la música religiosa española del siglo XVIII experimentó durante las primeras décadas del siglo una

30 Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, 15-19.

31 Malcolm Boyd y Juan José Carreras, eds., *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 1998), 13-16.

32 Álvaro Torrente, “La modernización/italianización de la música sacra”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el s. XVIII*, ed. José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), 125-156.

serie de cambios estilísticos que se pueden apreciar a primera vista tanto en la notación como en la sonoridad, y que reflejan unos cambios estructurales más profundos que tuvieron lugar en aspectos compositivos esenciales como la métrica y la tonalidad. Este proceso no se presenta de manera uniforme en toda España sino que será la Capilla Real de Madrid la institución pionera y posteriormente se irán introduciendo dichas novedades en el resto de España. Los cambios ya se pueden detectar alrededor de 1700 en algunas iglesias, sin embargo, en la mayoría no se iniciaran hasta unas décadas más tarde. Existen dos factores que fueron decisivos para originar este cambio: la renovación instrumental de la música vocal (en especial la incorporación del violín) y la introducción del recitativo y el aria³³.

La música sacra del siglo XVII era principalmente vocal y la poca participación instrumental no tenía autonomía ya que los instrumentos presentes en las obras corresponden al acompañamiento (generalmente órgano, arpa y violón), por lo que los instrumentos o doblaban o sustituían a las voces pero no existía un tratamiento idiomático de los mismos que los diferencie del lenguaje vocal. Sin embargo, esto irá cambiando progresivamente y las partes obligadas para instrumentos agudos (violines, oboes, flautas...) comenzaran a ser más frecuentes³⁴.

A partir de esta introducción vamos a estudiar el género de la cantata. Como Juan José Carreras apunta en su capítulo “La Cantata Española”³⁵, que constituye uno de los estudios más actualizados y completos sobre el género, la cantata se originó en Italia a finales del XVII a la sombra de la ópera como una pieza refinada de dos o más voces con acompañamiento instrumental en el que se suceden una serie de recitados y arias. Se interpretaban en un marco privado con un número reducido de músicos pero posteriormente comenzaron a interpretarse en otros ámbitos (en la calle adquiriendo una dimensión pública, o en grandes salas de palacio con motivo de diferentes celebraciones como cumpleaños o bodas). En algunos de estos casos la estructura se podía modificar aumentando las secciones o introduciendo coros de voces e instrumentos concertados, pero todos ellos presentan como elementos comunes los dos elementos fundamentales de la ópera coetánea, es decir, los recitativos y arias. Esto se ve reflejado en la estructura del texto poético, el cual se caracteriza por la alternancia de secciones narrativas abiertas (recitado) con versos heptasílabos y endecasílabos y otras líricas

33 Torrente, “La modernización/italianización de la música sacra”, 125- 26.

34 Torrente, “La modernización/italianización de la música sacra”, 126.

35 Juan José Carreras, “La Cantata Española”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el s. XVIII*, ed. José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), 171-191.

cerradas con versos más cortos (aria). En algunos lugares, especialmente en Alemania y España, la cantata profana se adaptó al ámbito religioso dando lugar a un amplio repertorio de música devocional.

En España, la cantata se implantó gracias a la influencia que tuvo la música italiana, la cual se hizo presente con la llegada al poder de la dinastía borbónica a principios del siglo XVIII; así como a la influencia que tuvo la estancia de los músicos italianos del archiduque Carlos en Barcelona (1707-17013). Esto dará lugar a la aceptación de algunas novedades presentes en la música italiana. Uno de los problemas que plantea la llegada de este género a España es la necesidad de cambiar el tipo de poesía que se había utilizado tradicionalmente en el tono barroco e introducir una poética más afectiva como la que se articulaba en las arias. Esto supuso un cambio estético ya que en España la música giraba en torno a la elocución formal del verso.

Como apunta Paulino Capdepón³⁶, a lo largo del siglo XVIII en España podemos distinguir dos tipos de cantatas: las de contenido sacro, las cuales representan el grosor de la producción española, y las de contenido profano denominadas también “cantadas humanas”. Sin embargo, en el caso español, las diferencias entre ambas resultaron ser mínimas. Para hablar de la cantata sacra, a la que pertenece la obra analizada posteriormente en este Trabajo de Fin de Grado, debemos hablar de su relación con el villancico. El villancico es una composición caracterizada por la alternancia de estribillos y coplas que representaba, junto a la tonada, uno de los géneros tradicionales de la música española. En el estudio antes mencionado, Juan José Carreras³⁷ nos explica que en el siglo XVII se crea una diferenciación en la música sacra entre las obras que utilizaban textos litúrgicos latinos en prosa y los nuevos textos con poesía en español que adornaba el culto, para los que se emplea en el XVIII el término de villancico. Por tanto esta distinción hace referencia al texto poético y se mantendrá también cuando la cantata profana se adapte como género sacro tomando el término villancico en el sentido de poesía musical sacra. A su vez, el villancico como estructura (estribillo-coplas) se mantendrá a lo largo del siglo e irá incorporando características de la cantata italiana, lo que producirá una confusión entre los términos villancico y cantata llegando a utilizarse indistintamente.

36 Paulino Capdepón, “Cantada”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s.v.

37 Carreras, “La Cantata Española”, 178.

Debido a estas particularidades, resulta muy difícil definir el género cantata en España ya que en muchos casos las obras presentan una mezcla de formas y características pertenecientes tanto a la tradición musical española como a la más moderna influencia italiana. Cabe destacar que la mayoría de las cantatas españolas llevan en los manuscritos el título de cantada y no el de cantata³⁸. Además, las de contenido sacro, se denominaban según su uso específico: Cantata al Santísimo, de Navidad...

Pese a esta dificultad para definir unos estándares que sean comunes a las cantatas españolas, Capdepón nos indica que en cuanto a la estructura formal podemos encontrar características de la cantata eclesiástica italiana a solo en las cantatas españolas, por lo que éstas consisten generalmente en recitado y aria, o bien dos recitados y dos arias. Sin embargo, esta estructura se encuentra modificada en muchas de las cantatas. Las cantatas tempranas suelen incluir un grave final de carácter lento y en tiempo ternario. El aria suele tener la forma del aria *da capo* napolitana: A-B-A', donde la parte B suele ser bastante breve y se encuentra compuesta en el tono relativo menor o mayor.

Existen múltiples autores españoles que abordaron este género, destacando los de la Real Capilla de Madrid: Sebastián Durón (1660-1716) y su sucesor, José de Torres (1665-1738). Si nos centramos en la catedral de Palencia encontramos que fueron dos los maestros que abordaron el género: Joaquín Matínez de la Roca y Francisco Pascual de Arellano³⁹.

III.2. LAS CANTATAS DE F. PASCUAL: LA RECEPCIÓN DEL ESTILO ITALIANO

Atendiendo al catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia de Jose López Calo⁴⁰ en el que se recoge una relación de las obras conservadas de Pascual nos encontramos que las cantatas de este compositor se engloban dentro de los apartados dedicados a los villancicos. Esto no es de extrañar ya que, como se ha mencionado anteriormente, en el siglo XVIII los términos villancico y cantata llegan a utilizarse indistintamente. En la siguiente tabla se analizan estos apartados especificando el número de obras que llevan como título el termino cantata o villancico:

38 Miguel Querol Gavaldá, *Música Barroca Española*, Vol. V, Cantatas y canciones (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973), 7.

39 Capdepón, "Cantada".

40 José López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia*, vol. 1, Catálogo musical. Actas Capitulares (1413-1684) (Palencia: Institución "Tello Téllez de Meneses", 1980).

	Villancicos	Cantatas
Villancicos al Nacimiento	85	10
Villancicos a los Santos Inocentes	4	0
Villancicos a los Reyes	8	8
Villancicos “de gallos”	6	0
Villancicos al Santísimo	90	38
Villancicos a la Virgen	28	11
Villancicos a San Antolín	17	12
Villancicos a varios santos	25	1
Varia en español	9	0
Obras dudosas	0	1
Addendum	2	1
TOTAL	274	82

Tabla 3: Relación de villancicos-cantatas de Pascual

Como se puede observar aunque las cantatas no formen el grosor de la producción de Pascual sí resultan bastante significativas en la misma. Esto implica un desarrollo de un género italiano en la catedral de Palencia que ya comenzó con el MC Joaquín Martínez de la Roca (del que podemos encontrar una cantata conservada en éste archivo) y que se asienta con Francisco Pascual en la década de 1920, mostrando una aceptación de las nuevas técnicas y estructuras compositivas. También podemos determinar que compuso un mayor número de cantatas dedicadas al Santísimo y a San Antolín.

Sería interesante realizar un análisis más profundo obra a obra para determinar en que medida dichas cantatas presentan rasgos de modernidad y adaptación al nuevo género o solo llevan el término cantata en el encabezado, a su vez habría que estudiar su producción de villancicos para ver si contienen alguna de las nuevas características. Cabe destacar que Pascual utilizaba indistintamente el término cantata y cantada en el título de las obras.

III.3.LA CANTATA *ACUDID AL PORTAL, PASTORES* COMO PARADIGMA DEL GÉNERO

Debido a las características y objetivos de un Trabajo de Fin de Grado y a la clara imposibilidad de analizar todas las cantatas de Pascual se ha elegido una sola obra, de la que se realizará un análisis profundo, para intentar estudiar su estilo compositivo en este nuevo género italiano. La composición elegida es una cantata al Nacimiento titulada *Acudid al portal, pastores* y compuesta en 1717-1719?. En las particellas podemos encontrar dos fechas

diferentes por lo que no está clara la fecha de composición, pero sí que se puede asegurar que no coincide con los años en los que Pascual ejercía de MC en la Catedral de Palencia sino que corresponde con sus primeros años de producción cuando se encontraba en el Burgo de Osma o en su primer año como Maestro de Capilla de la Catedral de Astorga. Por ello sólo se puede especular sobre cómo llegó a Palencia. Lo más probable es que fuera un encargo o que él mismo la llevara allí posteriormente, cuando fue nombrado MC de Palencia en 1723.

Es una cantata compuesta para solo de tiple y acompañamiento, el cual no viene determinado por qué instrumento se debe realizar. Está estructurada en siete partes que se encuentran claramente diferenciadas y que responden a los siguientes títulos: Preludio, Recitado, Aria airosa, A g[ui]sto, Fuga vivo, Grave, Preludio (repetición idéntica del primer preludio). Del texto poético no se ha podido encontrar ninguna otra referencia en otras obras ni se conoce el autor del mismo.

En el siguiente apartado se procederá a la transcripción y edición musical de dicha cantata en base a las particellas manuscritas que se encuentran en el E-PAL bajo la signatura [9/1 para posteriormente realizar un análisis musical completo que abarque tanto un análisis formal, melódico y armónico como el retórico-musical.

IV. EDICIÓN MUSICAL

IV.1 CRÍTERIOS DE EDICIÓN

Texto: se ofrece en versión normalizada en la partitura y se mantiene la grafía original cuando se aporta el texto completo.

Encabezamientos de secciones: se mantienen los de la fuente original indicando los añadidos que se han creído necesarios entre corchetes así como la numeración de las secciones.

Claves y armaduras: el uso de las claves esta normalizado. Por tanto se utilizan solamente la clave de Sol en segunda para la voz y Fa en cuarta para el acompañamiento aunque esto implique que en algunas secciones sea necesario el uso de varias líneas adicionales. Se mantiene la armadura original.

Signos de repetición: Se mantiene en el caso del aria la indicación “da capo” que aparece en el manuscrito, y se indica el final de la primera parte (A) con la combinación del calderón, que aparece en el manuscrito, y la palabra “Fine” añadida entre corchetes.

Compases: cuando ha sido necesario añadir compases de espera, con el fin de mantener una concordancia en las cadencias entre ambas voces y mantener la coherencia de la obra, estos se han añadido siempre entre corchetes.

Cifrado: se mantienen las indicaciones de cifrado originales y se añaden entre corchetes las que se han creído oportunas. En el manuscrito original se encuentran escritas encima del bajo sin embargo en esta edición se han situado debajo del mismo.

Alteraciones accidentales: se normaliza el uso de las alteraciones por lo que la duración de su efecto viene determinada por la barra de compás salvo que se indique expresamente de otro modo. Por tanto quedan eliminadas, sin dejar constancia en el aparato crítico, las alteraciones reiteradas de una misma nota dentro del mismo compás. También se sustituyen las alteraciones en función del uso moderno: es decir, se coloca un becuadro para la anulación de un bemol en lugar de sostenido o para la anulación de un sostenido en lugar de un bemol. Las alteraciones accidentales que se ha creído oportuno añadir se sitúan encima de la voz a la que pertenezcan.

IV.2 APARATO CRÍTICO

Preludio: c. 7, ac., se añade el bajo cifrado indicando el sostenido sobre la tercera; cc. 7 y 31, ac., en el manuscrito aparece un sostenido sobre el sol que se ha modernizado y colocado antes de la nota; c. 16, ac., se añade el becuadro del último fa.

Area airosa: c. 4, ac., se añade un becuadro sobre el último mi concordando con la progresión; c. 14, ac., se añade el becuadro del si; c. 22, ac., se añade el bajo cifrado recordando que la tercera, es decir el si, es bemol.

A G[iu]sto: en el manuscrito aparece en el encabezamiento el término A giusto, al ser una errata se ha modificado tratando de usar un término lo más cercano al original optando por A giusto e indicando la modificación entre corchetes. cc. 2 y 4, se añade el becuadro del si; c. 10, ac., en el manuscrito aparece el la sostenido que se ha cambiado por un la bemol ya que no procede dicha alteración; cc. 14-16 y 23-26, se añaden los bemoles en el la para mantener la concordancia entre las voces y con la modulación a mi mayor del pasaje.

Fuga vivo: c. 4, ac., se mantiene el fa becuadro del manuscrito pero se añade un sostenido entre paréntesis ya que se duda cuál es la nota real; c. 22, ac., se añade un sostenido en el sol; c. 32, ac., se añade un sostenido en el do; c. 38, voz, se añaden los bemoles sobre la nota si; c., 39, ac., se añade un becuadro sobre el fa.

Grave: cc. 4 y 7, voz, se añaden los becuadros al re como aviso ya que en el compás anterior eran sostenidos; cc. 10 y 16, ac., en el manuscrito aparecen becuadros en la nota fa pero se ha optado por mantener el sostenido de la armadura indicándolo en la parte superior del acompañamiento; c. 28, ac., se añade el bajo cifrado indicando el sostenido en la tercera del acorde (re).

IV.3. TEXTO DE LA CANTATA

[1] Preludio

Acudid al portal pastores
que expuesto entre pajas el Dios de los Orbes
solloza de pena, tirita de frío
y muere de amores
Acudid al portal pastores

[2] Recitado

Ay mi Dios que se yelan ya los pechos
no a los soplos del ábrego⁴¹ que corre
si a el mirar que lo ynmenso se limite
da un establo a la estanzia humilde y pobre

[3] Area Airosa

Arda mi Dios el bolcan que nieve y ardor
subyacen dios ynflama
pues porque no zese de amor esta llama
tus tiernos suspiros el ayre le dan.

[4] A G[iu]sto

Mas ay porque mi Dios
porque mi bien aveis vos de llorar
no, no más suspiros
no, no mas sollozos
no mi niño, no
no mas penar, no
que ya los pastores
rendidos de amores
por acallaros juntando se van
siendo de un Ángel las voces sonoras
para llamaros Clarín zelestial

41 Viento templado y húmedo del sudoeste, que trae lluvias. Información del *Diccionario de la lengua española*, s.v. “Ábrego”, consulta 30 mayo 2018, <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

[5] Fuga vivo

Venid zagales y enbuelto entre pañales
veréis en un portal
de la nieve entre el zeño
del soberano dueño
del ympíreo⁴² palazio de cristal
Venid, llegad sin temor de la escarcha,
que alienta vuestra marcha
un Clarín, un Clarín zelestial
venid llegad sin temor de la escarcha,
que alienta vuestra marcha
un Clarín, un Clarín zelestial

[6] Grave

Venid que ya os avisan mis ecos
y mis voces que alegres atalayas
vuelban a rrepetir firmes y acordes

[7] Preludio

Acudid al portal pastores
que expuesto entre pajas el Dios de los Orbes
solloza de pena, tirita de frío
y muere de amores
Acudid al portal pastores

42 Impíreo es un adjetivo en desuso. Actualmente se utiliza empírio: perteneciente o relativo al cielo, paraíso. Información del *Diccionario de la lengua española*, s.v. “impíreo”, consulta 30 mayo 2018, <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

IV.4 INCIPITS MUSICALES

[1] Preludio:

Imagen confidencial

[2] Recitado:

Imagen confidencial

[3] Area airosa:

Imagen confidencial

[4] A G[iu]sto

Imagen confidencial

[5] Fuga vivo

Imagen confidencial

[6] Grave

Imagen confidencial

[7] Preludio

Ver incipits musicales de [1] *Preludio* ya que se repite dicha sección de forma idéntica.

Acudid al portal, pastores

Cantata al Nacimiento del Santísimo (1717-19?)

Francisco Pascual Ramírez
de Arellano (1683-1743)
Tr.: Alejandra Dächsel de Hoyos

[1] Preludio

4

A-cu-did al por-tal pas-to-res a-cu-did al por

7

tal pas-to-res que es-pues-to en-tre

[# 3]

10

pa-jas el Dios de los or-bes so-llo-za de

13

pe - na ti - ri - ta de frí - o

3#

16

y mue-re de a - mo-res de a - mo - res so-llo - za de

20

pe - na ti - ri - ta de frí - o

3#

23

y mue-re de a - mo-res de a - mo - res

26

a - cu-did al por -

29

-tal pas - to - res a - cu - did al por -

31

tal pas - to - - - res.

[2] Recitado

Ay mi Dios que se hie - lan ya los pe - chos no a los

3#

so-plos del á-bre-go que co-rre si a el mi - rar que lo in-men-so se li-mi-te da un es-

3#

5

ta - blo a la estan-cia hu - mil - de y po - bre.

Musical notation for measures 1-3. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains rests for all three measures. The bass staff begins with a rest, followed by a series of eighth notes in a descending pattern. A section symbol (§) is placed above the second measure of the bass staff.

4

Musical notation for measures 4-6. The treble staff has rests in measures 4 and 5, and vocal notes in measure 6 with the lyrics "Ar-da ar-da". The bass staff continues with eighth notes and includes a double bar line with repeat dots in measure 5.

7

Musical notation for measures 7-9. The treble staff has vocal notes with lyrics: "ar-da mi Dios... el vol-cán ar-da" in measure 7, and "ar-da ar-da" in measure 9. The bass staff continues with eighth notes and includes a double bar line with repeat dots in measure 8.

[Fine]

10

Musical notation for measures 10-12. The treble staff has vocal notes with lyrics: "ar-da mi Dios ar-da mi Dios ar-da mi Dios... el vol-cán." in measure 10. The bass staff continues with eighth notes and includes a double bar line with repeat dots in measure 11.

13

Musical notation for measures 13-15. The treble staff has rests in measures 13 and 14, and vocal notes in measure 15 with the lyrics "Que nie - ve y ar-". The bass staff continues with eighth notes and includes a double bar line with repeat dots in measure 14.

46

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lyrics are: "dor sub-ya cen dios in-fla-ma pues por -".

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line continues with the rhythmic accompaniment. The lyrics are: "que no ce-se de a-mor es-ta lla-ma tus tier-nos sus - pi -".

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, and a quarter note A4. The bass line continues with the rhythmic accompaniment. The lyrics are: "ros el ai - - - re le".

[b 3]

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line continues with the rhythmic accompaniment. The lyrics are: "dan el ai - re le dan tus tier-nos sus - pi -".

3#

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of a vocal line and a bass line. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, and a quarter note A4. The bass line continues with the rhythmic accompaniment. The lyrics are: "ros el ai - - -".

Da Capo

30

- - - re le dan el ai - re le dan.

[4] A G[iu]sto

Mas ay por-que mi

5

Dios por-que mi bien ha-béis vos de llor

3# 3b

9

rar, no, no, no, mas no no no mas sus pi - ros

12

no no no mas no mas so - llo - zos no no mi ni -

6

15

-ño no no no mas pe-nar no no no mas pe-nar

18

que ya los pas to - res ren

21

di - dos de a mo - res por a-ca-lla-ros jun-tan-do se van

24

sien-do de un án gel las vo-ces so no ras so - no -

3b 3b 6

27

-ras pa ra lla-ma-ros Cla-rí - - n, Cla-rí - -

30

-n Cla rín ce - les - tial pa-ra lla ma-ros Cla-rí - -

33

-n, Cla-rí - - n, Cla rín ce - les - tial.

[5] Fuga Vivo

Ve-

5

nid ve-nid za - ga-les y en

8

vuel-to en-tre pa-ña-les Ve réis en un por-tal

50

11

de la nie ve_ en-tre el ce-ño del so-be - ra - no

Musical score for measures 11-13. The system consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line contains the lyrics: "de la nie ve_ en-tre el ce-ño del so-be - ra - no". The bass line provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

14

due-ño del im - pí-reo pa - la - cio de

Musical score for measures 14-16. The system consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line contains the lyrics: "due-ño del im - pí-reo pa - la - cio de". The bass line continues the accompaniment.

6

17

cris - tal ve-

Musical score for measures 17-19. The system consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line contains the lyrics: "cris - tal ve-". The bass line continues the accompaniment.

20

ni - d, ve-nid lle - ga - d lle-gad sin te-mor de la es-

Musical score for measures 20-22. The system consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line contains the lyrics: "ni - d, ve-nid lle - ga - d lle-gad sin te-mor de la es-". The bass line continues the accompaniment.

23

car-cha, que a-lien-ta vues- tra mar - cha que

Musical score for measures 23-25. The system consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line contains the lyrics: "car-cha, que a-lien-ta vues- tra mar - cha que". The bass line continues the accompaniment.

26

a-lien-ta vues-tra mar - cha un cla - rí -

29

- - - n, un cla-rín ce-les-tial

32

ve -

34

nid ve-nid ve - nid lle - gad lle-gad lle - gad

36

sin te-mor de la es-car cha, que a - lien-ta vues tra - mar -

52

39

- cha que a-lien-ta vues tra - mar - cha

6b

42

un cla-rí - - - n, un cla-rín ce-les

6

45

tial un cla-rí - -

48

- - - n, un cla-rín ce-les-tial.

6

[6] Grave

Ve-nid ve-nid

8

que ya os a - vi - san mis e - cos y mis vo - ces que a

15

le - gres a - ta-la - yas vuel-van a re - pe-tir

21

vuel - van a re - pe - tir fir -

25

- mes fir - mes ya - cor - - des.

[# 3]

[7] Preludio

4

A-cu-did al por tal pas - to-res a-cu-did al por

7

tal pas to - res que es pues - to en-tre

10

pa - jas el Dios de los or-bes so-llo - za de

13

pe - na ti - ri - ta de frí - o

3#

16

y mue-re-de a-mo-res de a - mo - res so llo - za de

20

pe-na ti - ri - ta de frí - o y mue-re de a

3 #

24

mo-res de a - mo - res

28

a - cu - did al por - tal pas - to - res

30

a - cu - did al por - tal pas - to - res.

V. ANÁLISIS

Mi m

B

res

que es- pues - to en-tre pa - jas el Dios de los or-bes

so- llo - za de pe-na ti - ni - ta de fri - o

y mue-re de a - mo-res de a - mo - res so- llo - za de

pe - na t - ni - na de fri - o y mue-re de a - mo-res de a - mo - res

mo-res de a - mo - res

b1

b2

b3

b2

b3

b2

b3

b2

b3

b2

b3

(

) III

V I

VII/IV 3# V/IV I V

V I)IV (

3# V)V

V I

Ejemplo 2

Posteriormente se realiza la repetición completa de la Introducción y la parte A ofreciéndonos un aria con la siguiente forma: I+A – B – I+A. El aria tiene por tanto una forma cerrada en la que se produce una repetición tanto musical como textual de A, aunque no se puede determinar si esta repetición del primer verso que funciona como estribillo estaba ya en el texto poético o ha sido una ampliación por parte del compositor. Pascual realiza además una ampliación de la forma mediante la repetición de ciertas palabras y de ciertos versos como los correspondientes a b2 y b3. En la siguiente tabla (tabla 4) se indica la correspondencia entre la estructura musical y el texto poético, indicando además las repeticiones.

Texto poético	Estructura musical
Acudid al portal pastores (x2)	A
que expuesto entre pajas el Dios de los Orbes	B (b1)
solloza de pena, tirita de frío	B (b2) (x2)
y muere de amores	B (b3) (x2)
Acudid al portal pastores(x2)	A

Tabla 4: Preludio: texto-estructura musical

Armónicamente, podemos observar que el prelude comienza en un V grado e inmediatamente después, en el segundo compás, realiza un acorde secundario en el tono del séptimo grado (ejemplo 3)



Ejemplo 3

El tema inicial que se encuentra en la introducción instrumental refleja los rasgos modales del tercer tono, modo de mi, lo que indica un arcaísmo al presentar las características de un modo en vez de utilizar un lenguaje puramente tonal. Pascual también realiza continuamente acordes de dominante secundaria y cadencias en diferentes tonos, evidenciando así una búsqueda y experimentación de los diferentes recursos de la música tonal.

Respecto al análisis retórico musical podemos observar que el compositor destaca ciertas palabras como son *muere* y *amores* mediante el uso de diferentes figuras retóricas, en este caso mediante la creación de una disonancia y el salto interválico (*saltus duriusculus*). Esto se ejemplifica en la siguiente imagen (ejemplo 4) perteneciente a los compases 16 y 17 y también lo podemos encontrar en su repetición en los compases 23 y 24.

Saltus duriusculus

y muere de a - mo-

Ejemplo 4

Otro *saltus duriusculus* lo podemos encontrar en el compás 12 en el tema b2 y en su posterior repetición en el compás 19. Ambos se realizan sobre el mismo texto: *solloza de pena* que se inicia con un ascenso por grados conjuntos en *solloza* para realizar un repentino descenso de 5ª (*saltus duriusculus*) y un posterior descenso de segunda menor resaltando el carácter triste y de lamento del texto (ejemplo 5).

Saltus duriusculus

so-llo - za de pe - na

Ejemplo 5

V.2. RECITADO

En este caso nos encontramos con un recitativo que tiene forma abierta y discursiva en el que no encontramos ni repeticiones musicales ni textuales. Se trata de un recitativo seco con acompañamiento austero. Al ser un recitativo breve se ha optado por adjuntar el análisis completo como se ve en la siguiente imagen para posteriormente explicar sus características más importantes.

Do M

Recitado Saltus Duriusculus Suspensio Saltus Duriusculus

Ay mi Dios que se hie-lan ya los pe-chos no a los

3 Gradatio Gradatio

so-plos del á-bre go que co-rre si a el mi-rar que lo in-men-so se li-mi-te da un es-

5 Suspensio Retardo

ta-blo a la estan-cia hu-mil-de y po-bre.

6

I V/II V/V I/V - II^b - I/VI

Armónicamente, inicia en DoM aunque posteriormente realiza una serie de acordes en otras tonalidades para finalizar con un segundo frigio (rebajado) y cadenciar en La.

El comienzo es en anacrusa, algo característico de los recitados. Además es recurrente el uso de pausas que separan las frases imitando la forma del habla y facilitando las respiraciones del cantante. De estas pausas, solamente podemos clasificar como figuras retóricas de *suspiratio* las que se sitúan en el primer y penúltimo compás ya que son las que no suponen una pausa obligatoria por los motivos antes mencionados sino que han sido introducidas expresamente por el compositor para resaltar diferentes aspectos de esas secciones.

Sin embargo, la primera figura retórica la podemos encontrar situada antes, al inicio del primer compás, donde el compositor introduce una *exclamatio* sobre las palabras *Ay mi Dios* que termina con un *saltus duriusculus* resaltando la importancia de la palabra *Dios*. Posiblemente se haya destacado en mayor medida la palabra *Dios* ya que tiene especial importancia al encontrarnos en el ámbito de la cantata sacra.

Entre los compases dos y cuatro nos encontramos con una *gradatio* realizada sobre distinto texto y que sirve para dotar de intensidad al fragmento. Se caracteriza por una caída de tercera en la parte final que favorece la imitación de la entonación del habla.

Finalmente, en el penúltimo compás Pascual realiza un énfasis sobre la palabra *pobre* que ya se inicia con el uso de *suspiratio* antes mencionado y que se incrementa con la creación de una disonancia (Sib-la) que se consigue mediante el retardo de La de la voz.

Respecto al texto poético, tras realizar el análisis métrico que se muestra a continuación, se puede determinar que nos encontramos con una cuarteta de versos endecasílabos. Este tipo de versos, al igual que la cantata, tienen su origen en Italia pero fueron adoptados ya en España en el siglo XVI de la mano de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega⁴⁴.

Ay mi Dios que se hielan ya los pechos	-11
no a los soplos del ábrego que corre	A11
si a el mirar que lo inmenso se limite	-11
da un establo a la estancia humilde y pobre.	A11

44 *Diccionario Akal de Términos Literarios*, 2ª ed. (Madrid: Ediciones Akal, 1997), 120.

V.3. AREA AIROSA

El tercer movimiento de esta cantata es un aria que adopta la forma italiana del aria da capo. El compositor ha denominado a esta sección area airosa. Este uso del término area implica una adaptación al español del término italiano aria. Además, esta sección se caracteriza por utilizar la forma del ritornello que se encuentra realizada por el acompañamiento. El esquema formal es el siguiente:

Rit.1 - Tema A Rit. 2- Tema B (B1, B2, B2) Rit. 1- Tema A

En este caso, los ritornellos se constituyen por una progresión secuencial modulante que avanza a distancia de 2ª como podemos ver en el siguiente ejemplo tomado del ritornello 1 (ejemplo 6). Además se caracterizan por el inicio en anacrusa y el motivo rítmico de corchea dos semicorcheas que será recurrente a lo largo del aria.

The musical score for 'Ejemplo 6' consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment in 4/4 time with a vocal line. The piano part has a rhythmic motif of eighth notes and sixteenth notes. The vocal line includes lyrics: 'Ar-da ar-da', 'ar-da mi', 'Dios...el vol-cán ar-da'. The score is divided into sections labeled with letters in brackets: [La m],][Si m], [Do m],][, and Re m].

Ejemplo 6

Cabe destacar que generalmente las obras que presentan ritornellos intercalados con solos terminan con un ritornello final. Sin embargo, en este caso el compositor ha modificado la forma finalizando con una parte vocal.

Armónicamente podemos encontrar dos grandes secciones: la parte A en Fa M y la parte B en Do M, aunque dentro de estas secciones Pascual realiza, al igual que en el resto de la cantata, diferentes acordes secundarios y, dentro de B, secciones modulantes en sol menor.

Respecto al análisis retórico musical, a lo largo de esta sección podemos encontrar varias figuras retóricas. Ya al inicio del tema A, entre los compases 6-8, reconocemos una paronomasia y una sinonimia sobre la palabra *arda* (ejemplo 7).

Ejemplo 7

Entre los compases 10 y 11 aparecen más figuras retóricas sobre las palabras *arda mi Dios* (ejemplo 8):

Ejemplo 8

Esta repetición consecutiva de la palabra *arda*, junto con el uso de figuras retóricas antes mencionado sobre la misma, hace que se destaque tanto textual como musicalmente haciendo evidente su importancia. Su significado en este caso no es literal, sino que representa el arder del amor no erótico hacia Dios, es decir, la fe.

En B2 y en su posterior repetición realiza un madrigalismo sobre la palabra *aire* finalizando con un salto de octava. Con esta técnica consigue hacer una representación del significado de esta palabra e ilustra su movimiento (ejemplo 9).



Ejemplo 9

Al igual que en el preludio, el compositor realiza una ampliación de la forma mediante la repetición del texto. En la siguiente tabla (tabla 5) se analiza la correspondencia entre el texto poético y la estructura musical, además se indican las repeticiones tanto textuales como musicales:

Texto poético	Estructura musical
Arda mi Dios el volcán (x2)	A
que nieve y ardor subyacen dios inflama	B1
pues porque no cese de amor esta llama	
tus tiernos suspiros el aire le dan	B2 (x2 música y texto)

Tabla 5: Area airosa: texto-estructura musical.

V.4. A G[IU]STO

Este movimiento se encuentra a medio camino entre el aria, con sus melodías, y el recitativo, con su declamación, por lo que se puede definir como un arioso. Formalmente se puede dividir en dos secciones principales: una sección A con forma abierta y discursiva, y una Coda que se encuentra a su vez formada por la repetición de B. En la siguiente tabla (tabla 6) se muestra la estructura formal en relación con el texto poético.

Texto poético	Estructura musical
Mas ay porque mi Dios	A
porque mi bien habéis vos de llorar	
no, no más suspiros	
no, no mas sollozos	
no mi niño, no	
no mas penar, no	
que ya los pastores	
rendidos de amores	
por acallaros juntando se van	
siendo de un Ángel las voces sonoras	
para llamaros Clarín celestial	B (x2 música y texto)

Tabla 6: A G[iu]sto: texto-estructura musical

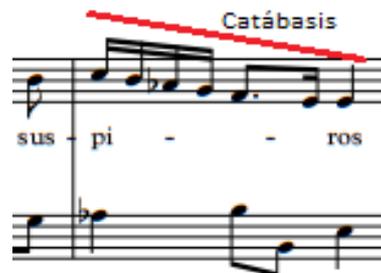
Este arioso abre con una introducción instrumental de dos compases que a su vez comienza con el motivo a1, motivo con el cual también iniciará la voz en el compás tres (ejemplo 10). Posteriormente se suceden una serie de motivos cortos que se encuentran introducidos primero por el acompañamiento el cual los realiza o completos o de forma parcial y después son realizados por la voz a distancia de octava.

Do m A

The musical score is in 4/4 time and D minor. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) shows an instrumental introduction in the piano part and the vocal entry in measure 3. The lyrics are: "Mas ay por-que mi Dios". The second system (measures 5-8) continues the vocal line with lyrics: "por-que mi bien ha-béis vos de llor-rar, no,". Red brackets labeled 'a1' indicate the start of a motif in both parts. Chord symbols are provided below the piano part: V I, V I VI III V VI, 3# V, 3b IV V (VI, V I IV VI, V) V.

Ejemplo 10

En cuanto al análisis retórico musical, podemos destacar una catábasis en el compás 11 (ejemplo 12) sobre la palabra *suspiros*. Pascual realiza así una representación de la acción de suspirar y ofrece una imagen que se corresponde con la exhalación de aire que sucede cuando se suspira.



Ejemplo 12

Además de la antes mencionada repetición del último verso, realiza repeticiones sobre las palabras *no* y *sonoras*. Posiblemente esto sea un recurso del compositor para ampliar la forma, sin embargo, al no tener el texto original completo es difícil determinar si las repeticiones estaban ya incluidas en el texto poético.

V.5. FUGA VIVO

Esta fuga se basa en la alternancia entre ritornellos instrumentales y partes vocales. En los ritornellos, el compositor ha tomado el material que ya vimos anteriormente en los ritornellos del área airoso caracterizados por el motivo rítmico corchea + dos semicorcheas con inicio en anacrusa y que también aparecen generalmente en forma de progresión a distancia de segunda. Formalmente, podemos distinguir dos secciones: una parte A (ejemplo 13) con forma abierta que va hasta el compás 17 y una parte B basada en repeticiones que va hasta el final de la fuga.

Ritornello 1

Ve-

5 a1 Ritornello 2

nid ve-nid za - ga-les y en

8 a2 Ritornello 3

vuel-to en-tre pa-ña-les Ve- réis en_ un por - tal

11 a3

de la nie - ve_ en-tre el ce-ño del so-be ra - no

14 Ritornello 4 a4

due-ño del im - pi-reo pa - la - cio de

6

17

cris - tal

Ejemplo 13

De B, en concreto de b1 podemos destacar el uso de progresiones secuenciales modulantes (ejemplo 14).

2

17 **b1** Progresión secuencial modulante

cris - tal ve - ni - d, ve-nid lle-

II — V — I — IV — II — V — I V I [VII]

21 Progresión secuencial modulante

ga - d lle-gad sin te-mor de la es-car-cha, que a-lien-ta vues tra mar -

I - V] (V — I VII I VII) II [V — I V —]
mi m mi m

25 Progresión secuencial modulante

cha que a-lien-ta vues-tra mar - cha un cla-rí -

[V — I] [V I V — I] V — III I —
La m Re M

Ejemplo 14

En la primera progresión, el compositor ha hecho un paralelismo entre las palabras venid y llegad mientras que en la segunda se ha repetido íntegramente el texto. En ambas, el resultado de estas repeticiones es la dotación de fuerza y carácter tanto al texto como a la música.

En b3 (cc. 34-37) podemos encontrar una sinonimia de nuevo sobre las palabras *venid* y *llegad* (ejemplo 15).

Synonimia

Ejemplo 15

Posteriormente, en b4 (ejemplo 16) podemos encontrar una progresión secuencial modulante que además contiene un madrigalismo sobre la palabra *marcha* (en el compás 38-39 y en su repetición en 40-41) que representa el caminar y el continuar con una sucesión de semicorcheas en sentido ascendente.

Sol M b4 Progresión secuencial modulante

(V I V I V I) VII V I V I V I

Ejemplo 16

Finalmente se realiza una repetición de b5 tanto musical como textual en la que podemos encontrar un melisma sobre la palabra *clarín* (ejemplo 17), en el que el compositor posiblemente haya querido imitar el sonido de llamada de este instrumento de viento metal.

40
a - lien-ta vues tra - mar - cha un cla-ri -

43
- - - n, un cla-rin ce-les - tial

47
un cla-ri - - - - n, un cla-rin ce-les - tial.

Ejemplo 17

V.6. GRAVE

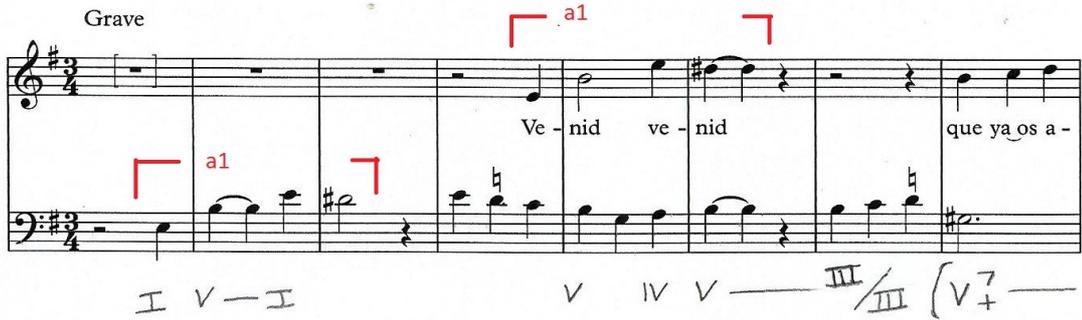
Nos encontramos ante un movimiento con forma abierta y discursiva que no presenta ni repeticiones musicales ni textuales. Armónicamente comienza en *mim* modulando posteriormente a su relativo mayor (SolM) para finalizar en *mim* de nuevo y realizar una cadencia no conclusiva en el V grado.

Se trata de un lamento en tiempo ternario que realiza continuamente gestos melódicos descendentes, generalmente por grados conjuntos pero no cromáticos, enfatizando este carácter de lamento. Se caracteriza por tener un estilo imitativo al igual que las otras secciones de esta cantata, salvo en los compases 10-11 donde podemos encontrar una pequeña sección homorrítmica. Tiene una introducción realizada por el acompañamiento que comienza con el motivo a1 y que será con el que posteriormente iniciará la voz.

A partir del compás 13 se suceden una serie de melodías descendentes muy parecidas basadas en una caída sobre las notas re, do, si, la, sol en valores largos y con entrada imitativa entre el acompañamiento y la voz. Todas estas características las podemos encontrar en el ejemplo 18.

M^o m

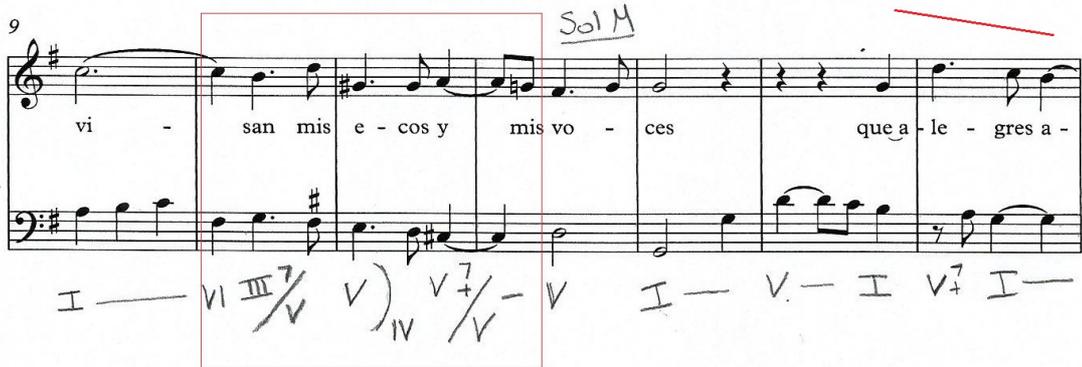
Grave



Ve - nid ve - nid que ya os a -

I V - I V IV V — III / III (V⁷⁺ —

9



vi - san mis e - cos y mis vo - ces que a - le - gres a -

I — VI III⁷/V V) IV V⁷/V — V I — V — I V⁷ I —

16



- ta - la - yas vuel - van a re - pe - tir vuel - van a re -

— VII / V — III — I — IV II - I VII

22



- pe - tir fir - mes fir - mes ya - cor - des.

- VI V — IV — III VI⁷ V⁷⁺ — IV⁷ VI⁷ — [#3] V

Ejemplo 18

En el compás 19-20 y 21-22 podemos encontrar una gradatio en el papel de la voz (ejemplo 19) en la que se repite tanto la música como el texto, haciendo además una representación del significado del texto (*vuelvan a repetir*).

Gradatio

Ejemplo 19

V.7. PRELUDIO

Después del grave, el copista realiza una anotación al pie de la particella de la voz indicando que hay que volver al inicio de la cantata y repetir el prelude como se muestra en la siguiente imagen:

Imagen confidencial

Esto ya se puede intuir a partir del texto poético del grave, el cual se incluye a continuación y en el que el cantante anuncia una repetición:

Venid que ya os avisan mis ecos
y mis voces que alegres atalayas
vuelvan a repetir firmes y acordes

VI. CONCLUSIONES

Tras hacer una revisión bibliográfica sobre el género de la cantata y su desarrollo en España, se ha podido concluir que este tipo de obras presentan unas características muy difusas y que en muchos casos no se puede hacer una clara diferenciación entre los villancicos y las cantatas, sino que aparecen nuevas obras que se encuentran a medio camino entre ambas y que mezclan características de los dos estilos: el tradicional español del villancico y la corriente italiana de carácter más moderno. Esto se agrava con el hecho de que en la propia época los compositores utilizaban indistintamente ambas terminologías como título de las obras y qué para poder determinar qué características priman en las diferentes obras es necesario realizar un análisis individual de cada una de ellas. Es por ello que resulta interesante analizar la producción de los compositores de la época para poder reconstruir el desarrollo de este género en España.

En relación al compositor estudiado en este trabajo, y tras analizar la información obtenida tanto de las fuentes primarias de archivo como de la bibliografía que aporta información sobre él, podemos concluir que fue un compositor muy prolífico que estuvo presente en tres catedrales españolas a lo largo de su vida; destacando su estancia como maestro de capilla en la Catedral de Palencia ya que fue la de mayor duración y, hasta la fecha, es en la única de cuyo archivo existe un catálogo publicado en el que haya constancia de que se conserven obras suyas. Tras hacer un estudio de su producción musical, también podemos determinar que las cantatas ocuparon un papel importante en la misma ya que compuso un total de 82 obras conocidas bajo el título de cantata. Aunque para determinar en qué medida este compositor utiliza métodos compositivos y características pertenecientes a las nuevas corrientes habría que realizar un análisis musical de cada una de las obras; este uso del término cantata ya implica una cierta aceptación y conocimiento de las nuevas corrientes y del cambio estilístico que se produjo en la España de finales del XVII y principios del XVIII.

Respecto a la Cantata al Nacimiento *Acudid al portal, pastores* (1717-1719?), la cual ha representado el principal objeto de estudio de este trabajo, y tras realizar la edición musical y el análisis de la misma; podemos concluir que nos encontramos ante una obra que presenta características pertenecientes tanto a la corriente tradicional como rasgos que evidencian una innovación y un cambio estilístico. En relación a estas características podemos destacar:

- Es una cantata que se encuentra dividida en arias y recitativos, asociados a las cantatas italianas, aunque también presenta un grave final, sección que se encuentra ligada a la

tradición española.

- En el preludio se nos presenta un aria con forma tripartita A B A en la que aunque no aparezca la terminología italiana típica con la indicación *da capo* final, si que se demuestra que el compositor conoce esta forma. Esto se corrobora en el aria airosa en el que nos encontramos con un aria que adoptan la forma del aria da capo italiana, y en el además se usa dicha terminología.

- Toma la forma del ritornello (en el aria airosa y en la fuga) y la desarrolla con un estilo propio sin realizar su repetición final.

- Armónicamente, nos encontramos con una obra perteneciente a una etapa pretonal en la que, aunque se ha optado por realizar un análisis armónico mediante el cifrado de acordes, podemos encontrar momentos en los que todavía la modalidad tiene un gran peso. Un ejemplo lo podemos encontrar en el tema del preludio (a1) analizado en la página 61.

- Como vimos en el análisis musical, Pascual utiliza diferentes figuras retóricas haciendo un uso bastante interesante de las mismas y evidenciando una representación consciente del sentido y del afecto del texto.

Finalmente, podemos concluir que este pequeño acercamiento al estilo compositivo de Francisco Pascual nos permite afirmar que ya en una cantata de finales de la década de 1710 se presentan indicios de un cambio estilístico, lo que le hace participe en el desarrollo tanto del género de la cantata como en el gran cambio que se produjo en la música española ya a finales del siglo XVII y que continua a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Pérez, José María. *Catalogo y estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985.
- Boyd, Malcolm, y Juan José Carreras, eds. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 1998.
- Carreras, Juan José. “La Cantata Española”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el s. XVIII*, editado por José Máximo Leza, 171-183. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Carreras, Juan José, ed. *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*. Madrid: Alpuerto, 2004
- Casares Rodicio, Emilio, (coordinador y director). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Gavaldá, Miguel Querol. *Música Barroca Española*. Vol. V, *Cantatas y canciones* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- Leza Cruz, José Máximo, ed.. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4, *La música en el s. XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 2014.
- López-Calo, José. *La Música en la Catedral de Palencia*. 3 vols. Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”, 1980.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española*. Vol. 4, *Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1993.
- Mateo Sabadell, Clara. “El cambio de estilo en los villancicos de José Martínez de Arce (ca. 1662-1721)”. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2016. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16710>

- Neal Hamilton, Mary. *Music in Eighteenth Century Spain*. New York: Da Capo Press, 1971.
- Palacios Sanz, Jose Ignacio. *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1991.
- Palacios Sanz, José Ignacio. “Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)”. *Revista de Musicología*, vol. 19, núm. 1/2 (1996): 47-83.
- Querol Gavaldá, Miguel. “El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)”. *Musiker: cuadernos de música*, no. 1 (1983): 115-128.
- Torrente, Álvaro. “La cantata española en los albores del setecientos”. *Scherzo*, núm. 117 (1997): 114-18.
- Torrente, Álvaro. “La modernización/italianización de la música sacra”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, *La música en el s. XVIII*, editado por José Máximo Leza, 125-156. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.