

ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA

Valverde de Alcalá, 18 enero 1722-Madrid, 21 de febrero 1787

Teórico y compositor español, especialmente de música vocal. Fue el principal protagonista de la renovación de la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII.

1. **VALVERDE Y ALCALÁ, 1722-44** Era hijo de Marcos Rodríguez del Mercado, maestro de niños de Corpa que procedía del sur de Palencia, y Francisca de Hita López, natural de Valverde. A los diez años ingresó en el Colegio de Seises de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, donde estudió gramática y música con Francisco Moratilla. En su formación desempeñó probablemente un importante papel el tratado didáctico *El porqué de la música* (Alcalá, 1672,2/1699) de Andrés Lorente, antiguo organista de la Magistral. En septiembre de 1738, fue nombrado maestro de capilla de la Iglesia Magistral de Alcalá. De 1740 data la primera obra conservada, unas *Vísperas a 2 coros* escritas en la tradición del *stile antico*.
2. **PALENCIA, 1744-65** En agosto de 1744 ganó las oposiciones al cargo de maestro de capilla de la Catedral de Palencia, vacante desde la muerte de Francisco Pascual Ramírez de Arellano. Se ordenó sacerdote en septiembre de 1747. Para el uso paralitúrgico de la Catedral, escribió una colección de música intitulada *Escala diatónico-chromático-enarmónica* (1751), conocida también como *Libro para las chirimías*, destinada a un máximo de cinco ministriles [instrumentistas] de viento. Se trata de un ciclo de 75 piezas breves ordenadas por tonalidades y modos. Estas canciones instrumentales están compuestas principalmente en estilo imitativo tardobarroco, en una gran variedad de caracteres, y revelan una estimable inventiva motívica. El compositor muestra una actitud experimental en el plano tonal, especialmente en las canciones "por los ocho tonos extravagantes" (fol. 61v-68v), escritas en tonalidades lejanas.

De la etapa de Palencia, han sobrevivido pocas obras religiosas vocales. Destacan 2 juegos de *Completas* (1751), los salmos a 8 voces *Credidi* (1756) y *Laudate Dominum* (1759, 2 versiones), la misa *Exsultavit ut gigas* (1758), 7 cuatros y los villancicos *Venid; escuchad, prestad atención* (1746), *Ha de este trono* (1757), *Esferas, qué es esto* (1763) y *Alegres las campañas* (1764).

En la Catedral de Palencia, el maestro de capilla, además de cumplir con las obligaciones habituales de componer música, dirigir la capilla musical y enseñar a los niños del coro, se encargaba también del aprendizaje del canto llano a los capellanes. Por ello, no es de extrañar que, en 1756, Rodríguez de Hita obtuviera del Cabildo la exención del cuidado doméstico de los niños cantores.

La atención por la pedagogía musical, característica de la mentalidad ilustrada, llevó a Rodríguez de Hita a publicar en 1757 el *Diapasón instructivo*, uno de los tratados musicales más importantes del siglo XVIII español. La primera parte o introducción, dedicada "a la noble profesión Música", es un compendio de enormes conocimientos destinados a demostrar la antigüedad, la religiosidad y la utilidad de la música. En la segunda parte de la obra (*Consejos*, que a sus discípulos da Don Antonio Rodríguez de Hita), que erróneamente ha sido considerada como una publicación independiente posterior, Rodríguez desarrolla una crítica de la teoría musical anterior y moderna (capítulos I- VI). Rechaza la utilidad pedagógica de los tratados especulativos y elogia, por ejemplo, los *Eléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M Rameau* (parís, 1752) de D' Alembert. En los capítulos VII y VIII, expone concisamente su nuevo método de composición y formula 24 reglas de contrapunto. Rodríguez de Hita se muestra como un teórico progresista que defiende la libertad artística, particularmente en la utilización de las especies consonantes y disonantes o en el empleo de las quintas y octavas paralelas (p. 31, párrafo 38). Apoyándose en las ideas liberales defendidas por Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) en su última etapa (*Cartas eruditas y curiosas*), ya igual que haría cinco años más tarde Antonio [Antoni] Soler en la *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, justifica las novedades siempre que proporcionen placer auditivo ("en la

Musica no se busca mas que el sonar bien", p. 31), puesto que la música se dirige al oído, oponiéndose así a la visión racionalista de la música. De ahí la defensa del aria como medio para expresar los afectos, frente a las obras contrapuntísticas.

El Diapasón instructivo recibió las críticas del moderado Antonio Roel del Río, maestro de capilla de Mondoñedo, en su publicación Razón natural, i científica de la música (Santiago, 1760). Aunque coincide en los aspectos fundamentales del pensamiento estético de Rodríguez de Hita, Roel del Río condena las proposiciones más modernas del Diapasón instructivo, como el empleo libre de las disonancias, y censura su falta de ilustraciones musicales.

Como ha demostrado Martín Moreno (1976), Rodríguez de Hita fue el teórico más avanzado de su época, al igual que lo fueron Sebastián Durón y Francisco Valls en la primera mitad de siglo.

En esa época, el compositor intentó sin éxito acceder a puestos de mayores beneficios económicos y de mayor reputación musical. En noviembre de 1757, pretendió acceder al magisterio de la real capilla del monasterio de las Descalzas de Madrid. Cinco años después, opositó a la importante plaza de maestro de capilla de la Catedral de Toledo, tras la jubilación de Jaume Casellas.

3. **MADRID, 1765-1787** Finalmente, en septiembre de 1765, sucedió a José [Josep] Mir y Llusá en la capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid, de patronato regio y, por ello, centro de máxima atracción para los músicos profesionales españoles.

Apenas tres años después de su llegada ala EncarnactOn, Rodríguez de Hita inició una corta pero fulgurante carrera como compositor de música escénica, colaborando principalmente con el dramaturgo Ramón de la Cruz (1731-1794). La totalidad de su producción musicoteatral se encuadra en el gobierno ilustrado del conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla entre 1766 y 1773 .Tras los violentos motines de 1766, el conde de Aranda apoyó los espectáculos e impulsó una ambiciosa refonna teatral. A partir de julio de 1768, instauró funciones diarias en las temporadas veraniegas de los teatros municipales de Madrid y eximió a las compañías de los gravámenes, medidas destinadas a compensar la supresión de los autos sacramentales en 1765. La primera producción de De la Cruz y Rodríguez de Hita, la zarzuela seria Briseida, fue la encargada de inaugurar la temporada extraordinaria de 1768.

Con un argumento heroico, basado en el episodio de la cólera de Aquiles ocurrido durante la Guerra de Troya, el libreto sigue los convencionalismos del drama pet musica de Metastasio, adaptados lógicamente a la tradición de las zarzuelas postcalderonianas, con la división de la pieza en dos actos y la alternancia de música y diálogo hablado. De manera semejante alas óperas serias coetáneas, la zarzuela se estructura como una sucesión de arias (principalmente 'de salida') y cavatinas, con ensemble al final del primer acto y coro al final de la obra. Es significativa la presencia de recitativos en las escenas m y VI del acto segundo, destinadas a los dos papeles principales, Aquiles y Briseida. Las arias caracterizan afectos y situaciones determinadas. Rodríguez de Hita emplea el esquema da capo o la variante dal segno en la mitad de las arias, con el movimiento tónica- dominante-tónica en A y la modulación ala subdominante y tonalidades alejadas en B: En el trío final del primer acto, Briseida, Aquiles y Agamenón expresan sus emociones separadamente, dialogan después y, finalmente, se unen en un canto simultáneo homofónico al que acceden con un pasaje contrapuntístico. Pese a constituir su primera experiencia teatral, Rodríguez de Hita se manifiesta como un compositor con gran sentido dramático, que conoce perfectamente el estilo operístico italiano. Las características básicas de su estilo son: melodías simétricas y cantables, la gran inventiva armónica, modulaciones atrevidas -generalmente en el sentido de los bemoles-, preferencia por la región de la supertónica menor, abundantes indicaciones de dinámica.y gusto por los contrastes. La escritura vocal revela las posibilidades limitadas de los actores de las compañías teatrales madrileñas, aunque el virtuosismo sea patente en los números destinados a María Mayor Ordóñez (papel de Briseida), la mejor soprano de la plantilla municipal.

En septiembre del mismo año, De la Cruz y Rodríguez de Hita estrenaron su segunda zarzuela, *Las segadoras de Vallecas*. La importancia de esta obra, cuya partitura se ha perdido, radica en la temática cómica y costumbrista, que rompe con la tradición de la zarzuela heroico-mitológica postcalderoniana. No se trata de un fenómeno tan espontáneo como ha pretendido presentar la historiografía. Desde mediados del siglo XVIII, la *opera buffa* italiana consiguió grandes éxitos en las ciudades españolas que disponían de teatros comerciales, como Barcelona, La Coruña o Cádiz.

Ya en la década de los sesenta, el público de Madrid recibió con entusiasmo los *drammi giocosi* de Carlo Goldoni, aunque traducidos, adaptados y convertidos en zarzuelas precisamente por Ramón de la Cruz. Gracias al apoyo del conde de Aranda, penetró incluso en los distintos teatros de la Corte. El éxito comercial de las óperas adaptadas de Piccini- Traetta o Galuppi suscitó sin duda la creación de obras originales, pensadas especialmente para el creciente público burgués de la capital.

En *Las segadoras de Vallecas*, De la Cruz retrata un ambiente rural, presentando personajes populares (Gornaleros) junto a los de la nobleza, recreando el lenguaje cotidiano y regional. Predominan los versos cortos y la métrica sencilla. Todo ello constituye un exponente más del interés por lo pintoresco popular de la sensibilidad dieciochesca. La estructura de la zarzuela muestra el influjo de las *opere buffe* contemporáneas: sinfonía, arias, coros y ensembles al final de cada acto.

En 1769, Rodríguez de Hita escribió su segunda zarzuela de costumbres populares, *Las labradoras de Murcia*, también con libreto de De la Cruz. La supervivencia de la música (E-Mm) permite establecer más vínculos con la *opera buffa*. Predominan las arias en dos tempos, basadas en dos estrofas de extensión desigual y versos cortos. Al final del primer acto, en el momento de máxima complicación de la intriga, se halla un 'final en cadena' ('chain finale'] de 443 compases. Influenciado por el modelo establecido en las óperas *buffe* de Galuppi, este finale de *Las labradoras* consta de una serie de secciones contrastantes en tempo, tonalidad o metro, que siguen el contenido de la acción dramática. La inserción de una 'Jota murciana' en la sección 5, con acompañamiento de instrumentos populares, ha sido magnificada por la musicografía española. El estilo literariomusical difiere según la condición del personaje. Los recursos musicales de las arias de los campesinos (Olaya, Florentina, Pencho, Antolín) traducen la comicidad y la simplicidad del texto: líneas melódicas de inspiración popular y de construcción simétrica, silabismo, rápido hablando, ritmos danzantes, renuncia a la complejidad armónica y gran estabilidad tonal. Por otro lado, el compositor reserva a los caracteres serios o semi-serios (Don Narciso, Doña Teresa, Don Vicente, Don Leandro, Doña Nicolasa) elementos estilísticos que toma prestados de la *opera seria*, como las formas temáticas, los tempos graves o la dificultad vocal. En la primera parte del aria del caballero Don Narciso 'Céfiros apacibles' (nº 6), por ejemplo, Rodríguez de Hita emplea el minuet aristocrático, mientras que en la segunda introduce elementos del aria di bravura.

En la última producción escénica de envergadura, *Scipión en Cartagena* (1770), Rodríguez de Hita cultivó nuevamente el género serio. Se asoció esta vez a un escritor prácticamente desconocido, Pablo Agustín Cordero, que centró la obra en el episodio conocido como la continencia de Scipión el Africano, sucedido durante la toma de Carthago Nova en la Segunda Guerra Púnica. La preferencia por el tema histórico hispanoromano y la defensa de las virtudes con un claro valor pedagógico colocan a *Scipión en Cartagena* en la categoría de obras comprometidas con la ilustración. La pieza se aleja de los cánones metastasianos, con el importante papel de los coros (dos en cada acto), la inserción de un segundo concertante en medio del segundo acto (trío nº 16) y el abandono de la forma da capo en beneficio de las arias bipartitas (7 de las 12 arias). La escritura musical de *Scipión* muestra, respecto a *Briseida*, una mayor soltura y familiaridad con el lenguaje preclásico. En las arias, destaca una tendencia a la reducción del material temático, compensada por un mayor trabajo de elaboración motivica.

Con las cuatro zarzuelas mencionadas, Rodríguez de Hita fue el compositor español que más obras estrenó en los teatros comerciales de Madrid de 1760..a 1770. A finales de los años sesenta, sus zarzuelas originales fueron las únicas capaces de rivalizar con las óperas adaptadas de Piccini y Galuppi: la recaudación del estreno de *Briseida* (8.859 reales), por ejemplo, no fue superada por ninguna otra ópera o

zarzuela de la década. Sin embargo, el número de representaciones que siguieron al estreno pone en evidencia la predilección del público madrileño por las adaptaciones de piezas de Goldoni: las 12 funciones de *Briseida*, *Las segadoras* y *Las labradoras* quedaron por detrás, por ejemplo, de las 17 de *Pescar sin caña ni red* (1765, de *Le pescatrici*) o *El filósofo natural* (1766, de *Il filosofo di campagna*) o las 30 de *Los cazadores* (1764, de *Gli uccellatori*).

El logro más significativo de Rodríguez de Hita fue el de haber iniciado y fijado el género de la zarzuela cómica o "burlesca", cultivado durante la década de 1770 por compositores como Fabián García Pacheco, Ventura Galván o Antonio Rosales, siempre sobre textos del prolífico Ramón de la Cruz. Asimismo, estas obras de costumbres abrieron el camino de la zarzuela del siglo XIX.

Tras la mala acogida de *Scipión en Cartagena*, que tan solo se mantuvo en cartel 3 días, Rodríguez de Hita no volvió a componer zarzuelas. Durante algunos años siguió produciendo pequeñas piezas para la escena madrileña, entre las que destacan dos arias del pasticcio *E/ loco vano y valiente* (1771), el sainete *La república de las mujeres* (1772) y dos recitativos y arias para la comedia *El sacrificio de Ifigenia* (1772 or later). Compuso además los intermedios musicales de la tragedia neoclásica *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), cuya representación en febrero de 1770 marcó un punto de inflexión en la batalla por la reforma del teatro, español.

Hacia la década de 1770, se sitúa su periodo más fecundo como compositor de música eclesiástica. De esa época, sobresalen gran cantidad de villancicos, escritos principalmente para las festividades solemnes de Navidad (*Venid al portal*; *Oye, pues, divino amor*, ambos de 1776; *Para quién es, gitanillas, el panderillo*, 1780) y *Corpus Christi* (*En fieros huracanes*, 1770; *Alto alorbe*, 1777) y cuatros 'al Santísimo' (*Dad me consuelo*, 1775; *Oh Admirable*, 1780), así como numerosas obras con texto litúrgico en latín, como lamentaciones de *Semana Santa*, responsorios de *Epifanía* (1766-1777), himnos de vísperas o misas (*O gloriosa virginum*, 1771; *Pange lingua*, 1772; *Jesu corona virginum*, 1774; de difuntos, 1778). A partir de 1781, parte de la producción refugiosa madrileña de Rodríguez de Hita se empezó a compilar en dos volúmenes encuadernados, intitulados *Música práctica de romance* (obras en castellano) y *Música motética práctica* (obras con texto latino), que fueron legados en testamento a la Real Biblioteca (actualmente Biblioteca Nacional).

En la producción sacra de esta época, coexisten el *stile antico* con el moderno estilo teatral. La mayoría de sus composiciones litúrgicas en latín, principalmente las del oficio y las misas, adoptan el estilo severo o eclesiástico que se mantiene fiel a las directrices del Concilio de Trento. Es prototípica la disposición a dos coros (SSAT-SATB o SATB-SATB), según el antiguo principio de la policoralidad. El compositor evita los meros doblamientos en estas obras a 8 voces, conforme a las pautas que expone en su método de composición (*Consejos*, p. 13, párrafo 23). En almos, himnos, antífonas, magníficat, etc., predomina la escritura coral homofónica que alterna con pasajes contrapuntísticos. A menudo, entre las secciones corales se insertan solos o dúos, generalmente para soprano o tenor. El dominio de la polifonía es patente incluso en la escritura de algunos manuscritos, como el de la *Salve regina* compuesta en Palencia (P AL LP"6), que presenta notación mensural renacentista y la disposición por separado de las cuatro voces, según la costumbre antigua. En las severas oposiciones de las capillas españolas de la época, y particularmente en las de adscripción real, el compositor debía acreditar un perfecto conocimiento del contrapunto.

La influencia del estilo operístico italiano es perceptible en los villancicos, cuatros, pastorelas, responsiones y también en algunas obras religiosas con texto latino, como las lamentaciones de *Semana Santa*, generalmente escritas para voz solista y orquesta. Rodríguez de Hita, al igual que otros compositores españoles de la época, varía el tipo formal del villancico barroco introducción - estribillo -coplas mediante la supresión o la adición de partes (tonadilla, seguidilla, dúo, contradanza, pastorela, minuet, etc.). La sucesión de recitativo y aria (generalmente *da capo*) substituye en muchos casos a las coplas.

Como demostró Bonastre (1978), el acompañamiento instrumental muestra la

influencia de los autores de Mannheim, con la desaparición del concepto de bajo continuo y la utilización de los instrumentos de viento como pedales orquestales. Sin embargo, la modesta plantilla de la capilla de la Encarnación no ofrecía grandes posibilidades, puesto que flautas-oboos y trompas-trompetas eran tocados por los mismos instrumentistas. Al igual que la mayoría de capillas españolas, no disponía de viola ni de clarinete. La parte del bajo solía ser tocada por el arpa y el violón, además del órgano y el contrabajo. Durante la Semana Santa, sobre todo en las lamentaciones, estos instrumentos eran substituidos por el clave, el clavicordio o incluso el salterio.

En los últimos años de su vida, Rodríguez de Hita gozó de una sólida reputación y un gran respeto. A petición de Pedro Pimentel de Prado (?-1789), marqués de la Florida Pimentel, escribió en 1777 una Noticia del gusto español en la música según está en el día. Se trata de un breve informe "para remitir a Londres" en el que expone el estado de la música religiosa, escénica y folklórica de la España de su tiempo. Se le encargaron dictámenes censorios de la traducción española de los *Elémens de musique, théorique et pratique* de D' Alembert realizada por Francisco Javier de Sarria (1778) y de la obra de Antonio March y Estrader, *Conocimientos de los organistas en las máquinas de los órganos y modo de reconocerlos* (1779), traducción de algunos extractos de *L'art du facteur d'orgues* de François Bedos de Celles. En este último informe, el compositor reivindicó la creación de una " Academia de la Música " que promoviese la enseñanza musical, de manera similar a las academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, San Carlos de Valencia o de las Tres Nobles Artes de Sevilla.

La producción musical conservada de Rodríguez de Hita comprende alrededor de 250 piezas, la mayoría de las cuales son obras vocales religiosas del período de la Encarnación. Su obra permaneció prácticamente olvidada hasta marzo de 1896, cuando Felipe Pedrell rescató parte de la música de Briseida para una serie de conferencias en el Ateneo de Madrid. Dos meses más tarde, Pedrell y Jesús de Monasterio llevaron a cabo la representación de *Las labradoras de Murcia* en el Conservatorio de Madrid. Excepto la lamentación *Jod-Manum suam misit hostis* para tiple o tenor, ninguna de las obras fue publicada en vida del compositor y sólo muy pocas están disponibles en edición moderna.

ALBERT RECASENS BARBERA. 2002 Versión española de: «Rodríguez de Hita, Antonio», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 21,28 ed., London-New York, Macmillan Publishers Limited-Grove's Dictionaries, 2001, p. 503-504.