

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

El oratorio musical en España: Razones para su tardía implantación

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/24t3182j>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 9(1)

Authors

Ferrer Ballester, María-Teresa

Sanz Hermida, Rosa

Publication Date

2024

DOI

10.5070/D89163364

Copyright Information

Copyright 2024 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



El oratorio musical en España: razones para su tardía implantación

MARÍA-TERESA FERRER BALLESTER
Universidad Internacional de Valencia

ROSA SANZ HERMIDA
Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

Resumen

La implantación del oratorio musical español viene marcada por dos hitos: la fundación en España de la institución «inventora» de este género en Valencia en 1645, la Congregación de San Felipe Neri, y la interpretación del primer oratorio hispano, *El hombre moribundo*, en 1702, también en la ciudad valentina. Los más de diez lustros transcurridos entre ambos hechos plantean muchos interrogantes, teniendo en cuenta sobre todo que en otros países europeos la práctica del género se produjo a raíz de la implantación de la congregación oratoriana en esos territorios.

En el presente artículo exploramos las posibles razones de este retardo desde dos puntos de vista: el musical-devocional y el político-histórico. Por una parte, la existencia de otros géneros musicales o músico-dramáticos de cuño netamente español (*villancicos*, *tonos*, *siestas al Santísimo*, *autos sacramentales*) que cubrían los espacios celebrativos y devocionales al uso, hacían que no fuera necesaria su importación; por otra parte, la guerra de Sucesión y la introducción de una nueva dinastía más afín a influencias italianizantes, facilitó la introducción del nuevo género, que se ajustaba bien a los postulados de una ortodoxia contra-reformista todavía pujante en el arranque del nuevo siglo.

Palabras clave: música barroca, oratorio musical español, drama sacro, auto sacramental, música española del siglo XVIII, música devocional

Abstract

The establishment of the Spanish musical oratorio is marked by two landmarks: the foundation in Spain of the "inventor" institution of this genre in Valencia in 1645, the Congregation of San Felipe Neri, and the performance of the first Hispanic oratorio, *El hombre moribundo*, in 1702, also in the city of Valencia. The more than ten lustrums that elapsed between both events raise many questions, especially considering that in other European countries, the practice of the genre occurred as a result of the establishment of the oratorian congregation in those territories.

In this article, we explore the possible reasons for this delay from two points of view: the musical-devotional and the political-historical. On the one hand, the existence of other musical or musical-dramatic genres of purely Spanish origin (*villancicos*, *tonos*, *siestas al Santísimo*, and *autos sacramentales*), which covered the usual celebratory and devotional spaces, made their importation unnecessary; on the other hand, the War of Succession and the introduction of a new dynasty more in tune with Italianizing influences facilitated the introduction of the new genre, which was well adjusted to the postulates of a Counter-Reformation orthodoxy still thriving at the beginning of the new century.

Keywords: baroque music, Spanish musical oratorio, sacred drama, auto sacramental, 18th-century Spanish music, devotional music

La historia del oratorio musical en España viene marcada en sus inicios por dos hitos: el primero de ellos, la fundación de la congregación que dio lugar a este género musical, la congregación de San Felipe Neri (o congregación del Oratorio) en la ciudad de Valencia en 1645; el segundo, la interpretación del primer oratorio, *El hombre moribundo*, de Antonio Teodoro Ortells en la iglesia de la mencionada congregación valentina en 1702.

En las últimas décadas se han producido avances significativos en la investigación histórica sobre la institución filipense en España, sobre todo en lo que respecta a la congregación de Valencia,¹ que sin duda están contribuyendo a conocer el contexto en el que surge este género musical. Sin embargo, sigue sin explicarse por qué este se inicia en España en fecha tan tardía, 1702, más de medio siglo después de la implantación de su institución, y qué tipo de música se interpretaba en su lugar, habida cuenta de la importancia capital que la música tuvo desde sus orígenes en su praxis devocional (acorde a la máxima de su fundador, San Felipe Neri: «musica concesso ad coelestia contemplanda»).

En las páginas que siguen intentaremos dar respuesta a estos interrogantes; si bien siguen dejando abiertas determinadas cuestiones, al menos aportan razones al tardío cultivo del oratorio entre los compositores españoles.

Antes de adentrarnos en materia, conviene aludir a ciertos aspectos que sirven para contextualizar la práctica del género en España y ayudar así a comprenderla mejor.

En primer lugar, y como ya sucediera en Roma, el nacimiento de este género en España es inseparable de la congregación del Oratorio: las primeras fuentes musicales (*particellas*) y literarias (libretos) remiten a un corpus de obras compuestas específicamente para la congregación de San Felipe Neri de Valencia.² La diversidad de sobrenombres que recibió este género con el paso del tiempo (oratorio sacro, drama sacro, oratorio sacro alegórico, oratorio armónico, etc.) y su adopción por parte de otras instituciones religiosas contribuyó no solo a su desnaturalización sino, con el tiempo, a su progresiva extinción (a la que, lógicamente, se sumaron otros motivos). Así pues, nuestro corpus referencial siempre va a ceñirse a esta institución y a su práctica devocional.

El oratorio musical formaba parte de uno de los ejercicios devocionales que tenían lugar en la casa de la congregación valenciana «determinados días del año». El *Directorio* que los regulaba, aludía

¹ Entre los estudios más recientes cabe destacar el de Massimo Bergonzini, *Storia della Fondazione della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Valencia*, (Porto: CITCEM – Centro de Investigaçao Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2017); el de Emilio Callado Estela, «El Oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII», *Hispania Sacra* 63, núm. 127 (2011): 133-153; y el de Juan Miguel Blay Martí, *El Oratorio de san Felipe Neri de Valencia (1645-1837)* (Tesis doctoral, Universidad CEU Cardenal Herrera, 2021).

² Ver María-Teresa Ferrer Ballester y Rosa Sanz Hermida, «Valencia, cuna del oratorio musical español: nuevas aportaciones para la investigación del género» en *Música, Estética y Patrimonio*, (Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 2003), 125-140 y «Motete o stropho espiritual en forma de dialogo: los oratorios de la Congregación de San Felipe Neri en el inicio de la Guerra de Sucesión (1702-1706)» en *La música de la Corona d'Aragó. Investigació, Transferència i Educació*, (València: Universitat de València - Institut de Creativitat i Innovacions Educatives, 2020), 121-139.

a él como *Ejercicio que se hace al anochecer después de media hora de oración mental los domingos y días de fiesta cuando hay Oratorio con Música*.³

Este origen y contexto devocional explica bien, a nuestro entender, los siguientes elementos constitutivos del género, tal y como se colige de las primeras fuentes músico-textuales:

- Estructura bipartita: división del oratorio en dos partes («primera parte», «segunda parte»), separadas por una «plática» o sermón,⁴ que muy probablemente desarrollaría el tema expuesto en el oratorio, abordándolo desde una perspectiva teológico-moral.
- Duración: aproximadamente el oratorio contendría una hora de música, con un texto poético en torno a unos trescientos versos. El ejercicio devocional, sin embargo, se extendería hasta las dos horas, puesto que a la hora de música se sumarían una serie de oraciones preliminares (media hora de plática entre cada una de las partes del oratorio) y una serie de antifonas finales, tal y como establece el mencionado *Directorio*.
- Contexto interpretativo: como se ha dicho más arriba, se interpretaba durante uno de los ejercicios devocionales de los oratorianos de los domingos y días de fiesta; en concreto, como señala el *Directorio*, los que transcurren entre noviembre y Pascua de Resurrección.

T A B L A
de las Horas señaladas para los Ejercicios.

Verde en la columna del Mes que indica la parte de ella con la Línea.

Horario	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Ju
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						

Figura 1. Horario de los ejercicios devocionales en la Congregación de San Felipe Neri según se establece en el *Directorio de los ejercicios del Oratorio parvo*, impreso por Antonio Bordazar (Valencia, 1709).

³ Citamos esta fuente por el manuscrito que se conserva en la Real Academia de la Historia: *Directorio para los ejercicios del Oratorio Parvo según se practican en la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia* (Madrid: RAH, Ms. 9/3538/1). La primera edición de este *Directorio* data de 1709, y fue publicada en Valencia por Antonio Bordazar, uno de los impresores ilustrados valencianos más importantes, en cuyos tórculos se imprimió también gran parte de los oratorios filipenses dieciochescos (ver Rosa Sanz Hermida y María-Teresa Ferrer Ballester, «Libretos de oratorios valencianos dieciochescos: el monopolio editorial de los Bordazar (1702-1740). Estudio e inventario» en *Estudios sobre recuperación de Patrimonio musical histórico. Scripta musicologica en torno a la figura del Dr. José V. González Valle* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2022), I: 553-589).

⁴ Se alude a ella en los libretos con la expresión «Síguese una plática espiritual que dura media hora».

- Plantilla instrumental: en los oratorios más antiguos –1702-1715– la instrumentación queda reducida a la del bajo continuo –expresamente violón y arpa cuando esta se especifica–; a partir de 1715, además del bajo continuo, los oratorios incorporan escuetas agrupaciones instrumentales –2 violines o 2 violines y oboe–.
- Plantilla vocal: entre 4 y 6 cantantes –S, A, T, B– según especifican los libretos al hablar de los «Interlocutores» o «Personajes» de cada oratorio. El tutti de los cantantes conformaría las partes corales.

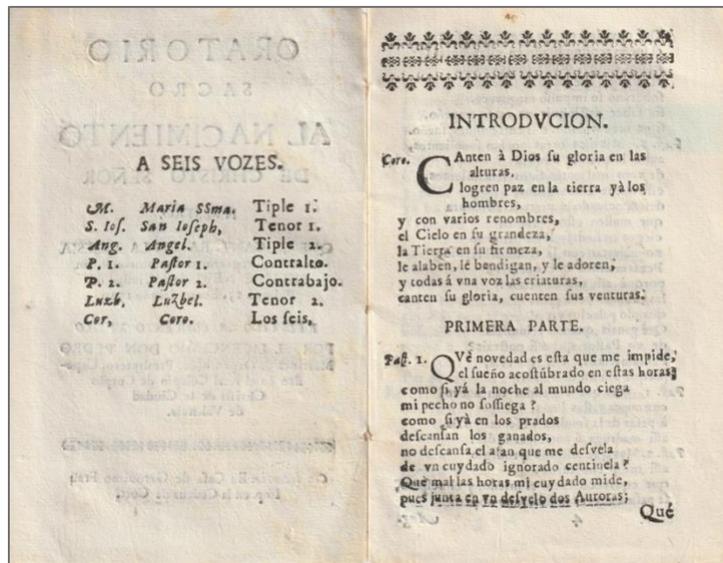


Figura 2. Un ejemplo de la disposición vocal del Oratorio *al Nacimiento de Christo Señor Nuestro*, Pedro Martínez de Orgambide [Valencia, 1704].

- Características musicales: el discurso se articula sobre la alternancia de secciones a solo – recitados o recitativos, arietas o arias, tonadas, etc.– y, puntualmente, de secciones corales. Desde el punto de vista estilístico se observa una perfecta sintonía con los registros idiomáticos de la música española coetánea y se percibe con nitidez el paso de una práctica hispánica hacia la incorporación de registros italianizantes, como sucede en el oratorio *La gloria de los santos* (1715) de Pedro Rabasa, una de las obras bisagra del proceso de italianización.
- Aspectos dramáticos: las fuentes existentes arrojan luces incluso sobre cuestiones relativas a la dramaturgia de estos dramas sacros –término que se usa también en los libretos para designar a los oratorios–. Así, en la «Relación breve de lo que pasó en la fundación de la Congregación del Oratorio de S. Phelipe Neri de Valencia y resumen de sus principales constituciones» se describe con cierta prolijidad la «puesta en escena» (lo entrecomillamos, ya que propiamente no supone ningún tipo de representación escénica de estas piezas):

También instituyó dicho P[adre Verge] y se ha observado mucho tiempo en algunas noches de invierno, concluidos los ejercicios ordinarios subir un niño al púlpito, y hacer un sermoncito discreto y devoto. Después la música canta parte de un diálogo: sube un P[adre] al púlpito y sentado con bonete y sobreropa, hace una plática de media

hora, y después la música sigue con el diálogo hasta concluirlo, todo no pasa de dos horas, y está muy devoto y edificativo. Está la iglesia iluminada, los músicos y cantores con candelillas para ver lo que hacen y todo entretiene devotamente. No se admiten mujeres. Se procura adornar el altar con algún esmero.⁵

En conclusión, este repertorio responde al modelo de «oratorio» definido por Howard Smither como género musical de temática sacra y de naturaleza dramática, en el que se dan cita elementos narrativos y contemplativos; su discurso musical se asemeja en forma y estilo al de la ópera, si bien se diferencia de ésta en que no se representa⁶. Así pues, el oratorio español circunscrito a la congregación de los filipenses en el primer tercio del siglo XVIII se inserta, de esta forma, en los parámetros del género, no sin presentar ciertos anacronismos con relación a la praxis italiana.

La primera obra española de este género data, como ya se ha dicho más arriba, de 1702: *El hombre moribundo*, del maestro de capilla de la catedral de Valencia Antonio Teodoro Ortells. Este mismo compositor es el autor de otros dos oratorios: *El juicio particular*, fechado en 1703 y el *Oratorio sacro a la Pasión de Christo Señor Nuestro*, de 1706. De ambos se conservan particellas, al igual que de otros pocos oratorios del primer tercio del siglo XVIII: *Oratorio al Nacimiento de Christo Señor Nuestro*, de Pedro Martínez de Orgambide (1704); *La gloria de los santos*, de Pedro Rabasa (1715); *Afectos de un alma reconocida al beneficio de su justificación en el ejemplar de Santa María Magdalena. Oratorio sacro primero*, de José de San Juan (1715); *Triunfo de la castidad en San Felipe Neri*, de Pedro Vidal y Mas (1721) y, finalmente *La soberbia abatida por la humildad de San Miguel*, de José Hernández Illana (1727).⁷

⁵ [Escritos sobre la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri] (Valencia: Biblioteca Valenciana, Ms. 253, sin foliar).

⁶ *New Grove*, 2ª ed. (2001), s.v. «Oratorio». Howard Smither lo define como «An extended musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements. Except for a greater emphasis on the chorus throughout much of its history, the musical forms and styles of the oratorio tend to approximate to those of opera in any given period, and the normal manner of performance is that of a concert (without scenery, costumes or action). The oratorio was most extensively cultivated in the 17th and 18th centuries but has continued to be a significant genre». Al respecto de la no representación de estos dramas sacros, ver Rosa Sanz Hermida «Theatricality in a sacred drama, not to be represented: The Spanish 1700s' Oratorio» en *Daring Adaptations, Creative Failures and Experimental Performances in Iberian Theatre* (Liverpool: Liverpool University Press, 2023), 579-94.

⁷ El descubrimiento de las particellas de siete oratorios en el año 1992 en el Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de Palma de Mallorca –María-Teresa Ferrer Ballester, «El oratorio barroco hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730», *Revista de Musicología* 15, núm. 1 (enero-junio 1992): 209-220– corrige el título, la fecha, el autor y el lugar de ejecución del primer oratorio español que José Rafael Carreras Bulbena atribuía a Francisco Valls y su *Oratorio mystico y alegórico* (1717). Por otra parte, este estudioso (Carreras y Bulbena) es el autor de la única monografía española que existe, aún hoy día, sobre el género –José Rafael Carreras y Bulbena, *El oratorio musical desde sus orígenes hasta nuestros días* (Barcelona: L'Avenç, 1906)–. A su vez, el gran estudioso del género –Howard Smither, *A History of the Oratorio: The oratorio in the classical era*, vol.3 (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1987), 603– sigue a Carreras y Bulbena al afirmar: «The earliest Spanish oratorio known to the present writer, an *Oratorio mystico, y alegórico* (Barcelona, 1717), was composed by Francisco Valls». Otra de las fechas propuestas para el primer oratorio español es la de 1670 por el profesor Francesc Bonastre, atribuyendo al maestro de capilla Vicent Gargallo la composición del primer oratorio español que él supone que es la *Historia de Joseph*.



Figura 3. Particella de contralto del primer oratorio del que se conserva música: Oratorio al Juicio Particular, Antonio Teodoro Ortells [Valencia, 1703].

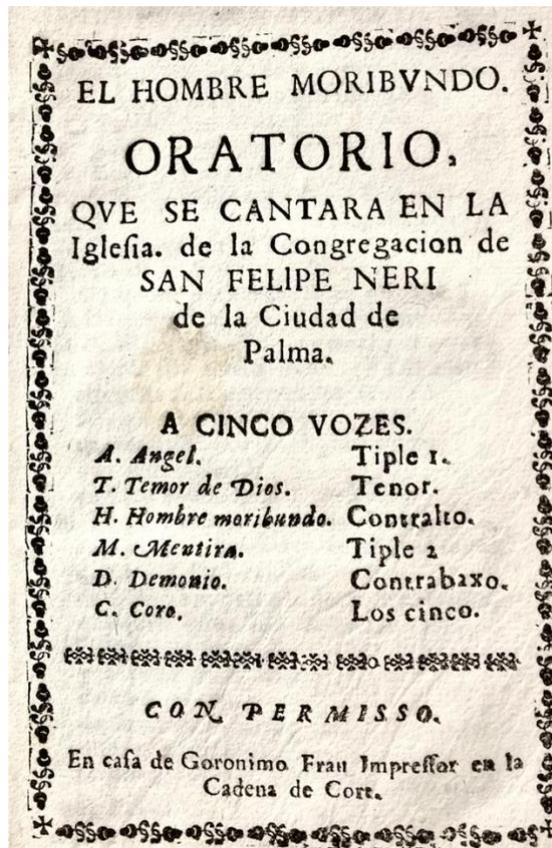


Figura 4. Portada del libreto del primer oratorio español: El Hombre Moribundo, Antonio Teodoro Ortells [Valencia, 1702].

Por lo investigado hasta el momento nos encontramos ya en condiciones de responder a la pregunta sobre la tardía aparición del oratorio musical que obedece, a nuestro parecer, a una doble argumentación: a razones histórico-políticas y a razones músico-devocionales.

Las razones histórico-políticas

El oratorio tarda más de medio siglo desde que surge en Italia hasta introducirse en España, y lo hace en un momento, un lugar y a través de una institución particularmente relevantes: el año 1702, Valencia y la congregación de San Felipe Neri. Esto es: en plena guerra de Sucesión, en una ciudad mayoritariamente pro-borbónica –aunque dividida entre partidarios de Felipe de Borbón (conocidos como felipistas o «botiflers») y partidarios del Archiduque Carlos de Austria (llamados austracistas o «maulets»)–, y en el seno de una congregación cuyos sujetos y benefactores si bien habían servido fielmente en la centuria anterior los dictados ideológicos de Felipe IV,⁸ acogían ahora con entusiasmo al candidato borbón al trono, como parecen corroborar hechos diversos, como la participación en las «Academias» valencianas de 1703⁹, 1704¹⁰, y 1705¹¹ de personajes vinculados a la congregación (el músico Pedro Martínez de Orgambide¹² y los poetas Jacinto Ortí y Figuerola, Francisco Ortí y Figuerola y José Vicente Ortí y Mayor),¹³ así como nobles ilustres.

⁸ Baste pensar en la figura de Luis Crespí de Borja, obispo de Orihuela y Plasencia, embajador extraordinario del rey Felipe IV ante la Santa Sede para defender la causa de la Inmaculada Concepción.

⁹ *Ejercicio académico en memoria de la feliz entrada del Rey Felipe Quarto de Aragón y Quinto de Castilla que executó en la casa de la Diputación el día 22 de enero del año 1703 la Academia de Valencia.* (Valencia: Vicente Cabrera, 1703).

¹⁰ *Academia de Valencia en celebración de la entrada en España del rey Don Felipe IV de Aragón y V de Castilla: executada en la casa de la Diputación del Reyno de Valencia el día 2 de febrero de 1704.* (Valencia: Vicente Cabrera, 1704).

¹¹ *Festivos obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia, celebrando los años y feliz entrada de Felipe IV de Aragón y V de Castilla: executáronse en la Casa de la Diputación de la misma ciudad y Reyno en 22 de enero de 1705.* (Valencia: Vicente Cabrera, 1705).

¹² Músico del que se tienen pocas noticias. Fue maestro de capilla del Colegio Corpus Christi de Valencia y colaboró al menos en dos ocasiones con los oratorianos: una en 1704, con el *Oratorio al Nacimiento de Christo Señor Nuestro* –libreto impreso en Valencia por Antonio Bordázar y particellas de copista anónimo localizadas en el Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de Palma de Mallorca– y otra en 1715, con una siesta en «uno de los días de la fiesta a San Felipe Neri» (ver Ferrer Ballester y Sanz Hermida, «Valencia, cuna del oratorio musical español: nuevas aportaciones para la investigación del género», 125-140). Intervino también en la Academia valenciana de 1704 –«cuya música, y toda la de la fiesta compuso» en *Academia de Valencia en celebración de la entrada en España del rey...*, 18–, y en la de 1705 –«Con esta música –composición de Don Pedro Martínez de Orgambide– dio fin a su Ejercicio la Academia» en *Festivos obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia*, 79–. Así mismo, compuso música para las siestas celebradas en la iglesia de San Salvador de Valencia frecuentada por los oratorianos («Para una de las siestas en el novenario del santo Cristo de san Salvador año 1714. A 4», Ms. 14097 de la Biblioteca Nacional).

¹³ De todos ellos da noticia Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII hasta el de MDCCXLVII y una noticia preliminar de los más antiguos* (Valencia: Joseph Estevan Dolz, 1747). Los Ortí eran una ilustre familia valenciana de escritores que ocupaban, además, importantes cargos civiles. Con relación a la práctica del oratorio es especialmente interesante la figura de José Ortí y Mayor: a él le atribuye Ximeno la autoría de cinco oratorios comprendidos entre 1715 y 1734, que supusieron por otra parte una estrecha colaboración con músicos. Junto a Pedro Rabasa compone *La gloria de los santos* (1715), *Diferencia de la buena y la mala muerte* (1721) y *A la natividad del glorioso precursor San Juan Bautista* (1722); con José Pradas, *La vida del justo tejida de gozos* (1723) y, finalmente, en colaboración con Pedro Vidal, *La obediencia más humilde* (1734). Todos los libretos de estos oratorios fueron impresos por Antonio Bordazar, otra de las figuras clave de la ilustración valenciana, de tendencia pro borbónica

Estas Academias supusieron sin duda una demostración de apoyo a la causa borbónica,¹⁴ como se desprende de los mismos títulos de estas fiestas «azarzueladas» –porque en definitiva no fueron más que eso–: «feliz entrada del Rey Nuestro Señor» (1703), «feliz cumplimiento de años del Rey Nuestro Señor» (1704) y «felicite entrada del Rey nuestro Señor» (1705). De hecho en sus textos no se escatiman loores al monarca (que se expresan de forma grandilocuente, según los usos retóricos habituales de época):

Con esta Música (composición de Don Pedro Martínez de Orgambide) dio fin a su Ejercicio la Academia, llenando de sonoros acentos la Esfera del Aire, y formando en los divididos Coros de voces fuertes, y ecos mayores, y menores, sonora imitación, con que en Montes, y Selvas el Augusto Nombre de Filipo se inmortalizase repetido en sus diafanidades, al paso que se eternizaba adorado en los corazones.¹⁵

Abundando en la nómina de los oratorianos afectos a la causa borbónica,¹⁶ conviene recordar a una de las figuras más sobresalientes dentro de la ilustración valenciana, Tomás Vicente Tosca, presbítero de la Congregación valentina, arquitecto, matemático, filósofo, teólogo y rector de la Universidad de Valencia. La dedicatoria de su monumental *Compendio matemático* a Felipe V (1707, vol. I)¹⁷, de quien incluso conserva un retrato «con guarnición dorada de tres y cinco» en su cámara – como hace constar en su testamento– da fe de su inclinación política. Otra figura clave fue D. Luis Belluga y Moncada (futuro cardenal Belluga), protagonista de una junta en defensa de la facción

y fuertemente ligada a los oratorianos (ver Sanz Hermida y Ferrer Ballester, «Libretos de oratorios valencianos dieciochescos: el monopolio editorial de los Bordazar (1702-1740). Estudio e inventario», I: 553-589).

¹⁴ Cuestión a la que apunta Andrea Bombi, «Imitar las cadencias italianas: el recitativo en Valencia antes de la ópera», en *La ópera española en España e Hispanoamérica*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (Madrid: ICCMU, 2001), 1, 131-174 y que es referida una y otra vez en dichas *Academias* al establecerse en sus constituciones, en las que se «manda celebrar un Ejercicio todos los años en el día 22 de enero en memoria de la feliz entrada del Rey nuestro Señor en España, pues tuvo Valencia solo la dicha de ser éste el día consagrado a su Patrón San Vicente Mártir» –*Academia de Valencia ... 1704*, 11.

¹⁵ *Festivos obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia*, 79-80.

¹⁶ Si bien no todos se adscribieron a este bando. De hecho, hubo oratorianos como Antonio Folch de Cardona (arzobispo de Valencia, hermano del virrey de Valencia José Folch de Cardona –otra de las figuras de la academia valenciana–), que acabaría inclinándose por la soberanía austracista y sufriendo destierro por este motivo. Otros nombres relevantes son los de Jesús Fernández Marmanillo, (secretario del santo Oficio), los del poeta José Ortí, José Boil (gobernador general de Valencia) o Joan Baptista Corachán (novator, miembro de la “Academia matemática” en la que también participaba el padre Tosca y Baltasar Íñigo), personajes todos ellos cercanos a la esfera de los oratorianos. Sobre esta cuestión de felipistas y austracistas ofrece datos muy reveladores Enrique Giménez López, *Felipe V y los valencianos* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2011), especialmente en los capítulos «Los austracistas valencianos» y «Los borbónicos valencianos».

¹⁷ Recientemente se acaba de publicar una monografía sobre Tosca -que incluye la edición facsimilar del *Compendio Matemático*– que precisamente aborda su figura como dinamizador del movimiento ilustrado español, y en particular de la Ilustración valenciana, en el que se presenta su vinculación con las Academias y con la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri: Antonio Ezquerro Esteban, «Tomás Vicente Tosca y la reivindicación científica de la música: el *Compendio mathematico* (1707-17015)» en *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*, ed. por Antonio Ezquerro Esteban (Barcelona: UB-Consonantia, 2022), 98-104.

borbónica, que terminaría siendo obispo de la diócesis de Cartagena-Murcia en abril de 1704 y Virrey y Capitán general de Valencia y Murcia en 1706.¹⁸

En la línea de estos argumentos de carácter histórico-político, hay otros dos hechos que a nuestro entender avalan la vinculación del surgimiento del oratorio musical con el establecimiento de la dinastía borbónica. El primero de ellos se centra en la fecha de arranque del género, 1702, que aparece ya en este primer libreto:

El hombre moribundo. Oratorio que se cantó en la iglesia de la Real Congregación de San Felipe Neri de la ciudad de Valencia, año de 1702. Reducido a concento músico por el licenciado Antonio Theodoro Ortells, Presbítero, Maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma ciudad (Con licencia: en Valencia, por Jayme de Bordazar, junto al Real Colegio del Señor Patriarca).

Un año antes, en 1701 se estrenó en Madrid *La guerra de los gigantes*, una obra compuesta por Sebastián Durón con motivo de los esponsales de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya¹⁹. En ésta se usa por primera vez el término genérico «ópera escénica», de clara impronta italiana, definida años después como «representación theatral de Música».²⁰ Tan solo un año después aparece el término «oratorio» en el libreto de *El hombre moribundo*; el *Diccionario de autoridades* lo definirá como «composición dramática para cantar en la Iglésia en fiestas solemnes»²¹-. Ambas denominaciones en sendas obras suponen la adopción definitiva de este nuevo género lírico-musical, bien en su vertiente profana –ópera–, bien en su vertiente sacra –oratorio–.²² ¿Será un hecho casual que ambos términos surjan casi a la vez en el arranque de la dinastía borbónica?

¹⁸ Parece ser que tanto su cargo episcopal como su cargo político se debieron en buena medida a la protección de Felipe V, que más adelante le nombró «protector de España ante la Santa Sede». El cardenal Belluga se caracterizó fundamentalmente por su defensa a ultranza de la ortodoxia católica: fueron bien conocidas sus reticencias ante la reforma ilustrada y su posición ante los bailes y comedias, que le llevaron incluso a solicitar al rey que las desterrara de sus reinos.

¹⁹ Se desconoce el autor del libreto. Antonio Martín Moreno realizó la edición de esta «ópera escénica en un acto»: Sebastián Durón, *La Guerra de los Gigantes, ópera escénica en un acto*, ed. por Antonio Martín Moreno (Madrid: ICCMU, 2007).

²⁰ *Diccionario de Autoridades*, V, 1737.

²¹ *Diccionario de Autoridades*, V, 1737.

²² En el prólogo del oratorio *El sacrificio de Jefe: drama sacro-trágico alegórico: fiesta, que cantó la música de entrambas Capillas de la Santa Iglesia Metropolitana, el día 27 de setiembre del año 1716 en la Iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Zaragoza: día en que se celebró la solemne beatificación del nuevo Apóstol de Francia, el gran siervo de Dios Juan-Francisco de Regis, sacerdote professo de la Compañía de Jesús* se lee una interesantísima consideración a este propósito, de gran valor documental al tratarse de la primera vez, y una de las contadas ocasiones que tengamos noticia, que se formula con tanta claridad: «Esta especie de Poema [el oratorio] tuvo su solar en Italia; diola, ha mucho tiempo, naturaleza Francia, y empieza ya a naturalizarse en nuestra España. La lengua Latina, que como más pobre, mendigó el nombre del tesoro de la lengua Griega, la llama *Drama*, por ser obra teatral, en que entran Actores, o Personas, que la representan, o cantan. Los Italianos, que son los Inventores, la llaman *Opera*, y *Oratorio*; *Opera*, cuando el argumento, y el teatro es profano; *Oratorio*, cuando entrambos son sagrados, tomando el nombre del lugar en que se canta, que son los Oratorios, o las Iglesias».

El otro hecho significativo dentro de este bosquejo histórico se centra también en la fecha – 1702– y en la ciudad de Valencia de nuevo, si bien en esta ocasión relacionado con la práctica del auto sacramental. El primer oratorio, *El hombre moribundo*, se interpreta justamente un año después que el auto *El Salvador en su imagen* (Valencia, 1701).²³ Este dato tomado de forma aislada no revestiría mayor importancia, pero sí podría adquirirla al situarlo en su contexto: se representa en una de las iglesias frecuentada por los oratorianos para sus ejercicios devocionales –Iglesia de El Salvador– y la sufragaba el por entonces Virrey de Valencia, José de Castelví, marqués de Villatorcas, otro de los personajes que «curiosamente» aparece también en las mencionadas academias de 1703, 1704 y 1705. ¿No podrían entenderse ambos hechos –la representación del auto sacramental en 1701 y la interpretación del primer oratorio en 1702– como una misma respuesta ideológico-estética desde el nuevo régimen ante la problemática del teatro y su moralidad?²⁴ Se explicaría así el papel desempeñado por la congregación filipense en el ámbito religioso, proponiéndose como un venero de la ortodoxia contrarreformista²⁵, y en el político-cultural, sirviendo como exponente de los nuevos gustos italianizantes del nuevo régimen²⁶.

Las razones músico-devocionales

El oratorio irrumpe en España en un contexto musical en el que existen otros géneros afines en lo que respecta a su funcionalidad –devocional y/o paralitúrgica– y a su arquitectura compositiva: los villancicos, los tonos, las siestas al Santísimo y los autos sacramentales (si bien en sí mismos no constituyen un género musical como tal, sino como modalidad de teatro lírico). Todos ellos de cuño netamente español, de gran popularidad y de larga tradición hispana, lo que quizá explicaría que los filipenses los utilizaran para sus prácticas devocionales y, en consecuencia, al disponer de ellos no tuvieran necesidad de recurrir a un nuevo género foráneo.

²³ Auto sacramental histórico y alegórico intitulado *El Salvador en su imagen derivado de la sagrada historia y prodigiosa venida del Santo Christo de S. Salvador a la ciudad de Valencia*. Compuesto por Vicente Díaz de Sarralde, generoso, doctor en ambos derechos y abogado del Real Consejo de Valencia, dirigido a los sagrados pies de tan prodigiosa imagen por manos del ilustrísimo señor don Joseph de Castelví y Alagón, marqués de Villatorcas, del Consejo de su Magestad en el Sacro Supremo de Aragón, Virrey y Capitán General que fue del reyno de Mallorca, y Governador de la ciudad y reino de Valencia. (Valencia: Imprenta de Francisco Mestre, Impresor del Santo Oficio, junto al molino de Rovella, 1701) (Madrid: Biblioteca Nacional, T/15028/12).

²⁴ Debate presente desde hacía muchos años en el contexto nacional. No deja de ser elocuente que un oratoriano insigne como Luis Crespí de Borja escribiera un texto que suscitó todo tipo de controversias, opiniéndose a la representación de comedias: *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España* (Valencia: Crisóstomo Gárriz, 1649). Un reciente estudio específico sobre esta cuestión es el de Emilio Callado Estela, «El Oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII», *Hispania Sacra* 63, núm. 127 (enero-junio, 2011): 133-153.

²⁵ La ejecución de los oratorios, no lo olvidemos, implicaba también la elocución de pláticas, con la consiguiente exposición y consolidación de la doctrina católica. Por otra parte, la temática de los oratorios –casi siempre tomada de la historia sacra o de las hagiografías «autorizadas»– y sobre todo su carácter no-representado serían decisivos para plantar batalla a las inmoralidades de los comediantes tan presentes en los moralistas de época.

²⁶ Si bien ya señalamos anteriormente la presencia de artistas italianos (músicos, escenógrafos) a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, los inicios de la nueva centuria van a implicar la proliferación, sobre todo de cantantes, en España. Ya en 1703 el rey manda traer a la famosa compañía de «trufaldines» para los teatros de la corte.

El villancico fue, sin duda, el género más relevante de los reseñados. Su enorme aceptación y popularidad –entre otras cosas por tratarse de un género en lengua vernácula– lo convertían en un vehículo doctrinal idóneo: exigía poco en el plano intelectual y cultural a un auditorio al que, en cambio, servía de gran deleite. Así se aseguraba la asimilación de determinados contenidos catequéticos a través de un molde extraordinariamente flexible en cuanto a forma y extensión; flexibilidad que se hace también patente en su temática, ya que en él tienen cabida asuntos eucarísticos, marianos o hagiográficos entre otros, además, claro, de los inherentes a los ciclos litúrgicos y a asuntos de circunstancias –como profesiones religiosas–. Se trata, pues, de un género moldeable, que admite variantes en su forma y extensión.

Nuestra hipótesis es que precisamente su popularidad y difusión hizo que los oratorianos se sirvieran de él para incluirlo en el repertorio musical de sus ejercicios devocionales.²⁷ Sería lógico que así fuera, puesto que del mismo modo que en los inicios del oratorio en Roma se acudió a formas musicales en lengua vernácula de amplia difusión –los *laudi spirituali*– para dulcificar la práctica de esos ejercicios devocionales, es muy probable que en los orígenes en España se acudiera también a una forma musical de las características del villancico, bien conocida por los compositores y por los asistentes a esos ejercicios. En este sentido el villancico se presentaría como una alternativa al oratorio.

Esta hipótesis conllevaría asumir no solo que el villancico²⁸ no es un antecedente del oratorio²⁸ sino que ambos géneros (oratorio y villancico) se identifican como realidades bien diferenciadas²⁹ al menos en el contexto de la congregación de San Felipe Neri, tal y como expondremos a continuación.

Si bien las concomitancias funcionales y estructurales entre el villancico y el oratorio parecen ser claras para algunos estudiosos,³⁰ a nuestro juicio se trata de géneros bien diferenciados, tal y como puede colegirse de las fuentes documentales de época, que distinguen con claridad ambos, usando las expresiones «oratorio con música» y «diálogo» para los oratorios y, mantienen la acepción de villancicos para las obras de este género, como se muestra en este texto:

²⁷ Tal y como establece el *Directorio de los Ejercicios del Oratorio Parvo que se practican en la Congregación del Oratorio de la Ciudad de Valencia (...)*, (Valencia: Imprenta de Antonio Bordazar, 1709), 58: «Empieça inmediatamente después la Música que con variedad de voces, e instrumentos, canta por algún espacio un Motete, o Strophá espiritual en forma de Diálogo. Síguese una Plática de saludables documentos, que haze uno de los Sacerdotes, y no pasa de media hora. Acabada este, prosigue su canto la Música, y se concluye el Exercicio».

²⁸ Montserrat Sánchez Siscart, «Aportaciones sobre el oratorio español en el siglo XVIII», *Revista de Musicología* 16, núm. 5 (1993): 2876. La autora circunscribe el desarrollo del oratorio en aquellos territorios de marcada influencia italiana y propone al villancico como el género autóctono hispano que más influencia ejerció en la conformación del oratorio musical.

²⁹ Ver Andrea Bombi, *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012), 359-360.

³⁰ Ver p.ej. Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliego de Villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, (Kassel: Reichenberger, 2000): «(...) se han incluido los pliegos de oratorios, dramas sacros y textos afines, ya que las coincidencias funcionales y formales superan las diferencias en denominación y estructura».

También instituyó el P. Berge que desde Pascua de la Resurrección hasta Todos Santos, exceptos (sic) los meses de Julio y Agosto se hiciesen los ejercicios de la tarde doce Domingos en Conventos de Religiosos sujetos al ordinario. Concluida la lección y la plática en la Iglesia del Oratorio, sale el Prefecto del Oratorio con los hermanos de él y otras varias personas, van en tropa como hacía S[an] Felipe en Roma, llegan a la Iglesia destinada, cantan la música un poco, sube un niño al púlpito y hace una plática o sermoncillo gracioso y discreto compuesto por algún Padre. Concluido sigue la música, inmediatamente sube un p[adre], hace una plática de tres cuartos de hora, que es el estilo de la Cong[regació]n. Se descubre su Majestad. Se tiene media hora de oración mental con música y algunos villancicos.³¹

Esta alusión inequívoca al uso del género villancico en la Congregación viene reforzada además por la existencia de un villancico compuesto «para la noche de Navidad en el Oratorio de San Felipe Neri», cuya temática es la descripción de los ejercicios devocionales que va desgranando en cada una de sus coplas –«Villancico para la noche de Navidad en el Oratorio de San Felipe Neri en metáfora de los ejercicios de su congregación del oratorio»–³²:

Consonancias y culto alternando
del sacro lugar,
con música angélica en suave concierto
publican la paz.
Notad, notad
que a Dios glorifican,
al mundo dan paz
y el eco Filipo con música acorde
con dulce armonía hace resonar.

Además del villancico, dentro de las prácticas devocionales dirigidas por los padres oratorianos de Valencia aparecen citados otros géneros que se practicaban en la época en España como los tonos, los motetes o las siestas al Santísimo,³³ muy diferentes en cuanto a sus orígenes y estilo compositivo. Así, en el «ejercicio de los viernes» practicado en la Iglesia del Cristo de San Salvador de Valencia desde 1678, se mencionan todos ellos:

Todos los viernes por la tarde (según la hora que permite la variedad de los tiempos), para que lo proporcionado de su estación facilite sus concursos se descubre este devoto simulacro (...). Síguese una plática (...) Concluida esta breve plática (...) se sigue otra media hora de oración mental, con la asistencia de cuatro reverendos sacerdotes (...); se tañen en esta media hora

³¹ [Escritos sobre la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri] (el subrayado es nuestro).

³² «Andar, andar, pastorcillos andar». El texto se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms.12954/16).

³³ Las siestas eran una especie de conciertos sacros que se celebraban sobre todo durante el octavario de la fiesta de Corpus Christi, a mediodía, mientras quedaba expuesto el santísimo sacramento. Su origen parece remontarse a finales del siglo XVI, aunque se institucionalizaron como práctica devocional en las catedrales españolas a principios del siglo XVII.

diferentes instrumentos o se cantan algunos tonos³⁴ graves y devotos a la Pasión del Señor, al engaño de la vida o a otros asuntos piamente tiernos.³⁵

Hecha finalmente la señal de la media hora, sale el preste con capa asistido de dos sacerdotes con sobrepellices y de otros dos con capas y cetros; inciensa aquél a esta soberana imagen mientras a compás grave los músicos de la iglesia mayor entonan el motete de Domine Jesu Christe.³⁶

Y finalmente el novenario (que empieza el día 9 de noviembre) (...) por espacio de nueve días en el templo de San Salvador, en los cuales están expuestos con gran copia de ramos y luces el Santísimo Sacramento y la sacrosanta imagen por la mañana mientras el oficio (...) y por la tarde, mientras el sermón y la siesta que canta la música de la metropolitana.³⁷

El interés de estas citas estriba, para nuestro propósito, no sólo en la práctica de todos estos géneros en los ejercicios devocionales oratorianos sino también en que la ejecución de cada uno ellos aparece precedida y/o seguida por una plática, estructura que, como se dijo más arriba, es precisamente característica del oratorio musical.

Cabe añadir en este apartado dedicado a los géneros concomitantes con el oratorio musical, una última consideración que quedó antes esbozada: la participación y colaboración en la composición de estas piezas (tonos, motetes, siestas) de maestros de capilla como Pedro Rabasa y Pedro Martínez de Orgambide con poetas de la Ilustración valenciana como José Ortí y Figuerola,³⁸ José Vicente Ortí y Mayor³⁹ y José Ortí y Moles. A Ortí y Moles el polígrafo Vicente Ximeno atribuye la letra del oratorio *A San Juan Bautista* (Valencia, 1720)⁴⁰, y al escritor Ortí y Mayor las de los oratorios *La gloria de los santos* (Valencia, 1715), *Diferencia de la buena y mala suerte, representada en la del mendigo Lázaro* y *en la del rico avariento* (Valencia, 1721), *A la Natividad del glorioso precursor San Juan*

³⁴ *The Oxford Music Online – Grove Music Online*, (2001), s.v. «Tono»: «A general term for any Spanish tune or melody. It was frequently used in the 17th century, in particular to designate a short secular or sacred song, generally for solo voice, as distinct from the Villancico, but tonos for two or more voices became fashionable during the 17th and 18th centuries, when Tono, Tonada and Sonada were used more or less synonymously» (el subrayado es nuestro).

³⁵ Según consta en José Vicente Ortí y Mayor, *Historia de la milagrosa imagen de el Santo Christo de San Salvador de Valencia* (Valencia: Antonio Bordazar, 1709), 89 (el subrayado es nuestro).

³⁶ Ortí y Mayor, *Historia de la milagrosa imagen de el Santo Christo de San Salvador de Valencia*, 90 (el subrayado es nuestro).

³⁷ Ortí y Mayor, *Historia de la milagrosa imagen de el Santo Christo de San Salvador de Valencia*, 92 (el subrayado es nuestro).

³⁸ A esta colaboración se apunta en el volumen facticio *Versos sacros propios* de Francisco Figuerola (Valencia: Archivo Histórico Municipal de Valencia, Ms. 6408).

³⁹ Ver *Poesías sacras*, de José Vicente Ortí y Mayor, donde también se constata el trabajo conjunto de este autor con esos compositores (Madrid: Biblioteca Nacional, Ms. 14097); en concreto las letras para siestas del año 1715, citadas por Bombi, «Imitar las cadencias italianas», 131-174. El texto de la de Martínez de Orgambide, *Pues el mundo os ofrece*, está transcrita por Rosa Sanz Hermida y María-Teresa Ferrer Ballester en «Literatura, música y devoción en torno a San Felipe Neri en España (siglos XVII y XVIII)», *Annales Oratorii*, 2 (2003): 124.

⁴⁰ Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, II, 213.

Bautista (Valencia, 1722), *La vida del justo tejida de gustos y penas representada en la del Patriarca San José* (Valencia, 1723), *La obediencia más humilde practicada en la purificación de María Santísima* (Valencia, 1734).⁴¹

Por último queremos dirigir nuestra atención sobre un híbrido músico-dramático: el auto sacramental, otra «invención» española que podría explicar bien la tardanza en importar el oratorio de Italia.⁴² ¿Por qué hacerlo si ya existía este modelo de «drama sacro» –como se denominarían de hecho muchos oratorios posteriormente–, de gran tradición, raigambre y éxito en España, que además contribuía a la defensa y mantenimiento de la ortodoxia contrarreformista?

Pero, por esta misma razón, podemos preguntarnos por qué entonces acabó el oratorio desplazando al auto sacramental, si bien en este punto cabe considerar que el auto sacramental estaba periclitando ya al final de la centuria anterior, como apunta Díez Borque, y experimenta en esta nueva su absoluto declive, propiciado en parte por el cambio dinástico.⁴³

A este propósito conviene rescatar el estudio que Rafael Mitjana realizó en varios artículos de la revista *Música Sacro-Hispana* sobre el surgimiento del oratorio como sustituto del auto sacramental, su apogeo y posterior decadencia.⁴⁴ El trabajo de Mitjana, aunque incompleto y con algún que otro error –en el nombre de compositores y títulos de oratorios–, es sin duda el más extenso y abarcador (cubre su práctica durante toda la centuria) escrito hasta la fecha. Para nuestro propósito nos interesan especialmente sus reflexiones en cuanto a la naturaleza de este género y la causa de su importación.

⁴¹ Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, II, 314.

⁴² Evidentemente no son del todo equiparables uno y otro género. El auto sacramental no es una «ópera» en música, como sí lo es el oratorio, ni su escritura musical guarda una coherencia compositiva como la de este género, aunque sí les una un mismo propósito: la enseñanza doctrinal.

⁴³ «(...) tampoco el poco interés de la nueva monarquía –que suprime la representación ante ella desde 1705– por estas formas ya desbordadas, del teatro religioso popular. El estudio de la decadencia y muerte del auto sacramental a lo largo del XVIII nos pone ante un complejo y apasionado entramado de relaciones entre el espectáculo y la devoción populares; el control ético, estético y político; las peculiares limitaciones de evolución de un género por sus propias características constitutivas y el peso decisivo de la pérdida de la calle como lugar de la fiesta sacramental, para encerrarse en el corral, como lugar de teatro. Pero no cabe aquí saltar la barrera de 1700 para internarse en ese bosque de decadencia y muerte anunciadas –sobre lo que hay aportaciones críticas importantes–, sino preguntarse por el auto de fin de siglo, todavía con un Austria, bien que menor, al frente de una monarquía que tanto gustó de organizar fiestas en el marco barroco el exceso, por más que la situación económica y política tuviera los amargos y desolados tintes que, en forma sucinta, veíamos más arriba». José María Díez Borque, «Los autos del 98», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam dedicado a El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, 8, núm. 2 (1989): 435-452.

⁴⁴ Se trata de cinco artículos publicados en 1911, en octubre-noviembre de 1910 bajo el título «Estudio sobre la decadencia de la música religiosa española. Notas sobre el Oratorio en España durante el Siglo XVIII» (I) núm. 1 (Enero 1911): 2-5; (II) núm. 2 (Febrero 1911): 17-22; (III) núm. 3 (Marzo 1911): 33-37; (IV) núm. 4 (Abril 1911): 51-55 y (V) núm. 5 (Mayo 1911): 67-73. Xavier Daufí hace alusión a otro artículo posterior, en el que Mitjana trata sobre esta misma cuestión, publicado en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, pero no menta los artículos de la revista *Música Sacro-Hispana* –Xavier Daufí, «Bases para el estudio de la historia del Oratorio en Catalunya en el siglo XVIII», *Revista de Musicología*, 26, núm. 1 (2003): 207-231–.

Comienza Mitjana recordando el origen de este género en Italia –siguiendo la opinión de Domenico Alaleona que en esos años acababa de publicar su monografía sobre el oratorio italiano⁴⁵– , su vinculación con el drama⁴⁶ que explicaría, en cierto modo, su rápida difusión en España,⁴⁷ así como el contexto dramático-musical en el momento de su aparición en el suelo hispano⁴⁸

Nuestra patria poseía una forma de representación sacra, en la que la música desempeñaba gran papel, de carácter exclusivamente nacional; tan prietamente española, que no existe nada análogo en ningún otro país. Me refiero al *Auto sacramental* cuyo espíritu simbólico tanto se prestaba al desarrollo del elemento lírico.⁴⁹

El musicólogo catalán atribuye precisamente a esta circunstancia el motivo de la tardía aparición del género en España:

Mientras este género artístico estuvo en pleno florecimiento, y es sabido es que el genio de Calderón lo elevó a su mayor apogeo, el oratorio no tenía razón para aclimatarse en España (...) porque venía a constituir un espectáculo exótico, que no respondía en modo alguno a las exigencias del temperamento nacional.⁵⁰

Hasta que el cambio dinástico tras la muerte de Carlos II genere un cambio radical en el gusto y los ideales estéticos, consiguiendo que la ópera y, en consecuencia, el oratorio –la ópera sacra– acabasen aclimatándose en España:

Favorecida abiertamente por la Corte, con perjuicio y desdoro del arte nacional, la ópera italiana se impone como reina y señora, y a su amparo el *Oratorio* se introduce en nuestras iglesias, contribuyendo de modo poderoso a la ruina total de nuestras gloriosas tradiciones artísticas.⁵¹

⁴⁵ Domenico Alaleona, *Studi sulla storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, (Torino: Bocca, 1908).

⁴⁶ Mitjana, I:4: «Aunque sus orígenes fueron puramente religiosos y la intención de sus creadores esencialmente piadosa, ya en las primitivas *Laudi spirituali* recopiladas por nuestro glorioso compatriota Francisco Soto de Langa, puede notarse una tendencia en un principio muy recóndita y disimulada, aunque siempre perceptible, hacia la expresión dramática del sentimiento».

⁴⁷ Mitjana, I:3: «(...) el *oratorio* en nuestra patria, forma artística mucho más cultivada entre nosotros que lo que generalmente se cree, y que sirvió de terreno abonado para que se fusionase la música religiosa con el arte dramático, extraño maridaje cuyos híbridos productos han deshonorado tanto tiempo las iglesias españolas».

⁴⁸ Se refiere Mitjana a la existencia de otros géneros concomitantes literario-musicales de la época, como las zarzuelas o las comedias con música.

⁴⁹ Mitjana, I: 4-5.

⁵⁰ Mitjana, I: 5 (el subrayado es nuestro).

⁵¹ Mitjana, I, 5. En opinión de Mitjana la paulatina incorporación del elemento dramático a los oratorios fue la causa de su corrupción, tanto en España como en Italia; llegando a afirmar: «(...) Así sucedió en efecto, y las antiguas *Rappresentazioni spirituali* fusionándose con las *Laudi* dramático-narrativas, dieron origen al *Oratorio* propiamente dicho. En un principio no tuvo este un carácter francamente dramático, pues la intervención del Recitante o Narrador excluía la posibilidad de una ejecución escénica, pero no pasó mucho tiempo sin que se prescindiese de esa última traba para entrar de lleno en el terreno de la acción teatral. Con esto perdió el *oratorio* sus rasgos esenciales, dejando de ser una representación puramente auditiva, para transformarse en un espectáculo plástico que ejerce su acción tanto sobre la

Evidentemente la concomitancia de otros géneros y subgéneros lírico-dramáticos en España en el momento del apogeo del oratorio musical en la península itálica explicaría una cierta resistencia a su importación, entre otras cosas por no ser esta necesaria, como señalaba Mitjana. No pueden olvidarse tampoco otro tipo de razones derivadas en parte de las anteriores, que justificarían este hecho, como las que apunta Aurora Egido: el absoluto dominio de la comedia nueva y la preferencia de los españoles a modalidades dramático-líricas que alternan palabra y canto frente a los dramas enteramente cantados⁵²

A mi modesto juicio, la riqueza del teatro que podríamos llamar de la palabra era insoslayable y difícil de sustituir por un teatro puramente cantado y sin la profundidad conceptual y los matices poéticos y de acción que tenía la comedia española en general; de ahí que todo quedara a medio camino, con la mezcla de partes representadas y partes cantadas en la zarzuela, el auto o la fiesta semioperística.

Así pues, extendiendo esta misma línea de argumentación, cabría afirmarse que el retraso de la adopción del oratorio en España no se debería tanto a su origen como a la reticencia que suponía el ser obra enteramente cantada. Su procedencia italiana, por el contrario, habría favorecido su pronta asimilación si no fuera por ese motivo; de hecho el teatro español estuvo durante todo el siglo XVII –sobre todo desde el primer tercio de la centuria siguiente– contaminado de elementos italianizantes en el montaje de las escenografías, en la inclusión de *balletti* en las comedias y muy fundamentalmente en las innovaciones musicales (en el más amplio de los sentidos): desde la adopción de músicos, instrumentistas e instrumentos, hasta quizá la más significativa, la introducción del uso del recitativo (que Egido como otros muchos autores, atribuyen en parte a la presencia del nuncio Giulio Rospigliosi, futuro Papa Clemente IX, en la corte madrileña, a la del escenógrafo Baccio del Bianco y a la llegada de Mariana de Austria).⁵³ Los dramaturgos fueron conscientes de esta impronta italiana, hasta el punto de afirmar el propio Calderón de la Barca de un género tan hispano como la zarzuela:

No es comedia, sino solo
una fábula pequeña
en que, *a imitación de Italia*,
se canta y se representa.⁵⁴

vista como sobre el oído. Y esta evolución radical señala la muerte del *Oratorio* italiano que tantas maravillas había producido» (Mitjana, I, 4).

⁵² Aurora Egido, «Zarzuelas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla, Estudios de Literatura* (2009): 134-165. «Es curioso –comenta Egido– que, teniendo tantos y tan buenos cantantes y músicos en la corte y fuera de ella se prefirieran las obras en parte recitadas y en parte cantadas, vale decir las zarzuelas o las llamadas *fiestas cantadas*, sin que triunfaran las óperas propiamente dichas, pese al notable intento que supuso *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca y sobre todo *Celos aún del aire matan*». Egido se suma a la teoría de Louise K. Stein, al considerar que «la música española no se adaptaba bien a las necesidades operísticas, precisamente por conservar su carácter autóctono, independiente y popular, sin los resortes expresivos que la ópera exigía».

⁵³ Si bien el estilo recitativo aparece ya en la comedia cortesana de Lope de Vega *La selva sin amor* (1627), a la que Filippo Piccinini había puesto música (hoy día por desgracia perdida). Calderón de la Barca contribuyó en gran medida a la definitiva incorporación del recitativo, sobre todo a partir de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), como subraya Louise K. Stein en *Pedro Calderón de la Barca, La estatua de Prometeo*, critical edition by Margaret Rich Greer; study of the music by Louise K. Stein, (Kassel: Reichenberger, 1986).

⁵⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Famosa Comedia El Laurel de Apolo. Fiesta de la Zarzuela, transferida al Real Palacio del Buen Retiro*, (Madrid: Domingo García Morrá, 1664) (Madrid: Biblioteca Nacional, R/10637).

Así pues, como afirma la profesora Egido, la música de nuestro teatro «es reflejo de un hibridismo hispano-italiano»,⁵⁵ en el que se entremezclan e integran elementos de una y otra.

A lo largo de estas páginas hemos aportado argumentos que pueden dar respuesta a por qué tardó el oratorio musical en España más de medio siglo en aparecer desde que se implantó la institución que lo creó, habida cuenta de que en Italia llevaba ya practicándose desde mediados del siglo XVII, y de que las congregaciones filipenses españolas seguían con fidelidad la praxis devocional del modelo italiano.⁵⁶ Por una parte, la existencia de géneros musicales como los tonos, los motetes, las siestas o los villancicos, géneros de amplia tradición hispana –sobre todo estos últimos–, que servían para cubrir los espacios devocionales, hacían innecesaria *a priori* la importación de otro nuevo género. Por otra parte, otro género músico-literario de cuño netamente español como el auto sacramental, de tanto arraigo y popularidad, constituía un entretenimiento ideal para la instrucción en las verdades de fe y el fomento de los valores de la ortodoxia católica, lo que también hacía innecesaria la adopción del oratorio. Además, el gusto de los españoles por otros géneros que combinan palabra y música, como las zarzuelas o las comedias con música y la resistencia a la introducción de géneros enteramente musicales como las óperas, fueron otros motivos que obstaculizaron el advenimiento del oratorio. Sin embargo, el cambio de centuria y el advenimiento de una nueva casa real de gustos italianizantes propiciaron el cultivo de la ópera y del oratorio. Este aparecería en el primer lustro del siglo XVIII, en el contexto de ilustrados valencianos afectos al nuevo régimen dinástico. A partir de ese momento, el oratorio suplantaría al auto sacramental (al menos en territorio valenciano), y se practicaría de forma asidua junto a otros géneros (villancicos, siestas, tonos, motetes) en los diversos ejercicios devocionales auspiciados por los padres filipenses. Su naturaleza de «drama no representado», la ausencia de aparato escénico y el uso de fuentes bíblicas y evangélicas para sus textos aseguraban convertirse en un nuevo vehículo al servicio de la ortodoxia contrarreformista, reforzada por la plática espiritual intercalada en cada una de sus partes. Queda no obstante por dilucidarse de qué manera los compositores españoles «aprendieron» a componer oratorios.

Ferrer Ballester, María-Teresa and Rosa Sanz Hermida. “El oratorio musical en España: razones para su tardía implantación.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 9, no. 1 (2024): 34–50.

⁵⁵ Egido, «Zarzuelas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», 153. A juicio de Egido, «es difícil decir si hablamos de semi-ópera, drama mitológico, zarzuela o fiesta cantada, pues los límites tardan en fijarse y la terminología es a veces muy confusa».

⁵⁶ Hasta tal punto que tanto el mencionado *Directorio* de 1709 y los sucesivos directorios que se imprimieron especificaban que los ejercicios estaban hechos «conforme a las Constituciones y observancia de la Congregación de Roma fundada en Santa María de Vallicella por San Felipe Neri» (ver a este propósito Ferrer Ballester y Sanz Hermida, «Motete o stropa espiritual en forma de dialogo»).