



FRANCISCO JAVIER ORELLANA VALLEJO  
<https://orcid.org/0000-0001-7053-3951>  
francisco-javier.orellana@alum.unirioja.es  
Universidad de La Rioja

# Creación, reforma y pervivencia de repertorios en la catedral de Cádiz: los responsorios de Concepción entre 1788 y 1863

## *The Creation, Reform and Continuity of Repertories at Cádiz Cathedral: Responsories for the Immaculate Conception between 1788 and 1863*

Durante el siglo XVIII la Iglesia española vivió numerosas controversias y reformas musicales, algunas de ellas orientadas al control de unas composiciones que incorporaban de manera progresiva innovaciones provenientes del ámbito teatral. Una reforma fue la sustitución de los villancicos por los responsorios, un género que cuenta con una amplia representación en el archivo musical de la catedral de Cádiz y que hasta ahora no había sido estudiado en su conjunto. Concretamente, los responsorios para la festividad de la Inmaculada Concepción conservados en su archivo forman un corpus considerable, mayor que el de otras catedrales andaluzas. Los autores de la mayoría de ellos son Juan Domingo Vidal (1734-1808) y Nicolás Zabala (1772-1829). Estos responsorios de Concepción serán objeto de estudio en relación con la fijación formal y estilística del género y su perdurabilidad a pesar de las reformas del texto litúrgico. Se propone un estudio sistemático de estas obras aplicable a responsorios de otras festividades.

Palabras clave: Cádiz, Inmaculada Concepción, Juan Domingo Vidal, Nicolás Zabala, responsorio.

*During the eighteenth century the Spanish Church underwent numerous debates and musical reforms, some orientated towards controlling certain compositions that progressively incorporated innovations from the theatrical realm. One such reform was the replacement of villancicos with responsories, a widely represented genre in the music archive of Cádiz Cathedral and which has not been studied as a whole, until now. In particular, the responsories for the feast of the Immaculate Conception preserved in this archive make up a substantial body of works, larger than that of other Andalusian cathedrals. Most of them were composed by Juan Domingo Vidal (1734-1808) and Nicolás Zabala (1772-1829). These responsories for the Immaculate Conception will be studied in relation to the formal and stylistic establishment of the genre and their permanence in the repertory, despite the revision of the liturgical texts. The systematic study of these works presented here is applicable to responsories for other feasts.*

Keywords: Cádiz, Immaculate Conception, Juan Domingo Vidal, Nicolás Zabala, responsory.

## Introducción

La división en géneros responde a una antigua necesidad de clasificar todo objeto o fenómeno considerado digno de estudio. Según Jim Samson, un género “implica una concepción cerrada y homogénea de la obra de arte”<sup>1</sup> pero que nos ayuda a comprenderla. En los últimos años, algunos géneros musicales como la misa o el villancico han sido objeto de estudio privilegiado de la musicología española, lo que ha contribuido a una mejor comprensión de su significado<sup>2</sup>. El responsorio no cuenta con la suerte del villancico por ser su idioma el latín, pero su carácter canónico facilita su definición y estudio. En este sentido, Pablo L. Rodríguez muestra cómo en España, pese al estatismo de géneros litúrgicos como la misa o el motete, se introdujeron importantes innovaciones estilísticas que definieron un estilo dominado por la policoralidad que se extendió hasta bien entrado el siglo XIX<sup>3</sup>. En este contexto, cobra relevancia el estudio del responsorio. Se aborda aquí el corpus reunido en la catedral de Cádiz, compuesto entre los siglos XVIII y XIX y que toma como referencia el estilo policoral, cuya interpretación pervivió hasta prácticamente el siglo XX.

Analizaremos parte de este corpus atendiendo a varios factores que demuestran su fijación en el repertorio litúrgico de la catedral gaditana y sus rasgos formales y estilísticos, así como aspectos de práctica interpretativa.

## El género responsorio y los responsorios de la Inmaculada Concepción

El responsorio (*responsorium prolixum*) es un género o pieza de canto que consta de dos partes: responsorio (R/.) y verso (V/.) y cuya función es comentar una lectura previa<sup>4</sup>. De este modo, funciona como respuesta a un texto precedente y dentro de su propia estructura poético-musical hay una respuesta a un texto (el verso). A grandes rasgos, su estructura es R/.V/.R/., aunque las distintas tradiciones de canto litúrgico fueron definiendo la forma en la que se

<sup>1</sup> “This implies a closed, homogeneous concept of the artwork, where it is assumed to be determinate and to represent a conceptual unity”. Jim Samson: “Genre”, *New Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599> (consulta 27-7-2021). Traducción del autor.

<sup>2</sup> Esta línea de investigación ha sido liderada por Álvaro Torrente para el caso del villancico, y sus principales conclusiones se encuentran en Álvaro Torrente: “El villancico religioso”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 435-530; —: “El *aggionamento* del villancico”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 133-137.

<sup>3</sup> Pablo L. Rodríguez: “*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*. La música en latín y el órgano”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 85-188.

<sup>4</sup> Juan Carlos Asensio: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza, 2008, p. 283.

realizaban las repeticiones. La más común es la repetición de una parte del texto R/., denominada originariamente *pressa* o *repetendum*<sup>5</sup>, dando lugar a la siguiente estructura: R/. (ab) | V/. | R/. (b)

Los responsorios forman el cuerpo principal del oficio de maitines (*matutinum*), probablemente la hora canónica más larga y elaborada de todas. Se divide en tres partes llamadas “nocturnos” que constan de tres salmos y tres lecciones (lecturas) seguidas cada una de un responsorio, sumando un total de nueve lecciones y nueve responsorios. El tercer responsorio de cada nocturno contiene además la doxología menor *Gloria Patri*, cuya estructura es: R/. (ab) | V/. | R/. (b) | D.M. | R/. (b)

En el caso de los maitines de Navidad y Concepción, el noveno responsorio era sustituido por el cántico *Tē Deum* aunque, en cuanto a la estructura, el octavo responsorio es tratado como cierre del tercer nocturno, esto es, incluyendo la doxología menor. El oficio de la Inmaculada se iniciaba con el invitatorio *Inmaculatam Conceptionem*, excluido de nuestro estudio al ser diferente del responsorio en función, forma y estructura.

Los textos de los responsorios de maitines de la Inmaculada están tomados de los libros Eclesiástico, Proverbios, Cantar de los cantares, Génesis, Judit, Éxodo, Ester y Crónicas (1 y 2)<sup>6</sup>. Manifiestan por un lado la virtud y la pureza, y por otro la presencia de Dios en su templo y la Alianza con su pueblo. Son elementos identificables de la Virgen María: pura, sabia y “templo” que albergó a Dios en su seno. En numerosos casos estos textos sufren ligeras modificaciones e incluso la inserción de frases *ex novo* para hacer más inteligible esta conexión alegórica, caso del responsorio 5.º *Fac tibi arcam*<sup>7</sup>:

#### Texto bíblico

*Factumque est diluuium quadraginta diebus super terram.*

(El diluvio duró cuarenta días sobre la tierra.)

Fuente: Génesis 7:17.

#### Texto del responsorio

*Et factum est diluuium peccati super omnem terram.*

(El pecado inundó toda la tierra.)

Fuente: *Officia propria sanctorum patriarchalis ecclesiae hispalenses et dioecesis*, Sevilla, Ex typographia Josephi Padrino et Solis, 1788.

<sup>5</sup> Las primeras noticias de esta estructura de responsorio datan del siglo IX por Amalario de Metz. J. C. Asensio: *El canto gregoriano...*, p. 284.

<sup>6</sup> La voz “Responsory” del *Grove Music* ofrece una interesante tabla que relaciona los libros bíblicos con las festividades en las que se emplean. Paul F. Cutter, Brad Maiani, Davitt Moroney, John Caldwell: “Responsory”, *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23247> (consulta 27-7-2021).

<sup>7</sup> El apéndice 4 muestra todos los textos traducidos y su procedencia dentro de la Biblia.

Su estructura poético-musical contiene una parte del texto repetida hasta dos veces. En los casos estudiados, salvo en contadas excepciones, estas repeticiones del texto llevan la misma música. Aunque las secciones musicales quedan delimitadas por la estructura tripartita R/. (a) | R/. (b) | V/., se puede dar el caso de subdivisiones dentro de cada una de ellas.

Los textos de los responsorios de Concepción sufrieron varios cambios debido a las sucesivas reformas del Breviario. La más importante para nuestro estudio data del 25 de septiembre de 1863, fecha en la que el papa Pío IX sanciona un nuevo oficio para la fiesta de la Inmaculada casi una década después de su definición dogmática<sup>8</sup>. Esto motivó, en las piezas aquí estudiadas, la adecuación de los nuevos textos a obras anteriores. Los incipits muestran la diferencia entre los textos del oficio antes y después de la reforma (cuadro 1).

Cuadro 1. Comparación entre textos anteriores y posteriores a la reforma del oficio de la Inmaculada Concepción de 1863

R/.	Oficio tridentino	Oficio reformado por Pío IX (1863)
1.º	<i>Ego ex ore Altissimi</i>	<i>Per unum hominem</i>
2.º	<i>Transite ad me omnes</i>	<i>Transite ad me omnes</i>
3.º	<i>Meum est consilium</i>	<i>Electa mea candida</i>
4.º	<i>Equitatu meo</i>	<i>Ego ex ore Altissimi</i>
5.º	<i>Fac tibi arcam</i>	<i>Nihil inquinatum</i>
6.º	<i>Fiat mihi sanctuarium</i>	<i>Signum magnum</i>
7.º	<i>Omnes moriemini</i>	<i>Hortus conclusus</i>
8.º	<i>Filius meus parvulus est</i>	<i>Magnificat anima mea</i>

Aunque los incipits de los responsorios *Ego ex ore Altissimi* y *Transite ad me* son iguales, la coincidencia entre textos es escasa, siendo además de menor extensión los de la reforma de 1863<sup>9</sup>. Dicha reforma servirá como acotación cronológica para nuestro estudio.

### El proceso de sustitución de los villancicos por responsorios en España: estado de la cuestión

El proceso de sustitución de villancicos por responsorios en el culto hispano se produjo en fechas dispares y con resultados diferentes según los lugares. Esto supone, en las obras, una disparidad estilística que dificulta un encuadre único, por lo que nos centaremos en el estudio de lo ocurrido en un centro religioso concreto.

<sup>8</sup> Pío IX: *Ineffabilis Deus*, carta apostólica, Roma, 8-12-1854.

<sup>9</sup> Véase el cuadro comparativo completo de todos estos textos en el apéndice 1.

Las referencias bibliográficas sobre el responsorio en el siglo XVIII son escasas. En ellas se enfatizan las causas de la supresión de los villancicos en lengua vernácula y su sustitución por la música en latín en lugar de analizar las características de esta nueva música, aunque José V. González nombra el responsorio, entre otros géneros, como ejemplo de desarrollo del nuevo estilo musical de finales del siglo XVIII<sup>10</sup>. Hasta 2010 no encontramos un trabajo dedicado a analizar este proceso de reforma que ocupará toda la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX<sup>11</sup>. Un estudio ligeramente posterior de Eva Sandoval se centra en un caso de estudio concreto, los responsorios de José de Nebra, incluyendo un análisis musical y de fuentes, así como la transcripción de algunas de las obras de Nebra<sup>12</sup>.

Tenemos por tanto un género bien definido que ofrece oportunidades de cambio e innovación, pero cuyo proceso heterogéneo de implantación en las catedrales españolas requiere de una acotación espacial, que en nuestro estudio será la ciudad de Cádiz. La labor de catalogación del archivo musical de su catedral llevada a cabo por Máximo Pajares sirvió de punto de partida para estudios entre los que destaca el de Marcelino Díez Martínez<sup>13</sup>, a quien debemos además las únicas ediciones musicales monográficas de dicho archivo<sup>14</sup>. La única grabación discográfica dedicada a estos responsorios es de 2011, concretamente una selección del ciclo de Navidad de Juan Domingo Vidal<sup>15</sup>.

El proceso de supresión de los villancicos es tratado en los trabajos de Díez Martínez como producto de una serie de profundas reformas que denominamos “la crisis de los violines” de 1780 y que tuvieron dos consecuencias: la supresión de los violines en el repertorio catedralicio (con un auge consiguiente

<sup>10</sup> José V. González: “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, *La música en España en el siglo XVIII*, Malcom Boyd, Juan José Carreras, José Máximo Leza (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 76.

<sup>11</sup> Álvaro Torrente: “Misturadas de castelhanadas com o ofício divino”: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193-235.

<sup>12</sup> Eva Sandoval: *Los responsorios de Navidad de José de Nebra (1702-1768). Reformas en la capilla real de Madrid a mediados del siglo XVIII*, trabajo de investigación de tercer ciclo, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

<sup>13</sup> Marcelino Díez Martínez: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.

<sup>14</sup> M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 2; — (ed.): *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2007; — (ed.): *Juan Domingo Vidal (1734-1808). Responsorios del ciclo de Navidad*, Granada, Universidad de Granada / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014.

<sup>15</sup> Juan Domingo Vidal: *Quem vidistis, pastores? Adviento y Navidad en la catedral de Cádiz* [CD de audio], Conjunto vocal e instrumental Virelay, Capilla de música de la catedral de Cádiz, Jorge E. García Ortega (dir.), Cabildo catedral de Cádiz / Ediciones Bujío (Archivo musical de la catedral de Cádiz, vol. 3), 2011. CA-499-2011. El primer volumen de la misma colección, *Ego sum Panis vitae* (Cabildo catedral de Cádiz / Ediciones Bujío, 2010. CA-582-10), también es monográfico de Juan Domingo Vidal, aunque no incluye ninguno de sus responsorios.

de la música a facistol) y la eliminación de los villancicos en los oficios de maitines. La superación de esta crisis trajo consigo la readmisión de los violinistas en 1786, pero no la restauración de la música en lengua vernácula, que fue definitivamente sustituida por los responsorios en latín, un repertorio con escasa presencia en la catedral de Cádiz hasta entonces<sup>16</sup>.

En este contexto, abordaremos el panorama musical posterior a este escenario mediante el estudio de los responsorios de Concepción conservados en su archivo, estableciendo como marco temporal, por un lado, los magisterios de Juan Domingo Vidal<sup>17</sup> (de 1788 a 1808) y Nicolás Zabala (de 1808 a 1829), y por otro, la mencionada reforma de textos del oficio de maitines de la Inmaculada de Pío IX en 1863. La muerte de Zabala en 1829 abrió un proceso de interinidades hasta 1864, año del nombramiento de Antonio Maqueda (1810-1905) como maestro de capilla. Este amplio periodo de inestabilidad motivó que se continuaran usando las composiciones de Vidal y Zabala, resistiendo incluso a las intensas reformas emanadas del *Motu proprio* de Pío X a comienzos del siglo XX<sup>18</sup>. En el caso concreto de la festividad de la Inmaculada, algunos de estos responsorios sobrevivieron a la reforma textual de 1863 pero no a la impulsada por Pío X, que tuvo como consecuencia la composición de un nuevo juego de responsorios en 1923 por José Gálvez Ruiz (1874-1939).

En definitiva, se trata de un género cuya evolución presenta mayor interés que otros géneros más estáticos debido a que sus textos sufrieron modificaciones que obligaron, en algunos casos, a su reforma y, en otros, a la composición de obras nuevas. Con todo, la conservación en el archivo de música de la Catedral de Cádiz (en adelante, AMCC) de 63 responsorios de la Inmaculada Concepción, compuestos o reformados entre el último tercio del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, nos ayudará a comprender las características de estas obras musicales desde el punto de vista estilístico y funcional, a precisar la

---

<sup>16</sup> Entre la música compuesta por los maestros de capilla a lo largo del siglo XVIII no encontramos referencia alguna acerca de la composición de responsorios, y tampoco hallamos en todo el Archivo de Música de la Catedral de Cádiz (AMCC) responsorio de Francisco Delgado (1719-1792), maestro de capilla entre 1759 y 1788. Hay constancia de la adquisición de responsorios de diversa autoría en 1780, aunque ninguno de ellos se conserva en el AMCC. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 3, pp. 70, 335. Finalmente, para poder confirmar si se cantaban los responsorios establecidos por el rito romano sería necesario un estudio de los libros corales del AMCC, pudiendo incluso darse el caso de que fueran compuestos nuevos responsorios en canto llano por parte del maestro de capilla o los sochantres, práctica documentada durante el siglo XVIII. *Ibid.*, vol 1, pp. 126, 127.

<sup>17</sup> Aunque Domingo es su primer apellido, nos referiremos a él por su segundo, Vidal, al estar plenamente establecido su uso tanto por su principal investigador, Marcelino Díez Martínez, como por documentación posterior a su muerte que ya se refiere a él como “maestro Vidal”. M. Díez Martínez, *La música en Cádiz...*, vol. 2, p. 209.

<sup>18</sup> Como alumno del máster en Musicología de la Universidad de La Rioja pude abordar la continuidad de las obras de estos compositores en el repertorio catedralicio gaditano del primer tercio del siglo XX en mi prácticum titulado “La implantación del *Motu proprio* de San Pío X (1903) en la Catedral de Cádiz: el maestro de capilla José Gálvez Ruiz (1874-1939)”, trabajo leído el 1 de febrero de 2018.

relevancia de este género y su contexto en la festividad de la Inmaculada, siendo además un número superior al de los conservados en otras catedrales de su entorno. Nuestro estudio se centrará en los 37 responsorios interpretados por primera vez entre los años 1788 y 1829, su descripción física, análisis musical y la diferente suerte que corrieron a través del tiempo.

Para ello se ha realizado un vaciado documental que no reproducimos en su totalidad debido a su extensión y cuyo ejemplo puede verse en el apéndice 2. Este modelo de estudio pretende sistematizar nuestro análisis mediante un cuadro en la que se disponen los responsorios según su posición en el oficio y su estructura litúrgica en las filas, y los elementos formales (voces e instrumentos, *tempo*, compás y tonalidad) en las columnas. Completa dicho cuadro una estadística (apéndice 3) que indica el número de ocasiones en las que estos aspectos formales son empleados. Nuestra estadística se elabora en base a la estructura tripartita de los responsorios: la introducción o cuerpo principal R/. (a), la sección *repetendum* R/. (b) y el verso V/., así como una cuarta parte para la Doxología menor en los responsorios 3.º, 6.º y 8.º. En dichos cuadros, los números en negrita nos indican cuando aparece en toda la pieza cada uno de estos elementos, ya que un mismo responsorio puede requerir diferentes combinaciones vocales o instrumentales para cada sección, así como cambios de tonalidad y de agógica entre secciones o dentro de las mismas.

### Villancicos y responsorios en la Catedral de Cádiz

Desde finales del siglo XVI, en España, se fueron añadiendo villancicos tras los responsorios en el oficio de maitines. La categoría “villancico” englobaba todo tipo de composición sacra en lengua vernácula, que en los siglos XVII y XVIII no poseía una estructura definida<sup>19</sup>. La expectación que estas composiciones suscitaban entre el público asistente crecía de manera proporcional al recelo de las autoridades eclesiásticas. Esta situación llevó a la progresiva supresión de los villancicos y a la instauración de la práctica de componer responsorios en estilo concertante a lo largo del siglo XVIII, en la que la Capilla Real fue pionera en 1750<sup>20</sup>. En otros centros la prohibición fue más o menos laxa, permitiéndose la inclusión de villancicos en algunas festividades, mientras que en Cádiz se suprimieron definitivamente el 6 de octubre de 1780<sup>21</sup>.

Durante este periodo, las obras de la catedral nueva (comenzada en 1723) avanzaban muy lentamente. Este ambicioso proyecto impulsado por el obispo Lorenzo Armengual estuvo plagado de interrupciones, cambios de dirección

<sup>19</sup> Á. Torrente: “El villancico religioso...”, p. 433.

<sup>20</sup> Á. Torrente: “Misturadas de castelhanadas...”, p. 211.

<sup>21</sup> Aunque este acuerdo capitular no ordena expresamente la destrucción de la música en lengua vernácula, no se conserva ningún villancico en su archivo. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, pp. 320-325.

y de diseño que reflejaban los cambios estilísticos que una ciudad ilustrada y comercial como Cádiz vivía desde la segunda mitad del siglo XVIII<sup>22</sup>. La inestabilidad económica y política originada por ataques a la plaza y guerras (como la de la Independencia, que mantuvo sitiada la ciudad entre 1810 y 1814) provocó la paralización de sus obras entre 1796 y 1832 afectando gravemente a la actividad de la capilla musical. Además, el traslado del archivo musical a la catedral nueva pudo motivar extravíos o expurgos hacia 1838, año de la consagración del nuevo templo. Por tanto, es razonable pensar que pudo haber más obras de las que se han conservado actualmente, dato apoyado por el número irregular de responsorios según su posición en el oficio.

A nivel general, la encíclica *Annus qui* (1749) del papa Benedicto XIV fue la impulsora de una serie de prescripciones de corte ilustrado hacia la música litúrgica que promovían una simplificación en las formas<sup>23</sup>, y a nivel local tanto Máximo Pajares como Marcelino Díez Martínez apuntan a las mismas causas que empujaron a esta supresión tajante, aunque Díez Martínez se centra en la poderosa influencia del mundo teatral en el panorama musical gaditano mientras que Pajares lo hace en la ideología próxima a la Ilustración de sus obispos y capitulares<sup>24</sup>, a la que debemos sumar posturas conservadoras como la de Fray Diego de Cádiz (1743-1801), beligerante frente a los espectáculos escénicos<sup>25</sup>. Todos estos aspectos confluyeron en una ciudad mercantil y burguesa donde, a diferencia de otras ciudades andaluzas, triunfó el academicismo en las artes plásticas y, como señala Álvaro Torrente, tanto Ilustración como conservadurismo vieron en el villancico un enemigo al que abatir<sup>26</sup>.

En este clima favorable a los vientos de cambio ilustrados, aunque desfavorables en lo económico, Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala se ocuparon de crear un repertorio acorde a estas nuevas necesidades. Estos dos maestros, junto con Antonio Maqueda, aportan el mayor número de obras al AMCC. En el siguiente cuadro se muestran según el género musical y el porcentaje sobre el total de su producción<sup>27</sup>:

<sup>22</sup> El Cádiz del último tercio del siglo XVIII asistió a la reforma en estilo neoclásico de numerosas iglesias de la ciudad, como la parroquia del Rosario, o la construcción de templos de nueva planta en estilo academicista, como la parroquia de San José extramuros. Juan Alonso de la Sierra, Lorenzo Alonso de la Sierra: *Cádiz. Guía artística y monumental*, Madrid, Sílex, 2003, pp. 29-42, 81-82, 145.

<sup>23</sup> J. V. González: "Música litúrgica...", pp. 71, 75-76.

<sup>24</sup> Máximo Pajares: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Cádiz*, Granada, Centro de documentación musical de Andalucía, 1993, p. X.

<sup>25</sup> Fernando Durán: "Fray Diego José de Cádiz contra el teatro", *De la Ilustración al Romanticismo. VI Encuentro. Juego, fiesta y transgresión, 1750-1850 (Cádiz, 16, 17 y 18 de octubre de 1991)*, Alberto Romero Ferrer, Fernando Durán López, Yolanda Vallejo Márquez (eds.), Universidad de Cádiz, 1995, pp. 501-512.

<sup>26</sup> Á. Torrente: "Misturadas de castelhanadas...", p. 231.

<sup>27</sup> Dado que Juan Domingo Vidal compuso, a raíz del periodo de reformas de 1780, numerosas obras para facistol en estilo polifónico clásico, acotamos el cuadro a las obras compuestas en estilo moderno, también llamadas "a papeles" por estar escritas en partichelas para cada voz o instrumento.

Cuadro 2. Obras de música "a papeles" de Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala conservadas en el AMCC<sup>28</sup>

Tipo de obra	J. Domingo Vidal	%	N. Zabala	%
Cánticos	8	4,4	15	6
Graduales	0	0	43	17,3
Himnos	9	4,9	12	4,8
Lamentaciones / lecciones	14	7,7	9	3,6
Misas	11	6	19	7,6
Motetes / antífonas	14	7,7	20	8
Misereres	0	0	7	2,8
Responsorios	67	37	59	23,7
de los cuales, de Concepción:	22	32,8	15	25,4
Salmos	53	29,2	55	22,1
Te Deum	0	0	7	2,8
Otros (letanías, pasiones, etc.)	5	2,76	2	0,8
Total	181		248	

Pese a que no podemos extraer conclusiones definitivas, ya que las misas se componen de varias partes (Kyrie, Gloria, etc.) y los responsorios podrían contabilizarse por juegos, el cuadro muestra un porcentaje superior de responsorios respecto a otro tipo de obras. Dentro de este cómputo, los de Concepción suponen un número estimable (cuadro 3).

Cuadro 3. Responsorios de Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala conservados en el AMCC según la fiesta para la que fueron compuestos

Fiesta	J. Domingo Vidal	N. Zabala
Concepción	22	15
Confesores pontífices	1	0
Espíritu Santo	4	4
Navidad	24	14
Patrona (de Ntra. Sra.)	0	9
Patronos (de mártires)	1	0
Reyes (Epifanía)	15	17

<sup>28</sup> Basado en M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, p. 421. La parte de Nicolás Zabala, de elaboración propia, está basada en M. Pajares: *Catálogo del archivo de música...*, pp. 604-671.

Es una cantidad muy alta en comparación con el número de responsorios de Concepción del mismo periodo (esto es, hasta la reforma de los textos de Pío IX) conservados en otras catedrales andaluzas como Sevilla, Málaga o Granada (cuadro 4).

Cuadro 4. Número de responsorios de Concepción conservados en los archivos musicales de las catedrales de Cádiz, Córdoba, Granada, Málaga y Sevilla fechados entre 1780 y 1862<sup>29</sup>

Cádiz (1788-1862)	Córdoba (1785-1822)	Granada (1788-1803)	Jaén (1787-1837)	Málaga (1798-1834)	Sevilla (1780-1794)
39	10*	8	20	17	20

\*El catálogo no especifica la festividad

Dentro de estas 39 piezas conservadas en el AMCC se incluyen los responsorios *Filius meus parvulus* (1840) de Juan José Martín de Mora (sig. 60/4) y *Omnes moriemini* (1862) de Antonio Maqueda (sig. 88/5). El total gaditano se eleva a 47 si contamos los ocho responsorios que Maqueda acomodó a los textos de 1863 para el oficio de maitines de la Inmaculada basándose en la música del único juego unitario compuesto por Zabala (conservado bajo las signaturas 42/2 a 42/9).

Un dato que podría explicar esta amplia presencia de responsorios de Concepción es la existencia de dos conventos de franciscanas concepcionistas, siendo incluso uno de ellos —el de Santa María—, el más antiguo de la ciudad y donde la capilla musical de la catedral actuaba el día de la Inmaculada<sup>30</sup>. La fuerte presencia de esta orden religiosa es un testimonio del vigor del culto inmaculista en Cádiz durante el periodo estudiado. Por otro lado, cabe reseñar que, pese a esta superioridad numérica, se trata de una producción muy baja dado que el maestro de capilla debía componer, como sucedía con los

<sup>29</sup> Cuadro elaborado en base a los catálogos de los archivos de música de las catedrales mencionadas, todos ellos editados por el Centro de Documentación Musical de Andalucía a excepción de la catedral de Córdoba, de la cual extraemos el dato de Luis Bedmar: *La música en la catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, Córdoba, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009, pp. 522, 547. También se consultó el catálogo de la capilla real de Granada, no hallándose ningún responsorio. Máximo Pajares: *Catálogo del archivo de música...*; José López-Calo: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991; —: *Catálogo del archivo de música de la capilla real de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, vol. 1; Herminio González Barrionuevo, Enrique Ayarra Jarne, Manuel Vázquez Vázquez: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994; Juan J. López Martín, Cristina Bonillo Navarro, Albina Requena García: *Noticias y catálogo de música en el archivo de la S. y A. I. C. de Almería*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997; Antonio Martín Moreno (dir.): *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003; Alfonso Medina Crespo: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Jaén*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

<sup>30</sup> M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, p. 300.

villancicos, responsorios nuevos cada año. Marcelino Díez Martínez indica cómo el cabildo incluso llamó la atención a Juan Domingo Vidal respecto a este asunto, aunque no fue más allá en sus exigencias<sup>31</sup>.

Las obras de Vidal y Zabala siguieron gozando de buena fortuna tras su muerte, siendo interpretadas hasta las primeras décadas del siglo XX<sup>32</sup>. Un aspecto clave de este uso continuado de sus obras se puede explicar en parte por la mencionada ausencia de maestros titulares en la catedral desde 1829 hasta 1864, año de nombramiento Maqueda, siendo este último autor de reformas y adaptaciones de las obras de sus dos predecesores. En lo relativo a los responsorios de maitines de la Inmaculada Concepción, la citada acomodación a los nuevos textos de un juego de responsorios de Zabala por parte de Maqueda es un claro indicio de la pervivencia de su música en el repertorio catedralicio gaditano y que al mismo tiempo plantea dudas e hipótesis sobre la cronología de estas obras. El AMCC conserva un responsorio 6.º *Omnnes moriemini* fechado en 1862 y firmado por el “maestro Maqueda”. Dicha firma haría mención a la condición que ostentaba de maestro profesor de la orquesta del Teatro principal de Cádiz, mientras que la portada de su único juego de responsorios de Concepción conservado (sig. 88/6-13) sí refleja el título “maestro de capilla”. Por otra parte, sabemos que al menos hasta 1863 se mantuvieron los mismos textos que usaron Vidal y Zabala, mientras que en el citado juego de Maqueda el responsorio 6.º es *Signum magnum*, y por tanto correspondiente a la reforma del oficio de Concepción de 1863. Pío IX sancionó esta reforma el 25 de septiembre de 1863, exhortando a su implantación si no ese mismo año, el siguiente<sup>33</sup>. Por tanto, el nombramiento de Maqueda como maestro de capilla coincidió con la entrada en vigor de los nuevos textos, que acomodó al juego de responsorios del maestro Zabala según la correspondencia expuesta en el cuadro 1. Esta manera de proceder pudo deberse a la premura del tiempo para ajustarse a las nuevas exigencias de Roma. Según esta hipótesis, pudieron arreglarse e

<sup>31</sup> M. Díez Martínez (ed.): *Juan Domingo Vidal (1734-1808). Responsorios del ciclo de Navidad...*, pp. 37-38.

<sup>32</sup> Hay numerosa documentación, desde actas capitulares hasta un inventario realizado por el maestro de capilla José Gálvez Ruiz en 1895, pasando por numerosas referencias en la prensa local sobre la interpretación de obras de Zabala en grandes solemnidades de la catedral. Sobre el inventario realizado por Gálvez, véase M. Pajares: *Catálogo del archivo...*, p. XI. Zabala fue, posiblemente, el maestro de capilla que más tiempo permaneció en la memoria local, ya que sus restos mortales fueron trasladados en 1881 a la cripta de la catedral nueva por iniciativa del cabildo municipal. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 3, p. 117.

<sup>33</sup> Entre los oficios de la Inmaculada consultados, el más temprano publicado en España tras la reforma de Pío IX lo encontramos en Barcelona con imprimátur de 11 de noviembre de 1863: *Officium proprium in Festo et octava Immaculate conceptionis Beatæ Mariæ virginis*, Barcelona, Ex Typographia Hæredum viduæ Pla, 1863. Un estudio profundo de los archivos diocesanos y catedralicios de Cádiz podría determinar si fue ese ejemplar u otro similar el que se usó para la festividad de la Inmaculada de 1863 o si, por el contrario, estos nuevos textos se usaron a partir de 1864.

interpretarse en 1863 sin aún ostentar Maqueda el magisterio de capilla. El juego de responsorios compuesto por el propio Maqueda tuvo que ser compuesto con posterioridad a esta fecha y a lo largo de su dilatado magisterio en la catedral (1864-1905). Por todas estas razones cabe delimitar nuestro estudio hasta 1863 o 1864.

La alta representatividad del material conservado en comparación con otras catedrales próximas y su uso prolongado en el culto invita a poner el foco en los responsorios de Concepción de Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala a fin de estudiar el responsorio polifónico como nuevo género musical tras la supresión de los villancicos en la Catedral de Cádiz.

### Descripción y catalogación de los responsorios de Concepción de Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala

El corpus de responsorios de Concepción conservados en el AMCC objeto del presente estudio asciende a 37 obras, de las cuales 16 corresponden a dos juegos completos (sombreados en el cuadro 5). Uno de ellos es de Juan Domingo Vidal, fechado en 1788<sup>34</sup>, y el otro de Nicolás Zabala, sin fecha. A estos dos juegos se suma un tercero, producto de la citada adecuación realizada por Maqueda tomando la música del juego anterior de Zabala (no contabilizado ni en los cuadros 2, 3, 4 y 5, ni dentro de estas 37 obras). La distribución de estos responsorios según su posición en el oficio y su signatura topográfica se indica en el cuadro 5.

*Cuadro 5. Relación de responsorios compuestos por Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala conservados en el AMCC según su posición en el oficio, identificados por su signatura topográfica y, entre paréntesis, por fecha*

R./.	J. Domingo Vidal				N. Zabala	
1.º	27/1 (1788)	27/9	27/10		42/2	42/11
2.º	27/2 (1788)	27/11			42/3	42/12
3.º	27/3 (1788)	27/12	27/13		42/4	42/13
4.º	27/4 (1788)	27/14	27/15	27/16	42/5	
5.º	27/5 (1788)	27/17			42/6	42/14
6.º	27/6 (1788)	27/18	27/19	27/20	42/7	42/15
7.º	27/7 (1788)	27/21			42/8	42/16
8.º	27/8 (1788)	27/22			42/9	42/17

<sup>34</sup> Año en el que entra al servicio de la catedral como maestro interino. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, p. 407.

El AMCC conserva un juego de responsorios de Navidad de Domingo Vidal también fechado en 1788<sup>35</sup>. En opinión de José López-Calo, esta fecha correspondería a la copia de estos a la llegada del maestro a Cádiz y no a la de su composición. Es muy probable que fueran interpretados por primera vez durante su magisterio en la colegiata del Salvador (Sevilla)<sup>36</sup> entre 1780, año en el que se suprimieron los villancicos en dicha ciudad<sup>37</sup>, y 1787. En el caso de Zabala, podríamos deducir las fechas de composición a través de su pertenencia a la Academia filarmónica de Bolonia (desde 1817), reflejada por él mismo en la portada de tres de sus obras<sup>38</sup>. La no aparición de este dato de filiación en la totalidad de sus responsorios podría indicarnos que sus fechas de composición serían anteriores a 1817, aunque la escasa representatividad de este dato nos obliga a tomarlo con cautela.

Los materiales ascienden a un total de 454 partichelas que presentan un estado de conservación irregular, aunque sin graves problemas para su lectura. Los mejor conservados corresponden al juego de 1788 (sig. 27/1-8), cosidos en cuadernos independientes para cada parte. El resto de responsorios se guardan en cuadernillos de varios pliegos, con un bifolio plegado que hace las veces de carpeta y partichela del acompañamiento al órgano. Ninguno de ellos contiene partitura general, como es habitual en las obras de ambos maestros conservadas en el AMCC.

El estado de los responsorios de Zabala refleja un uso frecuente, siendo su único juego (sig. 42/2-9)<sup>39</sup> el que sirvió para la adecuación a los nuevos textos. Es sin duda el peor conservado de todos y falta la parte de tiple I. Bajo la signatura 42/10 se conservan las partichelas vocales que los nuevos textos que añadió Maqueda en torno a 1863-64 y gracias a las cuales se podría reconstruir esta parte perdida.

La numeración escrita en las portadas de los responsorios testimonia dos catalogaciones distintas (cuadro 6). El juego de responsorios de Vidal (27/1-8) presenta las numeraciones 36 y 2 (ilustración 1), ambas escritas por manos diferentes siguiendo un orden correlativo según su orden en el oficio, en lugar

<sup>35</sup> Se conserva incompleto: faltan partichelas que imposibilitan su transcripción. M. Díez Martínez (ed.): *Juan Domingo Vidal (1734-1808). Responsorios del ciclo de Navidad...*, p. 39.

<sup>36</sup> Domingo Vidal dirigió la capilla de El Salvador entre 1759 y 1788. José López-Calo: *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012, p. 499.

<sup>37</sup> La supresión de los villancicos en Sevilla y Cádiz se produjo en fechas muy próximas: los días 2 y 6 de octubre de 1780, respectivamente. Para Cádiz, M. Pajares: *Catálogo del archivo...*, p. X; para Sevilla, J. López-Calo: *La música...*, p. 486.

<sup>38</sup> La confirmación de este dato ha sido posible gracias a Lorenzo Bianconi y Lorenzo Pietroburgo (archivero de la *Accademia*) a través de su página de búsqueda: <http://www.accademiafilarmónica.it/index.php?page=ricerca-albo-accademici> (consulta 28-7-2021). Las obras de Zabala catalogadas por Máximo Pajares con los números 2823, 2829 y 2849 contienen el dato de filiación de la academia boloñesa en sus portadas. M. Pajares: *Catálogo del archivo...*, pp. 622, 625, 631.

<sup>39</sup> La obra conservada con la signatura 42/1 corresponde al invitatorio de maitines *Inmaculatam Conceptionem* (fuera de nuestro estudio).

de series o juegos. Todo apunta a que se trata de catalogaciones posteriores a ambos maestros, y que estos responsorios se usarían indistintamente cada año hasta 1863 ó 1864 atendiendo con seguridad a las posibilidades de la capilla musical del momento.



Ilustración 1. J. Domingo Vidal. Portada del juego de 1788 (sig. 27/1-8)



Ilustración 2. N. Zabala. Portada del juego de responsorios (sig. 42/2-9)



Ilustración 3. J. Domingo Vidal. Portada del R/. 1.º (sig. 27/9)



Ilustración 4. A. Maqueda. Portada del R/. 1.º al 4.º (sig. 88/6-9)

Una mano similar a la que numeró con un “2” el juego de 1788 de Vidal añadió los dígitos en el juego 42/2-9 de Zabala (ilustración 2), mientras que otra mano clasificó los responsorios sueltos siendo cohe-

rente con el orden de las obras dentro del oficio de maitines (a diferencia de lo que ocurrió con los responsorios sin fecha de Vidal). Todo ello puede observarse en el cuadro 6, donde las diferentes tipografías (redonda, negrita, cursiva y subrayado) se corresponden con las cuatro diferentes caligrafías existentes.

*Cuadro 6. Numeraciones efectuadas sobre los manuscritos de los responsorios de Juan Domingo Vidal y Nicolás Zabala y su relación con su signatura topográfica en el AMCC*

R./.	J. Domingo Vidal				N. Zabala		N. Zabala (rev. A. Maqueda)
1.º	<b>36 // 2</b>	<b>37 // 18</b>	<b>38 // 19</b>		3	2	4
sig.	27/1	27/9	27/10		42/2	42/11	42/10
2.º	<b>36 // 2</b>	<b>39 // 15</b>			3	3	4
sig.	27/2	27/11			42/3	42/12	42/10
3.º	<b>36 // 2</b>	<b>40 // 17</b>	<b>41 // 14</b>		3	4	4
sig.	27/3	27/12	27/13		42/4	42/13	42/10
4.º	<b>36 // 2</b>	<b>42 // 16</b>	<b>43 // 10</b>	<b>44 // 11</b>	3		4
sig.	27/4	27/14	27/15	27/16	42/5		42/10
5.º	<b>36 // 2</b>	<b>45 // 12</b>			3	6	4
sig.	27/5	27/17			42/6	42/14	42/10
6.º	<b>36 // 2</b>	<b>46 // 13</b>	<b>47</b>	<b>48</b>	3	7	4
sig.	27/6	27/18	27/19	27/20	42/7	42/15	42/10
7.º	<b>36 // 2</b>	<b>49</b>			3		4
sig.	27/7	27/21			42/8	42/16	42/10
8.º	<b>36 // 2</b>	<b>50</b>			3	9	4
sig.	27/8	27/22			42/9	42/17	42/10

Aunque los responsorios 42/11 al 42/17 (en subrayado) fueron ordenados como si de un juego se tratara (el número 1 corresponde al invitatorio), no está claro si esta numeración se hizo durante el magisterio de Zabala. En caso afirmativo, el 4.º responsorio se debió de perder, y el 42/16 no se numeró por motivos desconocidos. Por tanto, es una incógnita si llegaron a tratarse como un juego unitario, o si por el contrario se compusieron sueltos en fechas independientes. Como decíamos, durante el traslado del archivo a la catedral nueva se pudieron extraviar varios responsorios (al menos el n.º 4 que estaría entre los 42/13 y 42/14 y que completaría un hipotético segundo juego intercambiable de Zabala). Con todo, no tendría sentido que se compusieran más responsorios de un nocturno que de otro, por lo que la cantidad podría haber ascendido a un total de 48 entre ambos maestros, distribuidos en seis juegos.

La numeración que va del 36 al 50 parece obedecer a una catalogación de todo el corpus de obras de Vidal, como hemos podido comprobar cotejándolas con otras obras de este compositor publicadas por Marcelino Díez Martínez<sup>40</sup>, mientras que una numeración realizada a lápiz (ilustración 3, en cursiva en el cuadro 6) parece seguir un orden correlativo al segundo juego de Zabala (42/11-17) sin tener en cuenta el orden de responsorios dentro del oficio.

Finalmente, quedan fuera de esta antigua catalogación los responsorios que van de la signatura 27/19 a la 27/22 (numerados 47-50). Estos números se repiten en otras obras de Juan Domingo Vidal, incluso hemos podido comprobar que la numeración a lápiz no sigue aparentemente ningún esquema lógico<sup>41</sup>.

A la numeración con el “2” (juego de Domingo Vidal) y con el “3” (juego de Zabala) se suman dos juegos de responsorios que no entran en este estudio pero que brindan coherencia a la catalogación: el numerado con el “1” (ilustración 4) corresponde a la serie de responsorios compuestos por Antonio Maqueda con posterioridad a 1864 (sig. 88/6-13) y el numerado con el “4” es el juego reformado por aquel a partir del juego 42/2-9 de Zabala.

En resumen, dado que los juegos numerados con “2” y “3”, por un lado, y “1” y “4”, por otro, contienen textos diferentes, deducimos que esto obedece a un fin puramente catalográfico, ya que la reforma de textos del oficio en 1863 inutilizó los juegos 2 y 3.

Lo habitual en la práctica totalidad de los responsorios de Vidal es que encontremos una sola partichela por cada voz e instrumento, así como dos copias exactas del acompañamiento, sirviendo algunas de ellas de guión con entradas de voces o indicaciones técnicas para la cuerda (*pizzicato*, etc.). También en Zabala el número de partichelas instrumentales es, por norma, de una por instrumento, aunque observamos en el juego 42/2-9 de Zabala, con distinta caligrafía, hasta tres papeles para el “bajo” (acompañamiento). En cada responsorio de esta serie encontramos una partichela del acompañamiento con cifrado y otra sin él (probablemente destinada a un instrumento melódico). Por el contrario, en Vidal no encontramos cifrado en ninguno de sus responsorios<sup>42</sup>. Por último, el juego de 1788 demuestra que los papeles de oboe y flauta eran desempeñados por lo mismos músicos ya que éstos aparecen escritos en el mismo cuaderno.

Un rasgo común a todas las partichelas vocales es la casi total inexistencia de indicaciones de dinámica, mientras que en las partichelas instrumentales —a excepción de los vientos— se emplean las dinámicas de *piano* y *forte*. Esto se debe a un afán de no eclipsar a los cantantes en los pasajes solistas.

<sup>40</sup> Esta comprobación ha sido posible ya que la publicación incluye fotografías de las portadas de las obras transcritas. M. Díez Martínez: *Música sacra en Cádiz...*, pp. 253, 297, 307, 343, 359, 379, 397, 447.

<sup>41</sup> El número 7 corresponde a un *Magnificat*, el 9 a una *Lamentación del Jueves Santo*, e incluso hemos podido cotejar que el número 17, escrito a lápiz con idéntica caligrafía, también aparece en su salmo *Lauda Jerusalem* a 8. M. Díez Martínez: *Música sacra en Cádiz...*, p. 397.

<sup>42</sup> Característica común a todas sus obras estudiadas o publicadas.

La disparidad de copistas y papeles para instrumentos se multiplica en los responsorios sueltos de Zabala (sig. 42/11-17), donde se detectan hasta cinco manos diferentes. Se encuentran aquí partichelas duplicadas y triplicadas de violín, pero se mantiene una única partichela por cada voz. Con todo, no podemos determinar el número de instrumentistas y cantantes a tenor de este número, en primer lugar, porque muchas pudieron haberse perdido, y en segundo lugar, porque el número de instrumentistas y cantantes de la capilla catedralicia en las dos últimas décadas del siglo XVIII superaba la pareja por cada músico de voz<sup>43</sup>.

Dado que se trata de música con numerosas repeticiones, especialmente en los responsorios con doxología menor (3.º, 6.º y 8.º), ambos maestros suelen optar por escribir todas las repeticiones en los instrumentos, y el uso frecuente del signo de repetición “párrafos”<sup>44</sup> en las voces.

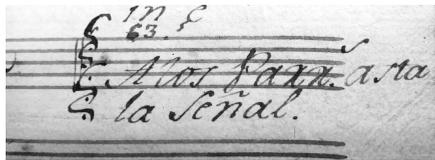


Ilustración 5. Símbolo de párrafos en el R/. Equitatuí meo, partichela de tiple II de coro I (sig. 27/4) junto a la leyenda “a los parr[afos] asta la señal”

Por tanto, los responsorios repiten no solo el texto (de manera prescriptiva) sino también la música de la parte R/.(b)<sup>45</sup>, dato que nos sirve para detectar errores en las copias de estas repeticiones en determinados casos. En cuanto a las indicaciones de *tempo*, ambos compositores emplean tanto nomenclatura italiana como española (majestuoso, *allegro*, moderado, *moderato*, andante espacioso, etc.), incluso combinadas dentro de las diferentes copias de un mismo responsorio. Los textos presentan, en numerosos casos, ligeras desviaciones de los canónicos. Por ejemplo, en el responsorio 3.º *Meum est consilium*, “mecum” en lugar de “meum”. En los tres compuestos por Vidal sobre este texto, advertimos la corrección de la letra ‘c’ mediante raspado, lo cual puede indicar una escritura rápida que no daba lugar a la revisión o simplemente un conocimiento inexacto del texto canónico corregido a posteriori. El análisis de las partichelas arroja un par de datos más que apuntan al uso continuado y combinado de las composiciones de ambos maestros: en primer lugar, la inclusión de un arreglo para el responsorio 8.º a dúo de

<sup>43</sup> Concretamente en los años de magisterio de Domingo Vidal encontramos una media de 16 cantantes y 5 violinistas, entre ellos a Fernando Fernandiere (ca. 1740-ca. 1816). M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, p. 413.

<sup>44</sup> Este símbolo aparece explicado en Federico Moretti: *Gramática razonada musical*, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1821, p. 27 y lám. 4, como amablemente nos ha señalado Alfonso de Vicente.

<sup>45</sup> La única excepción la encontramos en la cadencia a dúo del R/. *Filius meus* de Juan Domingo Vidal (ilustración 6), escrita para la última repetición de R/. (b).

tiples *Filius meus parvulus* de Vidal transportado una tercera ascendente en las voces (ilustración 6)<sup>46</sup>; y en segundo lugar, la indicación manuscrita de los nombres de los mismos intérpretes tanto en el citado arreglo como en el responsorio 6.º *Fiat mihi sanctuarium* de Zabala (sig. 42/15).

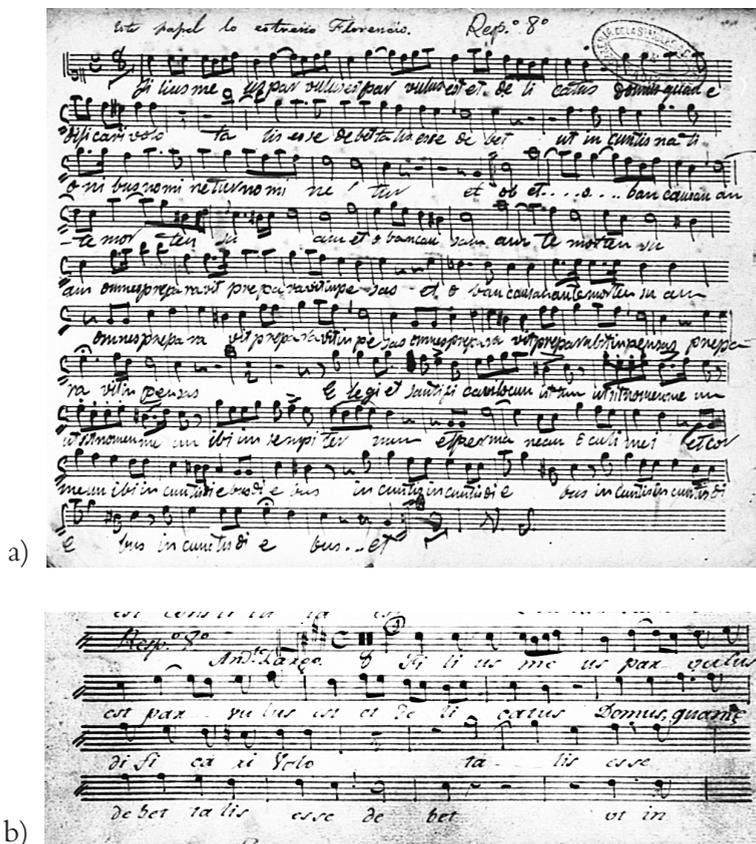


Ilustración 6. a) Partichela transportada de tiple II del responsorio *Filius parvulus* de J. Domingo Vidal. b) Partichela original. AMCC (sig. 27/8)

### La plantilla vocal e instrumental

El total de voces de finales de siglo XVIII en la catedral de Cádiz no superaba los 19 efectivos: 7 tiples (1 adulto y 6 seises), 5 contraltos, 5 tenores y 2 tenores-bajetes durante la década de 1790. La capilla, pese al alto nivel econó-

<sup>46</sup> En el margen superior, autógrafo: “Este papel lo canta José Gimeno” (partichela de tiple I) y “Este papel lo estrenó Florencio” (partichela de tiple II). AMCC, leg. 27/8.

mico de la ciudad, mantenía un número bajo de asalariados comparado con otras catedrales españolas<sup>47</sup>, aunque Marcelino Díez Martínez puntualiza que existía un número variable de interinos y agregados que actuaban con la capilla incluso de manera voluntaria sin remuneración. La plantilla instrumental de esta época se componía de 2 organistas, 5 violinistas y 4 bajonistas, siendo estos últimos quienes desempeñaban todos instrumentos de viento: oboes, trompas y flautas, además de los propios bajones<sup>48</sup>.

Tenemos noticias de la introducción de los violines en la catedral gaditana desde 1713, de oboes en 1721 y trompas a partir de 1752<sup>49</sup>. Así, hacia 1788 la creación musical en el ámbito catedralicio ya había asimilado plenamente esta configuración orquestal que se mantuvo hasta mediados del siglo XIX. El auge y peso que los instrumentistas —especialmente los violines— gozaban desde finales del siglo XVIII, motivó la creación de un puesto de director de orquesta en 1803, que se corresponde con una figura de primer violín director. Dicho cargo lo ocupó Juan Manfredi, violinista contratado y, por tanto, no integrante de la capilla<sup>50</sup>. La inclusión de apuntes de otras partes instrumentales en la partichela de violín primero es un indicio de la existencia efectiva de este cargo. Estas anotaciones aparecen hasta en cinco responsorios de Zabala. En algunas partichelas encontramos, además, indicaciones y efectos como “arco”, “punzado” y “punteado”, es decir, *pizzicato* (ilustración 7)<sup>51</sup>.



Ilustración 7. Detalle de la partichela de violín I del R./ Meum est consilium de N. Zabala (sig. 42/13), que contiene apuntes de la melodía de la flauta (en notas más pequeñas o precedidas por la anotación “flauta”) e indicaciones técnicas para los violines (“punteado”, “arco”)

<sup>47</sup> “En términos comparativos, la Capilla de Música de la Catedral de Cádiz se mantuvo en un nivel medio, quizá algo más bajo del que cabría esperar teniendo en cuenta la prosperidad de la ciudad en el siglo XVIII. La plantilla de la Capilla gaditana es superior a la de algunas ciudades de menor población, como Pamplona, Huesca..., pero inferior al de otras (Granada, Salamanca); es una plantilla equiparable a la de la Catedral de Santiago”. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, p. 165.

<sup>48</sup> M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, pp. 164-165, 346.

<sup>49</sup> José Máximo Leza: “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 54.

<sup>50</sup> M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, pp. 323-324.

<sup>51</sup> Responsorios 42/11, 42/13, 42/14, 42/15, y 42/16 de Nicolás Zabala.

El empleo de la plantilla instrumental en Vidal suele responder más a bloques de distinta intensidad sonora que a contrastes tímbricos, con orquestas generalmente reducidas a violines y acompañamiento en responsorios a dúo y solo, y completas en las obras policorales, aunque observamos el curioso empleo de parejas de trompas-oboos-bajones en el responsorio 3.º a solo de tiple *Meum est consilium* (sig. 27/13). Aquí sí es notoria una moderna búsqueda de fusión y contrastes tímbricos, actitud que en Zabala es más patente con el empleo estandarizado de las parejas de oboes y trompas. Este maestro, además, es más prolijo en indicaciones de dinámica en la escritura para los instrumentos, así como en los efectos mostrados en la ilustración 7, aunque apenas aparecen indicaciones análogas en los vientos. Las trompas aparecen escritas tanto en clave de Sol como en clave de Fa y no se especifica la tonalidad de aquellas salvo en contados responsorios de Zabala.

La abundancia de responsorios a solo y a dúo podría ser un indicador de la calidad de los cantantes, especialmente los tiples adultos, quedando probablemente reservadas las partes de *tutti* para los seises, de menor edad y formación que aquellos. Pese a esto, la existencia de un solo tiple adulto en la nómina de cantantes de la capilla que regía Juan Domingo Vidal no excluye que estos dúos de tiples fueran interpretados por dos seises o por un tiple adulto más un seise. Encontramos también configuraciones poco frecuentes como TT-SATB (R/. *Meum est consilium*, J. Domingo Vidal, sig. 27/12), así como casos testimoniales de escritura para el cuarteto vocal SATB.

En resumen, la plantilla vocal e instrumental es similar en ambos maestros, al combinar instrumentos y voces en base a un idéntico patrón: amplia plantilla en el responsorio primero, y solistas y reducida plantilla en el último. Esta elección vocal e instrumental es común a toda la producción de Vidal y a todos los responsorios de Zabala, maestro que sin embargo incluye violas, clarines e incluso timbales en otros géneros. La inclusión de estos instrumentos infrecuentes respecto al grueso de su producción podría deberse con seguridad a ocasiones extraordinarias que requerían la contratación de externos, siendo la plantilla violines-oboos/flautas-trompas/bajones la habitual entre los músicos titulares. La introducción de violas o clarinetes en la capilla se produjo de manera regular a partir del magisterio de Antonio Maqueda.

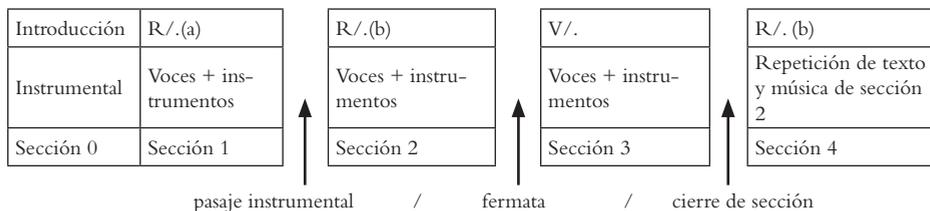
### Análisis formal

Las características estructurales de este género lo predisponen a la práctica concertante. Juan Carlos Asensio señala cómo ya en la liturgia romana primitiva el coro alternaba con el solista en las diferentes secciones<sup>52</sup>. Se observa el mismo proceder en numerosos responsorios gaditanos en los que el verso es cantado por

<sup>52</sup> R/. (a) (solo) | R/. (b) (coro) | V/. (solo) | R/. (b) (coro). J. C. Asensio: *El canto gregoriano...*, p. 284.

un solista. Este “diálogo” solista-coro se suma al empleo sistemático de la policoralidad. En palabras de José Máximo Leza, la policoralidad es un procedimiento técnico “de ancha cronología” en la música sacra española, que busca el “contraste mediante bloques sonoros independientes que dialogan antifonalmente entre sí”<sup>53</sup>. Por tanto, encontraremos en estos responsorios estudiados tanto el uso del canto responsorial (solista-coro) – especialmente en el verso, como hemos señalado– como el antifonal (coro I-coro II) de manera generalizada para todo el responsorio. Otro rasgo es su estructura musical, condicionada por la estructura poética, donde la repetición de texto supone igualmente la repetición de la música. En todos los responsorios encontramos una introducción instrumental que fija la tonalidad de inicio y, en la mayoría de los casos, la melodía vocal del incipit. El esquema-tipo compositivo se podría resumir de la siguiente manera:

Cuadro 7. Esquema compositivo de los responsorios de Concepción de la catedral de Cádiz



Dado que el número de secciones se repiten y puede resultar confuso, hemos optado por una numeración artificial del cero al cuatro. Aunque la música de la sección 4 suele ser la misma que la de la 2, también podemos encontrar repetición de la música de la sección 3 en la doxología menor (responsorio 42/7, por ejemplo), o idéntica música en las secciones 1 y 3 (responsorios 27/4 y 27/14). Con todo, la norma es que tanto texto como música sean idénticos en las secciones 2 y 4.

La transición entre todas estas partes suele ser muy marcada en los responsorios de Zabala, a modo de secciones contrastantes en *tempo* y tonalidad, mientras que en Vidal encontramos menor variedad de *tempi* y suele concebirse todo el responsorio como una obra sin interrupciones salvo en numerosos pasajes solistas donde inserta fermatas. Entre secciones, puede haber un pasaje instrumental, una fermata o un cierre de sección (cuadro 7). La única cadencia escrita se encuentra al final de responsorio *Filius meus parvulus* (27/8), a dúo de tiples con violines y acompañamiento:

<sup>53</sup> José Máximo Leza: “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 235.

No es de extrañar, por tanto, que la cantidad de repeticiones de la sección 2, R/. (b), ofreciera a los cantantes solistas la oportunidad de ornamentar la melodía. Hay que tener en cuenta que esta sección, en los responsorios de final de nocturno (3.º, 6.º y 8.º) se interpreta hasta tres veces.

The image shows a musical score for two voices and piano accompaniment. The top system includes two vocal staves: Tiple I (Soprano) and Tiple II (Alto). Both staves have lyrics 'pre-pa - ra' written below them. The piano accompaniment is on the right. The bottom system shows a continuation of the piano accompaniment with lyrics 'vit im-pen - sas.' written below it. The score includes triplets and ornaments, indicating a cadence.

Ejemplo 1. Cadencia final del R/. Filius meus a dúo de típles, violines y acompañamiento de J. Domingo Vidal, 1788 (sig. 27/8)<sup>54</sup>

Predominan en ambos maestros los *tempi* moderados (*andante*, *moderato*) y lentos, aunque Zabala combina una mayor variedad, con preeminencia de *allegro*, “despacio” y *andante*. Abunda en ambos maestros el uso del compasillo, 3/4 y 2/4, además de un uso esporádico del 6/8 en Zabala. Esta elección agógica y rítmica denota una intención solemne y comedida alejada de la agitación, el contraste brusco, y por supuesto del acervo folclórico más propio del villancico.

El cambio entre secciones no se traduce tanto en un contraste de *tempi* sino más bien en una oportunidad para la modulación a tonalidades vecinas y sus relativos mayores o menores. En armadura no se escriben más de tres bemoles y sostenidos, con un empleo mayoritario de las tonalidades de Fa mayor, Re mayor y Sol mayor, con raras excepciones como el empleo de Fa menor en el R/. 8.º *Fiat mihi Sanctuarium* (sig. 27/6). Zabala, a pesar de conservar un número menor de responsorios y contar con la misma plantilla vocal y orquestal que Vidal, emplea mayor variedad de tonalidades contrastantes (Do menor - Fa mayor, Si menor - Si bemol mayor, etc.). A diferencia de los salmos, donde la elección tonal solía depender del tono salmódico (modal), en todos estos responsorios encontramos un uso pleno de la tonalidad tanto en la elección como en la estructura armónica y melódica, lo cual induce a pensar que las lecciones del oficio eran habladas, o a lo sumo entonadas sobre una cuerda de recitación. Además, la introducción instrumental de los responsorios, de al menos cinco

<sup>54</sup> Todas las transcripciones musicales de este artículo son obra del autor.

compases, confirma la tonalidad de partida. En las introducciones de sus responsorios, más amplias, Zabala muestra un mayor tratamiento idiomático de los instrumentos.

**Allegro**

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: Oboes I-II, Trompas I-II, Violín I, Violín II, and Acompañamiento. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Oboes I-II staff begins with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Trompas I-II staff provides harmonic support with chords and rests. The Violín I and Violín II staves play a melodic line with eighth-note patterns. The Acompañamiento (piano) part provides a steady bass line with eighth notes.

This block shows the continuation of the musical score from the first system. It contains five staves corresponding to the same instruments: Oboes I-II, Trompas I-II, Violín I, Violín II, and Acompañamiento. The musical notation continues with similar rhythmic and melodic patterns, maintaining the 2/4 time signature and two-sharp key signature. The Oboes I-II part continues its intricate rhythmic figure. The Trompas I-II part remains mostly chordal with some rests. The Violín I and Violín II parts continue their melodic development with eighth-note runs. The Acompañamiento part maintains its steady eighth-note bass line.

8

*p*

11

*p* *cresc.*

6 7  
4 2

Musical score for measures 14-16. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 14 and 15. The second staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 14 and 15. The third staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 14 and 15. The fourth staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 14 and 15. The fifth staff begins with a bass clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 14 and 15. The dynamic marking *f* is present in each staff.

Musical score for measures 17-19. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 17 and 18. The second staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 17 and 18. The third staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 17 and 18. The fourth staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 17 and 18. The fifth staff begins with a bass clef, a sharp sign, and a measure rest, followed by notes in measures 17 and 18. The dynamic marking *f* is present in each staff. At the bottom of the page, the numbers 6, 6, and 5 are written below the staves.

21

6

24

6/4 6/4 5/4 3

Ejemplo 2. Introducción del R/. 1.º Ego ex ore Altissimi de N. Zabala (sig. 42/11)

Así pues, la combinación tonal es otra característica reseñable de estos responsorios, apoyada en la propia estructura descrita previamente en el cuadro 7. La repetición recurrente motiva un tipo de estructura armónica tripartita en la cual podemos encontrar dos modelos principales ejemplificados en el siguiente cuadro: (1) estructuras tripartitas dentro de una propia sección (en negrita en el cuadro 8) y (2) cambios armónicos que se inician con una introducción

instrumental tras un cierre de sección (representado con una línea discontinua). La norma general es la simetría, coincidiendo las tonalidades de partida y final del responsorio (cuadro 8).

Cuadro 8. Estructura tonal de dos responsorios de N. Zabala y J. Domingo Vidal

	0. Intro.	1. R/. (a)	2. R/. (b)	3.V/.	4. R/. (b)
N. Zabala: R/. 2 <i>Transite ad me</i> (sig. 42/12)	la	la - DO	do - DO - la	FA - DO	do - DO - la
J. Domingo Vidal: R/. 5 <i>Fac tibi arcam</i> (sig. 27/17)	SOL	SOL	RE - SOL	SOL	RE - SOL

En lo relativo a la combinación de voces, la tónica general es la variedad, pero siempre partiendo del doble coro a ocho o nueve voces (SSATB-SATB, 14,8% de apariciones sobre el total de los responsorios) hasta los solos, con una clara preferencia por el de tiple solista (24,6% sobre el total). El doble coro se solía estructurar según el principio del *concerto grosso*, alternando secciones de *solí* con las de *ripieno*, esto es, un coro de solistas enfrentado al *tutti* tanto en las diferentes secciones del responsorio como en el verso, desempeñado por todo o parte del coro I<sup>55</sup>. Como norma general el patrón es concertante, con abundancia de solos en el verso. Este diálogo se puede dar incluso dentro de una misma sección (generalmente la “sección 1”), como suele ocurrir en el primer responsorio de cada nocturno: 1.º (27/1, 42/2), 4.º (27/4 y 27/14) y 7.º (27/7, 27/21 y 42/8) donde breves pasajes solistas alternan con el *tutti* o incluso anuncian el motivo melódico principal del responsorio.

Un rasgo generalizado en la escritura para voces e instrumentos es la elección de combinaciones completas (doble coro, violines, oboes y trompas) en el primer responsorio. Por el contrario, el octavo responsorio las reduce en lo vocal (dúos de triples, solos, etc.) y a menudo en lo instrumental. La interpretación del *Tè Deum* en sustitución del noveno responsorio podría explicar esta práctica, con una clara finalidad contrastante en la que ambos compositores desplegarían un número de efectivos vocales e instrumentales si no superior, similar al del primer responsorio y, de este modo, completar de modo simétrico –una vez más– la estructura del oficio como

<sup>55</sup> Con excepciones como el responsorio *Omnes moriemini* de Nicolás Zabala (sig. 42/16) y de Juan Domingo Vidal (27/7), donde el tiple del coro II canta el verso a solo. También es notable el responsorio *Fiat mihi sanctuarium* (27/6) a tres voces de Vidal, donde es el tiple del coro II quien canta junto al contralto y el bajo del coro I.

un todo unitario. Concretamente de Nicolás Zabala se conservan hasta siete *Tè Deum* de los cuales tres coinciden con la plantilla habitual en sus responsorios<sup>56</sup>.

Otro aspecto reseñable es el tratamiento de la melodía. En las partes corales se estructura mediante frases sencillas, generalmente con una o dos notas por sílaba, mientras que los pasajes solistas contienen melismas de diferente longitud según el compositor, siendo de mayor extensión en Vidal (ilustración 8). Generalmente, las frases melódicas se repiten en voces e instrumentos de manera antifonal. El ejemplo 3 ilustra este procedimiento que además incluye el unísono en *tutti* en la frase *et potentes decernunt justitiam* (“[por mí] los poderosos decretan justicia”) a modo de refuerzo dogmático:

The musical score for Example 3 consists of seven staves. The top two staves are for Oboes I-II and Trompas I-II, both marked 'a 2'. The third staff is for Violines I-II, also marked 'a 2'. The fourth staff is for Coro I Tenores I-II, with lyrics 'et po ten-tes de cer-num jus - ti - ti-ae.' below it. The fifth staff is for Coro II Tiple-Alto, with lyrics 'Et po ten-tes de cer-num jus - ti - ti-ae.' below it. The sixth staff is for Coro II Tenor-Bajo, with lyrics 'Et po ten-tes de cer-num jus - ti - ti-ae.' below it. The bottom staff is for Acompañamiento. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Ejemplo 3. Fragmento del R/. 3.º Meum est consilium de J. Domingo Vidal para doble coro TT-SATB, violines, oboes, trompas y acompañamiento (sig. 27/12)

<sup>56</sup> SATB-SATB, violines, flautas / oboes y trompas. Los restantes incluyen viola, clarín y timbales. Lamentablemente no se conserva ninguno de Juan Domingo Vidal pese a existir referencias documentales sobre la interpretación de este cántico en numerosas ocasiones. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 3, pp. 231-419.



Ilustración 8. Combinación de estilos silábico y melismático. Fragmento de la parte de tiple del R/ 6.º

Fiat mihi sanctuarium a 3 con violines y acompañamiento de J. Domingo Vidal (sig. 27/6)

La ilustración 8 muestra además el procedimiento habitual de repetición del texto por versos. Aunque la tónica general es la repetición de los últimos, podemos observar distintas formas a través de estos tres ejemplos sobre el texto del responsorio 6.º *Fiat mihi Sanctuarium*:

*Inspice, et fac  
secundum exemplar (x 3)  
quod tibi in monte (x 2)  
monstratum est (x 2)*  
J. Domingo Vidal (sig. 27/6)

*Inspice, et fac  
secundum exemplar  
quod tibi in monte  
monstratum est (x 4)*  
J. Domingo Vidal (sig. 27/20)

*Inspice, et fac  
secundum exemplar  
quod tibi in monte  
monstratum est.  
Inspice, et fac  
secundum exemplar  
quod tibi in monte  
monstratum est.  
In monte monstratum est.*  
N. Zabala (sig. 42/15)

En el último ejemplo, Zabala opta por repetir todo el texto desde el principio, añadiendo una repetición más de la última frase.

## El estilo de los responsorios

En cuanto al estilo, la historiografía tradicional de la música ha situado el periodo histórico estudiado dentro del clasicismo, término poco apropiado para la música sacra española de esta época. Los problemas de periodización han motivado que algunos autores opten por asociarla al estilo galante. Para José Máximo Leza, lo galante “se refiere a una actitud de liberación de las reglas, en contraposición a la rigidez de las normas del estilo eclesiástico”<sup>57</sup>. Resulta paradójico que una reforma tan profunda como la impulsada en 1780, destinada a despojar la música de teatralidad y artificio, abriera la puerta a una ruptura con la tradición estilística, máxime cuando en la catedral de Cádiz de finales del siglo XVIII convivían varios estilos musicales. En el caso que nos ocupa esta “ruptura” se podría traducir en una mayor sencillez, un mayor protagonismo de los instrumentos, y en el abandono progresivo de pasajes fugados, elementos que difieren de otros géneros compuestos por Vidal<sup>58</sup>. Para Marcelino Díez Martínez, se trata de un compositor de difícil encuadre, aunque ubicado estilísticamente en el barroco tardío<sup>59</sup>. Por otra parte, la música de Zabala era considerada por sus empleadores como “moderna”<sup>60</sup>. No obstante, existen similitudes estilísticas en ambos maestros, especialmente en lo relativo a la textura, la melodía y al tratamiento de las voces.

Como decíamos al principio, el responsorio ofrecía una oportunidad para introducir un lenguaje novedoso en la música, pero la tradición policoral y una concepción de la orquesta heredera del trío barroco (dos instrumentos melódicos más el bajo continuo)<sup>61</sup> permitió que ciertas innovaciones penetraran únicamente en la concepción armónica y melódica, siendo esta de carácter *cantabile* y distribuida en frases sencillas y simétricas de corta duración. En un ambiente local donde las clases acomodadas eran conocedoras de la música europea del momento, con una fuerte presencia de la ópera o la interpretación anual de *Las siete palabras* de Haydn en el oratorio de la Santa Cueva, los maestros Vidal y Zabala continuaron con los esquemas tradicionales en lo relativo a la distribución de voces e instrumentos –impuestos por la propia estructura funcional de la capilla– pero optaron por un planteamiento melódico más sencillo y ordenado apoyado por la propia estructura del género, el cual posibilitaba una distribución más clara de las ideas musicales. El responsorio, a diferencia de los salmos o la misa, permitía una mayor libertad melódica dado el carácter metafórico de sus textos, así como sus repeticiones y números

<sup>57</sup> J. M. Leza: “1730-1759: la asimilación...”, p. 240.

<sup>58</sup> Véase por ejemplo el Kyrie de la *Misa a 5 con violines* de Juan Domingo Vidal, con numerosos pasajes fugados. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 2, pp. 214-221. Aunque solo está editada esta parte de la misa, en 2010 se grabó de manera íntegra. J. Domingo Vidal: *Ego sum Panis vitae...*

<sup>59</sup> M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, pp. 472-479.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 481.

<sup>61</sup> J. V. González: “Música litúrgica...”, p.79.

instrumentales de mayor duración cuyo despliegue se produce en los compases de introducción tanto en el inicio del responsorio como de las secciones R/. (b) y V/. y en los cuales la orquesta facilitaba la transición tonal adquiriendo un rol protagonista y no como mero acompañamiento a las voces<sup>62</sup>. Además, las repeticiones ofrecerían a los intérpretes una suerte de *da capo* que podrían ornamentar, sin entrar necesariamente en contradicción con el mencionado ideal estético de orden, claridad y repetición, planteamientos que quedan reflejados en una armonía ligera y de plena asimilación tonal, donde el acompañamiento cede gran parte de su protagonismo al resto de la orquesta, distanciándose progresivamente de la estética barroca.

Volviendo a la policoralidad homofónica de los responsorios, observamos como llegó a traspasar fronteras estilísticas hasta Antonio Maqueda, quien mantiene este recurso en su juego de responsorios<sup>63</sup>, en los que ya incluye una amplia paleta instrumental que aplicará a los arreglos efectuados sobre obras de Vidal y Zabala.

Por último, es importante recalcar la versatilidad estilística del ambiente catedralicio, donde se interpretaba desde canto llano hasta música “a papeles” en estilo barroco y galante, pasando por la polifonía clásica a facistol. La elección de estilos estaba íntimamente ligada a la función y festividad o tiempo litúrgico<sup>64</sup>, por lo que es lógico pensar en la idea del responsorio como un “nuevo género” que ofrecía oportunidades de cambio a la vista de los rasgos formales y estilísticos de las obras estudiadas. La transcripción completa de todos, así como un estudio sobre la obra Zabala equiparable al realizado sobre Vidal por Marcelino Díez Martínez podría determinar de manera más precisa el alcance formal y estético que los responsorios tuvieron en comparación con otros géneros compuestos por este autor.

## Conclusiones

El análisis del corpus de responsorios de la Inmaculada Concepción nos permite comprender la compleja realidad musical de la catedral de Cádiz del cambio de siglo XVIII al XIX en una época de controversias y reformas musicales. La implantación de este nuevo repertorio continuó de manera dispar por toda España, lo que hace necesaria la delimitación a casos concretos como

<sup>62</sup> Como ocurre en la anteriormente citada *Misa a 5 con violines* de Domingo Vidal, donde los violines son “sobrepuestos” y por tanto prescindibles si fuera necesario (AMCC, signatura 20/2).

<sup>63</sup> Maqueda, autor encuadrado en el romanticismo musical, emplea el doble coro de manera libre en diversas composiciones de distinto género conservadas en el AMCC.

<sup>64</sup> Para la Cuaresma, Semana Santa y Adviento, Domingo Vidal compuso motetes y pasiones “a voces solas” en estilo polifónico clásico, recopiladas en el libro de facistol *Compendium musicorum carminum* (1807) (AMCC, LP IX, 9/1-18). Zabala, por ejemplo, emplea procedimientos de *cantus firmus* en sus salmos. M. Díez Martínez: *La música en Cádiz...*, vol. 1, p. 483.

el de la catedral de Cádiz, donde el nuevo género adquirió una notable relevancia a tenor del alto número de obras conservadas: 135 responsorios compuestos e interpretados entre 1788 y 1862, de los cuales 47 están dedicados a la festividad de la Inmaculada Concepción, de fuerte arraigo en la ciudad.

Algunas de estas obras no solo se enfrentaron a la adecuación de los nuevos textos del Breviario, sino también a periodos de inestabilidad como interinidades en el magisterio de capilla o el traslado del archivo a la catedral nueva en torno a 1838, hecho que seguramente acarreó expurgos y destrucción de partituras, así como la desaparición de los responsorios adquiridos por el cabildo en 1780, año de la supresión de los villancicos. Además de los dos juegos completos, el vaciado de las fuentes nos muestra hasta tres responsorios sueltos con el mismo texto. Pese a que aparentemente no guardan relación entre sí en cuanto a caligrafía, podría tratarse de hasta tres series completas, pudiendo haber llegado hasta un total de 54 responsorios de Concepción distribuidos en dos juegos unitarios y cuatro intercambiables. En relación a esto último, hemos visto cómo la aparición de los mismos nombres de cantantes en algunas partichelas de Zabala y de Vidal indican un uso combinado de todos los responsorios, al margen de que fueran composiciones sueltas, formaran parte de un juego o pertenecieran o no al mismo autor.

La pervivencia de estos responsorios, sumado a que Vidal pudo haber compuesto parte de estas obras antes de su llegada a Cádiz, indica que no estamos ante obras pensadas para un espacio, cantores e instrumentistas concretos. Esto da cuenta de la versatilidad de esta música, característica necesaria para una institución como la capilla musical de una catedral por definición reacia a la introducción de novedades. Esta estructura estandarizada condicionaba principalmente la elección de la plantilla vocal e instrumental, así como el tratamiento policoral. Aunque Zabala cuenta con la misma plantilla instrumental que su predecesor, observamos un tratamiento orquestal más dedicado al lenguaje idiomático de los instrumentos. No obstante, en los responsorios de Vidal la orquesta goza de mayor protagonismo en comparación con otros de los géneros que cultivó.

Los treinta y cinco años que van desde la muerte de Zabala hasta el nombramiento de Maqueda como siguiente maestro titular pudieron contemplar la transición hacia una orquesta que incluía clarinetes, trombones, viola y fagot. Pero a pesar de esta profunda transformación formal y estilística, Maqueda garantizó la continuidad de la música de ambos maestros y su conservación mediante la re-instrumentación de algunas de sus obras. Además, en el caso del género aquí analizado, trabajó en su adaptación a las nuevas exigencias litúrgicas y mantuvo el tratamiento policoral en sus composiciones.

Respecto al estilo de los responsorios, las pautas generales son repetición, simetría y contraste, con un tratamiento armónico libre apoyado por una estructura –la del responsorio– bien definida y que favorecía a los intereses

ilustrados de claridad, repetición (ritmo) y sencillez, así como el uso de un lenguaje armónico e instrumental más autónomo. Estos aspectos, sumados a una concepción melódica construida de manera sencilla y ordenada, aproximarían más estos responsorios a una estética “galante” o “clasicista” que barroca. Al margen de estas categorías, lo verdaderamente relevante es que tanto Vidal como Zabala (especialmente el primero) pudieron ver en la novedad del género oportunidades de cambio pese al rígido planteamiento de efectivos de la capilla, con una concepción unitaria y a la vez versátil de los ocho responsorios del oficio. Al ser Juan Domingo Vidal el maestro de capilla más estudiado sí podemos encuadrar sus responsorios dentro de su estilo, de transición en palabras de Marcelino Díez Martínez, y en los cuales emplea de manera más clara elementos novedosos en comparación con otros géneros, mientras que en el caso de Zabala sería necesario un estudio monográfico para poder extraer conclusiones sólidas.

Por último, al ser un género bien definido, podemos aplicar nuestro modelo de estudio a otros ciclos de responsorios de ambos autores (Navidad, Epifanía, etc.), donde estos esquemas compositivos se repiten, así como para otras capillas teniendo en cuenta la vigencia de los textos, cuestión que, como hemos visto, en Cádiz no supuso ningún impedimento para la continuidad de numerosas obras musicales hasta la profunda reforma que supuso el *Motu proprio* de Pío X en 1903 y que motivó la composición de unos nuevos responsorios de la Inmaculada Concepción acordes con las nuevas exigencias litúrgicas y estilísticas.

## Apéndices

### Apéndice 1. Comparación de textos de los responsorios de la Inmaculada Concepción (1788 y 1863)

R/.	Fuente: <i>Officia propria sanctorum patriarchalis ecclesiae hispalenses et dioecesis</i> , Sevilla, Ex typographia Josephi Padrino et Solis, 1788	Fuente: <i>Officium proprium in Festo et octava Immaculatae conceptionis Beatæ Mariæ virginis</i> , Barcelona, Ex typographia hæredum viduæ Pla, 1863
	Vidal (todos), Zabala (42/2-17), Martín de Mora (60/4), y Maqueda (88/5)	Zabala, rev. Maqueda (42/10) “Juego 4”, y Maqueda (88/6-13) “Juego 1”
1.º	Ego ex ore Altissimi providi primogenita ante omnem creaturam: ego in coelis feci, ut oriretur lumen indeficiens: *Et sicut nebula texti omnem carnem. V/. Gyrum coeli circuivi sola, et profundum abyssi penetravi : et in omni populo, et in omni gente primatum tenui. *Et sicut.	Per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, in quo omnes peccaverunt. *Ne timeas Maria, invenisti gratiam apud Deum. V/. Eripuit Dominus animam tuam de morte a contra inimicum factus est protector tuus. *Ne timeas.
2.º	Transite ad me omnes, qui concupiscitis me, et a generationibus meis implemini : *Spiritus enim meus super mel dulcis, et hereditas mea super mel et favum. V/. Qui audit me, non confundetur: et qui elucidant me, vitam aeternam habebunt. *Spiritus.	Transite ad me omnes qui concupiscitis me ; *Et narrabo vobis quanta fecit Deus animæ meae. V/. Vivit Dominus quoniam adimplevit in me misericordiam suam. *Et narrabo.
3.º	Meum est consilium, et aequitas, mea est prudentia, mea est fortitudo: *Per me Reges regnant, per me Principes imperant et potentes decernunt iustitiam. V/. Ego diligentes me diligo : et qui mane vigilant ad me, inveniunt in me. *Per me Reges. <b>Gloria Patri.</b> *Per me Reges.	Electa mea candida sicut nix in Libano. Sicut favus distillant labia ejus *mel et lac sub lingua illius. V/. Veni de Libano sponsa mea, veni coronaberis corona gratiarum. *Mel et lac. <b>Gloria Patri.</b> *mel et lac.
4.º	Equitatu meo in curribus Pharaonis assimilavi te amica mea, pulchrae sunt genae tuæ sicut turturis: *Faciamus auditorium simile sibi. V/. Eo quod castitatem amaveris, virumque nescieris: ideo et manus Domini confortavit te, et eris benedicta in aeternum. *Faciamus.	Ego ex ore Altissimi providi primogenita ante omnem creaturam: ego feci in celis, ut oriretur lumen indeficiens. *Nondum erant abyssi, et ego jam concepta eram. V/. Deus enim creavit me in justitia, et apprehendit manum meam et servavit me. *Nondum erant.
5.º	Fac tibi arcam de lignis laevigatis. Ruptique sunt fontes abyssi magnæ. *Et factum est diluvium peccati super omnem terram. V/. Arca vero Deifera elevata est in sublime, et ferebatur super aquas, opertique sunt omnes montes excelsi Sanctorum. *Et Factum est.	Nihil inquinatum in eam incurrit: *Candor est lucis æternæ et speculum sine macula. V/. Est enim hæc speciosior sole et luce comparata invenitur purior. *Candor.
6.º	Fiat mihi sanctuarium, et habitabo in medio eorum. Arcam de lignis Setim compingite, et deaurabis eam auro mundissimo intus et foris *et pones super mensam panes propositionis in conspectu meo semper. V/. Inspice, et fact secundum exemplar, quod tibi in monte monstratum est. *et pones. <b>Gloria Patri.</b> *et pones.	Signum magnum apparuit in coelo: Mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus *et in capite ejus corona stellarum duodecim. V/. Induit eam Dominus vestimentis salutis indumento justitiæ et quasi sponsam ornavit eam monilibus suis. *et in capite. <b>Gloria Patri.</b> *et in capite.

<p>7.º</p>	<p>Omnes moriemini, quia in Adam peccavistis. Quid habes Esther elevata in populis? Ego sum frater tuus, noli timere, non morieris: *Non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est. V/. Non extinguetur in nocte lucerna tua, et non timebis a frigore nivis. *Non emim.</p>	<p>Hortus conclusus soror mea sponsa, fons signatus. *Emissiones tuae paradisi o Maria. V/. Aperi mihi soror mea amica mea columba mea immaculata mea. *Emissiones.</p>
<p>8.º</p>	<p>Filius meus parvulus est, et delicatus. Domus, quam aedificari volo, talis esse debet, ut in cunctis nationibus nominetur. *Et ob hanc causam ante mortem suam omnes preparavit impensas. V/. Elegi, et sanctificavi locum istum; ut sit nomen meum ibi in sempiternum, et permaneant oculi mei, et cor meum ibi in cunctis diebus. *Et ob hanc. <b>Gloria Patri.</b> *Et ob hanc.</p>	<p>Magnificat anima mea Dominum. *Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus. V/. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. *Quia fecit. <b>Gloria Patri.</b> *Quia fecit.</p>

Apéndice 2. Muestra de las fichas comparativas empleadas en nuestro estudio

La plantilla orquestal se indica en el segundo cuadro (Agrupaciones instrumentales) del apéndice 3.

Abreviaturas: C = compás; T = tonalidad. Las mayúsculas indican tonalidades mayores y las minúsculas, menores.

		VIDAL 27/1 (1788)				ZABALA 42/2			
R./	Texto	Tempo	C	T	Voces	Tempo	C	T	Voces
1	Ego ex ore Altissimi...	Majestuoso	4/4	RE	SSATB SATB (dúos)	(sin indicación)	4/4	RE	SATB SATB (dúo AT)
	R/ Et sicut nebula...	Majestuoso	4/4	RE	SSATB SATB (dúos)	Allegro	3/4	RE	SATB SATB
	V/ Gyrum coeli...	Majestuoso	4/4	si	T (solo)	Moderato	4/4	SOL	T (solo)
		VIDAL 27/2 (1788)				ZABALA 42/3			
2	Transite ad me omnes...	Moderato	3/4	RE	S (solo)	Moderato	3/4	FA	A (solo)
	R/ Spiritus enim meus...	Moderato	3/4	RE	S (solo)	Moderato	3/4	FA	A (solo)
	V/ Qui audit me...	Poco andante	2/4	la	S (solo)	Moderato	3/4	FA	A (solo)
		VIDAL 27/3 (1788)				ZABALA 42/4			
3	Meum est consilium	Moderado	3/4	FA	SSATB SATB (T solo)	Despacio	3/4	DO	T (solo)
	R/ Per me reges regnant	Moderado	3/4	FA	SSAB SATB	Allegro	4/4	DO	T (solo)
	V/ Ego diligentes me diligo	Moderado	3/4	FA	T	Despacio	3/4	do	T (solo)
	Gloria Patri...	Moderado	3/4	FA	T	Adagio	6/8	la	T (solo)

*Apéndice 3. Efectivos vocales e instrumentales y de tonalidades en los responsorios de J. Domingo Vidal y N. Zabala*  
*Agrupaciones vocales*

Se contabilizan las secciones de cada responsorio (los 1.°, 2.°, 4.°, 5.° y 7.° tienen 3 secciones; los 3.°, 6.° y 8.° y 4 secciones). El uso de una misma plantilla vocal en todo el responsorio se indica con negrita. Aunque la nomenclatura empleada por ambos compositores es “triple” y “contralto”, optamos por usar “S” (de “soprano” para “triple”) y “A” (de “alto” para “contralto”).

	VIDAL																ZABALA				Totales			
	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	D.Vidal	%	Zabala	%				
SSATB SATB	2	1	1	3			1										7	8,5	0	0,0				
SATB SATB	4					3		4			2				4		7	8,5	10	18,9				
SSAB SATB			1														1	1,2	0	0,0				
TT SATB		2															2	2,4	0	0,0				
SATB		1												1			1	1,2	1	1,9				
SSAT																3	0	0,0	3	5,7				
T SATB				3													3	3,7	0	0,0				
SAB						3											6	7,3	0	0,0				
SSB												2					0	0,0	2	3,8				
AT								1	1			1					0	0,0	7	13,2				
SS						3											16	19,5	0	0,0				
ST															1		0	0,0	1	1,9				
TB		1															3	3,7	0	0,0				
SB	1																1	1,2	0	0,0				
S		1	1	2/1	1	1	2	1			2	1	1	1/1	2		19	23,2	15	28,3				
A	1			1					1							1	4	4,9	7	13,2				
T	1		4	2	1		2		2		1						12	14,6	6	11,3				
B														1			0	0,0	1	1,9				

*Agrupaciones instrumentales*

Se contabilizan las secciones de cada responsorio (los 1.º, 2.º, 4.º, 5.º y 7.º tienen 3 secciones; los 3.º, 6.º y 8.º, 4 secciones). Se omite el acompañamiento por estar presente en todos los responsorios. El uso de la misma plantilla instrumental en todo el responsorio se indica en negrita.

Abreviaturas: V = Violines I-II; O = Oboes I-II; T = Trompas I-II; F = Flautas I-II; B = Bajones I-II; Ob = Oboe obligado y oboe II; Org = Órgano obligado.

	VIDAL										ZABALA						Totales			
	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	D.Vidal	%	Zabala	%
	3	1	2	1/6	1	3	1	1/1	1/2	1	1	1	1/2		2	1/3	38	48,7	34	69,4
VOT																				
VFT		1				1					1						10	12,8	1	2,0
VO							1	1*					1			1	0	0,0	4	8,2
VF											1						0	0,0	1	2,0
VT					1	3	2	1									8	10,3	1	2,0
V				2		1/2	2	2									18	23,1	0	0,0
VOBT			1														4	5,1	0	0,0
VObT													1				0	0,0	4	8,2
VOrg														1			0	0,0	1	2,0
VOOrg														1			0	0,0	1	2,0
VOTOrg															2		0	0,0	2	4,1

\* Oboe II tacet

*Tonalidades empleadas*

Se contabilizan las secciones de cada responsorio (los 1.°, 2.°, 4.°, 5.° y 7.° tienen 3 secciones; los 3.°, 6.° y 8.° y 8.°, 4 secciones). En negrita, número de responsorios con la misma armadura en toda la obra.

Alt.	Ton.	VIDAL								ZABALA								Totales				
		R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	D.Vidal	Zabala	%		
	DO			1														1	1	1,3	4	7,3
	la		1																4	5,3	10	18,2
1 <sub>b</sub>	FA	1		1/3	1	2				1/1				5		1		1	15	20,0	10	18,2
	re			1					1		1							1	1	1,3	3	5,5
1#	SOL			3		1	4	1	1			2				3		11	14,7	6	10,9	
	mi		1			2												5	6,7	0	0,0	
2 <sub>b</sub>	SI <sub>b</sub>				2				1				2					6	8,0	3	5,5	
	sol										1					1		0	0,0	2	3,6	
2#	RE	2/1	2			1	2	2/1	2	3						2		19	25,3	5	9,1	
	SI	1							2	1								3	4,0	1	1,8	
3 <sub>b</sub>	MI <sub>b</sub>					2												2	2,7	4	7,3	
	do								1	1			1/1					0	0,0	2	3,6	
3#	LA									3								0	0,0	3	5,5	
	fa#																	4	5,3	0	0,0	
4 <sub>b</sub>	LA <sub>b</sub>													1*				1	1,3	0	0,0	
	fa													3*		2		3	4,0	2	3,6	

\* Escritos tres bemoles en la armadura.

*Apéndice 4. Textos de los responsorios conservados en el AMCC anteriores a 1863, con su traducción al castellano y su correspondencia bíblica*

Se indica en cursiva el texto cambiado del original para el responsorio y entre paréntesis las partes eliminadas de la Vulgata. Se omiten los textos de la

Doxología menor de los responsorios 3, 6 y 8.

Fuentes: *Officia propria sanctorum patriarchalis ecclesiae hispalenses et dioecesis*, Sevilla, Ex typographia Josephi Padrino et Solis, 1788 (*Officia* 1788); *Oficio en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Madrid, Imprenta Real, 1784 (*Oficio* 1784); *La santa Biblia*, Evaristo Nieto (trad.), Madrid, San Pablo, 1989 (*Biblia* 1989).

*Primer nocturno*

Responsorio 1.º: *Ego ex ore Altissimi*

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
	Ego ex ore Altissimi providi primogenita ante omnem creaturam: ego in coelis feci, ut iriretur lumen indeficiens:	Yo salí de la boca del Altísimo, nací antes de toda criatura. Hice que apareciese en el Cielo una luz que no se apagará jamás.	Eclo. 24:5-6	Si. 24:3-4
R	Et sicut nebula texi omnem <i>carne(m)</i> (terram)	Y como la niebla cubrí a toda la carne.	Eclo. 24:5-6	Si. 24:4
V	Gyrum coeli circuiui sola, et profundum abyssi penetravi: et in omni populo, et in omni gente primatum <i>tenui</i> (habui).	Yo sola di la vuelta al Cielo, penetré la profundidad del abismo. Y obtuve el imperio sobre todos los pueblos y todas las naciones.	Eclo. 24:8-10	Si. 24:5-7

Responsorio 2.º: *Transite ad me omnes*

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
	Transite ad me omnes, qui concupicitis me, et a generationibus meis implemini:	Pasad a mí todos los que me deseáis, y llenaos de los frutos que yo produzco.	Eclo. 24:26	Si. 19
R	Spiritus enim meus super mel dulcis, et hereditas mea super mel et favum.	Porque mi espíritu es más dulce que la miel, y mi herencia aventaja a la miel más excelente.	Eclo. 24:27	Si. 20
V	Qui audit me, non confundetur: et qui elucidat me, vitam aeternam habebunt.	Quien me escucha no será confundido, y los que me celebran tendrán la vida eterna.	Eclo. 24:30-31	Si. 22

Responsorio 3.º: *Meum est consilium*

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
	Meum est consilium, et aequitas, mea est prudentia, mea est fortitudo	De mí viene el consejo y la equidad; de mí viene la prudencia y la fortaleza.	Pr. 8:14	
R	Per me reges regnant, per me principes imperant et potentes decernunt iustitiam.	Por mí reinan los reyes, por mí mandan los príncipes y por mí hacen justicia los poderosos.	Pr. 8:15-16	

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
V	Ego diligentes me diligo: et qui manet vigilant ad me, invenient in me.	Yo amo a los que me aman, y los que madrugan a buscarme me hallarán.	Pr. 8:17	

*Segundo nocturno*Responsorio 4.º: *Equitatu meo*

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
	Equitatu meo in curribus pharaonis assimilavi te amica mea, pulchrae sunt genae tuae sicut turturis:	Te he comparado, oh amada mía, con el carro del faraón, tus mejillas son hermosas como tórtolas.	CC. 1:8-9	Cnt. 1:9-10
R	Faciamus auditorium simile sibi.	Hagamosle una compañera semejante a sí.	Gen. 2:18	
V	Eo quod castitatem amaveris, <i>vinumque</i> (alterum) nescieris: ideo et manus Domini confortavit te, et eris benedicta in aeternum.	Porque amaste la castidad y no conociste varón. Por tanto te fortaleció la mano del Señor, y serás bendita eternamente.	Jdt. 15:11	Jdt. 15:10

Responsorio 5.º: *Fac tibi arcam*

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
	Fac tibi arcam de lignis laevigatis. <i>Ruptique</i> sunt fontes abyssi magna.	Haz para tí un arca de maderas resinosas. Y se abrieron las fuentes del gran abismo.	Gen. 6:14 Gen. 7:11	
R	Et factum est diluvium <i>peccati</i> super <i>omnem</i> terram.	Y vino el diluvio del pecado sobre toda la tierra.	Gen. 7:17	
V	Arca vero Deifera elevata est in sublime, <i>et</i> (porro arca) ferebatur super aquas, <i>opertique</i> sunt omnes montes excelsi <i>Sanctorum</i> (sub universo caelo).	Pero el arca que llevaba a Dios se elevó en alto, y era llevada sobre las aguas, y se descubrieron todos los excelsos montes de los santos.	Gen. 7:17-19	

Responsorio 6.º: *Fiat mihi sanctuarium*

	<i>Officia</i> 1788	Trad. basada en <i>Oficio</i> 1784	<i>Vulgata</i>	<i>Biblia</i> 1989
	<i>Fiat mihi sanctuarium, et habitabo in medio eorum.</i> Arcam de lignis Setim compingite, et deaurabis eam auro mundísimo intus et foris:	Hágaseme un santuario y habitaré en medio de ellos. Formad un arca de maderas de Setim, que guarnecerás de oro purísimo por dentro y por fuera.	( <i>ex novo</i> ) Ex. 25:10-11	Ex. 25:10-11
R	Et pones super mensam panes propositionis in conspectu meo semper.	Y pondrás sobre la mesa los panes de la proposición siempre a mi vista.	Ex. 25:30	
V	Inspice, et fact secundum exemplar, quod tibi in monte monstratum est.	Inspecciona y hazlo todo conforme al diseño que te fue mostrado en el monte.	Ex. 25:40	

## Tercer nocturno

Responsorio 7.º: *Omnes moriemini*

	Officia 1788	Trad. basada en Oficio 1784	Vulgata	Biblia 1989
	<i>Omnes moriemini, quia in Adam peccavistis:</i> Quid habes Esther elevata in populis? Ego sum frater tuus, noli timere, non morieris:	Todos moriréis, porque todos pecasteis en Adán. ¿Qué tienes Ester ensalzada sobre los pueblos? Yo soy tu hermano, no temas, no morirás.	( <i>ex novo</i> ) Est. 15:12-13	Est. 15:12-13
R	Non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est.	Porque no por ti, sino por todos fue establecida esta ley.	Est. 15:13	
V	<i>Non extinguetur in nocte lucerna tua, et non timebis a frigore nivis.</i>	No se apagará por la noche tu luz, y no temerás el frío de la nieve.	( <i>ex novo</i> )	

Responsorio 8.º: *Filius meus parvulus est*

	Officia 1788	Trad. basada en Oficio 1784	Vulgata	Biblia 1989
	(Solomon) Filius meus parvulus est, et delicatus. Domus, quam aedificari volo, talis esse debet, ut in cunctis nationibus nominetur:	Mi hijo (Salomón) es pequeño y delicado. La casa que quiero edificar debe ser tal que sea nombrada en todas las naciones.	I Par. 22:5	1 Crón. 22:5
R	Et ob hanc causam ante mortem suam omnes praeparavit impensas.	Y por esto mismo preparó todos sus gastos antes de su muerte.	I Par. 22:5	1 Crón. 22:5
V	Elegi, (enim) et sanctificavi locum istum; ut sit nomen meum ibi in sempiternum, et permanent oculi mei, et cor meum ibi cunctis diebus.	Elegí y santifiqué este lugar, para que mi nombre sea allí eterno, y permanezcan allí mis ojos y mi corazón en toda la serie de los días.	II Par. 7:16	2 Crón. 7:16

## Bibliografía

- ALONSO DE LA SIERRA, Juan; ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo: *Cádiz. Guía artística y monumental*, Madrid, Sílex, 2003.
- ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza, 2008.
- BEDMAR, Luis: *La música en la catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, Córdoba, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.
- CUTTER, Paul F.; MAIANI, Brad; MORONEY, Davitt; CALDWELL, John: "Responsory", *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23247>.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.
- (ed.): *Juan Domingo Vidal (1734-1808). Responsorios del ciclo de Navidad*, Granada, Universidad de Granada / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014.
- (ed.): *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2007.

- DURÁN, Fernando: “Fray Diego José de Cádiz contra el teatro”, *De la Ilustración al Romanticismo. VI Encuentro. Juego, fiesta y transgresión, 1750-1850 (Cádiz, 16, 17 y 18 de octubre de 1991)*, Alberto Romero Ferrer, Fernando Durán López, Yolanda Vallejo Márquez (eds.), Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995, pp. 501-512.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, Enrique; VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- GONZÁLEZ, José V.: “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, *La música en España en el siglo XVIII*, Malcom Boyd, Juan José Carreras, José Máximo Leza (eds.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 67-85.
- LEZA, José Máximo: “1730-1759: la asimilación del escenario europeo”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 223-352.
- : “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 29-123.
- LÓPEZ MARTÍN, Juan J.; BONILLO NAVARRO, Cristina; REQUENA GARCÍA, Albina: *Noticias y catálogo de música en el archivo de la S. y A. I. C. de Almería*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.
- LÓPEZ-CALO, José: *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012.
- : *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.
- MARTÍN MORENO, Antonio (dir.): *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.
- MEDINA CRESPO, Alfonso: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Jaén*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.
- MORETTI, Federico: *Gramática razonada musical*, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1821, p. 27 y lám. 4.
- PAJARES, Máximo: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Cádiz*, Granada, Centro de documentación musical de Andalucía, 1993.
- : *Catálogo del archivo de música de la capilla real de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- PÍO IX: *Ineffabilis Deus*, carta apostólica, Roma, 8-12-1854.
- RODRÍGUEZ, Pablo L.: “*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*. La música en latín y el órgano”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 85-188.
- SAMSON, Jim: “Genre”, *New Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>.
- SANDOVAL, Eva: *Los responsorios de Navidad de José de Nebra (1702-1768). Reformas en la capilla real de Madrid a mediados del s. XVIII*, trabajo de investigación de tercer ciclo, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

- TORRENTE, Álvaro: “‘Misturadas de castelhanadas com o officio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193–235.
- : “El *aggiornamento* del villancico”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 133–137.
- : “El villancico religioso”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 435–530.
- VIDAL, Juan Domingo: *Quem vidistis, pastores? Adviento y Navidad en la catedral de Cádiz* [CD de audio], Conjunto vocal e instrumental Virelay, Capilla de música de la catedral de Cádiz, Jorge E. García Ortega (dir.), Cabildo catedral de Cádiz, Ediciones Bujío (Archivo musical de la catedral de Cádiz, vol. 3), 2011.

Recibido: 23-7-2020

Aceptado: 6-3-2021