



TÍTULO

AGUSTÍN IRANZO Y HERRERO (*1748-†1804)
ESTUDIO TEÓRICO-PRÁCTICO DEL MAESTRO DE CAPILLA

AUTORA

Patricia Martínez Gosálbez

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2021

Tutor	José María Vives Ramiro
Instituciones	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	<i>Máster Universitario en Patrimonio Musical (2018/19)</i>
©	Patricia Martínez Gosálbez
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2019



**Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)**

Para más información:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

TFM

**AGUSTÍN IRANZO Y HERRERO (*1748-†1804):
ESTUDIO TEÓRICO-PRÁCTICO
DEL MAESTRO DE CAPILLA**

Autora: Patricia Martínez Gosálbez

Tutor: José María Vives Ramiro

Curso académico 2018/2019

ÍNDICE

Índice de siglas y abreviaturas	3
Agradecimientos	4
I. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Presentación del tema.....	6
1.2 Génesis y justificación.....	6
1.3 Estado de la cuestión.....	7
1.4 Objetivos.....	14
1.5 Metodología.....	14
1.6 Directrices críticas de la edición.....	16
1.7 Aspectos de Agustín Iranzo sobre los que no se va a incidir.....	16
2. CONTEXTO GENERAL	19
2.1 Situación en Alicante durante el siglo XVIII.....	20
3. SITUACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA DURANTE LA 2ª MITAD DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA	22
3.1 La música religiosa en Alicante: la Capilla Musical de la Colegiata de San Nicolás.....	23
4. LA INFLUENCIA ITALIANA EN LA MÚSICA RELIGIOSA ESPAÑOLA: POLÉMICAS	25
II. AGUSTÍN IRANZO Y HERRERO	27
1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA	28
2. OBRA	30
2.1 Tratado teórico: <i>Defensa del Arte de la Música</i>	30
2.1.1 Estructura y contenido del tratado.....	30
2.1.1.1 Carta I: «Respuesta a las preguntas que Don Agustín Iranzo hizo al traductor del <i>Origen y las reglas de la Música</i> del abate español Don Antonio Eximeno».....	31
2.1.1.2 Carta II: «Consulta sobre el prólogo del autor».....	35
Uso de la 7ª.....	36

Uso de la 5ª falsa (5ª disminuida).....	39
Afinación.....	40
Tipos de género: diatónico, cromático y enarmónico.....	41
Bajo cifrado.....	42
Reglas para cadenciar.....	44
Reglas para el contrapunto simple.....	44
Reglas para el contrapunto de dos notas contra una.....	46
Reglas para el contrapunto florido.....	47
Reglas para el contrapunto a 3 voces – Nota contra nota.....	48
2.1.1.3 Carta III: «Sobre la advertencia que lleva la obra».....	48
2.2 Composiciones musicales.....	50
III. PARTITURA EN EDICIÓN CRÍTICA.....	51
1. COMENTARIO ANALÍTICO DE LA <i>MISA DE REQUIEM BREVE</i>: RELACIÓN ENTRE LA OBRA TEÓRICA Y PRÁCTICA DEL MAESTRO IRANZO.....	74
IV. CONCLUSIONES.....	85
V. BIBLIOGRAFÍA.....	93

Índice de siglas y abreviaturas

Siglas

BNE → Biblioteca Nacional de España

BDH → Biblioteca Digital Hispánica

Abreviaturas

aum. → aumentada

B. → bajo

C. → contralto

Ed. → editorial

eds. → editores

dir. → director

dism. → disminuida

et al. → y otros autores

ibid. → en la misma obra acabada de citar

nº → número

lám. → lámina

Op. cit. → obra citada anteriormente

pág. → página

págs. → páginas

T. → tiple

Tn. → tenor

Agradecimientos

En primer lugar, agradecer al director de este trabajo, el Dr. José María Vives Ramiro, por sus correcciones, consejos, dedicación e infinita paciencia que han servido para llevar a cabo esta investigación.

Las excelencias del Máster de Patrimonio Musical de la Universidad de Granada en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía y la de Oviedo, han servido para abrirme un más amplio horizonte de la investigación musicológica que no debo ni deseo dejar de citar en este apartado. Han sido muchos los profesores que desde sus diferentes ópticas han enriquecido mi bagaje musical y musicológico.

A mis padres, mi familia y amigos, cuyo apoyo ha servido para avanzar en los momentos más difíciles a lo largo de esta investigación.

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema

Desde tiempos remotos, la provincia de Alicante siempre ha gozado de gran tradición musical, tanto a nivel compositivo, interpretativo y teórico. Han sido muchos los músicos que han dejado huella en la historia de la música, no solo en el ámbito alicantino sino también en el español.

Una de las instituciones más importantes de la ciudad es la capilla musical de San Nicolás, que refleja la importante actividad artística y cultural en Alicante desde su formación a principios del siglo XVII. La gran cantidad de composiciones conservadas en esta capilla es la clara evidencia de la relevante producción musical de esta institución a lo largo de los siglos.

Precisamente, este trabajo pretende centrarse en la figura de Agustín Iranzo y Herrero, maestro de capilla de la colegial de San Nicolás de Alicante desde 1774 hasta 1804 – con una ausencia de 9 años.

Esta investigación no es un estudio puramente biográfico, sino que se trata de la exposición de las ideas musicales del maestro Iranzo a partir del estudio de su único escrito teórico, el cual elaboró para rebatir los pensamientos de algunos teóricos de ideas musicales progresistas que él rechazaba.

A partir de aquí, se podrán relacionar y comprender esos aspectos teóricos con la propia producción práctica del maestro. Este hecho, a su vez, proporcionará una aportación al conocimiento de las manifestaciones musicales y culturales en la ciudad de Alicante a finales del siglo XVIII, ofreciendo así una visión más amplia del panorama artístico que formó parte de la cultura alicantina en esa época.

1.2 Génesis y justificación

La investigación y reconstrucción de las obras del Maestro de Capilla Agustín Iranzo supone una recuperación del patrimonio cultural y musical no solo de la ciudad de Alicante, sino también del patrimonio valenciano. La tradición musical en la Comunidad Valencia siempre ha sido un aspecto muy importante en nuestra cultura. Es por eso que la investigación sobre la música poco conocida de siglos anteriores significa un aumento de calidad en nuestra historia musical.

Además, este trabajo de investigación conlleva la adición de un capítulo más a la extensa y abundante historia de la música en la ciudad de Alicante. Particularmente, la elección de Iranzo

como maestro a investigar fue por la gran importancia que tuvo en la actividad musical de la capilla alicantina y que, a su vez, su obra fue de gran repercusión a nivel nacional. Asimismo, sus composiciones no han tenido la suficiente atención por parte de los investigadores, ya que son pocas las obras que se conocen de su abundante producción.

1.3 Estado de la cuestión

La figura del maestro Agustín Iranzo ha suscitado gran interés entre los investigadores musicales, sobre todo en el ámbito alicantino. No obstante, la mayoría de estos trabajos se centran en la historia y organización de la Colegiata de San Nicolás de Alicante, donde Iranzo ejerció como maestro de capilla desde 1773 hasta su fallecimiento en 1804, con un período de ausencia entre 1781 y 1789, por lo que no son estudios que profundizan en la teoría u obra musical del maestro.

Sin embargo, uno de los estudios que más ahondan sobre los diferentes aspectos de la vida personal y profesional del maestro Iranzo es el realizado por Ernesto Villar Miralles¹. Este escrito se encuentra dentro de su libro titulado *Alicante artístico-musical*², publicado en 1893, en el cual se hace referencia a la Capilla de Música de San Nicolás, a su historia y a diversos apuntes biográficos y críticos de sus maestros directores.

La parte dedicada a Agustín Iranzo consta de 37 páginas en las que se exponen aspectos biográficos, rasgos de su carácter, su vida artística, descripciones de su estilo musical y una relación numerada de sus obras. Villar Miralles comienza explicando la importancia de las investigaciones sobre antiguos maestros españoles, dado que las riquezas musicales de este tipo de obras están ignoradas, olvidadas y poco valoradas por los propios españoles, culpando de ellos a la Real Academia de Bellas Artes por no tener iniciativa en este asunto.

¹Ernesto Villar Miralles (*Alicante, 1849 – †Novelda, 1916) fue artista polifacético. A su faceta de violinista, compositor, director y arreglista hay que añadir las de escritor y poeta. Realizó numerosos escritos y una gran producción musical de género religioso y profano. Destaca por su colección de multitud de obras y escritos musicales de diferentes compositores, entre los que se encuentra Agustín Iranzo. Actualmente, el archivo Villar Miralles se encuentra en los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

²VILLAR MIRALLES, Ernesto: *Alicante artístico-musical – Estudio histórico-biográfico*, Alicante, Establecimiento tipográfico de A. Reus, 1893, págs. 169 a 206.

Villar, exponiendo un breve estado de la cuestión, afirma que sólo la publicación de Baltasar Saldoni³, publicada en 1868⁴, comenta algunos aspectos sobre la figura de Agustín Iranzo, sin ningún escrito más que evidenciar.

Ernesto Villar Miralles compara al maestro Iranzo con compositores españoles de la talla de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria o José de Ribera “El Españolito”. Villar asegura que Iranzo es continuador de su gloriosa tradición, aunque trazando nuevos rumbos al arte musical. En este punto, describe la música del maestro como innovadora, de excelente gusto artístico y prodigiosa originalidad.

Referido a los aspectos biográficos, Villar expone ciertos datos y fechas exactas de diferentes acontecimientos en la vida del maestro como la fecha de su bautizo, proveniencia de familia de media fortuna, primeros maestros con los que se inició en la música, tratadistas que estudió, primeras oposiciones, etc.

En cuanto a la oposición a Maestro de Capilla de San Nicolás de Alicante, Villar dedica 16 páginas a exponer con detalle los incidentes que surgieron con el Cabildo Colegial debido a que Iranzo no era sacerdote y, según las normas, no podía ejercer de Maestro de Capilla. En este aspecto, se detallan nombres de examinadores, fechas exactas, horas de reunión, lugar de asiento de los examinadores, explicación de los ejercicios en los que consistió la oposición, las polémicas por las decisiones de los Cabildos, descripción de los largos procedimientos de resolución de las oposiciones, etc. Todos estos datos están escritos en los libros de los Cabildos de esa época, conservados en el Archivo Municipal de Alicante.

Según los escritos de Villar, Agustín Iranzo opositó al cargo de maestro de Capilla de San Nicolás en enero de 1773. No obstante, debido a todas estas polémicas no fue nombrado hasta noviembre de 1774, es decir, más de un año y medio después.

A pesar de conseguir este gran puesto, Villar afirma que Iranzo recibió un ambiente frío y de despego por parte del Obispo y el Cabildo eclesiástico, lo que le incitó a pedir la maestría en la Catedral de Guadix (Granada) en 1780. Sin embargo, en 1789, volvió a solicitar la vacante que él mismo dejó en San Nicolás de Alicante, donde permaneció hasta su fallecimiento.

³Baltasar Saldoni i Remendo (*Barcelona, 4 de enero de 1807 - †Madrid, 3 de diciembre de 1889) fue un compositor y musicólogo español.

⁴Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868.

Después de elaborar un completo estudio biográfico, Villar comienza una descripción acerca de su estilo musical, afirmando que Iranzo tenía un espíritu creador, originalidad en los conceptos, ideas novedosas, etc., a pesar de los recursos limitados que tenía en la capilla. Tenía un estilo distanciado de los recursos de la antigua escuela, donde usaban enrevesados cánones y multitud de fugas. El estilo de Iranzo se acerca más a una música de melodías tiernas, apasionadas, de interés armónico, con un verdadero sentido estético aunque siempre apropiado al concepto de letra. Iranzo creó un estilo de música religiosa severo, inteligible, nuevo y agradable con variados recursos de armonía, modulación y novedad en los ritmos.

No obstante, en los últimos años de su vida fue defensor de las antiguas reglas del contrapunto escolástico. En este momento, fue cuando publicó su único tratado que, según nota puesta en el original «se publicó a petición de los señores jóvenes amantes de la música⁵». Según Villar, este tratado no impidió la reforma del arte musical pero sirvió para dejar legado de su cultura y su excelente gusto literario.

Para finalizar el estudio sobre Agustín Iranzo, se expone una relación numerada de 96 obras compuestas por el maestro, aunque advierte que debió escribir más pero se encuentran en paradero desconocido⁶.

A partir de aquí, diversos investigadores han escrito sobre la figura de Iranzo, aunque en todos se evidencia una clara influencia del completo y pionero estudio realizado por Ernesto Villar Miralles.

En 1970, el maestro y estudioso de la música Juan de Dios Aguilar Gómez publicó uno de los compendios más completos sobre la música en la provincia de Alicante, tanto religiosa como popular⁷. Este libro es un intento de resumen de las instituciones, compositores, sociedades musicales e intérpretes alicantinos más importantes de la historia de nuestra tierra.

Aguilar expone, en más de 30 páginas, información sobre la Capilla de San Nicolás, desde sus orígenes, su evolución con el paso de los años, composición de músicos a en las diferentes épocas, función de la Capilla en la ciudad alicantina, características, etc. Además, enumera una larga lista de los diversos maestros que estuvieron a las órdenes en la capilla

⁵VILLAR MIRALLES, Ernesto: *Alicante artístico-musical – Estudio histórico-biográfico...* pág. 198.

⁶*Ibid.*, págs. 200 a 206.

⁷AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1970.

musical. En el caso particular de Agustín Iranzo, expone una breve biografía que no dista de la elaborada por Villar Miralles.

Según afirma Aguilar, Iranzo «es considerado como el más ilustre música que ha pasado por esta Maestría⁸».

En 1991, el alicantino Juan Flores, publicó uno de los estudios más completos sobre Agustín Iranzo⁹. El autor profundiza sobre aspectos biográficos y estéticos del maestro, de quien destaca sus persistentes intentos de renovación de la capilla musical de la colegiata de San Nicolás de Alicante. Otro tema que pone de manifiesto el investigador es la polémica que inició Iranzo con el Concejo de la ciudad alicantina, debido al ingreso de músicos en la capilla sin realizar una posición previa.

En cuanto a la polémica con Eximeno, Juan Flores no aporta nada nuevo y afirma, de manera errónea, que se trató de un enfrentamiento directo con el abate. Más adelante se explicará con más detenimiento que fue una crítica de Iranzo sin respuesta por parte de Eximeno.

Por su parte, Andrés Soliveres Palencia ha publicado varios escritos acerca de la Colegiata de San Nicolás¹⁰, en los que menciona, de manera superficial, diferentes hechos de la vida del maestro Iranzo. El autor afirma que fue bajo la dirección de Agustín Iranzo cuando la capilla musical alicantina alcanzó el mejor momento artístico, tanto por la calidad y número de los músicos como de las obras interpretadas. Además, expone algunos datos económicos de los integrantes de la capilla en esos años, en los que se puede deducir que el maestro de capilla era quien más cobraba, con 100 lbs., frente a los 30 del sochantre.

No obstante, Andrés Soliveres tiene otra publicación que trata, íntegramente, la polémica entre el maestro Iranzo y el abate Antonio Eximeno¹¹. En este artículo se habla de una de las muchas discusiones que hubo sobre la utilización del estilo antiguo y moderno en la música religiosa. Agustín Iranzo, defensor del estilo tradicional, manifestó una opinión

⁸*Ibid.*, pág. 43.

⁹FLORES FUENTES, Juan: “Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII” en *Nassarre*, VII, nº2, 1991, págs. 33 a 72.

¹⁰PALENCIA SOLIVERES, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante: la Capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” de la Diputación Provincial de Alicante, 1996; PALENCIA SOLIVERES, Andrés: «La capilla de música de la Colegiata de San Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII» en *Revista de Historia Moderna*, nº15, Universidad de Alicante, 1996, págs. 403 a 416.

¹¹PALENCIA SOLIVERES, Andrés: «Defensa del Arte de la música del maestro de capilla Agustín Iranzo y Herrero (1748-1804): crítica abierta a la teoría musical del jesuita expulso P. Antonio Eximeno» en MESTRE SANCHÍS, Antonio y GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (eds.): *Disidencias y exilios en la España moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, págs. 747 a 754.

totalmente opuesta y radical a la de las ideas musicales de Eximeno, quien concebía unas reglas musicales más progresistas.

En este artículo, Soliveres expone una breve descripción biográfica, en la que numera los hechos más importantes de la vida del maestro, como su entrada en la colegiata de San Nicolás de Alicante en 1773; el traslado a la catedral de Guadix (Granada), desde 1781 hasta 1789, por la falta de recursos económicos y los desencuentros personales con el cabildo capitular; la vuelta del maestro a la capilla de San Nicolás en 1789, hasta su fallecimiento.

El siguiente punto que se trata en el artículo es sobre la polémica sobre la crítica a la obra de Eximeno, en el que Soliveres elabora un escrito liviano y superficial, más bien un comentario de la organización del tratado que un estudio musical en sí.

En las conclusiones de este artículo, el autor afirma que la respuesta de Eximeno a todos los maestros que impugnaron su tratado, vino de la mano de su obra *Don Lazarillo de Vizcardi*, un escrito irónico en el que el personaje principal se vuelve loco por la lectura del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Música* de Nasarre. No obstante, no se aporta ninguna evidencia que acredite dicha afirmación.

Por otra parte, Soliveres explica que Iranzo, a pesar de realizar duras críticas contra la evolución musical siguiendo el estilo nuevo estilo italiano, demostró su capacidad para asimilar paulatinamente los procedimientos por los que avanzaba la estética musical. Según el investigador alicantino, a partir de 1780, aparecen en sus composiciones elementos de corte clasicista, como introducción de nuevos instrumentos en la capilla (violas, clarinetes, trompas, oboes), melodías destacadas e importante intervención de los coros vocales, aspectos que le llevaron a ser uno de los maestros levantinos más relevantes del siglo XVIII¹².

En otra de sus publicaciones sobre la capilla de San Nicolás de Alicante¹³, Andrés Soliveres expone una breve biografía sobre Iranzo, en la que explica algunos de sus pasos hasta llegar a ser maestro de la colegiata alicantina. Además, Solivares describe las diferentes pruebas que el maestro tuvo que superar para llegar a adquirir el puesto al que opositaba. Asimismo, el autor también expone la polémica suscitada en el nombramiento de Iranzo, ya que no podía ser admitido al no ser clérigo, lo cual era un requisito primordial. Según Solivares, y coincidiendo

¹²*Ibid.*, pág. 754.

¹³PALENCIA SOLIVERES, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante. La Capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, págs. 76 a 78.

con Villar Miralles, fue en 1774, un año después de opositar, cuando Agustín Iranzo tomó posesión del cargo de maestro de capilla.

Por su parte, el musicólogo Francisco Javier Corral Báez elaboró su tesis doctoral sobre la Catedral de Guadix en el siglo XVIII, por lo que hace alusión a los 9 años que Iranzo estuvo ejerciendo de maestro de capilla en la catedral andaluza¹⁴.

La musicóloga alicantina Ana María Flori elaboró su tesis doctoral sobre los maestros de capilla de la Colegial de San Nicolás durante el siglo XIX¹⁵. En esta investigación expone ciertos datos sobre el papel del maestro Iranzo durante la última etapa de su vida. No obstante, este trabajo no aporta información sobre los aspectos musicales del maestro, sino que se centra en la organización y funcionamiento de la colegiata con cada uno de los maestros de capilla.

En cuanto a las polémicas a los escritos de Antonio Eximeno, son varias las investigaciones que abordan este tema. Además, la mayoría mencionan al maestro Iranzo como uno de los mayores críticos a la obra de Eximeno.

Otro estudioso que se interesó por la figura de Iranzo fue Alberto Hernández Mateos¹⁶, quien elaboró su tesis sobre el pensamiento musical de Antonio Eximeno. En uno de los puntos de esta investigación, Hernández aborda las diferentes polémicas y críticas que recibió la obra del abate español. Por esta razón, el maestro Iranzo, del que afirma que «fue el máximo exponente del “anti-eximenismo” en España¹⁷», tiene cierto protagonismo en parte de este estudio.

Hernández expone las seis preguntas que Iranzo realizó al traductor de la obra de Eximeno, don Francisco Antonio Gutiérrez, publicadas en el *Diario de Madrid* en 1796. No obstante, el objetivo de este punto de la investigación de Hernández no es realizar un análisis sobre la teoría musical de Iranzo, sino poner de manifiesto cuáles son las ideas que separan el pensamiento musical del maestro de capilla de Alicante con el de Antonio Eximeno. Además, el autor comete error en la fecha de publicación que pone del tratado de Iranzo, puesto que

¹⁴CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el siglo XVIII*, Antonio Martín Moreno dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia del arte, 2000; CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: «Agustín Iranzo Herrero: estado de la cuestión» en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid, SEdeM, 2001, págs. 1077 a 1089.

¹⁵FLORI, Ana María: *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y musical en la ciudad*, Joaquín Arnau Amo dir. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación audiovisual, documentación e historia del arte, 2004.

¹⁶HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto: «El pensamiento musical de Antonio Eximeno», José Máximo Leza Cruz dir. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 2012.

¹⁷*Ibid.*, pág. 568.

afirma que vio la luz en 1803, y en la portada del propio tratado original, utilizado para esta investigación, expone que fue publicado en 1802.

El autor de esta tesis explica que Iranzo estaba aferrado a unas normas musicales y compositivas heredadas del pasado, hecho que evidencia la realidad de casi todos los compositores españoles de esa época, ligados a capillas musicales que exigían la composición, casi íntegra, de música religiosa. Además, esa defensa a ultranza de las reglas musicales tradicionales es un rasgo de orgullo y casta del gremio eclesiástico¹⁸.

Por otra parte, formula una serie de hipótesis de porqué Iranzo se dirige más al traductor del tratado, Francisco Antonio Gutiérrez, que al propio Eximeno. Hernández afirma que podría ser por una cuestión de estatus, ya que Gutiérrez era de su mismo gremio, a pesar de que les hubiera “traicionado”. Si Iranzo hubiese contestado directamente a Eximeno estaría aceptando que pertenecía al gremio de los maestro de capilla españoles, hecho que quería evitar¹⁹.

Asimismo, Hernández realiza un breve listado de los autores que abordan dicho tema, entre las que destaca las investigaciones del musicólogo español Antonio Martín Moreno la cual se centra en citar los escritos que forman parte de la polémica, sin profundizar en la figura de Agustín Iranzo²⁰.

En el *Diccionario de la Música Valenciana* hay varios artículos de los que se ha podido obtener información sobre Agustín Iranzo. En primer lugar, la figura del maestro está recogida en este diccionario, dividida en dos secciones: una en la que se expone la parte biográfica y otra en la que se refiere brevemente la polémica suscitada tras la publicación de su tratado²¹. Asimismo, se hace alusión a Iranzo en dos partes más: en la voz de Antonio Eximeno, donde se erige como uno de los mayores detractores de las ideas del abate y en la información sobre la música de Alicante en general, donde sólo tiene una breve aparición por la publicación de su tratado²².

¹⁸*Ibid.*, pág. 576.

¹⁹*Ibid.*, pág. 573.

²⁰MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976, págs. 378 a 379; MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Musical, 1985, pág. 430.

²¹CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: «Agustín Iranzo y Herrero» en CASARES RODICIO, Emilio (director); DÍAZ GÓMEZ, Rafael; GALBIS LÓPEZ, Vicente (directores adjuntos), et al.: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales S.R.L., 2006, págs. 500 a 503.

²²Vives Ramiro, José María: «Alicante [Alacant]» en Casares Rodicio, Emilio (director); Díaz Gómez, Rafael; Galbis López, Vicente (directores adjuntos), et al.: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales S.R.L., 2006.

1.4 Objetivos

1. Recuperar parte del patrimonio musical alicantino, tanto teórico como compositivo.
2. Analizar la teoría musical de Iranzo a través de su tratado.
3. Estudiar las ideas de Iranzo frente a la tratadística del pasado y de su propio tiempo.
4. Realizar una edición crítica de una de las obras de Agustín Iranzo
5. Relacionar la teoría musical de Agustín Iranzo con su propia composición.

1.5 Metodología

La metodología seguida en esta investigación ha seguido varios caminos, condicionada por las escasas fuentes de información, dificultando así el proceso de estudio. Además, el desarrollo metodológico ha ido cambiando en función de las diferentes pretensiones de los objetivos propuestos. Por esta razón, esta investigación se ha basado mayoritariamente en el estudio de fuentes primarias y, en menor medida, ha sido un estudio historiográfico, por lo que se ha empleado, básicamente, el método inductivo y cualitativo.

En líneas generales, la metodología usada en la parte biográfica ha consistido en la búsqueda y estudio de las fuentes escritas preexistentes y la consulta en diferentes archivos sobre posibles datos u obra del maestro. La investigación histórica se nutre del estudio de los documentos, por lo que se ha tenido muy presente la heurística. Al trabajar con materiales de primera mano, se han sometido a una crítica histórica determinando si el documento es auténtico, el contenido, quién lo ha escrito, por qué motivos, etc. Estas interpretaciones son muy importantes en una investigación de este tipo, puesto que determinan lo que ciertos datos pueden significar en cada momento concreto, además de detectar posibles confusiones, como la ironía o la lectura entre líneas.

El procedimiento metodológico comenzó con una exploración y consulta de los estudios más accesibles de la vida y obra de Iranzo en diccionarios, revistas musicales, libros, compendios, páginas web y todo tipo de fuentes secundarias posibles. Como ya se ha expuesto en el apartado del estado de la cuestión, esta primera toma de contacto bibliográfica se centraba en los aspectos biográficos, estéticos y polémicos más relevantes del maestro; este hecho nos lanzó a plantearnos el estudio y análisis tanto de su obra teórica como de la práctica.

El siguiente paso consistía en la visita al Archivo de la Concatedral de San Nicolás de Alicante con el fin de poder trabajar directamente las fuentes primarias que se conservan de Agustín Iranzo. No obstante, por incompatibilidad de horarios no se pudo seguir este proceso.

Llegados a este punto, se procedió a la consulta en el catálogo digital de la BNE, es decir, en la Biblioteca Digital Hispánica. El resultado de la búsqueda fue de gran éxito, puesto que se encuentran digitalizados el tratado completo y 6 de las obras de Agustín Iranzo, pertenecientes al archivo personal de Ernesto Villar Miralles, escritor, poeta y músico alicantino. Las composiciones no son las originales, sino que son copias del propio Villar Miralles realizadas, según data el registro de la BNE, cerca de 1900. En cuanto al tratado, sí es una publicación original de 1802. El uso de estas tecnologías ha facilitado la obtención de documentos que, sin este tipo de plataformas, hubiesen sido difíciles de encontrar.

El camino de la investigación se allanó con la obtención de estos documentos. Por un lado, el tratado digitalizado nos permitía comenzar, a través de una fuente primaria, un estudio completo del pensamiento musical de Iranzo, ajeno a las corrientes estéticas de publicaciones anteriores. Por otra parte, la consecución de las composiciones manuscritas, registradas de forma digital, abrió la posibilidad de la elaboración de una edición crítica de una de las partituras. A su vez, se iniciaba uno de los objetivos de esta investigación: relacionar la obra teórica y práctica del maestro.

La lectura del tratado teórico no resultó del todo fácil, ya que a pesar del intento de claridad del maestro de capilla de la colegiata de Alicante en su discurso, el tratado adquiere un estado enredoso por sus constantes argumentos técnicos y estéticos repetitivos e, incluso, opiniones personales. Estas citas, la mayoría extremadamente largas, hacen que la lectura y la comprensión del texto fueran más complicadas. Además, el empleo de términos musicales utilizados en esa época e inexistentes en los tiempos actuales, exigen al lector unos conocimientos de la teoría musical de siglos pasados para comprender el significado de sus palabras.

En cuanto al criterio de redacción, se ha seguido una serie de normas con un mismo método en todo el trabajo:

- Los corchetes son utilizados para las adiciones y aclaraciones en citas. Cuando aparecen tres puntos entre dos corchetes, representa la omisión de algún fragmento de un texto original.
- El procedimiento empleado para las citas es el aconsejado por el director del trabajo,
- Las citas textuales que alcanzan varias líneas de extensión se han expuesto entre comillas, con un margen mayor al predeterminado para el texto ordinario y con un tamaño de letra un punto inferior respecto al del desarrollo del trabajo.

Los principales problemas que nos hemos encontrado a la hora de abordar la figura de Agustín Iranzo están relacionados con la búsqueda de fuentes primarias. A pesar de la amable colaboración de los responsables de los archivos, nos hemos topado con diferentes dificultades: restricciones horarias en el momento de consultar los manuscritos originales; limitación de documentos a consultar; impedimentos para fotografiar los documentos y, como consecuencia, único lugar de trabajo el archivo; normas propias de cada institución, etc.

1.6 Directrices críticas de la edición

En cuanto a la edición crítica, debido al volumen de las composiciones encontradas, se decidió escoger una de las obras para la presente investigación. Se trata del *Oficio de Difuntos – Misa de Requiem a 4*, que, como bien expresa su título, es una obra a 4 voces. Según el catálogo de las obras de Iranzo, publicado en el libro *Alicante artístico-musical* de Villar Miralles, es la única Misa de Requiem que compuso el maestro, por lo que adquiere una mayor importancia respecto a las demás obras halladas.

Como ya se ha dicho anteriormente, es una obra copiada de forma manuscrita por Ernesto Villar, por lo que no se pueden descartar posibles errores cometidos durante la copia. Sin embargo, por lo que se ha podido comprobar, las copias empleadas son muy respetuosas con el material original.

La principal idea ha sido elaborar una edición crítica adaptada a la notación actual, siempre siendo lo más fiel posible al original. Las pocas correcciones, adiciones o cambios que se ha añadido han sido reflejados en la partitura. Los criterios seguidos para la edición musical han sido los siguientes:

- Las indicaciones que aparecen en el manuscrito original se han respetado
- Cada añadido por nuestra parte, tanto de indicaciones como de texto, se ha introducido entre corchetes.
- En cuanto a la claves, en la partitura original aparecen las que se usaban en esa época, es decir, clave de fa en 4ª para el bajo, clave de do en 4ª para el tenor, clave de do en 3ª para el contralto y clave de do en 1ª para el tiple. Para esta edición, se ha cambiado las claves a los criterios actuales, siendo la misma para el bajo y clave de sol para las demás, siendo la del tenor octavada.
- Respecto al texto, se ha empleado el del manuscrito original. No obstante, se ha corregido algunos errores ortográficos detectados en el texto latino, tomando como modelo la versión litúrgica del *Liber Usualis*. Por otro lado, en algunas partes homofónicas del Oficio sólo aparece la letra en una de las voces, por lo que se ha aplicado también al resto, indicándolo entre corchetes.
- Los compases están numerados al inicio de cada sistema para facilitar el trabajo con las partituras y su lectura.
- Para mostrar las equivalencias musicales entre el manuscrito original y la transcripción se ha puesto el *incipit* al inicio de nuestra versión.
- La colocación de los cantos gregorianos en la transcripción ha seguido la posición original en el manuscrito. No obstante, como cuando aparece en la voz del tiple, las claves no coinciden, siendo clave de *fa* para el canto gregoriano y clave de *do* en 1ª para el tiple.

1.7 Aspectos de Agustín Iranzo sobre los que no se va a incidir

El trabajo biográfico ha sido esencialmente bibliográfico y no se plantea como objetivo de este trabajo completar los avatares de la vida musical de nuestro protagonista. Etapas tan hipotéticamente interesantes, como la de su estancia durante nueve años en la Catedral de Guadix, exceden las aspiraciones que nos planteamos en esta investigación.

Tampoco se va a tratar su vinculación con otras personalidades de la época, su labor docente al frente del magisterio de Capilla de San Nicolás, su prestigio e importancia para el cabildo colegial o la importancia que alcanzaron de sus alumnos.

2. CONTEXTO GENERAL

El presente trabajo no pretende profundizar en múltiples aspectos de la historia en general. No obstante, es de especial interés conocer y determinar los diferentes hechos históricos que marcaron la vida de Agustín Iranzo. Este estudio ayudará a comprender los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que influyeron en la evolución de la vida del maestro. Por esto, es necesario comentar un breve contexto histórico de la época en que vivió Iranzo para comprender así el proceso de transformación de los aspectos personales y profesionales del músico.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la música pasará por una transformación dentro de la actividad musical de los reyes y, por tanto, de la sociedad española. La música en España dependía de los gustos de la corte, asentada en Madrid, tanto de las fiestas religiosas como de las profanas. Con Carlos III, quien estuvo en el trono desde 1759 hasta 1788, se evidencia un cambio notable en la concepción y costumbres musicales, los cuales se acentuarán con el reinado de Carlos IV entre 1788 y 1808.

Desde que Carlos III llegó al trono español impulsó medidas reformistas contra todo lo relacionado con lo ilustrado, con una economía expansiva que promocionó el asentamiento de la clase media, más conocida como burguesía. Además, el rey se preocupó especialmente por los aspectos artísticos y musicales, realizando reformas en la enseñanza y la pedagogía. No obstante, estos cambios sociales provocaron disputas entre la Iglesia y el Estado por la educación de la juventud y, como consecuencia, la expulsión de los jesuitas.

Entre 1788 y 1808, ejerce como rey de España Carlos IV, en plena Revolución Francesa y el Imperio de Napoleón. Este reinado se vio afectado por el temor hacia las transformaciones internacionales, por lo que los gobernantes rechazaron el programa reformista que inició Carlos III, incidiendo así en la evolución de la actividad artística y musical del país²³.

Es en esta época cuando surgen nuevas formas de ganarse la vida, como son el concierto público y la publicación de obras. Por primera vez en la historia musical comienza a haber gente que paga por ver un concierto de música instrumental, hecho que hace que nazca el público en general.

²³ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Musical, 1985, págs. 15 a 19.

Tal y como ocurre en otras artes, la música refleja los aspectos políticos, sociales y culturales de la época en que se encuentra, por lo que la preocupación por la educación general y la estética fueron una constante entre los teóricos musicales. El cambio de mentalidad en este siglo quedó reflejado en escritos, tratados, métodos de enseñanza musical, críticas, etc., lo que permitió un conocimiento intelectual de las nuevas vías por las que circularían las manifestaciones culturales y musicales.

Hay que resaltar la gran cantidad de legado teórico dejado por los maestros de capilla, compositores y teóricos en España durante el siglo XVIII: algunos para criticar formas y usos modernos y mantener la tradición española, como en el caso de Agustín Iranzo; otros para aceptar y adoptar los nuevos caminos llegados de Italia o Francia, como puede ser el caso de Tomás de Iriarte, Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Roel del Río, Antonio Soler, Domenico Scarlatti o Antonio Eximeno, quien tendrá gran importancia en este trabajo por la contestación que le hizo Iranzo a su tratado.

A pesar de las discrepancias entre los ideales musicales de unos y otros, estos tratadistas consiguieron acercar la música a las exigencias de los nuevos tiempos y, a su vez, impulsar su importancia dentro de la sociedad española. Gracias a estos escritos, España quedaba integrada dentro del bastimento cultural europeo, asimilando las nuevas aportaciones del arte musical.

2.1 Situación en Alicante durante el siglo XVIII

La dirección de los asuntos políticos, económicos y administrativos de la ciudad de Alicante durante esta época correspondía, de igual manera que en la actualidad, al ayuntamiento.

Durante el siglo XVIII se afianzó el crecimiento de la ciudad, impulsado sobre todo por el comercio que se desarrollaba a través del puerto marítimo.

Alicante era la puerta de salida de los productos provenientes de La Mancha y la de entrada de los productos del mar, como los salazones. En 1785 llegó a tener su propio Consulado del Mar, independiente del de Valencia.

Al ser Alicante uno de los grandes puertos marítimos del Mediterráneo, el riesgo de contagio por vía marítima era considerable. Por esta razón y para resguardar la salud pública, se nombraban cada año dos diputados responsables de certificar la procedencia de las

mercancías que transportaba cada embarcación. No obstante, estas medidas no evitaron ciertas epidemias en la ciudad durante esta época²⁴.

En general, la nobleza y la Iglesia poseían la mayor parte de las tierras en la ciudad. Por esto, el gran impulso demográfico comparado con la escasez de tierras libres provocó el descontento de la población, agravado, a su vez, por las malas cosechas, las precarias condiciones sanitarias, las imposiciones fiscales, etc.

A finales del siglo XVIII, la Revolución Francesa tuvo consecuencias inmediatas en la ciudad alicantina. A partir de 1789, y sobre todo desde 1793, cuando se declara la guerra entre la monarquía española y la república francesa, el Mediterráneo dejó de ser un lugar seguro para el comercio internacional. Alicante, que debía a este comercio el desarrollo adquirido durante todo el siglo, quedó seriamente afectada por este hecho, de tal manera que comenzó a reducirse considerablemente la entrada y salida de buques de su puerto, con la consiguiente consecuencia económica.

Además, la conjunción de factores climáticos y bélicos convierte el período de 1789 a 1807 en uno de los más trágicos de la historia contemporánea de Alicante. De 1789 a 1791 se padeció una importante sequía que afectó gravemente en la producción de la huerta. En la década siguiente se sucedieron diferentes catástrofes agrícolas como intensas lluvias con pedriscos, heladas, inundaciones y de nuevo una gran sequía. Todos estos hechos confirman las enormes dificultades en la que se halló la agricultura alicantina.

En cuanto a las características de la población alicantina, la gran mayoría era analfabeta y sin más pretensiones que la mera supervivencia debido a la carencia de los bienes básicos.

²⁴VV.AA: *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo III, Edad Moderna*, Alicante, Patronato Municipal, 1990, págs. 247 y 248.

3. SITUACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA DURANTE LA 2ª MITAD DEL SIGLO XVIII

Los principales núcleos de actividad y producción musical durante el siglo XVIII siguen siendo los mismos que en el siglo que le precede: la Iglesia, la Corte, las Casas de la Nobleza y los Teatros. De todas estas instituciones, la Iglesia adquirió el papel más importante por su asentamiento en todo el territorio español en catedrales, monasterios, colegiatas, parroquias, etc., lo que proporcionó una gran cantidad de empleos relacionados con la profesión musical.

Desde el siglo XVII, hubo el pensamiento general en España que la música era el medio que servía para reproducir el programa ideológico del poder político y religioso en una época de crisis económica y espiritual. Por esta razón, durante el siglo XVIII, la música tuvo una importante función dentro de la sociedad española: perpetuar el orden social y religioso establecido²⁵.

La vida musical religiosa en el siglo XVIII se basa en la formación de capillas de música en las distintas instituciones religiosas del país. El principal responsable de la misma es el maestro de capilla, cuyas obligaciones eran cuidar e instruir a los niños cantores, componer la música para el culto divino y dirigir el coro.

Todo el funcionamiento de la capilla depende del maestro, por lo que la responsabilidad que recae sobre él es elevada. El maestro tenía diversas funciones que cumplir: enseñar y educar a los niños cantores, formar a los instrumentistas, dirigir y ensayar las funciones litúrgicas de cada domingo y fiesta, presidir las diversas oposiciones a plazas de músicos, recomendar al cabildo qué obras de otros compositores se podían interpretar juntos a las de producción propia y componer música nueva para cada día de fiesta, tanto litúrgica – en latín – como no litúrgica – en castellano.

Por todo esto, las capillas de música en el siglo XVIII eran instituciones docentes en las que se instruían alumnos no solo en música, sino también en humanidades²⁶. Además, se convirtieron en grandes centros de creación musical. Prueba de ello es la gran cantidad de obras conservadas en los archivos catedralicios en todo el territorio español.

²⁵ PALENCIA SOLIVERES, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante. La Capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, pág. 21.

²⁶ MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Musical, 1985, págs. 23 y 24.

3.1 La música religiosa en Alicante: la Capilla Musical de la Colegiata de San Nicolás

La parte cultural de la ciudad se basaba en el establecimiento de las órdenes religiosas como la de los Jesuitas y su colegio. Además, la gran actividad musical de los maestros de capilla surge de un edificio emblemático para la ciudad de Alicante: la Colegiata de San Nicolás.

La iglesia de San Nicolás de Alicante fue edificada entre 1616 y 1662 donde antes quedaba una iglesia medieval. Sin embargo, su parte más antigua data del siglo XV. Esta importante construcción llevó muchos años y supuso para los alicantinos un gran esfuerzo humano y económico hasta su culminación.

Las características arquitectónicas de la iglesia se basan en una sola nave, con capillas entre los contrafuertes perforados y un crucero, muy amplio, marcado por la interrupción de las capillas y la tradición medieval de disponer una girola en la cabecera. La tribuna que recorre el interior de la iglesia, sobre las capillas, actúa como unificador del espacio interno. Todas estas peculiaridades hacen que el edificio adquiera un aspecto clasicista²⁷. Se podría decir que la iglesia posee un aspecto exterior de una gran sobriedad, que estilísticamente se puede enmarcar entre un Renacimiento tardío y el llamado Barroco desornamentado.

Esta institución fue un centro cultural muy importante en el seno de la ciudad de Alicante y, sin duda, el espacio musical más importante. A partir de 1600 ya hay información sobre la actividad del maestro de capilla. Desde que se instauró la *Bula de erección*, la cual daba preferencia a ocupar los puestos de obligación solo a los nacidos en la ciudad de Alicante, hizo que la mayoría de los maestros de capilla de San Nicolás durante el siglo XVII y principios del XVIII fueran alicantinos.

El siglo XVIII fue testigo de la edad de oro de la Capilla Musical, llegándose a considerar entre la mejores de España. Maestros como Manuel Comeres, Gabriel Aznar – iniciador del archivo musical de la Colegiata – o el protagonista de esta investigación, Agustín Iranzo, son gloria de patrimonio musical alicantino y español.

²⁷VV.AA: *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo III, Edad Moderna*, Alicante, Patronato Municipal, 1990, págs. 320 a 321.

A mediados del siglo XIX, el Ayuntamiento suprimió la subvención a la Capilla y aquí comenzaron sus dificultades. No obstante, los maestros que ejercieron durante estos años pudieron mantener un nivel de calidad elevado por su gran dedicación.

Actualmente, la iglesia tiene rango de Concatedral y es una de las sedes catedralicias de la diócesis de Orihuela-Alicante, junto con la Catedral del Salvador de Orihuela. Asimismo, el servicio musical para los actos más solemnes de San Nicolás los presta el Coro «Veus del Alba» San Nicolás, dirigido por D. José Vicente Leal Clavel, y por el organista titular D. Luis Egío.

4. LA INFLUENCIA ITALIANA EN LA MÚSICA RELIGIOSA ESPAÑOLA: POLÉMICAS

Desde finales del siglo XVII, muchos compositores españoles comenzaron a imitar los modelos italianos de la época, siendo importante la influencia de los italianos Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, residentes en la corte madrileña.

En el siglo XVIII, la música religiosa seguía teniendo una única función: servir al culto. No obstante, con el paso del tiempo las nuevas tendencias y corrientes artísticas, iniciadas a finales del siglo anterior, posibilitaron que se sobrepasara el aspecto religioso. En ocasiones era difícil diferenciar las composiciones dedicadas a la función litúrgica y las que pasaban a ser casi un género teatral y profano como arias y villancicos que se interpretaban en las catedrales e iglesias de toda España.

Toda esta nueva estética musical provocó la división de los maestros españoles: por un lado, progresistas que defendían la evolución que estaba experimentando la música; por el otro, maestros que seguían manteniendo una postura tradicional en cuanto a la teoría musical se refiere, defendiendo con ahínco las reglas musicales que se venían dando desde hacía siglos.

En el territorio valenciano, muchos compositores y maestros de capilla fueron difusores del nuevo estilo. Todavía se usaban formas musicales barrocas, pero se introdujeron nuevas formas con varios instrumentos y varias voces.

II. AGUSTÍN IRANZO Y HERRERO

1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

El estudio biográfico de la vida de Agustín Iranzo no es uno de los objetivos principales de esta investigación. No obstante, para contextualizar esta parte del trabajo, se expondrá una breve biografía del maestro a partir de escritos de otros investigadores²⁸, sobre todo de la publicación de Ernesto Villar Miralles²⁹.

Agustín Iranzo y Herrero (*Aliaga, Teruel, 1748 - †Alicante, 1804) se formó musicalmente desde niño en su pueblo natal. Poco tiempo después, pasó a cursar sus estudios en Zaragoza con Bernardo Miralles, reputado maestro de la Catedral de Zaragoza. De sus escritos teóricos, se deduce que estudió las obras didácticas de Pedro Cerone³⁰ y Pablo Nasarre³¹, evidenciando su aprendizaje tradicional. También alude a algunos estudios del teórico italiano Nicolás Jommelli³², lo que demuestra su gran formación musical. Además del aspecto teórico, Iranzo comenzó a destacar desde temprana edad como compositor.

En 1768, fue opositor a la vacante de maestro de capilla de las Salesianas Reales de Madrid, plaza que no pudo conseguir. No obstante, solo el optar a esas oposiciones revela los grandes y profundos conocimientos y talentos musicales del joven Iranzo. Más tarde, residiría un tiempo en Murcia, hasta que se presentó a las oposiciones para maestro de capilla de San Nicolás de Alicante en 1773.

Tras unas duras pruebas, el tribunal se inclinó definitivamente por Agustín Iranzo. No obstante, esta decisión provocó cierta polémica, puesto que el cabildo eclesiástico no podía

²⁸FLORES FUENTES, Juan: “Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII” en *Nassarre*, VII, nº2, 1991, págs. 33 a 72. PALENCIA SOLIVERES, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante. La Capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, págs. 76 a 83; PALENCIA SOLIVERES, Andrés: “Defensa del Arte de la música del maestro de capilla Agustín Iranzo y Herrero (1748-1804): crítica abierta a la teoría musical del jesuita expulso P. Antonio Eximeno” en MESTRE SANCHÍS, Antonio y GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (eds.): *Disidencias y exilios en la España moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, págs. 747 a 754; PALENCIA SOLIVERES, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante: la Capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” de la Diputación Provincial de Alicante, 1996; PALENCIA SOLIVERES, Andrés: “La capilla de música de la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII” en *Revista de Historia Moderna*, nº15, Universidad de Alicante, 1996, págs. 403 a 416.

²⁹VILLAR MIRALLES, Ernesto: *Alicante artístico-musical – Estudio histórico-biográfico*, Alicante, Establecimiento tipográfico de A. Reus, 1893, págs. 169 a 199.

³⁰Domenico Pietro Cerone (*Bérgamo, 1566 – †Nápoles, 1625) fue un sacerdote y teórico de la música italiano de finales del Renacimiento. Es famoso por un gran tratado de música que se publicó en 1613, una obra que ha sido muy útil para conocer las prácticas sobre composición musical existentes en el siglo XVI.

³¹Pablo Nasarre (*Alagón, Zaragoza, 1650 – Zaragoza, 1730) fue un religioso, organista y compositor de música español. La obra Escuela Música según la práctica moderna lo convirtió en uno de los más importantes teóricos de la música barroca.

³²Niccolò Jommelli (*Aversa, Nápoles, 1714 – †Nápoles, 1774) fue un compositor italiano, uno de los que tuvo más renombre entre los muchos compositores de ópera del siglo XVIII. También escribió numerosas obras religiosas.

conceder esa plaza a Iranzo, ya que no era clérigo y éste era un requisito primordial. Tras ciertas disputas entre los cabildos de la ciudad durante más de un año, finalmente Agustín Iranzo tomó el cargo de maestro de capilla el 26 de noviembre de 1774.

Sin embargo, esta conflictiva decisión provocó numerosos problemas y resentimientos que no dejaron funcionar en toda su plenitud la capilla musical de Alicante. Este ambiente oscurecido provocó la marcha a la catedral de Guadix (Granada) de Iranzo, quien presentó su renuncia a la plaza de San Nicolás en 1780.

Desde su marcha de Alicante, no se han podido obtener datos biográficos sobre el maestro, aspecto que se podría ampliar en posibles investigaciones posteriores.

A partir de 1789, se sabe que Iranzo volvió a su anterior puesto en Alicante, ya que la capilla musical alicantina pasó por un mal momento artístico desde su marcha: falta de profesores estables, escasez de voces jóvenes de tiple, bajas dotaciones de la ciudad a la música, etc.

Tras su reincorporación, el maestro Iranzo intentó una reforma del reglamento interno de la capilla, sobre todo en cuestiones que facilitarían el buen funcionamiento y la interpretación de sus obras. No obstante, tras varios problemas con los cabildos y el Ayuntamiento, frenó esta reforma iniciada por el maestro.

Agustín Iranzo permaneció como maestro de capilla de la colegiata de San Nicolás de Alicante hasta su fallecimiento el 27 de septiembre de 1804, a los 56 años de edad. Al ser una muerte por una epidemia que consternó a toda la ciudad de Alicante, el maestro tuvo que ser enterrado en una fosa común por orden gubernativa.

2. OBRA

A lo largo de su vida, el maestro compuso una gran cantidad de obras de diferentes géneros, entre las que se pueden destacar varias misas, lamentaciones de Semana Santa a dos voces y coro con orquesta, salves a cinco voces para la Virgen de los Remedios (patrona de la ciudad de Alicante), misereres, responsorios, nocturnos, villancicos, ofertorios, motetes, etc. Además, escribió un único tratado teórico para exponer sus ideales musicales para rebatir a las nuevas tendencias que inundaban la música española, el cual es objeto de estudio para esta investigación.

Por esta razón, se examinará, en primer lugar, la teoría expuesta por el maestro en su único escrito. En segundo lugar, se elaborará una edición crítica de una de sus composiciones para coro, para así poder comprender y relacionar las ideas teóricas y prácticas de Agustín Iranzo.

2.1 Tratado teórico: *Defensa del arte de la música*

Agustín Iranzo publicó en 1802 un tratado titulado *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla*. Tal y como se explica en la portada del propio tratado, es una impugnación al *Origen y reglas de la música*, obra escrita por el abate español Antonio Eximeno. Además, en esa misma portada se expone que el autor del tratado, *maestro de capilla de la insigne iglesia colegial de la ciudad de Alicante*, lo dirige “por vía de consulta” al maestro de capilla don Francisco Antonio Gutiérrez, que, a su vez, es el traductor de la obra de Eximeno.

2.1.1 Estructura y contenido del tratado

El *Defensa del arte de la música* está formado por 146 páginas, todas ellas dedicadas a la acérrima defensa de la música del templo y de los compositores españoles, partiendo de las ideas que rechaza de los escritos de Antonio Eximeno.

Desde el inicio del tratado, el maestro Iranzo quiere estructurar de una manera clara los contenidos y las críticas que piensa hacer a las ideas musicales de Eximeno. Para ello, Iranzo divide el libro en tres partes, a las que él llama “cartas”, las cuales tratan diversos temas musicales que el maestro considera relevantes.

No obstante, y a pesar del intento de claridad del maestro de capilla de la colegiata de Alicante en su discurso, el tratado adquiere un estado enredoso por sus constantes argumentos técnicos y estéticos repetitivos e, incluso, opiniones personales. Además, durante todo el escrito, Iranzo expone diversos textos sacados del tratado de Eximeno para, a continuación,

rebatirlos de manera insistente. Estas citas textuales, la mayoría extremadamente largas, hacen que la lectura y la comprensión del texto sean más complicadas.

2.1.1.1 Carta I: «Respuesta a las preguntas que Don Agustín Iranzo hizo al traductor del *Origen y las reglas de la Música* del abate español Don Antonio Eximeno»

En esta parte, que ocupa 10 páginas de tratado, Iranzo comienza exponiendo las 6 preguntas que le hizo al traductor del compendio de Eximeno, Francisco Antonio Gutiérrez, en el *Diario de Madrid* en el año 1796³³, por lo que en toda esta primera parte alude personalmente a este maestro de capilla. Como no obtuvo respuesta en ninguna de sus cuestiones, Iranzo pretende contestarse a sí mismo para dejar claro las verdaderas leyes musicales que él y otros muchos maestros de capilla defienden.

Pregunta 1. «Se desea saber si el autor de la obra» [...] «llegó a ver las sólidas reglas de la Música, que la constituyen arte; pues según dice Vm. En el citado *Diario*, puede inferirse que solo llegaron a su noticia, *reglas vagas y falaces*, que el arte de la Música no conoce³⁴»

En esta primera cuestión, Iranzo se refiere a los argumentos de Eximeno (y de Gutiérrez como traductor) en los que afirma que la teoría musical está basada en reglas falsas derivadas de las matemáticas y viejos libros de contrapunto. Según las ideas de Eximeno, el compositor debía aplicar su talento original, por lo que las reglas deberían deducirse de la misma práctica y experiencia. Por esto, la armonía quedaría resuelta con 2 o 3 reglas, reducidas a lo que se usa en la práctica, lo que facilitaría el estudio musical a los principiantes, haría el arte musical más sencillo y se podría componer con más libertad.

Según los textos de Eximeno, que el propio Iranzo cita en su tratado, la música se halla en ese tiempo en un estado “vago e incierto” porque muchos compositores miran con desprecio las nuevas obras y están anclados en una “rutina absurda³⁵”.

Como respuesta a estas afirmaciones de Antonio Eximeno, el maestro Iranzo expone una serie de razones para rebatir las ideas anteriores y argumentar que el arte musical está fundado por reglas sólidas y ciertas. Además, alude a las obras clásicas que se cantan en las

³³IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestro de Capilla. Impugnación al Origen y Reglas de la música, obra escrita por el abate español Don Antonio Eximeno*, oficina de Juan Vicente Teruel, Murcia, 1802, pág. 3

³⁴*Ibid.*, pág. 5.

³⁵*Ibid.*, págs. 3 a 5.

Iglesias, Catedrales y Colegiatas españolas. En esta parte del tratado, Iranzo no menciona con exactitud cuáles podrían ser esas obras, sino que se limita a decir “todas” las obras religiosas.

Pregunta 2. «Se espera diga Vm. Si se podrá enseñar el arte de la composición en seis meses a un hombre de buen talento, y en ocho a otro de mediano [...]»³⁶»

Agustín Iranzo se indigna con la exposición de Eximeno, en la que afirma que si los principiantes siguen sus reglas de armonía, reducidas en 2 o 3 normas, el tiempo de aprendizaje sería de unos 8 meses. No obstante, si el estudiante es de buen talento podrá aprender el arte musical y de composición en 6 meses.

Esta idea dista de la de Iranzo, que explica que se necesitan varios años para comprender todo el arte musical y saber reducirlo a la buena práctica. Acepta que la armonía se pueda reducir a 2 o 3 hechos, pero a estos se pueden añadir numerosas observaciones y casos diferentes que no se pueden dejar de conocer.

Pregunta 3. «¿Por qué causa se ha considerado siempre la música, en sentir de todo hombre sabio, por uno de los artes más difíciles, siendo (si hemos de creer a Vm.) *el más sencillo y fácil del mundo?*»³⁷»

Siguiendo con el precepto que la armonía musical se puede deducir en pocas reglas para la facilitación en la composición, Eximeno afirma que este arte se puede considerar fácil y sencillo para su aprendizaje y comprensión.

En respuesta a esta afirmación, Iranzo expone que siempre se ha considerado la música como uno de los artes más difíciles, pero el maestro es incapaz de manifestar por qué. No obstante, explica que las leyes han sido y son exactas y sólidas para establecer diferentes conceptos musicales:

- Demostrar los intervalos de la escala o diapasón de todos los tonos.
- Explicar la armonía mayor y menor.
- Manifestar las reglas para el uso de la armonía imperfecta.
- Evidenciar las reglas para el buen orden para las cláusulas, cadencias y periodos.
- Justificar el uso de los intervalos disonantes que se conocen.

³⁶*Ibid.*, pág. 6.

³⁷*Ibid.*, pág. 7.

Estas reglas musicales son para todo tipo de género de contrapunto y composición. Es aquí cuando Iranzo enumera los géneros musicales de esa época: para el Templo, para la formación perfecta de 1, 2 o 3 coros de voces (policoralidad), para el «sabio invento de orquesta completa de instrumentos», para cantar o tocar a solo o dúo, para bailar y para el teatro.

Cabe detenerse en la frase «sabio invento de orquesta completa de instrumentos», en la que Iranzo acepta una renovación en la estructura de la orquesta, añadiendo, incluso en algunas de sus composiciones a partir de 1780, nuevos instrumentos en la capilla como violas, clarinetes, trompas u oboes³⁸.

Todos estos aspectos musicales que expone Iranzo están lejos del pensamiento progresista de Eximeno. Desde tiempos remotos, el arte musical únicamente podía ser entendido por unos pocos maestros y eruditos que tenían acceso a esa formación privilegiada. Sin embargo, esas ideas, ancladas en el pasado, son rechazadas por los nuevos músicos del siglo XVIII.

Pregunta 4. «¿Será por ventura faltar a la verdadera política, y aún a la caridad cristiana, dar al público los defectos o ignorancia de aquellos sujetos que *injustamente desacreditan la inocente arte de la música* (así se explica Vm.) *diciendo de ella tales necedades, cuales no dicen los artistas mecánicos sobre sus respectivos oficios?*³⁹ »

Esta pregunta viene de las discrepancias entre la música teórica y la música práctica que se evidenciaba entre los escritores musicales durante el siglo XVIII.

En la teoría antigua, los verdaderos músicos eran aquellos que entendían y comprendían las verdaderas leyes y reglas musicales, la teoría de todos los maestros que habían escrito sobre el arte desde los primeros tiempos, quienes sabían interpretar y componer desde un canto llano, etc. De hecho, la música estaba integrada dentro de las artes liberales, llamadas así porque eran cultivadas por hombres libres, diferenciadas de las artes serviles, propias de los esclavos o siervos. Las liberales se dividían en el *trívium*, compuesto por la gramática, la retórica y la dialéctica, y en el *quadrivium*, formado por la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Las vulgares incluían la arquitectura, la escultura y la pintura, pero también otras actividades que hoy consideramos artesanía. Sin embargo, y a pesar que la música estaba

³⁸PALENCIA SOLIVERES, Andrés: “Defensa del Arte de la música del maestro de capilla Agustín Iranzo y Herrero (1748-1804): crítica abierta a la teoría musical del jesuita expulso P. Antonio Eximeno” en Mestre Sanchís, Antonio y Giménez López, Enrique (eds.): *Disidencias y exilios en la España moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, págs. 747 a 754.

³⁹IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 8.

considerada un arte liberal, los instrumentistas que interpretaban la música estaban considerados meros trabajadores puesto que no comprendían la teoría musical.

No obstante, conforme avanzaba la práctica musical, ligada a la perfección y la emancipación de los instrumentos, sobre todo durante el siglo XVIII, la percepción musical fue cambiando. La práctica iba por delante de la teoría, por lo que muchos músicos comenzaron a considerar la teoría musical como algo antiguo y falaz, como es el caso de Eximeno.

En este aspecto, Iranzo, siguiendo con las antiguas ideas de las capillas musicales, dictamina que muchos instrumentistas ignoran los conocimientos más importantes y útiles, por lo que no están bien instruidos para la comprensión del hecho musical y son meros ejecutantes.

Pregunta 5. «¿Sería mengua de un pintor, publicar por calles y plazas de la Corte, que una de las artes de recreo más necesarias al hombre, cual es la pintura, se hallaba en un estado vago e incierto, por culpa de sus profesores [...] siendo unos meros ejecutores o rutineros maquinales⁴⁰?»

Iranzo, a lo largo de todo su escrito, compara el estado de la música en la sociedad de su tiempo con otras artes, aludiendo a otras ciencias en numerosas ocasiones. En esta ocasión, intenta rebatir la afirmación de Eximeno, en la que publica que la música se encuentra en un estado oscuro por culpa de los maestros cuyos ideales están anclados en el pasado.

Iranzo cree que es un descrédito hacia todos los maestros de capilla la afirmación de Eximeno, por lo que defiende, una vez más, el excelente trabajo realizado por sus compañeros de gremio y el respeto que por ello merecen.

Pregunta 6. «Se desea saber [...] si los que son maestros en la música, según la escuela que en nuestra España se enseña [...] caminas o no a ciegas; y si deberían emprender un nuevo rumbo [...]»⁴¹

Iranzo realiza esta pregunta tras leer varias ideas del tratado de Eximeno en las que expone que los maestros de capilla “caminaban a ciegas” por usar unas reglas falaces que no se adecuaban a la música práctica y que deberían emprender un nuevo camino, puesto que se hallaban expuestos “entre la turba ignorante”.

⁴⁰IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 9.

⁴¹*Ibid.*, pág. 10.

El maestro Iranzo replica que los maestros de capilla no deben dejar de estudiar los fundamentos que para él son los sólidos de la teoría musical, pudiendo así comprender las composiciones pasadas basadas en estas reglas.

En definitiva, esta primera parte del tratado es una exposición de las seis preguntas que Iranzo realizó al traductor al castellano de la obra de Eximeno. El maestro de San Nicolás de Alicante recrimina a Gutiérrez, maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, que acepte las afirmaciones de Eximeno, las cuales dejan en mal lugar a todos los compañeros de gremio y, en definitiva, al arte musical.

2.1.1.2 Carta II: «Consulta sobre el prólogo del autor⁴²»

Esta segunda parte del tratado, Iranzo sigue con sus argumentos para contestar y rebatir tanto a Eximeno, como autor de la obra, como a Gutiérrez, traductor al castellano de la misma.

Desde el principio del escrito, pide que el traductor reconsidere sus palabras y confiese que los maestros de capilla no han vendido aforismos ni reglas inútiles. Durante varias páginas, y de manera insistente y repetitiva, Iranzo defiende las reglas antiguas con fervor y exponiendo duras críticas a quien no lo hace, dando razones tanto personales como profesionales. Además, también juzga la posición progresista de los artículos musicales del *Diario de Madrid*.

Esta postura radical de Iranzo evidencia la incompreensión del pensamiento de unos y otros, ya que el tratadista español era totalmente ajeno a las características de la teoría y la práctica musical de la época a nivel europeo. La defensa a ultranza de las “verdaderas reglas” de la música religiosa y española era una manera de rechazar las nuevas tendencias que invadían los estilos musicales.

Siguiendo con la contestación a diversas afirmaciones de Eximeno, en las que dice que los maestros de capilla no tienen ninguna regla de contrapunto que no sea falsa o mal entendida, o que para la práctica musical de nada sirve la teoría de las matemáticas, Iranzo ataca de manera personal, afirmando que Eximeno se lanzó a escribir este tratado musical con muy poca preparación musical, recriminando que expone esas ideas por falta de comprensión.

⁴²IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 14.

Esta investigación no sólo pretende centrarse en las polémicas estéticas o prácticas que surgieron de la influencia de nuevos caminos, sino también exponer las reglas musicales que Iranzo defiende.

Para ayudar a comprender sus ideas y pensamientos musicales, Iranzo analiza una serie de ejemplos musicales en los que pone de manifiesto las verdaderas reglas que él defiende, de los cuales se han sacado las diferentes normas que el maestro justifica para una buena composición. Cabe destacar que Agustín Iranzo no expone ningún ejemplo musical práctico, es decir, se limita a explicar en largos párrafos los movimientos de las voces en cada fragmento musical. Los ejemplos musicales que aparecen en este trabajo han sido sacados de las explicaciones del propio Iranzo y de las láminas del tratado de Antonio Eximeno.

A continuación, se expondrán las normas defendidas por Agustín Iranzo a lo largo del todo el tratado.

Uso de la 7ª

La explicación por parte de Iranzo de la 7ª viene dada por la pregunta, de forma retórica, que se hace Eximeno en su tratado, replicando la inutilidad de la teoría de la preparación de las disonancias, si en el uso práctico no se lleva a cabo.

El maestro de capilla contesta que es para que la disonancia no “ofenda el oído” en todas las cláusulas, cadencias y modulaciones. Según Iranzo, ningún maestro de capilla ha introducido una disonancia sin preparar en ninguna de sus composiciones. Para ello, alude a varios ejemplos de fragmentos musicales que el propio Eximeno expone en su tratado.

Como ya se ha dicho, Iranzo es un acérrimo defensor de la teoría musical tradicional, rechazando cualquier tipo de avance. Es por ello que sigue las normas establecidas por teóricos de siglos pasados, como Pablo Nasarre o Pedro Cerone.

Debido a la dificultad de comprensión de estos términos, es preciso exponer en qué consiste una ligadura para los teóricos del siglo XVII y, en este caso, también para Iranzo. Una ligadura es usar la especie disonante en puesto principal del compás (tanto el dar como el alzar), teniendo antes una prevención y después una salida bajando de grado a especie imperfecta. Existen tres partes esenciales en una ligadura:

- Prevenir: puede ser tanto en especie consonante como en disonante. Además, puede ser la misma especie que se liga.
- Ligar: siempre en especie disonante.

- Desligar: siempre en especie consonante imperfecta mayor o menor (6ª o 3ª) y de grado (sin salto). Normalmente, si se cierra cláusula se desligará con imperfecta mayor, y si no cierra pueden ser ambas.

Los primeros ejemplos del uso de 7ª los saca de la conocida Misa Papa Marcelo de Palestrina⁴³ (*1525-†1594)⁴⁴, en los que numera las diferentes ocasiones en los que el uso de la 7ª es correcto. Como aclaración, estos ejemplos están transcritos según la partitura original, sin el bajo fundamental y cifrado que Eximeno añade en su tratado, aspecto que se abordará más adelante. Además, están escritos únicamente en dos pentagramas, para facilitar la lectura.

Compás 4

Prevenir Ligar Desligar

7ª con preparación en el tiple I

Compás 11

Prevenir Ligar Desligar

7ª con preparación en el tenor II

En estos dos fragmento se puede ver cómo el uso de la disonancia de 7ª es el que mandan los cánones de las reglas tradicionales: prevención, ligadura (siempre disonante, en estos casos una 7ª) y la resolución en consonante imperfecta (6ª).

⁴³Giovanni Pierluigi da Palestrina (*1525 - †1594) fue un compositor italiano renacentista de música religiosa católica, reconocido por sus composiciones polifónicas.

⁴⁴EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, tomo II, lám. 5.

Para seguir con sus argumentos a favor de las normas tradicionales del uso de 7ª, Iranzo sigue ejemplificando fragmentos de compositores célebres de épocas pasadas. Nombra algunos ejemplos de la Lamentación de Nanini⁴⁵, los cuales también aparecen en el tratado de Eximeno⁴⁶.

Compás 8

Prevenir Ligar Desligar

6ª

6ª

7ª con preparación en el tiple

Compás 14

Prevenir Ligar Desligar

6ª

6ª

7ª con preparación en el alto

Iranzo sigue analizando y proponiendo ejemplos de varios compositores de prestigio dentro de la historia musical para defender las normas y reglas tradicionales de la música, como pueden ser Clari, Corelli⁴⁷ y Pergolesi⁴⁸. Estas ejemplificaciones siguen los pasos de las mostradas anteriormente, donde la ligadura de 7ª está puesta según el arte musical impone.

⁴⁵Giovanni Maria Nanino o Giovanni Maria Nanini (*1543 o 1544 - †1607) fue un compositor y maestro italiano del Renacimiento tardío. Era miembro de la Escuela romana de compositores, y fue el profesor de música más influyente en Roma a finales del siglo XVI.

⁴⁶EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, lám. 6.

⁴⁷Arcangelo Corelli (*1653-Roma - †1713) fue un violinista y compositor del período barroco italiano.

⁴⁸Giovanni Battista Draghi, llamado Pergolesi (*1710 - †1736) fue un compositor, violinista y organista italiano del período Barroco. Su obra influyó profundamente en la escuela napolitana, y sirvió como prototipo de la ópera italiana.

Uso de la 5ª falsa (5ª disminuida)

Iranzo afirma que todas las disonancias deben ser preparadas, aunque no siempre del mismo modo, ya que pueden ser notas “de tránsito” (notas de paso) o ligaduras. En cuanto a las 5ª falsas (5ª disminuidas), el autor defiende las normas tradicionales de su uso, es decir, la 5ª falsa puede prevenir de golpe y siempre debe desligar en 3ª.

Para apoyar este pensamiento, Iranzo explica una serie de ejemplos de Clari⁴⁹ y Corelli⁵⁰, ambos sacados de las láminas del tratado de Eximeno.

Ejemplos de Clari

Compás 4 □ Prevenir □ Ligar □ Desligar

Compás 8 □ Prevenir □ Ligar □ Desligar

Ejemplos de Corelli

Compás 2 □ Prevenir □ Ligar □ Desligar

Compás 10 □ Prevenir □ Ligar □ Desligar

⁴⁹EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, lám. 7.

⁵⁰EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, lám. 9.

En la explicación que da al uso de la 5ª disminuida, el maestro Iranzo afirma que las disonancias expuestas en los ejemplos anteriores están puestas «según la ley que el arte impone de preparar toda disonancia⁵¹». A su vez, la defensa de las normas tradicionales del uso de las disonancias se convierte en una crítica abierta a la explicación que expone Antonio Eximeno en su tratado⁵². Iranzo afirma que el abate no tiene la suficiente inteligencia en música para demostrar la armonía y el estilo de esas obras, recriminando la dificultad para comprender los términos que usa para los principiantes o, incluso, compositores.

Afinación

Llegados a este punto del tratado, Iranzo comienza una serie de proposiciones que el maestro le dedica a varias ideas que Eximeno expone en su tratado. En la primera proposición⁵³, el maestro de capilla de la Colegial de Alicante hace alusión a diferentes conceptos musicales que difieren de las ideas del abate.

Desde el siglo XVII, surge la necesidad de encontrar nuevos sistemas de afinación, especialmente para los instrumentos de teclado, que permitieran tocar en cualquier tonalidad y la modulación a diferentes tonalidades, por lo que se comenzó a experimentar con diferentes temperamentos.

Numerosos sistemas fueron propuestos y usados durante el siglo XVIII como el de Valloti, Kirnberger, Werckmeister, Rousseau, D'Alembert, Thomas Young, etc. Por esta problemática de las afinaciones y los temperamentos se creó una nueva polémica entre teóricos progresistas y conservadores.

En su tratado, Antonio Eximeno afirma que do# es la misma nota que reb⁵⁴, haciendo evidente la tendencia ascendente de la afinación temperada desde finales del siglo XVIII. El temperamento igual es sistema de afinación construido mediante la división de la octava en doce partes iguales que, paulatinamente, fue adquiriendo importancia hasta convertirse en la afinación generalizada a finales del siglo XIX.

No obstante, Iranzo, siguiendo su percepción tradicional de la Música, replica esta afirmación de Eximeno. El maestro de capilla explica la diferencia entre los diferentes

⁵¹IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 28.

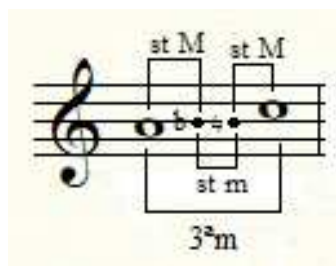
⁵²EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, págs. 150 a 179.

⁵³IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 49.

⁵⁴EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo I, pág. 31.

semitonos dentro de la afinación pitagórica, es decir, diferencia el semitono menor (4 comas⁵⁵) del semitono mayor (5 comas). El maestro revela que de do natural a do# hay un semitono menor, y de do natural a reb hay un semitono mayor, por lo que nunca pueden ser la misma nota.

Para afianzar este pensamiento, explica también los diferentes semitonos que forman una 3ª menor. En este tipo de afinación, este intervalo está formado por 2 semitonos mayores y un semitono menor. Según Iranzo, esta afinación es «lo que el arte enseña y todo profesor sabe⁵⁶».



Tipos de género: diatónico, cromático y enarmónico

Agustín Iranzo aborda la teoría de los diferentes tipos de género desde una perspectiva tradicional, defendiendo la existencia de los tres tipos que fueron el pilar de la teoría musical en los siglos anteriores.

No obstante, expone este tema de forma liviana, simplemente para contradecir a la afirmación de Eximeno, en la cual sostiene que tanto los modos diatónicos como los tonos auténticos y plagales son «cosas enteramente arbitrarias⁵⁷».

Según Iranzo, la base y el carácter del género diatónico es el tono de c-sol-fa-ut, afirmando que el sistema mayor practicado en las escalas deriva de ahí. Por otra parte, defiende la existencia del género cromático por el uso del sostenido y el bemol accidentales, siempre desde una perspectiva tradicional. Respecto al género enarmónico, afirma la existencia del ditono, que es el compuesto del sostenido, y es usado por los prácticos.

De los tonos auténticos y plagales, el maestro Iranzo simplemente afirma que son aspectos asumidos por los prácticos y admitidos en el arte, sin dar más información al respecto.

⁵⁵Se conoce por el nombre de coma a cualquiera de los pequeños intervalos musicales que resultan de la comparación o diferencia de otros intervalos mayores, cuando esta diferencia es menor de un semitono.

⁵⁶IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 51.

⁵⁷EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo I, pág. 64.

Bajo cifrado

El bajo cifrado surgió durante el Barroco como una búsqueda de claridad y sencillez, siguiendo las bases del bajo continuo. El continuo consiste en un sistema de representación donde bajo una línea convencional de la voz del bajo se escriben cifras que representan los acordes que deben realizarse simultáneamente con dicha línea grave. Es decir, se trata de abreviaturas armónicas que se vieron desde el primer momento favorecidas por la enorme frecuencia de los acordes perfectos en ese momento histórico, lo que hizo posible presuponerlos cuando no hubiera cifra alguna, y originar así un sistema desarrollado de simplificaciones de gran eficacia a la hora de esquematizar una armonía. La realización exacta de melodías intermedias proporcionadas por los acordes apuntados se dejaba a la ejecución o inspiración del instrumentista.



Imagen 1. Ejemplo de bajo cifrado del tratado de Antonio Eximeno

Sin embargo, una vez más, la presencia del bajo cifrado suscitó numerosas polémicas entre los tratadistas conservadores y los progresistas durante todo el siglo XVIII. En el caso de Iranzo, elabora una crítica destructiva hacia el bajo cifrado que incorpora Eximeno en las obras de Palestrina, Clari, Nanini, etc. Además, también aprovecha para reprender contra el bajo fundamental que añade al abate a todas estas obras.

El maestro critica el bajo cifrado afirmando que las notas que Eximeno cifra como 4ª no lo son realmente, sino que son notas de tránsito. Asimismo, rechaza todas las 7ª cifradas por Eximeno, exponiendo que dan una armonía y unas cadencias que Palestrina nunca hubiese utilizado.

A continuación, se explicarán algunos fragmentos de la Misa del Papa Marcelo de Palestrina⁵⁸ que Iranzo critica por la adición del bajo cifrado por parte de Eximeno y que, según su percepción musical, cambian totalmente el estilo natural de las obras.

Compases 27-28-29

7

6

Compases 39-40-41

7 #6
3

En estos fragmentos, Iranzo explica que con el bajo cifrado añadido por Eximeno se forman armonías y cadencias que no son propias del estilo de Palestrina, ya que suenan

⁵⁸EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, lám. 5.

demasiado duras para el estilo de capilla. Seguidamente, el maestro da una lista de los cifrados que habría que eliminar en esta obra por las abundantes faltas armónicas que provocan⁵⁹.

Cabe resaltar que Iranzo no elabora una crítica al bajo cifrado, sino a la forma en que Eximeno lo añade a obras de siglos anteriores, que distan de la estética musical de su tiempo.

Reglas para cadenciar

En el caso de las cadencias, Iranzo aborda este tema tras su dura crítica a la adición de un bajo fundamental a las obras de Palestrina, Nanini, Clari, etc. por parte de Eximeno en su tratado. Según el maestro, la música cambia por completo con el nuevo bajo, transformando muchas armonías, intervalos, movimientos y cadencias que los compositores iniciales quisieron plasmar.

Por esta razón, Iranzo explica, siguiendo su opinión tradicional, las únicas cadencias que deben realizarse en las obras musicales⁶⁰.

1. Desde la 1ª armonía a la 4ª y 5ª
2. Desde la 4ª o 5ª a la 1ª
3. Desde la 2ª y 7ª a la 1ª
4. Desde la 1ª a la 4ª o 5ª por descenso (llamada la “verdadera cadencia” por Iranzo)
5. Desde la 1ª subiendo y bajado de grado toda la escala usando el # y el b accidentales.

Reglas para el contrapunto simple

Iranzo enumera 8 reglas para elaborar un contrapunto simple⁶¹:

1. Las consonancias de 3ª, 5ª u 8ª formarán el contrapunto
2. La 5ª se usará subiendo el bajo y bajando el contrapunto, y la 8ª bajando el bajo y subiendo el contrapunto. Es decir, siempre en movimiento contrario
3. No se podrán dar dos 5ª o dos 8ª seguidas
4. La 3ª podrá usarse del modo que más convenga a la cadencia, a la armonía y a la elegancia del contrapunto
5. No se puede usar el unísono en este tipo de contrapunto
6. No se permite el intervalo de 6ª
7. Están prohibidas las disonancias de 2ª, 4ª, 7ª, 5ª disminuida y tritono (5ª aumentada)

⁵⁹IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 69.

⁶⁰IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 84.

⁶¹*Ibid.*, págs. 86 y 87.

8. El contrapunto deberá siempre saltar, ya que de lo contrario quedará perjudicada la hermosura, la gracia y la variedad que exige este contrapunto.

Llegado a este punto, el maestro Iranzo explica una serie de ejemplos de contrapunto simple que Eximeno propone en su tratado para demostrar todas las reglas que ha ido exponiendo y defendiendo, comentando, a su vez, los errores que comete el propio Eximeno.

Para ello, se pondrá como ejemplo el fragmento número 25 del tratado de Antonio Eximeno⁶².

1. En los compases marcados con el n°1 aparecen intervalos de 5ª que no están colocados según las leyes del contrapunto simple.
2. Los intervalos marcados con el n°2, son 6ª no permitidas en este tipo de contrapunto.
3. En el n°3 aparecen cadencias que deberían resolver en 8ª y no lo hacen.
4. En el último compás aparece la 3ª opuesta al carácter y naturaleza del tono. Según Eximeno, «los contrapuntistas suelen prescribir que terminando en 3ª, esta sea mayor», pero Iranzo rechaza esta afirmación, exponiendo que «los sabios contrapuntistas jamás serán de ese parecer⁶³». Para Iranzo la 3ª menor es el carácter del tono menor, como debería ser en este caso.
5. La ligadura puesta en el contrapunto no está permitida, ya que esta voz debe siempre saltar para dar variedad a este género.

⁶²EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, lám. 10.

⁶³IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, pág. 96.

El maestro Iranzo reconoce que estos errores se podrían disimular en una composición con muchas voces, pero en el caso del contrapunto simple no se pueden permitir.

Reglas para el contrapunto de dos notas contra una

En este tipo de contrapunto, se amplian las leyes, ya que también aumenta en cada compás una nota. Iranzo explica que se permite el uso de la 6ª y la 5ª disminuida, pero solo en algunos casos:

- El uso de la 6ª se permite cuando hay 3 notas de grado ascendente para terminar en cadencia de 8ª. Además, el bajo debe descender siempre de grado.



- El uso de la 5ª disminuida se limita cuando resuelva en la 3ª del tono de la cadencia. Además, el bajo debe ascender con un semitono. Según Iranzo, esta fórmula se hace únicamente para «generar un oído más sensible en las cadencias».



Para seguir dando luz a sus afirmaciones, Iranzo vuelve a analizar y criticar uno de los ejemplos de este tipo de contrapunto que expone Eximeno en su tratado. En este caso,

habla acerca del ejemplo nº27 de la lámina 10⁶⁴, donde evidencia los errores que tiene ese fragmento.

The image shows a musical score for two staves, Treble and Bass clef, in common time (C) and one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains 10 measures, and the second system starts at measure 14 and contains 10 measures. The music is a contrapuntal exercise. In the first system, measure 5 shows a descending fifth interval (5^a disminuida) between the two staves. In the second system, measure 15 shows a tritone interval between the two staves. The music concludes with a single note in the final measure of the second system.

1. En el compás nº5 hay un descenso de 5^a disminuida, prohibido en este tipo de contrapunto. Además, Iranzo explica que es un intervalo difícil de entonar y ajeno en el estilo de capilla.
2. En el compás nº15 aparece un intervalo de tritono que, según Iranzo, jamás se ha visto en contrapunto de dos voces contra una. Para afianzar su afirmación, se remite a composiciones de Palestrina y Nanini.
3. El contrapunto debe saltar para dar gracia a la composición, por lo que Iranzo critica la melodía de grados conjuntos en los compases 11, 14, 15, 16, 18 y 20. Además, al elaborar un contrapunto sin saltos se crean disonancias mientras el bajo se mantiene.
4. En el penúltimo compás solo aparece una nota para cadenciar e Iranzo replica que debería haber dos notas por el tipo de contrapunto que es.

El maestro Iranzo concluye este tema exponiendo que deberían prohibirse todos estos errores para la buena instrucción de los jóvenes.

Reglas para el contrapunto florido

En este tipo de contrapunto no da muchas reglas, sino que se limita a analizar otro de los fragmentos de Eximeno, en este caso el ejemplo nº31 de la lámina 11.

⁶⁴EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música...*, tomo II, lám. 10.



Iranzo únicamente explica que los compases 5, 8, 12, 14 y 19 comienzan por un intervalo de 6ª, por lo que no producen la armonía del tono, lo que es un aspecto fundamental en el contrapunto florido.

Reglas para el contrapunto a 3 voces – Nota contra nota

Siguiendo la brevedad del contrapunto florido, Iranzo se limita a explicar que la armonía en este tipo debe ser de 3ª o 5ª, interpolándola con 3ª y 6ª.

2.1.1.3 Carta III: «Sobre la advertencia que lleva la obra⁶⁵»

Esta tercera parte en la que Iranzo divide el tratado, vuelve a referirse al traductor del tratado de Antonio Eximeno, Francisco Gutiérrez. El maestro de capilla de San Nicolás afirma que los escritos del abate tratan bien las ideas filosóficas, pero no los aspectos musicales.

En esta parte, Iranzo propone una serie de preguntas sobre las normas musicales que, según pone él mismo, espera que tengan respuesta por parte de Gutiérrez, hecho que jamás ocurrirá.

Seguidamente, Iranzo nombra los tratados de Cerone o Nasarre como referentes en la tratadística española. A su vez expone, una vez más, una defensa acérrima de la música

⁶⁵IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, págs. 133 a 146.

española y de las capillas musicales españolas. Para dar crédito a sus palabras, el maestro cita un poema de Tomás de Iriarte⁶⁶ que habla sobre el ingenio de la música en España.

*«Más entre las naciones
Que por varios caminos
Del arte apuran hoy las invenciones,
Empleadas en cánticos divinos
¡O quanto sobresales
Antigua Iglesia Hispana!
No es ya mi canto, no, lo que te celebra,
Sino las mismas obras inmortales
De Patiño, Roldán, García, Viana,
De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
De Literes San Juan, Durón y Nebra.
Tú harás que sujete
A sólidos preceptos mi doctrina,
Que en la nación se extienda,
Y Europa si tu amor me patrocina,
Del ingenio español mi ciencia aprenda⁶⁷.»*

Además, también cita un escrito del tratadista italiano Jommelli que habla sobre la grandiosidad de la música española del Templo.

Para concluir, Iranzo aconseja a Eximeno visitar los templos españoles y estudiar su música, dando una lista de catedrales y sus archivos musicales como el de Toledo, Sevilla, Santiago, Zaragoza, Cuenca, Murcia, Granada, Orihuela y Valencia.

⁶⁶Tomás de Iriarte y Nieves Ravelo (*Puerto de la Cruz, Tenerife, 1750 – †Madrid, 1791), fue un fabulista, traductor, dramaturgo y poeta español de la Ilustración y el Neoclasicismo. Fue también músico aficionado.

⁶⁷IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música...*, págs. 139 y 140.

146
quanto pueda serle de satisfaccion y gusto , será para
mi la mayor complacencia. Dios guarde á Vm. mu-
chos años.

Su afectisimo amigo,
Agustin Iranzo.

Imagen 2. Despedida final del tratado de Iranzo

2.2 Composiciones musicales

A lo largo de su vida como maestro de capilla, Iranzo compuso una gran cantidad de obras de diferentes géneros, entre las que se pueden destacar varias misas, lamentaciones de Semana Santa a dos voces y coro con orquesta, salves a cinco voces para la Virgen de los Remedios (patrona de la ciudad de Alicante), misereres, responsorios, nocturnos, villancicos, ofertorios, motetes, etc.

Todas estas obras están recogidas en diferentes archivos, como el de la Catedral de Orihuela⁶⁸ o el de la Concatedral de San Nicolás de Alicante. Además, Ernesto Villar Miralles publicó un inventario de obras de Iranzo en su libro *Alicante artístico-musical* en el que se exponen 96 obras del maestro⁶⁹.

A continuación, se procederá a la explicación de la edición y análisis del *Oficio de Difuntos – Misa de Requiem*.

⁶⁸CLIMENT, José: Fondos musicales de la Región Valenciana. Catedral de Orihuela, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1986.

⁶⁹Villar Miralles, Ernesto: *Alicante artístico-musical – Estudio histórico-biográfico*, Alicante, Establecimiento tipográfico de A. Reus, 1893, págs. 201 a 206.

III. PARTITURA EN EDICIÓN CRÍTICA

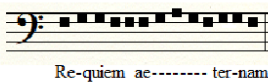
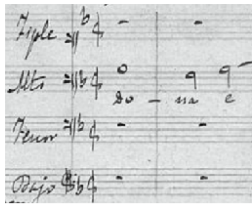
Oficio de Difuntos

Misa de Requiem breve a 4

Agustín Iranzo (1748-1804)

Transcripción por Patricia Martínez Gosálbez

1. [Introito] Requiem eternam



Tiple

Do - - - -

Alto

Do - na e - is Do - mi -

Tenor

Do - na e -

Bajo

7

T

- - - - na e - is

A

ne Do - mi - ne Do - mi -

Tn

- is Do - mi - ne Do - mi - ne Do - na e -

B

Do - na e - is Do - mi - ne Do - mi -

15

T Do - - - mi - - - ne

A ne Do - - - mi - ne

Tn 8 - - is Do - mi - ne Do - -

B ne et lux per -

21

T et lux per - - -

A et lux per - pe - tu - a per -

Tn 8 - - mi - ne et lux per -

B pe - tu - a et lux per - pe -

27

T
pe - tu - a lu - ce at e -

A
pe - tu - a.

Tn
8 pe - tu - a lu - ce at

B
- - tu - a lu - ce at

34

T
is - e - is.

A

Tn
8 e - is e - is.

B
e - is.

40

T
Et ti - bi red - de - -

A
Et ti - bi red - de - tur

Tn
Et ti - bi red - de -

B
Et ti - bi red - de - tur

Te de - cet hymnus Deus Si-on

45

T
tur vo - tum in Je - ru - sa -

A
vo - - - tum in Je -

Tn
tur vo - tum in Je - ru - sa -

B
vo - tum in Je - ru - sa -

53

T
lem ex - au - - - di

A
ru - sa - lem ex - au - - - di

Tn
- - - - - lem ex - au - - - di

B
- - - - - lem ex - au - - - di

61

T
o - ra - ti - o - - - - - nem me - - - - - am

A
o - ra - ti - o - - - - - nem me - - - - - am

Tn
o - ra - ti - o - - - - - nem me - - - - - am

B
o - ra - ti - o - - - - - nem me - - - - - am

71

T
ad te om - nis ca - - - ro

A
ad te om - nis ca - ro

Tn
8
ad te om - nis ca - - - -

B
ad te om - nis ca - - - ro

77

T
ve - - - ni - et

A
ve - - - ni - et

Tn
8
ro ve - - - ni - et

B
ve - ni - - - - et

Al coro Requiem hasta Φ y sigue Kyrie

2. [Kyrie]

Tiple Ky - ri - e -

Alto Ky - ri - e e - ley -

Tenor Ky - ri - e e - ley -

Bajo Ky -

7

T e - e -

A son - e - lei -

Tn son - e - ley - son -

B - ri - e e - ley - son -

14

T
- - - - - ley - son

A
- - - - - son

Tn
8 Ky - ri - e e - ley - son

B
- Ky - ri - e lei - son

21

T
Chris - - - - te e -

A
Chris - te e - ley - - - - son

Tn
8 Chris - te e - lei - son Chris - te

B
Chris - - - - te e - lei -

28

T
- - - - - lei - son _____

A
Chris - te e - lei - son _____

Tn
8
e - - - - lei - son _____

B
- son Chris - te e - ley - son _____

37

T
Ky - - ri - - e _____

A
Ky - - ri - - e _____

Tn
8
Ky - - ri - e e - - - -

B
Ky - - ri - - e _____

43

T
e - ley - son Ky - ri -

A
e - lei - son e -

Tn
ley - son Ky - ri - e e -

B
e - ley - son Ky - ri - e

51

T
e e - ley - son

A
lei - son

Tn
ley - son

B
e lei - son

3. Sequentia

Soprano

[1. Di - es i - rae Di - es il - la

Alto

[1. Di - es i - rae Di - es il - la

Tenor

[1. Di - es i - rae Di - es il - - - la

Bajo

1. Di - es i - rae Di - es il - la

8

S

sol - vet sae - clum in fa - vil - la

A

sol - vet sae - clum in fa - vil - la

T

sol - vet sae - clum in fa - vil - - - la

B

sol - vet sae - clum in fa - vil - la

13

S
tes - te Da - vid cum Si - byl - la.]

A
tes - te Da - vid cum Si - byl - la.]

T
tes - te Da - vid cum Si - byl - la.]

B
tes - te Da - vid cum Si - byl - la.

2. Tu-ba mi-rum spar-gens so-num per se-pul-cra re-gi-o-num co-get om-nes an-te thro-num.
3. Li-ber scrip-tus pro-fe-re-tur in quo to-tum con-ti-ne-tur un-de mun-dus ju-di-ce-tur.
4. Quid sum mi-ser tunc dic-tu-rus? Quem pa-tro-num ro-ga-tu-rus? Cum vix jus-tus sit se-cu-rus.
5. Re-cor-da-re Je-su pi-e, Quod sum cau-sa tu-ae vi-ae: No me per-das il-la di-e.
6. Jus-te ju-dex ul-ti-o-nis, Do-num fac re-mis-si-o-nis an-te di-em ra-ti-o-nis.
7. Qui Ma-ri-am ab-sol-vis-ti, Et la-tro-nem ex-au-dis-ti, Mi-hi quo-que spem de-dis-ti.
8. In-ter o-ves lo-cum praes-ta, Et ab hae-dis me se-ques-tra, Sta-tu-ens in par-te dex-tra.
9. O-ro sup-plex et ac-cli-nis, Cor con-tri-tum qua-si ci-nis: Ge-re cu-ram me-i fi-nis.
10. La-cri-mo-sa di-es il-la, Qua re-sur-get ex fa-vil-la, Ju-di-can-tus ho-mo re-us.

[4. Sanctus] Despacio

The image displays two systems of musical notation for a four-part vocal setting of the Sanctus. The first system includes parts for Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Bajo (Bass). The second system includes parts for T (Soprano), A (Alto), Tn (Tenor), and B (Bass). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'San - - - - - ctus' are written below the notes, with hyphens indicating a slow, spacious tempo. The notes are primarily half and whole notes, with some quarter notes in the Tenor and Soprano parts of the second system. The vocal lines are arranged in a traditional SATB format, with the Soprano part on the highest staff and the Bass part on the lowest.

14

T
San - - - ctus _____

A
San - - - ctus _____

Tn
8
San - - - ctus _____

B
San - - - ctus _____

22

T
Do - mi - nus De - us Sa -

A
Do - mi - nus De - us Sa -

Tn
8
Do - mi - nus De - us Sa -

B
Do - mi - nus De - us Sa -

27

T
- - - ba - - - oth

A
- - - ba - - - oth

Tn
8
- - - ba - oth

B
- - - ba - oth

33

T
Ple - ni sunt cae - li et te -

A
Ple - ni sunt cae - li et te -

Tn
8
Ple - ni sunt cae - li et te -

B
Ple - ni sunt cae - li et te -

39

T
rra glo - ri - a tu - a Ho - san -

A
rra glo - ri - a tu - a Ho -

Tn
rra glo - ri - a tu - a Ho -

B
rra glo - ri - a tu - a Ho -

45

T
- na in ex - cel - - sis

A
san - na in ex - cel - sis

Tn
san - na in ex - cel - sis

B
san - na in ex - cel - sis

5. Benedictus - Despacio

The musical score is for a four-part setting of the Benedictus. It is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Despacio' (Ad libitum). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The vocal parts are Soprano (Tiple), Alto, Tenor (Tenor), and Bass (Bajo). The lyrics are: 'Be - ne - dic - tus qui ve - nit'. The Soprano part begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note 'Be' in the second measure, and a half note 'ne' in the third measure. The Alto part begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note 'Be' in the second measure, and a half note 'ne' in the third measure. The Tenor part begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note 'Be' in the second measure, and a half note 'ne' in the third measure. The Bass part begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note 'Be' in the second measure, and a half note 'ne' in the third measure. The second system begins with measure 6, where all parts enter with the lyrics 'tus qui ve - nit'. The Soprano part has a half note 'tus' in measure 6, a quarter note 'qui' in measure 7, a half note 've' in measure 8, and a half note 'nit' in measure 9. The Alto part has a half note 'tus' in measure 6, a quarter note 'qui' in measure 7, a half note 've' in measure 8, and a half note 'nit' in measure 9. The Tenor part has a half note 'tus' in measure 6, a quarter note 'qui' in measure 7, a half note 've' in measure 8, and a half note 'nit' in measure 9. The Bass part has a half note 'dic' in measure 6, a quarter note 'tus' in measure 7, a half note 'qui' in measure 8, and a half note 've' in measure 9.

11

T
in no - mi - ne Do - mi - ni

A
in no - mi - ne Do - mi - ni

Tn
8 in no - mi - ne Do - mi - ni

B
in no - mi - ne Do - mi - ni

19

T
Ho - san - na Ho - san - na

A
Ho - san - na Ho - san - na

Tn
8 Ho - san - na Ho - san - na

B
Ho - san - na Ho - san - na

23

T
in excel - sis in

A
in excel - sis

Tn
8 in ex - cel - sis in ex -

B
in excel - sis in ex -

29

T
ex - cel - sis

A
in ex - cel - sis

Tn
8 cel - sis

B
cel - sis

6. Agnus Dei

The image shows a musical score for the 'Agnus Dei' section. It consists of two systems of staves. The first system includes a Tiple part (bass clef) and vocal parts for Alto, Tenor, and Bajo (bass clef). The lyrics for the first system are: 'Qui tol - lis pec - ca - ta'. The second system continues with the lyrics: 'mun - di do - na e - is re - qui - em.' The vocal parts are marked with 'T', 'A', 'Tn', and 'B' respectively. The Tiple part has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are in common time (C). The lyrics are in Spanish and are written below the corresponding musical staves.

Tiple
Agnus De - i

Qui tol - lis pec - ca - ta

Alto
[Qui tol - lis pec - ca - ta]

Tenor
[Qui tol - lis pec - ca - ta]

Bajo
[Qui tol - lis pec - ca - ta]

T
mun - di do - na e - is re - qui - em.

A
mun - di do - na e - is re - qui - em.]

Tn
mun - di do - na e - is re - qui - em.]

B
mun - di do - na e - is re - qui - em.]

16

T Qui tol - lis pec - ca -

A [Qui tol - lis pec - ca -

Tn [Qui tol - lis pec - ca -

B [Qui tol - lis pec - ca -

Agnus De - i

21

T ta mun - - - di do - na e -

A ta mun - - - di do - na e -

Tn ta mun - - - di do - na e -

B ta mun - - - di do - na e -

The musical score is for a piece titled "Agnus De-i". It features four vocal parts: Tenor (T), Alto (A), Tenor (Tn), and Bass (B), along with a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 16 and contains the lyrics "Qui tol - lis pec - ca -". The second system starts at measure 21 and contains the lyrics "ta mun - - - di do - na e -". The piano accompaniment consists of a single line of music in the bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal parts are written in treble clef. The lyrics are written below the corresponding vocal staves.

28

The image shows a musical score for four voices: Tenor (T), Alto (A), Tenor (Tn), and Bass (B). The score is for a piece starting at measure 28. The lyrics are 'is re - qui - em sem - pi - ter - nam.' The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The Tenor (T) part starts with a whole note 'is', followed by a half note 're' with a sharp sign, a quarter note 'qui', a quarter note 'em', a quarter note 'sem' with a sharp sign, a quarter note 'pi', a quarter note 'ter' with a sharp sign, and a whole note 'nam.' with a fermata. The Alto (A) part starts with a half note 'is', followed by a half note 're', a quarter note 'qui', a quarter note 'em', a quarter note 'sem', a quarter note 'pi', a quarter note 'ter', and a whole note 'nam.' with a fermata. The Tenor (Tn) part starts with a half note 'is', followed by a half note 're', a quarter note 'qui', a quarter note 'em', a quarter note 'sem', a quarter note 'pi', a quarter note 'ter', and a whole note 'nam.' with a fermata. The Bass (B) part starts with a half note 'is', followed by a half note 're', a quarter note 'qui', a quarter note 'em', a quarter note 'sem', a quarter note 'pi', a quarter note 'ter', and a whole note 'nam.' with a fermata. The number '8' is written below the Tenor (Tn) staff.

T
is re - qui - em sem - pi - ter - nam.]

A
is re - qui - em sem - pi - ter - nam.]

Tn
8
is re - qui - em sem - pi - ter - nam.]

B
is re - qui - em sem - pi - ter - nam.]

1. COMENTARIO ANALÍTICO DE LA *MISA DE REQUIEM BREVE*: RELACIÓN ENTRE LA OBRA TEÓRICA Y PRÁCTICA DEL MAESTRO IRANZO

El estudio de la misa como género musical y su función litúrgica es un aspecto importante dentro de esta investigación. A su vez, la relación entre la teoría y la composición de Agustín Iranzo resulta un objetivo primordial, puesto que se trata de esbozar un análisis comparativo entre ambas que permita trazar algunas líneas del pensamiento del maestro.

Para abordar este tema, se procederá a elaborar un comentario analítico musical del *Oficio de Difuntos – Misas de requiem breve*, diferenciando las partes que la componen, describiendo las características melódicas, armónico-contrapuntísticas, funcionales y las interrelaciones entre música y texto.

Características generales de una misa de réquiem

En la liturgia romana, el réquiem, proveniente del latín *requiem*, que significa "descanso", también llamada misa de réquiem, en latín *Missa pro defunctis* o *Missa defunctorum*, es la misa de difuntos, un ruego por las almas de los que han fallecido, llevado a cabo justo antes del entierro o en las ceremonias de recuerdo o conmemoración.

En líneas generales, las partes de la misa de requiem, según el rito romano tradicional son: *Introito*, *Kyrie*, *Gradual*, *Tractus*, *Secuencia*, *Ofertorio*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Comunión*, *Responsorio* y *Antífona*. No obstante, cada compositor elegía las partes del texto litúrgico que quería musicar.

A continuación, se expondrá las diferentes secciones que forman la *Misa de requiem* de Agustín Iranzo, comentando, a su vez, las características que las definen.

Características generales de la obra

El *Oficio de Difuntos* de Iranzo está compuesto para 4 voces a coro – bajo, tenor, contralto y tiple – sin ninguna voz solista. Cuando aparece el canto gregoriano al inicio del *Introito* y el *Agnus Dei* hemos de entender que debería ser interpretado por el coro de sochantres. No obstante, cada vez aparece escrito en una voz diferente: en el *Introito* se copió en la voz del bajo en clave de fa y, tras ser tachado, se volvió a escribir en clave de fa en la voz del contralto; sin embargo, el gregoriano inicial del *Agnus Dei* está puesto en clave de do en 1ª, lo cual debería significar en la 8ª superior.

El análisis de esta obra sirve para afirmar que Agustín Iranzo tenía una concepción de la música basada en la teoría tradicional, en la que los modos eclesiásticos están muy presentes. Según se ha podido estudiar, cada parte de la misa está compuesta bajo los cánones que rige el *Liber Usualis*, es decir, se basa en el esquema modal de las piezas gregorianas. Es por esta razón que también se emplearán términos modales a la hora de analizar la obra. No obstante, las cadencias usadas con la sensible puesta como alteración accidental son las propias de los tonos polifónicos utilizados en el siglo XVIII.

Las melodías usadas en todos los movimientos son simples, por grados conjuntos y con un ámbito reducido, aspecto que hace que la interpretación de esta obra no sea muy complicada. Además, en varias secciones la melodía está cogida del canto gregoriano correspondiente del *Liber Usualis*.

La pronunciación del texto suele ser silábica, con alguna excepción de sílabas átonas tratadas con pequeños melismas que no alteran el entendimiento del texto.

1. Introito – Requiem Aeternam

Texto

Tal y como se ha explicado en apartados anteriores, se han corregido algunos errores de escritura del manuscrito original en la edición crítica elaborada para este estudio, quizás condicionadas por la pronunciación de latín en España en aquella época. Estas correcciones se han basado en los textos litúrgicos publicados en el *Liber Usualis*. Para comparar estos cambios se expone una tabla en la que aparece el texto original, el corregido y el texto completo que aparece en el *Liber Usualis*. Además, para una mayor comprensión del lector, se detalla la traducción al castellano del mismo.

Texto utilizado por Iranzo	Texto corregido
Requiem eternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.
The decet hymnus Deus, in Sion, et tibi redetur votum in Jerusalem.	Te decet hymnus Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam ad te omnis caro veniet.	Exaudi orationem meam; ad te omnis caro veniet.

Texto litúrgico completo	Texto traducido
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam; ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam dona eis, Domine et lux perpetua luceat eis.	Dales Señor, el eterno descanso, y que la luz perpetua los ilumine. En Sion, cantan dignamente tus alabanzas. En Jerusalén, te ofrecen sacrificios. Escucha mi plegaria, hacia ti quien van todos los mortales. Dales Señor, el eterno descanso, y que brille sobre/para ellos la luz perpetua.

Melodía

El *cantus firmus* que inicia la parte del *Introito* está basada en la melodía gregoriana recopilada en el *Liber Usualis*. Se trata de una melodía muy usada para la liturgia católica.

Seguidamente, la parte polifónica está formada por un motivo principal que comienza en la voz del contralto, el cual se va mostrando cada vez que entra por primera una de las voces. El tenor se presenta en un intervalo de 4^a inferior y el bajo en el mismo tono que el alto.



No obstante, este motivo no aparece en la voz del tiple, que va creando una textura de sonidos mantenidos que conforman la armonía.

Durante toda esta parte, la melodía alterna intervallos de grados conjuntos y saltos consonantes que hacen que adquiera una sensibilidad propia de la música para la liturgia propia de siglos anteriores, con una claridad de textura y de entendimiento de texto inverosímil.

La pronunciación es mayoritariamente silábica, con la aparición de pequeños melismas en algunas sílabas tónicas del texto, pero sin dañar el entendimiento del mismo.

En la segunda parte de esta sección, vuelve a aparecer un canto gregoriano con la letra *Te decet hymnus Deus, in Sion*, el cual coincide de nuevo con el expuesto en el *Liber Usualis*. Este hecho hace evidente el conocimiento del arte musical tradicional que tenía el maestro Iranzo a la hora de componer las obras religiosas.

En esta parte, la textura es homofónica, coincidiendo el texto en todas las voces, salvo en contadas ocasiones.

Tono y cadencias

Durante toda la obra, Iranzo se basa en los modos eclesiásticos de cada movimiento para componer su Misa. En el caso del *Introito*, en el *Liber Usualis* se especifica que se encuentra en el 6º modo en *fa*, sin transportar. Es por esta razón que el maestro coloca el *si* bemol en la armadura. Además, aparece el *mi* bemol como alteración accidental en varias ocasiones, siendo un recurso muy utilizado en este tono para evitar la 4ª aumentada que provoca el bemol de la armadura.

Las cadencias que usa el maestro son las propias del tono en el que se encuentra, siendo las más abundantes la cadencia en *fa* y en *la* con la 3ª siempre mayor. Pensando en términos modales, la nota *la* es la dominante del 6º modo, siendo la única diferencia respecto al canto gregoriano la sensibilización de la 3ª.

Una técnica cadencial que Iranzo utiliza en abundantes ocasiones a lo largo de todas las partes del Oficio es el retardo con anticipación directa floreada de la resolución que se produce al dar del compás siguiente, recurso muy usado en la música sacra.

The image shows a musical score snippet with four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notes are: Staff 1: G4, A4, Bb4; Staff 2: G4, A4, Bb4; Staff 3: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4; Staff 4: G4, A4, Bb4. The lyrics 'lem' are written below the notes on the second, third, and fourth staves. The notes are connected by a slur, and there are fermatas over the final notes of each staff.

2. Kyrie

Texto

Texto utilizado por Iranzo	Texto corregido	Texto traducido
Kirie eleyson.	Kyrie eleison.	Señor, ten piedad,
Christe eleyson.	Christe eleison.	Cristo ten piedad,
Kirie eleyson.	Kyrie eleison.	Señor ten piedad.

Melodía

Este movimiento tiene una estructura que refleja lo conciso y simétrico del texto, siendo evidente una forma A-B-A'. Todas estas partes tienen una textura homofónica, siendo el texto un elemento constructor importante.

A diferencia del *Introito*, la melodía está formada por intervalos de grados conjuntos, con pocos saltos que resaltar. La pronunciación del texto es silábica, con la aparición de pequeños melismas en algunas sílabas átonas, haciendo patente la importancia textual.

Tono y cadencias

En esta parte utiliza los mismos recursos cadenciales explicados en el *introito*.

3. Secuencia

Texto

Texto utilizado por Iranzo	Texto corregido
1. Dies ire, dies illa, solvet seclum in favilla: Teste David cum Sibila.	1. Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla: Teste David cum Sibylla.
2. Tuba, mirum spargens sonum Per sepulchra regionum Coget omnes ante tronum.	2. Tuba, mirum spargens sonum Per sepulcra regionum Coget omnes ante thronum.
3. Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus judicetur.	3.
	4.

<p>4. Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, Cum vix justus sit securus?</p> <p>5. Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tue vie: ne me perdas illa die.</p> <p>6. Juste judex ultionis, Donum fac remisionis ante diem rationis.</p> <p>7. Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.</p> <p>8. Inter oves locum presta, Et ab edis me sequestra, Statuens in parte dextra.</p> <p>9. Oro suplex et aclinis, Cor contritum cuasi cinis: Gere curam mei finis.</p> <p>10. Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favila Judicandus homo reus.</p>	<p>5. Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae: ne me perdas illa die.</p> <p>6. Juste judex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.</p> <p>7.</p> <p>8. Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statuens in parte dextra.</p> <p>9. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis: Gere curam mei finis.</p> <p>10. Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus.</p>
--	--

Texto traducido
<p>1. Día de la ira, aquel día en que los siglos se reduzcan a cenizas; como testigos el rey David y la Sibila.</p> <p>2. La trompeta, esparciendo un sonido admirable por los sepulcros de todos los reinos, reunirá a todos ante el trono.</p>

3. El libro escrito entonces será traído al frente,
en el que se contiene todo
por lo que el mundo será juzgado.
4. ¿Qué podrá decir entonces este pobre
desdichado?
¿A qué protector podré rogar,
cuando ni los justos estarán seguros?
5. Recuerda, piadoso Jesús,
que soy la causa de tu camino;
no me pierdas ese día.
6. Justo juez de la retribución,
otorga la gracia del perdón,
antes de día del recuento.
7. Tú, quien absolvió a María (Magdalena)
y a ladrones escuchó,
me has dado esperanza a mí también.
8. Dame un sitio en tu rebaño
y sepárame de las cabras
para colocarme a tu diestra.
9. De rodillas, en súplica, te ruego,
con el corazón contrito, casi hecho cenizas,
cuida de mí hasta el final.
10. Lamentable aquel día,
cuando de las cenizas se levanten
los hombres culpados para ser juzgados.

Melodía

Esta sección es una melodía estrófica, es decir, la melodía se repite constantemente y lo que va cambiando es el texto. Por esta razón, la melodía de esta secuencia es corta, puesto que si se tratara de lo contrario la duración de la secuencia completa sería extremadamente larga.

La voz del tiple está compuesta por una melodía simple llevada esencialmente por grados conjuntos. El ámbito no es amplio en ninguna de las voces, provocando una sencillez propia de los textos que se están cantando.

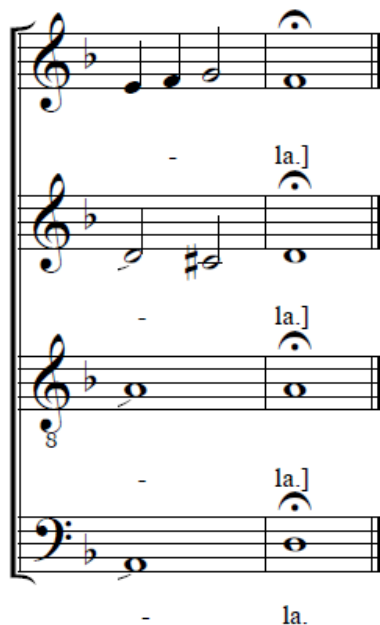
La pronunciación del texto es silábica, con la aparición de pequeños melismas en algunas sílabas tónicas. Por su parte, la textura es homofónica, evidenciando la importancia del texto.

Como peculiaridad melódica, en el compás 17, en la voz del tiple, emplea un cromatismo ascendente de *fa* a *fa#* que no cuadra con la tradicionalidad que estaba llevando hasta ahora toda la *Misa*. No obstante, parece ser un hecho puntual, ya que ese recurso no vuelve a aparecer.



Tono y cadencias

Tal y como se especifica en el *Liber Usualis*, el canto de la Secuencia está en un 1^{er} modo, por lo que sigue apareciendo el bemol en la armadura, pero las cadencias empleadas son diferentes. Las más importantes son sobre *sol* y *re*, haciendo cadencias intermedias sobre la dominante del modo *la*, siempre con la 3^a mayor.



4. Sanctus

Texto

Texto utilizado por Irazo	Texto corregido	Texto traducido
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth! Pleni sunt celi et terra gloria tua. Hossana in excelsis.	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	Santo, Santo, Santo, Señor, Dios de las fuerzas celestiales. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria. Hosanna en las alturas.

Melodía

En las tres apariciones de la palabra *Sanctus* al inicio de la sección, la melodía se basa en notas largas que se mueven por grados conjuntos, creando diferentes armonías debido a este movimiento.

La primera sílaba de esta palabra se pronuncia con melismas de 5, 6 y 7 compases, sucesivamente. La segunda sílaba aparece para cadenciar cada parte.

Tras la triple exposición del *Sanctus*, la melodía de los siguientes versos es en mayor medida silábica, sin saltos y con una textura homofónica.

Tono y cadencias

Las cadencias y reposos empleados las tres veces que aparece la palabra *Sanctus* son sobre *sol* menor, *re* mayor, y, por último, nuevamente sobre *sol* menor.

En los siguientes versos, las cadencias vuelven a ser sobre *re* con la 3ª mayor añadida y, como último reposo, sobre *sol* menor.

Con esto, y hablando en términos modales, se podría enmarcar esta parte en un 1^{er} modo transportado a *sol*.

5. Benedictus

Texto

Texto utilizado por Iranzo	Texto corregido	Texto traducido
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	Bendito el que viene en nombre del Señor. Hosanna en las alturas.

Melodía

La melodía en el *Benedictus* sigue el patrón de las secciones anteriores: basada en grados conjuntos, sin demasiados saltos que evidenciar y con un ámbito reducido en todas las voces. Además, cada sílaba se suele pronunciar con notas largas.

Como contraste con el *Sanctus*, está formada por una textura homofónica que hace comprensible el significado del texto.

Un hecho relevante se puede observar a partir del compás 23, donde se produce un movimiento rítmico a contratiempo en la voz del tiple respecto a las otras 3 voces. Esta fórmula rítmica no es innovadora en cuanto a la práctica musical de la época se refiere, pero sí lo es en comparación con la rigidez marcada en el ritmo durante las partes anteriores.



Cadencias

Esta sección está enmarcada dentro de las características del 5º tono, puesto que hace reposos en *do* como dominante y cadencias en *fa*.

6. Agnus Dei

Texto

Texto utilizado por Iranzo	Texto corregido	Texto traducido
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem, Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.		Cordero de Dios, que quitáis el pecado del mundo, dadles reposo. Cordero de Dios, que quitáis el pecado del mundo, dadles reposo eterno.

Melodía

En este último movimiento de la *Misa de Requiem* tiene como diferencia esencial respecto a los otros movimientos que suprime el si bemol de la armadura, provocando una nueva sonoridad.

El maestro emplea de nuevo la aparición del canto gregoriano para empezar el primer verso, tal y como lo hace en la primera sección del *Introito*. Consultando los cantos del *Liber Usualis* encontramos la coincidencia de melodía, tal y como ocurre con el *cantus firmus* anterior.

Seguidamente, las cuatro voces del coro entran homofónicamente para cantar los siguientes versos del *Agnus*. En esta ocasión, la melodía del tiple es igual a la expuesta en el *Liber Usualis*, y las demás voces van haciendo el contrapunto con pocos saltos y con un ámbito cómodo para todas las voces.

Tono y cadencias

El *Agnus* se encuentra en el *Liber Usualis* sin indicación modal ni bemol en la armadura. La melodía del tiple reproduce la melodía litúrgica, pero sensibilizando el *fa* y el *sol*. Con estas premisas, las cadencias las realiza en las mismas notas del *Liber Usualis*, que son en los compases 9, 24 y 30 la (sensibilizando el *sol*); doble cadencia en *mi*, primero frigia y luego plagal, en los compases 12 a 15. Esta distribución cadencial es propia del 4º modo e, incluso, del 3º, pero cuando todo parece estar claro, siguiendo el esquema melódico del *Liber Usualis*, la pieza finaliza en una cadencia en *sol*, con sensibilización en el *fa*.

IV. CONCLUSIONES

Al inicio del presente trabajo, se propuso una serie de objetivos relacionados con el protagonista de esta investigación: Agustín Iranzo y Herrero. A través de la búsqueda de información, posterior análisis y estudio de su obra teórica y práctica, se ha extraído diversas conclusiones de cada uno de los propósitos iniciales del trabajo, vinculados con la recuperación de sus obras prácticas, análisis de su teoría o la contribución del propio Iranzo al crecimiento artístico y musical en la ciudad de Alicante.

1. Uno de los objetivos de esta investigación surge del interés de recuperar parte del patrimonio musical alicantino, tanto teórico, como compositivo. La figura de Agustín Iranzo en el panorama musical alicantino fue muy importante, ya que el hecho de que un maestro reconocido en todo el ámbito español estuviera al cargo de la capilla de música de la Colegiata de San Nicolás fue un progreso en la actividad musical de la ciudad.

Como ya se ha expuesto en el apartado del estado de la cuestión, son varios los estudios que hablan del trabajo musical de Agustín Iranzo. No obstante, la mayoría se centran en su época como maestro de capilla en San Nicolás de Alicante, en la polémica suscitada por la publicación de su tratado y la intransigente crítica que ejerció sobre los escritos de Antonio Eximeno. No se ha encontrado investigaciones que expliquen la teoría del maestro u otras que analicen sus composiciones. Todos los escritos consultados siguen una línea de análisis estético, biográfico o catalográfico.

La carencia de este tipo de estudios es evidente en los compositores valencianos o maestros que ejercieron en nuestra tierra en general, y más en la época que se centra esta investigación. Además, esta falta de escritos es aún mayor en cuanto a la música religiosa se refiere. Las composiciones religiosas del tiempo de Iranzo —finales del siglo XVIII— comienzan a tener una menor importancia respecto a las obras de épocas anteriores, donde la grandeza de la música del templo era evidente.

Otro factor que afecta negativamente a las investigaciones sobre la música de Agustín Iranzo es los escasos manuscritos conservados de sus obras. En el archivo de la Colegiata de San Nicolás se encuentran la mayoría de sus originales. No obstante, casi todo en un estado poco manejable debido al paso del tiempo. Tal y como dice Ernesto Villar Miralles en su compendio *Alicante artístico-musical*, a diferencia de otros maestros de capilla de la colegial alicantina, la mayoría de las obras de Iranzo no fueron reescritas por los maestros posteriores, sino que se dejaron en el olvido y a merced del polvo y del tiempo. Una hipótesis de este hecho puede ser la polémica que hubo tras el nombramiento de Agustín Iranzo como maestro de

capilla a pesar de no tener el rango de clérigo. Puede que por esta razón, los ocupantes de la maestría que le sucedieron años después en el puesto de San Nicolás tuvieran un cierto recelo por su carente condición religiosa, lo que pudo haber provocado que no se fijaran en la figura y música de Iranzo.

Sólo el propio Villar Miralles copió algunas de sus obras, una de las cuales ha sido utilizada para este trabajo.

La escasez de estudios en Alicante de este tipo de repertorio va ligada también a la falta de una red de distribución e interpretación. Puede que el predominio de la música para banda en tierras alicantinas haga que las agrupaciones se centren en la formación y producción de este tipo de música popular y deje en un segundo plano la interpretación de música religiosa. Asimismo, la poca demanda de este género musical entre el público actual hace que no se programen en los conciertos y, como consecuencia, que muchas obras se queden en el olvido en los archivos eclesiásticos.

En el caso concreto de Agustín Iranzo, sus obras no fueron concebidas para ser interpretadas en conciertos públicos, sino que estaban compuestas para acompañar la liturgia de ciertas celebraciones e, incluso, pensadas para los limitados recursos que tenía en la capilla. Como en casi todas las ocasiones, las composiciones de una capilla estaban destinadas al consumo interno de cada una de las instituciones y raramente se interpretaban más allá de unas pocas veces.

Todas estas carencias han provocado que la figura de Agustín Iranzo sea más reconocida por su crítica a los escritos de Eximeno que por su abundante producción musical.

2. La presente investigación ha pretendido esbozar las ideas musicales del maestro Iranzo a través del estudio de su tratado *Defensa del Arte de la Música*. Como ya se ha mencionado a lo largo del trabajo, este escrito no es un tratado de teoría musical en sí, sino que se trata de una crítica abierta a las ideas expuestas por Antonio Eximeno en su tratado *Del origen y reglas de la Música*.

El análisis de los escritos de Iranzo nos ha llevado a sacar varias conclusiones. En primer lugar, es evidente la tendencia del maestro hacia la teoría musical tradicional, siguiendo las ideas de importantes tratadistas, como Cerone o Nasarre, por lo que se puede sentenciar que Iranzo no aporta nada nuevo en el panorama teórico del siglo XVIII. Aspectos musicales, como el uso de la 7ª, de la 5ª disminuida, las reglas para las cadencias, descripción de los tipos de género, etc. son los establecidos por los teóricos musicales desde siglos anteriores.

En segundo término, es evidente el estado confuso que adquiere el discurso del maestro por sus constantes argumentos técnicos y estéticos repetitivos e, incluso, opiniones personales. Este hecho evidencia los abundantes conocimientos de la teoría musical que poseía Iranzo, pero son expuestos de una manera reiterativa y extensa que hace que la exposición de las ideas no quede del todo clara.

En cuanto a las referencias, cabe destacar las diferentes menciones que realiza el maestro a lo largo de todo el escrito, citando textos de tratadistas, como Jommelli, Cerone o Nasarre y, evidentemente, Eximeno. Además, son constantes las alusiones a grandes personalidades de diferentes artes para dar valor a la tradición musical, por lo que se puede deducir que Iranzo también tenía conocimientos de Arquitectura, Escultura, Pintura, Retórica, Filosofía, etc.

Esta crítica abierta es una manera de rechazar las nuevas tendencias que llevaba la estética musical a finales del siglo XVIII y principios del XIX. La formación de los maestros de capilla siempre se ha basado en una tradicionalidad inexpugnable, por lo que las ideas que no estaban dentro de su concepción no podían ser aceptadas dentro de la teoría musical. En el caso de Iranzo, la defensa a ultranza de las “verdaderas reglas” significa también una justificación a sus composiciones prácticas, ya que sus obras se regían por las normas tradicionales de la música sacra.

3. Ligado al objetivo anterior, surgió la necesidad de estudiar las ideas de Iranzo frente a la tratadística del pasado y de su propio tiempo.

En el siglo XVIII, la música religiosa seguía teniendo una única función: servir al culto. No obstante, con el paso del tiempo las nuevas tendencias y corrientes artísticas, iniciadas a finales del siglo anterior, posibilitaron que se sobrepasara el aspecto religioso. Por esta razón, los maestros españoles se dividieron, según sus ideales: por un lado, progresistas que defendían la evolución que estaba experimentando la Música; por el otro, maestros que seguían manteniendo una postura tradicional en cuanto a la teoría musical se refiere. En este último caso se encontraría Agustín Iranzo, ya que defiende con ahínco y sin pudores la tradición de la música del templo.

La tendencia teórica de los progresistas se basaba en una concepción de la Música alejada de las estrictas normas de composición que se formulaban desde hacía siglos. Muchos de estos estudiosos afirmaban que la teoría musical estaba basada en reglas falsas derivadas de las matemáticas y viejos libros de contrapunto. Además, una de las ideas más defendidas era que el compositor debía aplicar su talento original, por lo que las reglas deberían deducirse de

la misma práctica y experiencia. Tal y como exponía Eximeno, la Armonía quedaría resuelta con 2 o 3 reglas, reducidas a lo que se usa en la práctica, lo que facilitaría el estudio musical a los principiantes, haría el Arte Musical más sencillo y se podría componer con más libertad.

Contrariado con todas estas nuevas tendencias, Iranzo estaba aferrado a unas normas musicales y compositivas heredadas del pasado, hecho que evidencia la realidad de casi todos los compositores españoles de esa época, ligados a capillas musicales que exigían la composición, casi íntegra, de música religiosa. Además, esa defensa a ultranza de las reglas musicales tradicionales es un rasgo de orgullo y casta del estamento eclesiástico.

4. Uno de los objetivos principales de esta investigación era efectuar una edición crítica de una de las obras de Agustín Iranzo. Esta importancia radica en una recuperación del patrimonio cultural y musical no solo de la ciudad de Alicante, sino también del patrimonio valenciano y español.

Según los diferentes catálogos consultados, las composiciones del maestro son muy abundantes, a pesar de que no se conservan todas las que elaboró. A lo largo de su vida, compuso una gran cantidad de obras de diferentes géneros, entre las que se pueden destacar varias misas, lamentaciones de Semana Santa a dos voces y coro con orquesta, salves a cinco voces para la Virgen de los Remedios (patrona de la ciudad de Alicante), misereres, responsorios, nocturnos, villancicos, ofertorios, motetes, etc.

No obstante, la obtención de los diferentes manuscritos ha sido una de las mayores dificultades para abordar esta investigación. En el archivo de la Colegiata de San Nicolás de Alicante se conserva la mayoría de sus obras, pero en un estado precario. Normalmente, una de las tareas que ejercían los maestros de capilla era la de copiar composiciones antiguas de otros maestros para una mejor supervivencia del patrimonio. Sin embargo, pocas composiciones de Iranzo fueron copiadas con posterioridad, como ya se ha dicho; tan solo han perdurado en el depósito de la BNE las transcritas por Ernesto Villar Miralles hacia 1900, de entre las que obtuvimos la *Misa de Requiem* para esta investigación.

La elaboración de la edición crítica de la obra de Iranzo supone ampliar el conocimiento del patrimonio cultural alicantino y, además, conlleva la adición de un capítulo más a la extensa Historia de la Música en la ciudad de Alicante.

5. El cumplimiento de los objetivos marcados derivados del estudio del tratado y la edición de una de sus composiciones abrió una nueva vía de investigación: relacionar la teoría musical de Agustín Iranzo con sus propias creaciones.

Según los inventarios consultados, Iranzo fue un compositor de música sacra, por lo que la relación entre la teoría y la práctica debería resultar evidente. Como ya se ha dicho, el maestro concebía la música desde una perspectiva tradicional anclada en el pasado y cimentada por los principios básicos de la teoría tradicional eclesiástica. Por esta razón, el análisis del *Oficio de Difuntos – Misa de requiem* nos ha llevado a diversas conclusiones.

La obra elegida se guía por los cánones de la tradición, teniendo muy presente la teoría modal. Según se ha podido estudiar, cada parte de la *Misa de requiem* está confeccionada a partir de las melodías contenidas en el *Liber Usualis*, es decir, se basa en el esquema modal de las piezas gregorianas. Además, las cadencias empleadas a lo largo de esta *Misa* son las propias del modo en el que está.

Sin embargo, y aunque Iranzo mantenga su postura tradicional, algunas de las premisas de finales del siglo XVIII distan de la música elaborada en épocas anteriores. Por ejemplo, las cadencias utilizadas por el maestro están sensibilizadas, a la usanza antigua. Es por esto que se puede decir que emplea una concepción tonal con reminiscencias de la teoría modal, ya que la obra se basa en melodías gregorianas tratadas polifónicamente.

En este sentido, se puede concluir que Agustín Iranzo implanta su concepción teórica en la práctica, surgiendo así composiciones de carácter sacro bastante severas, sin salirse de las normas y siguiendo lo que los maestros de capilla llamaban “leyes verdaderas”.

La música sacra ha servido como apoyo a los textos litúrgicos, por lo que el entendimiento del mismo era un requisito indispensable para toda composición. Es por lo que los maestros que componían música para el templo debían seguir una serie de premisas que facilitarían la comprensión del mensaje que se quería transmitir. Agustín Iranzo absorbió todos estos principios desde niño, por lo que la configuración de la música está al servicio de la estructura conceptual y sintáctica del texto.

Son simples los temas empleados en todos los movimientos, pues proceden por grados conjuntos y tienen un ámbito reducido, circunstancia que contribuye a facilitar la interpretación de esta obra. Además, en varias secciones la melodía está cogida del canto gregoriano

correspondiente del Liber Usualis. Este hecho confirma el cuidadoso estilo de capilla que elaboraba el maestro Iranzo en sus composiciones.

6. En cuanto a la figura de Agustín Iranzo en el panorama cultural y musical alicantino, se puede concluir que fue un importante maestro de capilla de la Colegiata de San Nicolás, ya que ejerció ese cargo durante más de 20 años. A lo largo de todo ese tiempo, el maestro compuso la gran mayoría de sus obras, dejando un abundante legado a nuestro patrimonio. De este modo, en todos los estudios sobre la capilla alicantina aparece el maestro Iranzo como uno de los principales músicos que ha pasado por esa maestría.

Nuevas vías de investigación

Esta investigación ha supuesto la aparición de nuevos objetos de estudio sobre la figura de Agustín Iranzo. A pesar de que no era uno de los objetivos principales, la elaboración de la escueta biografía deja diversas incógnitas de la vida del maestro, sobre todo en los 9 años que estuvo alejado de la ciudad de Alicante, cumpliendo sus cometidos artísticos en la catedral de Guadix, en Granada. La incorporación de los aspectos más importantes de estos años puede ser un objetivo interesante para investigaciones futuras.

Además, queda por estudiar diferentes aspectos del maestro: información sobre su trabajo como pedagogo en San Nicolás; alumnos que formó; el peso de su presencia en la Colegiata o profundizar sobre las posibles relaciones mantenidas con personalidades musicales de la época.

Por su parte, la publicación de su tratado *Defensa del Arte de la Música* provocó un debate de ámbito nacional a principios del siglo XIX, el cual ha suscitado el interés de multitud de investigadores hasta nuestros días. Asimismo, a través del estudio de su obra teórica, han surgido diversos planteamientos de interés. Son constantes las alusiones a grandes personalidades de diferentes artes para dar valor a la tradición musical, por lo que se podrían elaborar estudios sobre la relación que establece Iranzo entre Música y Arquitectura, Escultura, Pintura, Retórica, Filosofía, etc.

Por último, sería importante también seguir con el trabajo de revisión y edición crítica de las partituras de Agustín Iranzo para dar a conocer parte de la música perteneciente a la cultura alicantina.

Evidentemente, mi futura intención es la de completar la investigación sobre el maestro aragonés abordando en los aspectos citados y otros, que a no dudar, surgirán una vez nos adentremos en el tema.

V. BIBIOGRAFÍA

- ADAM FERRERO, Bernardo: *Músicos Valencianos*, Valencia, PROIP, 1988.
- AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1970.
- BATLLORI, Miguel: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. 1767-1814*, Madrid, 1966.
- CASARES RODICIO, Emilio (director); DÍAZ GÓMEZ, Rafael; GALBIS LÓPEZ, Vicente (directores adjuntos), et al.: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales S.R.L., 2006.
- CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana. Catedral de Orihuela*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1986.
- CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el siglo XVIII*, Antonio Martín Moreno dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Historia del arte, 2000.
- CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: «Agustín Iranzo Herrero: estado de la cuestión» en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid, SEdeM, 2001, págs. 1077-1089.
- CORRAL BÁEZ, Francisco Javier: «Agustín Iranzo y Herrero» en CASARES RODICIO, Emilio (director); DÍAZ GÓMEZ, Rafael; GALBIS LÓPEZ, Vicente (directores adjuntos), et al.: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales S.R.L., 2006.
- ESCRIBANO SIERRA, Juan Bautista; HERNÁNDEZ MUÑIZ, Cayetano; SOTO DE LANUZA, José María: *Guerra y revolución. Música española 1788-1833*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2016.
- EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796.
- FLORI, Ana María: *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y musical en la ciudad*, Joaquín Arnau Amo dir. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación audiovisual, documentación e historia del arte, 2004.
- FLORES FUENTES, Juan: «Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII» en *Nassarre*, VII, nº2, 1991, págs. 33-72.
- FLORES FUENTES, Juan: «Catálogo y transcripción de los fondos musicales de la Capilla de Música de San Nicolás de Alicante» en *Ayudas a la investigación*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, Diputación Provincial, 1991.

- GRIEG, James: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*, Madrid, Akal, 2008.
- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto: «El pensamiento musical de Antonio Eximeno», José Máximo Leza Cruz dir. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 2012.
- IRANZO Y HERRERO, Agustín: *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas, y de los maestro de Capilla. Impugnación al Origen y Reglas de la música, obra escrita por el abate español Don Antonio Eximeno*, Murcia, Oficina de Juan Vicente Teruel, 1802.
- MADRID, Rodrigo; FLORES, Juan: *Compositores Alicantinos. Siglos XVI-XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, Madrid, 1985, págs. 430.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976, págs. 378-379.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente: *La capilla de música de la colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*, Alicante, Talleres Tipográficos Artes Gráficas, 1954.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas, v. III, cap. V*, Madrid, 1962
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1991.
- OLIVER NARBONA, Manuel (coordinador): *Historia de la provincia de Alicante. Tomo VII*, Alicante, Ediciones Mediterráneo, 1991.
- OTERO, Francisco: *Antonio Eximeno: Del origen y las reglas de la música*, Madrid, 1978.
- PALENCIA SOLIVERES, Andrés: «Defensa del Arte de la música del maestro de capilla Agustín Iranzo y Herrero (1748-1804): crítica abierta a la teoría musical del jesuita expulso P. Antonio Eximeno» en MESTRE SANCHÍS, Antonio y GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (eds.): *Disidencias y exilios en la España moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, págs. 747 a 754.
- PALENCIA SOLIVERES, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante: la Capilla de música de San Nicolás (siglos XVI-XVIII)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” de la Diputación Provincial de Alicante, 1996.

- PALENCIA SOLIVERES, Andrés: «La capilla de música de la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XVIII» en *Revista de Historia Moderna*, nº15, Universidad de Alicante, 1996, págs. 403 a 416.
- PEDRELL, Felipe: *Tomás Luis de Victoria. Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*, Valencia, 1918, pág. 28.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868.
- STANLEY, Sadie: *Guía Akal de la Música*, Madrid, Akal, 2009.
- VIDAL BERNABÉ, Inmaculada: «El arte» en VV.AA: *Historia de la ciudad de Alicante. Tomo III, Edad Moderna*, Alicante, Patronato Municipal, 1990, págs. 309 a 333.
- VILLAR MIRALLES, Ernesto: *Alicante artístico-musical – Estudio histórico-biográfico*, Alicante, Establecimiento tipográfico de A. Reus, 1893, págs. 169 a 206.
- VIVES RAMIRO, José María: «Alicante [Alacant]» en CASARES RODICIO, Emilio (director); DÍAZ GÓMEZ, Rafael; GALBIS LÓPEZ, Vicente (directores adjuntos), *et al.*: *Diccionario de la Música Valenciana*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales S.R.L., 2006.