CONSONANTIA
DIGITAL
2

«Sonus mundi»
Miradas transversales sobre patrimonio musical

Antonio Ezquerro Esteban
Oriol Brugarolas Bonet
(eds.)

«Sonus mundi»

Miradas transversales sobre patrimonio musical

CONSONANTIA
DIGITAL

2

«Sonus mundi»

Miradas transversales sobre patrimonio musical

Antonio Ezquerro Esteban
Oriol Brugarolas Bonet
(eds.)

Edicions de la Universitat de Lleida
Edicions de la Universitat de Barcelona
Lleida, Barcelona, 2025

Esta publicación es posible gracias al respaldo de las siguientes instituciones: Vicerrectorado de Patrimonio y Actividades Culturales de la Universidad de Barcelona, CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona, Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades (IMF)-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Grupo para el Estudio del Patrimonio Musical (GEPAM) de la Universidad de Barcelona, Secretariado de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Barcelona, Catedral de Barcelona, Grupo de Trabajo de Ámbito Estatal RISM-España.

BY NC SA

ISBN: 978-84-9144-593-7 (Universitat de Lleida)
ISBN: 978-84-1050-231-4 (Edicions de la Universitat de Barcelona)
DOI 10.21001/consonantia.digital.2

Disseny i maquetació: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida

© Edicions de la Universitat de Lleida, 2025
© Edicions de la Universitat de Barcelona, 2025
© Universitat de Barcelona
© Institució Milà i Fontanals d'Investigació en Humanitats (IMF)-Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC)
© Arquebisbat de Barcelona

Les opinions i els fets que es consignen als estudis aquí inclosos són de responsabilitat exclusiva dels seus autors. La col·lecció editorial Consonantia Digital no es fa responsable, en cap cas, de la credibilitat, veracitat, autenticitat i originalitat dels estudis.
Els originals dels estudis apareguts a les col·leccions editorials Consonantia i Consonantia Digital, publicats en paper o en versió electrònica, són propietat de la Universitat de Barcelona, i cal citar la procedència en qualsevol reproducció parcial o total.

Las opiniones y hechos que se consignan en los estudios aquí incluidos son de exclusiva responsabilidad de sus autores. La colección editorial Consonantia Digital no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad, veracidad, autenticidad y originalidad de los estudios.
Los originales de los estudios aparecidos en las colecciones editoriales Consonantia y Consonantia Digital, publicados en papel o en versión electrónica, son propiedad de la Universidad de Barcelona, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts contained in the studies herein are the sole responsibility of their authors. The Consonantia Digital editorial collection is not responsible, in any case, for the credibility, veracity, authenticity and originality of the studies.
The originals of the studies that appear in the Consonantia and Consonantia Digital editorials collections, published on paper or in electronic version, are the property of the University of Barcelona, and it is necessary to cite the source in any partial or total reproduction.

Consonantia Digital, 2

La colección editorial de música Consonantia Digital nace con el propósito de dar a conocer y proporcionar la máxima visibilidad al patrimonio musical en general, y, en particular, al del fondo musical que custodia el Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI) Biblioteca de Reserva de la Universidad de Barcelona. Consonantia Digital es una colección que posibilita rastrear y redescubrir las huellas sonoras de nuestro pasado y apuesta por el estudio y la recuperación del patrimonio musical histórico, con vistas a contribuir a la correspondiente transferencia y difusión de su conocimiento a la sociedad, siempre desde la base de un estudio pluridisciplinar y transversal de alto nivel expresado en términos de excelencia.

Dirección de la colección

Antonio Ezquerro Esteban
DCH-Musicología, IMF-CSIC & RISM-España, Barcelona

Oriol Brugarolas Bonet
Universitat de Barcelona

Comité científico

Oriol Brugarolas Bonet
Universitat de Barcelona

Sílvia Canalda Llobet
Universitat de Barcelona

Montserrat Canela Grau
Universitat Rovira i Virgili

Paulino Capdepón Verdú
Universidad de Castilla-La Mancha – Centro de Investigación y Documentación Musical, Unidad Asociada al CSIC

Jaume Carbonell Guberna
Universitat de Barcelona

Joan Cuscó Clarasó
Universitat de Barcelona

Antonio Ezquerro Esteban
DCH-Musicología, IMF-CSIC & RISM-España

María Teresa Ferrer Ballester
Universidad Internacional de Valencia

Javier Garbayo Montabes
Universidade de Santiago de Compostela

Luis Antonio González Marín
DCH-Musicología, IMF-CSIC

Thomas Hochradner
Universidad del Mozarteum, de Salzburgo, Austria

Stephanie Klauk
Universidad del Sarre, Alemania

Matilde Olarte Martínez
Universidad de Salamanca

Juan José Pastor Comín
Universidad de Castilla-La Mancha – Centro de Investigación y Documentación Musical, Unidad Asociada al CSIC

Victoriano J. Pérez Mancilla
Universidad de Granada

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha

María Sanhuesa Fonseca
Universidad de Oviedo

Neus Anna Verger Arce
CRAI-Biblioteca de Fondo Antiguo, Universitat de Barcelona

Índice

La apuesta por el acceso abierto (OA): una puerta abierta al conocimiento 13
Antonio Ezquerro Esteban y Oriol Brugarolas Bonet

A. MÚSICA Y TEXTO. DOCUMENTOS ESCRITOS

DE LIBROS Y ENCUADERNACIONES DE MÚSICA

Encuadernaciones de libros con notación musical en el mundo moderno temprano: usos, reaprovechamientos y recuperación patrimonial 19
Pedro Rueda Ramírez

Encuadernaciones artísticas de la colección Infanta Isabel del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 35
Esther Burgos Bordonau y Antonio Carpallo Bautista

ARCHIVOS, IMPRESOS, MANUSCRITOS Y NOTACIONES

Música en els impresos: relacions i villancets en honor de la beatificació de Sant Joan de la Creu (1675) 55
Mercè Gras Casanovas

Pliegos de villancicos y oratorios en el fondo patrimonial de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (ss. xvii-xix) 81
F. Javier Garbayo Montabes

La documentación capitular como fuente para el estudio de la actividad musical de las catedrales y colegiatas de Aragón (1.ª mitad s. xviii) 101
Sara Escuer Salcedo

El llibre de música de Jeroni de Ribes, marquès d'Alfarràs. Un 'dilettante' barceloní del segle xviii 133
Sergi Casademunt i Fiol

Anotaciones coreográficas en la partitura del ballet pantomimo *El desertor*, de Jean B. Dauberval 145
Inés Turmo Moreno

La música en la Orden de Predicadores: entre un vacío documental y su necesaria reinterpretación 159
Alejandro J. López-Ribao OP

CIRCULACIÓN Y REPERTORIO: LAS FUENTES Y SUS PROTAGONISTAS

Apuntes sobre la circulación del *Stabat Mater* de Pergolesi en el siglo xviii. 189
Marc Heilbron Ferrer

Los *bellos papeles* de Italia: un caso de recepción y circulación de repertorio en la capilla catedralicia ovetense a mediados del siglo xviii 197
María Sanhuesa Fonseca

B. MÚSICA Y SONIDO. DOCUMENTOS SONOROS

Barcelona i la catedral: sons per la relació de la seu amb la ciutat 209
Nil Rider Enrique

Del teatro a las salas de conciertos: María Barrientos canta la *Oda Ceciliana* de Haendel 219
Virginia Sánchez Rodríguez

Els enregistraments digitals primerencs del fons sonor del Museu de la Música de Barcelona . . . 235
Sara Guasteví Olives

El fenómeno de las orquestas de baile en el extrarradio de Barcelona, entre la República y el Franquismo. La *Orquesta Bruach* (Gavà) como caso de estudio 243
Maria Nadal Estrada

C. MÚSICA E INSTRUMENTOS: ORGANOLOGÍA

Los instrumentos musicales descritos por tratadistas, escribanos, teóricos y otros intelectuales antiguos 257
Cristina Bordas Ibáñez

Los Puig: una familia de constructores de pianos (y órganos) en Barcelona en el siglo xix 273
Oriol Brugarolas Bonet y Antonio Ezquerro Esteban

D. MÚSICA Y MÚSICOS. PROTOCOLO, RITUAL Y CEREMONIA

Das Reichsfürstentum Salzburg im Zeitenwandel. Eine musikalische Spurenlese vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis ans Ende der territorialen Selbständigkeit 295
Thomas Hochradner

Cambio de época en el Principado imperial de Salzburgo. Una exploración musical desde finales del siglo xvii hasta el fin de la independencia territorial 311
Thomas Hochradner

Un assaig de reconstrucció geogràfica barcelonina de l'oratori al segle xviii 331
Xavier Daufí Rodergas

Privilegio y precariedad en la música eclesiástica de Barcelona en el siglo xviii 349
Carles Badal Pérez-Alarcón

Viernes Santo en Zaragoza. La celebración de la Semana Santa en una ciudad española en el Siglo de las Luces 369
Carlos González Martínez

El oficio de difuntos en la segunda mitad del siglo xviii: ¿un género propio de la tradición litúrgica peninsular? 383
Gladys Andrea Zamora Pineda

'El estilo de Músicas para la Yglesia' i els exàmens per a mestre de capella del Palau de la Comtessa de Barcelona de 1780 395
Joan Benavent Peiró

Un compositor olvidado en la transición del siglo xviii al xix: Juan López de Pineda (1763-ca.1826), maestro y organista de las colegiatas de Talavera de la Reina y Antequera 409
Paulino Capdepón Verdú

Nuevas aportaciones de la vida y obra del compositor aragonés Miguel Arnaudas Larrodé (1869-1936): desde los inicios hasta la obtención de la organistía de la Catedral de Salamanca en 1891 429
Carlos Bonal Asensio

E. MÚSICA Y PENSAMIENTO

Algunes consideracions estètiques sobre el consum d'òpera a la Barcelona de 1837 a 1847: els llibrets i el gust del públic 445
Jaume Radigales Babí

De música, psiquiatria i musicoteràpia 455
Joan Cuscó Clarasó

El pensamiento musical de Konstantin Igúmnov 467
Rafael Salinas Tello

Vladimir Jankélévitch: filosofía, música y silencio 479
Magda Polo Pujadas

La apuesta por el acceso abierto (OA): una puerta abierta al conocimiento

Antonio Ezquerro Esteban[1]
DCH-Musicología, IMF-CSIC y RISM España
Oriol Brugarolas Bonet[2]
Universitat de Barcelona

En este segundo volumen de Consonantia Digital, y desde nuestro mínimo granito de arena, pretendemos (aprovechando la oportunidad que este asunto, confluyente con nuestra filosofía editorial, nos brinda)[3] impulsar —facilitando el acceso universal a la información— el objetivo animado por la UNESCO de contribuir a construir una sociedad del conocimiento que se distinga por su naturaleza esencialmente pacífica, democrática e inclusiva.

En este sentido, no cabe duda de que la promoción de un acceso libre y gratuito al conocimiento (*open access*, OA), particularmente en el ámbito de las ciencias y las humanidades, constituye un movimiento que, sin restricciones de acceso económico o legal, favorece la disponibilidad para cualquier persona de obtener información científica y académica (es decir, cualquier contenido literario), en línea y desde una perspectiva transparente, con vistas a que, de manera universal y de acuerdo con cualquier fin lícito, se pueda leer, buscar o utilizar la información digital (descargarla, imprimirla, reaprovecharla —agregando información, modificando el contenido del texto o traduciéndolo a otros idiomas, etc.—), pero que se pueda también distribuir o difundir dicha información —es decir, descubrir y compartir una publicación digital libremente—, llegando incluso a rastrear datos para su indexación, transferirlos a otros programas informáticos, o enlazar y conectar o relacionar textos completos.[4]

1. ORCID: https//orcid.org/0000-0001-7289-059X.

2. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2043-8136.

3. De hecho, y con la idea de aumentar el impacto de la investigación y facilitar la reutilización de los materiales que se publiquen, todas las publicaciones realizadas hasta la fecha y previstas para lo sucesivo, en el entorno de la colección Consonantia (tanto en su formato tradicional impreso en papel —con un embargo mínimo de un año— como en su presentación digital), se han concebido para su acceso «en abierto» a través de los repositorios institucionales de la Universitat de Barcelona y de la Universitat de Lleida. Tanto es así que la filosofía de este proyecto ha favorecido también, desde su inauguración en 2021, que todos los materiales que han surgido de este, tanto impresos como digitales, e incluso en formato de audio y audio-vídeo, se hayan ofrecido «en abierto», libres de costes. Además de la colección editorial Consonantia, véanse también los siguientes repositorios y canales de difusión que gestiona el Grupo para el Estudio del Patrimonio Musical (GEPAM): https://dataverse.csuc.cat/dataverse/PATMUSICAL, así como el canal de YouTube https://www.youtube.com/@GEPAM-UB.

4. La disponibilidad gratuita en la red mediante el acceso abierto (*open access*), para cualquier propósito legal, y sin barreras económicas, técnicas o legales, quedó definida ya desde la Declaración de Budapest, en 2002 (https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/), siendo ratificada al año siguiente en la Declaración de Berlín (https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration). Para impulsar el avance de la ciencia abierta y permitir a investigadores y profesionales de todo el mundo colaborar de manera fluida, la UNESCO ha promovido una iniciativa innovadora sobre acceso abierto a la información científica

De este modo, y aunque lógicamente a mínima escala, nuestra pequeña iniciativa trata de alinearse con la filosofía del *software* libre de PKP,[5] Open Journal Systems (OJS), que, desde el año 2001, permite que miles de usuarios en más de un centenar de países, generen publicaciones periódicas, científicas y académicas, de calidad.

Con vistas a asegurar que pudieran intervenir en la presente miscelánea de estudios en torno al patrimonio musical tanto catedráticos de musicología como profesionales y músicos prácticos, se han seguido unos criterios de edición lo más amplios y flexibles posibles, aunque de acuerdo con unos bloques temáticos que pusieran cierto orden dentro de la heterogeneidad propia del conjunto. En este sentido, nos ha parecido oportuno y de gran interés, puesto que Consonantia todavía no había realizado incursión alguna en esta temática, incorporar estudios de organología. Sea como fuere, la diversidad de opiniones y perspectivas en materia de «patrimonio» resulta evidente, y siempre enriquecedora, de modo que no hemos querido alejarnos de dicha realidad u ofrecer algún tipo de propuesta más monolítica. De ahí que hayamos dispuesto los veintiocho capítulos reunidos en cinco bloques temáticos, a saber: 1) «Música y texto. Documentos escritos» (subdividido, a su vez, en tres apartados, «De libros y encuadernaciones de música», «Archivos, impresos, manuscritos y notaciones», y «Circulación y repertorio: las fuentes y sus protagonistas»); 2) «Música y sonido. Documentos sonoros»; 3) «Música e instrumentos: organología»; 4) «Música y músicos. Protocolo, ritual y ceremonia», y 5) «Música y pensamiento». A su vez, dentro de cada bloque, se ha procurado disponer un orden aproximado de carácter cronológico. Y en cuanto a los idiomas empleados, en esta ocasión, se ofrecen los trabajos, mayoritariamente, en lenguas castellana y catalana. Sin embargo, una de las contribuciones, originalmente en lengua alemana, se ofrece en dos versiones: la original, en alemán, y su versión traducida al castellano.

Por lo demás, el hecho de que este tipo de publicaciones, misceláneas, aborden temas en ocasiones muy dispares sirve para comprobar fehacientemente los caminos que sigue la investigación en un determinado momento, pues arrojan ideas, temas e inquietudes que responden a la libre opción de cada autor, espoleada, a menudo, por estímulos sociales. Es así como, partiendo de temas frecuentemente locales, y de otros en su extremo opuesto, particularmente globales, se intenta tomar el pulso de la actualidad, rellenando los pequeños huecos que se pueden detectar en la red de conocimiento, y tratando de aglutinar áreas que, de otro modo, resultarían dispersas o inconexas. Y aportaciones de este tipo, que cohesionan la disciplina, son las que encajan, precisamente, de manera idónea, en una publicación digital, gratuita, y en abierto.[6]

(OA), con la intención de eliminar obstáculos y restricciones de acceso. De este modo, se garantiza la libre circulación del conocimiento, y su empleo al alcance de todos (de forma ilimitada, más allá de fronteras), al tiempo que se trata de impulsar el progreso científico a nivel internacional, priorizando soluciones para alguno de los problemas más acuciantes del mundo, como la salud pública o la acción climática. Por su parte, el acceso abierto resulta fundamental de cara a alcanzar los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), de los cuales, al menos diez, dependen, para avanzar, de nuevas contribuciones científicas (https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/).

5. El Public Knowledge Project (PKP) es una iniciativa sin ánimo de lucro creada por John Willinsky (de las universidades de Stanford y Simon Fraser) para facilitar el acceso libre y gratuito al conocimiento y para promover la mejora de la calidad de la investigación en las publicaciones científicas.

6. Desde aquí, queremos agradecer todo el apoyo institucional, económico y aun personal, que nos brindan la Universitat de Barcelona y el Arzobispado y la Catedral de Barcelona, para poder «convertir en realidad una iniciativa virtual» como Consonantia Digital.

A

MÚSICA Y TEXTO. DOCUMENTOS ESCRITOS

De libros y encuadernaciones de música

Encuadernaciones de libros con notación musical en el mundo moderno temprano: usos, reaprovechamientos y recuperación patrimonial[1]

Pedro Rueda Ramírez
Universitat de Barcelona

1. Los estudios de la encuadernación

El estudio de la edición ha centrado buena parte de los análisis del libro impreso en el mundo moderno, configurando los estudios bibliográficos, pero en los últimos decenios se han diversificado notablemente los enfoques y metodologías de investigación, incluyendo aspectos de la procedencia de los ejemplares y, como era previsible, un renovado interés por la encuadernación.[2] Los estudios de la encuadernación se han revisado de forma notable en las últimas décadas en España rompiendo la barrera tradicional de estudios que se habían enfocado en un análisis casi exclusivamente de las encuadernaciones artísticas o desde la historia del arte. Esto ha permitido el análisis desde la restauración con notables hallazgos, la codicología e historia del libro y los estudios de las técnicas de la encuadernación que ahora abarcan el conjunto de las actividades ligatorias de los talleres y la evolución del oficio.[3]

Estos nuevos enfoques los ha sintetizado David Pearson en su excelente libro *Books as history: the importance of books beyond their texts*, en el que analiza todos los elementos presentes en el libro, incluyendo los que no forman parte de la edición realizada en el taller tipográfico, ni forman parte del texto creado por el autor.[4] En este terreno las anotaciones manuscritas de uso y propiedad, los elementos adicionales añadidos en los procesos de apropiación del texto (desde elaborar un índice en un volumen misceláneo a manipular los ejemplares con añadidos), así como la encuadernación, se han constituido en elementos distintivos del ejemplar. Esta singularización del objeto nos resulta de gran valor. Por una parte, individualiza la pieza (algo a lo que contribuye la encuadernación de forma decisiva) y nos permite identificarla. El cambio de enfoque incluye las más modestas, lo que ha permitido estudiar encuadernaciones flexibles y de papel, incluidas las que no emplean elementos decorativos con elementos iconográficos como escudos y otros hierros en piel en dorado o gofrado que habían centrado parte de los estudios

1. Esta investigación forma parte del proyecto «Interferencias culturales: políticas editoriales y circulación del libro en el Atlántico hispánico (1492-1834)» ID2023-148288NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER/UE. Una aproximación al tema fue ofrecida en el II Seminario Internacional de Encuadernación Artesanal y Artística de la Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica de Santiago de Chile, el 17 de mayo de 2023.

2. Foot, Mirjam M. (1993). «Bookbinding and the history of books». En: *Studies in the history of bookbinding*. Aldershot: Scolar Press, págs. 2-14; Raven, James (2018). *What is the history of the book?* Cambridge: Polity Press.

3. Carpallo Bautista, Antonio (2023). «Fuentes de información para el estudio de las encuadernaciones artísticas». En: Antonio Carpallo Bautista; Fermín de los Reyes Gómez (eds.). *Fuentes de información para el libro antiguo*. Madrid: Fragua, págs. 11-64.

4. Pearson, David (2008). *Books as history: the importance of books beyond their texts*. London: British Library.

publicados. Estos avances son notables y nos permiten actualmente contar con una panorámica más completa de artesanos, técnicas y costes de elaboración. En todo caso, convendría recordar que buena parte de las encuadernaciones fueron económicas y en su fabricación se emplearon técnicas básicas de salvaguarda con tapas de pergamino o, por ejemplo, papeles de guardas girados con la cara pintada o estampada en el exterior para cumplir la función de tapas del ejemplar.

En el campo musical estos aspectos materiales del objeto también despiertan interés, más allá del texto y la notación, ya que el códice manuscrito o impreso forma parte de un contexto y requiere un conocimiento de aspectos sobre su elaboración, producción, distribución y consumo. En estos contextos, el musicólogo, como proponen Ezquerro y Montagut, realiza un «proceso previo de búsqueda que conduzca a la localización y catalogación de las obras, su transcripción y edición, la confección de biografías críticas detalladas de los autores del momento, la edición de sus escritos teóricos».[5] Ese proceso previo requiere esa mirada sobre la materialidad y las fuentes que permite construir un marco contextual y de interpretación del objeto. Tal como apunta Chartier, «los lectores encuentran las obras en una modalidad particular de su existencia: una lengua, una edición, una situación de comunicación»,[6] y en el caso musical, una adaptación a instrumentos o voces, una interpretación y un acto de transmisión al ofrecer versiones, de tal modo que la música tiene una relación pragmática con las inscripciones que hacen posible su interpretación.

Los estudios que ahora más nos interesan para analizar impresos musicales están ligados al análisis del impreso empleando técnicas de arqueología del libro o de bibliografía material. En este terreno una parte de los enfoques de la bibliografía se han ocupado de la edición y, en menor medida, del ejemplar. Al tratarse de estudios centrados en la producción del taller, el enfoque se ocupa de los procesos desde que entra el texto a componer hasta el alzado de los pliegos. En este sentido, la edición en imprentas artesanales no suele incluir la fase de encuadernación. El motivo es que buena parte de las tareas de encuadernar recaían en libreros que tuvieron el oficio de encuadernadores y se resistieron a que los impresores realizasen esa tarea. El proceso de encuadernar (al menos en teoría) se realizaba en la tienda de librería y la tirada de edición se distribuía a los mercaderes de libros. En la primera edad moderna temprana el cliente que entraba a la librería podía comprar en rama el ejemplar y encargar la encuadernación al gusto. La clientela interesada en libros con notación musical podía decidir qué tipo de encargo quería para las cubiertas, dependiendo de su bolsillo e intereses. Es muy poco lo que sabemos sobre estos encargos ya que pocas veces se han conservado los contratos de encuadernación, generalmente para lotes importantes encargados por algún coleccionista. El día a día del negocio del librero-encuadernador estaba conectado con la venta al por menor y la satisfacción de las peticiones de la clientela en cuanto a la encuadernación. Aunque hay algunas salvedades interesantes, ya que determinadas ediciones, por encargo, podían incluir en el contrato editorial referencias a la encuadernación que el impresor podía hacer por sí mismo o encargar a un taller especializado de encuadernación. Esto puede resultarnos de interés por la singularidad de algunos encargos editoriales de instituciones o autores, que podían controlar (pagando) el proceso de producción y quedarse con ejemplares para la distribución y venta. En el caso del libro con notación musical estos aspectos fueron, sin duda, de relieve, ya que los títulos publicados

5. Ezquerro Esteban, Antonio; Rosa Montagut, Marian (2013). «"Del archivo al concierto": un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico». *Anuario Musical*, 68, pág. 172. También en: *Papeles que suenan. Mesa redonda: El tratamiento de los fondos documentales de música durante el último quindenio*. Salamanca: Archivo Catedral de Salamanca, 2023.

6. Chartier, Roger (2024). *Bibliografía analítica, historia del libro, crítica textual. La movilidad y materialidad de los textos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pág. 22.

en España fueron pocos y en numerosas ocasiones fueron encargos. ¿Supuso un fenómeno singular que otorgó una encuadernación diferenciada? Es algo que convendría analizar, pero tenemos pocos testimonios y numerosos interrogantes.

2. El arte de encuadernar

Los estudios del oficio artesanal de encuadernar están siendo abordados para responder algunas cuestiones sobre cómo se ha producido, lo que conlleva el dominio de ciertas técnicas como la encuadernación de formatos oblongos en el caso de la música impresa. Las imágenes de música polifónica representan estos coros de voces con los libretos correspondientes a cada una, como en la portada del libro *Musarum sioniar: motectae et psalmi latini* de Michael Praetorius (Nuremberg, 1607).[7] Los materiales empleados en cada caso en numerosas ocasiones son sencillos y funcionales, pero pueden incluir en algunos casos formas singulares (los cancioneros en forma de corazón) o materiales especiales (en algunas obras del nuevo rezado destinadas a la élite eclesiástica). El para quién se encuaderna está despertando un notable interés, ya que conocer las clientelas permite afinar las motivaciones de los encargos institucionales, la supervisión de algunos maestros de capilla en el mantenimiento de las obras musicales o las restauraciones de encuadernaciones dañadas por el uso.[8] E igualmente hay un creciente interés por los espacios del libro en uso, aspectos que en las catedrales resultan esenciales para conocer la ubicación de los volúmenes y las prácticas musicales de cada momento litúrgico, para los que se necesitan en el coro, en las capillas musicales o de ministriles algunas obras con música.[9] En este terreno catedralicio, también el mobiliario, como los atriles del coro, o la adecuación de determinadas salas o muebles para estos libros permiten conocer mejor los destinatarios y el estado de los fondos musicales, especialmente en el caso de las catedrales, los conventos o los palacios.[10] O en otros casos, investigaciones como las de la Biblioteca Real en su base de datos de encuadernación histórico-artística permiten detectar pistas de interés, como las tapas de estilo rococó napolitano de la música manuscrita de Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) en *La villanella ingentilita* (ca.1779).[11]

En el caso de los talleres de imprenta y librerías, es importante identificar los procesos de producción específicos del universo artesanal del mundo moderno con sus característicos sistemas de organización del taller en aprendices, oficiales y maestros. En primer lugar, es un producto material distinto de la copia manuscrita, con un taller tipográfico en el que se elabora con la nueva maquinaria puesta a punto por Gutenberg (y otros impresores) en el siglo xv. Esta fase incluye la elaboración de la edición. En tales casos se venden los libros en rama, con los pliegos del libro completo entregados al librero, al autor o al que

7. Fraenkel, Gottfried S. (1968). *Decorative music title pages: 201 examples from 1500 to 1800*. New York: Dover.

8. Fuente Charfolé, José Luis de la (2017). *Documentos para el estudio de la música y la cultura en Castilla-La Mancha. Actas capitulares de la Catedral de Cuenca (1498-1660)*. Madrid: Alpuerto.

9. Santos de la Hera, Fernando (2021). *El libro en la Catedral de Sevilla en el siglo xvii*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

10. Laguna Paúl, Teresa (2016). *Facistol de la Catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S. M. P. I. Catedral de Sevilla; Ramos Sosa, Rafael (1992). «El facistol de la Catedral de Lima». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, núm. 19, págs. 167-174. Los entalladores o ensambladores que realizaban las sillerías de los coros también recibieron encargos de realizar el facistol como parte del encargo catedralicio; Echeberría Goñi, Pedro Luis; Vélez Chaurri, José Javier (2016). «Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra». *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, núm. 40, págs. 157-174. Disponible en: https://doi.org/10.18172/brocar.3246.

11. Guglielmi, Pietro Alessandro. *La villanella ingentilita: atto I [-III] musica del Sigre. D. Pietro Guglielmi*. [1779?]. Una partitura: https://encuadernacion.realbiblioteca.es/index.php/node/12196.

financiaba la edición. Estos procesos propios de las imprentas artesanales pueden transformarse en los procesos industriales del siglo XIX con las nuevas maquinarias de hierro y una mayor especialización,[12] tal como Sabrel comenta para el caso del proceso de acoplar esos pliegos impresos, que conlleva las fases de la alzada y la verificación del registro, comprobando «las postetas alzadas y se van mirando las signaturas por si hay algunos pliegos dobles o bien por si falta alguno».[13] Sin olvidar que una edición puede ser manipulada, en el propio taller, o posteriormente a su salida editorial al mercado, como sucedió con *El porqué de la música* de Andrés Lorente, con una edición de Alcalá de Henares, de 1672, y una emisión posterior de 1699, rejuvenecida con nueva portada y cambios en los preliminares.[14]

En segundo lugar, se elabora el proceso de encuadernación, generalmente en otro taller artesanal, por otros mediadores del libro, que en muchos casos estaban ligados al negocio de la librería. El producto impreso tuvo, en líneas generales, esta doble fase antes de llegar al lector, por un lado, la producción del impreso, y, *a posteriori*, la elaboración de la encuadernación, que permitía completar el proceso de elaboración del libro y entregarlo al lector listo para su manipulación. Joan Castellò se presentó al examen para ser admitido en la Confraria de Llibreters de Barcelona en 1576 y la tarea que se le encomendó fue encuadernar: «Un *Missal romà nou* en foli, cobert en cuir negre, amb fusta i color vermell gofrat, un *Breviari romà* en octau i un *Diurnal* en treinta-dosè, coberts en cuir negre gofrat amb flors vermelles».[15]

Estos libros litúrgicos en tres formatos (2.º, 8.º y un 32.º) representan un claro ejemplo de maestría al dominar las técnicas de decoración en impresos para una clientela eclesiástica, que buscaba para estas obras una cierta prestancia acorde al uso común en espacios sagrados y como medio de representación de un cierto estatus de prestigio del comitente.

Aunque conviene recalcar que son necesarios numerosos matices, ya que algunos artesanos se especializaron en encuadernar y algunos talleres lograron un buen papel al servicio de libreros e impresores, especialmente en las grandes ciudades en las que fue posible una mayor especialización, como fue el caso de Salamanca, que contó con un amplio público universitario, y, asimismo, los centros de ferias comerciales como Medina del Campo o sedes de importantes negocios de librería como Alcalá de Henares. En el oficio encontraremos familias implicadas en las tareas propias de su actividad, incluidas mujeres, como Ana de Arenas, quien, tras el fallecimiento de su marido, en 1635, heredó el negocio de encuadernación y venta de libros que tenía la familia en Madrid.[16]

No obstante, estos procesos no son estancos y en numerosas ocasiones encontraremos a libreros y, también, a impresores que encuadernan. Aunque esto último llegó a generar conflictos y pleitos promovidos por los libreros, que consideraban que tenían, por su oficio, el control gremial de esta actividad. Sin embargo, podemos llegar a encontrar a destacados mercaderes de libros que invierten en prensas tipográficas e imprimen libros. Este fue el caso de Antonio de Sancha, que firmaba sus impresos como «mercader de libros e impresor en esta Corte» de Madrid. En la censura de una de sus obras encargada

12. Rueda Laffond, José Carlos (2001). «La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación». En: Jesús Antonio Martínez Martín (ed.). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, págs. 73-110.

13. Sabrel, M. (1997). *Manual completo del encuadernador teórico y práctico*. Valencia: Librerías París-Valencia, págs. 7-9.

14. Biblioteca Nacional de España, R/5249. Disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160019&page=1.

15. Baiges i Jardí, Ignasi J. (1994-1995). «Els examens d'accés a la Confraria dels Llibreters de Barcelona (1553-1584)». *Estudis Castellonencs*, núm. 6, págs. 151-164.

16. Ulla Lorenzo, Alejandra (2021). «Las libreras en el mercado editorial ibérico: Lucía Muñoz, editora, distribuidora y vendedora en el Madrid de los Austrias». En: Lluís Agustí; Mònica Baró Llambias; Pedro Rueda Ramírez (eds.). *Redes del libro en España: agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 43-62.

a Antonio Mateos Murillo, este indicaba el 11 de octubre de 1778 que era «acreedor a la licencia que solicita», al haber «hecho bastante servicio a las letras reimprimiendo buenas obras y raras y al mismo tiempo ser el mejor encuadernador […] que hay en el reino».[17] Ambos oficios, impresor y librero, quedaron ligados al proceso de elaboración del libro, pero estuvieron desligados como dos oficios distintos, con procesos de aprendizaje en talleres u oficinas distintos. Sin olvidar que el oficio de librero y encuadernador tuvo una larga trayectoria bajomedieval, en la que encontraremos a estos profesionales vendiendo resmas de papel, libros, y encuadernando, como el judío Mahir Salamó de Barcelona, que en los años de 1363 hasta 1379 realizó diversas encuadernaciones para clientes de la ciudad.[18]

3. Un objeto, múltiples miradas

La encuadernación debe considerarse globalmente en el marco de la historia del libro y de las bibliotecas, pero, al ser un campo especializado, en el que convergen conservadores, historiadores y encuadernadores, los enfoques se diversifican y especializan.[19] En este terreno conviene centrar la mirada en las preguntas básicas y seguir los hilos que nos sugieren aspectos del propio objeto de estudio y de su contexto, teniendo siempre presente la necesidad de ofrecer estos materiales al investigador, garantizando su conservación y estableciendo protocolos para salvaguardar estos materiales que en las colecciones requieren de un tratamiento específico.[20] El cómo se realiza la encuadernación histórica ha despertado un notable interés, centrándose en las técnicas artesanales (cosido de los cuadernos, cabezadas, las diferentes técnicas de unión de las tapas, las tipologías de guardas y el tratamiento del lomo con sus nervios, tejuelos y refuerzos internos), pero también en este terreno juegan un papel esencial los materiales de las cubiertas, ya que esas tapas ayudan a entender el comportamiento de la encuadernación, así como otros elementos dan pistas sobre la cronología y los usos, especialmente los cierres y broches, bollones o restos de cadenas en libros bajomedievales,[21] sin olvidar los cantos, que han sido objeto de la exposición virtual organizada por Watteeuw & Van Peer en la KU Leuven Libraries con ejemplares de la biblioteca de Maurits Sabbe.[22] En ocasiones, se trata de encargos de las élites culturales, como la encuadernación de una cantata italiana que cuenta con unas tapas bordadas sobre seda blanca con una partitura musical de la cantata en La mayor. En esta ocasión, el bordado reproduce una letra «D» en seda policroma y un texto que incluye una referencia en el texto a Leopoldo I (1640-1705), rey de Hungría, y las notas

17. Archivo Histórico Nacional (AHN). Consejos, leg. 50.687. Un estudio en este terreno en: Carpallo Bautista, Antonio; Blázquez Márquez, Alejandro (2021). «Fuentes archivísticas del encuadernador Antonio de Sancha en la Real Academia Española durante la segunda mitad del siglo xviii». *Revista Interamericana de Bibliotecología*, vol. 44, núm. 3. Disponible en: https://doi.org/10.17533/udea.rib.v44n3e340426.

18. Carpallo Bautista, Antonio (2019). «La encuadernación del libro en la Edad Media». En: Gemma Avenoza; Laura Fernández Fernández; Lourdes Soriano Robles (eds.). *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar*. Madrid: Sílex, pág. 214.

19. Tanselle, G. Thomas (2009). *Bibliographical analysis: a historical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, págs. 68-69; García Aguilar, Idalia (2011). *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica en el libro antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 312-319.

20. De Rege, Risa (2023). «Settling scores: best practice for the maintenance of sheet music». *CAML Review*, vol. 51, núm. 2, págs. 62-81. Disponible en: https://doi.org/10.25071/1708-6701.40473.

21. Lanoë, Guy (2005). «La reliure». En: Paul Géhin (dir.). *Lire le manuscrit médiéval: observer et décrire*. Paris: Armand Colin, págs. 229-249.

22. Watteeuw, Lieve; van Peer, Malou (2020). *Book Edges. Blanc, Inscribed, Gilded and Coloured. Exploring Book Edges in the KU Leuven Libraries and other Belgian collections*. KU Leuven Libraries. Disponible en: https://expo.bib.kuleuven.be/exhibits/show/bookedges.

musicales en seda negra.[23] La riqueza de este caso revela un encargo singular a medida de los intereses de una clase privilegiada vienesa que recibe a los músicos italianos.

Otro bloque importante de preguntas es el quién realiza la encuadernación, que ha permitido conocer mejor el papel de las gentes del libro, con sus oficios diversificados de copistas, iluminadores, libreros e impresores, que pueden estar conectados en estas fases sucesivas de producción del libro. El papel del taller y de las cofradías o gremios ha permitido conocer mejor la sociabilidad de los encuadernadores, especialmente los ligados al mundo de la librería. En este terreno, el paso de artesanos a artistas ha resultado de interés, especialmente en la reivindicación del arte, contrastando su papel como operarios en la industria editorial con el renovado papel como talleres artísticos dedicados a una clientela especializada. Pero esta aparente contradicción debe matizarse, ya que son numerosos los talleres que podían trabajar e innovar en ambos terrenos, el artístico-artesanal y el industrial. En este mismo enfoque se incluyen los estudios de las técnicas decorativas y la descripción de las encuadernaciones, en ocasiones para recuperar técnicas en desuso, en otras como parte de los estudios del libro y de la encuadernación.

Un tercer bloque de estudios se centra en el para quién son las encuadernaciones, ocupándose de los encargos institucionales (que dejan un mayor rastro documental en los archivos) y la encuadernación bajo demanda, en la que el propietario de los ejemplares decide, en gran medida y si tiene recursos para ello, sobre la tipología de la encuadernación, el color de las cubiertas exteriores, la incorporación de un *superlibris*, etc.[24] En este mismo terreno se pueden detectar encargos de libreros-editores a diferentes encuadernadores o de editores con empresas dedicadas a todas estas tareas de producción, encuadernación y distribución del libro, especialmente en el siglo XIX, que incorpora técnicas industriales para la creciente producción impresa.

4. La encuadernación como bien patrimonial

En las bibliotecas patrimoniales contamos con una pieza combinada con otras muchas de diferentes procedencias. Es muy común que las encuadernaciones de un mismo origen estén distribuidas generalmente en el fondo mezcladas con el resto de ejemplares. La formación de numerosas colecciones patrimoniales a partir de fondos desamortizados y otras colecciones explica, en parte, este fenómeno, que no facilita la identificación de estos orígenes comunes. Ahora bien, en la historia de la encuadernación resultan esenciales tanto el estudio de la pieza como tener presentes las características de las colecciones de las que forma parte. La estrecha vinculación de algunos ejemplares entre sí se observa en cómo están relacionados a través de una encuadernación común, o al incorporarse a la colección, por cómo son marcados para su identificación con un sello, anotación manuscrita o etiqueta impresa.[25] En las recomendaciones incorporadas al manual impreso *Ceremonial romano-seráfico* de Sebastián de Málaga se daban unas pautas para los conventos franciscanos. Al entrar un ejemplar a un convento recomienda lo siguiente, que «en agregando algún libro a la librería, sin dilación porque no se olvide, lo apuntará en

23. Massip, Catherine (1995). «Partition musicale brodée sur pages de soie blanche». En: Sabine Coron, Martine Lefèvre (dirs.). *Livres en broderie: reliures françaises du Moyen Age à nos jours*. Paris: Bibiothèque nationale de France, pág. 149.

24. Burgos Bordonau, Esther; Carpallo Bautista, Antonio; Asensio Palacios, Juan Carlos (2011). «Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Complutense y la música de Antonio de Cabezón». *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla*, núm. 14, págs. 1-22.

25. Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2020). «Metodologías de la investigación sobre procedencias en bibliotecas con fondo antiguo». En: Antonio Carpallo, María Olivera Zaldúa, José María de Francisco Olmos (eds.). *El patrimonio bibliográfico y documental: diferentes metodologías de investigación, idénticos objetivos*. Madrid: Fragua, págs. 121-166.

el protocolo o tabla y en la primera plana y en el corte de las hojas lo rotulará, para que conste, que es de la librería de aquel convento y así han de estar todos».[26]

Esta doble vertiente, antes de incorporarse a la colección y al integrarse, está relacionada, especialmente en las colecciones aristocráticas que incluyen dorados con hierros específicos con escudos heráldicos o exlibris impresos para ser adheridos a las guardas, un fenómeno que se fue generalizando en el siglo XIX y, especialmente, con la creación de asociaciones de bibliofilia y coleccionismo de libros y estampas. John Byrne Leicester Warren, barón de Tabley, publicó una *Guide to the study of book-plates (ex-libris)* (Londres, 1880) que recopila las más comunes entre la aristocracia inglesa, que, al igual que en Francia, fue marcando sus colecciones en las guardas. El musicólogo D. F. Scheurleer (1855-1927) pegaba en las guardas de las obras de su biblioteca un exlibris estampado, que constaba de una orla decorativa que incluía en el medio una notación musical que aludía a sus iniciales empleando notas musicales en vez de su nombre.[27]

Las marcas de propiedad forman parte generalmente de la encuadernación y, en el caso de algunas de ellas, son intrínsecas al proceso de integración en una determinada colección, de una institución o de un particular, que deja de este modo su impronta en el ejemplar. Están a la vista, con la intención de identificar el objeto como parte de una reunión intencionada de títulos que constituyen un ideal de la biblioteca como lugar de estudio, trabajo o aprendizaje. El artista Cesare Vellecio decoró 172 volúmenes, en torno a 1580, para la familia italiana Pillion de Belluno. Este artista pintó los cantos delanteros con figuras alegóricas del humanismo que representaban a diversos personajes, de ellos se han conservado 12 volúmenes en la Beinecke Library, que constituyen un bellísimo ejemplo de la imagen del estante pintado globalmente para manifestar a los sabios en sus tareas de escritura, debate y consejo, ofreciendo así una imagen de los libros «parlantes» que comunican su papel de soporte y ayuda a la familia en su aprendizaje y oficios.[28] En el ámbito hispánico (y a buen seguro virreinal americano) también encontramos similares intereses, en ocasiones con menor carga alegórica y sin esos cantos decorativos pintados, pero con igual interés, como el caso de la Biblioteca de Hernán Núñez, el Pinciano, que ha podido ser reconstruida parcialmente al estudiar de forma combinada las encuadernaciones, los cantos con los títulos y nombres de los autores y sus características notas manuscritas, subrayados y manecillas de lectura.[29]

Además, los libros están también conectados con el mueble en el que se albergan. Los diseños de mobiliario deben despertar nuestro interés, ya que revelan un sistema de organización interna (en muchos casos por tamaños, de formato mayor en la parte inferior y de formato más pequeño, del 8.º al 24.º, en los estantes superiores), y, en ciertos casos, dan pistas sobre la posición del libro con el corte delantero a la vista o, más tardíamente, con el lomo a la vista. En otros casos el mobiliario integra el lugar de escritura con un mueble con estantes para libros, como el diseño italiano de un escritorio con una librería, c. 1550-1570, conservado en el Met Museum.[30] En este dibujo a pluma se observa un exquisito diseño

26. Alzamora Bauzà, Francesc Josep (2020). *Els inicis de la biblioteca del convent dels Caputxins de Mallorca: la biblioteca del primer convent a partir de l'índex de 1719*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pág. 114.

27. Van Delf, Marieke (2023). «Private libraries and the *Material evidence in Incunabula* Database». En: Rindert Jagersma *et al.* (ed.). *Private libraries and their documentation, 1665-1830: studying and interpreting sources*. Leiden: Brill, págs. 413-414.

28. Cummings, Mike (15 de marzo de 2019). «Painted Renaissance volumes on view at Yale's Beinecke Library». *Yale News*. Disponible en: https://news.yale.edu/2019/03/14/painted-renaissance-volumes-view-yales-beinecke-library.

29. Biblioteca General Histórica. Universidad de Salamanca (11 de enero de 2016). «Poseedores y antiguas procedencias». Biblioteca de Hernán Núñez, el Pinciano. Disponible en: https://bibliotecahistorica.usal.es/es/recursos/historicodenoticias/21-poseedores-y-antiguas-procedencias.

30. The Metropolitan Museum of Art. *Design for a Bookcase with Writing Desk*. Disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343152.

del mobiliario con una estructura arquitectónica que divide varios espacios separados por columnas. De este modo se delimitan los estantes para libros de mayor formato en los dos bloques interiores y otros espacios laterales para los de menor tamaño. En este diseño los volúmenes se presentan tumbados con el corte superior o inferior a la vista y superpuestos unos sobre los otros, pero con algunos lomos también visibles. Es un excelente ejemplo del mobiliario capaz de reunir una colección notable, que puede estar entre los cincuenta y los cien volúmenes, que constituyen de por sí una biblioteca privada de relieve en el XVI.

La ubicación del mobiliario en una biblioteca también es otro factor relevante, al igual que el acompañamiento de los libros con diversos objetos, como es el caso de las medallas y monedas, objetos astronómicos y matemáticos, así como mapamundis y esculturas o pinturas alegóricas de los hombres ilustres, las artes liberales o la sabiduría. Este triple eje del libro en el espacio, su ubicación en el estante y la decoración de la biblioteca ofrecen una perspectiva completa del códice en su contexto, lo que enriquece de forma notable la comprensión de sus usos y apropiaciones, como espacio de estudio, lectura y escritura, o un lugar compartido idóneo para una tertulia.

5. La singularidad del ejemplar (encuadernado)

Los catálogos de patrimonio bibliográfico recogen la información sobre la encuadernación en el apartado de la ficha que se refiere al ítem o ejemplar, revelando la distinción entre edición (que incluye la descripción ideal de la producción de un libro) y el ítem (un ejemplar singular de una tirada de una edición), de tal modo que la distinción en el caso del libro producido con anterioridad al año 1830, aproximadamente, ofrece una singular perspectiva sobre el valor patrimonial de los ejemplares. Las bibliotecas poseen únicamente una pieza singular.

Es interesante constatar que una parte importante de las encuadernaciones tuvieron sistemas de salvaguarda del volumen de notable sencillez material, como el pergamino flexible, que favorecieron un ahorro de costos y una fácil elaboración técnica.[31] Estas encuadernaciones comunes no han sido tan estudiadas como las de factura artística, que han centrado una parte de los estudios por su riqueza material o las técnicas de decoración, que han proporcionado una evolución de los estilos. El estudio, desde la historia del arte, de estos estilos ha permitido conectar la encuadernación con el resto de estudios artísticos, pero también ha supuesto un olvido de esas encuadernaciones comunes, las más habituales, con escasos elementos decorativos, pero que ofrecen un notable interés en los estudios del libro. Un excelente ejemplo de la necesidad de estudiar, con renovadas metodologías, las encuadernaciones es el del *Catálogo colectivo de encuadernaciones artísticas* (http://ccea.info/) desarrollado por Antonio Carpallo, que coordina el Grupo Bibliopegia, o el proyecto Base de datos de Encuadernación histórico-artística de la Real Biblioteca. Estos proyectos reúnen dos aspectos esenciales: precisión terminológica en las descripciones y una metodología descriptiva precisa y cuidada que incluye la reproducción de las partes esenciales para identificar de forma correcta una encuadernación y poderla comparar con otras.[32]

31. Pickwoad, Nicholas (2012). «Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual». En: *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales, siglos XV-XXI*. Madrid: Patrimonio Nacional, págs. 95-122.

32. Herrera Morillas, José Luis (2020). «Los papeles decorados en las guardas de impresos del siglo XVIII de la Base de datos de Encuadernación histórico-artística de la Real Biblioteca». *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 45. Disponible en: https://dx.doi.org/10.1344/BiD2020.45.8.

En la exposición «Hiperreal» se incluyeron obras con libros pintados, como la de Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), que incluía unas estanterías con libros de música (ca.1720-1730) con una cuidada selección de tratados de música teórica, en diferentes formatos, que mostraban unas encuadernaciones de pergamino sobre cartón y otras de pergamino flexible.[33] Se representaba aquí una biblioteca profesional, con encuadernaciones prácticas que incluían informaciones básicas de los autores y títulos rotulados a pluma en el lomo y con algunos cantos que parecen tintados. Un exquisito ejemplo de sencillez decorativa y funcionalidad de los impresos al servicio de un músico profesional. Este tipo de colecciones fueron las más comunes, mostrando un contraste con esas otras encuadernaciones elaboradas para una aristocracia que reúne libros como parte de sus actividades humanísticas, por el afán de saber y formarse, pero sin la necesidad de contar con libros prácticos para un uso profesional. El contraste puede ayudarnos a entender el interés del lector, y la funcionalidad de la encuadernación, como ornato de los intereses del coleccionista o como mero sentido utilitario. En algunos impresos teóricos conservados se puede seguir este interés, por ejemplo, el libro de Lucas Ruiz de Ribayaz *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer* (1677) de la Biblioteca Real presenta una sencilla encuadernación en pergamino, acorde a una voluntad de sencillez decorativa.[34]

Esta amalgama de situaciones explica esas diferentes soluciones decorativas y los motivos que impulsaron la selección de unas tipologías u otras de cubiertas. Los libros cordiales, por ejemplo, son un caso singular de manuscritos elaborados con forma de corazón una vez abiertos para su lectura, pero que plantean un reto en el diseño de la encuadernación, hecha a medida de estos textos singulares realizados para un comitente concreto.[35] Libros que en algunos casos conocemos únicamente por su representación pictórica o bien otros cuyo poseedor aparece pintado con un libro poseído, como el caso singularísimo del libro de horas de Thomas Cromwell, que aparece representado en el retrato que realizó Holbein. Un libro que ha sido localizado gracias a la gema que se incluyó en el broche de cierre, en una tarea detectivesca realmente fascinante desarrollada por Emmerson y McCaffrey.[36]

6. El respeto a la estratigrafía de la posesión

Un debate de notable intensidad en el ámbito de la restauración, tradicionalmente, ha sido, precisamente, qué elementos mostrar de un edificio con sucesivas capas y añadidos, en ocasiones con diversas estratigrafías de ocupación, transformación y uso. El rescate de un sustrato arqueológico plantea el mismo delicado problema, al levantar las capas y revelar diferentes realidades históricas, con la singularidad del no retorno conforme se excava las áreas del yacimiento. En algunos casos la arqueología del libro presenta el mismo problema de forma especialmente delicada en las encuadernaciones, que, por distintos motivos,

33. Borobia, María del Mar; Solana, Guillermo (eds.) (2022). *Hiperreal: el arte del trampantojo*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Un estudio de caso de cartapacios con notación musical en Caballero Almonacid, Mariano (2022). «La construcción de las encuadernaciones de un conjunto de manuscritos musicales de mediados del siglo xvii de la Biblioteca General de la Universidad de Coímbra». *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, núm. 52, págs. 115-124. Disponible en: https://orcid.org/0000-0002-9219-1697.

34. Biblioteca Nacional de España, R/9402. Disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160002&page=1.

35. Marrow, James Henry (2005). *Pictorial invention in the Netherlandish manuscript illumination of the late Middle Ages: the play of illusion and meaning*. Paris: Peeters. Otro ejemplo sería el *Chansonnier cordiforme de Montchenu*. c. 1470-1480, con encuadernación en terciopelo rojo y cantos dorados de la Bibliothèque Nationale de France. Rothschild 2973 (979 a). Disponible en: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525044884/.

36. Emmerson, Owen; McCaffrey, Kate (2023). *Holbein's hidden gem: rediscovering Thomas Cromwell's lost book*. Kent: Hever Castle.

en muchos casos han sido descartadas y sustituidas, lo que provoca una pérdida patrimonial en ocasiones irrecuperable. Esta problemática es relevante en nuestros días, y lo ha sido tradicionalmente en el debate sobre la intensidad de la intervención y la necesidad de sustituir materiales originales. En este terreno la problemática es notablemente compleja, ya que al desmontar y volver a montar una encuadernación se plantean numerosísimos interrogantes sobre cómo intervenir, qué sustituir y de qué modo volver el libro practicable tras sufrir daños. Los principios con los que cada vez los restauradores están más concordes son realizar la mínima intervención posible y centrarse en buena medida en la conservación preventiva, del conjunto de la colección y no únicamente de un caso concreto, para evitar las circunstancias que podrían provocar daños o que, incluso, un ejemplar restaurado se retorne a un espacio (edificio, sala o estante) en el que las condiciones no son idóneas y el trabajo realizado pueda verse, de nuevo, en peligro por problemas preexistentes.

Un problema añadido es la peculiar situación generada por el interés de algunos coleccionistas en vestir sus libros de forma acorde a sus ideales de presentación en el estante, enriqueciendo con la encuadernación la vistosidad de las colecciones. En el siglo xviii el término raro se utilizaba para los libros poco comunes, de los que había pocos ejemplares o que eran reconocidos como obras de valor por su calidad en la historia literaria. En el impreso, del que conservamos un único ejemplar, *Catálogo de libros que se venderán en Cádiz en los meses de agosto y septiembre de 1769* (Cádiz, 1769), se incluyen, por primera vez en España, un listado «de impresiones antiguas en los primeros años de la imprenta» y, en algunos impresos de los siglos xvi-xvii (muy ocasionalmente), la indicación de la encuadernación, como en una *Historia naturale de Ferrante Imperato* (1672), que indica «bella impresión y encuadernación en becerro rojo, con cenefa, y letras doradas». En este caso, el precio elevado del volumen se debía a los grabados, más que a la encuadernación.

Los coleccionistas y bibliófilos se interesaron por los primeros impresos y se inició un reconocimiento de la singularidad de algunos libros. Esto supuso su revalorización, en la que intervinieron los libreros que comenzaron a producir obras de referencia de obras raras, favoreciendo el mercado, y un medio de distinción fue enriquecer esas rarezas bibliográficas con cuidadas encuadernaciones y, de paso, subir el precio. E, igualmente, en un gran número de casos, la bibliofilia del siglo xix alimentó esta idea de renovar la encuadernación para mostrar los tesoros culturales acordes a la calidad o la rareza de su contenido.[37] Fue bastante común que la vía de la bibliofilia generase encuadernaciones artísticas, en numerosas ocasiones de lujo o con firma o etiqueta del encuadernador, pero el coste ha sido la pérdida de valor de la historicidad de la pieza o, incluso, daños en elementos al guillotinar, eliminando en ocasiones la decoración original o las marcas de propiedad del ejemplar.

El coleccionismo erudito e ilustrado fue pionero en este terreno, pero también le fue a la zaga la renovada afición por la formación de colecciones de interés temático centradas en la historia y la literatura (fuesen las de la aristocracia o las nuevas bibliotecas nacionales de los Estados contemporáneos).[38] Esta amalgama de intereses por decorar el códice con una renovada encuadernación de mejor factura material y decorada revela una valoración positiva del valor del libro y, también, su papel en la agenda cultural de las élites al considerarlo un bien preciado, pero, a la par, supone una transformación de la identidad del ejemplar y su contexto. En este sentido, se puede argumentar que la sustitución de numerosas encua-

37. Silverman, Willa Z. (2019). *The new bibliopolis: French book collectors and the culture of print, 1880-1914*. Toronto: University of Toronto Press.

38. McKitteric, David (2023). *La invención de los libros raros. Interés privado y memoria pública (1600-1840)*. Buenos Aires: Ampersand.

dernaciones flexibles o a la romana, de libros procedentes de bibliotecas privadas o institucionales de los siglos modernos, fue una consecuencia de la revalorización de las colecciones en el siglo XIX. La puesta en valor de la encuadernación artesanal, contrapuesta a la industrial, también da una pista clara de la búsqueda de una identidad del coleccionista y la singularidad de las piezas reunidas.

7. Fragmentaria

Las restauraciones de encuadernaciones antiguas han ofrecido notables sorpresas, al dar cuenta de materiales ocultos bajo las cubiertas, esencialmente al descubrirse el empleo de recortes con notación musical, generalmente conservados como fragmentos o *membra disiecta*.[39] El investigador Pickwoad destaca, precisamente, que «muchas encuadernaciones del siglo XVI se sirven de este material desechado para las guardas, además de utilizar estrechas tiras de pergamino plegado sobre guardas de papel para reforzar el cosido, así como la estructura del lomo».[40] Estos elementos ofrecen novedosas pistas sobre textos y miniaturas que circularon y estuvieron en uso en un territorio, pero fueron luego descartadas, como fue común en el caso de libros litúrgicos que dejaron de estar en uso y se reutilizaron en los talleres de encuadernación.[41] Tal como nos recuerda Reyes, el ejemplar encuadernado es «un producto histórico que aporta información sobre su técnica, los estilos decorativos e incluso puede contener productos bibliográficos de interés incorporados en las guardas (bulas, fragmentos de manuscritos y de otras ediciones, etc.)».[42] El caso de los libros utilizados en las celebraciones religiosas es uno de los más comunes, ya que al ser descartados en el proceso de normalización de la liturgia tridentina pasaron a formar parte común del reciclaje documental practicado por los encuadernadores en sus obradores.[43] Los fragmentos empleados como parte de los refuerzos del lomo, en el interior de las tapas o en otros usos, como las guardas, están siendo analizados en proyectos de recuperación patrimonial, como el proyecto The Peripheral Manuscripts Project (https://peripheralmss.org/) y Fragmentarium (https://fragmentarium.ms/). En estas iniciativas se aúnan la potencialidad de los recursos digitales y la cooperación entre bibliotecas, coleccionistas e investigadores, para hacer posible reproducir, describir, transcribir y estudiar estos materiales. La cooperación y la cocreación en estos laboratorios, compartiendo fragmentos digitalizados, colaborando como una comunidad en su estudio, ofrecen posibilidades novedosas para compartir e integrar fragmentos de diferentes procedencias y construir estrategias de análisis. El estudio no agresivo y sin intervención directa sobre el objeto también debe ser considerado. Este fue el caso de un estudio mediante microcámaras en tres instrumentos de Antonio Stradivari (ca.1648-1737), que ha demostrado que los refuerzos empleados en el interior de los instrumentos pertenecerían a fragmentos de un mismo libro de horas; tal como indican los autores, «the fragments appear to come

39. Manuel Olmos, Ángel (2004). «New polyphonic fragments from 15th-century Spain: a preliminary report». *Early Music*, vol. 32, núm. 2, págs. 244-251. Disponible en: https://doi.org/10.1093/em/32.2.244.

40. Pickwoad, Nicholas (2012). «Libros para leer. Encuadernaciones comerciales…», *op. cit.*, pág. 106.
Corbo, Alessandra; Tangari, Nicola (2019). «Frammenti liturgico-musicali sciolti alla Biblioteca nazionale centrale di Roma». *Scrineum Rivista*, núm. 16, págs. 283-335. Disponible en: https://doi.org/10.13128/scrineum-10766.

41. Hellinga, Lotte (2000). «Fragments found in bindings and their role as bibliographical evidence». En: D. Pearson (ed.). *'For the love of the binding': studies in bookbinding history presented to Mirjam Foot*. London: British Library, págs. 13-33.

42. Reyes Gómez, Fermín de los (2005). «El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomia». *Ayer*, vol. 58, núm. 2, pág. 47.

43. Sánchez del Barrio, Antonio (dir.) (2021). *Páginas (en)cubiertas. Pergaminos restaurados del Archivo Simón Ruiz*. Medina del Campo: Fundación Museo de las Ferias.

from a single book of hours, made in Italy no later than the mid-fifteenth century».[44] En algunos casos estas intervenciones de restauración facilitan pistas adicionales al ofrecer nueva información, localizar materiales y enriquecer el análisis con otros enfoques de estudio.

En el ámbito de las actividades del Schoenberg Institute for Manuscript Studies (https://schoenberginstitute.org/) de la University of Pennylvania se incluye la difusión de fragmentos con notación musical que están en ocasiones pendientes de una completa identificación. En las bibliotecas norteamericanas, como en la Penn Libraries, podemos encontrarnos recortes de iniciales miniadas de un antifonario dominico (Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, Manuscripts, Ms. Coll. 591, Folder 15) que es atribuido como «possibly Spanish, cut from an antiphonary page showing Mary holding Jesus and giving a rosary to a saint, presumably Saint Dominic».[45] En otros casos se trata de testimonios históricos, como un fragmento de la misa del Jueves Santo salvado de las ruinas de la Catedral de Arrás en 1917, un testimonio de la devastación de la I Guerra Mundial.[46]

Este breve recorrido por la encuadernación, ligado a los estudios de historia del libro y de la imprenta, y de las colecciones patrimoniales, nos permite aventurar un notable campo de trabajo e investigación, en el que queda mucho por explorar en el caso de los impresos musicales y los fragmentos realizados en las encuadernaciones. Los nuevos enfoques y las posibilidades de la descripción para las que contamos con proyectos ya avanzados, así como las nuevas herramientas digitales, auguran tiempos de cooperación y cocreación de contenidos para dotar de una interpretación global y conectada a la encuadernación de libros de música y a los múltiples reaprovechamientos de materiales musicales. El libro de música viaja a lo largo de Europa (y en América) y también lo hacen las técnicas de encuadernación, de tal modo que conviene estudiar las colecciones con una mirada global que conecte estos fenómenos relacionados. Son tiempos de notables avances, con vistas a lograr que los estudios de la encuadernación ocupen su lugar en el marco de los estudios de los usos de la cultura escrita y la comunicación.

8. Bibliografía

Alzamora Bauzà, Francesc Josep (2020). *Els inicis de la biblioteca del convent dels Caputxins de Mallorca: la biblioteca del primer convent a partir de l'índex de 1719*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Baiges i Jardí, Ignasi J. (1994-1995). «Els examens d'accés a la Confraria dels Llibreters de Barcelona (1553-1584)». *Estudis Castellonencs*, núm. 6, págs. 151-164.

Biblioteca General Histórica. Universidad de Salamanca (11 de enero de 2016). Biblioteca de Hernán Núñez, el Pinciano. Disponible en: https://bibliotecahistorica.usal.es/es/recursos/historico-denoticias/21-poseedores-y-antiguas-procedencias.

Borobia, María del Mar; Solana, Guillermo (eds.) (2022). *Hiperreal: el arte del trampantojo*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

44. Échard, Jean-Philippe; Albiero, Laura (2021). «Identifying medieval fragments in three musical instruments made by Antonio Stradivari». *Fragmentology*, núm. 4, págs. 3-28.

45. Una donación de E. B. Krumbhaar (1882-1966) de un fragmento de pergamino de 235 × 243 mm. Disponible en: https://colenda.library.upenn.edu/catalog/81431-p31h27.

46. Forma parte de los objetos efímeros de la I Guerra Mundial reunidos por Francis Jenkinson, en la Cambridge University Library Special Collections, WRB.46.341. Disponible en: https://twitter.com/liamsims/status/1514545358789033989/photo/1.

Burgos Bordonau, Esther; Carpallo Bautista, Antonio; Asensio Palacios, Juan Carlos (2011). «Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Complutense y la música de Antonio de Cabezón». *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla*, núm. 14, págs. 1-22.

Caballero Almonacid, Mariano (2022). «La construcción de las encuadernaciones de un conjunto de manuscritos musicales de mediados del siglo xvii de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra». *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, núm. 52, págs. 115-124. Disponible en: https://orcid.org/0000-0002-9219-1697.

Carpallo Bautista, Antonio (2019). «La encuadernación del libro en la Edad Media». En: G. Avenoza; L. Fernández Fernández; L. Soriano Robles (eds.). *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar*. Madrid: Sílex, págs. 207-245.

Carpallo Bautista, Antonio; Blázquez Márquez, Alejandro (2021). «Fuentes archivísticas del encuadernador Antonio de Sancha en la Real Academia Española durante la segunda mitad del siglo xviii». *Revista Interamericana de Bibliotecología*, vol. 44, núm. 3. Disponible en: https://doi.org/10.17533/udea.rib.v44n3e340426.

Carpallo Bautista, Antonio (2023). «Fuentes de información para el estudio de las encuadernaciones artísticas». En: Antonio Carpallo Bautista; Fermín de los Reyes Gómez (eds.). *Fuentes de información para el libro antiguo*. Madrid: Fragua, págs. 11-64.

Chartier, Roger (2024). *Bibliografía analítica, historia del libro, crítica textual. La movilidad y materialidad de los textos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Corbo, Alessandra; Tangari, Nicola (2019). «Frammenti liturgico-musicali sciolti alla Biblioteca nazionale centrale di Roma». *Scrineum Rivista*, núm. 16, págs. 283-335. Disponible en: https://doi.org/10.13128/scrineum-10766.

Cummings, Mike (15 de marzo de 2019). «Painted Renaissance volumes on view at Yale's Beinecke Library». *Yale News*. Disponible en: https://news.yale.edu/2019/03/14/painted-renaissance-volumes-view-yales-beinecke-library.

Design for a Bookcase with Writing Desk. The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343152.

Échard, Jean-Philippe; Albiero, Laura (2021). «Identifying medieval fragments in three musical instruments made by Antonio Stradivari». *Fragmentology*, núm. 4, págs. 3-28.

Echeberría Goñi, Pedro Luis; Vélez Chaurri, José Javier (2016). «Un facistol manierista en Lanciego (Álava). El repertorio ornamental belifontiano en la diócesis de Calahorra». *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, núm. 40, págs. 157-174. Disponible en: https://doi.org/10.18172/brocar.3246.

Emmerson, Owen; McCaffrey, Kate (2023). *Holbein's hidden gem: rediscovering Thomas Cromwell's lost book*. Kent: Hever Castle.

Ezquerro Esteban, Antonio; Rosa Montagut, Marian (2013). «"Del archivo al concierto": un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico». *Anuario Musical: Revista de musicología*, 68, págs. 169-202.

Foot, Mirjam M. (1993). «Bookbinding and the history of books». En: *Studies in the history of bookbinding*. Aldershot: Scolar Press, págs. 2-14.

Fuente Charfolé, José Luis de la (2017). *Documentos para el estudio de la música y la cultura en Castilla-La Mancha. Actas capitulares de la Catedral de Cuenca (1498-1660)*. Madrid: Alpuerto.

García Aguilar, Idalia (2011). *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica en el libro antiguo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2020). «Metodologías de la investigación sobre procedencias en bibliotecas con fondo antiguo». En: A. Carpallo; N. Olivera Zaldua (eds.). *El patrimonio bibliográfico y documental: diferentes metodologías de investigación, idénticos objetivos*. Madrid: Fragua, págs. 121-166.

Hellinga, Lotte (2000). «Fragments found in bindings and their role as bibliographical evidence». En: D. Pearson (ed.). *'For the love of the binding': studies in bookbinding history presented to Mirjam Foot*. London: British Library, págs. 13-33.

Herrera Morillas, José Luis (2020). «Los papeles decorados en las guardas de impresos del siglo xviii de la Base de datos de Encuadernación histórico-artística de la Real Biblioteca». *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 45. Disponible en: https://dx.doi.org/10.1344/BiD2020.45.8.

Laguna Paúl, Teresa (2016). *Facistol de la Catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S. M. P. I. Catedral de Sevilla.

Lanoë, Guy (2005). «La reliure». En: P. Géhin (dir.). *Lire le manuscrit médiéval: observer et décrire*. Paris: Armand Colin, págs. 229-249.

Manuel Olmos, Ángel (2004). «New polyphonic fragments from 15th-century Spain: a preliminary report». *Early Music*, vol. 32, núm. 2, págs. 244-251. Disponible en: https://doi.org/10.1093/em/32.2.244.

Massip, Catherine (1995). «Partition musicale brodée sur pages de soie blanche». En: Sabine Coron; Martine Lefèvre (dir.). *Livres en broderie: reliures françaises du Moyen Age à nos jours*. Paris: Bibiothèque nationale de France, pág. 149.

McKitteric, David (2023). *La invención de los libros raros. Interés privado y memoria pública (1600-1840)*. Buenos Aires: Ampersand.

Papeles que suenan. Mesa redonda: El tratamiento de los fondos documentales de música durante el último quindenio (2023). Salamanca: Archivo Catedral de Salamanca.

Pearson, David (2008). *Books as history: the importance of books beyond their texts*. London: British Library.

Pickwoad, Nicholas (2012). «Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual». En: *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales, siglos xv-xxi*. Madrid: Patrimonio Nacional, págs. 95-122.

Ramos Sosa, Rafael (1992). «El facistol de la Catedral de Lima». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, núm. 19, págs. 167-174.

Raven, James (2018). *What is the history of the book?* Cambridge: Polity Press.

de Rege, Risa (2023). «Settling scores: best practice for the maintenance of sheet music». *CAML Review*, vol. 51, núm. 2, págs. 62-81. Disponible en: https://doi.org/10.25071/1708-6701.40473.

Reyes Gómez, Fermín de los (2005). «El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomia». *Ayer*, vol. 58, núm. 2, págs. 35-56.

Rueda Laffond, José Carlos (2001). «La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación». En: J. A. Martínez Martín (ed.). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, págs. 73-110.

Sabrel, M. (1997). *Manual completo del encuadernador teórico y práctico*. Valencia: Librerías París-Valencia.

Sánchez del Barrio, Antonio (dir.) (2021). *Páginas (en)cubiertas. Pergaminos restaurados del Archivo Simón Ruiz*. Medina del Campo: Fundación Museo de las Ferias.

Santos de la Hera, Fernando (2021). *El libro en la Catedral de Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Silverman, Willa Z. (2019). *The new bibliopolis: French book collectors and the culture of print, 1880-1914*. Toronto: University of Toronto Press.

Tanselle, G. Thomas (2009). *Bibliographical analysis: a historical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ulla Lorenzo, Alejandra (2021). «Las libreras en el mercado editorial ibérico: Lucía Muñoz, editora, distribuidora y vendedora en el Madrid de los Austrias». En: L. Agustí; M. Baró Llambias; P. Rueda Ramírez (eds.). *Redes del libro en España: agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, págs. 43-62.

Watteeuw, Lieve; van Peer, Malou (2020). *Book Edges. Blanc, Inscribed, Gilded and Coloured. Exploring Book Edges in the KU Leuven Libraries and other Belgian collections*. KU Leuven Libraries. Disponible en: https://expo.bib.kuleuven.be/exhibits/show/bookedges.

Encuadernaciones artísticas de la colección Infanta Isabel del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Esther Burgos Bordonau
Universidad Complutense de Madrid
Antonio Carpallo Bautista
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

La selección de libros que vamos a comentar en las siguientes páginas perteneció a M.ª Isabel Francisca de Borbón y Borbón, infanta de España, hija primogénita de la reina Isabel II y de su esposo, Francisco de Asís, y más conocida por el pueblo como «la Chata», que vivió tiempos difíciles de la historia de España. Estas obras responden a un criterio previo de selección de libros bellamente encuadernados y pertenecientes a la biblioteca musical particular de la infanta Isabel de Borbón. Esta biblioteca se encuentra inserta dentro de la colección de libros y de partituras de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, institución a la que la infanta dedicó mucha energía, mostró gran apoyo y terminó donando buena parte de sus ejemplares.

Como bien señalan las autoras de la edición crítica y catálogo del fondo de la infanta,[1] toda su vida y avatares se verán reflejados en esta singular colección. No pasa desapercibido al investigador el apoyo que prestó en vida a determinados músicos, a las sociedades de conciertos y al estilo de música que la acompañó durante tantos años. Su mecenazgo está presente en muchas de las obras que vemos dedicadas a la infanta y sus propios gustos musicales forman una parte importante de la colección de partituras. La mejor prueba se encuentra en que los documentos, atesorados entre 1866 y 1911 (fecha de la última edición de una de sus partituras), pasaron por una primera fase de música italianizante y francesa —reducciones de óperas, piezas para canto y piano— a una segunda fase claramente dedicada al piano romántico característico de Centroeuropa.

Nacida en 1851, la infanta Isabel de Borbón fue bisnieta, nieta, hija, hermana y tía de reyes y fue princesa de Asturias en dos ocasiones a lo largo de su larga y ajetreada vida.[2] Su madre, Isabel II, le procuró desde niña una amplia y esmerada educación a cargo de ilustres personajes de la vida social y cultural de la época. La escocesa Fanny Erskinne, una cultivada y cosmopolita mujer, fue directora de estudios de la infanta a partir de 1861. Tuvo también una importante educación musical a cargo de destacados maestros de música. Desde los siete años se dedicó, con bastante acierto, a la interpretación

1. Martínez Martínez, María Luisa; Domingo Montesinos, Isabel María (2018). *La biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón (Fondo Infanta)*, *edición crítica y catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2 vols.

2. Para conocer mejor a la infanta Isabel recomendamos la interesante e ilustrativa conferencia ofrecida por María José Rubio titulada «La Infanta Isabel de Borbón, La Chata: coherencia y renovación de la monarquía», dada en el Instituto Cervantes dentro del *IV Ciclo Españolas por descubrir*, que tuvo lugar el 20 de octubre de 2020. Puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=XNR18MvhcYg.

del piano, siendo sus primer maestro Francisco Frontera de Valldemosa (piano y canto), así como María Martín, doña Mariquita (piano). En 1866, Teresa Roaldés, importante arpista y profesora del Conservatorio, pasará a ser la maestra del arpa.[3] También entre sus profesores musicales destacaron los que fueron maestros de cámara de palacio (Mariano Vázquez y Emilio Serrano, entre otros), aunque igualmente contó con la ayuda, enseñanzas y supervisión de músicos tan relevantes como Juan María Guelbenzu, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio y Tomás Bretón, entre otros.

La infanta Isabel no solo se dedicó a la música como intérprete y aficionada, sino que fue una ferviente admiradora y seguidora de muchos músicos nacionales a los que ayudó y protegió siempre que tuvo ocasión. Contribuyó a que la vida musical en España discurriera con normalidad y ejerció un papel de mecenas y «facilitadora» de la vida musical en el país. Enrique Fernández Arbós, violinista, compositor y director de orquesta, fue uno de los más favorecidos por la infanta y buena parte de su carrera la hizo gracias a ella.[4] Fue becado por la infanta y se trasladó a Bruselas a estudiar. A partir de ese momento y en adelante sus éxitos internacionales lo acompañaron hasta que volvió a España.

También tuvo por costumbre organizar veladas musicales, primero en palacio y años más tarde, ya en la madurez, en la que fuera su casa, el Palacio de Quintana. Al igual que su madre, Isabel II, que impulsó la creación del Teatro Real de Madrid[5] para que la capital del reino contara con un templo del *belcanto*, y que su abuela M.ª Cristina de Borbón, a quien la ciudad debe la creación del primer Conservatorio de Música de España (Real Conservatorio de música y declamación María Cristina),[6] la infanta Isabel contribuyó activamente a la promoción de un nacionalismo musical español que habría de convertirse en argamasa de la unidad territorial. Más adelante incluso se comprometió y adhirió a dos grupos o asociaciones musicales, como la Sociedad de Cuartetos (1863), con su maestro Guelbenzu, y la Sociedad de Conciertos (1867), creada por Barbieri, agrupaciones musicales que dieron un importante empuje a la música de cámara y al sinfonismo musical español, nombrándola más tarde presidenta de honor de ambas sociedades. Con este gesto la infanta apostó claramente por un tipo de música diferente, más contemporánea y algo alejada del costumbrismo italiano que hasta entonces reinaba en nuestro país.

Su matrimonio, de conveniencia y arreglado por los padres, la llevó a desposarse con un primo segundo de Nápoles, Cayetano de Borbón Dos Sicilias, conde de Girgenti. Durante su viaje de novios estalló la llamada Revolución Gloriosa en España (1868), lo que les mantuvo fuera del país y exiliados en Francia, al menos a la infanta. Conoció muchas ciudades de Europa, en parte por la enfermedad que tenía el esposo, intentando buscar una cura para la epilepsia que este padecía. Se instalaron en Lucerna. Tras tres años un tanto desgraciados como matrimonio y un embarazo que acabó en aborto, el propio príncipe terminó suicidándose de un tiro en la cabeza. La infanta Isabel nunca más volvió a casarse. Se unió, para siempre, a su madre y hermanos en París.

Con la Restauración (1875), la infanta regresó a España y desempeñó un importante papel junto a su hermano el monarca Alfonso XII, acompañándole en múltiples ocasiones por todo el país. Él apenas tenía diecisiete años y la infanta ejerció un poco de «madre» y siempre de hermana mayor. Le apoyó en

3. Malvadí Domingo, Arantxa (2017). «La biblioteca de la infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, "La Chata"». *Revista General de Información y Documentación*, vol. 27, núm. 1, págs. 164-165.

4. Fernández Arbós, Enrique (2003). *Treinta años como violinista (Memorias 1863-1904)*. Madrid: Alpuerto.

5. *Historia del Teatro*. Disponible en: https://www.teatroreal.es/es/historia-del-teatro. (Consulta: 02-11-2024).

6. Rey García, Emilio. *Historia del Conservatorio de Madrid*. Disponible en: https://rcsmm.eu/historia?m=1&s=1. (Consulta: 2-11-2024). Véanse también: Sopeña Ibáñez, Federico (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección general de Bellas Artes; Robledo Estaire, Luis (2001). «La creación del Conservatorio de Madrid». *Revista de Musicología*, vol. 24, núms. 1-2, págs. 189-238.

cualquier acto que se le pidiera representando a la Corona. Tras el repentino fallecimiento de Alfonso, dejando viuda embarazada y dos niñas pequeñas, la regencia de María Cristina de Habsburgo supuso un nuevo reto y el desempeño de un papel protagonista de la infanta tanto en la vida social como en la política de España. Por segunda vez volvía a ser princesa de Asturias. Su apoyo fue crucial durante el período de regencia de la reina extranjera.

Durante muchos años revitalizó la música en palacio e invitó a numerosos profesores a dar conciertos en sus salones. Disfrutaba recibiendo en audiencia a numerosos músicos y maestros extranjeros y procuró, durante toda su vida, favorecer con ayudas, becas y pensiones a aquellos con menos recursos o más dotados para triunfar.

Tras la proclamación de su sobrino Alfonso XIII como rey, la infanta Isabel se trasladó definitivamente y hasta el final de sus días al Palacio de Quintana, ubicado en la calle de igual nombre en Madrid, donde su propio salón musical fue muy conocido entre la sociedad madrileña, pues allí celebraba muchas veladas y conciertos.[7]

Tuvo una intensa actividad y colaboración con la Corona y su familia en general a lo largo de su vida. Audiencias, viajes, reuniones y conciertos suponían el día a día de la infanta. Incluso siendo ya mayor y con la salud algo quebrada, la infanta asistía a muchos eventos en diferentes teatros de la capital, donde era conocida y reconocida por todos, y nunca desfalleció ante sus compromisos diversos.

Con la llegada de la II República, el 14 de abril de 1931, la familia real abandonó España y se marchó al exilio. La infanta estuvo dispensada de hacerlo, pues las nuevas autoridades republicanas le permitieron quedarse en el país debido a su delicado estado de salud, pero Isabel de Borbón rechazó tal propuesta y se marchó junto con sus familiares. Tuvo un difícil y largo viaje debido a su avanzada edad y delicado estado de salud y, apenas cuatro días después de llegar, falleció en París. Era el 23 de abril de 1931 y fue enterrada en un sepulcro de un ciudadano español. El reconocimiento y restablecimiento de su figura en la historia de España le fue devuelto en 1991, cuando el rey Juan Carlos I, sobrino nieto de la infanta Isabel, trajo su cuerpo a España para descansar eternamente en la colegiata de San Ildefonso.

Respecto a su colección de libros y partituras, depositada en la biblioteca del Conservatorio de Madrid, sabemos que la gran mayoría de estos ejemplares fueron donados a esta institución, aunque también hubo otros entregados a la antigua Biblioteca Musical Circulante, hoy Biblioteca Musical Municipal Víctor Espinos. No obstante, la infanta falleció nueve días después de la proclamación de la Segunda República, cuando diversas incautaciones y embargos de bienes fueron objeto del nuevo Gobierno, aunque estos fondos de la infanta ya venían donados por testamento hecho un año antes de fallecer. Bien fuera por conservar el patrimonio histórico artístico dentro de la nación, bien por mantener la voluntad de la infanta, la colección se preservó íntegramente y fue entregada al Conservatorio de Madrid entre el año 1931 y el 15 de septiembre de 1940, fecha esta última en la que aparece un registro de la entrada de los documentos en el Conservatorio madrileño.

Aunque en este estudio solo trataremos y describiremos trece libros bellamente encuadernados, la colección contiene al menos 83 referencias que, según nuestro criterio, responden a libros con encuadernaciones artísticas, la mayoría firmadas por los autores de tan excelentes trabajos. Gracias nuevamente a la edición crítica y catálogo impresos en 2018, hemos podido conocer con detalle

7. Cortizo Rodríguez, María Encina; Sobrino, Ramón (2015). «Los salones madrileños: nuevos espacios sociales para el cultivo de la música de concierto en la segunda mitad del xix». *Ad Parnassum: a journal of eighteenth and nineteenth century instrumental music*, núm. 13, págs. 209-243.

todos los libros que forman esta colección. A pesar de que la numeración asciende hasta la signatura infanta/951, no existe tal número de documentos. Son en realidad 822 volúmenes de los que 3.395 se corresponden con partituras editadas y 74 manuscritas, y que han sido descritos con gran acierto. Hay 129 volúmenes no localizados y 169 son facticios. Algunos de estos últimos contienen obras de un solo compositor o de varios diferentes. El repertorio de obras originales para piano a cuatro manos, así como las reducciones para piano solo, piano a cuatro manos y a ocho manos de obras mayores está muy presente en la colección, sumando casi dos tercios de la totalidad del fondo.[8]

La infanta coleccionó numerosos libros y también patrocinó muchas ediciones. Buena prueba de esto es la importante colección de impresos y manuscritos, muchos con dedicatorias autógrafas, que hemos encontrado en la selección aquí ofrecida. En algunas publicaciones también llama la atención la presencia de exlibris: la «Y» bajo la corona real es uno de ellos y el otro utilizado es un sello «en seco» con el escudo real centrado, alrededor del cual puede leerse: «Secretaría de S. A. la Princesa de Asturias»; este último fue el más empleado entre 1875 y 1880. Según testimonio de las autoras de su catálogo, la clasificación de las obras de la infanta no atendió a ningún criterio regulador. Si bien las primeras obras (de la 1 a la 119) están encuadernadas por orden alfabético de autores, de la referencia 120 en adelante ya dejó de ser este el criterio. Se tiende a creer que tanto el criterio de clasificación como el de ordenación posterior pudieran responder a la fecha de adquisición de la obra, dato este que tampoco se ha podido cotejar al no disponer de la documentación de la secretaría particular de la infanta, donde, casi con seguridad, estarían apuntados los encargos de encuadernación de sus partituras.

A través del libro de cuentas de palacio, se sabe que la infanta compró muchas partituras a editores extranjeros, especialmente en la primera época, y también compró una cantidad importante (más de 450 partituras) a editores españoles, como con Antonio Romero y Andía, Benito Zozaya y Pablo Martín, hijo este de Casimiro Martín. Estas ediciones españolas se correspondieron con el repertorio más hispano y de piezas románticas para piano muy del gusto de la infanta.

Por último, otro apartado interesante del fondo es la cantidad de piezas dedicadas a la infanta. Por un lado, están aquellas que fueron compuestas expresamente en su honor y que incluyen dedicatorias, otras que no siendo así sí que aparecen dedicadas y/o firmadas por los autores, y un último grupo es aquel de grandes compositores que dejan algún escrito o reflexión acerca de la infanta junto con su obra, como fueron los casos de Puccini, Barbieri o Pedrell. Todas estas informaciones pueden ser verificadas en el catálogo ya citado. El grupo de encuadernaciones que pasamos a describir a continuación ofrece, entre otras cosas, los datos de los músicos que dedicaron sus piezas a la infanta, así como los artistas encuadernadores que compusieron tan bellas cubiertas.

2. Análisis de las encuadernaciones artísticas

El estudio se divide en tres grupos de encuadernaciones. El primero, las encuadernaciones artísticas más usuales de la época, las del estilo romántico isabelino; el segundo grupo es el de las encuadernaciones sin decoración o poco relevante en las tapas y que incluyen escudos y leyendas como marca de propiedad, y el tercer grupo incluye las encuadernaciones industriales.

8. Cortizo Rodríguez, María Encina; Sobrino Sánchez, Ramón (2015). «Los salones madrileños...», *op. cit*, pág. 38.

2.1. Encuadernaciones románticas

El primer grupo se compone de las encuadernaciones románticas que se originaron en Alemania y se extendieron por toda Europa durante el primer tercio del siglo XIX, siendo una reacción contra el neoclasicismo y un regreso al arte gótico. Este estilo decorativo evolucionó durante el siglo XIX y tuvo varias formulaciones que se materializaron en dos modelos de decoración: el primero lo constituye el denominado *a la catedral* y el segundo fue una evolución más barroca basada en el empleo de planchas románticas conocido como *rocalla isabelina*, llamado en Francia *Luis Felipe*. Las rocallas o románticas isabelinas son los modelos que incluimos en este estudio.

La primera de estas encuadernaciones, con signatura 458 (véase la figura 1), contiene un volumen facticio con 14 partituras impresas y la leyenda en el lomo, «Strauss / Valses». Las dimensiones de la encuadernación son 343 × 265 × 16 mm. Esta encuadernación es de tipo Bradel, con planchas románticas en las esquinas de las tapas, con lomera de piel marrón y tapas de tela granulada. La encuadernación, de finales del siglo XIX, está firmada por Adriano Durand[9] (n. 1825), encuadernador francés afincado en Madrid.

La encuadernación está encartonada mediante tres nervios y cinco estaciones de costura a punto seguido con cintas. La encuadernación contiene falsas cabezadas de piel y cortes salpicados con gotas de color marrón. La estructura decorativa de las tapas es simétrica y están decoradas mediante una gran plancha de tipo romántico con motivos florales en las esquinas, todo ello gofrado; en la parte central de la tapa anterior se muestra la inicial «Y» de la infanta Isabel, y la corona real, todo ello dorado. Las guardas son de papel marmoleado, modelo *Veta italiana* bicolor, marrón y rojo. En la portada se muestra un sello estampado con la inicial «Y» de la infanta Isabel. En la parte superior derecha de la guarda anterior encontramos la etiqueta del encuadernador Adriano Durán.

Figura 1. Biblioteca del RCSMM - Sig. 458 (con permiso de reproducción).

9. Adriano Durand nació en Burdeos (Francia) en 1825 y murió en Madrid, posiblemente a finales del siglo XIX. Estuvo activo en Madrid en el siglo XIX. Tenía su taller en la calle de la Greda núms. 3 y 5, donde empleó a Antoine Ménard durante un tiempo. Se conservan obras suyas en la biblioteca del palacio y en la Real Academia de Bellas Artes.

La segunda encuadernación del grupo, con signatura 381 (véase la figura 2), contiene la obra titulada *La Paz: marcha para piano*, de Ignacio Carrillo. Las dimensiones de la encuadernación son 336 × 234 × 10 mm.

La encuadernación es de estilo romántico isabelino recubierta de terciopelo color azul. Contiene un cuadernillo unido con una cinta azul a la tapa. La estructura decorativa de las tapas es simétrica. Las guardas son de moaré color marrón claro. La tapa anterior está decorada mediante un encuadramiento de un hilo grueso gofrado, seguido de planchas con rocallas isabelinas doradas de tipo *Guilloché*,[10] unidas mediante un hilo gofrado; en el centro se muestran una corona y la leyenda «A / S.A.R. / SRMA SRA PRINCESA DE ASTURIAS / LA PAZ / MARCHA PARA PIANO / POR / YGNACIO CARRILLO», todo ello dorado; la tapa posterior contiene la misma ornamentación junto con el escudo dorado de España en el centro. En la guarda anterior aparece una hoja adherida con una dedicatoria del autor a la princesa.

Figura 2. Biblioteca del RCSMM - Sig. 381 (con permiso de reproducción).

10. Término de origen francés que define el motivo decorativo aplicado a los fondos de los dibujos que consiste en líneas entrelazadas que producen el efecto de la reproducción de un tejido.

La tercera encuadernación, con signatura 177, contiene la obra titulada *Collection complète des oeuvres de piano* de Mozart, impresa en París por S. Richault. Las dimensiones de la encuadernación son 330 × 268 × 20 mm. (véase la figura 3).

Figura 3. Biblioteca del RCSMM - Sig. 177 (con permiso de reproducción).

La encuadernación, de estilo romántico, fue realizada a finales del siglo XIX; las tapas, recubiertas de piel marrón, tipo chagrín, están encartonadas mediante tres nervios y cinco estaciones de costura a punto salteado. La estructura decorativa de las tapas es simétrica y se inicia mediante un encuadramiento de un hilo grueso gofrado, seguido de planchas con rocallas isabelinas y el escudo de España en el centro, en la tapa anterior, y una lira en la tapa posterior, todo ello dorado. El lomo también está decorado con florones de tipo romántico, unidos unos con otros formando una composición; en la parte superior se

observa la leyenda «MOZART / --- / OEUVRES / DE / PIANO», y en la parte inferior, el número 3, todo ello dorado. Las guardas están decoradas con un diseño marmoleado, modelo «Plegado español», de colores azul y marrón. Los contracantos están decorados con una rueda dorada de motivos vegetales. Las cabezadas son de colores negro y amarillo. Los cortes están dorados, y los cantos, decorados con una rueda de un hilo dorado. La cofia está ornamentada con una paleta de dos hilos dorados.

La cuarta encuadernación, con signatura 530 (véase la figura 4), contiene la obra titulada *Marcha episcopal* de Juan Goula, realizada el 23 de octubre de 1888, partitura manuscrita. La obra también contiene la dedicatoria manuscrita en tinta roja «A su A.R. la Serma. Infanta de España Doña María Isabel de Borbón respetuosamente dedica esta composición / el autor». Las dimensiones de la encuadernación son 357 × 255 × 18 mm. La encuadernación fue realizada en España a finales del siglo XIX y la incluimos dentro del estilo romántico.

Figura 4. Biblioteca del RCSMM - Sig. 530 (con permiso de reproducción).

Las tapas están recubiertas de piel marroquín rojo, con mosaico en las iniciales y la corona de la tapa anterior. La obra contiene un solo cuadernillo con seis estaciones de costura a punto seguido. La estructura decorativa de las tapas es simétrica y se inicia con un encuadramiento exterior de un hilo seguido

de otro encuadramiento de tres hilos, el exterior punteado, con florones de espirales y flores estilizadas a cada lado de los hilos y en las esquinas, todo ello dorado; en el centro de la tapa anterior aparecen las iniciales de Isabel de Borbón, «Y / B», doradas y con mosaicos, junto a la corona real. Las guardas son de tela estampada con flores doradas y la charnela es de piel color rojo; los contracantos están decorados con una rueda de motivos florales, dos hilos y otra rueda de pequeñas florecillas, todo ello dorado. Los cortes están dorados. La encuadernación carece de cabezadas.

La última encuadernación del grupo, con signatura 405 (véase la figura 5), contiene la obra *Rondó brillante para piano* de C. Santamarina, impresa en Madrid por Romero y Marzo, en [1878]. Las dimensiones de la encuadernación son 376 × 280 × 10 mm. La encuadernación es de estilo romántico isabelino, realizada a finales del siglo XIX en España. Se observa una dedicatoria: «A Su A.R. la Serma. Sra. Princesa de Asturias. Rondó Brillante para piano por C. Santamarina».

La encuadernación contiene una costura de un solo cuadernillo con siete estaciones. Las tapas están recubiertas de piel color morado y las guardas son de papel que imita el moaré, de color blanco, junto con una charnela de piel color morado. La estructura decorativa de las tapas es simétrica y se inicia con un encuadramiento de líneas que se entrecruzan formando hexágonos y rombos, seguido de planchas de tipo rocallas con motivos vegetales y florales, unidas con la misma rueda del encuadramiento exterior; en el centro (solo en la tapa anterior) se muestra una corona de España y la leyenda «A su A. R. la srma. Sra. Princesa de Asturias / --- / RONDO BRILLANTE / PARA PIANO / POR / C. Santamarina», todo ello dorado. Las guardas son de tela que imita el moaré y la charnela, de tela color gris. Los cortes están dorados y la encuadernación carece de cabezadas.

Figura 5. Biblioteca del RCSMM - Sig. 405 (con permiso de reproducción).

Encuadernaciones sin decoración y marcas de propiedad

El segundo grupo lo componen las encuadernaciones sin decoración en las tapas o de poca relevancia y que contienen escudos o leyendas que pueden ser marcas de propiedad.

La primera de este grupo de encuadernaciones, con signatura 452 (véase la figura 6), contiene la obra titulada *Aragonaise: pour piano, Op. 103*, de Charles Delioux, impresa en París por Ménestrel. Las

Figura 6. Biblioteca del RCSMM - Sig. 452 (con permiso de reproducción).

dimensiones de la encuadernación son 350 × 278 × 8 mm. La encuadernación, de finales del siglo XIX y primeros del XX, está firmada por León Gruel[11] (1841-1923), encuadernador francés.

La encuadernación es toda de piel marroquín rojo, tipo cartera, con un solo cuadernillo, que contiene tres estaciones de costura. En el centro de las tapas se observa una plancha con un escudo de España, todo ello dorado. Las guardas son de moaré color rojo y los cantos están decorados con varias ruedas, una de flores de lis, la siguiente de puntos, y la más interna, de motivos vegetales estilizados, todo ello dorado. La charnela es piel marroquín color rojo. En la parte inferior de la guarda anterior se muestra la firma del encuadernador, «GRUEL». El cuadernillo carece de cabezadas.

La siguiente encuadernación de este grupo, con signatura 431 (véase la figura 7), contiene la obra titulada *La gitanilla: capricho español para piano, op. 91*, de Georges Pfeiffer, impresa en Madrid por

11. Léon Gruel (1841-1923) y Paul Gruel (1864-1954). León Gruel trabajó en el taller familiar desde principios de 1860. Más tarde se asoció con su madre, viuda, y su hermanastro, Edmond Engelmann. Léon Gruel puso su sello personal en el taller dando un nuevo enfoque a la encuadernación artística. En 1891 se convirtió en el único propietario del taller, tras el fallecimiento de Edmond. Su tienda, ubicada en el número 418 de la calle Saint-Honoré, se consideraba un pequeño museo de encuadernación. Fue un profesional de renombre, interesado en la historia de la encuadernación, llegando incluso a editar el *Manuel historique et bibliographique*, publicado en 1887 y completado por un segundo volumen en 1905. Esta obra presenta los estilos decorativos más populares para, a continuación, recorrer la historia de la encuadernación y sus artesanos en forma de directorio alfabético abundantemente ilustrado. Léon Gruel también tuvo varias responsabilidades dentro del gremio: en 1889 fue uno de los fundadores del Syndicat de la reliure-dorure-brochure, cuya estructura definitiva se decidió en 1891 y que presidió desde ese momento hasta 1900. También fue un importante miembro del Cercle de la Libraire, del que fue vicepresidente en 1895. A principios del siglo XX, gracias a la reputación internacional de su empresa, estuvo a punto de convertirse en encuadernador oficial. Se retiró del negocio en 1901 por su mala salud y dio paso a su hijo Paul Gruel.

Figura 7. Biblioteca del RCSMM - Sig. 431 (con permiso de reproducción).

A. Romero en [1883]. Las dimensiones de la encuadernación son 348 × 268 × 8 mm. La encuadernación, de finales del siglo XIX y primeros del XX, está firmada por Antonio Ménard[12] (1838-1914), que nace en Francia en 1838, afincado en Madrid y activo desde 1871 hasta 1914.

Las tapas de la encuadernación están recubiertas de tela moaré color marrón, están encartonadas mediante cuatro nervios y seis estaciones de costura a punto seguido. Las guardas blancas también son de moaré color *beige*. Los cortes están dorados. La encuadernación está decorada con una flor de lis en las esquinas y la leyenda en el centro, junto con una corona real, «A.S.A.R. LA INFANTA / DOÑA ISABEL DE BORBÓN / HOMENAJE DEL AUTOR», todo ello dorado. La encuadernación carece de cabezadas. En la parte superior izquierda de la guarda anterior se muestra la firma del encuadernador con la leyenda dorada «Ménard. – Encuadernador».

La tercera encuadernación, con signatura 468 (véase la figura 8), contiene un volumen facticio con dos partituras impresas. Esta encuadernación fue realizada, a finales del siglo XIX, por «Encuadernaciones Marazuela, Cbs. De los Ángeles, 4. Madrid», que también es conocido el taller como «Centro de encuadernaciones y fábrica de libros rayados de P. M. Marazuela». Las dimensiones de la encuadernación son 340 × 262 × 10 mm.

Las tapas están encartonadas unidas al libro mediante varios nervios. Las tapas son de piel, tipo tafilete color marrón, junto con las guardas de moaré color también marrón; la guarda está decorada en los con-

12. Antonio Ménard (1838-1914) nació en París el 30 de julio de 1840. No tenemos datos de él hasta su llegada a España, donde tuvo un taller activo en Madrid desde 1871 hasta su muerte, en 1914. Comenzó en Madrid como oficial dorador en el taller de Miguel Ginesta en la calle Campomanes, núm. 8, junto con Victorio Arias y José Grimaud. Cuando desapareció este taller, Ménard se incorporó al obrador de Durand, situado en la calle Greda, núms. 3 y 4, y después, a la casa Gaisse, ambos talleres de encuadernadores franceses. En 1880, decidió asociarse con Victoriano Arias para fundar un taller propio en la calle de Cervantes, núm. 15. Estuvo casado con Josefina Einsenhurth Hufschmidt, originaria de Prusia, nacida el 1 diciembre de 1838. No consta que el matrimonio tuviese hijos. En 1885, Ménard se separó de Arias y quedó solo al frente del taller, que iba a conocer un gran auge. Se trasladó a un nuevo local en el Paseo del Prado, núm. 22, donde conocería sus mayores éxitos profesionales. En la Exposición de París de 1894, consiguió una medalla de plata. Desde 1888, Ménard trabajó para la Real Academia de la Historia, donde le nombrarían «Encuadernador» en 1896. Realizó múltiples trabajos de encuadernación y de restauración de códices, así como unas 1.500 encuadernaciones holandesas y en pastas. Entre sus múltiples clientes, contó con el escritor Marcelino Menéndez Pelayo, destacados miembros de la nobleza y académicos, así como instituciones como la Real Academia Española o la Real Academia de San Fernando. Muchas encuadernaciones de Ménard se conservan hoy en las principales bibliotecas de la capital española, como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Palacio Real o las bibliotecas de las reales academias. Al final de su vida, el taller de Ménard conoció un declive y se trasladó a la calle Madera baja, núms. 5 y 7. Antoine Ménard murió en el Hospital de los franceses en 1914.

tracantos con dos ruedas, la primera con motivos vegetales y rombos y, la segunda rueda, separada por dos hilos, contiene hojas y triángulos estilizados, todo ello dorado. Los cortes están dorados y los cantos están ornamentados mediante una rueda de pequeños círculos. Las cabezadas son de color verde y blanco.

Figura 8. Biblioteca del RCSMM - Sig. 468 (con permiso de reproducción).

La cuarta encuadernación, con signatura 505 (véase la figura 9), contiene un volumen facticio con cinco partituras impresas y una manuscrita de Agustín L. Salvans. Las dimensiones de la encuadernación son 337 × 266 × 22 mm. La encuadernación es de finales del siglo XIX, española, y se compone de tapas de madera, recubiertas de terciopelo color azul marino con tres flores de lis de metal claveteadas. Las guardas son de moaré color blanco con charnela de tela de color rojo. Las tapas están encartonadas engarzadas con una costura de tres cintas y cinco estaciones a punto seguido. Los cortes están dorados y la encuadernación carece de cabezadas. La obra contiene una dedicatoria manuscrita de Agustín L. Salvans para la infanta Isabel.

La última encuadernación de este grupo, con signatura 428 (véase la figura 10), contiene la obra titulada *Il sogno: melodía o romanza para canto y piano*, con música de R. A. Stagno, impresa en Madrid por Zozaya. Las dimensiones de la encuadernación son 397 × 282 × 13 mm. La encuadernación fue realizada por Francisco Ojeda y Ojeda[13] en la segunda mitad del siglo XIX en Madrid. La encuadernación, recubierta de piel chagrín color rojo, está encartonada.

13. Francisco Ojeda y Ojeda. Encuadernador madrileño de la segunda mitad del siglo XIX. Maestro encuadernador, discípulo de Paumard, con taller propio desde 1850, establecido en la calle de la Independencia, núm. 1, y plaza de Isabel II.

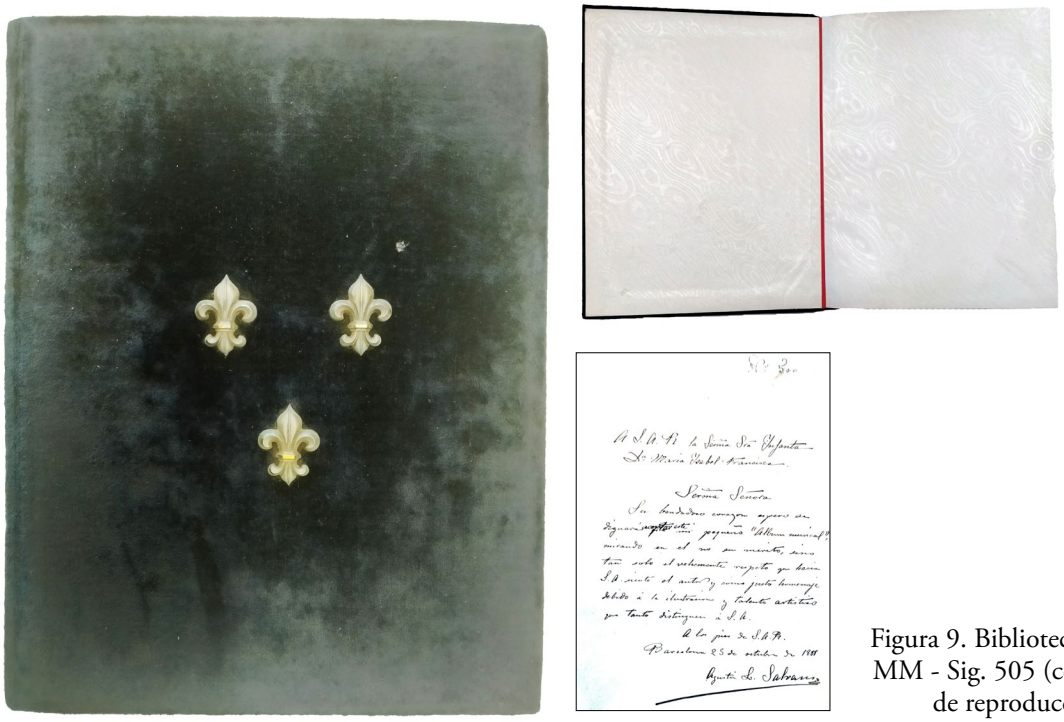


Figura 9. Biblioteca del RCSMM - Sig. 505 (con permiso de reproducción).

Figura 10. Biblioteca del RCSMM - Sig. 428 (con permiso de reproducción).

La estructura decorativa de las tapas es simétrica y se inicia con un encuadramiento de varios hilos gofrados, seguido de recuadro dorados y gofrados, hasta llegar al encuadramiento central, con florones dorados de esquina y la leyenda central «IL SOGNO STAGNO», junto a un escudo de España en el centro, todo ello dorado; la tapa posterior es similar a la anterior, pero sin la leyenda dorada. El lomo está dividido en nueve entrenervios mediante ocho falsos nervios decorados con una paleta de un hilo gofrado; los entrenervios están ornamentados con una paleta de dos hilos a cada lado de los nervios y una flor de lis en el centro, todo ello dorado. Las guardas son de moaré color rojo, y la charnela, de piel color rojo; los contracantos están decorados con una rueda de motivos florales. Los cantos están ornamentados con una rueda de un hilo dorado, y las cofias, con una paleta de dos hilos dorados. En la parte inferior izquierda de la tapa anterior se muestra la firma del encuadernador «F. OJEDA». En la primera hoja de respeto aparece una dedicatoria a la infanta Isabel.

Encuadernaciones industriales

Este tercer grupo está compuesto por encuadernaciones industriales. En los primeros años del siglo XIX, cuando las máquinas todavía no dominaban por completo la fabricación del libro europeo, empezaron a enfrentarse dos tipos independientes de producción en la encuadernación de libros: el artesanal, similar al utilizado en épocas anteriores, y el preindustrial, que tenía ante sí un gran futuro. El maquinismo derivado de la Revolución Industrial aumentó la producción de libros, liberó a los impresores de muchas tareas repetitivas, disminuyó el tiempo de producción, abarató costes y permitió un aumento espectacular de las tiradas.

La encuadernación técnico-industrial agrupa un conjunto muy amplio de trabajos que fueron encargados por los editores y no por los poseedores del libro, y que se fabricaban en serie, de ahí su denominación *encuadernación en serie*, también conocida como *encuadernación comercial*, *encuadernación de editor*, *de librero*, *industrial*, todos ellos términos sinónimos en el siglo XIX. Hoy en día el término más aceptado es el de *encuadernación de editor*.

La edad de oro de este tipo de encuadernaciones no es muy amplia y abarca el período comprendido entre 1835 y 1859. Estos años están marcados por el encargo masivo por parte de los editores de encuadernaciones antes de proceder a la venta de toda o parte de una edición.

La primera muestra de este grupo, con signatura 605 (véase la figura 11), contiene la obra *Épisode de lavie d'un artiste: symphonie fantastique en cinq parties: op. 14*, de Hector Berlioz, *reduction pour le piano à quatre mains par Ch. Bannelier*, publicada en París por Brandus et Cie. en [1878]. Las dimensiones de la encuadernación son 267 × 350 × 13 mm.

Esta encuadernación es de tipo industrial francesa, de finales de la segunda mitad del siglo XIX, realizada por el encuadernador de origen alemán, pero afincado en París, Jean Engel[14] (1811-1892). En la parte inferior de la portada se muestra un sello con la leyenda del editor, «Ph. Maquet et Cie».

Trabaja con particular acierto las encuadernaciones, concurriendo a la Exposición Universal de París de 1867, figurando con el núm. 23 de la sección 7.ª del Catálogo Encuadernaciones, con las siguientes: «Un álbum en chagrín, a capricho, de mosaicos en la tapa, cortes con atributos pintados de las Ciencias y las Artes»; tamaño folio, apaisado y con su caja forrada de raso blanco, y dos devocionarios, «uno en chagrín, de estilo gótico, y el otro, de capricho, con las cajas de chagrín, forradas de raso blanco». Se le otorgó mención honorífica como premio de ellas.

14. Jean Engel, nacido en Wurtemberg, en Alemania, realizó su aprendizaje en Tubinga. Después de una breve estancia en Suiza, llegó a Francia para trabajar inicialmente en el taller de Maitre en Dijon y luego en París desde 1832 como obrero en

Figura 11. Biblioteca del RCSMM - Sig. 605 (con permiso de reproducción).

La encuadernación está encartonada mediante tres nervios y cinco estaciones de costura a punto salteado. La encuadernación carece de cabezadas y cortes decorados. La encuadernación está recubierta de tela color morado y decorada con planchas de hilos gruesos y motivos vegetales, con la leyenda «Partitions a Quatre Mains»; en la parte central encontramos un cartucho con la leyenda «Symphonie Fantastique / --- / H. BERLIOZ». En la parte inferior aparece una decoración vegetal con la leyenda central «Publications / de / Ph. MAQUET et Cie». Todas las planchas están estampadas de color negro, y las leyendas, doradas. En la parte inferior derecha aparece la firma del encuadernador, «ENGEL REL. PARIS». El lomo está dividido en seis entrenervios mediante cinco nervios decorados con un hilo dorado, y los entrenervios, ornamentados con un florón con motivos florales dorado; en el segundo entrenervio encontramos, flanqueado por un hilo dorado, la leyenda «STRAUSS / VALSES». Las guardas son lisas de papel azul grisáceo.

La segunda encuadernación, con signatura 307 (véase la figura 12), contiene la obra *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares*, de Eduardo Ocon, impresa en Málaga en 1874. Sus dimensiones son 277 × 193 × 13 mm.

el taller de Wagner, de Kleinhans, y finalmente, de Schaeck. Se asoció con este último en 1838 y se casó con su hermana. Engel es uno de los primeros en industrializar su taller para la producción de encuadernación en serie. En 1842, adquirió una prensa inglesa para sustituir la prensa de madera, lo que le permitió trabajar más rápidamente. Su taller se amplió en 1845 con la incorporación de una laminadora para las encuadernaciones industriales en 1847. A partir de 1851, Engel se quedó solo al frente del taller. En 1854, compró una prensa para dorar en serie y, entre 1855 y 1860, con la ayuda de Van de Weghe, perfeccionó sus máquinas de dorado y su laminadora. Incorporó a su taller una máquina para el grecado en los lomos. En 1866, instaló una cizalla circular para cortar cartones. Con su hijo Michel (1844-1916), el taller realizó pruebas con máquinas para coser y doblar cuadernos. Todos estos avances técnicos propiciaron el desarrollo del negocio. En 1883, compró el taller de Vigneau y Pasquier, lo que contribuyó aún más al auge de la actividad familiar. En 1892, Jean Engel falleció de repente en lo que los periódicos de la época llamaron «la catastrophe de Saint Gervais», el colapso de un glaciar que arrasó parte de este pueblo balneario e hizo numerosas víctimas. Su hijo Michel continuó con el próspero negocio, que empleaba a unas 450 personas en el momento de la muerte de su padre. A pesar del incendio de 1901, que destruyó casi enteramente los locales de la empresa, Michel consiguió mantener el crecimiento del negocio, que dirigieron sus dos hijos, Henri y Paul, a su muerte, en 1916. El taller de la familia Engel siguió funcionando hasta 1968.

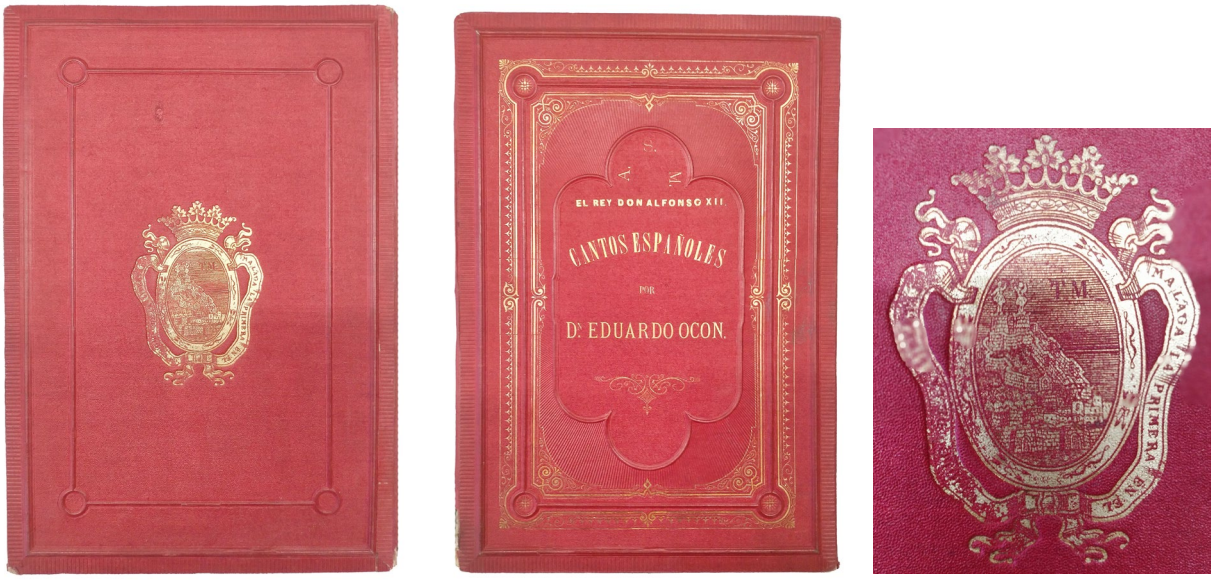


Figura 12. Biblioteca del RCSMM - Sig. 307 (con permiso de reproducción).

La encuadernación es de tipo industrial, con elementos románticos, recubierta de tela con relieves, y fue realizada en 1874 en España. Las tapas son sueltas y están unidas al cuerpo del libro mediante tres nervios y cinco estaciones de costura a punto salteado. La ornamentación se inicia con un encuadramiento de líneas gofradas y relieve, seguido de diversos encuadramientos con motivos vegetales estilizados y románticos, todos ellos dorados, algunos de ellos también con relieves; en el centro de la tapa anterior aparece la leyenda dorada «EL REY DON ALFONSO XII / CANTOS ESPAÑOLES / POR / DN EDUARDO OCON». En la tapa posterior, ya sin relieves, se muestra el escudo de la ciudad de Málaga. Los cortes están dorados y la encuadernación carece de cabezadas.

La última encuadernación del grupo, con signatura 481 (véase la figura 13), contiene un volumen facticio con 31 partituras impresas. Las dimensiones de la encuadernación son 372 × 304 × 37 mm. La encuadernación es de tipo industrial, realizada en Francia a finales del siglo XIX. Las tapas de cartón, con

Figura 13. Biblioteca del RCSMM - Sig. 481 (con permiso de reproducción).

refuerzos de metal en los cantos. Las tapas están encartonadas mediante cinco estaciones de costura y recubiertas de tela que imita chagrín. La decoración contiene una gran plancha con motivos vegetales y florales, todo ello dorado con dos círculos de color azul; el centro contiene una lira junto con otros instrumentos musicales y la leyenda «CUBA / --- / MUSIC», todo ello dorado; también aparecen entre la ornamentación los nombres de Espadero, Gottschalk, Villate y Cervantes. Las guardas son de moaré blanco. La encuadernación carece de cabezadas y cortes decorados.

Bibliografía

Castañeda Alcover, Vicente (1958). *Ensayo de un diccionario biográfico de encuadernadores españoles*. Madrid: Maestre.

Cortizo Rodríguez, María Encina; Sobrino, Ramón (2015). «Los salones madrileños: nuevos espacios sociales para el cultivo de la música de concierto en la segunda mitad del xix». *Ad Parnassum: a journal of eighteenth and nineteenth century instrumental music*, 13, págs. 209-243.

Enciclopedia de la encuadernación (1998). Madrid: Ollero y Ramos.

Fernández Arbós, Enrique (2003). *Treinta años como violinista (Memorias 1863-1904).* Madrid: Alpuerto.

Malvadí Domingo, Arantxa (2017). «La biblioteca de la infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, "La Chata"». *Revista General de Información y Documentación*, vol. 27, 1, págs. 164-165.

Martínez Martínez, María Luisa; Domingo Montesinos, Isabel María (2018). *La biblioteca musical particular de la infanta Isabel de Borbón (Fondo Infanta): edición crítica y catálogo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2 vols.

Robledo Estaire, Luis (2001). «La creación del Conservatorio de Madrid». *Revista de Musicología*, vol. 24, núms. 1-2, págs. 189-238.

Sopeña Ibáñez, Federico (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

Archivos, impresos, manuscritos y notaciones

Música en els impresos: relacions i villancets en honor de la beatificació de Sant Joan de la Creu (1675)

Mercè Gras Casanovas
Arxiu dels Carmelites Descalços de Catalunya i Balears

Figura 1. *Opere di San Giovanni della Croce primo carmelitano scalzo, di alcuni trattati inediti accresciute e in moltissimi luoghi mancanti alla integrità degli originali restituite...,* vol I (1747). Venècia, pàg. 93.

El villancet o *villancico* és un gènere d'arrel popular[1] que, en els segles XVII i XVIII, proliferà especialment en festivitats religioses i cerimònies conventuals, especialment en el Carmel Descalç. D'una banda, perquè va ser usat per la fundadora Teresa de Jesús i, de l'altra, perquè al costat de les *letras* i *coplas*, fou la mètrica preferida en les recreacions i intercanvis poètics entre convents. El villancet va estendre's per tota la geografia de les fundacions de l'orde.

En el món conventual femení, i molt especialment en el Carmel Descalç, la interpretació de lletres, cobles i villancets compostos per al cant de les mateixes religioses per a l'ocasió era un costum en les cerimònies de vestició d'hàbit i professió religiosa.[2] Així ho testimonia l'existència de nombrosos cançoners

1. Borrego Gutiérrez, Esther; Marín López, Javier (ed.) (2019). *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger.

2. Zaragoza Gómez, Verònica (2016). «Poesia, ritual i cant per a la festa: l'univers creatiu i festiu dels poemes de vesticions i professions al convent de carmelites descalces de Barcelona (segle XVII)». *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna / International Journal of Medieval & Modern Literature & Culture*, 7 [=La llavor de Teresa. En el v

conservats als convents catalans de l'orde, per bé que s'ha considerat tradicionalment que corresponien a una interpretació en clau més interna intraconventual, pròpia de la intimitat de la clausura.

Ja a mitjan segle XVII el villancet passà a ser també escrit i interpretat en festes de professions de monges a càrrec de les capelles de música locals. La localització de partitures i textos per a la professió d'una religiosa de Mataró l'any 1657, obra del mestre de capella Melcior Marquès,[3] i la presència documentada de la música i villancets en diverses efemèrides conventuals permeten demostrar de com d'important i freqüent era l'acompanyament musical extern en el món conventual. Les cerimònies de vel constituïen un esdeveniment familiar, conventual i local extraordinari,[4] però, al capdavall, puntual, davant altres festes que es repetien anualment, i requerien la mateixa presència de músics de les capelles de música local. Segons es desprèn de l'anàlisi dels comptes conservats en convents femenins de l'orde, les efemèrides que se solien celebrar eren referides a les festes de Nadal, Sant Josep, Corpus, la Mare de Déu del Carme, Santa Teresa, la Immaculada i Sant Joan de la Creu, que també solemnitzaven els convents de frares. En aquestes diades especialment carmelitanes s'interpretaven textos al·lusius al motiu de la festa, com pot constatar-se en la troballa de dos textos manuscrits que hem localitzat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, que es corresponen a composicions creades per ser cantades en l'ambient festiu d'algunes d'aquestes efemèrides marcadament carmelitanes del convent de Sant Josep de frares carmelites descalços. Tal com es pot veure a la transcripció que oferim a l'Apèndix, les rúbriques dels dos primers textos indiquen clarament que fa referència explícita que foren versos cantats al convent de Sant Josep amb motiu de la festivitat de Santa Teresa de 1670 i de 1673:[5] [I] «Cantóse en el convento de S. Josef de Barcelona de religiosos carmelites descalsos en la festividad de su seràfica madre y fundadora Sta. Theresa de Jesús, a 15 de octubre 1670», i [II] «A la mesma Santa en el día de su fiesta en el conbento de Barcelona, 1673». L'altre text són unes octaves,[6] que es compongueren per ser cantades en honor del Patrocini de Sant Josep, al voltant de 1680:[7] [III] «Al Patrocinio de nuestro

centenari del naixement de Teresa de Jesús (II)], pàg. 160-186. Zaragoza Gómez, Verònica (2017). «El Cancionero poético del Carmelo descalzo femenino de Barcelona (ca.1588-ca.1805)». *eHumanista*, 35, pàg. 615-644.

3. Gras Casanovas, Mercè (2021), «"Pues codicias Teresa, Cielo por mundo". De Gas a Marquès: una nova cronologia i autoria dels villancets a la descalça Teresa de Jesús Maria, Rubí i Sabater (1657) (1) (2)» https://castellinterior.com/2021/04/06/pues-codicias-teresa-cielo-por-mundo-de-gas-a-marques-una-nova-cronologia-i-autoria-del-villancets-a-la-descalca-teresa-de-jesus-maria-rubi-i-sabater-1657-1/.
https://castellinterior.com/2021/04/09/pues-codicias-teresa-cielo-por-mundo-de-gas-a-marques-una-nova-cronologia-i-autoria-dels-villancets-a-la-descalca-teresa-de-jesus-maria-rubi-i-sabater-1657-i-2/.

4. Gras, Mercè; Zaragoza, Verònica (2024). «From the festivity to the printing press: Discalced Carmelite nuns's musical and poetic practices». A: Mazuela Anguita, Ascensión (ed.). *Women and music networks in Europe*. Granada. Universitat de Granada, pàg. 191-217.

5. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Ms. C, 115. Es tracta d'un recull fragmentari d'un manuscrit perdut més extens, que podia tenir inicialment uns 300 fulls, i que inclou sis composicions amb numeració diversa, datades en els anys 1652, 1669, 1670 i 1673. Les peces carmelitanes són dues: *Cantóse en el convento de S. Josef de Barcelona de religiosos carmelitas descalsos en la festividad de su seráfica madre y fundadora Sta. Theresa de Jesús, a 15 de octubre 1670.- A la mesma Santa en el día de su fiesta en el conbento de Barcelona, 1673.* Aquesta darrera peça, al ritme de la *chamberga, seguidilla* amb tornada irregular:
Oy Teresa divina,
Con tu licencia
Cantar quiero tus glorias
A la chamberga.

6. AHCB, Ms. C, 138, Conté tres composicions en f. s. n. *Al Patrocinio de nuestro padre S. Josef. A las llagas de Cristo. Otra a Navidat.*

7. Joan de la Concepció Alemany Descatllar (1625-1700), provincial dels carmelites descalços de la Corona d'Aragó entre 1676-1679, impulsà la festa del Patrocini de Sant Josep, aprovada el 1679, i encarregà a Joan de Sant Josep, Blanc Mur (1642-1718), la composició dels textos litúrgics de la festa, que se celebrava el tercer diumenge després de Pasqua. *Vid.* Beltran

padre S. Josef». Aquestes composicions constitueixen el precedent immediat i manuscrit del repertori de villancets impresos en ocasió de la beatificació de Sant Joan de la Creu, i són una ínfima mostra del capital poeticomusical perdut d'aquestes peces d'ocasió, que sense la compilació en un cançoner s'han vist condemnades a la dispersió, descontextualització i, en definitiva, a l'oblit.

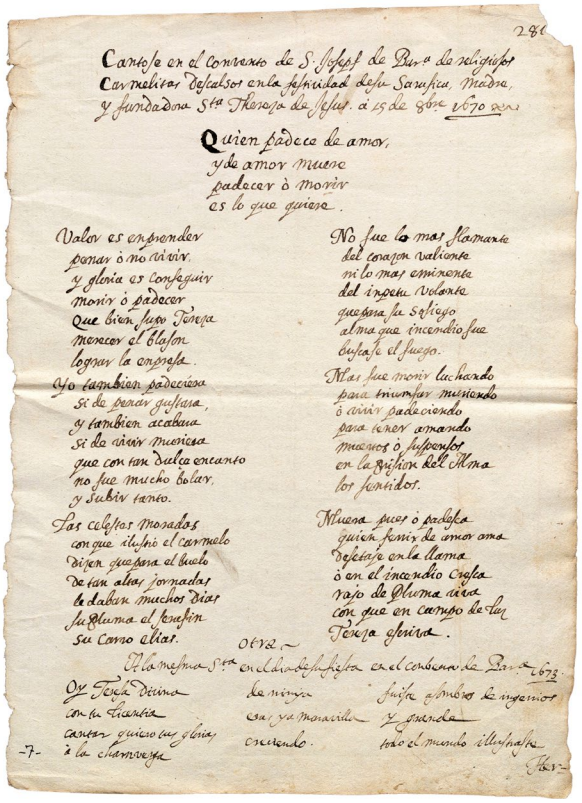


Figura 2. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Ms. C, 115.

El senzill villancet manuscrit evolucionà amb el pas a la impremta cap a altres formes textuals i musicals més complexes, que hi incorporaren diverses mètriques; ja en el segle XVIII, el villancet començà a coexistir amb l'oratori musical d'arrel italiana, que, en el cas del Carmel Descalç, podem datar, en forma impresa, gràcies als oratoris impresos per la canonització santjoanista.[8]

Les nostres recerques sobre els villancets compostos en l'òrbita carmelitana evidencien que les festes de beatificació de Sant Joan de la Creu a Barcelona (1675) marquen el pas del villancet conventual manuscrit a format imprès en forma de plec independent o llibret de música, separat de l'habitual

Larroya, Gabriel (1957). «Los oficios litúrgicos del Patrocinio de San José para los carmelites descalzos de España. Origen, autor y texto». *Estudios josefinos,* 11, pàg. 92-115.

8. Gras Casanovas, Mercè (2024). «La iniciativa femenina en els impresos i la música de les festes de la canonització de Sant Joan de la Creu (Barcelona, 1728), uns villancets amb doble versió i una autoria revelada». A: Antonio Ezquerro Esteban; Oriol Brugarolas Bonet; Joan Cuscó Clarasó; Carmen Álvarez Escandell; Manuel Grande Escosa (ed.). *«Harmonia mundi». Del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, col. Consonantia Digital, 1, pàg. 97-107.

publicació de la relació festiva. Normalment es tractava de composicions senzilles i efímeres, amb un acompanyament musical modest, les quals eren interpretades per una capella de música amb varietat d'instruments. La funció d'aquestes impressions era la de ser distribuïdes entre els assistents a tall de programa de mà de la música de la cerimònia religiosa, tant per facilitar el seguiment i comprensió del text que es cantava, com per conservar de forma individual la memòria dels versos; aquestes edicions també eren instrumentalitzades com una manifestació, de forma permanent, de la notorietat de l'esdeveniment celebratiu, del mestre de capella responsable, i a vegades dels agents patrocinadors.

El present treball se centra en l'anàlisi del paper de la música en les festes organitzades el 1675 per solemnitzar la beatificació de Sant Joan de la Creu. Partim d'una lectura interpretativa del relat de les festes celebrades als convents del Carmel Descalç del context hispànic, per passar a centrar-nos en l'esfera carmelitana de la província de Sant Josep de la Corona d'Aragó, i, més concretament, a la ciutat de Barcelona. Aquesta anàlisi condueix finalment a examinar el corpus de villancets que arribaren a imprimir-se per a l'ocasió.

1. Les festes de la beatificació a Espanya

Fins ara, les festes santjoanistes no havien estat objecte d'una visió de conjunt, eclipsades per altres esdeveniments similars.[9] El procés per a la canonització de Joan de la Creu s'havia iniciat l'any 1627, i prosperà el 1675, amb la beatificació a càrrec del pontífex Climent X. Aquesta efemèride generà un seguit de solemnitats als diferents convents hispànics del Carmel Descalç.[10] La reconstrucció del programa festiu i musical generat en aquest ambient de festejos ha estat possible gràcies, en part, al fet que les autoritats de l'orde ordenaren recollir i publicar la descripció de totes les festes carmelitanes celebrades arreu, tal com havia fet anys enrere Diego de San José amb motiu de la beatificació de Teresa de Jesús.[11]

En aquesta ocasió, el religiós encarregat de recopilar totes les relacions festives va ser fra Francisco de la Presentación, lector de teologia dels carmelites descalços d'Alcalá de Henares.[12] L'obra va aparèixer publicada en dos volums el 1680, i inclou vint-i-cinc relacions festives i alguns dels sermons que es pronunciaren als convents carmelitans de les ciutats següents: Madrid, Alcalá, Valladolid, Segòvia, Tudela, Còrdova, Granada, Barcelona, Saragossa, Pamplona, Palència, Àvila, Logronyo, Ocaña, Ciudad Real, Conca, Guadalajara, Màlaga, Úbeda, Jaén, Antequera, València, Tortosa, Tarragona i Calataiud. Malgrat el propòsit d'exhaustivitat de fra Francisco de la Presentación, no tots els autors dels sermons arribaren a enviar el text de les cròniques festives i de les homilies que s'havien predicat a les octaves de la beatificació, per tal com ha quedat recollit que:

9. Vincent-Cassy, Cécile (2012). «Las fiestas de canonización en la España del siglo xvii, polifonía de la santidad monárquica». A: Ángela Atienza López (coord.). *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos xvi-xviii*. Madrid: Sílex, pàg. 149-167.

10. Archivo Silveriano, Burgos (AS) Plút. 166/a: 2/ Diego de la Concepción, Gral. OCD (1675). Carta del P. General comunicant la beatificació de San Juan de la Cruz. (Lucena, 22.1.1675). C. ms. 1 f. (166/a).

11. Diego de San José (1615). *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.M.S. Teresa de Jesús fundadora de la Reformacion de Descalzos y Descalzas de N.S. del Carmen: en prosa y verso...* Madrid: por la viuda de Alonso Martín.

12. Francisco de la Presentación (1680). *Sermones solemnes, aclamación universal, festiva de España a la beatificación de nuestro glorioso padre beato san Juan de la Cruz* [...] *Descalzo* [...] *en diversos discursos panegíricos de los mayores maestros de la Facultad...,* 2 vol. Alcalá: por Francisco García Fernández.

> A este fin solicitó con suma diligencia, recoger noticia de las festividades que se dedicaron al santo en todas las provincias de España, y los sermones que las ilustraron. Y aunque son muchos los que han llegado a sus manos, son pocos respecto de los que se deseavan, porque no son todos, que ay algunos predicadores tan demasiadamente discretos, que no se atreven a fiar de los moldes los aciertos de su púlpito y de su pluma. Porque el papel no sabe dezir más que el concepto y la sentencia, y no puede referir la vizarría y adorno con que su autor lo dixo. Y acaso escarmientan de algunos que tienen más confiança de sí que merecen, y más satisfacción de los demás de la que deben, pues les ponen a la censura sosegada de la vista, lo que apenas bastó a sufrir la presurosa del oido.
>
> Y aunque los sermones que se han recogido bastan para hazer con las relaciones de las fiestas dos tomos de bastante cuerpo, no podrán ir las octavas con el orden que se celebraron, por faltar muchos, y porque aún todavía perseveran las diligencias y van llegando algunos, saldrán estos que no cupieren en dos tomos en el siguiente.[13]

A més d'aquest recull, es publicaren dos opuscles monogràfics relatius a les festes celebrades a la cort: un fullet compila el text dels tres villancets interpretats a l'octava durant la festa celebrada per la Companyia de Jesús, amb l'afegit d'unes *quintillas* i *redondillas* dedicades al nou beat;[14] i l'altre imprès, redactat en forma de carta, conté la descripció feta per un cavaller, testimoni de vista de les festes de la cort, que les relatava a un cavaller Barcelona.[15]

Les diverses relacions recollides sobre les distintes festes locals celebrades a l'esfera hispànica aporten informació desigual sobre la música que s'executà en les celebracions, atès que se centren, majoritàriament, en la decoració dels temples i les comitives i els passos de les processons. Així ho constatem a la descripció de Màlaga, a càrrec d'Antonio Fajardo, que únicament hi esmenta el so de les xeremies.[16]

El relat de Diego Cebreros relatiu a les festes de Sevilla refereix l'acompanyament sonor de clarins, xeremies i dolçaines al principi de l'octava, i, fins i tot, el cant d'unes lletres en honor del sant en el decurs d'una processó, i de l'estrena d'uns villancets per a la vigília de l'octavari.[17] Precisament en el decurs de les festes sevillanes s'estrenà una peça de teatre breu, avui perduda, *Coloquio espiritual a la beatificación de San Juan de la Cruz*, que probablement tenia algun fragment cantat, gràcies a la ploma de la carmelita descalça Gregoria de Santa Teresa, (1653-1736), del convent de San José de Sevilla. L'obra teatral no va representar-se al seu convent fins a les festes de Nadal, per discòrdies internes entre les monges, però,

13. *Ibíd.*

14. *Villancicos que se han de cantar en la Octava festiva que consagra el Carmelo a su primer reformador S. Juan de la Cruz domingo 27 de Octubre de 1675 teniendo este día altar, y púlpito la Compañia de Jesús; con otras quintillas y redondillas*. [Granada?]: s. n., 1675. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142720&page=1.

15. *Copia de carta escrita por un cavallero de esta corte a un correspondiente suyo de la ciudad de Barcelona; en que da cuenta de la celebridad sagrada, y solemne pompa con que los padres Carmelitas Descalços, y otras gravíssimas comunidades que ay en la Corte, de la religión del Carmen, han celebrado la fiesta de la beatificación del beato Padre San Juan de la Cruz, hijo de la prodigiosa virgen, y madre Santa Teresa de Jesús, y primer descalço de su esclarecida reforma, beatificado por n. muy S. Padre Clemente X.* [s.l.] [s.n.] 1675. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052025&page=1. (Consulta: 12-03-2025).

16. Fajardo y Acevedo, Antonio (1675). *Noticia de las fiestas que celebró en octavario insigne y procesión general el muy religioso convento de S. Andrés Carmelitas Descalços a S. Juan de la Cruz (coadjutor de su reforma con su Madre Santa Teresa de Jesús) en esta ciudad de Malaga este año de 1675*. Màlaga: Mateo López Hidalgo.

17. Cebreros, Diego (1676). *Sevilla festiva: aplauso célebre y panegírico que se celebró en el Colegio del Ángel de la Guarda, de la esclarecida Descalzés [sic] del Carmelo a la beatificacion de San Juan de la Cruz... sácala a luz el licenciado don Diego Cebreros, abogado y relator de la Real Audiencia de dicha ciudad*. Sevilla: en casa de Juan Cabezas, 1676, pàg. 3, 11, 18.

en canvi, sí que va escenificar-se durant les festes del beat en un altre monestir de la capital.[18] Aquesta notícia ha contribuït a fer-nos repensar l'autoria possiblement femenina de no poques composicions que formaren part de les lloances cantades a Sant Joan de la Creu, o altres sants i beats, en el conjunt de les festes hispàniques.

Molt més explícita i detallada és la relació de l'ambient festiu de la ciutat de Lucena, que inclou el text d'una dotzena llarga de motets, lletres i villancets que es cantaren en les distintes diades, a més de les composicions que s'hi recitaren, el certamen poètic celebrat, i de manera destacada una lloa i una peça teatral interpretades, amb els corresponents inserts musicals dins l'obra.[19] Finalment, el carmelita descalç Lucas de la Madre de Dios, prior del col·legi de Toledo, signa l'acurada descripció de les celebracions toledanes, que inclou una trentena de composicions que es cantaren en honor del sant, articulades sobre formes mètriques diverses, que inclouen des de *letras, villancicos, romances, redondillas, coplas de ciego, seguidillas, motetes, romances de pie quebrado, esdrújulos...* Entre aquestes composicions, destaca el romanç la rúbrica del qual refereix la destacada actuació de la capella de música de la Catedral de Toledo, dirigida per Pedro Ardanaz: «Refiere este romance lo acertados que anduvieron en esta festividad maestro y músicos de esta insigne capilla». [20]

2. Les festes de la beatificació al conjunt de la Corona d'Aragó

El recull imprès de Francisco de la Presentación sobre el conjunt de les festes hispàniques celebrades amb motiu de la beatificació de Sant Joan de la Creu ens permet obtenir, amb major o menor grau de detall, descripcions de les solemnitats organitzades per alguns convents de la Corona d'Aragó.

A la capital del regne de València el convent de frares de Sant Felip honorà la beatificació promovent tres dies de festa a la ciutat, del 12 al 14 octubre; el primer dia fou solemnitzat pel Capítol de la catedral, el segon dia pel Carmel Calçat, i el tercer, diada pels predicadors. Tot seguit començà l'octava de Santa Teresa, celebrada el 15 d'octubre, amb música interpretada per la capella de la catedral, llavors sota la batuta de Llorenç Teodor Ortells. El prior dels carmelites descalços demanà a les institucions valencianes que s'afegissin a la celebració amb lluminàries.[21]

Al regne d'Aragó, els convents de Saragossa i de Calataiud foren els únics que enviaren la seva crònica a les autoritats de l'orde. La capital aragonesa festejà la beatificació en diverses jornades: entre el 21 i el 29 de setembre, al convent dels frares; i entre el 7 i el 10 d'octubre, al de les monges; i correspongué a les capelles de la Seo i del Pilar responsabilitzar-se de la música de l'octava.[22]

Els patrons de les festes de les diferents jornades foren *don* Juan José de Áustria, virrei d'Aragó; la ciutat de Saragossa; la duquessa de Terranova, vídua del duc de Montelón; el Consell d'Aragó; dues dames i un personatge, i, finalment, els estaments del regne. Les carmelites descalces del convent de San José

18. Alarcón, M. Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678». *AISO. Actas VI* (2002), pàg. 183-192.

19. Dueñas de Arjona, Francisco (1676). *Descripción panegírica y narración lacónica de las solemníssimas fiestas que en la beatificación del B. P. San Juan de la Cruz* [...] *celebró Lucena*. Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa.

20. Lucas de la Madre de Dios (1679). *Noticias de la aclamación festiva que celebró en la imperial ciudad de Toledo el colegio de carmelitas descalzos a la beatificación de San Juan de la Cruz* [...]. Madrid: Lucas de Bedmar, pàg. 357-361.

21. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Consell d'Aragó. Lligall 0787, núm. 35. Fra Miquel de Sant Josep, prior del convent de Sant Felip, demanà al Consell d'Aragó que les autoritats de la ciutat de València fessin les demostracions festives d'alegria acostumades en les festes de nous sants que no eren naturals del regne. La Diputació del General de València s'excusà de fer lluminàries durant dos dies per la manca de cabals.

22. Francisco de la Presentación (1680). *Sermones solemnes*…, *op. cit.*, vol. I, pàg. 516-533.

feren tres dies de festa, els patrons de la qual foren els ja esmentats *don* Juan José de Áustria i la duquessa de Terranova,[23] i Clara Garcés, filla dels comtes de Priego.[24]

En l'ambient festiu saragossà, cal destacar-hi el mecenatge musical i festiu de cinc dames de l'alta noblesa que actuaren com a comitents de les celebracions; un patronatge femení, que havia estat encara més remarcable en les festes santjoanistes de la cort en què a les dames de l'elit nobiliària s'afegiren esposes d'alts funcionaris de l'administració reial i del cos diplomàtic a la cort.[25] Tornant a les referides festes de Saragossa, al convent de monges de San José es cantaren composicions escrites per una religiosa de la comunitat, Fausta de Jesús María, Julve Navarro de Antillón (1645-1712), qui, a més, tenia vincles familiars amb una de les dames patrocinadores.[26] Segons llegim al recull el seu elogi fúnebre:

> Hizo algunas letras que se cantaron, y el primer día corrió el gasto por el serenísimo señor don Juan de Austria. Y, habiendo hecho muchas diferentes y buenos poetas al intento, se eligieron para ese día unas de la madre Fausta, que no fue pequeña aprobación.[27]

Al cançoner poètic de sor Fausta que hem editat conjuntament amb Verònica Zaragoza localitzem tres *letras*, unes *coplas* i uns *esdrújulos* dedicats al nou beat, que semblen correspondre's a les poesies cantades en aquella ocasió.[28]

Per la seva banda, a la ciutat de Calataiud[29] el convent de frares celebrà el nou beat entre el 12 i el 14 d'octubre. A la vigília es cantaren unes solemnes completes, interpretades per la capella de l'església major. El 12 d'octubre hi va haver música a la tèrcia (ofici que s'oficiava en el cor) i després a la missa. L'endemà es repetiren les festes, solemnitzades pel clergat de la ciutat, parròquies i beneficiats; el 14

23. Juana de Aragón Tagliavia Carrillo de Mendoza y Cortés (1663-1692). En aquest moment Joana ja era vídua del VI duc de Monteleón, Hector Pignatelli de Aragón y Cortés (1620-1674).

24. Clara Garcés de Heredia era filla de Rafael Garcés de Heredia i de Juana de Espejo Garcés, comtessa de Priego, i vídua de Miguel Jerónimo de Castellot y Martínez (1602-1659), Justícia d'Aragó i fundador del convent de les carmelites descalces de Terol. Quan va morir Castellot, el cos fou enterrat provisionalment al convent de San José de Saragossa i traslladat posteriorment de manera definitiva al de Terol. Castellot havia realitzat nombroses gestions en favor de les monges de Saragossa i va mantenir una gran relació amb Isabel de San Francisco, Miravete de Blancas (1585-1627), tal com apunta Gómez Zorraquino, José Ignacio (2015). «Algunas "venerables" carmelitas descalzas: las hijas y allegadas de los oficiales reales en Aragón». A: María Isabel Pérez Cuenca, María Isabel Abradelo de Usera, María Teresa Cid Vázquez (coord.). *Actas: Congreso Interuniversitario Santa Teresa de Jesús, maestra de vida. Ávila, del 1 al 3 de agosto de 2015*, pàg. 601-619.

25. A Madrid, les festes santjoanistes al convent de frares de San Hermenegildo se celebraren els dies 18-26 agost, i en foren patrons el rei, la reina, la duquessa de Béjar, la duquessa de Medina Sidonia, la comtessa de Medellín y Caracena, la comtessa d'Oñate, la duquessa d'Arcos i d'Aveiro, Antonia de Haro, duquessa de Medina Sidonia, i la duquessa de l'Infantado. La música fou interpretada per les capelles de música del Carme Calçat i de les Descalzas Reales. A les monges carmelites les festes començaren l'endemà, 27 d'agost, i comptaren amb el patrocini de Beatriz de Silva, anomenada la Baronessa (fundadora del convent de Santa Teresa de Madrid), amb vespres a càrrec de la capella de las Descalzas Reales; els següents dies els patrons foren la vila de Madrid, Antonia de Lezama, esposa del president del Consejo de Hacienda; la comtesa de Monterrey; M. Luisa de Toledo, filla del marquès de Mancera; Isabel M. Enríquez de Velasco; i la marquesa Palavesín, ambaixadora de Gènova.

26. Clara Garcés i el pare de Fausta, Gregorio Julve, eren hereus de Juan Pérez Arnal. Vegeu Gómez Zorraquino, José Ignacio (2015). «Algunas "venerables" carmelitas descalzas...», *op. cit.*, pàg. 601-619.

27. Archivo de las carmelitas descalzas de San José de Zaragoza, (ACDSJZ), *Libro de la fundaçión de este conbento de Nuestro Padre San Joseph de la ciudad de Çaragoza, y vidas egemplares de muchas venerables religiosas hijas suias*, pàg. 27-33.

28. Gras Casanovas, Mercè; Zaragoza Gómez, Verònica (2024). «"Comunique hoy a mis labios / el Parnaso su influencia…". Obra poética y redes de sociabilidad de la carmelita descalza sor Fausta de Jesús María Julbe Navarro de Antillón (1645-1712)». A: Davinia Rodríguez Ortega; Alicia Vara López (ed.). *Autoras y promotoras literarias y artísticas en la Edad Moderna*. Peter Lang. International Academic Publishers, Berna (Suïssa) (en premsa).

29. Francisco de la Presentación (1680). *Sermones solemnes*…, vol. II, pàg. 364-533.

d'octubre feren la festa els carmelites calçats, i a la tarda va haver-hi *siesta* i completes. Els actes religiosos continuaren els següents dies al convent de les monges, sense que consti, però, execució de música.

L'anàlisi de les dades aportades a la taula següent, que resumeix el contingut de les festes, permet visualitzar amb més detall i comprendre les diferències entre l'apart festiu impulsat pels convents masculins i els femenins. Així mateix, permet copsar la gradació d'importància dels patrons que sufragaren les festes, la importància de les capelles de música implicades, la descripció de les actuacions musicals de matí i tarda, així com l'acompanyament festiu sonor no musical.

MÚSICA A LES FESTES DE SANT JOAN DE LA CREU AL CARMEL DESCALÇ DE SARAGOSSA (1675)					
CONVENT DE SAN JOSÉ DE FRARES CARMELITES DESCALÇOS					
DATA	OCTAVA	PATRÓ	CAPELLA	MATÍ	TARDA
21.09.1675	Vigília		Pilar		Motes i villancets
22.09.1675	1ª Octava	Don Juan de Austria	Pilar		Segones vespres
23.09.1675	2ª Octava	Ciutat de Zaragoza	Seo		Completes amb villancets
24.09.1675	3ª Octava	Duquessa de Terranova	Seo		Villancets i completes
25.09.1675	4ª Octava	Consell d'Aragó			Música
26.09.1675	5ª Octava	Anònimo de la Cort	Pilar	Oficio a 4 coros	Música
27.09.1675	6ªOctava	Noble ciutadana anònima			Música
28.09.1675	7ª Octava	Una dama anònima			Música
29.09.1675	8ª Octava	Estaments del regne			
CONVENT DE SAN JOSÉ DE MONGES CARMELITES DESCALCES					
07.10.1675	Vigília				
08.10.1675	1ª Octava	D. Juan de Austria			
09.10.1675	2ª Octava	Duquessa de Terranova			
10.10.1675	3ª Octava	Clara Garcés, filla dels comtes de Pliego			

Figura 3. Relació de la música a les festes de Sant Joan de la Creu al Carmel Descalç de Saragaossa. Font: Francisco de la Presentación (1680). *Sermones solemnes…*, vol. I, pàg. 516-533.

3. Les festes als convents del Principat

En relació amb les festivitats organitzades a l'àmbit català, la recopilació de Francisco de la Presentación inclou únicament les cròniques dels convents de Barcelona,[30] Tarragona i Tortosa. Les festes barcelonines es desenvoluparen durant tot un octavari, com pertocava al convent més important del Principat, situat a la capital i seu de les principals institucions polítiques i religioses del país; les celebracions de Tarragona i Tortosa, molt més modestes, consistiren en tres dies d'actes.

Al convent del Miracle de Tortosa els dies escollits per a la festa foren del 14 al 16 d'octubre de 1678. La vigília del primer dia hi hagué repic de campanes, es dispararen morterets i es llençaren focs d'artifici, amb acompanyament musical: «Acompañaban a los fuegos diferentes instrumentos músicos», i també les completes anaren amb lluïment musical. El dia 14 «la música fue la de la Santa Iglesia Catedral, que con mucho empeño estudió primores y cantó de los cielos». El mestre

30. Francisco de la Presentación (1680). *Sermones solemnes…*, vol. I, pàg. 482-516.

de la capella catedralícia era, des de 1673, el músic aragonès Baltasar Sanz, format a l'escolania de la Seo de Saragossa.[31] A la nit es repetiren les lluminàries, la música i la pólvora, segons descriu la relació del prior del convent, fra Dídac de Sant Miquel, Vilar (1623-1682), que hem extractat.[32]

El convent de Sant Llorenç de Tarragona destinà tres dies a la festa, del 27 al 29 d'octubre.[33] A la vigília «el ruido de alegres campanas, morteretes, trabucos y músicos instrumentos convocó numerosa multitud a oir completas, que solemnemente cantó la capilla de la Santa Iglesia Catedral». Aquella nit el convent es coronà de fanals, i «al son de chimirías y clarines empezó el estruendo de la pólvora y el lucimiento de la luminaria». Hores més tard, «Al amanecer del día siguiente tocaron el alborada las chirimías y clarines desde lo más eminente del convento, convocando a la festividad». La música de la missa va correspondre a la capella de la catedral de Tarragona, sota la batuta del mestre Dídac Gomis.[34] Després de la funció religiosa es dispararen salves d'artilleria des dels murs i baluards de la ciutat, i «prosiguieron los instrumentos militares de caxas y clarines, cuyo suave suave y eficaz estruendo no cessó hasta que la música dio principio a la siesta, en que diestra y dulzemente cantaron muchos y diestros villancicos, cuyos ingeniosos metros publicaron las muchas virtudes del glorioso beato...». A la nit s'encengueren novament focs i lluminàries. El segon dia festiu, 28 d'octubre, sonà música a l'albada, i a la nit es feu castell de focs i tronà l'artilleria. La redacció de la ressenya correspongué al prior del convent de Sant Llorenç, fra Dídac de Jesús Maria, Estarac Ros (1642-1707).

Tot i no constar en el recull imprès, el Carmel Descalç de Reus també celebrà solemnement la beatificació de Joan de la Creu els dies 13, 14 i 15 de novembre de 1675: la festa dels dos primers dies tingué per escenari el convent dels frares, i la del tercer, el de les monges.[35] En el primer dia anà a l'església conventual la comunitat de preveres de la parròquia de Sant Pere, en forma de processó general, i amb un selecte acompanyament musical. Crida l'atenció la remarca que es fa de la selecció de cantors de diverses procedències: «se cantà a 4 cors y molt aventatjadament, per ser tots los cantors triats y elegits de moltes parts, se cantà ab menestrils». A la tarda, hi hagué solemnes vespres amb música. A més de la decoració habitual, el prior de Reus[36] convocà un certamen poètic, que embellí el convent amb el paperam, escrit amb poemes, i dibuixat i pintat amb jeroglífics, certamen del qual dissortadament no es conserva cap rastre:

> Després tot fou mirar y notar los ingeniosos y doctes hieroglífics que per la iglésia y claustro y sacristia estaven posats, que passaven de més de cent, sense los versos diferents de romances, dècimes,

31. Bonastre i Bertrán, Francesc d'A. (1988). «Nota biogràfica: Baltasar Sanz». *Recerca Musicològica* viii, pàg. 139-141.

32. Gras Casanovas, Mercè (2014). *Diccionari…*, Dídac de Sant Miquel, Vilar (1623-1682). https://mcem.iec.cat/biografia.asp?id=246.

33. Francisco de la Presentación (1680). *Sermones solemnes…*, vol. ii, pàg. 360-364.

34. Ramon i Vinyes, Salvador (2000). «Mestres de capella de la catedral de Tarragona», *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense,* 21-22, pàg. 591-592.

35. Arxiu Municipal de Reus (AMR), *Resolucions de la Reverent Comunitat de Preveres..., 1668-1680*, f. 94r.-96r. Relació de les festes de la beatificació de Sant Joan de la Creu a Reus, 14.10.1675.

36. Joan de la Concepció, Torrents Salom (1634-1711). Fill del notari Joan Torrents, de Sineu, a Mallorca. Després d'haver-se doctorat en dret civil i canònic a la Universitat d'Osca, ingressà al noviciat de Sant Josep, de Barcelona, on va fer la professió (1662), i més endavant fou nomenat mestre de novicis (1670). D'ací anà de prior al col·legi de filosofia de Reus (1673) i al convent de Mataró (1676). Visqué molts anys als convents de Barcelona i de Gràcia, on va morir l'any 1711. En ambdues comunitats el visitava sovint Sant Josep Oriol per confessar-se i demanar-li consells. Gras Casanovas, Mercè. *Catàleg dels carmelites descalços de la província de Sant Josep de Catalunya (1586-1835)* (en premsa).

> octaves y sonetos, que eren ab molta còpia de diversos autors, que causaren molt gust y alegria a tots los mirons. Agué·y premis diferents per a tots los papers dits, que ab gran lliberalitat los donà lo Rnt. Pare Prior, per aver posat dies abans lo cartell del certamen ab los premis que·s darien.[37]

Tot plegat ens porta a adonar-nos de la gran qualitat de poesia i música d'ocasió que generaven aquestes celebracions, que sense la permanència de la lletra impresa n'han deixat poc més que un rastre efímer i fugisser.[38] Malgrat la voluntat dels impulsors d'aquestes convocatòries poètiques de perpetuar el record d'aquestes solemnitats, en moltes ocasions, les publicacions de les relacions festives o els certàmens no arribaren a reeixir, ni tan sols les que transcorregueren a la cort.[39] Seguint amb la festa celebrada a Reus, durant les nits hi hagué encesa de llumināries i soroll de tirs i coets, i una invenció de foc d'una font, i una altra d'un drac llençant foc per la boca.[40] Les riques decoracions exhibides excitaren la curiositat femenina de les reusenques, que aprofitaren l'ambient distès per tafanejar el recinte conventual i endinsar-se fins i tot en la clausura:

> La última festa, que fins allí no havien entrat dones en lo claustro y la sacristia, no obstant que los pares o defensaven bé, ab violència se'n entraren i seguiren i miraren no sols lo dit, sinó tot lo convent en general, que en saber-o a la vila acudiren totes les dones y també les forasteres, que en estas festes acudí més gent forastera que en ninguna festa se aje fet en Reus.[41]

La tercera diada santjoanista transcorregué al convent de les monges de Reus, amb un poder de convocatòria tan exitós que calgué, fins i tot, posar seients al carrer i estendre una vela davant l'església, perquè dins del temple no s'hi cabia, i «Se cantà a 4 cors y asistí en ella lo mestre de capella de Tarragona, que cantà lindos villansicos».[42]

4. La beatificació de 1675 a Barcelona

Les festes de la beatificació a Barcelona foren relatades pel resum corresponent publicat per Francisco de la Presentación, i també se'n feu edició d'un compendi monogràfic, que contenia el relat diari dels esdeveniments festius, descrits detalladament per Francesc Soler, doctor en filosofia i en ambdós drets.[43] A imitació de la relació que Josep Dalmau havia dedicat a les festes

37. Arxiu Municipal de Reus (AMR), *Resolucions de la Reverent Comunitat de Preveres...*, *op. cit.*, f. 94r.-96r.

38. El poeta valencià Josep Ortí Major va escriure dos humorístics sonets en català per a un certamen que presumiblement s'havia de fer a Tarragona el 1727, del qual tampoc tenim cap altra evidència. Furió Vayà, Joan M. (2001). «Els poemes valencians de Josep Vicent Ortí. Estudi i edició». *Caplletra* 31, pàg. 115-150.

39. A Madrid no prosperà la iniciativa d'un certamen poètic santjoanista, malgrat la concurrència de destacats nobles i autors, Sánchez Belén, Juan; Rodríguez Arbeteta, Benito (2023). «La Corte en devoción. Rituales de santidad en el Madrid de Felipe V». *Boletín de la Real Academia de la Historia* ccxx, pàg. 493-530, especialment les pàgines 500-501.

40. El prior de Reus demanà a les autoritats municipals una ajuda de costa de 285 lliures per contribuir a sufragar les despeses derivades de les festes, 23.10.1675. Arxiu Municipal de Reus, Actes de l'Ajuntament, 1675, f. 54.

41. *Ibíd.*

42. L'abans esmentat mestre Dídac Gomis.

43. Soler, Francisco (1675). *Compendio de las fiestas solemnes que celebró en un día de Te Deum laudamus y Octavario, el muy religioso convento de San Josef de Carmelitas Descalzos a San Juan de la Cruz, primer carmelita descalzo, y coadjutor en la Reforma carmelitana, de la S. Madre Teresa de Jesús. Y las que las señoras religiosas le consagraron en otros tres días, en el*

de la beatificació de Teresa de Jesús, publicada el 1615,[44] el propòsit de l'obra era, inicialment, més ambiciós, atès que pretenia incorporar tots els sermons pronunciats i la poesia escrita i mural. Tanmateix, finalment, aquest projecte es desestimà perquè hauria endarrerit forçosament la publicació:

> Fue el impulso primero continuar a la Relación los sermones todos que en ambas fiestas se predicaron, y las poesías que en ellas se ostentaron, pintadas y escritas. Pero el acuerdo ha sido dexarlas por ahora, al advertir la tardança requería la obra, mas no se pierden las esperanças que a su tiempo salgan con debida perfección, si Dios es servido...[45]

L'autor va dedicar l'imprès al prior del convent de Sant Josep de Barcelona, fra Joan de la Concepció, Alemany Descatllar (1625-1700),[46] provincial de la Corona d'Aragó entre 1670 i 1673, i 1676-1679. La seva empenta es deu, sens dubte, a la solemnitat amb què es va celebrar la beatificació de Sant Joan de la Creu, tal com ho manifesta el doctor Soler: «Parto de los anhelos, fatigas y diligencias de V. Paternidad muy Reverenda, han sido las Fiestas». L'impressor Jacint Andreu (actiu professionalment entre 1671-1684) fou l'encarregat de posar en lletra de motlle el referit compendi de les festes carmelitanes, a banda de dos plecs de villancets interpretats a l'església de Sant Josep.[47] A més, un altre impressor, Rafael Figueró, va publicar l'oració evangèlica pronunciada en un dels dies de la festa per Antonio Gascón, clergue regular menor, i predicador del convent de l'Esperit Sant de Barcelona.[48] L'obra anava amb l'aprovació del pare mestre Narcís Soler, frare mínim que predicà el sermó del sisè dia de l'octava, signada el 17 d'abril de 1676, al convent de Sant Francesc de Paula de Barcelona.[49]

año 1675, en esta ciudad de Barcelona. Escrivíale el dotor en Filosofía y ambos derechos Francisco Soler. Barcelona: Jacinto Andreu, impressor. https://bipadi.ub.edu/digital/collection/esports/id/3409/. (Consulta: 02-03-2025).

44. Dalmau, Joseph (1615). *Relación de la solemnidad con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la beatificación de la madre S. Teresa de Jesús [...]*, Barcelona: Sebastián Matevad.

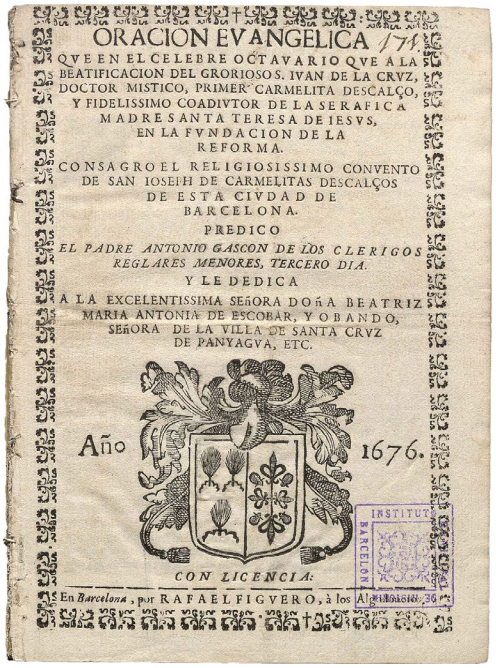
45. Soler, Francisco (1675). *Compendio de las fiestas..., op. cit.*, pàg. 82.

46. Gras Casanovas, Mercè (2014). *Diccionari…*, *op. cit.,* Joan de la Concepció, Alemany Descatllar (1625-1700). https://mcem.iec.cat/biografia.asp?id=58. (Consulta: 02-03-2025).

47. *Villancicos en las fiestas que el convento de San Josef de carmelitas descalzos celebró a la beatificación de san Juan de la Cruz, coadjutor de santa Teresa en la fundación de la reforma del Carmen*. Barcelona, Jacint Andreu, 1675. *Villancicos en la pomposa solemnidad de la beatificación de san Juan de la Cruz, se cantaron en el convento de San Josef de carmelitas descalzos de Barcelona, el día que el excelentíssimo señor duque de Medina Sidonia, grande de España, etc., hizo la fiesta, que fue sábado a 23 de noviembre, día séptimo del octavario*. Barcelona, Jacint Andreu, 1675.

48. Gascón, Antonio (1675). *Oración evangélica que en el célebre Octavario que a la Beatificación del gloriós San Juan de la Cruz, Doctor Místico, primer carmelita descalzo y fidelíssimo coadiutor de la seráfica madre Teresa de Jesús, en la fundación de la reforma, consagro el religiosíssimo convento de S. Joseph de carmelites descalços de esta Ciudad de Barcelona*. Barcelona, Rafael Figueró, 1675. Conté també l'aprovació del carmelita descalç Dídac de Sant Tomàs d'Aquino, Arquer (1647-1708). https://mcem.iec.cat/biografia.asp?id=245.

49. Natural de Girona, Soler fou autor de la *Proclamación católica a honra y gloria del caudillo de las católicas armas*... Barcelona: Jacint Andreu, 1689. El 1678, 1680 i 1683 signà l'aprovació de tres obres del també frare mínim Joan Gaspar Roug i Jalpí. L'any 1678 ja era lector en teologia jubilat, qualificador del Sant Ofici, i examinador sinodal de les diòcesis de Barcelona i Girona.



ORACION EVANGELICA

QVE EN EL CELEBRE OCTAVARIO QVE A LA BEATIFICACION DEL GRORIOSO. IVAN DE LA CRVZ, DOCTOR MISTICO, PRIMER CARMELITA DESCALÇO, Y FIDELISSIMO COADIVTOR DE LA SERAFICA MADRE SANTA TERESA DE IESVS, EN LA FVNDACION DE LA REFORMA.

CONSAGRO EL RELIGIOSISSIMO CONVENTO DE SAN IOSEPH DE CARMELITAS DESCALÇOS DE ESTA CIVDAD DE BARCELONA.

PREDICO

EL PADRE ANTONIO GASCON DE LOS CLERIGOS REGLARES MENORES, TERCERO DIA.

Y LE DEDICA

A LA EXCELENTISSIMA SEñORA DOñA BEATRIZ MARIA ANTONIA DE ESCOBAR, Y OBANDO, SEñORA DE LA VILLA DE SANTA CRVZ DE PANYAGVA, ETC.

Año 1676.

CON LICENCIA:

En Barcelona, por RAFAEL FIGVERO, à los

Figura 4A. Gascón, Antonio (1675). *Oración evangélica que en el célebre Octavario que a la Beatificación del gloriós San Juan de la Cruz...* Barcelona: Rafael Figueró, 1675.

S.tus IOANNES A CRUCE

A Paris Chez I. Mariette rüe St.Jacques aux Colonnes d'Hercules

Figura 4B. Gravat de Sant Joan de la Creu encartat en l'exemplar *Oración evangélica que en el célebre Octavario que a la Beatificación del gloriós San Juan de la Cruz...*, de la Biblioteca de Montserrat.

El predicador dedicà la publicació de la seva homilia a una dama, Beatriz María Antonia de Escobar y Ovando, que devia patrocinar-ne la impressió. L'edició del sermó s'enriquí amb dos bells gravats impresos: l'escut de la noble, senyora de Santa Cruz de Paniagua, i un magnífic gravat de Sant Joan de la Creu, que es conserva en un exemplar pertanyent a la biblioteca de Montserrat.[50] La dedicatòria de l'obra glossa la il·lustre genealogia de la noble, i posa especialment èmfasi en el parentiu de Beatriz amb dues religioses eminents: la venerable Marina de Escobar (1554-1633), mística, visionària i promotora de la fundació de les religioses brígides a l'àmbit hispànic,[51] i la venerable Mariana de San José (1568-1638), reformadora de les agustines recol·lectes, fundadora del convent de la Encarnación de Madrid, i tia de la dama.[52] Uns anys abans, el 1668, Beatriz s'havia esposat[53] amb el noble Antonio de Paniagua de Loaysa y Zúñiga (1638-1685), primer marquès de Santa Cruz de Paniagua des de 1681, que patrocinà la música de la festa del dia del sermó.

50. Signat a París Chez I. Mariette, de la rue St. Jacques au Collones d'Hercules. Podria tractar-se d'una versió d'un gravat de Thomas Pesne (ca.1653-1727). Vegeu *Jean de la Croix. Iconographie Générale*. París: Desclée de Brouwer, 1975, pàg. 196-198. Possiblement el gravat va encartar-se amb posterioritat a 1676.

51. Poutrin, Isabelle (2007). «Una lección de teología mística: la vida maravillosa. Iconographie générale de doña Marina de Escobar (1665)». *Historia social* (57), pàg. 127-143.

52. Hancock-Parmer, Teresa (2019). «La hija agustina de Santa Teresa. Mariana de San José (1568-1638) y el misticismo cotidiano del Barroco». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43, 3, pàg. 555-577. https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/rceh/article/view/3963. (Consulta: 12-03-2025).

53. Barredo de Valenzuela, Adolfo; Alonso de Cárdenas López, Ampelio (2000). *Nobiliario de Extremadura*, vol. 5. Hidalguía, Madrid.

La iniciativa editorial al voltant de la beatificació es complementà amb una biografia del nou beat, que pretenia donar a conèixer al gran públic la figura de Sant Joan de la Creu,[54] escrita per Pere Rossell, prevere i doctor en Teologia, publicada per l'impressor Figueró.[55]

A la ciutat de Barcelona la preparació del programa festiu entorn la beatificació del religiós carmelita havia començat ben bé un any abans. El mes de novembre de 1674, els carmelites calçats i descalços van emprendre negociacions per col·laborar en les mútues celebracions relatives als beats sor Magdalena de Pazzi, carmelita calçada, i fra Joan de la Creu, carmelita descalç. L'entesa entre els dos carmels, però, no va ser possible. Com que els calçats no van obtenir la satisfacció de celebrar al convent dels descalços les diades principals que sol·licitaren (el primer o el darrer de l'octava de 1675), van decidir trencar les negociacions. Aleshores anticiparen la festa en honor del nou beat carmelita pel seu compte, una setmana abans que la dels descalços. D'aquesta manera, en la festa que dedicaren els carmelites de l'antiga observança al nou beat, que havia professat inicialment com a frare calçat, el dia 9 de novembre, sonaren les trompetes de la ciutat per tot arreu, es tiraren masclets, i a la tarda es cantaren completes a l'església del Carme a quatre cors a cant d'orgue. El dia de la festa s'entonà l'ofici a quatre cors, a la tarda es feu professó, i en tornar a l'església del Carme es cantaren els goigs de la Mare de Déu.[56] En no poques ocasions les qüestions de precedència entre els diferents ordes religiosos i germandats enterbolien l'ambient: a Lisboa se suscità una qüestió semblant amb les germandats del Carme, per l'ordre i precedència dels passos en la processió en honor de Sant Joan de la Creu que feren plegats calçats i descalços.[57]

La festa organitzada pels carmelites descalços de Sant Josep va començar el 16 de novembre, a l'església conventual. En la vigília del començament de l'octava festiva, la capella de música de la catedral, dirigida pel seu mestre Lluís Vicent Gargallo, acompanyà les completes a quatre cors. En fer-se fosc, s'encengueren lluminàries i es dispararen bateria i coets, i sonaren clarins i xeremies. En cadascuna de les vuit jornades de l'octava es cantà l'ofici a quatre cors i s'interpretaren villancets.

En la festa del primer dia, patrocinada pel bisbe de Barcelona, la capella de música de la catedral acompanyà l'ofici a quatre cors i es cantaren els villancets nous publicats per Jaume Andreu. El segon dia va anar a càrrec del capítol de canonges i de la capella de música de la Seu, i predicà el carmelita descalç Marià del Sagrament. En les jornades següents els devots que sufragaren les festes foren nobles i caps militars dels *tercios* destacats a Catalunya a causa de la guerra amb França. El tercer dia de l'octavari va correspondre al mestre de camp Antonio Paniagua Zúñiga, i actuà la capella de Santa Maria del Pi. El quart dia fou patrocinat per Juan Arias Pacheco y Dávila, VI comte de Puñonrostro (1642-1726), general d'artilleria destinat aleshores al Principat, i l'acompanyament musical anà a càrrec de la capella de la catedral. La festa del cinquè dia va anar a càrrec d'un devot anònim, sense que consti el nom de la capella que interpretà la música. El sisè dia l'honor de pagar la festa pertocà al general d'artilleria Francisco de Velasco,[58] amb l'actuació de la capella de Santa Maria del Pi. El setè dia el patró de la festa

54. Les obres del sant s'havien publicat a Barcelona ja a principis del segle XVII: Juan de la Cruz (1619). *Obras espirituales que encaminan a vna alma a la perfecta vnión con Dios por... Iuan de la Cruz*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.

55. Rossell, Pere (1675). *Epítome de la vida del bienaventurado S. Iuan de la Cruz, dotor mystico, primer carmelita descalzo...* Barcelona: Rafael Figueró. Signaren les aprovacions de l'obra fra Joan de la Concepció, al convent de Sant Josep de Barcelona, i fra Francesc de Sant Josep, al convent de la Mare de Déu de Gràcia.

56. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), ORM, Monacals Universitat, vol. 14, *Llibre de determinacions y altres notes curioses del convent de Nª Sª del Carme de Barcelona* (1647-1830), fol. 35v.-36r.

57. *Relaçam da procissam do triumpho da beatificaçâo do nosso beato padre Ioâo da Cruz, primeiro descalso da ordem de N. Senhora do Carmo, companheiro & coadjutor de nossa madre D. Theresa de Iesu.* Lisboa: Officina de Joam da Costa, 1675.

58. Francisco Antonio de Velasco Tovar y de la Torre (1649-1716) era general de l'artilleria de l'exèrcit de Catalunya des de 1673 fins a 1696, quan fou destinat a Flandes; retornà al Principat com a virrei de Catalunya el 1696. Destituït el 1698, fou novament virrei de Catalunya, sota Felip V, entre 1703-1705.

va ser el duc de Medina-Sidona,[59] que sufragà el cost de la música de la capella de la catedral.[60] Finalment, la solemnització de la cloenda de l'octava fou sufragada pel Reial Consell, amb la participació de la capella de música de la catedral.

En una descripció de les festes, manuscrita i en català, a la qual hem tingut accés, s'inclou l'anotació de les despeses que realitzà el convent de Sant Josep en pirotècnia (pólvora, masclets, rodes), il·luminació (teies), cera, refresc (vi blanc i negre, confitura càndida i règia, gobelets, peix, ous), papers per escriure poesies i decorar els altars del temple, i llibrets de la vida del nou beat; salaris dels artistes; i, finalment, els pagaments als trompetes (10 lliures per 7 dies, més 2 lliures d'estrenes), als músics (21 lliures, 12 sous per tres actes arreu) i als cantors de la Seu (200 lliures). Una nota retreu que els benefactors no sempre van ser tan generosos com s'esperava: «Dimecres a 20. encara que la festa anava en nom del sr. Compte de Puñoenrostro, que així està en lo paper del octavari, però la veritat és que no donà sinó quatre dobles, y així lo demés o feu y corregué la festa per lo convent».[61]

Quant a aquesta qüestió, cal relacionar-la amb un altre aspecte. L'alternança de les capelles de música en els diferents dies probablement està relacionada amb la capacitat econòmica dels patrons de la festa: els músics de la Seu formaven part de la capella més prestigiosa, i eren els requerits per les institucions civils i eclesiàstiques de la ciutat i pels membres de l'alta noblesa titulada, mentre que els músics de Santa Maria del Pi foren contractats per militars de l'exèrcit hispànic, mestres de camp o generals, de menor rang social i recursos. Si ens centrem ara en les festes organitzades al convent de les carmelites descalces de Barcelona, aquestes començaren el primer de desembre, després de l'octava celebrada al convent dels frares. A la façana de l'església es col·locà un vistós escut amb les armes del marquès de Castel-Rodrigo, patrocinador del primer dia de la festa. Com que l'església era petita, se situà una tarima davant del temple des d'on tocaren els músics per donar la benvinguda i fer el preludi de la festa:

> El tablado estava ocupado de músicos, que tocavan harmoniosos, como saludando, dano la bienvenida a los señores y señoras que ivan a ver la fiesta. Tocávanse chirimías, y luego se substituían, arpa, guitarra, laud y violín. De cuyas bien emdidas vozes se poblavan los ayres de dolces acentos, y los corazones de festivo aplauso.[62]

Les festes al convent de les monges duraren únicament tres dies, circumstància que s'explica per diversos factors: en primer lloc, per la major presència dels frares en la vida pública en qualitat de teòlegs, predicadors, confessors i directors espirituals; en segon lloc, per comptar amb un temple amb dimensions més grans i més nombre de fidels, i pels superiors recursos econòmics. Per contra, les religioses

59. Juan Claros Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, XI duc de Medina-Sidonia (1742-1713), arribà el mes d'abril de 1675 a Catalunya per comandar un *tercio,* i assistir en la defensa del Principat davant els atacs francesos en la campanya del Rosselló. Diversos autors (2003). *Dietaris de la Generalitat de Catalunya. Anys 1674 a 1689*. Vol. 8, Barcelona: Generalitat de Catalunya, pàg. 65.

60. Els virreis solien ser els patrons de la música d'algunes solemnitats especials, una pràctica de mecenatge que cal interpretar també com una manifestació del seu poder i munificència, i que permetia als representants del poder reial alternar i congraciar-se amb les autoritats locals. D'aquesta manera, l'any 1691, l'esposa del virrei, la duquessa de Medina-Sidonia, es va fer càrrec dels villancets interpretats en una festa a Santa Maria del Mar: *Villancicos nuevos que se cantaron en la célebre fiesta que se consagró en la insigne parroquial iglesia de Santa María de la Mar de la ciudad de Barcelona al glorioso patriarca san Joachín, dia veynte de março 1691, por la devoción de la excelentíssima señora doña Mariana Simforosa de Guzmán, duquesa de Medina Sidonia*, Barcelona: Joan Jolis, 1691.

61. CRAI Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona, ms.

62. Soler, Francisco (1675). *Compendio*…, *op. cit.*, pàg. 75.

formaven una petita comunitat de vida en perfecta clausura, i tot i que algunes procedien l'aristocràcia urbana, les monges en conjunt disposaven de molts menys cabals. La vigília i els dos primers dies de la festa dedicada al beat Joan de la Creu, la música fou de la capella del Pi, dirigida per mestre Miquel Rosquelles, que el 1674 havia succeït Josep Reig;[63] mentre que el darrer i solemne tercer dia actuà la capella de la catedral. El patronatge del primer dia de la festa, el dia 2 de desembre de 1675, va correspondre al marquès de Castel-Rodrigo.

FESTES DE LA BEATIFICACIÓ DE SANT JOAN DE LA CREU AL CARMEL DESCALÇ DE BARCELONA (1675)

CONVENT DE SANT JOSEP DE FRARES CARMELITES DESCALÇOS

DIA		PATRÓ DE LA FESTA	CAPELLA	MATÍ	TARDA
16.11.1675	Vigília		Catedral		Completes a 4 cors
17.11.1675	1er. Octava	Bisbe de Barcelona	Catedral	Ofici a 4 cors. Vilancets nous	Completes, 1 villancet
18.11.1675	2on. Octava	Capítol de la Seu	Catedral?	Ofici a 4 cors i vilancets	Villancets a 4 cors i completes
19.11.1675	3er. Octava	Antonio Paniagua Zúñiga	Pi	Ofici a 4 cors i vilancets	Villancets i completes
20.11.1675	4rt. Octava	Comte de Puñonrostro	Catedral	Ofici a 4 cors i vilancets	Completes a 4 cors i villancets
21.11.1675	5è. Octava	Devot anònim		Ofici a 4 cors i vilancets	Completes i villancets
22.11.1675	6è. Octava	Francisco de Velasco	Pi	Ofici a 4 cors i vilancets	Completes i villancets
23.11.1675	7è. Octava	duc de Medina-Sidònia	Catedral	Ofici a 4 cors i vilancets	Completes i villancets
24.11.1675	8è. Octava	Reial Consell	Catedral	Ofici a 4 cors i vilancets	Villancets i *Te Deum laudamus*

CONVENT DE LA IMMACULADA DE BARCELONA DE LES CARMELITES DESCALCES

DIA		PATRÓ DE LA FESTA	CAPELLA	MATÍ	TARDA
01.12.1675	Vigília		Pi		Completes a cant d'orgue. Tablado amb músics
02.12.1675	1er	Marquès de Castelrodrigo	Pi	Ofici i villancets	Villancets i completes, amb poques mórules
03.12.1675	2on		Pi	Ofici i villancets	Villancets i completes
04.12.1675	3er		Catedral	Ofici i villancets	Villancets i completes

Figura 5. Relació de festes de la beatificació de Sant Joan de la Creu al Carmel Descalç de Barcelona, 1675. Font: Soler, Francisco (1675). *Compendio de las fiestas solemnes que celebró...*

5. Els impresos de villancets de 1675

Les edicions de villancets compostos en aquest ambient festiu a la beatificació de Sant Joan de la Creu que veieren la lletra impresa el 1675 foren els primers textos impresos en fullets per ser cantats en celebracions en una església de carmelites descalços a Catalunya i a tota la Corona d'Aragó, i també l'esdeveniment d'inici a una festa extraordinària, la beatificació d'un nou sant de l'ordre. Els següents villancets carmelitans no es publicarien fins a cinc anys després, el 1683. Entre 1675-1700 s'arribaren a publicar dotze plecs de villancets per a ocasions diverses: dos dels quals amb motiu de la beatificació; dos més per a dedicacions d'altar; dos per a la translació del Santíssim Sagrament a la nova església conventual, i sis per a professions religioses.

63. Arxiu de la Basílica de Santa Maria del Pi (és Reig i Rosquelles, o bé, Benet Buscarons que succeeix Josep Vila?).

Els dos llibrets de villancets impresos, compostos per a la beatificació de Sant Joan de la Creu, van sortir de les premses de l'impressor Jacint Andreu. Comparteixen la mateixa ornamentació en l'orla tipogràfica i un decoratiu gravat xilogràfic de temàtica floral.[64]

El primer llibret de villancets impresos (vegeu la figura 6), titulat *Villancicos en las fiestas que el convento de San Josef de carmelitas descalzos celebró a la beatificación de san Juan de la Cruz, coadjutor de santa Teresa en la fundación de la reforma del Carmen*, duu a la portada el nom de la capella de la catedral i del seu mestre, Lluís Vicent Gargallo, i el text, en deu pàgines, alterna diverses formes mètriques entre *villancicos, coplas, letras, romances* i *romances con endechas*, segons llegim, per exemple, en aquesta llista de primers versos:

«Villancico»: Inc.: «Madruguen, despierten, las aves, y flores».
«Coplas»: Inc.: «El farol nace al Carmelo».
«Letra»: Inc.: «En Teresa y Juan las flechas».
«Villancico»: Inc.: «Estrivillo: Que quema, se abrase, y se enciende».
«Coplas»: Inc.: «El tronco excelso del Carmen».
«Estrivillo»: Inc.: «A dónde caminas».
«Coplas»: Inc.: «A las cumbres amenas».
«Estrivillo»: Inc.: «Fuego, fuego».
«Coplas»: Inc.: «En las cumbres del Carmelo».
«Estrivillo»: Inc.: «Querubes de la Impirea ardiente».
«Coplas»: Inc.: «Son tan dulces las vozes divinas».
«Letra»: Inc.: «Oygan un caso notorio».
«Estrivillo»: Inc.: «A de los Cielos».
«Coplas»: Inc.: «La descalzez de Teresa».
«Otra»: Inc.: «Oy a San Juan de la Cruz».
«Romance»: Inc.: «De fray Juan la voluntad».
«Villancico»: Inc.: «De las musas saber quiero».
«Otro»: Inc.: «O las aves, fuentes, y flores».
«Otro con endechas»: Inc.: «En una escura cárcel».

En el primer dia de l'octavari l'ofici es cantà a quatre cors, i en el gradual de l'epístola i ofertori s'estrenaren villancets, que es distribuïen entre els assistents: «Villancicos nuevos, muy relevantes en todo, que se hizieron al assumpto. Copias impressas de los quales, se distribuían, para que los ingeniosos gozassen el primor».[65]

Al llarg de les jornades de l'octavari la varietat de villancets amenitzava les tardes: «Las completas a quatro coros después de villancicos muchos, y varios, se siguieron entreteniendo suaves, uno y otro la mayor porción de la tarde, a la par de los otros días»[66] (vegeu la figura 5).

64. En relació amb l'evolució, mètrica i tipografia dels villancets impresos, vegeu Begue, Alain (2019). «El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)». A: Esther Borrego Gutiérrez; Javier Marín López (ed.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger. En aquest estudi, Begue, però, deixa completament de banda els villancets per a la professió de monges, que constitueixen el nombre més important de villancets carmelitans en concret i del món conventual en general.

65. Soler, Francesc (1675). *Compendio de las fiestas…*, *op. cit.*, pàg. 58.

66. Soler, Francesc (1675). *Compendio de las fiestas…*, *op. cit.*, pàg. 62.

El segon plec de villancets impresos, amb el títol *Villancicos en la pomposa solemnidad de la beatificación de san Juan de la Cruz, se cantaron en el convento de San Josef de carmelitas descalzos de Barcelona, el día que el excelentíssimo señor duque de Medina Sidonia, grande de España, etc., hizo la fiesta, que fue sábado a 23 de noviembre, día séptimo del octavario*, omet a la portada el nom de la capella de música que els interpretà, tot i que a la descripció de les festes s'indica que fou la capella de la catedral, i la música a quatre cors. La publicació se centra en el patrocinador de la festa, el duc de Medina-Sidonia, i s'hi especifica el dia que sufragà la festa i els villancets, el 23 de novembre de 1675, durant el setè dia de l'octava. «Fueron nuevos los villancicos ese día, que también se esparcieron impresos, y notados por ingeniosos».[67] Aquest imprès té una extensió de sis pàgines, és més curt que l'anterior, que en té deu, i menys variat quant a formes mètriques (vegeu la figura 7):

«Villancico»: Incipit: «Oy rompiendo el silencio, me mandant...»
«Estrivillo»: Inc. «Escuchen con atención...»
«Coplas»: Inc. «Oy le rinden vassallaje...»
«Estrivillo»: Inc. «En las coplas que emprendo...»
«Letra»: Inc. «Assista el Cidalio coro...»

VILLANCICOS
EN LAS FIESTAS
QVE EL CONVENTO DE SAN
Ioſef de Carmelitas Deſcalzos, celebrò à la Beatificacion de San Ivan de la Cruz, Coadjutor de Santa Teresa en la fundacion de la Reforma del Carmen.
CANTOLOS
LA CAPILLA DE LA SANTA
Igleſia Cathedral de Barcelona, ſiendo Maeſtro el Licenciado Luys Vicente Gargallo.
CON LICENCIA:
En Barcelona, en caſa de Iacinto Andreu, à la calle de Santo Domingo. Año 1675.

Figura 6. *Villancicos en las fiestas que el convento de San Josçef de carmelitas*... Barcelona: Jacinto Andreu, 1675.

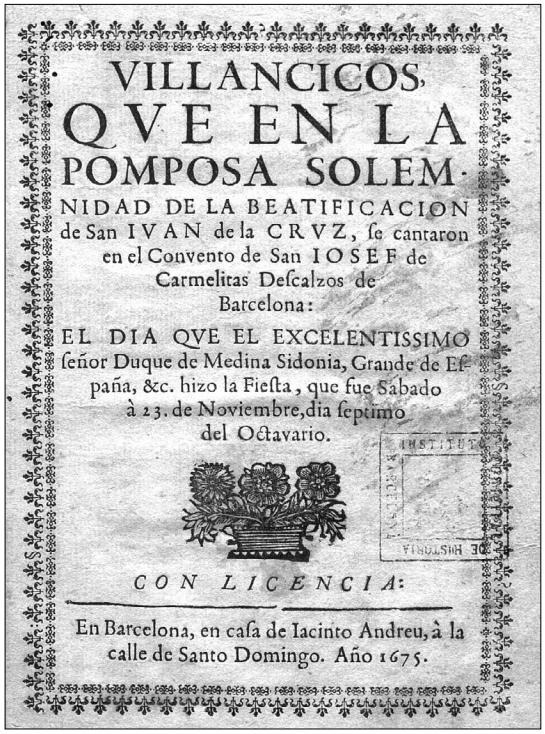

VILLANCICOS,
QVE EN LA
POMPOSA SOLEM-
NIDAD DE LA BEATIFICACION
de San IVAN de la CRVZ, ſe cantaron en el Convento de San IOSEF de Carmelitas Deſcalzos de Barcelona:
EL DIA QVE EL EXCELENTISSIMO ſeñor Duque de Medina Sidonia, Grande de Eſpaña, &c. hizo la Fieſta, que fue Sábado à 23. de Noviembre, dia ſeptimo del Octavario.
CON LICENCIA:
En Barcelona, en caſa de Iacinto Andreu, à la calle de Santo Domingo. Año 1675.

Figura 7. *Villancicos en la pomposa solemnidad de la beatificación de san Juan de la Cruz*... Barcelona: Jacinto Andreu, 1675.

67. Soler, Francesc (1675). *Compendio de las fiestas…*, *op. cit.*, pàg. 85.

6. El mestre de capella i la seva obra

L'autoria musical dels villancets que es van cantar durant la festa, i que arribaren a la llum per mitjà de les dues edicions, correspon al mestre de capella de la Catedral de Barcelona. Lluís Vicent Gargallo (1632-1682)[68] va formar-se com a escolà a la Catedral de València. Mestre de capella de la catedral d'Osca (1659-1667), succeí Marcià Albareda en la direcció de la capella de la Catedral de Barcelona, i en fou coadjutor des de 1664 fins a 1673, i el titular fins a la seva mort l'any 1682, moment en què el va succeir Joan Barter. Fou autor d'una extensa obra musical, repartida al llarg de 103 manuscrits copiats, 34 composicions litúrgiques i 43 peces en romanç. Se'n conserven 8 peces de 4 a 16 veus; nadales de 8 a 12 veus; una missa de difunts; tres misses de 5 veus i un rèquiem per a dos cors. Així mateix, és autor de dos oratoris, *Historia de Joseph* i *Aquí la fe,* que constitueixen els testimonis més antics d'aquest gènere a l'àmbit hispànic. A part dels dos llibrets de música carmelitans (1678), sabem que compongué fins a dos altres villancets, uns per a la professió de Teresa de Sans i de Miquel, benedictina de Sant Pere de les Puel·les (1676), i uns altres a la triple professió de Felícia Callar, Raimunda Tord i Teresa de Solanell, cistercenques del monestir de Valldonzella (1681). Gargallo va morir just quan començava l'eclosió dels villancets impresos, que en bona part musicaren els seus deixebles i mestres de capella Josep Gas, Joan Barter i Felip Olivelles. Tots tres foren responsables de la composició i interpretació de fins a mitja dotzena de plecs de villancets impresos per a festes de monges i frares carmelites descalços.

La responsabilitat de música no ofereix cap dubte, altra cosa és aventurar-se a determinar l'autoria de les distintes composicions que es cantaren, i aquí no pot descartar-se més d'una mà poètica, que pot correspondre tant a autors carmelites descalços, frares i monges, o eclesiàstics en general, com a la ploma de poetes laics d'ocasió o bé professionals, a manca de documentació que permeti establir la responsabilitat de l'escriptura dels materials textuals.

7. Conclusions

Les festes amb què el món carmelità solemnitzà la beatificació del seu sant, Joan de la Creu, compten amb un bon nombre de descripcions impreses que fins ara no han rebut gaire atenció, i que conformen un conjunt acolorit dels diversos matisos que van tenir aquestes festes en els diferents convents hispànics. L'articulació de la presentació d'aquests relats festius s'ha realitzat partint de la compilació d'àmbit general hispànic realitzada des del mateix Carmel Descalç, amb referències a destacades relacions monogràfiques d'algunes ciutats. Els següents nivells de la nostra exposició centren el focus en l'examen del protagonisme de la música en les festes de convents de la Corona d'Aragó, i després més específicament en les celebracions a Catalunya. Finalment, abordem la petja impresa del programa musical de les solemnitats que van tenir lloc a Barcelona, a través de l'anàlisi de la publicació del compendi festiu i dels villancets que s'interpretaren en aquest esdeveniment de signe carmelità.

Encara que la informació que s'ha conservat sobre la dimensió musical de les festes és prou desigual, tot depenent, en darrera instància, de la rellevància que li concedeix l'autor o cronista al fet musical, constitueixen una primera panoràmica de l'aparell celebratiu musical d'aquesta ocasió. Gràcies a la conservació d'aquests textos sabem que la música de les festes dedicades a la beatificació santjoanista va anar

68. El catàleg de l'obra conservada de Gargallo ha estat publicat per Bonastre, Francesc (1986). *Historia de Joseph. Oratori*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

a càrrec de les capelles de música catedralícies i de les principals esglésies de les capitals de la Corona d'Aragó, i que l'elecció per una o altra podia dependre del pressupost dels patrocinadors de la festa.

Resulta evident que els convents masculins gaudien d'una major capacitat econòmica per a l'organització d'aquestes solemnitats que no pas les comunitats femenines, les festes de les quals es limitaven a tres diades: els frares disposaven d'esglésies més espaioses, i gràcies a la seva participació social més pública i la capacitat d'influència, tenien la possibilitat de convidar les principals dignitats urbanes, cíviques, militars i eclesiàstiques. Amb tot i això, el mecenatge femení de les principals dames de la societat local es manifestà amb notorietat, finançant les celebracions de diversos dies de les octaves, fos de forma pública o anònima. La participació de les religioses no s'exhaurí en la convocatòria de les celebracions al seu temple, sempre a continuació de les que feren els frares del seu orde, sinó que participaren activament en la composició poètica de textos per ser cantats i interpretats en aquestes solemnitats, una manifestació cultural que sovint ha passat força desapercebuda i que devia ser molt més rellevant del que s'havia pensat fins ara.

Igualment, hem pogut conèixer com determinats centres urbans que consideraríem de segon o tercer ordre desplegaren durant aquestes festes un ric programa poeticomusical, sovint inèdit, que mereix, sens dubte, una mirada més detinguda.

Els compendis consultats apleguen una paleta variada de les formes mètriques dels textos que foren creats per ser cantats; textos que tradicionalment s'havien considerat únicament poètics. Aquest fet demostra, una vegada més, la conveniència d'abordar aquests materials i creacions culturals mitjançant un enfocament transversal.

Els villancets publicats a Barcelona per a la beatificació de Sant Joan de la Creu foren els primers impresos en tota la Corona d'Aragó com a plec imprès dels textos musicals, individual i independent de les tradicionals relacions del conjunt de les festes. Encara que anteriorment havien aparegut publicats alguns villancets de forma aïllada, pot considerar-se que la data de 1675 marca l'inici de la producció impresa de villancets per a les festivitats conventuals, fins que, cinquanta anys després, s'incorpora també l'oratori musical a les celebracions dels ordes religiosos. El nostre treball, en curs, sobre els plecs de música impresos del Carmel Descalç permetrà aportar, pròximament, nous elements interpretatius i d'anàlisi.

8. Bibliografia

Baranda, Nieves (2011). «Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo». *Bulletin Hispanique*, 113, 1, pàg. 269-296.

Borrego Gutiérrez, Esther (2013). «Un siglo de impresión de pliegos de villancicos. El caso de los Monasterios Reales de la Encarnación y las Descalzas (1649-1752)». *Criticón*, 119, pàg. 127-143.

Borrego Gutiérrez, Esther; Marín López, Javier (ed.) (2019). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix).* Kassel: Reichenberger.

Gras Casanovas, Mercè (2014). *Diccionari biogràfic d'autors carmelites descalços de la proíncia de Sant Josep.* https://mcem.iec.cat/entrada.asp?epigraf_m=8.

Gras Casanovas, Mercè (2015a). «Música per a carmelites descalces». https://castellinterior.com/2015/03/10/musica-per-a-carmelites-descalces/.

Gras Casanovas, Mercè (2015b). «Resar, recitar i cantar: poesia per a monges d'Antoni del Cor de Santa Teresa (1)» https://castellinterior.com/2015/01/27/resar-recitar-i-cantar-poesia-per-a-monges-dantoni-del-cor-de-santa-teresa-1727-1805-1/.

Gras Casanovas, Mercè (2015c). «Resar, recitar i cantar: poesia per a monges d'Antoni del Cor de Santa Teresa (2)» https://castellinterior.com/2015/01/28/resar-recitar-i-cantar-poesia-per-a-monges-dantoni-del-cor-de-santa-teresa-1727-1805-i-2/.

Gras Casanovas, Mercè (2021a). «Música de Francesc Valls per a una carmelita descalça: sor Teresa de Crist (1697)». https://castellinterior.com/2021/03/01/musica-de-francesc-valls-per-a-una-carmelita-descalca-sor-teresa-de-crist-1697/.

Gras Casanovas, Mercè (2021b). «"Pues codicias Teresa, Cielo por mundo". De Gas a Marquès: una nova cronologia i autoria dels villancets a la descalça Teresa de Jesús Maria, Rubí i Sabater (1657) (1)». https://castellinterior.com/2021/04/06/pues-codicias-teresa-cielo-por-mundo-de-gas-a-marques-una-nova-cronologia-i-autoria-del-villancets-a-la-descalca-teresa-de-jesus-maria-rubi-i-sabater-1657-1/.

Gras Casanovas, Mercè (2021c). «"Pues codicias Teresa, Cielo por mundo". De Gas a Marquès: una nova cronologia i autoria del villancets a la descalça Teresa de Jesús Maria, Rubí i Sabater (1657) (2)». https://castellinterior.com/2021/04/09/pues-codicias-teresa-cielo-por-mundo-de-gas-a-marques-una-nova-cronologia-i-autoria-dels-villancets-a-la-descalca-teresa-de-jesus-maria-rubi-i-sabater-1657-i-2/.

Gras Casanovas, Mercè (2024). «La iniciativa femenina en els impresos i la música de les festes de la canonització de Sant Joan de la Creu (Barcelona, 1728), uns villancets amb doble versió i una autoria revelada». A: Antonio Ezquerro Esteban, Oriol Brugarolas Bonet, Joan Cuscó Clarasó, Carmen Álvarez Escandell, Manuel Grande Escosa (ed.). *«Harmonia mundi». Del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical.* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, col. Consonantia Digital, 1, pàg. 97-107.

Gras Casanovas, Mercè. *Catàleg de villancets del Carmel descalç de la Corona d'Aragó* (en premsa).

Gras, Mercè; Zaragoza, Verònica (2025a). «From the festivity to the printing press: Discalced Carmelite nuns's musical and poetic practices». A: Ascensión Mazuela-Anguita (ed.). *Women and Music Networks in Europe*. Granada: Universitat de Granada, pàg. 191-217.

Gras Casanovas, Mercè; Zaragoza Gómez, Verònica (2025b). «"Comunique hoy a mis labios / el Parnaso su influencia…". Obra poética y redes de sociabilidad de la carmelita descalza sor Fausta de Jesús María Julbe Navarro de Antillón (1645-1712)». A: Davinia Rodríguez Ortega; Alicia Vara López (ed). *Autoras y promotoras literarias y artísticas en la Edad Moderna*. Berna: Peter Lang.

Vincent-Cassy, Cécile (2012). «Las fiestas de canonización en la España del siglo xvii, polifonía de la santidad monárquica». A: Ángela Atienza López (ed.). *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos xvi-xviii*, pàg. 149-167.

Zaragoza Gómez, Verònica (2016). «Poesia, ritual i cant per a la festa: l'univers creatiu i festiu dels poemes de vesticions i professions al convent de carmelites descalces de Barcelona (segle xvii)». *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 7 [=La llavor de Teresa. En el v centenari del naixement de Teresa de Jesús (ii)], pàg. 160-186.

Zaragoza Gómez, Verònica (2017). «El Cancionero poético del Carmelo descalzo femenino de Barcelona (ca.1588-ca.1805)». *eHumanista*, 35, pàg. 615-644.

9. Annex

Edició dels manuscrits dels villancets cantats al convent de religiosos de Sant Josep de Barcelona.

I

Cantose en el convento de S. Josef de Barcelona de religiosos carmelitas descalsos en la festividad de su seráfica madre y fundadora Sta. Theresa de Jesús, a 15 de octubre 1670[69]

Quien padece de amor
y de amor muere,
padecer o morir
Es lo que quiere

Valor es enprender,
penar y no vivir,
y gloria es conseguir
morir o padecer,
que bien supo Teresa
merecer tal blasón,
lograr la empresa.

Yo también padeciera
si de penar gustara,
y también acabara
si de vivir muriera,
que con tan dulce encanto
no fue mucho bolar
y subir tanto.

Las celestes moradas,
con que ilustró el Carmelo,
dicen que para el vuelo
de tan altas jornadas
le daban muchos días
su pluma el serafín,
su carro Elías.

No fue lo más flamante
del corazón valiente,
ni lo más eminente

69. AHCB, Ms. C, 115.

del ínpetu volante,
que para su sosiego
alma que incendio fue
buscase el fuego.
Mas fue morir luchando
para triumfar muriendo
o vivir padeciendo,
para tener amando,
muertos o suspensos,
en la prisión del alma,
los sentidos.

Muera pues o padesca
quien fénix de amor ama,
defetaje en la llama
o en el incendio crezca,
rayo de pluma viva
con que en campo de luz
Teresa escriva.

II

A la mesma Santa en el día de su fiesta en el conbento de Barcelona, 1673[70]

Oy Teresa divina
con tu licencia,
cantar quiero tus glorias
a la chamberga.

De niña
eras ya maravilla,
creciendo
fuiste asombro de ingenios,
y grande
todo el mundo ilustraste.

Hermosa fuiste y tanto
que tu vellesa,
traxo a Dios a tu alma
sin diferencia,
Amando

70. AHCB, Ms. C, 115.

mereciste su agrado,
sufriendo
te franqueó tus secretos,
y en forma
Te tomó por esposa.

Después de recibido
favor tan nuevo,
sale al campo Teresa
contra Lutero.
se opone.
con valor más que de hombre,
orando
le rechaza el Tirano,
y alcanza
de que no llegue a España.

Ganada esta victoria
la Judic bella,
haze de nuevo gente
para la guerra,
tomando
de los más esforçados,
sujetos
que conquistan el cielo,
tan crudos
que desprecian el mundo.

Alistada su gente
vuelve a campaña,
contra todo el infierno
la castellana,
de modo
que la temió el demonio,
y el mundo
a sus pies se le puso,
diciendo
que era su prisionero.

Por cierto privilegio
prodigio grande,
quedándose donzella

vino a ser madre,
de hijos
que son casi infinitos,
tan buenos
que parecen del cielo,
y tanto
que es divino su trato.
esta virgen y madre
Circe divina,
a todos quantos trata
prende y echiza,
en libros
tiene puesto su echizo,
sus letras
del echizo son hiervas,
quien lee
en sus echizos muere.

Es la madre Teresa
a lo divino,
valerosa Palas,
De nuestro siglo,
Minerva
por doctora y maestra,
Diana
caçadora de almas,
Medusa
que los hombres trasmuda.

Remato mi Talía
diciendo a voçes
ques Teresa el consuelo
de todo el orbe,
del chico,
el seguro camino,
del grande
el piloto y es nave
a todos
es la boca de Apolo

III

Al Patrocinio de nuestro padre S. Josef[71]

Como palma de levanta
y dentre sus glorias se ve
oy aclamada en el mundo
la perfección de Josef,
si su intercesión buscas
no dando alances,
alivio a tus fatigas
y tus afanes

Este es Josef patriarca,
que pudo mejor que aquel
que en Egipto fue ensalsado,
alcançarás todo el bien
pidan: que está en sus manos,
y se vincula
a quien su patrosinio
le llama y busca.

Con ingenio soberano
de Dios ques supremo rey,
a todos gracias franquea
con el divino poder,
y se alcansan las gracias
es caso llano
de Josef que las tiene
tan a la mano.

Como real despensero
esento de toda ley,
reparte el trigo a los suyos
como padre y como juez,
y en sus manos se mira,
raro portento,
lo que antes era trigo
ya sacramento.

71. AHCB, Ms. C, 138.

Son tantas sus exselensias,
santo y divino Josepf,
que solo puede alabarlas
la devoción y la fe,
ambas cosas consagro
oy a sus aras,
supliendo los afectos
por las palabras.
Si el patrosinio es común
y la devoción también,
general sea el aplauso

del que padre de mi es,
vises y aclamasiones
cantan, publican,
de Josef patriarca
las maravillas.

Finis

Pliegos de villancicos y oratorios en el fondo patrimonial de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (ss. XVII-XIX)

F. Javier Garbayo Montabes
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción y metodología

La Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela posee una de las principales colecciones de libros e impresos antiguos de las bibliotecas universitarias españolas.[1] En ausencia de códices medievales, salvo el ciertamente extraordinario *Diurnal* de Fernando y Sancha, datado en 1055 y de gran importancia codicológica y litúrgico-musical, este fondo patrimonial conserva un buen número de incunables y manuscritos e impresos del siglo XVI, además de una colección de folletos de entre los siglos XVII y XIX, reseñable tanto por número como por diversidad tipológica. Siendo esta universidad una fundación del arzobispo Alonso III de Fonseca, ratificada mediante bula por Julio II (1504) y por Clemente VII (1526), y posteriormente adscrita al Patronazgo Real (1555), abundan entre sus libros los escritos de carácter doctrinal, teológico y moral. Este aspecto se vio enriquecido tras la expulsión de los jesuitas de España en 1767 y el paso de una buena parte de las bibliotecas de su antigua provincia a Santiago y por la incorporación posterior de fondos procedentes de monasterios y conventos de la ciudad y vinculados a la institución docente: benedictinos, mercedarios, franciscanos, agustinos y dominicos, todos ellos con importantes bibliotecas y archivos.

La cercanía, y no solo física, de la universidad con el arzobispado y el cabildo de la Catedral fueron factores que también influyeron en la riqueza del fondo que estamos describiendo por la donación y política de compra de bibliotecas de profesores y miembros destacados del clero que siempre se mantuvo. Siendo varios los ejemplos que pueden servir para ilustrar este aspecto, destacamos entre ellos la adquisición en 1928 de la llamada Biblioteca Lago por medio de una suscripción popular promovida desde el rectorado. Este rico legado procede de la biblioteca reunida en vida por Manuel Lago, obispo de Osma y Tui y arzobispo de Santiago, persona de gran cultura e intereses intelectuales que se reflejan en la variedad de este gran legado, unido a la universidad y a Galicia.

Entre los fondos de procedencia laica que se incorporaron con el tiempo a la USC, tienen especial importancia los ejemplares numerosos procedentes de la antigua biblioteca de la Real Sociedad Eco-

1. La conformación a lo largo del tiempo del fondo de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela fue descrita por Pardo Gómez, María Virtudes (1955). «Los fondos bibliográficos». En: María Dolores Vila Jato (coord.). *El Patrimonio Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, págs. 230-243. Recientemente estos y otros aspectos han sido profundizados en la tesis doctoral de Varela Oriol, Concha (2005). *A Biblioteca Universitaria de Santiago, 1768-1835*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Esta investigadora tiene, además, numerosos trabajos dedicados a la evolución de este centro desde una perspectiva actualizada y transversal.

nómica de Amigos del País de la ciudad, una institución muy vinculada con los avances y progresos producidos en Galicia a partir de la Ilustración y también a las mejoras realizadas en la propia ciudad. Si bien en principio los libros de la biblioteca de la Real Sociedad pasaron a la universidad en 1917, permaneciendo en ella hasta la fundación de la Biblioteca Pública de la ciudad, en 1955, por problemas de espacio, regresaron en 1963, siendo donde actualmente permanecen. Sus fondos constituyen una inagotable fuente de información para los investigadores por la gran variedad de disciplinas que recogen, «extraordinariamente interesantes para la historia de Galicia».[2] Al lado de los ejemplares civiles, para ser utilizados por «escritores y económicos y políticos, los de oficios y agricultura, especialmente los publicados o traducidos por autores españoles», como indica la Real Cédula de 1787, esta biblioteca se componía también de ejemplares expropiados a conventos de la ciudad.[3] En resumen, este fondo se caracteriza no solo por la variedad, sino también por la procedencia diversa de sus ejemplares, siendo precisamente en ello donde podremos circunscribir la aportación fundamental de este trabajo en relación con los pliegos de villancicos conservados.

Antes de entrar en su descripción, indicaremos que la colección general de villancicos, oratorios y otros folletos que contienen la letra de composiciones paralitúrgicas y/o laicas de la Universidade de Santiago es, a su vez, un fondo al que, como investigador, nos acercamos de una manera global por primera vez. La identificación y descripción de los principales ejemplares que lo constituyen fue realizada por José María Bustamante, bibliotecario de la universidad, integrándolos en su *Catálogo de la Biblioteca Universitaria*, publicado 1959.[4]

Sin embargo, y sin desmerecer en absoluto el mérito de su labor ingente de ordenación y difusión del enorme patrimonio bibliográfico que había en la Minerva Compostelana, al trabajar detenidamente sobre los libros encuadernados que contienen los diferentes pliegos y analizarlos con detenimiento, hemos podido ampliar algo estas referencias, integrando nuevos documentos de importancia.

Para abordar esta investigación, como modelo y herramienta metodológicos, acudimos a la búsqueda sistemática de las diferentes acepciones para este tipo de piezas recogidas en el *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional de Madrid* [5] y en los realizados por el Prof. Álvaro Torrente en coautoría con los Profs. Marín, Hathaway y Lópes,[6] relativos a colecciones de villancicos foráneos. En ellos se recoge una gran variedad terminológica y estructural aplicada sobre las características básicas a este tipo de composiciones que tomamos como parámetro en la realización de búsquedas sistemáticas en el catálogo general de la biblioteca compostelana. Este hecho nos llevó en numerosos casos a desechar tras su revisión muchos ejemplares donde aparecía alguna denominación común, por ejemplo, «oratorio» y «villancico», pues no debemos olvidar que el villancico nace fundamentalmente como un género litera-

2. Pardo Gómez, María Virtudes (1955). «Los fondos...», *op. cit.*, pág. 235.

3. La formación de esta biblioteca ha sido analizada con detalle por Rey Castelao, Ofelia (2006). «A biblioteca da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago». *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006* [Catálogo de la Exposición]. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, págs. 159-171 (157, 161).

4. Bustamante y Urrutia, José María (1957). *Catálogo de la Biblioteca Universitaria*. Universidade de Santiago de Compostela. Se trata de una magna obra realizada con diversos colaboradores, distribuida en diez tomos, divididos cada uno en dos volúmenes y agrupados por siglos. Han sido especialmente útiles para nuestro trabajo los volúmenes iv-ix.

5. Guillén Bermejo, María Cristina (1990). *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: ss. xviii y xix*. Madrid: Biblioteca Nacional.

6. Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro; Marín, Miguel Ángel (2000). *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger; Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro; Hathaway, Janet (2007). *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger; Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro; Lópes, Rui Cabral (2022). *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Reichenberger.

rio y que, como tal, su terminología propia es ambivalente. Aun así, fruto de ello localizamos ejemplares singulares, fundamentalmente de oratorios o composiciones afines que se integraban a su vez en obras más amplias, como pueden ser los certámenes o justas de carácter retórico o festivo, donde la música tuvo presencia y aparece descrita, cuando no apuntada en su aspecto textual.

2. Oratorios

Empezamos así por referir los «oratorios» hallados en esta biblioteca, pocos en número, pero singulares en circunstancias históricas y funcionalidad. Entendiendo por oratorio una composición sacro-dramática, narrativa o alegórica, sin representación escénica, pero con presencia de la música en todo su desarrollo, dos son los ejemplares encontrados, ambos del siglo XVIII.

El primero de ellos corresponde a las *Armoniosas festivas cadencias, dulces sonoras consonancias, en la plausible solemne dedicación del Sumptuoso Templo del Colegio de la Compañía de Jesús de la Ciudad de Victoria, Figurada en la célebre festividad, que hizo el Sabio Rey Salomón, al dedicar el Gran Templo de Jerusalem: Oratorio Sacro-Métrico […] que ha de cantar la Capilla de la Santa Iglesia Cathedral de Calahorra*, compuesto por Francisco Viñas y Matías Menéndez, maestro de capilla y organista en dicha catedral, en 1779.[7]

Este curioso folleto contiene, como se explica en su título, la música que acompañó la inauguración de la nueva iglesia del Colegio de los Jesuitas en Vitoria, en forma de oratorio y villancicos. El primero, en clara referencia al templo de Jerusalén, tiene como personajes a la Fama, la Sabiduría, el rey Salomón y al sumo sacerdote Zadok, y contiene diálogos alegórico-teológicos entre los diferentes personajes, ordenados como una sucesión de recitados, arias y dúos. Concluido el texto del oratorio, el folleto contiene también la letra de dos *villancicos para cantar en la procesión* inaugural. Se trata de dos villancicos gozosos, pensados, en realidad, como conclusión del propio oratorio en la invitación a Dios para habitar su nueva casa acompañado por los fieles.

En un volumen de pliegos de villancicos procedentes de la Real Sociedad Económica y que describiremos más adelante, hallamos el segundo ejemplo de oratorio de la colección, titulado *España conquistada por el caudillo del cielo el glorioso Apóstol San Tiago desalojando de ella al pavoroso príncipe de las tinieblas. Oratorio Armónico con que aplauden las glorias de los Santos Convertidos a la Fe de nuestro Señor Jesu-Christo por la predicación del Santo Apóstol, los infantes del Santo Angélico Apostólico Metropolitano Templo de Nuestra Señora del Pilar de la Imperial Ciudad de Zaragoza*. Se cantó el 15 de mayo de 1779 y fue compuesto por el maestro de capilla de la basílica, Manuel Álvarez y Flórez, que, como se indica una nota manuscrita añadida a la portada, contaba entonces con 22 años.[8]

Nuevamente se trata de una pieza escrita a modo de diálogo entre tres personajes y dos/tres coros: Santiago, un ángel, el demonio, un coro de convertidos y otro denominado *coro general*. El tema, desarrollado en una estructura sencilla donde se alternan coros, arias y un terceto, refiere a aspectos

7. *Armoniosas festivas cadencias, dulces sonoras consonancias, en la plausible solemne dedicación del Sumptuoso Templo del Colegio de la Compañía de Jesus de la Ciudad de Victoria, Figurada en la célebre festividad, que hizo el Sabio Rey Salomón, al dedicar el Gran Templo de Jerusalem […]*. Pamplona, Martín José de Rada, 1779. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: fol. 320.

8. *España conquistada por el caudillo del cielo el glorioso Apóstol San Tiago desalojando de ella al pavoroso príncipe de las tinieblas. Oratorio Armónico con que aplauden las glorias de los Santos Convertidos a la Fe de nuestro Señor Jesu-Christo por la predicación del Santo Apóstol, los infantes del Santo Angélico Apostólico Metropolitano Templo de Nuestra Señora del PILAR de la Imperial Ciudad de Zaragoza, […]. Ha de cantarse la tarde del día 15 de mayo del presente año de 1779. Puesto en Música por Don Manuel Álvarez y Flórez, Diácono, Racionero de mensa y Maestro de Capilla en el mismo Santo Templo […]*. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: RSE. 63.

recurrentes relacionados con la conversión de España y el papel jugado por la Virgen del Pilar en la misión evangelizadora del apóstol santo; un tema especialmente relevante en la diócesis compostelana. De hecho, nos conduce a relacionarlo con otro aspecto narrativo del mito de Santiago, como es el caso de la batalla de Clavijo y su relación fundacional con la monarquía española, cuya explicación puesta en comedia ofrecían los gremios de la ciudad al santo, en una representación de la que conservamos varias versiones en las que intervenían como personajes alegóricos la propia Compostela y algunos barrios de la ciudad y que se acompañaba también de partes musicales.[9]

Fuera de estos dos oratorios, tres son los ejemplares de folletos de desagravio y certámenes retóricos que hemos hallado y que contienen referencias musicales. El primero de ellos data del año 1676 y contiene las *Sumputosas fiestas, sagrados regocijos, que celebró la Real Audiencia deste Reyno de Galicia. En desagravio de la Magestad de Christo Sacramentado, injuriado por los ultrajes sacrílegos de un ladrón, que le robó de muchas Iglesias*. El autor del opúsculo fue el licenciado Francisco Pérez, catedrático de Buenas letras en la ciudad de La Coruña. En el folleto se narra la profanación de los sagrarios de varias iglesias de la ciudad que un mismo individuo había llevado a cabo, así como todo el proceso abierto por la Inquisición y su resultado con pena capital.

R. 70.175

SVMPTVOSAS

FIESTAS,

SAGRADOS REGOCIJOS, QVE CELEBRO LA REAL Audiencia deſte Reyno de Galicia.

EN DESAGRAVIO DE LA Mageſtad de Chriſto Sacramentado, injuriado de los vltrages ſacrilegos de vn ladron, que le robò de muchas Igleſias.

LAS ESCRIVE, Y DEDICA al Real ACVERDO, el Licenciado Franciſco Perez, Cathedratico de buenas letras, en la Ciudad de la Coruña.

CON LICENCIA.

En Santiago: Por Antonio Fraiz, y Piñeyro, Año 1676.

Figura 1. *Sumptuosas fiestas, sagrados regocijos que celebró la Real Audiencia de este Reino de Galicia […]*. Santiago de Compostela, 1676.

La narración detallada de todo lo acontecido ocupa la mayor parte del texto y al final incluye la letra de los *Villancicos, que se compusieron para ser cantados en las fiestas del desagravio, y otras poesías, especificando sus circunstancias en las fiestas del desagravio*, matizando el autor del opúsculo:

9. *Loa para introducción de la Comedia Los Votos de Santiago y Batalla de Clavijo que en honor del Invicto […] Patrón de las Españas […] representarán los dependientes de la Quintana el día 25 de julio de este año de 1764*. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: Ms. 709 (13).

> Compusieronse muchos e ingeniosos versos que se fijaron el pórtico, y en la iglesia del Real Convento de San Francisco, pero la curiosidad, o la travesura los desapareció de suerte, que han sido muy pocos los que han llegado hasta mi mano, y algunos de los Villancicos que se cantaron, que por ser de tan buen gusto, me parece han de dar sazonado fin a esta obra.

Se trata de 16 estribillos, varias poesías de diferentes métricas y estilos para ser recitadas, seguramente para ser simplemente recitadas, una *jácara burlesca*, un *chambergo* (o jácara chamberga), varias endechas, una décima, unas quintillas, un romance, unas glosas y un soneto. En total, 21 piezas de las que no se indica autor, que responden en el caso de los estribillos a la estructura típica de estribillo y coplas. Su distribución indica en dos ocasiones «de/a dos voces», entendiendo que el resto de las piezas musicales del conjunto debieron de concebirse para una sola voz con acompañamiento.

No podemos afirmar que se trate realmente de un oratorio, pero es cierto que, en la evolución de la letra de las diferentes piezas, parece seguirse un cierto orden, parejo al de los acontecimientos narrados y de los argumentos expuestos y defendidos en las páginas precedentes, por lo que sí se percibe una cierta cadencia narrativa que ofrece continuidad y refuerza el valor moralizante de este conjunto de letras.[10]

Otro ejemplar muy particular es el titulado *Cifra Feliz de las dichas imponderables* que se *promete la monarquía española* […]. *Justa literaria, certamen poético, con que la humilde lealtad y reconocida gratitud del Real, y más antiguo Colegio de San Ildephonso de México, Seminario de la Compañía de Jesús, celebró el día 23 de enero del año 1748 la exaltación al solio de su Augustísimo protector*, Fernando VI, y dedicado a Bárbara de Braganza. Este extensísimo folleto de 300 páginas está dedicado a la poesía culta, fundamentalmente en latín, siguiendo el camino marcado de los grandes escritores de la antigüedad de los que aparecen referencias. A pesar de lo complejo de su estructura y el carácter literario de la justa, se cantaron diferentes composiciones, precediendo a cada una de sus partes, recogiéndose la letra de cuatro recitados y otras tantas arias, ordenadas como:

1. Invocación a las Musas.
2. Alegoría numerológica del reinado de Fernando VI.
3. Las seis edades de la historia en relación con el nuevo reinado.
4. Exaltación de las virtudes y generosidad de Bárbara de Braganza.

Estas cuatro partes tienen como elemento común las referencias a la mitología clásica, apareciendo la mención a Apolo, las musas, al vellocino de oro, o la asimilación de la reina portuguesa con la figura de Venus. Se trataría entonces también de composiciones incidentales para acompañar el certamen, si bien argumentadas de cara a la legitimación de la dinastía reinante, por lo que narrativamente, en su conjunto, cabría considerarlas como un breve oratorio profano o más bien una cantata alegórica.

Por último, cabe citar brevemente un nuevo folleto donde se deja explícita la presencia de partes musicales, si bien totalmente inconcretas, durante el *Certamen oratorio-poético en que harán pública ostentación de sus estudiosos afanes los alumnos, dichas bajo la dirección del Padre Juan Iranzo de la Compañía de Jesús, Maestro de Retórica, cursan las escuelas regio-públicas de la siempre ilustre Ciudad de Teruel*, en 1752, y nuevamente dedicado a Bárbara de Braganza.[11]

10. *Sumptuosas fiestas, sagrados regocijos, que celebró la Real Audiencia deste Reyno de Galicia. En desagravio de la Magestad de Christo Sacramentado, injuriado por los ultrajes sacrílegos de un ladrón, que le robó de muchas Iglesias […]en la Ciudad de la Coruña*. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: R. 70.175. Véase la tabla 1.

11. *Certamen oratorio-poético en que harán pública ostentación de sus estudiosos afanes los alumnos […] cursan las escuelas regio-públicas de la siempre ilustre Ciudad de Teruel: las cuales consagran a la Reina Nuestra Señora*, Madrid, 1752. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: foll. 92. Véase la tabla 1.

3. Villancicos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País

Frente a la ausencia casi total de oratorios que presentan las colecciones patrimoniales de la biblioteca de la USC, los pliegos de villancicos son más abundantes, procediendo en su mayor parte de un mismo volumen encuadernado, parte del legado de la antigua librería de la Real Sociedad Económica. Fuera de él existen otros ejemplares sueltos, pocos en general, entre los que destacaremos los villancicos compuestos para cantarse la noche de Reyes en el Real Convento de la Encarnación de Madrid en 1687 y en los que no consta autor, pero que son el pliego de mayor antigüedad que conocemos de la colección.[12] Hay también un ejemplar, procedente de la Catedral de Valladolid, con obras de su maestro de capilla, Andrés Algaravel del Arroyo, que contiene diez villancicos (*kalenda*, vísperas, más ocho distribuidos entre los tres nocturnos) para cantarse en dicha iglesia durante las fiestas de la Navidad de 1784.[13]

Existe, además, una copia manuscrita de los villancicos compuestos por Melchor López para los maitines del nacimiento del año 1789 y también procedentes de la antigua biblioteca de la Real Sociedad Económica,[14] otros del mismo autor para el Corpus de 1819, anotados por el historiador compostelano Antonio Espino e integrados en un volumen de miscelánea,[15] un pliego con los villancicos para los solemnes maitines en la Catedral compostelana de la Navidad de 1771, obra del maestro italiano Buono Chiodi (incluidos también los de *kalenda* y vísperas) y otros dos pliegos ya del siglo XIX. Uno de ellos contiene los villancicos para Navidad y Reyes de 1803 de la Catedral de Zamora, obra de su maestro de capilla Luis Blanco. Se trata de un pliego curioso por las lemas y argumentos en latín, tomados de las Sagradas Escrituras que acompañan los versos en castellano, lo que pone en evidencia la intervención de alguna dignidad del templo en su versificación en su afán por acercar la doctrina al rango popular tan característico de estas composiciones. Por último, citaremos el sencillo pliego con los villancicos para cantar en la noche de Navidad de la Iglesia de San Juan de la Nava del Rey, puestos en música por su maestro de capilla y organista, Pío Pérez Luco Hernández.[16]

El ejemplar encuadernado referido al inicio de este apartado contiene 47 pliegos de distinta procedencia que están fechados entre los años 1719 y 1790. Abundan las composiciones de catedrales e iglesias de ciudades y villas andaluzas, integrándolo también dos ejemplares madrileños y uno toledano. El volumen lleva anotado en su interior el nombre de quien debió de ser su propietario original, D. Manuel Ruiz, así como el año de 1815, que, en ausencia de otra referencia, pensamos que puede tratarse de la fecha de encuadernación de la colección de pliegos. Hemos indagado sobre la identidad de su dueño, pero resulta un personaje desconocido tanto para los expertos en la historia de la propia Real Sociedad Económica como para los que lo son en la historia de la ciudad. Nosotros nos decantamos por alguien del círculo de la Catedral, quizás una dignidad y de posible procedencia andaluza.[17]

12. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: 36.557.

13. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: foll. 298-16.

14. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maitines del nacimiento de Nuestro Redentor Jesu-Christo en la santa Apostólica y Metropolitana Iglesia del Señor Santiago puestos en Música por D Melchor López Presbítero y Canónigo, Maestro de Capilla en dicha Santa Iglesia, año de 1789*. Santiago: Imprenta de Ignacio Aguayo. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: RSE. MISC 4.

15. Biblioteca Xeral de la USC. «Papeles de D. Francisco Antonio Espino». Signatura: RSE Espino 10. Sobre este historiador compostelano, véase: Casado Baltar, Elisa (2017). «El legado olvidado de Francisco Antonio Espino». *Compostellanum. Revista trimestral de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 62, págs. 523-544.

16. Estos tres ejemplares han sido incorporados recientemente a la biblioteca por medio de una donación particular, no estando incorporados a su catálogo al terminar este trabajo.

17. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: RSE 63.

Tras esta portada manuscrita, el libro cuenta con un índice realizado a lápiz, añadido a la vez que la portada, es decir, en el momento de su encuadernación, donde se recogen la procedencia y la fecha de cada uno de los pliegos de villancicos que lo integran. No existe orden cronológico, toponímico ni temático, aunque en ocasiones se indica la variedad tipológica del pliego correspondiente, dentro del ciclo navideño (Santos Reyes, Nacimiento, Inocentes).

Como indicamos, entre los villancicos no andaluces solo figuran dos pliegos para la Navidad de los años 1746 y 1789, procedentes del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, sin indicación de compositor, y uno para las mismas festividades del año de 1757 de la Catedral de Toledo, indicando ser su compositor Jaime Casellas, y otro para la Navidad de 1789.

LETRAS
DE LOS VILLANCICOS,
QUE SE HAN DE CANTAR EN LOS MAYTINES
DEL SAGRADO NACIMIENTO DE NUESTRO
SEÑOR JESU CHRISTO,
EN LA SANTA IGLESIA DE TOLEDO
PRIMADA DE LAS ESPAÑAS,
ESTE Año DE M. DCC. LVII.
Siendo en ella Racionero, y Maestro de Capilla
DON JAYME CASSELLAS.
(Toledo)

Figura 2. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los maitines del sagrado nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo […]*. Toledo, 1757.

En orden decreciente a su número, indicamos el resto de las procedencias; mayoritariamente iglesias sevillanas: Catedral, colegial de El Salvador, iglesias de Marchena y Utrera; granadinas: Catedral y colegiata del Salvador, Catedral de Málaga, Catedral y Convento de San Agustín de Cádiz, Colegial de San Ildefonso de Córdoba y parroquia de Villa de Priego de la misma provincia. Su tipología es mayoritariamente la de Navidad y Santos Reyes, aunque no faltan ejemplares dedicados a festividades marianas como las del Dulce Nombre de María o la Virgen del Socorro en su Expectación.

Los autores vienen indicados en la mayor parte de los folletos y se corresponden con los titulares entonces del magisterio de capilla de las catedrales, colegiatas e iglesias de procedencia, destacando las obras de Antonio Ripa, Juan Domingo Vidal, Tomás de Peñalosa o Juan Nepomuceno Álvarez, entre otros. Todos estos aspectos pueden verse recogidos en la tabla 2 que adjuntamos, formada a partir del índice manuscrito del volumen.

Figura 3. *Letras de los villancicos que se han de cantar […] en los maitines de la Pura y Limpia Concepción […]*. Málaga, 1775.

El volumen se cierra con un impreso procedente de nuevo del Salvador de Sevilla que contiene los curiosos villancicos de *kalenda* ofrecidos en la noche del 17 de enero de 1784 por *los diez gremios mayores de la ciudad*, como acción de gracias por la ratificación de la paz y el feliz nacimiento *de los serenísimos infantes gemelos Carlos Francisco de Paula y Felipe Francisco de Paula*, hijos del futuro Carlos IV y María Luisa de Parma. Se trata en este caso de ocho villancicos ordenados según la tipología del villancico litúrgico, pero que, en realidad, tienen un carácter marcadamente profano, mezclando religión y alegoría para exaltar la grandeza y magnanimidad del rey Carlos III como protector de las artes, de las ciencias y del solar hispano, y festejar con ellos los dones recibidos del cielo en modos de paz y de abundancia. La música fue escrita por el maestro de capilla de la colegial, Juan Vidal.[18]

En su mayor parte, las portadas de estos ejemplares se encuentran ilustradas con preciosas xilografías que nos muestran elementos heráldicos, escenas de la Navidad, representaciones de la Virgen (Inmaculada), monumentos, como es el caso de los de la Catedral sevillana, que incluyen la Giralda, sola o flanqueada por las santas mártires Justa y Rufina, o elementos alegóricos, tales como jarrones con azucenas aludiendo a la pureza de María.

4. Villancicos del cura de Fruíme

Siguiendo con el repertorio propiamente compostelano que hemos anunciado en las obras de Buono Chiodi y de Melchor López, nos acercaremos ahora a la figura de Diego Cernadas y Castro (1702-1777), más conocido como «o cura de Fruíme», famoso clérigo ilustrado compostelano que cultivó la amistad con el padre Feijoo y cuya obra fue ya reivindicada por el fray Martín Sarmiento. Sus numerosos y

18. Véase la tabla 2.

variados escritos, recogidos en varias ediciones y recopilaciones de papeles manuscritos que se conservan en la biblioteca, son de gran interés, ya que utilizan indistintamente las lenguas gallega y castellana, atendiendo a su función. Poeta de pluma suelta y muchas veces finamente mordaz, muestra en su obra una actitud consciente de defensa de la cultura campesina y del idioma gallego que lo sitúa como uno de los precedentes más importantes del *Rexurdimento* vivido por esta nacionalidad en el siglo XIX, al mostrarse en su figura el sentimiento patrio como asunción de una realidad propia marcada por la historia, la cultura y la lengua.[19]

Natural de Santiago, formado en los ambientes clericales de la ciudad y de su universidad, ejerció largo tiempo como párroco de Santa María de Fruíme, aldea situada en la vecina ría de Noia, entre 1730 y su fallecimiento, en 1777. Dentro de los géneros poéticos, Cernadas hace uso frecuente de los registros corteses, satíricos, o simplemente acude a narrar a modo de crónica los entornos compostelanos y acontecimientos en los que él se movía frecuentemente. Entre sus versos es común la aparición de determinados nobles de la ciudad, damas piadosas o dignidades del Cabildo compostelano, que son tratados con una notable vena poética y soltura en el verso. Al lado de sus poesías en castellano, no faltan romances en gallego, con alusiones a la dignidad de nuestra lengua y cultura, a las tradiciones de las gentes humildes del campo, y, dentro de ellas, como es natural, a la música. Así, palabras como *gaita*, *cantiga* o *moiñeira* no son infrecuentes en sus versos. Entre los dos preciosos volúmenes con obras suyas manuscritas conservados en la Biblioteca Xeral de la USC, se encuentran dos pliegos de villancicos escritos para la Catedral compostelana en los años 1762 y 1765 que nos llevan a composiciones de Thomás Espada, «residente en la ciudad de Toledo» y componente de una dinastía de músicos que vivieron en Santiago a mediados del XVII, y a Pedro Zifuentes, maestro de la Real Capilla y antecesor del italiano Buono Chiodi en el magisterio compostelano.

Podemos relacionar a Tomás Espada con José Espada, violinista de la capilla por entonces, con un largo recorrido en la orquesta de la Catedral hasta desaparecer de los libros de cuentas de la capilla de música en el año 1790. Es el autor de las letras de unos singulares *Villancicos en honor de la milagrosa virgen y mártir Santa Lucía, para cantar en la parroquial de san Fructuoso*, hoy día exenta de la Catedral, pero que en este momento ocupaba una de sus capillas menores. La peculiaridad de estos villancicos viene dada por dos hechos. El primero, estar concebidos para *cantar una niña, sobrina del mayordomo, con un niño del coro*, y así se marca en el desarrollo de los textos como motivo de partida desde el inicio y por el hecho de ser unos villancicos para ser cantados dentro de la misa, con indicaciones específicas que lo precisan: *después de la epístola* (introducción y cantada primera), *para la elevación de la hostia* (cantada segunda), finalizando con la indicación *en la siesta se puede repetir el villancico primero y para el encierro va esta cantada*.

Por su parte, el libreto de los villancicos de Pedro Zifuentes se encuentra corregido en la portada por el propio cura de Fruíme en justa reivindicación de su autoría y sigue la estructura clásica de ocho obras. En el conjunto destaca un villancico, el quinto, por dar protagonismo a las calles de Santiago. De esta manera, y tras una alusión a los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y aire) y a modo de personajes, como alegoría y metáfora de virtudes, bondades y situaciones, son las rúas compostelanas, con sus peculiares denominaciones, las que ofrecen al recién nacido gracias y bienes relacionados con su función en el entramado urbano de la centenaria ciudad.

19. García Cortés, Carlos (2002). *O cura de Fruíme. Diego Antonio Cernadas de Castro (1702-1777)*. Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelano, págs. 15-37; *passim*.

Estas referencias toponímicas siguen estando actualmente en uso, a pesar de ser un entorno urbano muy diferente, pero que ha sabido preservar la esencia de su casco histórico en unas condiciones excepcionales, demostrándonos el espíritu y enraizamiento compostelano del cura de Fruíme. De hecho, no son únicas entre sus textos, pues Diego Cernadas es también autor de la comedia de *Los votos de Santiago y Batalla de Clavijo*, que, para ensalzar el patronazgo jacobeo sobre la nación y monarquía hispana, se representó en la plaza de la Quintana en el año santo de 1764.[20] Esta obra teatral fue ofrecida por los dependientes de la plaza, y su entramado parte del diálogo de un personaje simbólico como es *el afecto* con la noble ciudad de *Compostela* en representación de la cabeza del antiguo reino de Galicia, la propia plaza de la *Quintana* por los diferentes gremios oferentes, los *Concheiros*, zona donde el camino francés entra en la ciudad, y la calle de la *Piolla*, referencia en gallego a las manchas de humedad en las casas de las gentes humildes, situadas al sur de la ciudad, fuera de la muralla. Todo ello, acompasado por *Música*, con frases que corresponden a fragmentos para cantar a coro o en solos coreados[21], que desconocemos más allá del texto, pero que aparecen definidas.

5. Villancicos para cantar delante de la Puerta Santa

No queremos concluir este trabajo sin referirnos a una tipología de villancicos paralitúrgicos para interpretarse en el exterior de la Catedral, en concreto, delante de la Puerta Santa, durante las celebraciones del año santo: tal es el caso de los villancicos para cantar los ciegos delante de la Puerta Santa, analizados por Santiago Tafall, que, como pliegos de cordel, se conservan en el fondo histórico de la biblioteca que nos ocupa.[22] Perteneciente a una importante saga de organeros y músicos establecidos en Compostela, este autor recibió su formación musical como niño de coro en el templo, llegando a ser maestro de capilla en las primeras décadas del siglo xx. Sus testimonios son, además, muy importantes, pues transmite noticias del mayor interés sobre el discurrir de las prácticas musicales en el templo, sobre todo a lo largo del siglo xix, dedicando a su capilla de música un importante discurso con motivo de su ingreso en la Real Academia Gallega.

Gran conocedor de la música tradicional gallega y defensor de la tesis medievalista respecto a su origen, en relación con la presencia en ella de la modalidad derivada de las melodías gregorianas, en 1919 publicó un estudio en el *Boletín de la Real Academia Galega*, dedicado a aquellos villancicos que él mismo y su hermano habían escuchado al salir de la Catedral el 31 de diciembre de 1868 y que habían tenido la precaución de anotar para analizarlos y documentar una tradición que ya por entonces se estaba perdiendo (véase la figura 4).

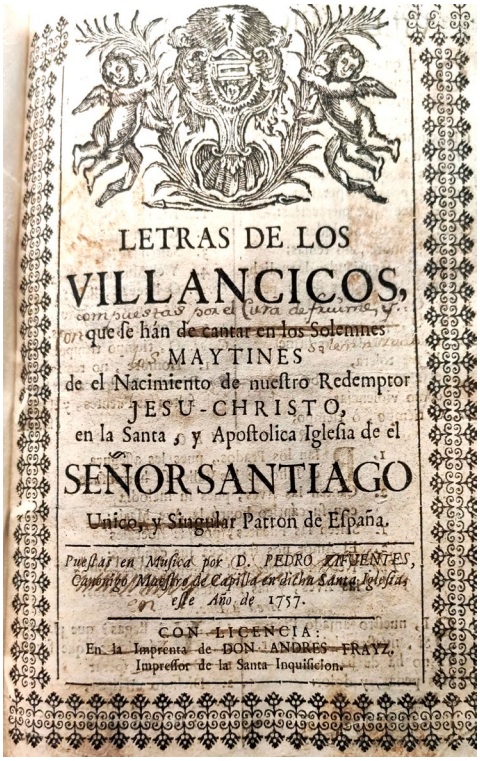
Concluye en su trabajo que algunos de los villancicos recogidos son de origen eminentemente popular, correspondiéndose con fórmulas habituales en el folclore de romances o adaptando alguna melodía también popular de carácter religioso, mientras que otro grupo corresponde con melodías que, por su estructura y métrica, identifica con finales del siglo xviii o inicios del xix. Resalta en ellos

20. *Loa para introducción de la Comedia Los Votos de Santiago y Batalla de Clavijo que en honor del Invicto […] Patrón de las Españas […] representarán los dependientes de la Quintana el día 25 de julio de este año de 1764*. Biblioteca Xeral de la USC. Sig.: 709 (13).

21. En la parte final de la comedia, se indican en versos alternativos las palabras *Música* y *Todos*.

22. Tafall Abad, Santiago (1919). «Las canciones de los ciegos ante la Puerta Santa». *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. 11, núm. 129, págs. 235-242. Dicho trabajo se encuentra publicado por partes en números sucesivos de esta revista. Algunas de las conclusiones expuestas por Tafall fueron utilizadas años después por John B. Trend para argumentar su trabajo «La Música de Galicia», aparecido originalmente en inglés ([1924]. *The Music of Spanish Galicia*. *Music & Letters*, Oxford) y traducido poco después al castellano por J. V. Viqueira, en las páginas de la revista *Alfar*. Trend, John Brande (1925). «La música de Galicia». *Alfar*, núm. 49, págs. 25-29.

su carácter más culto y seguramente su vinculación con los grandes villancicos a Santiago que se interpretaban en el interior de la basílica durante las grandes solemnidades relacionadas con el apóstol. Sugiere así que estos villancicos mostraban melodías sacadas de su contexto funcional en la liturgia jacobea y transformadas después por la tradición oral; una transformación verificada no solo a través de su proceso de transmisión, sino también en las variantes vivas aportadas por los ciegos durante interpretaciones sucesivas (véase la figura 5).



LETRAS DE LOS
VILLANCICOS,
que se han de cantar en los Solemnes
MAYTINES
de el Nacimiento de nuestro Redemptor
JESU-CHRISTO,
en la Santa, y Apostolica Iglesia de el
SEÑOR SANTIAGO
Unico, y Singular Patron de España.

Puestas en Musica por D. PEDRO CEVALLOS, Cantor, y Maestro de Capilla en dicha Santa Iglesia, este Año de 1757.

CON LICENCIA:
En la Imprenta de DON ANDRES FRAYZ, Impressor de la Santa Inquisicion.

Figura 4. *Letras de los villancicos que se han de cantar en los maitines del nacimiento de nuestro Redentor […]*. Santiago de Compostela, 1757.

Fol. 23-29

VILLANCICOS QUE CANTAN LOS CIEGOS DELANTE DE LA PUERTA SANTA, Á LA BIEN VENIDA DEL APOSTOL SANTIAGO, EN ESTE AÑO DEL JUBILEO.

Es el Apóstol Santiago
el que elegido por Dios,
vino á fundar en España
nuestra Santa Religion.
Allí sea siempre
la gloria y honor,
á Santiago Apóstol
nuestro protector.
De Jerusalen se vino
al pueblo antiguo Español,
predicándoles la fé,
á sacarlos de su error.
Allí sea siempre &c.
A la Santa ley de gracia
los gentiles convirtió,
que quisieron ser cristianos
á Dios dar adoracion.
Allí sea siempre &c.
Al pasar por Zaragoza,
allí se le apareció
la Virgen nuestra Señora,
cuando estaba en oracion.
Allí sea siempre &c.
Y le dijo que queria
un templo luego en su honor
en aquel sitio se hiciese,
como así lo egecutó.
Allí sea siempre &c.
Despues que en España estubo,
á Jerusalen volvió,
en donde el perverso Herodes
por la fé le degolló.
Allí sea siempre &c.

El primero Apóstol fué,
que su sangre derramó
por su divino maestro,
Jesus nuestro Redentor.
Allí sea siempre &c.
Su Santo cuerpo despues
por el mar hasta Padron
fué conducido á Galicia,
y aquí se depositó.
Allí sea siempre &c.
Y debajo del Altar
de la Capilla mayor,
tenemos este tesoro,
con grande veneracion.
Allí sea siempre &c.
Santo Domingo aquí vino
á rendirle adoracion,
así mismo San Francisco
que aquí tambien le adoró.
Allí sea siempre &c.
Santa Isabel aquí estubo
cuando en Portugal reinó,
Santa Brigida de lejos
hasta aquí peregrinó.
Allí sea siempre &c.
San Guillermo en este templo
para venerarle entró,
hizo lo mismo San Franco
que aquí tambien le adoró.
Allí sea siempre
la gloria y honor,
á Santiago Apóstol
nuestro protector.

Se hallará en Santiago: Imprenta de la viuda de Nuñez.

Figura 5. *Villancicos que cantan los ciegos delante de la Puerta Santa a la bienvenida del Apóstol Santiago en este Año Santo*. Santiago de Compostela, ¿1868?

6. A modo de conclusión

Con este trabajo abrimos una línea de investigación que en el futuro deberá ofrecer nuevos avances para el conocimiento del género del oratorio y el villancico en Galicia. Estos avances no solo deberán ir en línea con el rico repertorio que se conserva en los archivos de nuestras catedrales y conventos, sino también dirigirse al análisis de la circulación de los pliegos de foráneos en nuestro territorio.

El caso de la Biblioteca Xeral de la USC que analizamos parece marcar el paradigma de lo que podemos hallar más allá de las catedrales: una escasa implantación del oratorio debida a las circunstancias sociales y culturales vividas en Galicia durante los siglos XVII-XIX y, por otro lado, una amplia y variada presencia de los pliegos de villancicos y formas similares.

Es necesario continuar indagando en el fondo patrimonial de la biblioteca compostelana a la búsqueda de nuevos ejemplares que puedan engrosar nuestro catálogo, como también es necesario extender la búsqueda a las bibliotecas e instituciones gallegas que albergan fondos históricos con la práctica seguridad de que este trabajo ofrecería no pocos resultados en positivo.

7. Bibliografía

Bustamante y Urrutia, José María (1957). *Catálogo de la Biblioteca Universitaria*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Casado Baltar, Elisa (2017). «El legado olvidado de Francisco Antonio Espino». *Compostellanum. Revista trimestral de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 62, págs. 523-544.

García Cortés, Carlos (2002). *O cura de Fruíme. Diego Antonio Cernadas de Castro (1702-1777).* Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelano.

Guillén Bermejo, María Cristina (1990). *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: ss. XVIII y XIX*. Madrid: Biblioteca Nacional.

Pardo Gómez, María Virtudes (1955). «Los fondos bibliográficos». En: María Dolores Vila Jato (coord.). *El Patrimonio Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, págs. 230-243.

Rey Castelao, Ofelia (2006). «A biblioteca da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago». *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. 1784-2006* [Catálogo de la Exposición]. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, págs. 159-171.

Tafall Abad, Santiago (1919). «Las canciones de los ciegos ante la Puerta Santa». *Boletín de la Real Academia Gallega,* t. 11, núm. 129, págs. 235-242.

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro; Hathaway, Janet (2007). *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger.

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro; Lópes, Rui Cabral (2022). *Pliegos de villancicos portugueses*. Kassel: Reichenberger.

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro; Marín, Miguel Ángel (2000). *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger.

Trend, John Brande (1925). «La música de Galicia». *Alfar*, núm. 49, págs. 25-29.

Varela Oriol, Concha (2005). *A Biblioteca Universitaria de Santiago, 1768-1835*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

8. Anexos

Tabla 1. Oratorios y otros folletos asimilables procedentes del fondo de impresos de los siglos xvii y xviii de la Biblioteca Xeral de la USC.

Título del impreso	Lugar, editor, fecha	Autoría musical y otras observaciones	Signatura
Sumputosas fiestas, sagrados regocijos, que celebró la Real Audiencia deste Reyno de Galicia. En desgravio de la Magestad de Christo Sacramentado, injuriado por los ultrajes sacrílegos de un ladrón, que le robó de muchas Iglesias. Las escribe y dedica al Real Acuerdo, el licenciado Francisco Pérez, Cathedrático de buenas letras en la Ciudad de la Coruña.	Santiago: Antonio Frayz y Piñeyro, 1676.	No figura compositor ni autor de la letra. Tras las licencias, narración del sacrilegio acontecido en varias iglesias de La Coruña, juicio, sentencia, poesías votivas, argumentaciones varias sobre la majestad debida a Jesús Sacramento y honores que merece, siguen tres sermones y una serie de *Villancicos, para ser cantados en el Pórtico de la Iglesia del Real Convento de San Francisco*, numerados del i al xxi, y presentan variedad en su estructura, predominando la de estribillo y coplas, aunque también figuran endechas, jácaras, seguidillas, décimas, romances, glosas y sonetos.	R. 70.175.
[…] Justa literaria, certamen poético, con que la humilde lealtad y reconocida gratitud del Real, y más antiguo Colegio de San Ildephonso de México, Seminario de la Compañía de Jesús, celebró el día 23 de enero del año 1748 la exaltación al solio de su Augustísimo protector. Sácalo a la luz el mismo Real y más antiguo Colegio y lo dedica a la reina de España y gloriosa Emperatriz del Nuevo Mundo Nuestra Señora La señora Doña María Magdalena Josefa Teresa Bárbara de Portugal.	Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1748.	No consta autor. Extensísimo folleto con esmerada dedicatoria firmada por José de Utrera, de la Compañía de Jesús, y cinco nombres más, que antecede a una serie de cultísimas poesías introductorias en latín y una canción que dan paso a la crónica del certamen con argumentos, asuntos, poesías de diversas métricas en latín y en castellano y demás oratorias, y donde se incluye la letra de tres composiciones que se interpretaron al inicio de cada una de sus partes.	Fondo antiguo: 18256.
Certamen oratorio-poético en que harán pública ostentación de sus estudiosos afanes los alumnos que bajo la dirección de el Padre Juan Iranzo de la Compañía de Jesús, Maestro de Retórica, cursan las escuelas regio-públicas de la siempre ilustre Ciudad de Teruel: las cuales consagran a la Reina Nuestra Señora.	Madrid: Viuda de Manuel Fernández, e imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición y de la Reverenda Cámara Apostólica, 1752.	Al inicio del folleto figura un grabado bajo el que dice: «Orden de la función: Después que llamen la atención la sonora consonancia de la Música, dará principio al Literario certamen el Ingenio, el cual habiendo preparado en una breve Loa el más diestro canto de la Retórica, Poesía, Gramática, y Elogio, para complemento de estos, presentará al concurso los siguientes CERTANTES [sigue el nombre de los participantes]». Además de la indicación musical que figura en la presentación, que actuó a modo de «obertura» de una pieza lírica. Este mismo hecho, y dada la dilatada extensión del certamen, nos hace pensar en la posibilidad de la ejecución de piezas musicales intercaladas entre sus partes. Otro argumento que tener en cuenta al respecto es la dedicación de la justa a la monarca portuguesa, de conocida afición musical y gran protectora de las artes. En la página 10 se especifica como parte del certamen la representación de un nuevo drama sobre la historia de Esther, titulado: «Sacro-Cómico Drama: *La soberbia en su lugar*», dividido en tres partes, entre las que se intercalaron las preguntas, los argumentos y las poesías de diferente arte, en latín y castellano (págs. 11, 12, 20). Los dos apartados en que se divide el folleto, a modo de colofón, se cierran con grabado del rey David tocando el arpa (págs. 20, 34). Dedicado a Bárbara de Braganza.	Foll. 92.

Armoniosas festivas cadencias, dulces sonoras consonancias, en la plausible solemne dedicación del Sumptuoso Templo del Colegio de la Compañia de Jesus de la Ciudad de Victoria, Figurada en la celebre festividad, que hizo el Sabio Rey Salomón, al dedicar el Gran Templo de Jerusalem: Oratorio Sacro-Metrico [compuesto por don Juan Miguel de Mortela, arcediano de Calahorra] que ha de cantar la Capilla de la Santa Iglesia Cathedral de Calahorra.	Pamplona: Martín José de Rada, 1756.	Texto del arcediano calahorrano Juan Miguel de Mortela y música compuesta por Francisco Viñas y Matías Menéndez, maestro de capilla y organista en la Catedral de Calahorra. Personajes: la Fama, la Sabiduría, Salomón, el pontífice Zadok. Al final del oratorio siguen dos *Villancicos que se han de cantar en la procesión*.	Foll. 320.
España conquistada por el caudillo del cielo el glorioso Apóstol San Tiago desalojando de ella al pavoroso príncipe de las tinieblas. Oratorio Armónico con que aplauden las glorias de los Santos Convertidos a la Fe de nuestro Señor Jesu-Christo por la predicación del Santo Apóstol, los infantes del Santo Angélico Apostólico Metropolitano Templo de Nuestra Señora del PILAR de la Imperial Ciudad de Zaragoza, al celebrar su inmortal gloria, por haber venido a ella esta Emperatriz Soberana viviendo en carne mortal. Ha de cantarse la tarde del día 15 de mayo del presente año de 1779. Puesto en Música por Don Manuel Álvarez y Flórez, Diácono, Racionero de mensa y Maestro de Capilla en el mismo Santo Templo, lo dedican a la Emperatriz de Cielo, y Tierra María Santísima del Pilar.	Zaragoza: Francisco Moreno, 1779.	Autor: Manuel Álvarez y Flórez. Al lado del nombre, una nota manuscrita entre paréntesis indica: «de edad de 22 años». Actores: Santiago, un ángel, demonio, convertidos, coros. El pliego proviene de la antigua biblioteca de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.	RSE 63.

Tabla 2. *Villancicos de D. Manuel Ruiz, 1815.* Ejemplar procedente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral de la USC. Sig. RSE 63.

Referencia, por orden de aparición en índice manuscrito del volumen	**Lugar de impresión, fecha**	**Tipología**	**Autor**
1- Granada.	Granada: Juan de la Puerta. s. f.	Kalenda.	No consta.
2- Cádiz (Catedral).	No consta lugar ni editor, 1759.	Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Francisco Delgado, presbítero, maestro de capilla[23].
3- Málaga (Catedral).	Málaga: En la de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral en la plaza, 1775 .	Maitines de la pura y limpia Concepción.	Jaime Torrens, MC .
4- Cádiz (Convento de san Agustín).	Cádiz: Imprenta de la Real Marina, 1769.	Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.	Pedro de Aguilar, MC.
5- Granada (Catedral).	Granada: en la Imprenta Real, 1776.	Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.	Al inicio del villancico de Kalenda figura apuntado a mano el nombre de Antonio Hidalgo.
6- Marchena (Parroquia de San Juan).	Écija: por D. Benito Daza, 1788.	Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor y Redentor Jesucristo.	Juan Nepomuceno Álvarez.
7- Utrera (Santa María de la Meza).	Sevilla: José de San Román y Codina, 1777.	Solemnes Maitines en la festividad del Dulcísimo Nombre de María.	José Carrión, MC.
8- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1760.	Sagrados Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.	Francisco Soler, MC.
9- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1760.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Francisco Soler, MC.
10- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1774.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.

23. En lo sucesivo, MC.

11- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta del Doctor Gerónimo de Castilla, 1775.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Antonio Ripa, MC.
12- Sevilla (Iglesia del Salvador).	Sevilla: José de San Román y Codina, 1776.	Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo Vidal, MC.
13- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1777.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Antonio Ripa, MC.
14- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta Mayor de la ciudad, 1779.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Antonio Ripa, MC.
15- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta Mayor de la ciudad, 1780.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Antonio Ripa, MC.
16- Sevilla (Catedral).	Sevilla, 1779.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
17- Sevilla (Catedral).	Sevilla, 1777.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
18- Marchena (Iglesia San Juan).	Écija: Benito Daza, 1790.	Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Nepomuceno Álvarez, MC.
19- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta Mayor de la ciudad, 1775.	Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
20- Sevilla (San Salvador).	Sevilla: José de S. Román y Codina, 1777.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.
21- *Duplicado el 17.*	-	-	-
22- Basílica del Pilar (Zaragoza).	Zaragoza: Francisco Moreno, 1779.	Canto a la Virgen del Pilar.	Manuel Álvarez y Flórez, MC.
23- Villa de Priego (Córdoba). Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.	1778.	Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.	Tomás de Villalba.
24- Córdoba (San Hipólito).	Córdoba: Juan Rodríguez, 1776.	Nochebuena de Nuestro Redentor Jesucristo.	Pablo de Bárcenas.
25- Granada (Catedral).	1777.	Noche de Navidad.	Tomás de Peñalosa, MC.

26- Utrera (Iglesia de Santiago).	Sevilla: Manuel Nicolás Vázquez, 1777.	*Fiesta que a María Santísima con el dulce título del Socorro […] en el día de su Expectación feliz.*	Juan Antonio Páez.
27- Málaga (Catedral).	Málaga: En la de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral en la plaza, 1775.	Maitines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.	Jaime Torrens.
28- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1773.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Antonio Ripa, MC.
29- Sevilla (Iglesia del Salvador).	Sevilla: José de S. Román y Codina, 1779.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.
30- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta Mayor de la ciudad, 1775.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
31- Sevilla (Catedral).	1776.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
32- Marchena (San Juan).	Écija: D. Benito Daza, 1789.	Solemnes Matines del Nacimiento de Nuestro Señor y Redentor.	Juan Nepomuceno Álvarez.
33- Madrid (Encarnación).	Madrid: Manuel Fernández, 1748.	Noche de Navidad.	
34- Madrid (Encarnación).	Madrid: Manuel Fernández, 1746.	Noche de Navidad.	No consta.
35- Toledo (Catedral).	Toledo, 1757.	Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.	Jaime Cassellas, MC.
36- Granada (Iglesia del Salvador).	Granada: De la Puerta, 1776.	Noche de Navidad.	Antonio Soriano, MC.
37- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1719.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Gaspar Úbeda y Castelló, MC.
38- Sevilla (San Salvador).	Sevilla, 1764.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.
39- Sevilla (San Salvador).	1765.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.

40 - Sevilla (San Salvador).	Sevilla: José de San Román y Codina, 1767.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.
41- Sevilla (San Salvador).	Sevilla: José de San Román y Codina, 1768.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.
42- Sevilla (San Salvador).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1769.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
43- Sevilla (San Salvador).	Sevilla: José de San Román y Codina, 1770.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	
44- Sevilla (San Salvador).	Sevilla: José de Román y Codina, 1778.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Juan Domingo y Vidal, MC.
45- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta Mayor de la ciudad, 1774.	Solemnes Maitines de la venida de los Santos Reyes.	Antonio Ripa, MC.
46- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Imprenta Mayor de la ciudad, 1775.	Solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
47- Sevilla (Catedral).	Sevilla: Gerónimo de Castilla, 1768.	Solemnes Maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.	Antonio Ripa, MC.
48- Sevilla (San Salvador).	Sevilla: Nicolás Vázquez y Compañía, 1784.	*Solemnes Maitines […] por la ratificación de la paz y el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes gemelos, Nietos augustos del Rey N. S.*	Juan Domingo Vidal, MC.

Tabla 3. Canciones entonadas por los ciegos ante la Puerta Santa (1868). Ver: Tafall Abad, Santiago (1919).

Título	Edición, fecha	Primera estrofa	Observaciones	Registro Biblioteca Xeral de la USC
Avemaría cantada a nuestra Señora de Belén.	No se conserva ejemplar; solo el testimonio de Tafall quien identifica esta melodía con la publicada por Ramón de Arana *(Pizzicato)* en el *Almanaque de Ferrol para 1905.*	*Emperatriz de los cielos / del mundo paz y alegría / saludándote cantemos / con Dios te Salve María.*	Glosa del Avemaría. Melodía popular muy antigua y anterior a la letra. Número 1 en el trabajo de S. Tafall.	
Villancico que en honor del Apóstol Santiago en su aparición en la Batalla de Clavijo como defensor de España cantan los ciegos de la Puerta Santa en este año de jubileo.	No constan, aunque su cronología debe ser similar a la de los otros ejemplares del grupo. Escuchado por Tafall en 1868.	*Los moros que son gente / bárbara y fiera / pusieron a la España / injusta guerra.*	Melodía popular, cantada entre dos grupos de voces. Imagen del apóstol en la batalla de Clavijo. Número 2 en el trabajo de S. Tafall.	Foll. 23-35. R. 12382
Villancicos que cantan los ciegos delante de la Puerta Santa a la bienvenida del Apóstol Santiago este año de Jubileo.	Santiago: Viuda de Núñez ¿1824? Tafall documenta haberlos escuchado en 1868.	*Es el Apóstol Santiago / el que elegido por Dios / vino a fundar en España / nuestra santa Religión.*	Melodía de carácter popular gallego, aparentemente tomada de una tonada de gaita. El folio muestra la figura de Santiago entronizado, en correspondencia con la imagen presente en el altar mayor de la Catedral. Número 3 en el trabajo de S. Tafall.	Foll. 23-29 (R. 313911) Bustamante XVIII. 12383
-	Sin datos.	*Después que en España estuvo / a Jesusalén volvió, / en donde el perverso Herodes / por la Fe lo degolló.*	Canción relativamente moderna, quizás ya del siglo xviii. No presenta numeración en el trabajo de S. Tafall pero hace el número 4.	
Villancico en honor del Sagrado Sepulcro del Apóstol Santiago cuya letra se adapta al tono agradable en que le cantan los ciegos de la Puerta Santa en este año del jubileo.	Santiago: Viuda de Núñez ¿1824? Tafall testimonia haberlo escuchado en 1868.	*Aquí es el lugar venturoso / que el Apóstol Santiago eligió / para que su sagrado Sepulcro / estuviese en nuestra posesión.*	Melodía tomada de un villancico *no bueno* de finales del siglo xviii o ya del xix. Número 5 y último en el trabajo de S. Tafall.	Foll. 23
Villancico que cantan los ciegos en honor del Zebedeo delante de la Puerta Santa en este año de jubileo.	Santiago: Imprenta de la viuda de Núñez Espinosa. Tafall no testimonia su escucha, pero la cronología del impreso debe de ser similar a la de sus compañeros de grupo.	*Venid Peregrinos / que os brinda el patrón / a purgar las culpas / y a lograr perdón.*	Tafall no lo refiere en su trabajo, por lo que no conservamos trascripción. El pliego muestra un grabado de Santiago peregrino, vestido con una larga túnica, esclavina adornada con conchas de vieira, zurrón y bordón.	Foll. 23-23 (R. 313908) Bustamante XVI-II. 12384.

La documentación capitular como fuente para el estudio de la actividad musical de las catedrales y colegiatas de Aragón (1.ª mitad s. XVIII)

Sara Escuer Salcedo[1]
Universidad Internacional de La Rioja
Universidad de Salamanca

1. Estudio[2]

1.1. La capilla de música de la Catedral de Jaca (1.ª mitad del s. XVIII)

La descripción de la capilla musical de la Catedral de Jaca (España) durante la primera mitad del siglo XVIII ha sido objeto de estudio de diversos trabajos e investigaciones doctorales que han dado lugar a varios artículos y capítulos de libro y, en menor número, algunas monografías. Por ello, se ha considerado oportuno prescindir en este trabajo de un apartado dedicado a esta y remitir al lector interesado en ampliar información a las monografías publicadas por Miguel Ángel Marín y Sara Escuer Salcedo.[3]

1.2. Descripción de las actas capitulares, registros parroquiales y cartas

Para abordar este estudio sobre la actividad de la capilla de música de la Catedral de Jaca y de sus integrantes, se han consultado actas capitulares, libros parroquiales y otros documentos procedentes de catedrales y colegiatas aragonesas con las que los músicos que ejercieron en la seo jaquesa en la primera mitad del siglo XVIII tuvieron alguna vinculación, ya fuese de índole profesional o personal. De este modo, el presente estudio incorpora documentación que ha sido localizada en los archivos capitulares de las catedrales de Jaca, Zaragoza y Teruel, en el archivo-biblioteca de la colegiata de Alquézar y en los archivos diocesanos de Jaca y Teruel. Es la siguiente:[4]

Archivo Capitular de la Catedral de Jaca:

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1659-1698; 1700-1735; 1735-1767) [cajas 3-4]

1. ORCID: 0000-0003-0887-1751.

2. Abreviaturas empleadas: ACPZ = Archivo Capitular de el Pilar de Zaragoza; ACSZ = Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza; A = acta; C = carta; LC = Libro de Clavarios; LS = Libro Sacramental.

3. Marín, Miguel Ángel (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger; Escuer Salcedo, Sara (2020). *Villancicos y cantadas en la Catedral de Jaca (siglo XVIII). Composición, recepción y evolución estilística*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

4. Agradezco a las instituciones, archivos y bibliotecas —y a las personas encargadas de su gestión— que me han facilitado el acceso a las fuentes: Felipe García Dueñas —Archivo Histórico Diocesano de Jaca—, Jesús Lizalde Giménez —Archivo Musical de la Catedral de Jaca—, José María Cabrero Bastarás —colegiata de Alquézar—, Pedro Hernández Izquierdo —Archivo Histórico Diocesano de Teruel y Archivo Capitular de la Catedral de Teruel—, Jorge Andrés Casabón —Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza— y Ester Casorrán Berges —Archivo Capitular de el Pilar de Zaragoza—.

- *Cinco libros* de la Cura parroquial de la Catedral de Jaca —bautismos, confirmaciones, matrimonios, defunciones y cumplimientos pascuales— (años 1600-1661; 1661-1715; 1715-1736)
- Correspondencia (año 1734) [caja 33]

Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza:

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1715-1736)
- Correspondencia (año 1734)

Archivo Capitular de el Pilar de Zaragoza:

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1717-1734)
- Correspondencia (años 1720 a 1740) [caja 59]

Archivo Histórico Diocesano de Teruel:

- Libros sacramentales de Rubielos —bautismos, confirmaciones, matrimonios— (años 1620-1702; 1703-1778)

Archivo Capitular de la Catedral de Teruel:

- Libros de *Gestis Capituli* (años 1668-1711; 1712-1747)

Archivo Biblioteca de la colegiata de Alquézar:

- Libro de Deliberaciones del Capítulo de la Iglesia Colegial de la Villa de Alquézar
- Libro de Clavarios (año 1749)

Para facilitar la consulta de estos materiales, se han numerado de forma arbitraria y exclusiva para este estudio las actas (A), los registros de los libros sacramentales (LS), los registros en libros de clavarios (LC) y las cartas (C). De este modo, se relaciona y clasifica cada documento en tres tablas según su contenido: asuntos tratados, personas mencionadas y lugares citados.

En la tabla 1 se ofrece una clasificación de los asuntos tratados en las actas y cartas, así como las partidas sacramentales, según su tipología (bautismo, defunción o matrimonio). En esta tabla se pueden encontrar asuntos habituales, como los referentes a la contratación de nuevos músicos, exámenes a los aspirantes a ocupar las plazas, búsqueda de nuevos músicos, obligaciones de la capilla de música, licencias concedidas a los músicos, compra o reparación de instrumentos y algunos conflictos internos. Destacan dos actas relacionadas con la Casa Real: la participación de la capilla de música al cantar «algunos villancicos y motetes en muestras del regocijo» por el nacimiento del príncipe Luis Fernando en 1707 (A14), y la petición realizada por Felipe V tras la muerte de su abuelo Luis XIV, rey de Francia, en 1715 (A18).

Tabla 1. Asuntos tratados en la documentación. Fuente: Elaboración propia.

Asunto		**N.º de registro documental**[5]
Magisterio de capilla		A3, A4, A10, A11, A22, A23, A24, A29, A30, A31, A32, A34, A35, A36, A43, A44, A47, A49, A51, A66, A69, A71, A72, A74, A75 C1, C2, C3

5. Actas capitulares [A], registros en *Libros Sacramentales* [LS], registros en *Libro de Clavarios* [LC] o cartas [C].

Plazas de músicos de la capilla	Organistas	A8, A9, A41, A52, A55
	Cantores	A19, A21, A54, A58, A59, A71
	Infantes	A1, A2, A25, A26, A27, A28, A29, A33, A38, A39, A40, A45, A46, A57, A63, A65, A67, A68
	Instrumentistas	A50, A54, A60, A61, A62, A70, A72
Músicos	Búsqueda	A19, A22, A23, A28, A29, A47, A60, A61 C1, C2
	Contratación o nombramiento	A1, A2, A4, A11, A24, A29, A30, A33, A38, A40, A45, A49, A54, A57, A58, A59, A61, A62, A63, A65, A67, A68, A70, A72 C3 LC1
	Despido o renuncia	A3, A39, A44, A46, A66
	Bautismo	LS1, LS2, LS7
	Matrimonio	LS3
	Enfermedad o muerte	A58, A73, A74 LS4, LS5, LS6 LC1
	Conflictos	A48
	Licencias	A34, A43, A50
	Raciones, beneficios y salarios	A4, A8, A9, A11, A17, A19, A20, A21, A24, A25, A26, A27, A30, A31, A32, A38, A40, A41, A45, A54, A55
	Obligaciones	A37, A53, A54, A64
Oposiciones a magisterio de capilla		A35, A43, A69, A75
Infantes	Enseñanza	A3, A4, A25, A26, A27, A30, A44, A47, A66
Actos religiosos	Festividades y celebraciones	A1, A14, A24
	Misas	A20, A34, A36
Instrumentos	Reparación del órgano	A5, A6, A7, A12, A13, A16
	Gastos reparación del órgano	A5, A6, A7
Casa Real		A14, A18

En la tabla 2 se ofrece una relación de las personas mencionadas en los documentos —de forma explícita o implícita—, así como su cargo o función dentro de la institución a la que pertenecen. Además de músicos y otros clérigos de la Catedral de Jaca, se encuentran en esta tabla músicos de otras sedes aragonesas a los que el cabildo jaqués propuso para su contratación, pero que declinaron la oferta o músicos procedentes de el Pilar y la Seo de Zaragoza que fueron invitados a las fiestas patronales en 1731 (A42). Se citan también algunas personas que no han sido identificadas, como Joseph Benedito, de Madrid, con quien el cabildo mantuvo conversaciones durante la búsqueda de

un nuevo maestro de capilla en 1704, lo que muestra las relaciones que el cabildo jaqués mantenía con el exterior.

Tabla 2. Personas citadas en la documentación (elaboración propia)

Apellido, Nombre	Cargo o función	N.º de registro documental[6]
Alfaro, Francisco	Maestro de capilla (colegiata de Alquézar)	A72 LC1
Ambiela, Miguel	Maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A3
Andrés, Nicolás	Bajonista y contralto (Catedral de Jaca)	A64
Andrés, Vicente	Organista (Catedral de Jaca)	A41, A47, A52, A55 LS3
Aráus, Joseph	Infante (Catedral de Jaca)	A57
Arnal, Pedro	Deán (Catedral de Jaca)	A18
Arto, Juan de	Tenor, arpista y bajonista (Catedral de Jaca)	A4, A15, A28 LS5
Assun, Joseph	Tenor (Catedral de Jaca)	A59 LS3
Ayerbe, Simón	Prior (colegiata de Alquézar)	A73
Aznar, [sin nombre]	Clérigo (?) (Catedral de Jaca)	A28
Bandrés, Martín	Infante y bajonista (Catedral de Jaca)	A20, A25, A26, A27, A54
Bara, Juan de	Sochantre (Catedral de Jaca)	A15
Benedet, Francisco	Prior (colegiata de Alquézar)	A73, A75
Benedito, Joseph	[No identificado] (Madrid)	A10, A11
Berbiela, Pedro	Organista (Catedral de Jaca)	A8
Bescansa, Lucas	Contralto (Catedral de Jaca)	A27
Betrán, Andrés	Infante y bajonista (Catedral de Jaca)	A54
Betrán, Joseph Antonio	Infante, contralto y maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A1, A2, A15, A20 LS2, LS4
Biescas, Juan Domingo	Clérigo (Catedral de Jaca)	A17, A19
Bosqued, Blas	Infante y maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A63
Conejos Igual, Joseph	Maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A49, A51, A58, A61, A64, A65, A66 C1, C2, C3 LS6, LS7 LC1
Conejos Igual, Joseph	Maestro de capilla (colegiata de Alquézar)	A72, A73, A74
Conejos Igual, Teresa	Hermana del maestro de capilla y esposa de miembro de la capilla de música	LS3

6. Actas capitulares [A], registros en *Libros Sacramentales* [LS], registros en *Libro de Clavarios* [LC] o cartas [C].

Deza, Gerónimo	Infante (Zaragoza, la Seo), arpista (Zaragoza, el Pilar)	A68, A70
Diest, Antonio	Infante y contralto (Catedral de Jaca)	A44, A54 LS3
Entrena, fray Luis	Violinista y contralto (Catedral de Jaca)	A54, A55
Fondeira, Gregorio	Infante (Catedral de Jaca)	A39
La Viña, [...]	Canónigo [sede musical no identificada]	A29
Labarta, Diego	Sochantre y bajonista (Catedral de Jaca)	A15
Lacadena, Pedro	Canónigo (Catedral de Jaca)	A2
Lafuente, Andrés	Infante y contralto (Catedral de Jaca)	A45
Lafuente, Diego	Infante (Catedral de Jaca)	A57
Lafuente, Francisco	Tenor (Catedral de Jaca)	A58
Lafuente, Joseph	Maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A1, A3
Lanuza, Joseph	Maestro de capilla y organista (Catedral de Barbastro)	A22, A23
Lanuza, Joseph	Maestro de capilla (Zaragoza, el Pilar)	A49, A51, A69, A70 C1, C3
Longás, Juan Pascual de	Organero (Luna, Zaragoza)	A16
Luis Fernando	Príncipe de España	A14
Luis XIV	Rey de Francia	A18
María Luisa de Saboya	Reina de España	A14
Martín, Manuel	Aspirante a maestro de capilla (Zaragoza, la Seo)	A69
Pallarés, Miguel	Organista (colegiata de Alquézar)	A72
Pastor, Antonio	Tenor (Catedral de Teruel)	A71
Pastor, Luis	Maestro de capilla (Catedral de Teruel)	A29, A71
Piedrafita, Francisco	Tenor y maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A4, A54, A58 LS6
Portaña, Andrés	Bajonista (Catedral de Jaca)	A61, A62
Portaña, Domingo	Canónigo (Catedral de Jaca)	A1
Pueyo, Elías	Infante, oboísta y bajonista (Catedral de Jaca)	A65
Pueyo, José Bernardo	Infante (Catedral de Jaca)	A38
Pueyo, Juan Francisco	Infante (Catedral de Jaca)	A38, A66
Sana, Miguel	Infante (Catedral de Jaca)	A33
Sánchez, Pascual	Infante, contralto, violinista y organista (Catedral de Jaca)	A29, A46, A48, A50
Sanclemente, [...]	Aspirante a bajonista (colegiata de Alquézar)	A72
Sanz, Gerónimo	Infante (Catedral de Jaca)	A38, A57
Serra, Luis	Maestro de capilla (Zaragoza, el Pilar)	A49 C1

Sierra, Diego	Canónigo (Catedral de Tarazona)	A24
Villacampa, Gregorio	Infante (Catedral de Jaca)	A39
Villanova de Alloza, Joseph	Infante (Zaragoza, la Seo), tiple (Zaragoza, el Pilar)	A67, A70
Viñas, Francisco	Maestro de capilla (Catedral de Jaca)	A30, A31, A34, A35, A36, A37, A38, A39, A43, A44, A69
[...]	Organero, fraile franciscano	A6
[...]	Arpista (Zaragoza, el Pilar)	A70
[...]	Organista (Catedral de Teruel)	A71

Finalmente, en la tabla 3 se indican las sedes musicales, ciudades y otros lugares que aparecen mencionados en la documentación. Entre ellos se encuentran fundamentalmente diversas catedrales, colegiatas y monasterios aragoneses, aunque también hay referencias a ciudades más alejadas como Barcelona —ciudad de procedencia del maestro de capilla Francisco Viñas— o Madrid, adonde se envió carta en 1704 para pedir ayuda en la búsqueda de un nuevo maestro de capilla.

Tabla 3. Lugares citados en la documentación. Fuente: Elaboración propia.

Lugar	**N.º de registro documental**[7]
Alquézar, colegiata	A72, A73, A74, A75
Barbastro, [Catedral]	A22, A23
Barcelona	A34
Calahorra	A43
Luna (Zaragoza)	A16
Madrid	A10, A11
San Juan de la Peña, Monasterio	A5
Tarazona, [Catedral]	A23, A24
Teruel, [Catedral]	A71
Zaragoza, [ciudad]	A50
Zaragoza, el Pilar	A70 C2
Zaragoza, la Seo	A35, A69, A49, A51 C1, C3

1.3. Clasificación de la documentación

Se ha realizado, en primer lugar, un volcado de las actas capitulares del cabildo de la Catedral de Jaca que ofrecen información sobre su capilla de música. En segundo lugar, de aquellas actas del cabildo de la Seo y el Pilar de Zaragoza que contienen referencias a músicos registrados en el archivo musical

7. Actas capitulares [A], cartas [C].

jaqués, como Luis Serra —maestro de Joseph Conejos Igual—, Joseph Villanova y Gerónimo Deza —cuyos nombres se registran en obras conservadas en el archivo jaqués—, así como el acta de la oposición celebrada en 1727 a la que aspiró Francisco Viñas, siendo maestro de capilla en Jaca. En tercer lugar, se incluye un acta del cabildo catedralicio de Teruel en la que se recoge el nombramiento de Luis Pastor, a quien el cabildo jaqués propuso en 1720 el magisterio de la capilla jaquesa, aunque no llegó a tomar posesión de este. Finalmente, se presentan diversas actas del cabildo de la colegiata de Alquézar, en la que Joseph Conejos Igual ejerció el cargo de maestro de capilla tras su renuncia en Jaca, y que han servido para completar los datos biográficos del músico.

En un segundo apartado se incluyen registros biográficos localizados en los cinco libros parroquiales de la seo jaquesa —en los que se inscriben los bautismos, confirmaciones, matrimonios, entierros y cumplimientos pascuales— y en el *Libro de Clavarios* de la colegiata de Alquézar. Los datos extraídos de estos libros abarcan las partidas de bautismo y defunción de algunos de los maestros de capilla jaqueses, así como un acta matrimonial que permitió conocer nuevos datos biográficos de Joseph Conejos Igual, al hacer referencia a su procedencia; se trata de la partida de matrimonio de su hermana con un músico de la capilla altoaragonesa, en la que se registran los nombres de sus padres y su localidad de nacimiento, lo que permitió conocer la procedencia del que fuera maestro de capilla en Jaca. Se incluyen también los registros de los libros sacramentales de Rubielos (Teruel) que recogen los bautismos de ambos hermanos, Joseph y Teresa Conejos Igual y el registro en el Libro de Clavarios de la colegiata de Alquézar que da testimonio del nombramiento de J. Conejos Igual como maestro de capilla.

Por último, se transcriben las tres cartas recomendatorias que recibió el cabildo jaqués y a las que hacen referencia las actas capitulares previas al nombramiento de Joseph Conejos Igual como maestro de capilla en julio de 1734.

1.4. Conclusiones

A la hora de estudiar la actividad llevada a cabo por la capilla de música de una institución religiosa, además del obligado análisis de la documentación propiamente musical —la que contiene la «música notada» o música escrita—, se hace necesario consultar otro tipo de documentación de carácter auxiliar a partir de la cual se puedan obtener datos que permitan esbozar la actividad y evolución de la propia capilla de música y de sus integrantes.

Resulta, además, imprescindible extender el marco a la documentación conservada en otras instituciones y otras ciudades, para poder así analizar las relaciones mantenidas tanto entre músicos —relaciones de tipo personal, familiar y profesional— como entre las propias instituciones —por cuestiones religiosas, políticas o sociales—.

La consulta de la documentación incluida en este estudio ha permitido corroborar el aperturismo mostrado por el cabildo de la Catedral de Jaca durante las primeras décadas del siglo XVIII, tras la guerra de Sucesión, a la hora de contratar a músicos procedentes de otras ciudades, así como las relaciones que la institución jaquesa mantenía con diversos centros musicales aragoneses y otros no musicales, como la Capilla Real de Madrid.

El camino aquí iniciado pretende ser una herramienta que permita a investigadores de diferentes disciplinas, no solo musicológica, sino también histórica, sociológica o religiosa, entre otras, abordar nuevos trabajos dedicados a las personas e instituciones aquí mencionadas, así como a las relaciones

personales, profesionales o institucionales de quienes protagonizaron una buena parte de la vida religiosa y musical en Aragón durante la primera mitad del siglo xviii.

2. Vaciado documental[8]

Todos los textos han sido transcritos de forma diplomática, manteniendo la ortografía y puntuación tal y como aparecen en las fuentes y evitando en todo momento la corrección ortográfica del texto, así como la normalización de nombres, apellidos y topónimos, con el fin de ofrecer un acercamiento a la documentación original sin manipulaciones. De forma puntual, en algunos casos en los que el empleo de abreviatura por contracción —con o sin letra volada— pudiera dificultar la comprensión del texto, se han anotado entre corchetes las letras que habían sido eliminadas, para facilitar la lectura del documento.

El orden en el que se presenta la documentación es el siguiente:

- Actas capitulares:
  - 5.1. Catedral de Jaca.
  - 5.2. La Seo y el Pilar.
  - 5.3. Catedral de Teruel.
  - 5.4. Colegiata de Alquézar .
- Libros sacramentales:
  - 5.5. Jaca, bautismos.
  - 5.6. Jaca, matrimonios.
  - 5.7. Jaca, entierros.
  - 5.8. Rubielos, bautismos.
- Libro de clavarios:
  - 5.9. Colegiata de Alquézar, entierros.
- Correspondencia
  - 5.10. Catedral de Jaca.

2.1. Actas capitulares: Catedral de Jaca[9]

[A1]
1687, 18 abril
f. 455v.

> «[...] de los infantes hizo relacion delante del Cabildo el Maestro de Capilla Mos Joseph Lafuente[10] y dijo que al sobrino[11] de Ms. Domingo aunque habia tardado en percibir tenia buena voz y que para nabidad cantaria [...]».

8. Cada registro ha sido transcrito según esta plantilla: [Número de acta, registro o carta, establecido de forma arbitraria para este estudio] / año, día, mes / folio / [nota al margen] / transcripción diplomática.

9. Archivo Capitular de la Catedral de Jaca, *Gestis* [*Capituli*], caja 3, libro 1 (1659-1700); caja 4, libro 1 (1700-1735), libro 2 (1735-1767).

10. Joseph Lafuente, maestro de capilla desde 1677 hasta su muerte en 1689.

11. El sobrino del canónigo Portaña es Joseph Antonio Betrán (maestro de capilla entre 1704 y 1716).

[A2]

1692, 7 noviembre

f. 524r.

[Margen: «infante y escolano»]

«[..] que si pareze que el sobrino de Mos. Domingo se le de empleo en la Sach.ª de escolano y si se habia de admitir en su lugar a un sobrino de mos. Pedro La Cadena pues el maestro lo abona y sera de probecho».

[A3]

1700, 5 mayo

f. 5r.

[Margen: «Propuesta Maestro de Capilla»]

«[...] El primero es que el Maestro de Capilla[12] se â despidido y ha entregado todos los papeles que en su poder tenia de la Iglesia y otras obras suyas y otras que fueron del Maestro Lafuente. Y que assi tome forma el Cabildo a quien se an de entregar y quien a de cuidar de los niños en su enseñanza. Y assi mismo nombre el Cabildo quien a de gobernar la capilla q todo lo que el Cavildo dispusiere se pondra por ex[ecució]n».

[A4]

f. 5v.

[Margen: «Resolucion»]

«Cuanto al primer casso todos los SS. Capitulares en conformidad resolbieron y nombraron a Moss. Juan de Arto vajon para la enseñanza de los niños infantes y le asignaron por el trabajo la libra y pan ese que tenia el maestro. Y assimismo nombraron a Mosen Fran.co Piedrafita cantor para gobernar dha capilla y que al dho se le entreguen como mas antiguo todos los papeles concernientes a dha Capilla».

[A5]

1703, 17 abril

f. 31v.

[Margen: «Propuesta sobre el alivio de el organo»]

«Ajuntado el Cavildo en la forma acostumbrada por mandamiento de el señor Dean fueron presentes los señores Dean, Sacristia Mayor, Ximenez, Arnal, Bonet, Isabal, Dr. Ripa, Borruel, Ripa y Benissia ante los quales fue propuesto como el frayle de S.n Fran.co q. a de hazer el organo a llegado de S.n Juan de la Peña llamado por la Iglessia para el Alivio o Reparo de Aquel y que Aviendo visto y Reconozido dize sera menester para su reparo mil livras jaquessas para q. quede con toda perfeczion».

[A6]

f. 31v.

[Margen: «Resolucion»]

«Quanto a la primera propuesta todos en conformidad resolvieron q. se execute el Adrezo y Reparo de el organo todo lo q. pareciere al Religioso gastando en ello todo lo q. fuere nezessario y se le tome de las rentas de la sacristia para cuyo cuidado se nombraron los señores Cap.n Mayor canonigos Ximenez y Magistral».

12. Miguel Ambiela, maestro de capilla entre 1695 y 1700.

[A7]
ff. 32r. / 32 v. / 33 r. / 33v.

«Mem.ª de lo q los SS dignidades y canonigos de esta S.ta Iglesia Cath.l de Jacca dan y mandan p.ª la fabrica del organo.

P.te el D.r Don Juan Perez de Sancho dean y canonigo	en diN.º	100 £	s
Don Nicolas Altabas Arced.º de la Camara p. su mrd. y p.r su sob.º Don Nicolas Altabas Canonigo		600 £	s
Don Vicencio Domec y la Sala chantre y canonigo manda	centeno	12 cz	*f*
El Dr Don Joseph de Rufas sacristan mayor y canonigo	dinero	50 £	s
Don Fernando Martinez de Lagonilla Arced.º de Larues	diN.º	100 £	s
Don Raymundo Borruel Arced.º de Ansso manda el todo el trigo del 4º O cla X.ª y Prom.ª del lugarcillo de Vinacua		cz	*f*
El Dr. Don Blas de Torrejon y la Sala Inquisidor de Aragon, Arced.º de Gorga y canonigo doctoral de esta S.ta Iglesia	trigo	12 cz	*f*
El Dr. Don Miguel de Lacassa capellan mayor y canonigo	diN.º	40 £	s
Don Pedro Mallo de Arbelda obrero y canonigo		£	s
Don Pedro Arnal canonigo		10 £	s
El Dr. Don Marcos Ximenez canonigo		10 £	s
El Dr. Don Diego Ant.º Ximenez canonigo Mag.		10 £	s
Don Miguel Juan Isabal canonigo	trigo	2 cz	*f*
El Dr. Don Juan Marcos de Ripa y Don Blas Ant.º de Ripa canonigo		20 £	s
Don Nicolas Borruel canonigo	trigo	2 cz	*f*
Don Miguel Aznar canonigo	trigo	2 cz	*f*
Don Bern.do Perez canonigo		10 £	s
Suma el diN.º de dhas mandas		950 £	s
Suma el trigo y los 12 cz de centeno		30 cz	*f*
Ittem el trigo del S. Ansso		cz	*f*

Lo que los Racioneros de esta Santa Iglesia dan p.ª la dha fabrica del organo

El Racionero Fran.co Alabes		5 £	s
El Rac.º Indalecio Sanchez		5 £	s
El Rac.º Balthasar Piedra		5 £	s
El Rac.º Urbano San Vicente		5 £	s
El Rac.º Josep Ximenez		10 £	s
El Rac.º Joseph Loriente		5 £	s
El Rac.º Fran.co Angulo		5 £	s
		40 £	s

El Rac.º Joseph Iguacer consigna desde luego durante su vida todos los frutos e interesses que le puedan pertenecer de las destr.ˢ de Tauste Erla y las Pedrosas

El Rac.º Diego Gaxet	trigo	1 cz	*f*
El Rac.º Domingo Domec	trigo	1 cz	*f*
El Rac.º Pedro Lasala	trigo	1 cz	*f*
El Rac.º Juan de Arto	trigo	1 cz	*f*
El Rac.º Silvestre de Bergua	trigo	1 cz	*f*
El Rac.º Pedro Larraz	trigo	2 cz	*f*
El Rac.º Pedro Barviela organista	trigo	1 cz	*f*
		8 cz	*f*

Lo que se ha mandado en el capitulo de los beneficiados p.ª la dha fabrica del organo

Mos Bartho.ᵉ Juan Benef.º	2 £	10 s
Mos Bern.ᵈᵒ de Larrede	5 £	s
Mos And.ˢ San Vicente	2 £	10 s
Mos. Fran.ᶜᵒ Piedrafita	2 £	10 s
Mos. Diego Labarta	1 £	4 s
Mos Pasqual Lafuente	2 £	10 s
Mos Fran.ᶜᵒ Biec	2 £	s
El Licen.ᵈᵒ Gaxet		8 s
	18 £	12 s

trigo		De los SS Dignidades y canonigos		dinero	
30 cz	*f*		se mando	950 £	s
8 cz	*f*	De los racioneros		40 £	s
				18 £	12 s
38 cz	*f*	De los Beneficiados		1008 £	12 s

[A8]

1704, 18 enero

f. 35r.

[Margen: «Propuesta de el memorial del organista Moss. Pedro»]

«[...] Fue propuesto un memorial de el organista[13] pidiendo se le perpetue la razion q posee por dho oficio por los motivos q. en el se expresan como mas largamente se contiene en dho memorial».

13. Pedro Berbiela, organista (*fl.* 1703).

[A9]
f. 35v.

[Margen: «Resolucion»]

«Quanto al primer casso todos resolvieron q. aviendo oydo el memorial de el organista se le perpetue la razion cumpliendo con su persona a la obligacion de su ofizio de tañer el organo y cuando no pudiere por enfermedad o ausencia aya de poner persona q. cumpla con ella a satisfazion de el Cavildo».

[A10]
1704, 24 marzo
f. 36v.

[Margen: «2ª Propuesta sobre el Maestro de Capilla»]

«Que aviendo escrito a D.ⁿ Joseph Benedito a Madrid sobre el Magisterio de Cap.ª responde lo contenido en su carta y sobre ella se tome la resolucion q mas conveniere».

[A11]
f. 37r.

[Margen: «Resolucion»]

«Todos conformes resolvieron q aviendo ydo dha se escriva al dcho D.ⁿ Joseph Benedito diciendole q. pues el infante Lacassa ya estaba acomodado y siendo a proposito el infante Portaña[14] para Maestro de Capilla desde aora queda nombrado con la razion de el oficio y q en adelante el Cavildo atendera a q se hordine y darle alguna ayuda de costa».

[A12]
1705, 11 julio
f. 52v.

«[...] Propuso el Sr. Dean que aviendo resuelto pintar y dorar la caxa del organo y aviendo exprimentado y dicho los oficiales q el dorar dha caxa con corladura en obra falsa y pero durancia».

[A13]
f. 53r.

«Se resolvio que se dorara con oro fino y que el ajuste quedara a disposicion de los SS. Dean Sacristia y Gorga».

[A14]
1707, 2 octubre
f. 68r.

«Cabildo concurrieron todos. Se propuso y leyo una carta de S. Mag.ᵈ donde avisa al cabildo el feliz sucesso del parto de la Reyna y de aver dado a luz al S.ʳ Principe D.ⁿ Luis Fernando. Y se *resolvio* se cantara el *Te Deum Laudamus* con toda solemnidad y q se tañeran las campanas y q en el campanal se pusieran hachas y otras luces y que los cantores de rato en rato alternando con las campanas cantaran algunos villancicos y motetes en muestras del regocijo y todo lo dho se hizo».

14. Joseph Antonio Betrán Portaña, infante desde 1687.

[A15]

1710, 13 septiembre

f. 80v.

«Concurrieron los SS. Capitulares en el puesto acostumbrado para tales funciones q es el Choro, y assi mismo los pretendientes de dicha ración Mss Diego Labarta, Mss. Juan de Bara y los examinadores, el Maestro de Capilla y Mss. Juan de Arto a la hora señalada y aviendo sido examinados dichos pretendientes fueron incontinenti a la Sacristía los SS. Capitulares. dijeron a los examinadores hiciessen informe inspectore subsacramento de los meritos de cada uno y aunque graduaron a los dos, dijeron excedia Bara en la voz».

[A16]

1715, 23 agosto

f. 112 v.

[Margen: «Reparo del Organo»]

«*Se propuso* que el Organo necessita de reparos; y se resolvio embie el organista a buscar el organista de Luna[15] para templarlo».

[A17]

1715, 23 octubre

f. 115v. 116r.

«*Tambien se resolvio* [...] que a Juan Domingo Biescas por estar impedido y aver servido muchos años en la Iglesia se le asista en dinero con 6£ 8s por año tomar de dicha cantidad por iguales partes de los cien reales q acostumbra darle supererogacion la Iglesia al Organista y Maestro de Capilla otros ciento. Y assimismo se le ha de socorrer en cada un año a dho Juan Domingo con dos caizes de trigo que se deveran tomar de la fabrica de la Iglesia».

[A18]

1715, 6 noviembre

f. 116r.

[Margen: «Difunsion del Rey Christia.^{mo}»]

«Junto el Cabildo el S.^{r} Can.^{o} Presidente D.^{n} Pedro Arnal a fin de ressolver el dia en q se ha de hazer la difunsion q el Rey Christianissimo[16] en atencion a pedirla al Cabildo el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) y se resolvio que si hiziese el dia 16 del presente Mes y año».

[A19]

1716, 12 marzo

f. 118v.

[Margen: «Se socorra Ju.^{n} Domingo *Biescas*» y «Busquese *Contralto*»]

15. Juan Pascual de Longás, de la villa de Luna (Zaragoza), era hijo de Juan de Longás (†1707) y miembro de una familia de organeros conocidos como «los organeros de Luna» que ejercieron su profesión en Aragón durante toda la primera mitad del siglo XVIII. Véase: Calahorra Martínez, Pedro (1997). *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I: organistas, organeros y órganos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, págs. 150-151.

16. El tratamiento de Rey Cristianísimo estaba reservado al rey de Francia. Luis XIV, el rey Sol, abuelo de Felipe V de España; falleció el 1 de septiembre de 1715.

«[...] *Se resolvio* que a Juan Domingo Biescas se le socorra con lo q se assignó la Sol.ª de las porciones q antes se daban al Orga.ta y M.º de Capilla, segun se resolvio en Octu.e de *1715. Tambien* se determino se busque Contralto p.ª la Capilla».

[A20]

1716, 30 abril

f. 119r.

[Margen: «Nominacion de Beneficiados del Pilar y de Secretario»]

«[...] *Se resolvio* que por quanto los Beneficios del Pilar son nuanales y los nombra y provee el Cabildo los haze vacantes, y de nuevo buelve a proveerlos en los mismos que en el año pasado: con la prevencion que diga Moss. Martin Bandres las Missas q devia decir el Contralto[17], por no averse proveido este Beneficio».

[A21]

1716, 10 junio

f. 119r.

[Margen: «Admitiose por contralto Lucas Bescansa»]

«[...] *Se propuso* q avia ya llegado a Jacca Lucas Bescansa Contralto y viesse el Cabildo si avia de admitirse. *Se resolvio* uniformes todos quedasse desde luego admitido, dandole el Beneficio del Contralto q es el del Pilar».

[A22]

1717, 29 mayo

f. 124v.

«[...] tambien escrive se tome resolucion de M.º de Capilla por tener sujeto abil para el empleo, [...] se resolvio [...] y en punto de M.º de Capilla se responderia para el dho correo por esperar la respuesta si admite el M.º de Barbastro[18]».

[A23]

1717, 5 junio

f. 124v.

«[Margen: «Cabildo por la tarde a 5 de junio de 1717 para tomar la Resolucion del M.º de Capilla»]

«Propuso el Sr Dean como el M.º de Capilla de Barbastro no abia respondido por el correo a la carta que se le envio para si queria venir y por la antecedente carta en donde pedia mas de lo que el Cabildo le podia dar, y no haver respondido a la que se le decia lo que el Cabildo le daria se dexa conocer no quiere venir, a que se passo a tomar resolucion para imbiar a buscar al de Tarazona[19] para que pudiera estar en las fiestas de Nuestra Patrona. Se resolvio se imviara a buscar por ser el tiempo

17. El contralto al que hace referencia es Joseph Antonio Betrán, infante desde 1687 y maestro de capilla desde 1704. Su fallecimiento el 24-12-1716 a los 34 años de edad, el testamento redactado el 09-12-1716 —en el que se indica que está «enfermo de su persona»— y el hecho de que nueve meses antes, con fecha 12-03-1716, se acordase buscar contralto (era el propio Betrán quien ejercía esta función, además de maestro de capilla), hacen suponer que tal vez Betrán estuviese enfermo desde finales del invierno de 1716 y dejase de ejercer, lo cual justificaría la ausencia de composiciones datadas en ese año.

18. Joseph Lanuza, maestro de capilla de la Catedral de Barbastro desde 1715 hasta diciembre de 1717, fecha en la que accedió al cargo en la Catedral de Huesca.

19. Juan Francisco Sayas, maestro de capilla en Jaca entre 1717 y 1718.

corto con mula y criado, y se despacho inmediatamente con carta para el Doctoral de Tarazona D.r D. Diego Sierra».

[A24]
1717, 15 junio
f. 125r.

[Margen: «M.º de Capilla Juan Fran.co Sayas»]
«El dia 15 de junio de 1717 llego el M.º de Capilla Juan Fran.co Sayas de Tarazona, con propio y mula que se imbio a buscar y queda admitido con el salario de 60£ 5cz 5*f* de trigo».

[A25]
1718, 29 octubre
f. 149v.

«*Ytem que atento ha un memorial que dio* Mosen Martin, pidiendo le diera el Cavildo alguna cosa por tener los infantes. Se suspendio el tomar resolucion para otro cavildo por haverse tocado, y dicho, del contralto pues pide algun arvitrio, como le tiene ofrecido el cavildo, y reconociendo lo dicho, se suspende el memorial del suplicante, atendiendo al contralto para tomar la ultima resolucion».

[A26]
1719, 6 julio
f. 163v.

[Margen: «Cavildo a *6* de Julio p.r la mañana de 1719»]
«[...] Como Mosen Martin el bajonista le havia dado hun memorial donde exspresaua, ho conferia el dicho se le pagara el tiempo que havia tenido los infantillos, como tambien, le hizieron maestro que de ese modo a continuaria en enseñarles, y haviendo pasado unos seis dias de dicho memorial por parezerle sin duda no se le respondia en este mismo dia 6 de Julio, fueron dos infantillos a casa el S.r Dean diciendo los havia inbiado, ho despachado, dicho mosen Martin, diciendoles no les queria enseñar de que visto esto el Cavildo».

[A27]
f. 164 r.

[Margen: «Resolucion»]
«Resolvio se le diesen los infantillos a Lucas el Contralto y que entre Mosen Martin y Lucas Bescansa Contralto se dividiesen la prevenda de pan que tocava al Maestro de Capilla; a Mosen Martin, la mitad del trigo por lo que havia tenido los infantillos y ha Lucas por haverlos de tener, se le diese la otra mitad de trigo de dichas prevendas del Maestro de Capilla».

[A28]
1720, 12 marzo
f. 170v.

«Ittem que Moss Juan de Arto busque muchacho para infante y que en el caso de no encontrar de toda satisfaczion vea el dicho, si es de probecho, el sobrino de el S.r Aznar para el empleo de infante».

[A29]

1720, 12 abril

f. 171r.

[Margen: «se admitio infante llamado Pasqual Sanchez» «Cavildo ostinatim a 12 de abril de 1720, sobre el Maestro de Capilla llamado D. Luis Pastor»]

«Se junto Cabildo en la forma acostumbrada intervinieron todos los SS Capitulares. Propuso el Sr Dean como havia recibido carta del CaN.º La Viña[20] haplaudiendo y alabandoles hobras de dicho M.º con algunas otras zircunstancias en abono del dicho y supuesto ia lo que en dicho Cabildo antecedente se havia tratado deste asunto. Resolvio el Cavildo se le escriviera expresandole toda su renta y que si quiere venir, se le perpetuara la razion, con obligazion que le corresponde a dicho empleo».

[A30]

1722, 19 enero

f. 191r.

«Congregados y juntados en el Aula Capitular el muy ilustre Cavildo propuso el Sr Dean como le abia dado un memorial Dn Fran.º Biñas para el Magisterio de Maestro de Capilla y abiendo reconocido dicho Cavildo la grave falta para dicho empleo se admitio a Dn Fran.º BIÑAS. Con la circunstancia de que los musicos de dicha iglesia le examinen y segun el informe que dichos musicos dieren al Cavildo siendo cosa de provecho segun el informe de ellos, quede admitido y se le da 40£ y las prevendas de pan con la circunstancia que en estas quarenta libras se entiende que habiendole de dar dicho Cavildo un real diariamente para el complemento de dichas quarenta libras, sin embargo le faltara quarenta reales, los quales los supliria el Cavildo para dicho complemeto aunque se le pidio alguna carta de moribus et vita, se contente el Cavildo con la cartilla que tiene del Sr Obispo que le hordeno y se le dara el contingente que salga en los libros que las faltas que tubiere se le desfalquen de las quarenta libras pues quiere dicho Cavildo resida en el Coro a fin de que los muchachos infantillos esten con la devida obligacion y atencion que se deve y no obstante en el caso que necesite de recogerse dicho Maestro en su retiro para sacar algunas obras en ese caso pide presencia al Sr Dean o al Sr Can.º, sino se hallare el Sr Dean, al Canonigo que presidiere que se le dara la presencia que pidiere y diga necesita de hella».

[A31]

1723, 13 febrero

f. 202r.

«Se resolvio perpetuar la Racion al Maestro de Capilla».

[A32]

1724, 19 febrero

f. 212v.

«Quienes dixeron q. el S.r Obispo les avia respondido con mucha galanteria, diciendo zedia de su drecho sobre el motivo de no aver alargado las cartillas al dho M.º de Capilla, y q. conzedia lo q. en nombre del Cabildo le suplicaron. Con esta respuesta resolvio el Cavildo bolbiesen los mismos a dar al Sr. Obispo, en

20. Se ha podido documentar la presencia de un canónigo de apellido La Viña en el Pilar de Zaragoza desde comienzos de siglo hasta, al menos, 1733. Las actas capitulares de Zaragoza se refieren a él como chantre; asimismo, figura como asistente en diferentes convocatorias de edictos de oposición, lo que muestra su participación en la gestión de la capilla de música de el Pilar.

su nombre, las debidas gra.ˢ y tambien se resolbio se alargassen al dho M.º de Capilla dos doblones para las cartillas ex.ª por tiempo, q por causa del Cavildo avia estado sin zelebrar».

[A33]
1726, 5 julio
f. 242r.

[Margen: «Nominacion de Ynfante»]
«Se admitio por infante a Miguel Sana».

[A34]
1726, 8 julio
f. 243v.

«Se concedio licencia al Maestro de Capilla para ir a Barcelona su patria, con dos meses de ausencia y que diga las Missas de tabla, que le tocarian, si estuviesse presente, y que se le consolara con las cien Missas mas que suplica cada un año».

[A35]
1727, 30 agosto
f. 255v.

«Assi mismo le leyo un memorial del Maestro de Capilla, en que suplica el beneplacito y Consentim.º del Cab.º para ir a la Oposicion de la Plaza del M.º de Capilla de la Metropol.ª de Zarag.ª y se le concedio con estimacion de su atencion».

[A36]
1728, 31 julio
f. 269r.

«Y asi mismo que el Maestro de Capilla cantase las licciones de maitines y escriviese los libros de Missas, Aniversarios y Distribuciones».

[A37]
1728, 20 agosto
f. 269v.

«Assi mismo se resolbio se notificasse a todos los Musicos, que debian ir a Cantar a todas las fiestas q hasta aora se avia acostumbrado por la orden del Maestro de Capilla por el mismo estipendio que se acostumbra darles y que se repartiesse en la forma acostumbrada so pena de multa de arbitrio del Cabildo, o despidir a los desobedientes; y si se ofreciesse alguna funcion extraordinaria, lo avisassen que se señalaria el Coto justo».

[A38]
1729, 1 noviembre
f. 278v.

«Despues de examinados los quatro pretendientes de Ynfantes y oidos los informes del M.º de Capilla y demas musicos se eligieron Joseph Bernardo Pueyo y Geronimo Sanz de forma que entrassen a vn tiempo en la Ig.ª dando la antelacion a Pueyo por ser mayor mas sin emolumento ninguno hasta la mesada siguiente y que en ella empezasse a ser Ynfante mayor Juan Fran.ᶜº Pueyo su her.º y a Sanz se le diessen desde luego todos los emolumentos».

[A39]

1730, 2 septiembre

f. 286r.

[Margen: «Ynfante se despide»]

«[...] Assi mismo se resolbio despedir al Ynfante Gregorio Villacampa por no asistir a la Yg.ª ni ser de vtilidad alguna para ella y que se le diesse toda la mesada corriente y el M.º de Cap.ª buscasse otro muchacho de provecho».

[A40]

f. 286v.

[Margen: «Gregorio Fondeiras se elige Ynfante»]

«[...] Assi mismo propuestos y examinados los tres pretendientes de Ynfantes y oido el informe del M.º de Cap.ª se eligio a Gregorio Fondeira para q entrasse luego, pero q no goze de los emolumentos hasta la siguiente mesada».

[A41]

1731, 2 junio

f. 292v.

«Assimismo se concedio a D. Vicente Andrés organista testimonio de como el Cabildo tiene acordado, y resuelto de conferirle y perpetuarle la Racion que regenta en estar ordenado de primera tonsura para q assi pueda lograr las Dimisorias».

[A42]

1731, 19 junio

f. 293r.

«[...] Y respecto que a cuenta del M.º de Capilla vienen quatro musicos[21] de Zarago.ª a estas fiestas se dispuso que el Procurador les imbiasse Cavalleria a Ayerve».

[A43]

1731, 25 octubre

f. 295v.

[Margen: «Memorial del M.º de Capilla»]

«También se leyo memorial del Maestro de Capilla en q suplica la licencia para ir al Concurso del Magisterio de la Cath.l de Calahorra y carta, o testimonio de sus servicios, y se le concedio la licencia, mas se le denegò el testimonio por no ser estilo».

21. Antonio Villacampa Ara escribió un artículo en el periódico local jaqués *El Pirineo Aragonés* (21-06-1975) titulado: «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos», en el que se refiere a los músicos llegados de Zaragoza: «entre ellos el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de la Seo, que por las tardes fueron muy agasajados en diversas huertas». No he podido averiguar cuál es la fuente primaria y hasta el momento no coincide con ninguna de las consultadas.

[A44]

1731, 25 noviembre

f. 297r.

[Margen: «M.º de Capilla se va a Calahorra»]

«En 25 de Nob.ᵉ, Cab de Orden del Sr. Dean en la forma acostumbrada: concurrieron todos los SS. Capitulares. Leyo el S. Dean un memorial de despedida de D.ⁿ Fran. Viñas M.º de Capilla, en que por averle elegido en Cab. de la S.ᵗᵃ Ig.ª Cathl de Calahorra, para la Prevenda y Magisterio de aquella Ig.ª da al Cab.º las gracias de las muchas honras que le ha dispensado y pide perdón de las faltas que hubiere incurrido, y suplica un testimonio de los servicios que ha hecho a la Ig.ª y entrega ciento treinta y nueve obras suyas de Missas, Psalmos y varios villancicos Latino y Castellanos, Lamentaciones y a mas vuelve las obras antiguas de la Ig.ª que se le tenían encomendadas y se resolvió se le diesse la enhorabuena y gracias por su atención y se le conceda lo que suplica, y que se reciban las obras por inventario, y haga renuncia de la Racion delante del ordinario para mayor seguridad. = Assi mismo se resolvió que en este tiempo de la vacante se encomienden los Infantes a Mons. Antonio Diest Contralto para q los enseñe dándole las Mesadas de pan».

[A45]

1733, 25 octubre

f. 316v.

[Margen: Andres Lafuente electo ynfante»]

«[...] se presentaron quatro muchachos pretendientes de la plaza vacante de ynfante, y examinados en el Coro, y oidos los pareceres de los Musicos se eligio de conformidad a J. Andres Lafuente, de siete años y medio, y se dispuso se le vistiese y entregasse la mesada».

[A46]

1733, 30 noviembre

f. 317r.

[Margen: «Memorial de Moss. Pasqual Sanchez»]

«... Se leyo un Memorial de Moss. Pasqual Sanchez, en que con accion de gracias del fabor que el Cab.º le hizo, suplica se le admita la renuncia de la Capilla de S.ᵗᵃ Orosia, y se le admitio, y encargò al S.ʳ Prior busque vn escolar de habilidad y confianza, qual se necesita; y tambien se resolbio, que el Ynfante mayor cuide, y passe con el libro de los puntos, como siempre ha sido costumbre».

[A47]

1734, 1 mayo

f. 322v.

«Se encargo al Sr Dean se informase de D. Vicente el Organista que dice vendra un Maestro de Capilla de mucha habilidad y con voz de canto y que siendo assi se de la orden que venga luego para estas fiestas por la grande necesidad que ay para servicios de la Ig.ª y aprovechamiento de los Ynfantes».

[A48]

1734, 26 mayo

f. 324r.

[Margen: «Memorial de los beneficiados»]

«Tambien se leyo un memorial de los Beneficiados contra Moss. Pasqual Sanchez, y se suspendio la resolucion de la suplica encargando al S.r Dean diesse una mano al Prior de los Beneficiados por el modo desatento del memorial».

[A49]
1734, 3 julio
f. 325v.

«También se leyó un memorial de D. Joseph Conexos Maestro de Capilla que suplica se le admita en esta plaza vacante y oídas las cartas tan abonatorias de los Maestros de Capilla de la Metropolitana de Zaragoza[22] y otros buenos informes de su suficiencia y calidades que en el concurren fue admitido sin concurso ni examen dando orden que venga luego».

[A50]
1734, 5 julio
f. 325v.

[Margen: «Memorial de Moss. Pasqual»]
«tambien se leyo un menmorial de Moss Pasqual Sanchez que pide licencia para ir a Zaragª a habilitarse en el violin para acompañar despues en la capilla y se le concedio la licencia y se resolvio darle un doblon para ayuda del viage».

[A51]
1734, 10 julio
f. 326r.

[Margen: «Coro afuera»]
«Assi mismo se resolbio se saque el Coro afuera, como se acostumbra. Tambien se leyeron cartas de gracias de D. Joseph Conexos electo a Maestro de Capilla y del M.º de Capilla de la Metropol.ª».

[A52]
1734, 1 diciembre
f. 334r.

[Margen: «Memorial del organista»]
«Tambien se leyo memorial del organista y se difimio la resolucion al V. Cavildo».

[A53]
f. 334v.

[Margen: «Respuesta al organista»]
«Al memorial del Organista se resolbio, que resida en el Coro como los demas Racioneros para ganar las Distribuciones, pero que para llenarle la falta de ellas hasta el cumplimiento de el salario que se le dara antes se Ordenase de Presbytero se busque medio o arbitrio para que tenga para mantenerse con decencia: y se le encomendo al S.r Mag. que le diese esta respuesta, y le assegurasse de la gratitud del Cab.º».

22. Las cartas de recomendación de Joseph Lanuza, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, y Luis Serra, de el Pilar, pueden consultarse en el apartado 2.10 de este estudio.

[A54]
1735, 30 abril
f. 337v.

«Se declararon vacantes los beneficios de el Pilar y se bolbieron a conferir los dos a Moss. Francisco Piedrafita tenor y Moss. Antonio Diest contralto. El 3º se dio a fr. Luis Entrena religioso carmelita contralto y violinista para que sirba en la capilla [...] El 4º se dio por este año a Moss. Andres Betran y se ha convenido que al siguiente se le de a Moss. Martin Bandres y que assi se alternen y que quando lo tenga Moss. Martin diga las dos Missas cada semana que celebra aora el dho Moss. Andres».

[A55]
1735, 11 julio
f. 3r.

[Margen: «Beneficio al organista»]
«Propuso el S.r Dean dos memoriales; [...] el otro de D. Vicente Andres, Organista, que suplica se le del el Beneficio que estava destinado para el Religioso Musico, con la condicion que si viniese, le resignara en manos del Cab.º para que se le confiera, y se le concedio sin perjuicio de los Otros Beneficiados».

[A56]
1735, 1 octubre
f. 6r.

[Margen: «al M.º de Capilla se le perpetua la Racion»]
«Assi mismo propuso el S.r Dean memorial del Maestro de Capilla, en que suplica se le perpetue la Racion para ordenarse y de conformidad se resolbio se le hiciese esta gracia en atención de ser tan benemerito».

[A57]
1736, 9 julio
f. 15r.

[Margen: «Eleccion de Ynfantes»]
«[...] Se examinaron los muchachos pretendientes de Ynfante, y aviendo oido el parecer de los Musicos se eligio para la plaza vacante de Sanz a Diego Lafuente, y a Joseph Araus con la futura de la primera vacante con la obligacion de ir desde luego al estudio».

[A58]
1737, 30 abril
f. 22v.

[Margen: «Orden al M.º de Capilla p.ª q instruya y exercite p.ª tenor a Franc.co Lafuente»]
«[...] Y se reeligieron en ellos los mismos q los tenian. Menos el de tenor q se alla vacante por muerte de Mos. Fran.co Piedrafita. Y abiendo discurrido para su provision, se determino, q Fran.co Lafuente q entraba algunas ocasiones â cantar de tenor por adestrarse, continuase; asta ver si podia ser de utilidad a la Yglesia para cuyo fin se le diesse orden al Maestro, q lo instruyese y exsercitase».

[A59]
1737, 1 julio
f. 25v.
«[...] y se hizo la eleccion de tenor en Joseph Assun».

[A60]
1738, 6 noviembre
f. 33v.
[Margen: «Benef. del vajon»]
«[...] Tambien propusso el S.r Dean q se allaba vacante el Beneficio del vajon; y q viesse si gustaba el proveerlo, y se determino se viesse la institucion, y se dio el encargo al S.r Dean».

[A61]
1739, 17 enero
f. 35v.
[Margen: «Benef.o del vajon»]
«Dia 17 Cab.o de orden del S.r Dean concurrieron todos menos D.r Ximenez, y propusso el S.r Dean como estaban prevenidos los Musicos para dar su dictamen sobre la abilidad de Mos.n Andres Portaña en el vajon, y aviendo oido a los Maestro de Capilla y demas Musicos los pareceres q fueron diversos, se resolvio q interim no se proveia el Venef.o supliese el dho Mos. Andres, y q se le señalaban 15£s para celebracion».

[A62]
1739, 4 abril
f. 38r.
[Margen: «Eleccion de vajonista»]
«Propuso el S.r Dean q se pasase â hazer eleccion de vajonista en uno de los dos pretendientes. y quedo electo Nicolas Andres y q a Moss. Andres Portaña se le de el arvitrio de algunas misas y tambien el usufructo de la vacante como no aya incombeniente».

[A63]
1739, 16 octubre
f. 41v.
[Margen: «Blas Bosquet se admite infante»]
«Ittem se admitio por infante a Blas Bosquet[23] por parecer el mas aproposito entre los pretendientes y examinados de la voz».

[A64]
1742, 30 abril
f. […]
««[...] y que el M.o de Capilla celebre las Misas del Beneficio q tiene el Baxonista hasta q este se ordene Presbitero».

23. Blas Bosqued, maestro de capilla desde 1750 hasta su muerte en 1799.

[A65]
1749, 30 abril
f. 143v.

[Margen: «Electo ynfante Elias Pueyo»]
«Circulo el mismo dia, parecieron seis pretendiendo la plaza de Ynfante, y hecha prueba de las voces en el coro con asistencia del Maestro de Capilla, quedo electo Elias Pueyo».

[A66]
1749, 18 octubre
f. 144v.

«Ittm: Dio cuenta el S.r Dean como el Maestro de Capilla se havia acomodado en otra parte, y q estava vacante este empleo; Y se resolvio, q hasta q se probea cuyde de los Ynfantes Ms. Pueyo dandole lo acostumbrado».

2.2. Actas capitulares: Zaragoza, la Seo y el Pilar[24]

[A67]
1716, 27 noviembre [ACSZ]
p. 80

[Margen: «Admision de D. Juan Gutierrez para primer tenor»]
Admitio el Cabildo â Moss. Juan Gutierrez para servir la plaza de primer tenor en la Capilla del S.to Templo del Salvador con el salario que parecerà â la Junta de Hazienda».

[Margen: Y de Joseph Villanova para infante»]
«Assi mismo admitio para Infante en dicho S.to Templo [del Salvador] a Joseph Villanova de Alloza[25]».

[A68]
1722, 18 julio [ACPZ]
f. 105r. (158)

«Entro el Maestro de Capilla[26] del Santo Templo del Salvador con Geronimo Deza[27] natural de Huesca de edad de nuebe a diez años hijo de Geronimo y de Isabel La Forga el qual canto, y haviendo hecho relacion

24. Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza y Archivo Capitular de el Pilar de Zaragoza. *Actas capitulares* (años 1715 a 1736). Desde la unión en 1676 de los cabildos de los dos templos —mediante la *Bula de Unión* promulgada por Clemente X que establece la fusión de la Seo y el Pilar en una sola Iglesia Metropolitana y un solo Cabildo—, se conservan copias de los libros de *Gestis Capituli* en los archivos de los dos templos. Aunque el contenido de las actas es el mismo en ambas copias, en muchas de ellas existen mínimas diferencias en la redacción de los textos, por lo que, a fin de no establecer confusiones, se indica entre corchetes, después de la fecha de cada registro, la procedencia del libro del que ha sido copiada cada acta (ACSZ: Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza y ACPZ: Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza).

25. El nombre de Joseph Villanova aparece anotado en el aria de J. A. Hasse, *Si tímida ciervecilla* (***E-J***, B/I-857.2), conservada en el archivo musical de la seo jaquesa. Con toda probabilidad, J. Villanova fue uno de los músicos de Zaragoza que participó en las fiestas de santa Orosia en 1731. Véase el acta del cabildo de Jaca del día 19-06-1731.

26. Francisco Portería, maestro de capilla de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza desde 1709 hasta su fallecimiento, en 1727.

27. Gerónimo Deza será arpista de la capilla de el Pilar de Zaragoza desde 1732 hasta su muerte, en 1766. Véase el acta del cabildo de Zaragoza del 26-09-1732.

dho Maestro que el metal de la voz era bueno y que sabia leer latin y escrivir, quedò admitido para infante de dho templo».

[A69]
1727, 19 septiembre [ACPZ]
f. 55r. (258)

«Leyose el dictamen de los cinco examinadores Musicos destinados por el Cavildo, para el examen de los puestos al Magisterio de Capilla del S.to Templo del Salbador, y resultando de el haber graduado conformes, los cinco en primer lugar, â D.n Joseph La Cura, y D.n Manuel Martin, y que el Maestro de Jaca[28] tubo, para el primer lugar dos votos, como que los cinco vniformes declararon, por muy abiles a los demas opuestos, se dudô en el Cavildo, si todos los opuestos deberian ponerse a votos, ó, solos los primeros graduados en primer lugar, por votos conformes, y habiendose reflexionado se resolbio in voçe por la mayor parte, que solos los dos primeros, se pusieran a votos, por considerar esta Provision de Justicia segun todas las circunstancias, y habiendose votado en esta forma, quedò electo para el Magisterio D.n Joseph Lanuza».

[A70]
1732, 26 septiembre [ACSZ]
p. 160 (280)

«Entraron los Maestros de Capilla y el Arpista del Santo Templo del Salvador, y haviendo informado sobre el examen que hicieron en Joseph Villanoba y Geronimo Deza prettehendientes de la Plaza de Arpista Vacante en el Santo Templo del Pilar, y haviendose leido sus memoriales se passô a votar, y eligio el Cavildo por pluralidad de 9 votos á Geronimo Deza».

2.3. Actas capitulares: Catedral de Teruel[29]

[A71]
1724, 18 marzo
f. 111v.

[Margen: Admision de el M.o de Capilla y sochantre»].

«Dia 18 de Marzo se tubo cabildo â que assistieron los Muy Ill.tes SS.es Dean Chantre Arzipreste + Perez Ximenez Roa Ybañez Campillo Martinez Arascot y propusso el D.r Dean como se hallavan pretendientes para el Magisterio de Capilla M.n Luis Pastor y para la Plaza de tenor de segundo choro M.n Antonio Pastor habiles los dos para exerzer los empleos y se acordo que informassen los musicos y informaron el Organista M.n Dotal y M.n Bedrina informaron muy cabalmente de la habilidad de uno y otro assi en composicion como en Voz i Ynstrumentos, y resolvio el muy Yll.e Cabildo que se admitan al exercicio de sus empleos entrambos y que se les perpetuassen las distribuciones como es costumbre para que puedan renunziar de sus Beneficios [...]».

28. Francisco Viñas, maestro de capilla de Jaca entre 1722 y 1731.
29. Archivo Capitular de la Catedral de Teruel. *Libro de Gestis Capituli (1668-1711 y 1712-1747)*.

2.4. Actas capitulares: colegiata de Alquézar[30]

[A72]

1749, [s.f.] agosto[31]

pp. 35-36

[Margen: «vajon»]

«En virtud de haver este capitulo prometido la plaza de Bajon â Joseph Sanclemente con tal que este se havilitase para el mes de Agosto de este presente año, como resulta de la antecedente Deliberacion; el dicho Sanclemente en vn dia de dho mes de Agosto suplicó â dho capitulo se dignase en mandar examinarle, por lo que dho capitulo disputó y nombró examinadores â D.n Fran.co Alfaro Maestro Capilla que fue de dha Yglesia y â D.n Miguel Pallares Organista actual de la misma Yglesia, los que haviendole examinado en vn dia de dho mes informaron â este Capitulo en la forma siguiente. D.n Miguel Pallares dixo= que el dho Sanclemente estaria inhabil para desempeñar el empleo de Bajonista. D.n Fran.co Alfaro dixo= que el dho Sanclemente aunque al presente no estava desembarazado en tañer el Bajon, pero que con el exercicio esperava se desemperaia, y que el mismo Alfaro se comprometia â darlo havil dentro de quince dias ô un mes, Oidos por el capitulo estos informes tubo â bien el esperar al dho Sanclemente por mas tiempo y permitiendole el exercicio en esta Yglesia, y esperando â que D.n Joseh Conejos electo Maestro de Capilla para esta Yglesia viniese â ella para examinar al dho Sanclemente por la discordia de los dos antecedentes examinadores; Y en el dia trece de octubre del corriente año junto el capitulo en su sala capitular en el que intervinieron el D.r D.n Antonio Ayerve Presidente D.n Juan La Muela D.n Jph Villellas D.n Domingo Campo D.n Martin Viu D.n Pedro Villacampa D.n Fran.co Alfaro D.n Fran.co Belenguer y D.n Jph Conejos todos Racioneros y maior parte de tales y asi juntos fue propuesto por el D.r D.n Antonio Ayerve Presidente= Que por quanto havia pasado dos meses despues del examen arriva dicho y hallarse el dho D.n Jph Conejos actual Maestro de Capilla, por tanto se tomase providencia ô para examinar nuebamente al dho Sanclemente, ô para tomar providencia en otro sugeto, y haviendo pedido al dho actual Maestro de Capilla tomase â su cargo el examinarlo, respondio este: no lo haria en ninguna manera, que bastaria quienes antes lo havian examinado, ademas de que savia havia diferencias, y que como nuebamente llegado â esta Yglesia, no queria exponerse â su disgusto; pero sin embargo de esto al tiempo de votar diria libremente su sentir, por tener experiencia de haverle oido tañer dos, ô, tres dias festivos, en vista de esto el capitulo determinó nemine discrepante no se esperase mas al dho Sanclemente, y que se tomara providencia de buscar otro sugeto, suponiendo que el dho D.n Joseph Conejos al tiempo de dar su voto dixo= que el dho Sanclemente era inhabil, y que se buscara otro, y el dho Don [...][32]»[33].

30. Archivo y biblioteca de la colegiata de Alquézar. *Libro de Deliberaciones del Capítulo de la Iglesia Colegial de la Villa de Alquézar*.

31. A continuación del acta del 07-07-1749, hay anotadas actuaciones de agosto y octubre, en el mismo párrafo y sin distinguir encabezamiento. Parece que no se celebrase reunión de cabildo expresa para tratar esos asuntos y que fueron copiados más tarde.

32. Las páginas 37 y 38 han sido arrancadas del libro.

33. La deliberación anterior corresponde al 07-07-1749, anotada en la misma página.

[A73]
1784, 4 mayo
pág. 133

[Margen: «...»]

«En 4 Mayo de 1784 junto y congregado el capitulo de esta Yg.ª Coleg.l de la Villa de Alquezar en su sala capitular siendo hoy el dia determinado y destinado para el mismo Capitulo en el dia trenta del imediato mes de Abril, en que se celebró de tabla, y en que se hallaron los trece capitulares, y ou los mismos á excepcion del Racionero Conejos Decano; que se halla enfermo, y el Rac.ro Vicario ausente, para tratar sobre eleccion de Prior, que se halla vacante por muerte del D.r D.n Simon Ayerve: es el que fue propuesto p.r el D.no D.n Francisco Benedet Rac.ro Magistral, su Presidente, por enfermedad del dho Rac.ro Conejos Decano: que antes de tratar sobre la eleccion de Prior, parecia conveniente, se leyessen por el secretario, como se executó la Deliberación del día 28 de Octubre de 1754 al folio 63 en su dorso de este libro, en la que se contiene, el que al Prior solo se le den las excepciones, que constan en el Lumen Eclesia, lo que se ratificó y gravó de nuevo [...]».

[A74]
1785, 23 abril
págs. 139-140

«En 23 de Abril de 1785 en la Sala Capitular de esta Coleg.l junto el capitulo de vicegerente de Prior y Racion.s de la propia Ygle.a en la que concurrieron de los doze capitulares los onze [...]. Y que siendo uno de los puntos ô extremos de dha representacion el que se rebocase la ereccion en Penitenciaria de la Racion de Maestro de Capilla que vacó en 17 de En.o ultimo por muerte de su ultimo Posehedor Dn Joseph Conejos [...]».

[A75]
1785, 1 mayo
pág. 141

«En primero de Maio de 1785 por la tarde junto el Capitulo de esta Colegial por mantam.to del D.r D. Fran.co Benedet Racion.o Decano y Pres.te se propuso en la Sala Capitular p.r el mismo: que atento â que se havia protestado en Curia Ecl.ª de Huesca el concurso sobre la Racion de Maestro en Canto vacante en el día, parecia conforme se portestase igualm.te â los Patronos, y la posesion si llegava el caso de letras de colacion y posesion de la misma Racion y todos unanimes (menos el Racion.ro vicario) votaron y determinaron se hiziesen dhas Respuestas y Protestas respectivas y esto por el Racion.ro Secret.o abajo firmado y asi se mandó firmar por dho S.r Pres.te y Secret.o= D.n Fran.co Benedet. Rac.ro Mag.l Presidente [signatura]».

2.5. Libros sacramentales: Catedral de Jaca, bautismos[34]

[LS1]
1668, [...][35] **enero**
f. 28r.

34. Archivo Capitular de la Catedral de Jaca, *Cinco libros* [bautismos, confirmaciones, matrimonios, entierros y cumplimientos pascuales] (años 1661-1715, 1715-1736, 1736-1760).

35. El día es ilegible debido al traspaso de la tinta de la página posterior. La partida de bautismo anterior es del día 6, y la siguiente, del día 15, por lo que podría pensarse que nació entre esos diez días.

«Juan Francisco Piedrafita hijo legitimo de Anton y Madalena Palacio fue baptiçado por mi mos. D.º de Nabasa a [...] de Enero de 1668. Padrinos Mateo de Asin y Maria Madalena Piedrafita».

[LS2]
1682, 29 enero
f. 77r.

«Jusepe Ant.o Betran hijo de Juan Domingo y Ana Maria Portaña fue baut.º por mi Diego Ant.º Ximenez en 29 de Hen.º de 82 pad el licen.do Jusepe de Ayres y Orosia Martinez».

2.6. Libros sacramentales: Catedral de Jaca, matrimonios[36]

[LS3]
1740, 16 octubre
f. 19v.

«Antonio Diest mancevo y natural de Jacca hijo de los quondam Annt.º Diest y de Orosia Pardo, echas las tres canonicas moniciones en dos dias festivos por dispensa del S.r V.º Gen.l en esta S.ta Yglesia Cath.l y no resultado impedimento se desposo y velo infacia eclesia con Theressa Conejos doncella y natural de Rubielos hija de Joseph Conexos y de Theressa Ygual, dia diez y seis de octubre de mil sietecientos y quareinta asisti al matrimonio yo Moss.n Joseph Sarassa Vicario y los testigos D.n Vicente Andres Racionero de la dicha S.ta Yglesia y D.n Joseph Asun y Pardo thenor de la misma Yglesia y por la berdad lo firme. Moss.n Joseph Sarassa Vic.º».

2.7. Libros sacramentales. Catedral de Jaca, entierros[37]

[LS4]
1716, 24 diciembre
f. 5v.

«Moss. Joseph Antonio Betran Maestro de Capilla de esta Cath.al murio en veinte y quatro de Deciembre de d.ho año. Recivio todos los santos sacram.tos, fue enterrado en la Cath.al campanas mayores hizo testamento Nott.º Juan Ant.º Bernues».

[LS5]
1735, 24 enero
f. 92r.

«El Reberendo Moss.n Juan de Arto Racionero de la Yglesia Cathedral de edad de setenta y cinco años, recivio los santos sacramentos, y murio en veinte y quatro de henero de el año de mil sietecientos treinta y cinco, fue sepultado a veinte y cinco del mismo mes y año en la Cathedral con la asistencia del Muy Ill.te Cavildo, campanas mayores hizo su disposicion ante Mathias Bernues notario, quedaron executores

36. Archivo Capitular de la Catedral de Jaca, *Cinco libros*. [bautismos, confirmaciones, matrimonios, entierros y cumplimientos pascuales] (años 1736-1760).

37. *Ibid.* (años 1715-1736, 1736-1760).

M.ⁿ Joseph Loriente, M.ⁿ Pedro Miranda y M.ⁿ Francisco Casamayor, de Jacca y por ser berdad lo firme. | Moss.ⁿ Joseph Sarasa Vicario».

[LS6]
1737, 6 abril
fol. 6v.

«Moss.ⁿ Francisco Piedrafita de edad ochenta años, recivio los santos sacramentos y murio en seis de Abril del año mil sietecientos treinta y siete, fue sepultado dia siete del mismo mes y año arriva con la asistencia del Muy Ilt.ᵉ Cavildo y demas clero en la Cathedral hizo su disposicion ante D.ⁿ Reymundo Benisia quedaron executores M.ⁿ Joseph Conixos Maestro de Capilla de la Cathe.ⁿ de Jacca y Atanasio Piedrafita su sobrino y por la berdad lo firme. | Moss.ⁿ Joseph Sarasa Vicario».

2.8. Libros sacramentales. Colegiata de Rubielos, bautismos[38]

[LS7]
1709, 28 octubre
fol. 29v.

[Margen: «Simon Joseph Gaspar Conejos»]
A beinte y ocho de octubre del Año mil setecientos y nuebe, exorcizé baptizé y christiané a Simon Joseph Gaspar Conejos, hijo de Zacarias Conejos y de Teresa Igual coniuges; fue su Padrino Domingo Escriche, todos vecinos de este lugar. D.ʳ Juan Joseph Galindo Can.º Vicario».

2.9. Libro de clavarios: colegiata de Alquézar, entierros[39]

[LC1]
1749
[Sin foliar]

«Raci.s difuntos en este año 1749
D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Alfaro y Anzano murio dia 21 de Marzo, y fue sepultado dia 22 de dhos mes y año, estubo la racion vacante asta el primero de Maio, que tomō possesion D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Alfaro y Ballabriga, Maestro de Capilla, que era de esta Ygl.ª en dho dia quedo vacante la Rac.ⁿ de Maestro asta el dia siete de octubre, que tomó posesion D.ⁿ Joseph Conejos Maestro de capilla que fue de la Cathedral de la ciudad de Jacca».
[...]
D. Joseph de Conexos Rac.ʳᵒ M.º de Capilla tomō la Posesion de dha Racion el dia 7 de octubre de 1749. Le corresponde de frutos por Partir 6 meses y 24 dias Y la vacante se lleba 5 meses y 6 dias ett.ª».

38. Archivo Histórico Diocesano de Teruel. *Libros sacramentales* (Rubielos de Mora) (años 1703-1778).
39. Archivo y biblioteca de la colegiata de Alquézar. *Libro de clavarios* (año 1749).

2.10. Correspondencia: Catedral de Jaca[40]

[C1]

1734, 29 junio

[Carta de Joseph Lanuza, M. C. de la Seo de Zaragoza, al cabildo de la Catedral de Jaca]

«Ilt.e Señor
Muy señor mio: Con el motivo de hacer pretension D.n Jph Conejos â La Plaza vacante a Maestro de la Cap.a de V. S. no escuso (con mi maior respeto) ponerme â la ob.a de V. S. y por quanto deseo q el Lustre de esa S.ta Igl.a quede desempeñada en las funciones y clases que ocurren entre año, tampoco el asegurar â V. S. de la conozida habilidad del pretendiente en esta Metropoli donde se le estan cantando continuadam.te obras de Latin y romanze con todo credito, pues corresponde â la grandeza de la Escuela que â tenido pasando la composicion p.r todos sus grados con el Maestro D.n Luys Serra q lo es del S.to Templo del Pilar y del primero y mas conozido cretido, cuias circunstancias, con las de su buen genio, apacible trato honrrados procederes y aceptacion Universal me estimulan a rogar â V. S. para que en su pretension logre el premio de sus tareas y io la dicha y honrra de merecer muchos, y repetidos ordenes del agrado de V. S.
Dios g.de á V. S. los m.s a.s que deseo
Zaragoza. y Junio *29* de *1734*_
Att.e S.or
B. L. M. de V. S.
Su mas rendido y Apas.do Serv.r
Joseph Lanuza Ma.ro de la Capilla
de el Santo templo del Salvador».

[C2]

1734, 30 junio

[Carta de Luis Serra, M. C. de el Pilar de Zaragoza, al cabildo de la Catedral de Jaca]

«Ilus.mo S.r
S.r Despues de ponerme a la obd.a de V. S. I. con la mas rendida atencion, devo decir â V. S. I. como ha llegado â mi noticia q. en essa S.ta Igle.a se halla vacante el Magis.o de Capilla, y deseoso de q. V. S. I. tenga sujeto de habilidad, y desenpeño mea parecido ser mui del Caso la persona de Joseph Conejos díscípulo mío q. se halla en mí compañía, aquien con el mayor cuydado he esplicado los medios para q. saliese aprovechado en la facultad, lo que gra.s â Dios, (y sin vanidad) sea logrado, como lo publican las obras q. de el sea cantado en esta S.ta Igle.a
Tambien concurre en el buena Indole de Jenio, y buenas costumbres, lo q. todo hace apreciable aun sujeto, todo es assí con realidad como mas extensamente puede Informarse V. S. I. â Cuya obd.a quedo con el mas devido rendimiento. Zaragoza y Junio â *30* de *1734*
Su mas rendido siervo, y capellan de V. S. I.
Luis Serra, Mro de Capilla dela S.ta Igle.a del Pilar».

40. Archivo Capitular de la Catedral de Jaca, «Correspondencia», caja 33.

[C3]
1734, 7 julio
[Carta de Joseph Lanuza, M. C. de la Seo de Zaragoza, al cabildo de la Catedral de Jaca]

«Ilt.e S.or
Recivo con mi mayor estim.n y aprecio la favorecida carta de V. S. de 5. del corriente en que V. S. es servido avisar me la eleccion q â hecho de Mrô de su Cap.a en la persona de D.n Joseph Conejos en virtud de mi informe, y compreendido yo desempeñarâ su en cargo contodo acierto, y â satisfaccion de V. S. queda disponiendo su viage, que tardara poco mas de ocho dias, para lograr la dicha de ponerse â los pies de V. S. â quien quedo sumamente obligado y con deseos de manifestar â V. S. mi gratitud en q.tas ocasiones ocurran de la mayor satisfacion y agrado de V. S.
Dios g.de â V. S. m.s a.s Zaragoza y Julio 7. de 1734
B. L. M. de V. S.
su mas reconocido, y oblig.o Servi.r
Joseph Lanuza Ma.ro de Capilla del Santo templo del Salvador
Ilt.e S.r Dean Can. y Cab.do de la S.ta Igl.a Cate.l de Jacca».

3. Bibliografía

Álvarez Escudero, M. Carmen (1999-2002). «Ambiela, Miguel». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.). vol. 1, págs. 402-404. Madrid: Sociedad General de Autores.

Barbieri, Francisco Asenjo (1986). «Sayas, Don Juan Francisco de». En: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri), vol. I*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior.

Calahorra Martínez, Pedro (1977). *Historia de la música en Aragón: siglos I-XVII*. Zaragoza: Librería General.

Calahorra Martínez, Pedro (1977). *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I: organistas, organeros y órganos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Eitner, Robert (1959). «Sayas, Don Juan Francisco de». En: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 11. vols., vol. 8, pág. 441. Graz: Akademische Druck – Verlagsanstalt.

Escuer Salcedo, Sara (2017). *El villancico en la Catedral de Jaca durante el reinado de Felipe V (1700-1746): recepción y evolución del nuevo estilo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Escuer Salcedo, Sara (2020). *Villancicos y cantadas en la Catedral de Jaca (siglo XVIII). Composición, recepción y evolución estilística*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Escuer Salcedo, Sara [en prensa]. «De maestros y discípulos: las relaciones entre músicos eclesiásticos en Aragón y su reflejo en la actividad musical en Jaca en la primera mitad del siglo XVIII ». En: *Amor que vence a Gigantes: estudios musicológicos en homenaje a Antonio Martín Moreno*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Ezquerro Esteban, Antonio (1997). «Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España; el archivo como proceso de desarrollo». En: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. IV, núm. 1, págs. 5-70.

Flórez, Enrique (1764). *España sagrada. Theatro greographico-historico de la Iglesia de España*, 51 vols. Madrid: Antonio Marín, vol. 18.

Garbayo, Javier (1999-2002). «Conejos Ortells, José». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. En: Emilio Casares (dir.), vol. 3, pág. 869. Madrid: Sociedad General de Autores.

González Marín, Luis Antonio (1999-2002). «Serra, Luis». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Emilio Casares (dir.), vol. 9, págs. 939-941. Madrid: Sociedad General de Autores.

Huesca, Fray Ramón de (1802). *Teatro historico de las iglesias del reyno de Aragon. Tomo VIII: De la Santa Iglesia de Jaca. Contiene las memorias antiguas de esta Ciudad y sus montañas, el origen y progresos de su Iglesia, el Catálogo de sus Obispos, los Santos de su Diócesis, la fundacion de sus Conventos &c,* 9 vols. Pamplona: Imprenta de la viuda de Longás e hijo.

Latassa y Otín, Félix (1800). «Sayas, D. Juan Francisco». En: *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, 8 vols., vol. 4, pág. 174. Pamplona: Joaquín de Domingo.

Lizalde Giménez, Domingo Jesús (1999). «Los Maestros de Capilla de la S. I. Catedral de Jaca en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Regesta del Fondo 'Gestis' del Archivo Catedral (A.C.J.)». *Aragonia Sacra*, núm. 14, págs. 23-70.

Marín, Miguel Ángel (1999-2002). «Viñas, Francisco». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares (dir.), vol. 10, págs. 955-956. Madrid: Sociedad General de Autores.

Marín, Miguel Ángel (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger.

Pérez Gutiérrez, Mariano (1985). «Viñas, Francisco». En: *Diccionario de la música y los músicos*. 3 vols., vol. 3, pág. 159. Madrid: Istmo.

Querol Gavaldá, Miguel (1973). *Música barroca española. Vol. V: Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Saldoni, Baltasar (1868-1881). «Serra, presbítero D. Luis». En: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., vol. 4, pág. 322. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.

Sanhuesa Fonseca, María (1999-2002). «Sayas, Juan Francisco de». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. En: Emilio Casares (dir.), vol. 9, págs. 849-850. Madrid: Sociedad General de Autores.

Stevenson, Robert (1980). «Serra, Luis». En: *The New Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (dir.). (1a ed.). 20 vols., vol. 17, pág. 186. London: Macmillan.

Villanova, Joseph de (1720). *Traslado de una carta escrita por Joseph de Villanova, Infantico de la Virgen de el Pilar de Zaragoça, á un su amigo, que por ser sacerdote no le nombra, que ha escrito contra la tradición de este Santuario*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román.

El llibre de música de Jeroni de Ribes, marquès d'Alfarràs. Un 'dilettante' barceloní del segle xviii

Sergi Casademunt i Fiol
Músic, lutier i arquitecte

Després de la derrota en la guerra de Successió, Catalunya es posà ràpidament en acció per alleugerir els efectes de tants anys de guerra. Privada de llibertat i dels seus drets, la cultura es refugià en l'església i en les cases particulars. Es trigà encara uns quants anys a recuperar l'activitat pública i no és fins al 1729 que es funda l'Acadèmia Literària Barcelonina a imatge de la que havia existit amb el nom d'Acadèmia dels Desconfiats.

De l'activitat musical en cases nobles ens ha arribat fins als nostres dies un quadern manuscrit amb cantates profanes propietat de Jeroni de Ribes, marquès d'Alfarràs.

1. El propietari del manuscrit

Jeroni de Ribes i de Castellvell era l'hereu de Pere de Ribes Boxadors i de Granollachs[1] i de M. Esperança Ribes i de Castellvell.[2] No s'ha pogut trobar encara la data de naixement als llibres de baptisme de la parròquia dels Sants Just i Pastor on va néixer. El seu pare va ser ennoblit per Felip V el 1702 en rebre el títol de marquès d'Alfarràs, títol que havia estat refusat per Torrellas.[3] Tot i aquests antecedents, sabem que la família de Jeroni de Ribes era partidària de l'arxiduc.

En l'intent de conquesta de Barcelona que feu el príncep Jordi de Darmstadt l'any 1704, Ribes entrà a la ciutat les cartes que el príncep havia escrit als comuns i a diversos particulars destinades a aconseguir suport en la invasió. L'intent va fracassar i la resposta del virrei Velasco fou molt dura; l'Audiència de Barcelona feu una crida per capturar els implicats en el complot i Jeroni hagué de marxar de Catalunya.[4] Tingué tres germans, Anton, religiós de Sant Joan de Jerusalem; Joan, canonge i sagristà major de la Catedral de Tarragona,[5] i una germana, Rita,[6] casada amb Ramon d'Erill i Josa.

Després de la caiguda de Barcelona el 1714, de Jeroni de Ribes no en sabem res fins al 1729. Aquest any figura com a fundador de l'Acadèmia Literària Barcelonina o Acadèmia sense nom,[7] que és la con-

1. Mort el 1759. Arxiu de la parròquia de St. Just i Pastor. Llibre de defuncions, t. xxxiii.

2. Morta el 1763. Arxiu de la parròquia de St. Just i Pastor. Llibre de defuncions, t. xxxiv.

3. Feliu de la Peña i Farell, Narcís (1709). *Anales de Cataluña y epílogo breve de los progressos, y famosos hechos de la nacion catalana...* Vol iii. Barcelona: Josep Llopis, pàg. 494.

4. Albareda i Salvadó, Joaquim (1993). *Els catalans i Felip V, de la conspiració a la revolta 1700-1705.* Barcelona: Vicens Vives, pàg. 138; Feliu de la Peña i Farell, Narcís (1709). *Anales de Cataluña...*, *op. cit.*, pàg. 521-522.

5. Joan Ribes i Castellvell, clergue de Barcelona, insta a la col·lació del benefici de Sant Ramon de Camprodon, vacant per òbit d'Alexandre Ribes i de Granollachs.

6. Testament de Jeroni de Ribes. Arxiu de protocols notarials de Barcelona. Joan Olzina i Cabanas, *Manuale septimum testamentorum*, 1768-1770.

7. Reial Acadèmia de Bones Lletres http://www.bonesllletres.cat/academics.asp?subop=1. (Consulta: 03-02-2025).

tinuació de la dels Desconfiats, que s'havia fundat el 1700 al voltant del comte de Savallà, destacat austriacista. Entre els anys 1729 i 1734 té un paper molt actiu a l'Acadèmia, amb diverses comunicacions i la constància de la seva assistència a les sessions.[8] Aquesta activitat la tenim documentada a les actes de les reunions de l'Acadèmia i s'estén durant el període que va des de la seva fundació, l'any 1729, fins a l'última comunicació de l'any 1734.

J. Miret i Sans, a *Dos siglos de vida académica*,[9] ens parla que les primeres activitats de la nova Acadèmia començaren els mesos de febrer i de març de 1729, i entre els primers acadèmics cita Jeroni Ribes.[10] La primera comunicació feta per Jeroni de Ribes a l'Acadèmia és del mateix any de la fundació i porta per títol *Resumen de la Hystoria de los siete Reyes de Roma*.[11] Es conserven altres comunicacions, algunes de les quals llegides en sessió de l'Acadèmia i altres que presumiblement varen quedar pendents de lectura.

El primer de maig de 1732 quedà pendent de lectura la *Suscinta relación de los hechos mas memorables de Anibal en Cataluña*.[12] Pel Carnestoltes de 1734, el dia 3 de febrer, llegim a l'acta de la sessió que «Dn. Geronimo Ribes decidirà jocosamente de que pais es oriundo Carnestolendas». Després encara es conserven els esborranys de tres comunicacions més que no sabem si es van presentar en cap sessió de l'Acadèmia. Son els següents: *Se prueba quan conveniente es a un Monarca en los principios de su Reynado entrar con la opinion de Clemente*;[13] *Que es mas nocivo a un Principe la Prodigalidad o la avaricia, defiendese la ultima parte*;[14] i *Qual de los Reyes de Persia es el Assuero que nombra la Escritura*.[15] A partir de 1734 ja no es conserva cap més comunicació ni assistència a sessions de l'Acadèmia.

El 14 de maig de 1737 Jeroni de Ribes es casà amb M. Ignàsia de Ribes i d'Olzinelles, amb qui tingué una filla, M. Teresa, de la qual no s'ha trobat la fe de baptisme. A part d'aquesta filla, se n'ha trobat tres més dels anys 1743, 44 i 45,[16] així com una defunció d'albat de l'any 1750.[17] No sabem on vivia en aquest moment, però consta que era veí de la parròquia de Sant Just.[18]

A partir de 1744 va viure al palau que edificà al carrer Nou de St. Francesc, davant del portal del convent de Sant Francesc. Aquest edifici, durant la guerra del 1936-39, fou bombardejat i posteriorment enderrocat. Només se'n conserva el portal de la façana que donava al Pla de St. Francesc, que actualment és el carrer Josep Anselm Clavé, núm. 31, fins fa poc, seu del síndic de greuges.

Del nivell cultural de la família en dona un clar exemple la seva biblioteca. Per un inventari fet el 1759 en la mort del seu pare, sabem que posseïa prop de 1.500 volums, xifra que per aquells temps estava molt per sobre de la mitjana.[19] Aquesta mateixa biblioteca la trobem en l'inventari que es feu a la

8. Campabadal i Bertran, Mireia (2006). *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en el segle xviii*. Barcelona: Abadia de Montserrat.

9. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. ix.

10. Els altres integrants eren Segimon Comas, fra Tomàs Massanés, Mn. Isidre Padró, Josep Mora, marquès de Llió; el marquès de Sentmenat, Bernat Antoni de Boixadors; comte de Peralada, Felix Amat; Ramon Dalmases, Mn. Genís Padró, Mn. Pau Dalmases, Josep de Boixadors, Antoni Lapeyra y de Cardona, Gregori Prats, Josep Fornés, metge, i Josep Vinyals.

11. Reial Acadèmia de Bones Lletres, 11. Llig. núm. 33, f. 410.

12. Reial Acadèmia de Bones Lletres, 11. Llig. núm. 11, f. 10.

13. Reial Acadèmia de Bones Lletres, 11. Llig. núm. 72, f. 449.

14. Reial Acadèmia de Bones Lletres, 11. Llig. núm. 75, f. 452.

15. Reial Acadèmia de Bones Lletres, 11. Llig. núm. 78, f. 455.

16. Arxiu de la parròquia de St. Just i Pastor. Llibre de baptismes, t. 14, 1739-45.

17. Arxiu de la parròquia de St. Just i Pastor. Llibre de defuncions, t. xxxv.

18. Arxiu Episcopal de Barcelona. Expedients matrimonials, vol. 29, f. 97v., 08-05-1737.

19. Mirabet i Cucala, Magda (1988). *Reflexions entorn d'una biblioteca privada*. Pedralbes, 8/2, pàg. 361-370.

mort de Jeroni de Ribes l'any 1768.[20] Si a això hi afegim el coneixement de la música, ens dona la imatge del noble il·lustrat del barroc. Segurament tocava l'arxillaüt, ja que en l'inventari fet a la seva mort, l'any 1768, hi consten «Item dos arxillauts un de xich ÿ un de gran ab sas capsas».[21] El fet de tenir copiada una cantata de Josep Torreblanca, arxillaütista de la catedral, podria avalar una mica més el lligam que tenia amb aquest instrument. Morí el 28 de gener de l'any 1768,[22] i tot i haver deixat escrit al testament que no hi hagués música en el seu enterrament, la presència de cor i d'organista en la factura conservada contradiu la seva voluntat.[23]

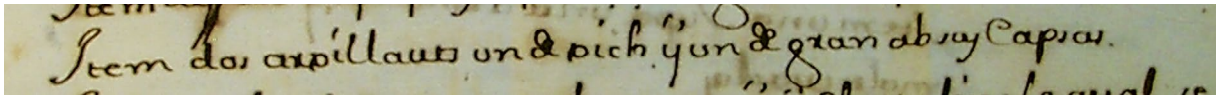


Figura 1. Fragment de l'inventari fet a la mort de Jeroni de Ribes. Arxiu de protocols notarials de Barcelona, notari Joan Olzina i Cabanas, *Manuale septimum testamentorum*, 1768-1770, fols. 15 i ss.

2. Descripció del manuscrit

És el manuscrit M-1321 de la secció de Música de la Biblioteca de Catalunya.[24] Aquest manuscrit porta per títol *Libro de Musica. / es de Dn. Geronimo de Ribas*.

El manuscrit està enquadernat en pergamí sobre cartró, de mides 34,8 x 24,2 cm i consta de 98 folis escrits, més uns en blanc, amb guardes amb paper verjurat i marca FG. La resta del manuscrit, amb paper sense verjura i amb fulls numerats de l'1 al 97 més un full sense numerar. La numeració salta del 74 al 79 sense que falti música. Hi ha una antiga numeració per pàgines a dalt i al centre que va ser parcialment tallada en enquadernar. Conté 33 cantates per a veu i baix continu, una inacabada i sense text, i 9 cànons. Es pot datar al voltant de 1736. En enquadernar-lo va ser guillotinat, cosa que fa que es perdi la primitiva paginació i potser també algun nom d'autor.

20. Arxiu de protocols notarials de Barcelona, notari Joan Olzina i Cabanas, *Manuale septimum testamentorum*, 1768-1770, fols. 15 i ss.

21. *Ibíd.*

22. Arxiu de la parròquia de St. Just i Pastor. Llibre de defuncions, t. xxxv.

23. Item a vint y vuit de Janer de 1768 Combreg. Gen. ab Musica al Dormidor de Snt. Fra.ch aportat al Ill.tre Sr. Dn. Gerónim Ribas Castellvell y Granollachs Marques de Alfarras y obrer que fou de la p.nt Igl.a
P.nts Vic. Sots. Babores, Piguillem, Palet, Troch, Costa, Molas, Vendrell, Derneu, Puig, Barrera, Fontanals, Cussana, Basia, Pujol, Torner, Bisbal. Mestre, Org.ta Escola. 3 Chor.s Manxa orga y Procunad.r: 3 ll. 7 s.;
Item Dobles. Vic. Basia, Bisbal, Sag.ta
Item Portants Pandó y talam Babores, Piguillem, Troch, Costa, Molas, Darneu
Item portants atxas, Sots, Puig, Cussana, Basià, Pujol, Torner,
Bisbal, Mestre, Org.ta: 9 s.
Item Acholits: 5 s.
Item Dret de Cap.s
Item para lo Talam
Item Sag.ta y 8 Forasters ab atxas: 1 ll. 10 s. 6 d.
Item de Snt Jaume 7 ab atxas: 1 ll. 4 s.
Item Cera de la obra: 6 ll. 15 s. 6d.

24. Comprat el 30 de desembre de 1930 a la Llibreria Barba per 20 pts. Llibre negre de la BC.

Figura 2. Façana del palau del marquès d'Alfarràs (al carrer Josep Anselm Clavé, 31, de Barcelona), únic element que resta de l'edificació.

Figura 3. Escut del marquesat d'Alfarràs.

2.1. Índex del manuscrit

Portada [Títol] LIBRO / DE/ MUSICA/ es de Dn Geronimo de Ribas

Fol. 1r. [I] [Francesco Mancini]
Cantata/ Aria allegro «Non voglio piú catene»[25]
Recit./ Aria allegro/ Recit./ Aria Alleg

Fol. 3v. [II] Cantata/ Aria Largo «Doppo tanta e tante pene»
Reci./ Aria Allegro

Fol. 5r. [III] Cantata /Reci. «Lunga stagion dolente» /
Aria Largo/ Recit/ Aria/ Aria Largo/ Aria esperituoso

Fol. 8r. [IV] Cantata a solo/ Aria Largo «Viver lungi dal caro suo bene»/
Recit/ Aria vivace

Fol. 10v. [V] [N. Porpora?]
Canta a solo /Rec. «Ecco dove m'hai giunto»/
Aria Largo/ Recit./ Aria

Fol. 13v. [VI] Coplas Largo [a duo] «Gustoso el pecho agradeze»/
Recit./ Aria Allegro a duo/

25. Inclosa al quadern manuscrit *Cantate alla virtù della Signora Maria Pignatelli*, que es troba a la Biblioteca Antoniana de Pàdua, MSM\0121371.

Fol. 15v. [VII] Aria a duo Andante «No seas tan hermosa»/
Coplas Largo /Recitado/ Aria Allegro/ Recit./ Aria Allegro/

Fol. 19r. [VIII] Recitado «En aquesta apacible esfera hermosa»/
Aria a duo Largo/ Aria Largo a Duo/ Aria a tres/ [Coplas a duo]/ Recitado/ [Aria a duo]

Fol. 27v. [IX] Cantata de Jacamo Facco «Amada libertad enhora buena»/
[Recit.]/ Aria/ Recit./ [Aria]

Fol. 31r. [X] Cantata/ Aria Allegro «En sozobras del favor»/
Recit./ Aria Allegro

Fol. 33v. [XI] Duo/ Coplas Largo «Ya no quiere ingrato dueño»/
Aria a duo Largo / Recit./ Aria a duo Andante

Fol. 37v. [XII] Cantata/ Recitado «Ofendida deydad ya que a tu ira»[26]/
. Aria Largo/ Recit./ Aria Allegro

Fol. 40r. [XIII] Cantata/ Aria Largo «Triste pensamiento mio»[27]/
Recit./ [Aria]

Fol. 41v. [XIV] Cantata a solo/ Aria Largo «Ay selvas como mirais un corazon»/
Recit./ Aria Allegro

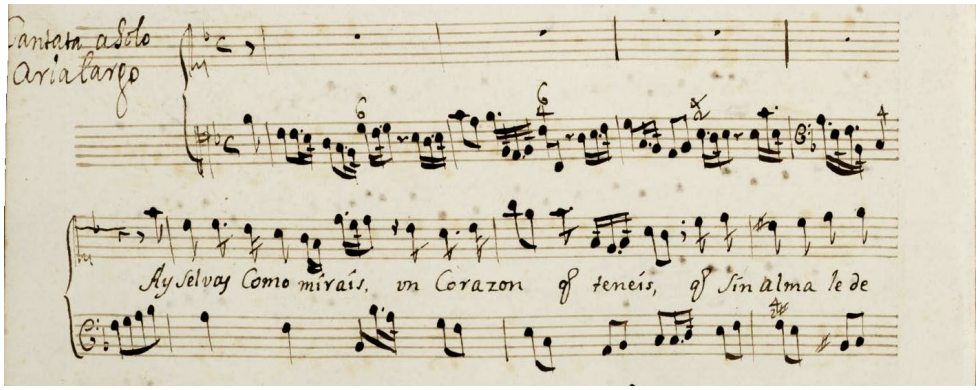



Figura 4. Fragment de la cantata «Ay selvas...», procedent del M 1321 de la Biblioteca de Catalunya, fol. 41v.

26. Lletra del personatge Medusa, amb petits canvis, de la sarsuela *Áspides ay basiliscos* d'Antonio de Zamora (1660-1728). Aquesta sarsuela va ser estrenada el 6 de desembre de 1704 per l'aniversari de la duquessa de Borgonya. *Vid. Apolo y Dafne, zarzuela de Sebastián Durón y Juan de Navas*. Asociación Ars Hispana, 2017.

27. Amb el mateix títol es troba inclosa al Ms. 888 de la Biblioteca de Catalunya *Libro de diversas letras del comensal Joseph Fontaner y Martell, de Tarragona, hecho en Barcelona a primero de henero de 1689*. [127] F. 42 (pàg. 81): 127a.

Fol. 43v. [xv] [F. Valls?]
Cantata al Humano/ Intº. Largo «Pasiones enemigas de amorosa demencia»/
Aria Allegro/ Recit./ Colpas/ Recit./ Aria Allegro

Fol. 46v. [xvi] Cantata/ Aria Largo «Que es esto que por vos pasa»/
Recit./ Coplas Largo/ Recit./ Aria Allegro+

Fol. 49r. [xvii] Cantata/ Di Giusepe Ristorini/ Recit «Fille, adorate fille»/
Aria Andante/ Recit./ Aria Allegro/

Fol. 51v. [xviii] Cantata di Giusepe/ Ristorini: Recit. «Silvio non piu mi tormentasti assai»/
Aria Adagio/ Recit./ Aria Vivace

Fol. 54v. [xix] Cantata de Mº Picañol any 1736
Introducción Largo «A donde vas pensamiento»/
Recit./ Aria Andante Allegro/ Recit./ Aria Allegro/

Fol. 58v. [xx] Cantata de Torreblanca/ 1736 Aria Andante «Tirano furor»/
Recit./ Aria Allegro/ Recit./ Aria Allegro

Fol. 62r. [xxi] Duo de Mº Casellas Tipº 2do [Cantata sense text i inacabada]

Fol. 64v. [xxii] Cantata del Sigr. Porpora
Cantata i [Aria] «D'amore il primo dardo»/ Recit./ Aria allº

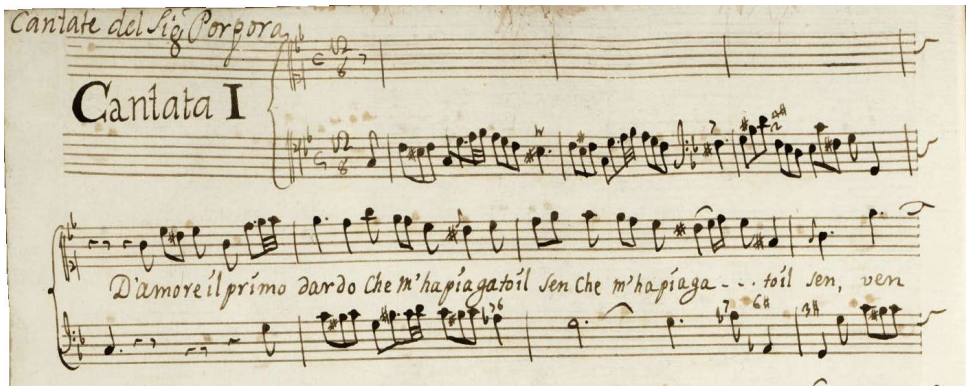


Figura 5. Fragment de la cantata i [Aria] «D'amore il primo dardo», procedent del M 1321 de la Biblioteca de Catalunya, fol. 64v.

Fol. 66v. [xxiii] Cantata ii [Aria] «Nel mio son almen talor» /Recit./ Aria Andantino

Fol. 68v. [xxiv] Cantata iii [Recit.] «Tirsi chiamare a Nome»/Aria afectuoso/ Recit./
Aria Allº

Fol. 72r. [xxv] Cantata iv [Recit.] «Queste che miri o Nice»/Aria Affettuoso/ Recit./ Aria All^{o}

Fol. 73v. [xxvi] Cantata v Adagio «Scrivi en te l'amato nome»/ Recit./ Aria Allto

Fol. 79v. [xxvii] Cantata vi Adagio «Gia la notte s'avicina»/ Recit./ Aria Allegretto

Fol. 82r. [xxviii] Cantata vii Recit. «Veggo la selva e il monte»/ [Aria] Adagio/ Recit./ Aria Allegreto

Fol. 84r. [xxix] Cantata viii Adagio «Or che una nube ingrata» / Aria Lento/ Recit. / Aria Andantino

Fol. 86v. [xxx] Cantata ix Presto [Recit.] «Destatevi o pastori»/ Aria Larghetto/ Recit. presto/ Aria All^{o}

Fol. 90v. [xxxi] Cantata x Recit. «Oh se fusse il mio core»/ Aria Affectuoso/ Recit./ Aria Allegro

Fol. 92v. [xxxii] Cantata xi Recit. «Oh Dio che non e vero»/ Aria Lento/ Recit./ Aria Allegro

Fol. 94r. [xxxiii] Cantata xii Recit. sostenuto «Dal povero mio cor»/ Aria Ante moderato/ Recit. Adagio/ Aria Allegro

Fol. 98r. [xxxiv] Cànon a 3 «E che diro quand il vedro»
. [xxxv] [Cànon] a 3 «Crudel d'eh non resistere»
[xxxvi] Cànon a 3 «Comincio solo cantare do re re do»
[xxxvii] [Cànon] a 4 «Questo licor bevem allegramente»
[xxxviii] Cànon a 4 «Cosi canta nell'estate sempre il grillo»
[xxxix] Cànon a 3 «Quanto mi siete care, pupille del mio ben»
[xxxx] Cànon a 3 «Voi sole, voi sole o luci belle amor per me formo»

Fol. 98v. [xxxxi] [Cànon a 3] «Sento da poco in qua, un novo foco al cor»
. [xxxxii] [Cànon a 3] «Mia Clori addio ti lascio il cor mio»
[xxxxiii] [dues línies de baix, clau de fa 4a, sense text]

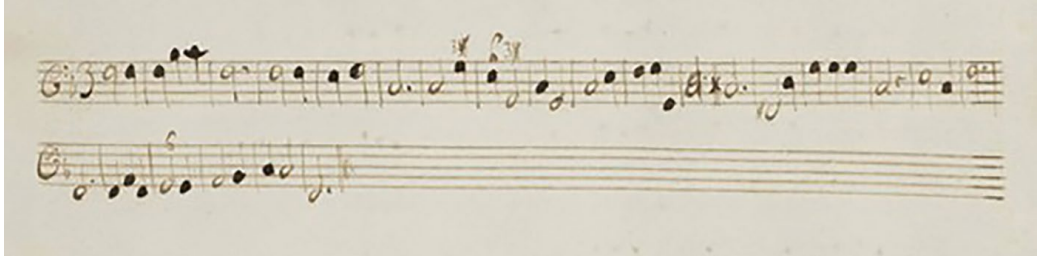


Figura 6. Línies de baix procedent del M 1321 de la Biblioteca de Catalunya, fol. 98v.

3. Els autors

Les primeres cantates són en italià. La primera no porta nom d'autor però s'ha pogut identificar com de Francesco Mancini.[28] Aquest compositor, nascut a Nàpols el 1672, va treballar a la capella reial d'aquesta ciutat com a organista i també com a mestre de capella succeint A. Scarlatti. El 1707 durant la guerra de Successió, el regne de Nàpols passà a mans de l'arxiduc Carles i, per tant, Mancini va estar al seu servei. Un dels seus companys de capella fou Angelo Ragazzi, que va ser destinat a Barcelona el 1708 com a primer violí de nova capella reial en aquesta ciutat. Com hem dit abans, el propietari del manuscrit va ser austriacista i músic amateur i, per tant, podia haver tingut contacte amb els músics italians que vingueren a Barcelona i accedir a la música de compositors italians.

De les dues següents s'ha trobat coincidències al text en obres d'A. Scarlatti, baró d'Astorga, i G. Bononcini, però amb música diferent. La quarta s'ha identificat com de Benedetto Marcello.[29]

De la cinquena s'ha constatat que l'íncipit del text coincideix amb una de Porpora,[30] però no s'ha pogut comprovar si la música és igual o no.

A continuació hi ha un seguit de recitats i àries a duo d'autor anònim amb text en castellà i sense cap títol que s'han agrupat en tres cantates basant-nos en el text i en les tonalitats.

Després, una cantata de Giacomo Facco desconeguda fins aquest moment. Aquest compositor del Veneto va arribar a Espanya a principis del 1720, i aquell mateix any escrivia *Las Amazonas de Espa*ñ*a*, la primera sarsuela en castellà escrita per un italià[31] i que es representà a Lisboa el 1727 en les festes pel casament dels prínceps d'Astúries.[32] Aquest compositor havia estat fins al 1720 al servei del marquès dels Balbases a Sicília.

Segueixen set cantates en castellà, una de les quals en duo, totes anònimes, però la núm. XIII podria ser de F. Valls per l'estil de l'escriptura.

Valls fou un dels compositors catalans més importants de la primera meitat del segle XVIII. Declarat austriacista, mantingué estretes relacions amb els músics de la capella reial de Barcelona que havien arribat de Nàpols i integrà el nou estil italià en les seves composicions religioses sense renunciar al seu estil basat en la tradició hispànica.[33] Se'n conserva molta música religiosa. Fou mestre de capella de la Catedral de Barcelona, però, de la seva producció de música profana, ens n'ha arribat poca. Alguns exemples els trobem al seu «Mapa Armónico Práctico», a l'apartat de música teatral, i en un manuscrit conservat a la Biblioteca Nacional de França[34] que conté cantates profanes d'autors anònims i tres de Francesc Valls.

28. Còpia manuscrita a ***Us***-*Cu*: University of Chicago, Joseph Regenstein Library, Special Collections Shelf N.º: MS f. 442 RISM A/II: 109.315. També a ***I***-*Nc* Conservatorio di musica S. Pietro a Majella Ms. 28 RISM A/II: 850.019.102 i a ***B***-*Bc* Conservatoire Royal de Musique RISM A/II: 703.002.694.
Per a més informació sobre les cantates profanes d'aquest autor vegis la tesi doctoral: Wright, Josephine Rosa Beatrice (1975). *The Secular Cantatas of Francesco Mancini* (1672-1726). New York: University of New York.

29. Museo internazionale e biblioteca della musica - Bologna - BO - [collocazione] MS.MART.2.55(6).

30. *Ecco dove m'hai giunto* ***I***-*Bsp*. Bolonya San Petronio.

31. Casademunt i Fiol, Sergi (1995). «Las Amazonas de Espanya de Jaime Facco». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia,* 3, pàg. 85-94; Casademunt i Fiol, Sergi (2001). «Aportació a la història de la imprempta a la península. Las Amazonas de España de Jaime Facco». *Revista Catalana de Musicología*, núm. 1, pàg. 223-225.

32. Cetrangolo, Annibale (1992). *Esordi del melodrama in Spagna, Portogallo e America*. Firenze: Leo S. Olschki editore.

33. Casademunt i Fiol, Sergi (1995). *Francesc Valls Motet* «*Quemadmodum desiderat*». Barcelona: DINSIC, Col. Músics d'aquí de Música.

34. El Ms. 8040 de la Bibliothèque nationale de France (BNF), conté les cantates: *De una medrosa noche, Inutil llanto mio, Al perder de vista*.

Giuseppe Ristorini és l'autor de dues cantates que venen a continuació (fol. 49r. i 51v.). D'aquest autor no en coneixem cap dada i no figura en cap diccionari. Podria tractar-se d'un cantant amb el mateix nom i actiu aquests anys als teatres italians.[35]

Les dues cantates que segueixen són les úniques datades i ambdues de 1736. La primera és del mestre de capella de la Catedral de Barcelona, Josep Picanyol, que substituí Francesc Valls l'any 1726 per la seva jubilació. Format segurament a la mateixa catedral i amb el seu mestre F. Valls, el 1733 guanyà les oposicions a mestre de capella del convent de l'Encarnación de Madrid.

La segona és de l'arxillaütista, també de la Catedral de Barcelona, Josep Torreblanca. D'aquest músic només sabem que presentà una súplica al Capítol el dia 22 de gener de 1725 en què demanava ser creat oficial, cosa que se li concedí,[36] i que el 26 d'abril de 1752 li donaren el viàtic.[37] En aquest segon document consta que havia servit 35 anys a la capella de la catedral i que era clergue. A part d'aquesta cantata, d'ell es conserva un *Solo a la Virgen* «*Afuera cuidados*» a la Biblioteca de Catalunya[38] i una tocata per a la guitarra a la Biblioteca Pública Arús.[39]

L'altre autor català que figura al manuscrit és Jaume Casellas, mestre de capella de Granollers, Sta. M. del Mar, i a partir de 1734 de la Catedral de Toledo. Malauradament, la seva obra és inacabada i sense el text.

Després venen dotze cantates de Nicola Porpora que són una còpia de les de l'edició de Londres de 1735 i que són dedicades «All'altezza reale di Frederico Prencipe reale di Vallia».[40] El fet de trobar copiades aquestes cantates ens demostra que la relació amb l'estranger no era tan difícil com a vegades es pensa. Porpora, cantant, viol·loncelista i compositor napolità nascut el 1686 i format al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, treballà també com a mestre de la capella reial del príncep de Hesse-Darmstadt en aquesta ciutat. Després, viatjà per Europa i la seva fama fou reconeguda arreu. Aquestes cantates no han estat transcrites, ja que són conegudes i es poden trobar a la xarxa.[41]

Acaba el manuscrit amb nou canons a tres i quatre veus, que, tret del primer, que es troba atribuït a diversos compositors, s'han identificat com d'Antonio Caldara.

35. A l'òpera *L' Olimpiade* de Domènec Terradellas feia el paper d'Aminta. A l'òpera *Scipione nelle Spagne* (drama per musica, in 3 atti; poesia: Apostolo Zono) amb música de Tomaso Albinoni, Venècia 1724, feia el paper de Cardenio. A *Arsace* (tragedia per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino el 1728), amb música de Giuseppe Orlandi, feia el paper d'Artabano. A *Il carnovale dell'anno 1726* i a *Il trionfo di Flario Olibrio* (drama per musica, in 3 atti; poesia: Apostolo Zeno e Pietro Parlati), amb música de Giovanni Porta, feia el paper de Ulderico. A *La finta cameriera* (divertimento giocoso per musica, in 3 atti; poesia: Barlocci) amb música de Gaetano Latilla, feia de Pancrazio. A *Meride è Selinunte* de Niccola Porpora, representada al teatre S. Giovanni Grisostomo de Venècia l'any 1736, feia el paper de Nicandro. I, a *L'opera in prova* de Latilla, es diu que era de Bolonya. Vid. Wiel, Tadeo (1897). *I teatrí musicali veneziani del Settecento; catalogo delle opere in musica.* Venècia: Stab. Tipo-Litográfico Fratelli Visentini.

36. Pavia i Simó, Josep (2005). «La capella de musica de la Seu de Barcelona en el segle xviii (1756-1765)». *Anuario Musical*, núm. 45, pàg. 57.

37. Arxiu de la Catedral de Barcelona. Exemplar Sagristia I f. 220.

38. Biblioteca de Catalunya, M 762/32.

39. Biblioteca Pública Arús, *Libro de sifra de viguela en el qual / se encierran diferentes tocatas* R6-4-35.

40. *12 Cantatas All'altezza reale di Frederico Prencipe reale di Vallia*, London, 1735; RISM A/I: P 5116; Ms. ***US***-*Wc*: Library of Congress, Music Division RISM A/II: 139.631.

41. Vegeu, per exemple, http://imslp.org/wiki/12_cantate_da_camera_(Porpora,_Nicola_Antonio).

[XXXII] Cànon a 3 «E che diro quand il vedro».[42]
[XXXIII] [Cànon] a 3 «Crudel d'eh non resistere».[43]
[XXXIV] Cànon a 3 «Comincio solo cantare do re re do».[44]
[XXXV] [Cànon] a 4 «Questo licor bevem allegramente».[45]
[XXXVI] Cànon a 4 «Cosi canta nell'estate sempre il grillo».[46]
[XXXVII] Cànon a 3 «Quanto mi siete care, pupille del mio ben».[47]
[XXXVIII] Cànon a 3 «Voi sole, voi sole o luci belle amor per me formo».[48]
[XXXIX] [Cànon a 3] «Sento da poco in qua, un novo foco al cor».[49]
[XL] [Cànon a 3] «Mia Clori addio ti lascio il cor mio».[50]

El venecià Antonio Caldara fou un dels compositors italians que visità Barcelona durant la guerra de Successió. Va estar al servei del duc de Mantua fins al 1708. Amb l'entrada de les tropes austriacistes a Roma l'estiu d'aquell any, Caldara entrà en contacte amb la cort de l'arxiduc. Ell fou l'autor de la Serenata[51] *Il piu bel nome*, que es representà el dia 19 de novembre de 1708, sant de la reina Elisabeth, al Teatre Reial de Barcelona, que estava instal·lat als salons de la Llotja. De l'estada a la ciutat no se'n coneixen els detalls, però en una súplica a l'emperador Carles VI, ell mateix ens explica que havia estat a Barcelona. La seva col·laboració no s'acaba aquí. D'ell es representaren a Barcelona altres òperes com *Scipione nelle Spagne*, de la qual es conserva el llibret imprès a la ciutat.[52] *L'Atenaide*, òpera que es representà a Viena el 1714 pel sant de la reina,[53] potser també es va representar a Barcelona però no se'n té la confirmació documental.

42. A. Caldara ***D***-*Hs*: Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung RISM A/II: 451.513.661; F. Durante ***D***-*MÜs*: Santini-Bibliothek RISM A/II: 451.019.107; Anònim ***D***-*MÜs*: Santini Bibliothek RISM A/II: 451.003.865; G. Bononcini ***D***-*MÜs*: Santini-Bibliothek RISM A/II: 451.003.866; Alfieri ***D***-*B*: Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung RISM A/II: 4520.000.226.

43. *Collection 73 canoni a 3 et a 4 del Sign. Antonio Caldara e di diversi* autori, ***B***-*Bc*: Conservatoire Royal de Musique ¿Caldara RISM A/II: 703.001.425.

44. *Ibíd*. ¿Caldara RISM A/II: 703.001.424.

45. *Ibíd.* ¿Caldara RISM A/II: 703.001.433.

46. *Ibíd*. ¿Caldara RISM A/II: 703.001.443.

47. *Collection 73 canoni a 3 et a 4 del Sign. Antonio Caldara e di diversi autori*, ***B***-*Bc*: Conservatoire Royal de Musique. ¿Caldara RISM A/II: 703.001.437 i 703.001.453.

48. *Ibíd*. ¿Caldara RISM A/II: 703.001.463.

49. *Ibíd*. ¿Caldara RISM A/II: 703.001.439; A. Caldara ***D***-*Hs*: Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung RISMA/II: 451.513.676.

50. *Ibíd*. ¿Caldara RISM A/II: 703.001.431; A. Caldara ***D***-*Hs*: Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musikabteilung; RISM A/II: 451.513.668.

51. *Il piu bel nome / nel festeggiarsi il Nome Felicissimo/ di/ sua maesta cattolica/ elisabeta cristina/ regina de le Spagne/ componimento da camera per musica/ Poesia del Dottor Pietro Pariati/ musica di Antonio Caldara*.

52. *Scipione nelle spagne*. Da rappresentarsi nel Regio Teatro de Barcellona. Alla presenza delle Sacre R.R. Cattoliche M.M. di Carlo III ed Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne. In Barcellona: Rafaele Figueró [1710] Wolfenbütel, Herzog August Bibliotek.

53. *L'Atenaide*. Drama per musica da rappresentarsi nel felic. giorno del nome... Imperatrice Elisabetta Cristiana... l'anno 1714 / Poesia del Apostolo Zeno. L'atto 1: Marc'Antonio Ziani, l'atto 2: Antonio Negri, l'atto 3: Antonio Caldara. Herzog August Bibliothek, Textb. 765.

4. El repertori

El repertori inclòs en aquest manuscrit omple un buit important en la música profana i ens il·lustra sobre la música que s'interpretava als ambients de saló. La introducció de la música italiana a Catalunya s'inicia com, ja s'ha dit, durant la guerra de Successió, però no és fins als anys trenta que amb l'arribada de companyies italianes per als espectacles d'òpera se'n generalitza el coneixement. És llavors que els compositors d'aquí adopten l'esquema de l'ària da capo per a les composicions musicals. Dels autors italians coneguts que figuren al manuscrit es pot destacar la coincidència que molts van estar al servei de la casa d'Àustria: Mancini i Porpora a Nàpols, i Caldara a Barcelona i Viena.

Les cinc primeres cantates del manuscrit són segurament còpies d'altres manuscrits en circulació. L'estructura és la típica italiana amb recitatius i àries da capo i el cifrat és bastant complet. Segueixen, després, unes composicions a duo en castellà que no porten el títol de cantata i que comencen per unes *coplas* pròpies de l'estructura autòctona del villancet. Van seguides de recitatius i àries da capo d'innegable influència italiana encara que amb una estructura melòdica molt menys rica que en les italianes. No queda clar que es tracti d'una sola obra o de tres. En un dels fragments, els personatges són Anarda i Fileno, per la qual cosa es tracta, doncs, d'un tema pastoril. Com que no porten encapçalament i totes són duos, menys una a tres en què la tercera veu dobla el baix, les hem subdividit en tres grups. El cifrat és bastant escàs.

La cantata de Facco evidencia el seu ofici d'instrumentista de corda en l'escriptura del baix continu, desconeguda fins ara.

Les cantates que segueixen són també en castellà i segueixen l'esquema italià de recitats i àries, i entremig trobem un altre duo que comença amb unes *coplas* i d'estil molt semblant a les que hem vist anteriorment. Cal destacar que aquest duo presenta moltes faltes i desplaçaments de frases senceres davant de la gran correcció de la resta del manuscrit. Entre aquest grup de cantates destaca la núm. 13, que jo atribuiria a Francesc Valls. L'estil recorda el de les seves *cantatas humanas* conservades en un manuscrit de la Biblioteca Nacional de França[54] i el títol de *Cantata al Humano* és l'únic que el duu en aquest manuscrit, i és el que també porten les de París. Poden reafirmar aquest criteri dos fets: el del lligam del propietari del manuscrit, Jeroni de Ribes, amb l'entorn de la Catedral de Barcelona, d'on Valls era mestre jubilat, i que tant Valls com ell formaven part de l'Acadèmia Literària Barcelonina, que es convertiria en l'actual Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

Les dues cantates que segueixen són de Giuseppe Ristorini. És possible que sigui el cantant que figura al repartiment, entre altres, de dues òperes italianes, *Arsace, drama da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano in occasione di celebrarsi il giorno natalizio della cesarea cattolica maesta di Elisabetta Cristina imperadrice regina delle Spagne*[55] i *Scipione nelle Spagne, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione l'anno 1724*[56], i, pel que sembla, pròxim al cercle de la cort de Carles VI. Són les que presenten una escriptura més detallista pel que fa a l'ornamentació i la línia vocal és de gran lluïment, tal com correspondria a un cantant d'òpera.

54. Ms. 8040, Bibliotèque National de France (BNF).

55. Biblioteca Nacional Braidense (Milà), MI - [fondo/segnatura] Racc.Dramm.6038/3.

56. ***I-Vcg*** - [fondo/segnatura] Correr - S. Samuele 164.

Les cantates de Picanyol i Torreblanca ens sorprenen per les cites que fan d'obres d'A. Vivaldi, sobretot el segon, que comença una de les seves àries amb el tema de la primavera de les cèlebres *Quatre Estacions* editades l'any 1725 per Michel-Charles Le Cène. No sembla casualitat la coincidència amb el tema, sinó que ja n'havia arribat a Barcelona algun exemplar d'alguna edició tal com passa amb les cantates de Porpora editades a Londres el 1735 i de les quals ja hem parlat abans.

5. Bibliografia (selecció)

Albareda i Salvadó, Joaquim (1993). *Els catalans i Felip V, de la conspiració a la revolta 1700-1705.* Barcelona: Vicens Vives, pàg. 138; Feliu de la Peña i Farell, Narcís (1709). *Anales de Cataluña*..., *op. cit.*, pàg. 521-522.

Campabadal i Bertran, Mireia (2006). *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en el segle xviii*. Barcelona: Abadia de Montserrat. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. ix.

Casademunt i Fiol, Sergi (1995). *Francesc Valls Motet «Quemadmodum desiderat»*. Barcelona: DINSIC, Col. Músics d'aquí.

Casademunt i Fiol, Sergi (1995). «Las Amazonas de España de Jaime Facco». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, núm. 3, pàg. 85-94.

Casademunt i Fiol, Sergi (2001). «Aportació a la història de la impremta a la península. Las Amazonas de España de Jaime Facco». *Revista Catalana de Musicologia*, 1, pàg. 223-225.

Cetrangolo, Annibale (1992). *Esordi del melodrama in Spagna, Portogallo e America*. Florència: Leo S. Olschki (ed.).

Feliu de la Peña i Farell, Narcís (1709). *Anales de Cataluña y epílogo breve de los progressos, y famosos hechos de la nacion catalana...* Vol. iii. Barcelona: Josep Llopis, pàg. 494.

Pavia i Simó, Josep (2005). «La capella de música de la Seu de Barcelona en el segle xviii (1756-1765)». *Anuario Musical*, núm. 45, pàg. 57.

Wright, Josephine Rosa Beatrice (1975). *The Secular Cantatas of Francesco Mancini (1672-1726)*. Nova York: University of New York.

Anotaciones coreográficas en la partitura del ballet pantomimo *El desertor*, de Jean B. Dauberval

Inés Turmo Moreno[1]
Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

Las últimas décadas del siglo xviii en España se caracterizan por la gran producción de ballets de acción y pantomimos en los teatros a la italiana de la corte madrileña. Entre ellos destaca especialmente el Teatro de los Caños del Peral, que produjo en torno a 160 ballets tan solo en la década de 1790. Estos ballets ilustrados o pantomímicos se representaban en los entreactos de las óperas durante las temporadas teatrales y solían durar entre 15 y 45 minutos. Su función era liberar de la carga dramática de las óperas entreteniendo al público en las veladas teatrales.

De estos ballets se imprimían los argumentos en libros, al igual que los de las óperas, y eran vendidos en el mismo teatro. Los libros de ballets causaban un gran interés entre el público y podría decirse que conformaban un pequeño género literario. Parte de la dificultad del estudio y difusión del género del ballet pantomimo es que, a pesar de disponer de numerosas fuentes donde se indican títulos y argumentos de bailes, nombre del creador coreográfico, qué bailarines lo interpretaron y qué papel desarrollaba cada uno, quiénes eran los músicos, cómo eran la escenografía y el vestuario, etc., aparentemente, no se han conservados fuentes primarias fundamentales como las partituras musicales o partituras coreográficas que permitan reconstruir los ballets y ponerlos en escena.

Aunque sí disponemos de partituras musicales de *ballets d'action* compuestos por Gluck, o de otros ballets compuestos por Mozart o Haydn, hasta la actualidad se desconocía la música de los ballets del clasicismo musical en España. No obstante, el duque de Artiaga en 1795, solicitó al primer violín de bailes Josef Spontoni la copia para archivo de 98 ballets distribuidos en 7 paquetes que se archivó en el Teatro de los Caños del Peral.[2] A día de hoy todavía no se han podido localizar estas copias, y es posible que en el transcurso de varias guerras, traslados y demolición del teatro no hayan pervivido hasta la actualidad.

Sin embargo, en la partitura de *El desertor* conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y más concretamente en el pliego de guarda que localizamos en la primera carpeta de la fuente MUS 600-5, aparece el título de «N.º 14 Folleto de Baile/ El desertor francés»[3]. Hasta el momento se había considerado que esta inscripción, especialmente el «N.º 14» podía ser resultado de los diferentes traslados del documento y sus catalogaciones en las entidades históricas donde ha sido conservado. Sin embargo, si se compara con los listados relativos a los paquetes de los papeles referentes al Teatro de

1. ORCID: 0000-0002-1464-8727.

2. Biblioteca Nacional de España, Ms. 14053-1.

3. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura MUS 600-5.

los Caños del Peral conservados en la Biblioteca Nacional de España, resulta que el ballet de *El desertor francés* es el ballet número 14 del cuarto paquete. Esta información da nuevas perspectivas con respecto a la pervivencia de las copias de Spontoni, pues es posible que muchos de los ballets pensados para ser archivados se encuentren en diferentes archivos y bibliotecas esperando ser localizados y catalogados.

La ausencia de partitura coreográfica dota de mayor importancia a la presencia de partituras musicales, y más concretamente a las anotaciones coreográficas que en ellas se conservan. Las fuentes musicales se han constituido como un elemento indispensable para la realización de las recreaciones históricamente informadas de los ballets ilustrados, y gracias a ellas, se han podido llevar a cabo estudios sobre diferentes ballets estrenados en el Teatro de Los Caños del Peral de Madrid en la década de 1790.

El mejor ejemplo para la demostración de la presencia de anotaciones coreográficas es la misma fuente del ballet de *El desertor.* Sin embargo, previo a su análisis es necesario contextualizarlo con el repertorio dieciochesco y diferenciarlo del ballet prácticamente homónimo: *El desertor francés*.

Figura 1. Diseño de vestuario de la ópera *Le dèserteur,* para la puesta en escena en el Teatro de la Porte Saint-Marin de París en 1824. Biblioteca Nacional de Francia, sig. 4-OI-COTHE-78 (173).

2. *El desertor* y *El desertor francés*

El desertor y *El desertor francés* son dos de los ballets ilustrados más estudiados del repertorio del siglo xviii. Sin embargo, a excepción de los estudios realizados por el investigador Edmund Fairfax, hasta el momento no se ha realizado una reconstrucción coreográfica o musical ni se ha configurado una metodología para poder llevarla a cabo. De igual manera, los estudios de la mayoría de los investigadores no incluyen la puesta en escena de estos ballets en la corte madrileña, descuidando numerosos documentos albergados en las bibliotecas y archivos españoles que aportan mucha información de estas

piezas emblemáticas del repertorio dieciochesco. Tan solo los estudios teóricos de la Dra. Stepanova[4] y del investigador Ignacio Sanjuán Astigarraga[5] parecen tener en cuenta las fuentes españolas.

Estos dos ballets se representaron un total de 21 veces en el Teatro de los Caños del Peral, once *El desertor francés* (compuesto de coreútica por Domingo Rossi) y diez *El desertor* (compuesto para los Caños del Peral por Juan Medina sobre la versión original de Jean Dauberval). El reducido número de representaciones en la corte de Madrid de estos ballets militares de repertorio, reconocidos internacionalmente, podría ser debido, según la Dra. Stepanova[6], a la Revolución francesa y al sentimiento que esto provocó en los territorios de la península ibérica. Sin embargo, el argumento o temática era de gran interés teniendo en cuenta el gran número de óperas y fuentes dramáticas conservadas con la misma temática o la recuperación de este ballet en la primera mitad del siglo XIX en los teatros españoles y el gran número de fuentes que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid relacionadas. Además, la existencia de dos ballets de repertorio surgidos de un mismo tema argumental lo hace único en cuanto a su recreación coreográfica y la puesta en escena de ambos en el mismo teatro con apenas dos años de diferencia los hace sin duda dos ballets dignos de ser analizados.

De estos dos ballets, el más reconocido es el ballet pantomimo tragicómico *El desertor* de Jean Bercher Dauberval (1742-1806), estrenado en 1784 en en el King's Theatre de Londres, donde era maestro de danzar.[7] Este ballet se puso en escena en innumerables ocasiones hasta bien entrado el siglo XIX. Estas dos composiciones (Domingo Rossi y Jean B. Dauberval) no son las únicas relevantes en lo que a coreógrafos reconocidos se refiere. También el maestro de danzar Maximilien Gardel (1741-1787) —asistente de Gaetano Vestris (1729-1808) junto con Dauberval— hizo su propia versión en 1786[8] y Charles Le Picq (1745-1806) —compañero y rival de Domingo Rossi (1746-1817?)— también compuso su propio ballet, estrenado en San Petersburgo en 1789.[9] Según la Dra. Vera Fouter Fouter, este último estaba basado en el ballet de Dauberval[10] y, atendiendo a las descripciones de Kathleen Kuzmick del ballet de Gardel, parece que ambos estaban compuestos sobre la misma partitura musical, la cual a su vez estaba basada en la ópera homónima de Pierre-Alexandre Mosigny (1729-1817).

Es posible, sin embargo, que la producción española del ballet de Dauberval fuera ligeramente diferente a las producciones europeas debido a la técnica coreográfica del repetidor Juan Medina, quien fue el encargado de poner en escena la obra del francés. A pesar de que la partitura coincide con las versiones del ballet de Dauberval, y que Juan Medina fue educado en la técnica pantomima —y orgulloso alumno de Dauberval, como se aprecia en la introducción del libro de «bayle»[11]—, la ausencia de un registro coreográfico permite dudar ante la posible modificación coreográfica para adaptar la obra de repertorio al gusto madrileño.

4. Stepanova, Tatiana (2018). *El ballet prerromántico en Madrid 1787-1833*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

5. Sanjuán Astigarraga, Ignacio (2015). «El desertor francés, versión de un baile pantomímico en Madrid (1788-1820)». *Cantos de guerra y Paz*, 2015, págs. 267-279.

6. Stepanova, Tatiana (2018). *El ballet prerromántico en Madrid..., op. cit.*, pág. 194.

7. Ver: https://eighteenthcenturyballet.com/le-deserteur-a-pantomime-ballet-1784/ (consulta: 22-11-2024).

8. Kuzmick Hansell, Kathleen (1984). «Ballet in Stockholm during the later 18th century and its relationship to contemporary trends on the Continent». *Svensk Tidskrift för Musikforskning Swedish Journal of Music Research*, núm. 66, págs. 9-42.

9. Fouter, Vera (2014). *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, pág. 370.

10. *Ibid*.

11. *El desertor*, Biblioteca Nacional de España, signatura: T/12429.

3. La partitura musical

En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se localizan diferentes fuentes musicales relacionadas con el baile del desertor. Por ejemplo, de teatro breve se conservan partituras musicales de un sainete (Mus 69-19) o de una tonadilla (Mus 128-19), ambas denominadas *El desertor* y originales del siglo xviii. También se encuentran diferentes óperas: *El desertor*, ópera manuscrita de Luciano Francisco Comella (fechada en 1802), y *El desertor*, ópera de Giuseppe Gazzaniga fechada en el mismo año. También hay apuntes de teatro como la obra de Mercier traducida o *El desertor: Bayle nuebo*, apuntes de teatro fechados en 1762-1767; finalmente, se encuentran las dos partituras musicales de mayor interés para el tema que nos ocupa, *Bayle del desertor* (1762) y *Baile El desertor francés* (1790). A pesar de que el primero de ellos está fechado sobre 1762, lo cierto es que atendiendo a la fuente y al estilo de copia puede comprenderse entre 1760 y la década de los 1790 del mismo siglo. Por ello, y atendiendo a los «libros de bayle» localizados en la Biblioteca Nacional de España, parece que la partitura musical de *El desertor* (cinco actos) correspondería al ballet de Domingo Rossi estrenado en España en 1788 (*El desertor francés*: bayle pantomimo) mientras que la partitura de *El desertor francés* (bayle en tres actos) correspondería a la versión de Mr. Dauberval estrenada en 1790 (*El desertor*: bayle pantomimo tragicómico, en tres actos).

Aunque terminológicamente parezca una confusión —pues según estas conclusiones la partitura de *El desertor* correspondería al «bayle» *El desertor francés* y viceversa—, lo cierto es que por cronología y número de actos tanto de las fuentes musicales como de los «libros de bayle» parece que esta sería la catalogación correcta.

A pesar de que el ballet de Domingo Rossi y el ballet puesto en escena por Juan Medina tienen poco en común musicalmente hablando, para la comprensión del género de los bayles pantomimos españoles es interesante comparar ambas fuentes originales.

En lo relativo al manuscrito, vemos gracias al pliego antes mencionado que «El desertor francés» (MUS 600-5) tiene sin duda su origen en los paquetes de Spontoni. Esto lo fecha entre los años 1795 y 1796. Aunque las partichelas interiores indican una fecha más tardía (de lo que luego hablaremos), lo que está claro es que «El desertor» (MUS 609-1) parece más antigua por la caligrafía del copista. Ambas copias parecen de archivo, pues no presentan desperfectos. Sin embargo, en las partichelas de *El desertor francés* se encuentran un mayor número de anotaciones manuscritas posteriores sobre la transcripción original.

Figura 2. Detalle de la portada de la partitura musical *El desertor francés*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (signatura: MUS 600-5).

3.1. Sobre la autoría musical

Utilizando las investigaciones de Fairfax como estado de la cuestión, se conoce que la partitura musical del ballet estrenado por Dauberval en 1784, *El desertor*, sería un arreglo del músico François Hippolyte Barthélemon (1741-1808) sobre la partitura de la ópera de Pierre-Alexandre Mosigny. La investigación de Fairfax afirma que el ballet sería una creación del primer compositor, utilizando como melodías partes de la ópera de Mosigny. Como el mismo Fairfax dice, esto sería una práctica habitual en la creación coreográfica del siglo, donde usarían músicas reconocidas por el público para componer las nuevas obras.

Sin embargo, el estudio de Fairfax deja de lado las fuentes musicales españolas y ha realizado una reconstrucción musical de la partitura completa a partir de fragmentos y reducciones publicados en diferentes años: versión para tecla de Barthélemon (1785) y Chabran (1784-1785) y partitura del repetidor (1785). Fairfax asegura que la partitura completa no ha sobrevivido. En España disponemos de una partitura completa, con todas las partes sueltas del ballet de Dauberval, y otra igualmente completa del ballet de Rossi.

De este segundo ballet se desconoce el autor. La posibilidad de la concordancia con la música de Mosigny queda reducida después de las comparaciones de ambas obras. Lo mismo ocurre con la partitura del ballet de Maximien Gardel. Por ejemplo, siguiendo la partitura del ballet de Dauberval y las descripciones del ballet de Gardel por Kathleen Kuzmick,[12] el segundo acto del ballet termina con un breve movimiento de danza que comprende la continua repetición de ocho compases. Este número no coincide con la partitura del ballet de Domingo Rossi localizada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Lo mismo ocurre con la sinfonía del ballet, pues en la partitura de Dauberval coincide musicalmente con la obertura de la ópera de Mosigny, mientras que en el ballet de Rossi la sinfonía es completamente diferente.

Aunque sí es cierto que algunas partes de la partitura de Dauberval coinciden musicalmente con la ópera de Mosigny —es el caso, por ejemplo, de la sinfonía del ballet que coincide con la obertura, o el final del segundo acto que termina con un breve movimiento de danza que comprende la continua repetición de ocho compases[13]—, la obra entera no concuerda, y es posible que algunos números pertenezcan a otras obras o incluso sean de nueva composición.

3.2. Números musicales de El desertor *de Jean B. Dauberval*

La partitura tiene 56 números distribuidos de la siguiente manera:

Obertura (*Andante*): flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

Acto 1

- N.º 1. *Andantino*: trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola y bajos.
- N.º 2. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 3. *Allegro*: trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola y bajos.

12. Kuzmick Hansell, Kathleen (1984). «Ballet in Stockholm during the later 18th...», *op. cit.*, pág. 26.
13. *Ibid.*

- N.º 4. *Andantino*: violín primero, violín segundo, viola y bajos.
- N.º 5. *Andante*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 6. ¿?: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 7. *Allegro*: octavín primero, violín primero, violín segundo, viola
- N.º 8. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 9. *Adagio*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 10. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 11. *Poco lento*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 12. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- Padedú (*Polonaise*): fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 13. *Allegretto graciosso*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 14. *Allegro assai*: flauta primera, flauta segunda, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 15. *Allegro spirituoso*: flauta primera, flauta segunda, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 16. *Andante*: flauta primera, flauta segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 17. *Gavote*: trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 18. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 19. ?¿: flauta primera, flauta segunda, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 20. *Marqué allegro*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

Entreacto (*Allegro*): flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

Acto 2

- N.º 1. *Allegro*: clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 2. *Gracioso*: flauta primera, flauta segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 3. *Con motto*: fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 4. *Allegretto*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

- N.º 5. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 6. *Presto*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 7. *Adagio*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 8. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 9. *Larguetto*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 10. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 11. *Allegro Assai*: flauta primera, flauta segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 12. *Allegretto*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 13. ?¿: flauta primera, flauta segunda, fagot segundo, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 14. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

Entreacto (*Allegro Assai*): flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

Acto 3

- N.º 1. *Marche*: octavín primero, octavín segundo,fagot primero, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 2. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 3. *Andante*: violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 4. *Andante Gracioso*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 5. *Adagio*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 6. *Allegro*: violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 7. *Marchia*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 8. *Maestoso*: fagot primero, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 9. *Andante*: violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 10. *Adagio*: flauta primera, flauta segunda, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 11. *Allegro*: flauta primera, flauta segunda, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 12. *Marche*: flauta primera, flauta segunda, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 13. *Marcha*: fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

- N.º 14. *Adagio*: fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 15. *Andantino*: flauta primera, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 16. *Allegretto*: flauta primera, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 17. *Valz*: fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- N.º 18. *Allegretto*: flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, violín primero, violín segundo, viola, bajos.
- Padedú (*Adagio*): flauta primera, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, trombón, violín primero, violín primero *divisi*, violín segundo, viola, bajos y timbales.
- Final (*Allegro*): flauta primera, flauta segunda, fagot primero, fagot segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, viola, bajos.

Según las diferentes partes, la orquesta disponía de flauta primera, flauta segunda, octavín primero, octavín segundo (interpretado posiblemente por los flautistas), fagot primero, fagot segundo, clarín primero, clarín segundo, trompa primera, trompa segunda, trombón, violín primero, violín segundo, viola, bajos y timbal. Cada parte tiene partichela propia y todas parecen estar escritas con la misma mano. Hay dos partituras de bajo, a la primera la denomina «principal», por lo que posiblemente habría varios instrumentos. La segunda se denomina «basse del baile» y es igual que la primera.

3.3. Anotaciones coreográficas

En cuanto a los nombres de los diferentes números, la copia del ballet de Dauberval incluye nomenclatura relacionada con la parte o forma coreográfica. En ocasiones, en lugar del número correspondiente, aparecerán títulos como «Padedú», indicando de esta forma las características coreográficas de la pieza. Estas indicaciones tendrán mucho que decir igualmente con respecto a la fecha de las partichelas.

Por otro lado, en esta partitura también encontramos anotaciones relativas a la acción coreográfica[14], tanto siendo parte de la copia, como de manera manuscrita posterior. Las anotaciones en la parte del violín primero, por ejemplo, incluyen las siguientes indicaciones:

- Acto 1. N.º 2 («hasta que haya salido», copia; «decoración», autógrafa), n.º 15 («quando el Ynvalido haya salido», copia; «mas vivo y después de spera», autógrafo), n.º 16 («para un poco», copia)
- Acto 2. N.º 2 («la mano a la frente», copia)
- Acto 3. N.º 1 («cuando haya llegado Luisa», copia; «Banda militar» autógrafo); n.º 2 («tambour on reprend la marcha», copia; «muta scena» autógrafo), n.º 3 («hasta que Jolier haya partido», copia), n.º 8 («Hasta que Labuatier esta dentro», copia), n.º 15 («hasta que le da las harmas a Cairon», autógrafo), n.º 17 («cuando ellos sostienen [refiriéndose al valz]», copia)

14. En el caso de la partitura del ballet de Rossi las únicas indicaciones que encontramos son las relativas a la mutación de la decoración o a elementos escénicos como el sonido de un tiro en el arresto de Dorimel o de la caja (percusión) en el momento de la ejecución.

La existencia de estas anotaciones coreográficas junto con la conservación del «libro de bayle» permite, como veremos a continuación, enlazar los 18 números musicales con las partes argumentarles y, del mismo modo, facilita la recreación históricamente informada del ballet.

3.4. Datación a partir de las anotaciones y formas coreográficas

Al margen de las cuestiones coreográficas, existen anotaciones que junto con los nombres de las formas coreográficas, parecen indicar que algunas de las partichelas que forman parte de la fuente conservada son del siglo XIX. Este dato ya lo menciona Ignacio Sanjuán Astigarraga, aunque será preciso revisar sus conclusiones.[15]

En las anotaciones coreográficas disponemos de cuatro menciones a cuatro personas o personajes: «Labuatier», «Cairon», «Luisa» y «Jolier». Según Sanjuán, la copia pertenecerá al período de Luis Labottiere y Antonio Cairón, advirtiendo que la mención a «Luisa» podría ser también a la bailarina Luisa Valdés, pero pasando por alto a «Jolier». Aunque, en efecto, la mención de Luisa podría tratarse de esa bailarina, también podría tratarse simplemente del nombre del personaje femenino protagonista. La que no deja lugar a la duda es la mención de «Labuatier», bailarín que puso los pies en la escena española por primera vez en 1818 y que presentó ballets de Jean Dauberval, como *La hija mal guardada* (paquete 6, n.º 5) y *El desertor francés* (estrenado en 1820) y otros ballets también presentes en los paquetes españoles como *Don quijote en las bodas de camacho* (paquete 4 de Spontoni, n.º 10). El ballet de *El desertor francés* (así denominado en el *Diario de Madrid* del 18 de enero de 1820), se pone en escena en el Teatro de la Cruz y participa en él el mismo Antonio Cairon como bailarín.

Esto indica que a pesar de que el pliego de guarda pueda ser el original de Spontoni, sin duda las anotaciones que en la partitura aparecen pertenecen a la reposición del ballet en 1820. Sin embargo, existe una diferencia entre la caligrafía de las anotaciones coreográficas «propias» de la copia (por ejemplo, «La mano a la frente») y las menciones de estos personajes, por lo que incluso puede indicar la recuperación de una copia de inicios del XIX de los paquetes de Spontoni o simplemente ser la mano del copista y del primer violín de bailes.

Es posible, que para la vuelta a los escenarios del baile extranjero, se recuperaran las copias de archivo de 1795 y se rehicieran partichelas para su utilización en los teatros públicos. En este contexto es probable que se incluyeran partes musicales que estuvieron ausentes en la puesta en escena de Juan Medina en el siglo XVIII.

Resulta interesante prestar atención al final de la partitura de *El desertor francés* pues en ella, encontramos una estructura que no resulta desconocida en el repertorio de danza clásica tradicional. Este ballet finaliza con un «paso a dos» y una «coda», forma coreográfica que por el momento no había aparecido en otros ballets del repertorio del siglo XVIII como pueden ser los ampliamente estudiados *Semiramis* o *Don Juan de Gluck*. Sin embargo, esta estructura tradicionalmente sí se ha utilizado en las recreaciones del también ballet de Dauberval *La fille mal gardée*, a pesar de que la partitura original del estreno en 1789 consistiera en una recopilación de músicas preexistentes.

La finalización de un ballet mediante «paso a dos» y «coda» es, sin duda, un elemento muy utilizado durante todo el siglo XIX y característico de los ballets del romanticismo y el clasicismo. En *El desertor francés* —unido a los ya numerosos estudios sobre *La Fille mal gardée*— encontramos un precedente sin duda interesante para el estudio de este elemento coreográfico. Aunque en el ballet ilustrado sí se comienza a ver la forma

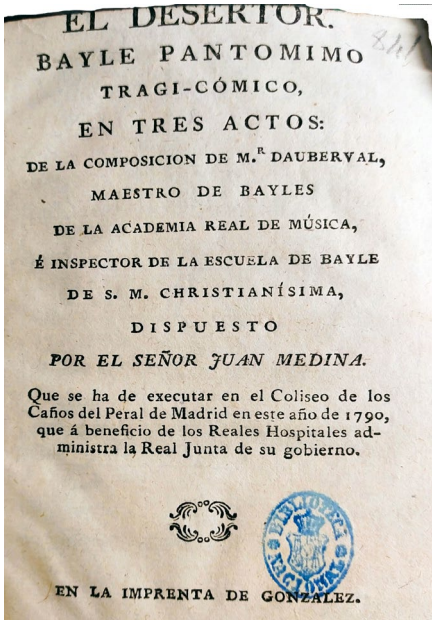
15. Sanjuán Astigarraga, Ignacio (2015). «El desertor francés, versión…», *op. cit.*, pág. 277.

coreográfica del padedú, su unión con la «coda» parece indicar una mayor conexión con el estilo del ballet del siglo XIX y es probable que este final en realidad fuera un añadido de la puesta en escena de Labottiere.

4. El «libro de bayle» y su comparación con la partitura musical

En España se conservan en la Biblioteca Nacional de España los libretos de ambos ballets. El primero de ellos, *El desertor francés*, está considerado como un «Bayle pantomimo sacado del drama en prosa del Señor Mercier», impreso en la oficina de Pantaleon Aznar.[16] Por otro lado, el libro perteneciente al ballet *El desertor* no dispone de aviso alguno, pero sí incluye la descripción de este donde está considerado como un «Bayle pantomimo tragi-cómico en tres actos» dispuesto por Juan Medina sobre la composición de Mr. Dauberval, «maestro de Bayles de la Academia Real de Música, e Inspector de la Escuela de Bayle de S. M. Christianísima». También incluye una introducción escrita por el mismo Juan Medina.

A pesar de que ambos ballets están basados en la misma premisa, el ballet de Juan Medina está compuesto sobre el argumento de la ópera de Alexandre Mosigny estrenada en 1769 cuyo libretista fue Michel-Jean Sedaine. Como el mismo Rossi anuncia en el aviso, en su caso, su composición se basa en la obra de Louis-Sébastien Mercier (1770).[17] Su diverso origen provoca diferencias sustanciales en ambos argumentos. La más relevante, sin duda, es en torno a los personajes.


EL DESERTOR.

BAYLE PANTOMIMO

TRAGI-CÓMICO,

EN TRES ACTOS:

DE LA COMPOSICION DE M.R DAUBERVAL,

MAESTRO DE BAYLES

DE LA ACADEMIA REAL DE MÚSICA,

É INSPECTOR DE LA ESCUELA DE BAYLE

DE S. M. CHRISTIANÍSIMA,

DISPUESTO

POR EL SEÑOR JUAN MEDINA.

Que se ha de executar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año de 1790, que á beneficio de los Reales Hospitales administra la Real Junta de su gobierno.

EN LA IMPRENTA DE GONZALEZ.

Figura 3. Detalle de la portada del «libro de bayle» *El desertor. Bayle pantomimo trago-cómico en tres actos*. Biblioteca Nacional de España (signatura: T/12429).

16. *El desertor francés* (pág. 3), Biblioteca Nacional de España, signatura: T/12378.

17. Aunque existe la posibilidad de que el argumento del ballet de Rossi lo dedujera del argumento del ballet original de G. Angiolini, como la misma Dra. Stepanova comenta (pág. 175), hay varias modificaciones argumentarles que permiten —junto con la aclaración de Rossi sobre la utilización del drama de Mercier para «libro de bayle» (y no la traducción de Olavide)— no considerar el argumento de Rossi como una relectura del libro de Angiolini.

4.1. Relación de números musicales con partes argumentales

Siguiendo una metodología de comparación entre el «libro de bayle» de Rossi y la partitura musical MUS 609-1, podemos determinar qué parte argumental pertenece a qué parte musical y de esa manera seleccionar correctamente ambas partes para hacer la recreación coreográfica lo más fiel posible a la versión histórica.

De esa manera podemos comprender que lo que en la partitura musical se denominan «actos» serían en realidad las «escenas» del «libro de bayle». En ese caso, la relación musical-dramática sería la siguiente:

- Sinfonía (obertura).
- Escena I (campo con vistas a Estrasburgo): números 1, 2 y 3 del acto 1.

Danzas de los miembros de la armada y pantomima en la que el comandante envía a Sanfrane a la ciudad con su regimiento.

Número 4 del acto 1, mutación del decorado del campo a la sala.

- Escena II (sala): del acto 2, n.º 1 (pantomima de la boda de Cleri y Dorimel), n.º 2 (danza de invitados), n.º 3 (paso a dos de Cleri y Dorimel), n.º 4 (baile de Cleri y Dorimel con invitados), n.º 5 (pantomima de la llegada de Sanfrane y ocultamiento de Dorimel), n.º 6 (reconocimiento y arresto de Dorimel).

Número 7 del acto 2, mutación del decorado de la sala a la prisión.

- Escena II (prisión del regimiento): del Acto 3, n.º 1 (Dorimel escribe la carta a su padre), n.º 2 (reconocimiento de Sanfrane de su hijo y llegada del prefecto), del acto 4, n.º 1 (consejo para la sentencia de Dorimel), n.º 2 (llegada de Cleri y su madre).
- Escena IV (plaza fuera de la ciudad): del acto 5, n.º 1 (ejecución de Dorimel), n.º 2 (lectura de la carta para detener la ejecución y baile general de alegría).

Por otro lado, por el momento en el que se encuentran las menciones a los diferentes bailarines del momento, podemos suponer qué personajes interpretaban Cairon y Labottiere: Sanfrane y Dorimel, respectivamente.

Al margen de la relación de los números musicales con las partes argumentales, las anotaciones coreográficas permiten crear una coreografía en torno a las acciones que se describen y ajustar gestos pantomímicos a compases musicales. Por otro lado, aunque se trate de una copia posterior, las anotaciones coreográficas nos dan información sobre la interpretación de la música del ballet ilustrado y permiten comprender las partituras musicales a la hora de la reconstrucción de la parte musical, pues es evidente gracias a estas anotaciones que las normas musicales tradicionales como repeticiones, *da capos*, finales de la pieza, etc... no estaban sujetas a signos en las partituras, sino a la acción de la escena.

5. Conclusiones

La música fue un elemento imprescindible para la construcción dramática del ballet ilustrado. Por ello, las fuentes musicales constituyen una herramienta coreológica única para el estudio del género. La inexistencia de un gran volumen de partituras musicales de los ballets ilustrados ha imposibilitado hasta la actualidad conformar un repertorio dieciochesco suficientemente cuantioso como para poder analizar el repertorio en su conjunto. Más concretamente, del gran volumen de ballets españoles, no se ha localizado en la actualidad ni un 1%, un porcentaje desalentador para el estudio del repertorio. Sin embargo, la localización de una de las partituras de los paquetes que el duque de Artiaga solicitó

al primer violín de bailes Josef Spontoni en 1795 abre nuevas perspectivas hacia el descubrimiento de nuevas fuentes en el futuro.

La partitura musical es una valiosa fuente de información, pues, además del contenido musical, puede contener anotaciones que aportan datos no solo relativas al espacio sonoro de la obra, sino también sobre el contexto (como pueden ser los músicos que interpretaron la obra, los bailarines, el número de representaciones…). En la mayoría de los casos, estos datos, de no ser por la pervivencia de esta partitura, se desconocerían debido a la inexistencia de otras fuentes documentales. Al margen de las características musicales y su uso como fuente documental, las partituras habitualmente incluyen anotaciones escénicas que facilitan la recreación histórica —debido a la disposición de datos relativos tanto a los personajes como a los elementos escénicos— y también permiten distinguir la correspondencia del estilo de composición coreútica española con los estilos internacionales, confirmando de este modo la participación del Teatro de los Caños del Peral en la circulación coreo-musical europea del ballet ilustrado en el siglo XVIII.

6. Bibliografía

Cafiero, Rosa (2009). «Ballo teatrale e musica coreutica». En: *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*. Napoli: Turchini Edizioni, 2 vols. II, págs. 707-732.

Cotarelo, Emilio (2004). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Fairfax, Edmund (20023). *The Styles of eighteenth-century ballet*. London: Scarecrow Press, Inc.

Fouter, Vera (2014). *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Kuzmick Hansell, Kathleen (1984). «Ballet in Stockholm during the later 18th century and its relationship to contemporary trends on the Continent». *Svensk Tidskrift för Musikforskning Swedish Journal of Music Research*, núm. 66, págs. 9-42.

Onesti, Stefania (2015). «Danza e Pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura». *Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, scritture, visioni*, vol. VII, núm. 6, págs. 89-97.

Sanjuán Astigarraga, Ignacio (2015). «El desertor francés, versión de un baile pantomímico en Madrid (1788-1820)». En: *Cantos de guerra y Paz*. Págs. 267-279.

Stepanova, Tatiana (2018). *El ballet prerromántico en Madrid 1787-1833*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Turmo Moreno, Inés (2024). «Recreación de un Ballet Pantomimo a partir de fuentes musicales: La Caza de Enrique IV». En: Antonio Ezquerro Esteban; Oriol Brugarolas Bonet; Joan Cuscó Clarasó; Carmen Álvarez Escandell; Manuel Grande Escosa (eds.). *«Harmonia mundi» Del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, col. Consonantia Digital, 1, págs. 321-331.

6.1. Fuentes primarias

- Biblioteca Nacional de España
  - Medina, J.; Dauberval, J.; González, M. (1790). *El desertor : bayle pantomimo tragi-cómico, en tres actos, de la composicion de Mr Dauberval, maestro de bayles de la Academia Real de Música, é inspector de la Escuela de Bayle de S.M. christianísima / dispuesto por el señor Juan Medina, que*

se ha de executar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid en este año de 1790, que á beneficio de los Reales Hospitales administra la Real Junta de su gobierno. en la Imprenta de Gonzalez. (T/12429).

- Rossi, D.; Mercier, L.-S.; Aznar, P. (1772, según catálogo de la BNE) [1788, fecha real]. *El desertor francés : bayle pantomimo / sacado del drama en prosa del Señor Mercier, y puesto en scena por el Sr. Domingo Rossi, que se ha de egecutar en el Coliseo de los Caños del Peral de Madrid, que á beneficio de los Reales Hospitales administra la Real Junta de su Gobierno. en la Oficina de Pantaleón Aznar.* (T/26240).
- Rossi, D.; Ruiz de la Viñuela, J.; Rosquellas, J.; Álvarez Acero, B.; Spuntoni, J.; Guerra, P.; Albertarrelli, F. (1795). *Papeles referentes al Teatro de los Caños del Peral y a la Real Junta de Hospitales*. (MSS.MICRO/8349).

- Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
  - Bayle del desertor [música manuscrita]: con violines, viola, flauta, oboeses, clarinetes, trompas, fagot, bajo (Mus 609-1).
  - Baile El desertor francés [música manuscrita] (MUS 600-5).
  - Giuseppe Gazzaniga (1743.1818). El desertor [Musica Manuscrita]: ópera bufa en dos actos (Mus 232-1, Mus 232-2, Mus 233).
  - El desertor: Baile [manuscrito] (1762) // Baile en verso, Saynette. (Tea 1-198-42, A).
  - El desertor: Bayle Nuebo [manuscrito] (1767) // Baile en verso (Tea 1-198-42, C).
  - José López de Sedano (1763-1779). El desertor. Comedia [manuscrito] (Tea 1-105-1, A).
  - Pablo del Moral (1765-1805). El desertor. Tonadilla [música manuscrita] (Mus 128-10).
  - Sainete El desertor (1761) [música manuscrita]: con violines (Mus 69-19).
- Biblioteca Nacional de Francia (BNF)
  - Dauberval, Jean (1785). *Le déserteur ballet pantomime tragi-comédie en trois actes de la composition / de Mr Dauberval... donné à Bordeaux le 30 décembre 1785*, ed. P. Phillippot (Bordeaux) (Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, GD-23051).
  - Monsigny, Pierre-Alexandre (1769). *Le Déserteur, drame en 3 actes, représenté par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy le 6 mars 1769. Gravé par Melle Vendôme et le sr Moria*, ed. Cl. Hérissant (Paris) (Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM5-146).

La música en la Orden de Predicadores: entre un vacío documental y su necesaria reinterpretación

Alejandro J. López-Ribao OP
Pontifici Ateneu Sant Pacià de Barcelona
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introducción

Al dar comienzo a este estudio y posteriores reflexiones sobre cómo valorar y reinterpretar el supuesto vacío documental en lo que concierne a la música en la Orden de Predicadores creemos que sería adecuado parafrasear una antífona gregoriana central dentro de esta; la antífona dedicada a su fundador, santo Domingo de Guzmán. En ella se le alaba como *Oh spem miram*, es decir «Oh gran esperanza». Gran esperanza que podría tener el estudioso en localizar, en una de las órdenes más activas a lo largo de la Baja Edad Media y durante toda la Modernidad, ingente material musical, asimilable al producido por sus contemporáneas mendicantes sean franciscanos, agustinos o carmelitas. Gran esperanza de hallar una filia entre una orden dedicada a la predicación y un vehículo eficaz para esta como es la liturgia que presupone música, la paraliturgia abonada por la música prestigiosa o la simple belleza de uno de los caminos indicados por la teología tomista hacia Dios.[1] Gran esperanza de situar entre sus frailes, monjas o laicos músicos e intérpretes importantes o en sus archivos, fraccionados, pero aun ricos en documentación, partituras con las que completar la investigación oportuna. Sin embargo, una de las primeras claves en este estudio sería continuar con la citada antífona: *Oh spem miram quam dediste* en vez de *Oh spem miram quam canebatis*. El impulso de la esperanza no recae en la música, sino sobre la palabra y la acción. Porque puede ser una decepción percibir que esta orden sea vista o tratada historiográficamente como una de las más reacias al mundo musical a lo largo de los siglos. Y reacia no solo en su uso, sino también en su cultivo y patronazgo.

Esta idea se ilustra con dos ejemplos obtenidos entre los propios historiadores de la orden. El primero es la extensa obra en dos volúmenes titulada *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani,* publicada por fray Vincenzo Marchese en 1845 y reeditada a lo largo de la segunda mitad del siglo xix. Como se puede apreciar en su título, el dominico italiano habla de pintores, escultores y arquitectos, sin hacer mención a compositores o intérpretes. Y ciertamente sobre ninguno de ellos se pronuncia. El segundo es mucho más explícito. El historiador fray José Salvador y Conde, en un artículo fechado en

1. Sobre el particular debe indicarse que, aunque la belleza no se encuentre entre las cinco vías referidas a la existencia de Dios que el teólogo expone explícitamente en la conocida *questio* de su *Suma Teológica* (*S. T.*, I, q. 2, a. 3), sí que hay autores que a través de un estudio más amplio de su obra afirman la posibilidad de entenderla en esa clave. Sirva como ejemplo Barraca Maira, Javier (2018). *Dios y lo bello. Estética y transcendencia*. Madrid: San Pablo, págs. 20-32; o Schmidt Andrade, Ciro E. (1994). «La belleza como camino hacia Dios: santo Tomás de Aquino». *Sapientiae*, vol. 49, núms. 193-194, págs. 217-228.

1994, concluía que «los dominicos no se han distinguido, como gremio, por su dedicación a la música».[2] Sus palabras vienen autorizadas por la valía académica de un autor que investigó y compiló la historia de la provincia dominicana de España durante los siglos XIX y XX, así como múltiples biografías de sus frailes o sus publicaciones.

Sin embargo, creemos que la lectura adecuada tras estas afirmaciones no debería ser pesimista y aun menos concluyente. Al contrario, nos correspondería caer en la necesidad de reinterpretar las fuentes documentales para poder encontrar una serie de nuevas ideas o claves de lectura que nos iluminen sobre el tema de la música en la Orden de Predicadores desde una renovada perspectiva. Siguiendo una metáfora musical, deberíamos abordar el silencio como una parte de la música que da sentido al discurso, y no como un silencio que implique el vacío histórico.

Para llevar a cabo esta reinterpretación dividiremos nuestro trabajo en cuatro puntos, en cuatro claves de lectura: lo que se legisla, lo que se narra, lo que se vive y lo que acaece. En el primer apartado nos fijaremos en el aspecto normativo de la orden sobre la música a través de sus constituciones y actas de los capítulos generales, así como en algunos escritos que, por su fuerza fundacional y carismática, son percibidos a lo largo de su desarrollo como normativos. El segundo quiere ser una visita a los propios relatos que se cultivan en ella, a la forma en que las comunidades conventuales explicaron su propia historia mediante las crónicas o *Lumen Domus*. Por lo que se vive entendemos la manera de enmarcar a los diferentes datos que en torno al mundo de los cantores, organistas o músicos profesionales se pueden encontrar en la orden, mundo que no necesariamente dejó una huella en sus crónicas o relatos y por ello no englobado en el punto anterior. Por último, creemos que los legados materiales destinados a fundaciones de misas o a solemnizar fiestas que iban atesorando las comunidades son un instrumento interesante, observándose como se preveía destinar esos ingresos acaecidos y visualizar la parte que tendría la música en ellos.

En definitiva, pretendemos comentar el tema del cultivo y valor otorgado a la música en la Orden de Predicadores desde estas cuatro perspectivas, convencidos de que una visión basada en estas coordenadas nos ayudará a obtener sugerentes conclusiones y abrir el camino hacia nuevas investigaciones.

2. Lo que se legisla

Las constituciones de la orden hasta finales del siglo XIX se componían del llamado texto *maior* y el texto *minor*. El primero se entendía como una constitución fundamental reservada a la autoridad pontificia para ser modificada. El segundo se componía por la legislación que se había ido incorporando a través de los capítulos generales. En concreto por normas aprobadas en tres capítulos generales consecutivos. Su función era la de complementar y concretar el texto *maior* al tener la característica de poder adaptar sus disposiciones según necesidades concretas.

El texto *maior* no nos ofrece información explícita sobre la música en la orden más allá de una lacónica expresión que permite, aunque de forma indirecta, aproximarse al tema. Haciendo referencia al oficio litúrgico en los dominicos, el texto indica que como su principio rector debe ser «tam diei quam noctis in Eclesia breviter et succincte dicantur».[3] Esta concisión y esta brevedad, sin duda, tendrían sus consecuencias musicales.

2. Salvador y Conde, José (1994). «La Orden Dominicana en Las Edades del Hombre». *Archivo Dominicano*, vol. 15, pág. 306.

3. *Regula sancti Agustini et Constitutiones fratrum Ordinis Praedicatorum* (1690). Roma: Typis Nicolai Angeli Tinassii, pág. 25.

En el texto *minor* sí que se aborda de forma directa la cuestión musical. Para comentarlo podemos seguir la división efectuada por fray Vincenzo Maria Fontana en su compendio de leyes dominicanas recopilado a mediados del siglo xvii, en el cual habla de medidas concernientes a *De Musica* y *De Organo*. Sobre las primeras se constata una doble preocupación. Por un lado, la orden desde temprano legisló sobre la necesidad de que sus frailes tuvieran preparación musical suficiente para llevar a cabo, con dignidad, la liturgia. Pero por otro no dejó de prohibir vehementemente que dedicaran sus conocimientos o espacios musicales más allá de aquel fin. El capítulo general de Lyon de 1348 recoge como una de sus ordenaciones y admoniciones que a los frailes jóvenes se les enseñe no solo gramática, sino también música *sufficienter*, mandando a los priores provinciales y definidores que si no se encontraban frailes adecuados a aquel fin en el convento, hiciesen traer a otros de fuera e incluso seculares pagados a expensas del convento para enseñarles.[4] Dicho punto se completó apenas medio siglo más tarde cuando el capítulo de Núremberg en 1405 vuelve a retomar la ordenación, incluyendo ahora el órgano: «vel cantus ut pulsus organorum vel aliud eis magis habile urgeat et astringat».[5]

A esta preocupación y firme voluntad de preparación musical se añaden las ordenaciones contrarias a un uso paralitúrgico o simplemente no litúrgico de esta. El capítulo de Bolonia de 1615 recordaba que la música en las iglesias de la orden se debía interpretar muy raramente y que esta siempre debía ser según el rito dominicano.[6] Además, en el celebrado en Roma el año 1677, en una ordenación dedicada a la provincia italiana de *utriusque Lombardiae*, se juzgaba *satis indecorum* que los religiosos profesasen públicamente artes extranjeras y, por lo tanto, se prohibía estrictamente que cualquiera se atreviese a tocar música públicamente en sus iglesias o en otras iglesias.[7]

Fuera de la legislación exclusiva de la orden sus textos normativos también recogen directrices emanadas por la curia romana en parecida dirección. Uno de ellos corresponde a la sesión 22 del Concilio de Trento, donde se marca que el obispo puede prohibir el canto en lengua vernácula dentro de iglesias u oratorios por más que sean palabras espirituales o temática religiosa. A este se une el más explícito de la Congregación *de Ritis* en 1609, que expresa que para la fiesta del Corpus Christi no conviene cantar canciones en lengua vernácula. Por último, es el papa Benedicto XIV quien tajantemente indicará en 1749 que el canto musical en los templos debe diferir del cultivado en el teatro, siendo necesario que se entienda correctamente.[8]

En lo concerniente al uso del órgano podemos averiguar una dinámica parecida. El capítulo general de Ferrara en 1290 eliminó su uso en las iglesias de la orden, exceptuando la del Convento de Bolonia *propter reverentiam* a santo Domingo, allí sepultado.[9] Sin embargo, parece que la tenencia de este e incluso de otros instrumentos musicales en las celdas fue extendiéndose, y así el mismo capítulo de Núremberg en 1405, donde ya se pedía que los frailes aprendiesen a tocar el órgano, y prohibía que

4. Reichert, Benedictus Maria (1889). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. ii ab anno 1304 usque ad annum 1378*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, pág. 323.

5. Reichert, Benedictus Maria (1900). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. iii ab anno 1380 usque ad annum 1498*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, pág. 119.

6. Reichert, Benedictus Maria (1901). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. iv ab anno 1501 usque ad annum 1553*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, pág. 136.

7. Reichert, Benedictus Maria (1903). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. viii ab anno 1670 usque ad annum 1721*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, pág. 171.

8. Fontana, Vincenzo Maria (1862). *Constitutiones, declarationes et ordinationes capitulorum generalium Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum ab anno 1220 usque ad 1650 emanatae*. Roma: Ex typographia Bernardi Morini, Prima Pars, pág. 316.

9. Fontana, Vincenzo Maria (1862). *Constitutiones, declarationes et ordinationes…*, *op. cit.*, pág. 343.

tocaran instrumentos musicales en las celdas por la noche, desde completas hasta prima, bajo pena de culpa grave.[10]

Hacia comienzos del siglo xvi, el uso del órgano en la liturgia se consolida, y por ello los capítulos ya no prohíben su utilización, sino que toman la medida más realista de regularlo. Es el caso de los sucesivos capítulos de 1515, 1542, 1561 y 1574. El primero, celebrado en Nápoles, pone las bases de su acompañamiento en la liturgia cantada *in conventibus ubi pulsantur organa*. Dispone una serie de normas sobre cuándo y cómo debe tocarse que se repetirán en las sucesivas asambleas, siendo un ejemplo ilustrativo y reiterado cómo llevar a cabo el canto del credo: la voz nunca debe ocultarse bajo el acompañamiento del órgano, sino que debe entonarse a capela, alto y claro, porque «semper tenemur profiteri et popolo praedicare». Cantar el credo es también predicar la fe, y por ello, el mensaje debe entenderse con claridad.[11]

El quinto maestro de la orden, fray Humberto de Romans (1200-1277), aunque solo tuvo un mandato de apenas nueve años entre 1254 y 1263, adquirió desde el principio una importancia extraordinaria tanto por sus actuaciones como por sus escritos. Entre las primeras basta nombrar la defensa de las nuevas órdenes mendicantes en la universidad de París o la definitiva unificación litúrgica dominicana.[12] Por lo que respecta a los segundos debemos hablar de una serie de textos, a los cuales, no tuvieran un carácter legislativo, como los hasta ahora enumerados, su capacidad explicativa y expositiva del carisma fundacional les otorgó un papel central para las generaciones posteriores. En concreto destacamos tres: el *Liber instructione officialium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, la *Expositio regulae B. Augustini secundum B. Humbertum* y su paralela *Expositio magistri Humberti super constitutionibus Fratrum Praedicatorum*.

El primero se trata de una obra clave donde se exponen de forma extensa todos los posibles oficios que se pueden desarrollar en la Orden de Predicadores, desde el de maestro de la orden hasta el de predicador u hospedero. Fue una exposición tan valorada que se incluyó a lo largo de toda la Edad Moderna dentro de los ejemplares impresos de las constituciones.[13] Esta obra es significativa para nuestro estudio ya que ayuda a entender cómo se vivía este ambiente musical desde la tradición más acreditada de la orden. Y es que el *De officio cantoris* aparece muy al principio, entre los ocho primeros oficios, después de los cargos clave de gobierno como el mencionado maestro de la orden, prior provincial o prior conventual; y antes de otros tan destacados como el de lector, bibliotecario, procurador o definidor al capítulo general y provincial. Su simple posición ya nos hace ver que es un oficio importante, con una carga de responsabilidad enfocada hacia los que gobiernan, como también dentro del mundo formativo conventual.

En el extenso número de páginas que le dedica divide su oficio *circa libros et scripta* y *circa sedes*. Porque su responsabilidad va más allá de la sustentación del canto, centrándose además en los libros litúrgicos. Es su deber que estén actualizados y corregidos, tanto en lo que concierne al canto como a la letra, así como bien guardados. También ha de recordar a los difuntos en orden a la recitación de las

10. Reichert, Benedictus Maria (1900). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. iii*…, *op. cit.*, pág. 121.

11. Reichert, Benedictus Maria (1901). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. iv*…, *op. cit.*, pág. 136.

12. Sobre el particular se pueden consultar las últimas investigaciones en Jurczak, Dominik (2021). *Vangelo e liturgia domenicana dopo la riforma di Umberto di Romans*. Dissertationes Historicae Fasciculus xxxviii. Roma: Angelicum University Press, págs. 17-46 y del mismo autor *Cuestiones litúrgicas en torno a santo Tomas de Aquino* (2022). Cuadernos de la Cátedra Santo Tomas de Aquino vol. 3. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, págs. 15-21.

13. La versión que utilizamos es la impresa por el Maestro de la Orden fray Antonin Cloche en 1690: Romans, Humberto de (1690). «Liber Instructione Officialium Ordinis Fratrum Praedicatorum». En: *Regula sancti Agustini et Constitutiones…*, *op. cit.*, págs. 55-262.

oraciones oportunas, entonar el oficio y ensayarlo cuando sea un oficio difícil a la hora que establezca el prior, distribuir los oficios del coro, incitar a los frailes a cantar mejor e instruir a los recién ordenados en la celebración de la misa. De todo ello se deduce que el cantor no era solo un cargo musical o ritual, sino litúrgico y disciplinar, para el que hacía falta una formación intelectual explícita y que tenía a su cargo materiales tan valiosos como eran los libros corales, revalorizándose así su papel en la jerarquía conventual.[14]

La pregunta que podemos hacernos es cómo este oficio de cantor, *a priori* singular y central, no dejó una huella específica en los escritos o en las crónicas conventuales a imagen de otros como, por ejemplo, el de lector o predicador general. La respuesta puede deducirse llevando a cabo una atenta lectura de otra de las obras del mismo maestro. En concreto de su comentario a las constituciones de la orden (*Expositio magistri Humberti super Constitutionibus fratrum Praedicatorum*). Aquí se afirma que el verdadero predicador, el miembro ideal de esta nueva orden apenas formada en sus años, no podría predicar, dar consejo, escuchar confesión o plantear cosa espiritual si no ha prosperado en su persona el estudio (*non possemus autem praedicare, nec consilia dare, ne confessiones audire, nec similia spiritualia seminare, nisi vigeret studium apud nos*). Y es que el estudio está ordenado hacia la predicación (*studium enim est ordinatum ad predicationem*). Todo un capítulo de su *Expositio* se destina a entonar las excelencias de la predicación bajo el revelador título «De excellentia praedicationes super alia opera». La predicación es la más excelsa de las obras de la orden, la que no solo llega al que predica, sino a los demás, siendo que no hay oficio más apostólico que el de predicar. Los predicadores son la boca de Dios y deben resplandecer sobre la tierra como las estrellas en la noche de este mundo (*Predicatores sunt os Dei… et debent sicut stellae in nocte huius mundi lucere super terram*). Sin embargo, en un momento determinado Humberto vuelve a retomar la relación entre estudio y predicación recordando que uno y otra son un binomio inseparable proyectado hacia la *cura animarum*. Pero en este binomio, si la predicación representa la finalidad de la orden, el estudio se revela como su condición de posibilidad. Porque la predicación presupone el estudio. De esta manera el maestro exige que no falten lectores para los predicadores, porque los lectores hacen a los predicadores y no al contrario: *magis enim necesse est provedire ne desint lectores quam praedicatores, quoniam lectores feciunt praedicatores, ed non e converso. Unde deficientibus lectoribus, deerunt praedicatores*.[15]

Por tanto, mediante esta memoria fundacional y carismática de la orden se dejan claras dos cosas. La primera, que el binomio orgánico de esta se moverá entre la predicación y el estudio, percibiéndose como fundamental, aunque nunca sin detrimento del otro, el segundo. La segunda es que todo ello, como es lógico, tendrá sus consecuencias en la pronta estructuración de la meritocracia dominicana que coetáneamente a las palabras del maestro ya se está consolidando. Los nombramientos y distinciones que se proveerán en adelante tras una vida dedicada a la predicación serán el de presentado a predicador general y predicador general. Igualmente, en el caso del estudio, serán el de presentado a maestro en

14. Romans, Humberto de (1690). «Liber Instructione Officialium Ordinis…», *op. cit.*, págs. 112-119. Como es obvio por lo antes apuntado en una fecha tan temprana no nos aparece el oficio de organista que ya hemos visto que empezará a definirse más tarde, pero sí se nos habla, aunque muy brevemente, de otro oficio relacionado con el de canto: *De officio succentoris*.

15. Dolso, Maria Teresa (2021). *Gli ordini mendicanti. Il secolo delle origini*. Roma: Carocci editore, Studi Superiori, págs. 134-134. Menos de treinta años antes otro maestro de la orden, fray Jordán de Sajonia (ca.1190-1237), había ya expuesto la misma idea en uno de sus sermones al decir que «es frecuente decir: no entraré en religión porque estaré encerrado y no daré fruto. Pero hoy se ha cerrado la boca de quienes dicen estas cosas inicuas, porque aquí se puede estudiar y predicar» (*ibid.*, pág. 135). Sin embargo, creemos que es la claridad con la que se expresó fray Humberto de Romans, así como el hecho de que se trate de un comentario a las constituciones o de las circunstancias que se vivieron en aquellos años respecto al tema de los estudios en la orden, lo que hace más indicado atribuir la consolidación final de estas ideas a este autor.

sagrada teología y maestro en sagrada teología. A ellos se unirán no solo la dignidad, sino las dispensas y privilegios correspondientes, enraizando una consolidada carrera meritocrática multisecular en la Orden de Predicadores. De esa carrera quedan fuera los oficios y cargos relacionados con la música, como los expuestos de cantor u organista. Pero creemos que, por el hecho de que queden fuera, no sería adecuado y satisfactorio interpretarlos o visualizarlos como oficios marginados, degradados, olvidados o del todo secundarios en la orden.

3. Lo que se narra

Desde muy pronto los conventos dominicanos se dotaron de cronistas que redactaron crónicas conventuales, las cuales, en algunos territorios como fue el caso de la provincia de Aragón, tomaron el nombre de *Lumen Domus*.[16] Se trataban de una luz de la institución que en ningún caso quería ser un simple relato de hechos, sino que tenía un tripe fin: iluminar el pasado para interpretar el presente y crear así un discurso normativo para el futuro. La forma de describir y escribir el presente no fue nunca ingenua, era una manera de proyectar sobre aquel el pasado deseado y dejar lúcidos cuáles serían los pasos por los que debía moverse la institución en el futuro. Por ello, en nuestro estudio, hemos querido tratar tanto lo que se narra como lo que se vive en apartados sucesivos, ya que no debemos ser crédulos pensando que todo lo que se vivía o de la forma en que se vivía quedaba puntualmente anotado. La luz de esos *Lumen Domus* implicaba también la oscuridad y, por tanto, desde esa constatación, deben consultarse. La crónica conventual es, sin duda, un reflejo de la realidad, pero también solo una parte de ella. Y gracias al estudio de otras realidades la podemos complementar. Especialmente, como veremos, en el caso de sus menciones a la música.

Para desarrollar este apartado utilizaremos como fuentes principales dos *Lumen Domus* del Real Convento de Predicadores de Zaragoza cuya última redacción debemos a fray José Lamana. Son fuentes en proceso de edición por parte del Dr. Alfonso Esponera Cerdán y fechables en la década de 1710.[17] De entre toda la información que nos aportan nos detendremos solo en dos temas relacionados con la música: su ejecución durante las fiestas en la ocasión de beatificaciones o canonizaciones en el siglo XVII y sus apuntes sobre los órganos conventuales.

La proclamación de nuevos beatos o santos de la orden, y, por consiguiente la aprobación de su culto en este siglo de la Contrarreforma, fue, sin duda, uno de los acontecimientos más deseados y festejados en sus conventos. Para la Orden de Predicadores aquellas décadas fueron de gran fecundidad, especialmente en el ámbito hispánico. El siglo comenzó con la canonización de san Raimundo de Peñafort el 29 de abril de 1601, noticia que llegó a Zaragoza el 23 de mayo disponiéndose las fiestas para diciembre,

16. Una introducción a su estudio y localización de estos para el caso de la provincia dominicana de Aragón se puede leer en: López Ribao, Alejandro José (2021). *Transcripción y estudio del "Lumen Domus o Anals del convent de Santa Caterina verge i màrtir de Barcelona" (Biblioteca de Reserva Universitat de Barcelona manuscrito 1007)*. Salamanca: San Esteban Editorial-Edibesa, Colección Monumenta Histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores, vol. LI, págs. IX-XXVI.

17. En concreto: Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ). *Lumen Domus o Espejo Historial del Real Convento de Predicadores de Çaragoza. Y sigue diciendo: En que se trata de su fundación, edificio, Iglesia, Capillas, Cofradías, Priores, e Hijos insignes hasta el año de 1715. Dispuesta y ordenada por el maestro fray Joseph Lamana* (ms. 197-2); y Biblioteca Universitaria de Zaragoza (BUZ). *Historia de la fundación y sucesos más notables del Convento de Predicadores de Zaragoza, resumida y fundada en lo que se halla escrito en el Lumen Domus, que por estar en el archivo cerrado se ignoran muchas cosas antiguas. Oi día de San Pedro de 1713. Escrivió el Lumen Domus el Maestro Fr. Raimundo Saenz año 1639 y lo resume y aumenta el Maestro Fr. Joseph Lamana año 1713* (ms. 190).

una vez llegasen las reliquias del santo desde su Convento de Santa Catalina, virgen y mártir, de Barcelona. El cronista nos relata de esta manera la semana de fiestas que se organizaron en su honor:

> Lunes a 19 vino a este convento en procesión la iglesia mayor con todas las parroquias y dixo la missa maior. Predicó el padre Murillo, guardián de Jesús.
> Martes a 20 vino el convento del Carmen en procesión, hizo el oficio y predicó un padre de su orden; y advierte el *Libro del Gasto*, que cuenta todo esto, que este día se fueron algunos huéspedes de los que avían venido a estas fiestas porque avía más de 50.
> Miércoles, a 21 dixo la missa un inquisidor y predicó el padre fray Cortés de la Vitoria.
> Juebes a 22 dixo la missa el inquisidor Bartulo y predicó el padre Gutiérrez, de la Compañía.
> Viernes a 23 vino en procesión la parroquia de San Pablo y vinieron los padres capuchinos y los de la Vitoria y los del Carmen con sus reliquias y mucha luminaria. Hizo el oficio el vicario general del arzobispo y predicó el prior de los carmelitas descalzos.
> Sábado a 24 porque llovió mucho no pudieron venir en procesión los padres de San Francisco como estaba concertado. Hizo el oficio el convento y predicó un padre capuchino.
> Domingo a 25, que fue el octavo de las fiestas, vino en procesión el convento de San Lorenzo de los padres de la Merced. Hizo el oficio el maestro Salazar [y] predicó el padre fray Godoy, y comieron en casa todos y a la tarde se hizo la procesión por los claustros y la plaza. Y vino el convento de San Francisco con cruz y reliquias y ministros para asistir a la procesión porque el día de antes no pudieron venir por lo mucho que llovió. Hubo gran concurso de gente todo el día. Después de la procesión este día se leyó la sentencia de los versos de un certamen que se avía publicado en alabanza del santo y se dieron los premios porque los versos ya se avían leydo en las tardes de la octava y asistieron este día los jurados de la ciudad.
> A lo dicho se ha de añadir las hogueras, luminarias, ingenios de fuego y música que hubo en este convento y ciudad con que fue solemníssima la fiesta.[18]

Como vemos, la estructura de la fiesta y la narración de esta son siempre iguales, anotándose la comunidad religiosa invitada a llegar hasta el convento en procesión, quién presidió el oficio y quién predicó. Pero, a cada día, junto con la procesión, el oficio y la predicación, se le deben unir la luz (hogueras, luminarias o ingenios de fuego) y la música.

La misma cadena de elementos se encuentran en la anotación de las fiestas realizadas por las canonizaciones de san Luis Bertrán y santa Rosa de Lima en 1671, donde entre el montante de gastos se apunta el «de los músicos y clarines los ocho días y siestas 100 libas 7 sueldos».[19]

Un año más tarde, en agosto de 1672, se llevaron a cabo las fiestas por la beatificación de Pío V, anotándose siempre quién predicó y concluyéndose en el *Libro del Gasto* la suma de «32 libras… del gasto que se hizo en la beatificación de san Pío V en la música, clarines, dulces y aguas, aliño del altar y fuente del claustrillo».[20]

Apenas cuarenta años más tarde, en mayo de 1712, Clemente XI lo canonizó. Las fiestas vinieron a sumarse a las realizadas en el convento por las coetáneas beatificaciones del beato Ceslao y la beata Lucía de Narni en marzo de 1713. Como es de suponer, el cronista vuelve a dar puntual descripción de estas:

18. BUZ, ms. 190, fol. 26v.
19. BUZ, ms. 190, fol. 65v.
20. BUZ, ms. 190, fols. 66r.-66v.

> Luego se dispuso este convento a hacer las fiestas de la canonización de nuestros santos y se les dio principio el día 4 de mayo de 1713, víspera de san Pío V, por la tarde con una procesión, a [la] que solo convidamos al capítulo de San Pablo y a los padres franciscanos… Estavan dispuestas más de 300 hachas de devotos, con la asistencia del príncipe Herclaes de Fily, governador del rey, y su sobrino que llevava el guion, y a quien acompañava muchíssima nobleza. Comenzó pues a salir esta solemne procesión por nuestra plaza… quando sobrevino de repente una tempestad de viento y agua que los obligó a todos a retirarse a la iglesia y no se pudo hacer esta procesión.
>
> No obstante, prosiguimos con nuestras ocho fiestas y no quisimos más por no aver indulgencias para más días.
>
> La primera, a 5 de maio y día de san Pío V, la hizo el dicho príncipe y predicó el padre Julián, retor de la Compañía de Jesús, narrando con lindo arte toda la vida del santo.
>
> La segunda hizo la ciudad, que nos regaló con cuatro carneros y predicó el padre lector Juan Berdeguer, trinitario.
>
> La tercera, en domingo a 7, el conde de Peralada que dio 50 libras para su fiesta y predicó el padre jubilado fray Francisco Arbiol, franciscano.
>
> La cuarta, lunes a 8, el conde de Atares y predicó el padre maestro fray Joseph Gaudioso Chía, agustino.
>
> Martes a 9, no hubo sermón, sino missa con música y fiesta a la tarde porque hubo procesión general a San Pablo como todos los años [el] día de san Gregorio Ostiense.
>
> La quinta fiesta, miércoles a 10, don Joseph Urríes, que nos regaló con una ternera y gazapos, y predicó el padre fray Joseph Marqués, exprovincial mínimo pasmosamente.
>
> La sexta, juebes a 11, la cofradría del rosario y predicó el padre fray Lucas de la Cruz, agustino recoleto.
>
> La séptima fiesta, viernes a 12, el marqués de Lierta, don Joseph Fuembuena, y predicó el padre lector fray Thomás Raulin, agustino. La octava, sábado a 13, don Jacinto Pérez de Nueros y predicó el padre fray Diego de Santa Teresa, agustino recoleto.
>
> Todos los ocho días hubo gran concurso y música excelente.
>
> El altar estubo prodigioso, grabe, magestuoso y de gusto tanto que todos lo celebraron y venían a verlo: san Pío V vestido de pontifical estubo con su dosel debajo el Sacramento; santa Lucía de Narni, que vistieron las monjas de Santa Inés, y san Ceslao, que vistió la nieta de Bulide, estubieron en sus andas entre los dos púlpitos.
>
> Los que hacían las fiestas se traían la cera, pagaban la música y al predicador. Solo se exceptuó de esta regla el conde de Peralada, que dio al padre predicador 50 libras y no sé si el príncipe que dio 30 libras.[21]

Por último, y fuera de estas fiestas por beatificaciones o canonizaciones, creemos que es significativo mencionar de otro octavario semejante en solemnidad y estructura. Para la traslación de Santísimo Sacramento a la nueva iglesia conventual, en noviembre de 1698, se volvieron a programar ocho días de fiestas, apuntándose como colofón de la entrada que «todos nueve días estubo patente por la mañana el Santíssimo Sacramento con música y vísperas».[22]

Por lo que respecta al tema del órgano, o, mejor dicho, de los sucesivos órganos conventuales, podemos precisar que el apunte más antiguo que encontramos en el manuscrito mencionando, el que quizás fuese el primero, se fecha en 1444. En relación con el prior fray de Sant Ángel se indica: «[…] las obras

21. BUZ, ms. 190, fols. 106v.-107v.

22. BUZ, ms. 190, fol. 86r.

que el prior hizo este año fueron muchas, entre ellas […] se aderezaron los órganos».[23] El mismo prior, más de veinte años más tarde, construyó la tribuna del coro de la iglesia conventual antigua para adecuar allí el instrumento:

> En el siguiente año de 1465 a 17 de mayo el padre maestro fray Martín de Sant Ángel, siendo prior de este convento, hizo la tribuna del órgano, que costó 90 libras. Esta tribuna estaba en el coro antiguo al pie de la Iglesia y permaneció hasta que se derribó la iglesia vieja para hacer la nueva.[24]

No sabemos qué sucedió con el órgano mencionado, u órganos mencionados, si simplemente se sustituyó, completó o se reparó, pero en los años 1477 y 1478 se indica que «se hizo el órgano y al oficial le consignaron muchas censales. La caxa del órgano ya la avía comenzado el maestro Sant Ángel y este año en el último de agosto dice que pagaron 450 libras *pro complemento totius praetis cathedrae organorum*».[25]

Durante todo el siglo xvii se registran más noticias concernientes al instrumento, sobre todo al hecho de que por mucho que se fuera invirtiendo dinero nunca parecía estar del todo perfeccionado. A ello habría que añadir lo que la construcción de la nueva iglesia conventual supuso para este.

Entre los años 1610 y 1613 se ejecutó «la cadireta»:

> En este mismo priorato se acabó el Libro Grande del coro de los maitines de Navidad, que avía tiempo le trabajaba fray Agustín Udabe… y un organillo, que estaba en el repecho del órgano grande y se tocaba con los mismos fuelles del, se incorporó con él. Llámanle *la cadireta*.[26]

Solo veinte años más tarde, en el priorato de fray Juan Corellano, entre 1630 y 1633, se «renovó el órgano que costó 900 libras».[27] El precio real pareciera no ser aquel, ya que, como también se indica:

> Quando el padre maestro Corellano acabó de prior dexó comenzada la obra del órgano grande […] en 700 libras […] en 900 hallo en otra parte […] y que el convento avía de dar de comer, durante la obra, a Martín Navarro de Sesma, organista, y a un criado suio, y avía de pagar todo el gasto que se ofreciesse de hierro y madera.[28]

Las inversiones parecieron no dar el resultado esperado y, así, la última noticia que encontramos recogida en el *Lumen Domus* sobre el instrumento se fecha en 1699, no dejando lugar a dudas sobre la percepción final del cronista:

> Al mismo tiempo se puso el órgano, que se hizo todo nuevo y se concertó con Ambrosio Moliner, organero, en 400 libras dándole también todo el material que avía del órgano antiguo grande y pequeño, que

23. ADZ, ms. 197-2, fol. 291.
24. ADZ, ms. 197-2, fol. 321.
25. ADZ, ms. 197-2, fol. 327.
26. BUZ, ms. 190, fol. 30r.
27. BUZ, ms. 190, fol. 37v.
28. BUZ, ms. 190, fol. 38v.

> era mucho y bueno. Y tengo observado que en esta centuria dese el año 1612 ha gastado el convento en el órgano más de 1.794 libras y siempre está malo.[29]

La fiebre por reparar, actualizar o construir nuevos órganos conventuales, asumiendo los altos costos que comportaba, en ningún caso fue un episodio aislado del Real Convento de Predicadores de Zaragoza. Y es que, sin efectuar una búsqueda sistemática, durante la segunda mitad del siguiente siglo, hemos localizado otros dos conventos de dominicos en España donde se llevaron a cabo estas mismas acciones.[30] El primero es el de Santo Domingo de La Coruña. El acondicionamiento para la colocación del instrumento en la tribuna de la iglesia quedó finalizado en 1760. El maestro organero fue Melchor González, a quien se le pagaron en julio de 1769, 600 reales. La cifra parece solo el final del pago, ya que el crédito que se pidió al ayuntamiento con aquel fin fue de 3.384 reales y 27 maravedíes. «Sin embargo, las características materiales del instrumento harán que éste sea sometido muy pronto a restauración», y que sea sustituido por otro a mediados del XIX. Sobre el precio de esa restauración solo se indica que en diciembre de 1792 se pagaron 1.800 reales.[31]

El segundo ejemplo concierne al Convento de Santo Domingo de Piedrahita, y tiene el interés de conservar el contrato firmado para su realización y montaje en 1765. En el cenobio ya existía un órgano antiguo, pero dicho año se pagaron 1.766 reales para la construcción de uno nuevo. Un dato significativo es que nos encontramos ante un convento pequeño, ya que hacia 1761 contaba solo con una docena y media de frailes. A la considerable suma indicada se debería unir, entre otras cláusulas, la aportación del metal aprovechado del órgano viejo y sus fuelles. Este órgano quedó destruido en las primeras décadas del siglo XIX. El maestro organero fue Isidro Gil, vecino de la villa de Cervillego de la Cruz (Valladolid).[32]

Antes de finalizar con este apartado de lo narrado quisiéramos hacer una breve mención a otros textos cronísticos que enlazan con la idea que apuntábamos en el apartado anterior concerniente a meritocracia dominicana. Las anales conventuales y *Lumen Domus* no eran la única forma literaria utilizada para narrar la historia de una fundación. Existía otro género, a caballo entre el obituario, la biografía y la crónica, que también fue común. Nos referimos al que se disponía a estructurar la historia de una institución a través de las biografías de sus hijos ilustres. Sin duda bastantes de las ideas principales del los *Lumen Domus* continuaban perviviendo en estas crónicas, ya que su carácter y su estructura aportaban una forma determinada de interpretar la realidad. Y su normatividad quedaba garantizada gracias a la elección voluntaria de las figuras destacadas y el enfoque de sus biografías. Dichos manuscritos solían contar con unas páginas introductorias donde se hacía un repaso rápido y convencional a la historia del convento, seguidas por largos capítulos donde se explicaban las hazañas, ejemplaridad o glorias religiosas de sus hijos memorables, los *bon fill del convent,* como se solían denominar en el caso de Barcelona.

29. BUZ, ms. 190, fol. 87r.

30. Un tercer caso, en muchos aspectos parecido al de Zaragoza como fue el del Convento de Santa Catalina, virgen y mártir, de Barcelona se puede leer López Ribao, Alejandro José; Jurczak, Dominik (2018). «¿Concebido con pecado original?: órganos y organistas en el Convento de Santa Catalina virgen y mártir de Barcelona en el siglo XVIII». En: María Ángeles Pérez Samper y José Luis Bertrán Moya (eds.). *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, págs. 1031-1040.

31. Barral Rivadulla, María Dolores (1994). «La iglesia de Santo Domingo de La Coruña: las obras realizadas entre marzo de 1756 y julio de 1774». *Archivo Dominicano*, vol. 15, pág. 190.

32. Martín Rodrigo, Ramón (1994). «El contrato de un órgano para el Convento de Santo Domingo de Piedrahita». *Archivo Dominicano*, vol. 15, págs. 191-197.

Un ejemplo de ello sería la crónica redactada por fray Juan Fernández Taboada (ca.1705-1789) sobre el Convento de Nuestra Señora del Rosario de Oviedo. Este autor de la segunda mitad del siglo XVIII compuso el manuscrito titulado *Fundación de el Convento de Nuestra Señora del Rosario de Oviedo y memoria de los hijos beneméritos que desde el principio hasta este año de 1789 ha tenido y tiene* editado hace unos años por fray Lázaro Sastre. En este podemos encontrar repetidamente lo que entendió nombrar el autor como hijos beneméritos:

> Otro hijo de los más excelentes y memorables que tuvo esta casa fue el padre maestro fray Juan Caballero Flórez; el que no sólo la ilustró con su mucha virtud, religión y letras, sino que la aumentó en lo temporal cual no otro, consumiendo cuanto pudo haber y tener de beneficio.[33]

Queda claro que, bajo este prisma, el mundo de la música y músicos tendría poco que aportar a este tipo de crónicas que configuraban la memoria conventual. Y es que, de los 48 capítulos, un total de 32 están exclusivamente dedicados a la descripción de este tipo de personajes. Además, el autor finaliza su manuscrito con una completa lista de cargos ocupados por religiosos de la casa del todo ilustrativa sobre lo que entendió digno de mérito y, por tanto, de recuerdo: obispo (empezando por los que rechazaron la mitra), padres conciliares, priores provinciales, definidores de capítulos generales y provinciales, maestros en sagrada teología, presentados, predicadores generales, regentes del colegio de San Gregorio de Valladolid, regentes del colegio Santo Tomás de Ávila, regentes de Pamplona, regente y rector de la universidad de Santo Tomás de Manila, rectores de San Gregorio, hijos del convento que llegaron a priores, priores de otros conventos, catedráticos y graduados en diversas universidades y escritores en diversas materias. Y, obviamente, ninguno de estos apartados contempla a cantores u organistas.[34]

Otro ejemplo es un manuscrito fechable hacia 1720 escrito por el entonces lector de filosofía fray Francisco Páramo titulado *Compendium chronicum Regii Conventus Sanctae Crucis Granatensis, in quo eius fundatio et notabilia valde resetuntue, praestabiles que filii qui virtutis et scientiae fama per orbem praefulsere*. El autor nació hacia 1685 y, por tanto, se trata de una obra de juventud. En ella, de las siete partes en que se estructura, desde la cuarta hasta el final las dedica a explicar una vez más las vidas de los hijos ilustres del convento. En total, habla de más de tres decenas de frailes, excelsos todos en santidad, vehementes en su predicación, generosos no solo en lo espiritual, sino también en lo material para con su casa, estudiosos, eruditos o grandes misioneros, inscribiéndose, además, en este caso, los que «honraron las cátedras de diversas academias con el brillo de su ciencia» y los que fueron «calificadores o consultores de la Santa Inquisición». Los cuatro últimos ya eran coetáneos del autor. A modo de curiosidad podemos transcribir lo que años más tarde un cronista posterior apuntó sobre el venerable y ya padre maestro en sagrada teología fray Francisco Páramo:

33. Archivo Histórico Provincia Dominicana de Hispania (AHPDH). *Fundación del convento. Fundación de el Convento de Nuestra Señora del Rosario de Oviedo y memoria de los hijos beneméritos que desde el principio hasta este año de 1789 ha tenido y tiene* (ms. 79), pág. 487. La transcripción y edición en Sastre Varas, Lázaro (2002). *Historia del Convento de Nuestra Señora de Oviedo*. Salamanca: San Esteban.

34. AHPDH ms. 79, págs. 539-567.

> Honor y ornamento de nuestra Real Casa autor de este Compendio que trabajó mucho entre nosotros como Superior de esta casa, a la cual encumbró desde la Cátedra, en la que destacaba por su facilidad de palabra y descolló mucho por su salero, agudeza de ingenio.[35]

Una vez más, músicos, cantores u organistas parecen no encuadrar dentro de los cánones literarios seguidos por fray Francisco Páramo, ya que no optaban a prestigiosos grados académicos, mostraban locuacidad de palabra, salero, o contaban con una fortuna personal para invertir en la memoria de su casa.

4. Lo que se vive

Expuestos los dos apartados anteriores en que nos fijábamos en la normatividad de la orden y en su memoria escrita, debemos ser conscientes de la paradoja que surge tras su lectura: música y frailes músicos, al menos en su calidad de cantores y organistas, es un binomio acreditado en la legislación de la orden. Pero es un binomio que al centrarnos en sus crónicas desaparece para dejar paso solo al primero de sus supuestos, la música, sin mencionarse a intérpretes y mucho menos a frailes compositores. Es, sin duda, el vacío en este punto uno de los más significativos de la historiografía dominicana, una de esas claves que pueden llevar a evaluar como «malas relaciones» las que se establecen entre la Orden de Predicadores y la música. Sin embargo, un estudio más profundo debe completarse para ver que, aunque esa disparidad de información en las fuentes sea real, la deducción última no es veraz. Y es que tanto frailes músicos como compositores no faltaron en los conventos dominicos. Para justificar esta afirmación, bajo el epígrafe de este apartado, englobaremos y otorgaremos nombre propio a una serie de músicos dominicos que se distribuyen en cuatro categorías: músicos teóricos, músicos que escribieron tratados para las disciplinas musicales necesarias en el rito de la orden como fueron el canto llano y el órgano, intérpretes y compositores, y, por último, una aproximación al mundo de los cantores y organistas conventuales en algunos conventos de España a finales del siglo xviii. Cuando nos referimos a músicos teóricos queremos señalar a aquellos frailes que desarrollaron el pensamiento musical dentro de las coordenadas de las artes liberales, del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica), y *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), propedéuticas a la teología medieval. Entre estos se encuentran referencias a fray Aquinus Suevus, muerto en 1494, escritor del tratado *De numerorum et sonorium proportionibus opus commendatissimum*;[36] o a fray Sixto Illuminatus, ligur del siglo xv del que tenemos memoria de que escribió un manuscrito llamado *Liber de Musica*.[37] Entre estos tratadistas el más importante, siendo además uno de los más destacados de su tiempo, fue sin duda fray Jerónimo de Moravia. Procedente de Escocia, destinado en París y contemporáneo de santo Tomás de Aquino, compiló el conocimiento musical de su época en su *Tractatus de Musica*, redactado hacia 1280.[38]

35. Larios y Larios, Juan Manuel (2009). *Santa Cruz la Real según la crónica de Fr. Francisco Páramo*. Granada: Comares, pág. 598.

36. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1719). *Scriptores ordinis Praedicatorum recensiti… Inchoavit R.P.F. Jacobus Quetif… absolvit R.P.F. Jacobus Echard*. Paris: Apud J.B.C. Ballard et N. Simart, vol. 1, pág. 879.

37. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1719). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.*, pág. 905.

38. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1719). *Scriptores ordinis Praedicatorum…, op. cit.*, págs. 159-160. Su mención es recurrente en todos los estudios sobre música medieval, pero podemos destacar quizá como una aportación de referencia las actas de un congreso monográfico sobre este: Huglo, Michel; Pérès, Marcel (1992). *Jérome de Moravie: un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du s. XIII*. Paris: Créaphis.

En la segunda categoría antes propuesta podemos mencionar, por lo que respecta al canto llano, a fray Adriano Coquerel, religioso del Convento de Lizieux, quien publicó en 1647 un método universal, brevísimo y fácil para aprender a cantarlo sin necesidad de maestro.[39] Especial mención debemos hacer al español fray Dámaso Artufel. Desarrolló su actividad en la segunda mitad del siglo xvi y principios del xvii en Madrid, siendo cantor de Santa María de Atocha, y antes de los conventos de San Pablo de Valladolid, San Ildefonso de Toledo y San Pablo de Peñafiel.[40] Publicó un *Arte de canto llano, compuesto por el padre fray Damaso Artufel* o *Modo de rezar las horas canónicas conforme al rezo de los frayles predicadores… con un arte de canto llano, y la entonación de sus hymnos y sus rubricas* (Valladolid, 1614)[41] y una edición renovada del procesionario de la orden que tuvo una importancia fundamental para el desarrollo del canto litúrgico en esta: *Processionarium secundum morem almi Ordinis Praedicatorum S. P. N. Dominici… emendatum per Patrem Fr. Damasum Artufel, Cantorem Conventus S. Mariae de Atocha de Madrid. Cum quibusdam in eo denuo additis, ac intonationibus Hymnorum, suissque Rubricis* (Madrid, 1609). Parece que este último fue un encargo del propio maestro de la orden, fray Jerónimo Xavierre (1601-1607) o fray Agustín Galamini (1608-1612), «con un prólogo a los religiosos y religiosas de la Orden, en el que se insiste sobre el manejo fácil de la obra».[42] Y es que «quizás lo más interesante del procesionario de Artufel sea el reconocimiento de la necesidad de una música sencilla no sólo para que los fieles canten, sino para los propios frailes, no especializados en el canto, al contrario que otras órdenes».[43]

Sin embargo, es en la disciplina del teclado donde se inscribe el que sin duda fue el más destacado músico dominico español: fray Tomás de Santa María, muerto en Madrid en 1570. Sus biógrafos dentro de la orden lo recordaron como «vir artis musicae peritissimus, seu voce cantum, sea quaevis pulsanda instrumenta»,[44] publicando en Valladolid en el año 1565 su *Arte de tañer fantasia para tecla, viguela, y todo instrumento de tres o quatro ordenes*. Pedro Aizpirua Zalacaín, maestro de capilla, director del archivo musical de la Catedral de Valladolid durante la segunda mitad del siglo pasado y compositor, afirmó que este tratado es «uno de los más importantes tratados teóricos musicales del siglo xvi, a lo que hay que añadir su no menos importante contenido de música práctica». El mismo autor aporta una serie de rasgos biográficos del dominico, pero especialmente sobre los rasgos de su obra:

> Tomás de Santa María nació en Madrid, aproximadamente en 1515 y murió en 1570. Fue sabio organista, que desempeñó este cargo en distintos conventos de su orden dominicana, pero su fama le viene del tratado, cuya elaboración, que duró dieciséis años, cuidó minuciosamente, consultando con autores tan importantes como Antonio de Cabezón... El tratado refleja la rica y polifacética figura de Tomás de Santa María: el organista, el pedagogo, el compositor y el escritor clásico.[45]

39. *Il Rosario. Memorie domenicane (1909).* Bologna: San Domenico, vol. 26, pág. 198; Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum recensiti... Inchoavit R.P.F. Jacobus Quetif... absolvit R.P.F. Jacobus Echard*. Paris: Apud J.B.C. Ballard et N. Simart, vol. 2, págs. 550-551.

40. Vicente, Alfonso de (2007). «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos xvi y xvii: cánticos para la gente del vulgo (1520-1620)». *Studia Aurea*, vol. 1, pág. 22.

41. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.,* pág. 218.

42. Sanhuesa Fonseca, María (2004). «Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo xvii». En: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (ed.). *La clausura femenina en España*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, vol. 1, pág. 170.

43. Vicente, Alfonso de (2007). «Música, propaganda y reforma religiosa…», *op. cit.*, pág. 25.

44. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.*, pág. 213.

45. Salvador y Conde, José (1994). «La Orden Dominicana…», *op. cit.*, pág. 307. Sobre el autor suficientemente conocido se puede encontrar una amplia bibliografía en la página web dedicada a su persona por la Real Academia de la Historia (ht-

No solo encontramos dominicos que publicaron tratados sobre canto llano u órgano, sino también otros, en este caso radicados en la península itálica, que cultivaron la música vocal en sus formas típicas del siglo xvi y primera mitad del xvii, aportando composiciones tanto religiosas (misas o salmos) como profanas (madrigales). Uno de ellos fue fray Angelo Ignannino o Ignanni, originario de Calabria que desarrolló su carrera en Venecia donde murió en 1543. Publicó *Madrigali a tre, quattro, cinque, sei voci*, *libri tres*; *Motteti*, *Missa*, *pslami vesperarum*; *Lamentationes et responsoria in septimana sancta*.[46] Otro fray, Nicolò Toscano, fraile del Convento de Santo Domingo de Palermo, muerto en 1605, y del que se nombra la obra, impresa dos años antes de su muerte, *Insidi lumi Madrigali a cinque voci di diversi autori Siciliani*.[47] O fray Raimundo de Amico, muerto en 1622, descrito como «vir fuit musicae callentissimus et inter eius artis perito suo aevo clarissimus», que publicó en 1621 *Delli motetti ad una, due, tre, e quatro voci libro primo e secondo*.[48]

Pero sin duda el intérprete y compositor que tuvo un mayor reconocimiento dentro y fuera de su orden, al menos entre sus coetáneos, fue fray Domenico Campesi (1588-1641). Originario de Sicilia, fue discípulo de Antonio Il Verso (ca.1560-1621), quien enseñó música en el Convento de Santo Domingo de Palermo, y desarrolló su carrera en Roma. Se le describe como el «Romae medio seculo ultimo inter musicae peritos ex praestantissimis habitus est» y, sin duda, llegó a lograr una hazaña que ninguno de sus antecesores o predecesores pudo igualar: llegar a obtener el grado de maestro en sagrada teología en reconocimiento a su ciencia como músico y no como teólogo. Como ya indicamos la obtención de dicho grado era el punto álgido dentro de la meritocracia de la orden que tenía su base en el estudio y carrera académica enfocada en la teología. Por ello, tuvo que pedirse dispensa al papa Urbano VIII para que el capítulo general de Roma, en 1629, recogiera su nómina dentro de las promociones a grados de la provincia de Trinacria. Entre sus obras publicadas podemos enumerar: *Degli motetti a due, tre e quatro voci con una Compieta* (1615) y *Degli motetti a due, tre e quatro voci* (1618), ambas publicadas en Palermo antes de desplazarse hacia Roma; *Floridus concentus binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulandus* (1622), dedicada al cardenal Borghese, en aquel momento cardenal protector de la orden; *Lilia Campi binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulanda cum completario et Litaniis Beat. Virginis Maria* (1623), y, por último, *Lilia Campi binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus modulanda* (1627).[49]

Otra forma de seguir explorando, dentro de esta perspectiva de lo que se vive, es intentar analizar cómo se plasmaban en los conventos los cargos de cantor y organista que, como hemos visto, estaban consolidados en su legislación. No encontramos listas de ninguno de los dos oficios en las crónicas conventuales y mucho menos en documentos provinciales como actas de capítulos, pero es a través de los primeros censos o catálogos de conventos concretos que podemos llegar a vislumbrar algunos datos. En dichos catálogos, o índices como a veces se llamaban en la época, se nombraba a todos los frailes del convento, aportando, entre otras referencias, su edad, años de profesión, grados académicos y oficio. Información en la que sí cabría esperar menciones a cantores y organistas.

tps://dbe.rah.es/biografias/32041/tomas-santa-maria). Por ello es nuestra voluntad no alargarnos aquí sobre esta y su importancia sino recordara su nombre dentro del conjunto de músicos dominicos que venimos desgranando.

46. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.*, págs. 120.

47. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.*, pág. 359.

48. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.*, pág. 429.

49. Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum…*, *op. cit.*, pág. 429; Reichert, Benedictus Maria (1902). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. vii ab anno 1629 usque ad annum 1656*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, pág. 44; y Franchi, Severio (2012). *Annali della stampa musicale romana dei secoli xvi-xvii*. Roma: Libreria Musicale Italiana, vol. 1, t. 2, pág. 423.

En el archivo general de la orden se han conservado partes de un catálogo de conventos de la provincia de España fechado en 1761. De su consulta podemos afirmar que los oficios de cantor, en ocasiones subcantor, y organista estaban del todo consolidados en esa fecha, pero que no en todas las ocasiones estaban cubiertos o eran oficios exclusivos para los frailes que los ejercían. Un convento «ideal» en aquella fecha, donde se podría encontrar todo lo que se entendía como oportuno para cumplir con la vida litúrgica dominicana, sería el de San Esteban de Salamanca. En aquella fecha contaba con un total de 190 religiosos. Entre ellos, el padre fray Francisco Zerda como organista, con 46 años, el padre fray Manuel de Soba como cantor con 36, el padre fray Andrés Fernández como subcantor, con 28, el padre fray Juan Velasco como organista con 25 y el padre fray Roque de La Torre como subcantor con 25 años. Es decir, un total de cinco frailes sacerdotes, aunque ninguno con grados académicos, distribuyéndose en dos organistas, un cantor y dos subcantores.[50]

Esta abundancia empieza a decaer cuando nos centramos en otros conventos grandes de la provincia, aunque sin llegar a contar con los números del anterior, como es el caso de Santo Tomás de Ávila. Con 62 frailes, solo contaba con cantor y subcantor pero no con organista.[51] Y continuamos con la misma dinámica a medida que vamos descendiendo en la importancia del cenobio y su número de religiosos. Muchas veces solo se registra a un fraile cumpliendo el oficio de cantor, a veces acompañado de un subcantor, u organista, siendo más normal el segundo. Una constatación interesante es que el oficio de cantor solía recaer en un padre y el de organista en un lego, aunque no sería ni mucho menos una regla fija. Y también que en conventos medianos y pequeños solían ser oficios a los que se unían otros como es el caso del lego fray Santiago Bueno, organista y sacristán del pequeño Convento de Santo Domingo de Carrión,[52] o el de fray Mateo Albéniz, también organista y sacristán mayor del Convento de Santo Domingo de Estella.[53] Pero en ningún caso poseían oficios o grados académicos. Por último, vemos que, en los conventos pequeños, los que apenas superaban los doce frailes, solían carecer tanto de cantor como de organista reseñados.

Los datos dispersos pero muy interesantes que nos ofrece esta serie incompleta de la provincia de España los podemos contrastar con los que se desprenden del primer catálogo provincial conocido de la provincia de Nuestra Señora de Candelaria de Canarias fechado tres décadas más tarde, en 1797.

Los dominicos del archipiélago formaron una provincia independiente desde 1650 hasta 1835 y el documento conservado es un puntual estado de sus trece conventos y cuatro monasterios a finales del XVIII. Una vez más la fórmula descriptiva es la misma que se usó para la provincia de España en 1761, dándose cuenta de datos como la edad, los años de profesión, convento de afiliación y cuál era el encargo del fraile. Por ello podemos afirmar que nos encontramos ante una fotografía ocupacional de los 183 frailes, incluidos novicios, que en aquel momento componían la modesta, pero real, provincia de Canarias. En este estudio dejaremos fuera a los monasterios de monjas por no indicarse en su caso el oficio de las religiosas. De entre los trece conventos masculinos solo encontramos el oficio de organista y cantor en los dos más grandes: el de San Pedro Mártir en Las Palmas de Gran Canaria y Nuestra Señora de Candelaria en Tenerife; el oficio de organista en los principales de San Miguel de La Palma, San Benito de La Orotava en Tenerife, Nuestra Señora de la Consolación en Santa Cruz (donde encontramos dos), San Pedro Apóstol de Garachico y Santo Domingo en Soriano de Güímar en la misma isla de Santa

50. Archivum Generale Ordinis Praedicatorum (AGOP). IX.60, leg. 3.

51. AGOP, XIII.26035, fols. 103r.-103v.

52. AGOP, XIII.26035, fol. 109r.

53. AGOP, XIII.26035, fol. 109v.

Cruz de Tenerife; y el oficio de cantor, en Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes en Gran Canaria. Es decir, que en una demografía relativamente extensa apenas encontramos un número de once frailes dedicados a oficios relacionados con la música. Pero, visto desde otra perspectiva, indica que, en más de la mitad de casas, un total de ocho, aparece un oficio musical de forma explícita. Frente a estos once frailes, dentro del apartado de grados se pueden nombrar ocho maestros en sagrada teología, doce presentados, un presentado extra número, doce predicadores generales y un predicador general extra número (aunque cuatro son presentados y predicadores generales) y un total de 27 lectores de Artes, de Escritura, de Cano, de Prima y de Vísperas, y los conventuales de Moral o de Gramática. Es decir, que los frailes que llevan a cabo una carrera dentro de la vida intelectual y el púlpito o ya habían sido premiados por haberla conducido con éxito eran un total de 61.[54]

Una vez más queda patente que la meritocracia de la orden obviamente relacionada con su misión, y sin duda por ello lo más deseado dentro de esta, corría por diferentes caminos que sus oficios musicales. Sin embargo, ¿es en esta provincia de Canarias y en estos mismos años cuando encontramos lo que podría ser el primer intento de entroncarlas?, ¿nos puede esta provincia ayudar a profundizar en las biografías de sus frailes más allá de los currículums estandarizados para la obtención de grados y descubrir sus dotes musicales?, ya que ¿son las características de una provincia como Canarias (pequeña, periférica y con pocos espacios para desarrollar una carrera académica conveniente) una oportunidad para profundizar en los trabajos que podrían realizar los frailes dentro de la institución más allá del académico y de la predicación?

Sin embargo, prueba de que la inquietud musical nunca se perdió, aunque fuese en su vertiente funcional dedicada la liturgia comunitaria, y que los números hacia finales del siglo XVIII se leían por sus coetáneos como alarmantes es un documento sin fecha titulado «Peticiones que el muy reverendo padre provincial de Canarias haze a nombre de la provincia». Todas las peticiones son de carácter económico o administrativo, menos la tercera, en la que podemos leer:

> Que se les conceda a los cantores y organistas que exercieren estos oficios 15 u 20 años ecempción o gracia que sea bastante a estimularlos a aprenderlos, respecto a que de presente no ay de estos oficiales más que uno en los conventos primeros y no se encuentra quien quiera dedicarse después de más advitrios que se han tomado para ello.[55]

Dichas peticiones podemos identificarlas como las que la provincia hizo llegar al capítulo general celebrado en Roma el año 1777, porque sus actas impresas enuncian una petición de texto semejante: «Ut aliqua privilegia concedantur illis, qui per quindecim aut viginti annos cantoris munus exercuerint vel organa pulsaverint». [56] Sin embargo, la decisión final fue dejada «ad arbitrio Magistri Ordinis». Es decir, que sería el propio general, cuando le llegasen las actas de los capítulos provinciales con la lista de los propuestos a grados, quien determinase si aplicaba o no aquella petición.

La primera pregunta que podemos hacernos es en qué tipo de *privilegia* se podría estar pensando para aquellos músicos. Si observamos el número de años que deberían permanecer en el cargo vemos que son asimilables a los años pedidos para ser presentado a maestro en sagrada teología o predicador general.

54. AGOP, IX.375.

55. AGOP, XIII.29800.

56. Reichert, Benedictus Maria (1904). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. IX ab anno 1725 usque ad annum 1844*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, pág. 369.

Ejemplo dentro de la misma provincia y época es fray Domingo Martínez, quien en 1794 obtuvo el grado teológico tras contar tres años enseñando filosofía, tres de maestro de estudiantes, nueve años de docente de teología y tres como regente. Por su parte, dentro de la carrera del púlpito localizamos a fray Nicolás Valentín Hernández, quien tras 16 años como director del rosario y algunos meses como maestro de novicios fue postulado a predicador general y consiguió el grado. ¿Acaso se pensaba en darles un grado de maestros o predicadores, o al menos sus dispensas y beneficios, como vimos que fue el caso de Domenico Campesi más de dos siglos atrás?

La segunda pregunta que nos surge es si alguna vez se llegó a aplicar dicha cláusula por parte del maestro de la orden a partir de 1777. Parece, por las cartas conservadas, que el general fray Baltasar de Quiñones, elegido en aquel capítulo general, tuvo una relación normalizada con aquella provincia, sin crisis o malentendidos institucionales por peticiones anómalas.[57] Incluso en los temas relacionados con las concesiones de grados, privilegios o dispensas llevó a cabo una política bastante singular, aceptando peticiones formuladas por el definitorio que no se encuentran en otras provincias. Así, vemos que junto con la concesión de grados pedida por el capítulo de 1786 se indica:

> Se concedió voz activa en los capítulos provinciales *ad petitionem provinciae* al reverendo padre fray Miguel Aubert que ha sido maestro de novicios doce años. Se concedió dispensas de hebdómada al reverendo padre fray José Nicolás Ruiz que por 15 años ha enseñado gramática. La misma al padre fray Mariano del Carmen Albertos.[58]

De igual forma, tras el capítulo de 1790, se concede voz activa en los capítulos al maestro de novicios fray Andrés Pérez, ocupando el lugar del maestro de novicios fray Cristóbal Placeres por muerte, y lo mismo a Domingo de Fuentes por la muerte de Alejandro Aubert.[59] Y en el capítulo de 1794 se hace la petición y se acepta por el mismo procedimiento al durante doce años maestro de novicios fray Tomás Quintana por la muerte de fray Andrés Pérez.[60] Es decir, se otorgan privilegios y dispensas por ejercer el oficio de maestro de novicios durante doce años, cosa que, como decíamos, no se encuentra en otras provincias y que por las cartas de aprobación de actas parecía una práctica consolidada.[61] Sin embargo, en ningún caso se otorgan este tipo de remuneraciones a cantores y músicos.

Llegados a este punto, podríamos afirmar que nunca se aplicó lo que había pedido la provincia en el capítulo general de 1777 en lo concerniente a cantores y organistas durante el mandato de fray Baltasar de Quiñones. Quizás no por negativa explícita del maestro de la orden sino porque desde la provincia nunca se le hizo llegar una petición de ese tipo al quedar en las actas capitulares sumamente ambigua. En

57. Puede servir como ejemplo las enviadas al provincial electo fray Domingo de Mora en junio de 1779 donde efusivamente recuerda a los capitulares canarios que asistieron al capítulo general de Roma dos años antes donde fue elegido para el cargo y se complace sobre el estado de la provincia y sus conventos, otorgándole todas las peticiones hechas por el capítulo (AGOP IV.258B, pág. 43); o la enviada al recién electo provincial fray José de Ponte en septiembre de 1786 (AGOP IV.258C, págs. 307-309).

58. AGOP IV.258F, Canarias, pág. 5. Las aprobaciones de actas y de concesión de grados debían pasar por la curia del Maestro de la Orden y por ello su aprobación podía ser uno o dos años más tarde, por ello la fecha del registro documental no es la misma que la del capítulo.

59. AGOP, IV.258F, Canarias, pág. 6. Pensamos que el segundo se debe referir a fray Miguel Aubert en el capítulo anterior nombrado para esa prerrogativa.

60. AGOP, IV.258F, Canarias, pág. 7.

61. AGOP, IV.258C, págs. 307-310 para el primer caso registrado de estas singulares concesiones que se da en el capítulo provincial de 1786.

todo caso, respondiendo a la primera de las preguntas, creemos que su objetivo podría ser equiparable a lo obtenido por algunos de los maestros de novicios o profesores de gramática descritos, es decir, tener voz activa en los capítulos provinciales o la exención de ser hebdomadarios. Sin embargo, debemos caer en la cuenta de que si se querían dirigir hacia esos premios se necesitaría el perfil de un fraile sacerdote y no de un lego. Y de hecho ya todos los cantores y organistas provinciales en ese momento estaban ordenados a diferencia de sus homólogos peninsulares.

Prosiguiendo con el marco cronológico, revisando más documentación concerniente al caso de Canarias y entretejiendo los datos que aparecen en tres de sus fuentes, podemos hallar más aspectos interesantes. Estas tres fuentes son las listas de frailes aprobados para grados por el maestro para aquella provincia desde 1789 hasta las primeras décadas del siglo XIX, las cartas que acompañaban a la aprobación de las actas de los capítulos provinciales y las propias actas de los capítulos provinciales. En la primera podemos constatar los nombramientos hechos por el general, en la segunda, la explicación de su ascenso o precauciones que se tenían sobre estos, y en la tercera una breve biografía de los que accedieron como se solía informar.

El 2 de febrero de 1806, fueron aprobadas, parece que sin incidencias, las actas del capítulo provincial de 1798 con su lista de peticiones a grados, primeras actas y lista tras la muerte de fray Baltasar de Quiñones, y veinte años más tarde de la aprobación del ambiguo texto en el capítulo general de 1777.[62] Siguiendo con el tipo de concesiones «extraordinarias» advertidas durante su mandato podríamos enumerar desde entonces la fechada el 9 de noviembre de 1806, donde se concedió voz activa en los capítulos provinciales al maestro de novicios fray Antonio Melián por muerte de fray Tomás Quintana.[63] También la del 18 de noviembre de 1815, donde «se concedió a los reverendos padres fray Thomás Texeras y fray Juan Andrés Domínguez el título, lugar, todas las gracias y privilegios, preeminencias y exempciones de presentados con las clausulas antecedentes».[64] La del 2 de abril de 1820, en la que, sin indicarse el ministerio de los candidatos, «se concedieron privilegios y título de predicador general (excepto voce) a […] fray Luis Hernández […] a fray Domingo Hidalgo […] a fray Josef González […] a fray Antonio Vicente Pérez, todos con la condición de seguir en su ministerio hasta completar quince años». Y, por último, en la misma fecha, leemos:

> Se concedió voz activa en el capítulo provincial al reverendo padre maestro de novicios fray Alexandro Machado por los doce años que ha servido el oficio en el lugar que obtenía el reverendo padre maestro de novicios fray Domingo Fuentes ya difunto.[65]

Si reparamos en las cartas que acompañaban la aprobación de las actas capitulares podemos completar información sobre los nombres antes mencionados. Así, la fechada en 1815 para la aprobación de las actas de 1814 explicitaba:

> Inclinamos también en acceder a vuestra súplica a favor del reverendo padre definidor fray Thomás Texera y del reverendo padre fray Juan Andrés Domínguez, a quienes la provincia nos recomienda en sus dos ca-

62. AGOP, IV.270A, Canarias, pág. 3 y AGOP IV.270B, págs. 1-2.
63. AGOP, IV.270A, Canarias, pág. 4.
64. AGOP, IV.270A, Canarias, pág. 7.
65. AGOP, IV.270A, Canarias, pág. 10.

> pítulos, y con efecto a cada uno de los dos dichos padres enviamos su respectivo despacho con las gracias que nos han parecido justas.[66]

Igualmente, su paralela para la aprobación de las actas del capítulo de 1818, fechada el 8 de mayo de 1820, nos aporta cuál era el ministerio de los cuatro frailes promovidos en 1820 (fray Luis Hernández, fray Domingo Hidalgo, fray Josef González y fray Antonio Vicente Pérez) y por qué los reparos mostrados en la curia:

> Baxemos a las súplicas […] y desde luego la decimos que deberíamos desecharlas por dos razones: la primera porque ninguno de los sugetos estaban habilitados para enviar sus méritos al capítulo Sin haver concluido los quince años de predicación o en el oficio de director del santísimo rosario. La segunda porque es un gravísimo reparo el que haya en la provincia más predicadores generales que conventos. Más queriendo darla nuevas pruebas de nuestro paternal miramiento hemos dado en un medio que ponga a salvo las leyes, no quede desairada la provincia y pueda servir de estímulo a los interesados para que sigan trabajando, concediéndoles, como en efecto les concedemos en sus respectivas patentes, el honroso título de predicador general y goze de algunos privilegios que conceden a los predicadores generales nuestras leyes, hasta que cada uno acabe su carrera.[67]

Para complementar este cuadro de información y nombramientos, debemos leer las actas de los capítulos provinciales a los que hacen referencia. En ellas, como decíamos, se apunta un pequeño «currículum» del promovido. En las actas del capítulo de 1798 nos sorprende que por primera vez empieza a aparecer la música como un mérito en la carrera hacia grados. Así, en la lista de los postulados para predicadores generales encontramos a fray Joaquín de Alvarado, de 42 años de edad y 24 de profesión «qui in eodem conventum post laboriosum cantoris per 8 anni offiicium», siendo, además, durante cuatro maestros de novicios y director del rosario.[68] En las actas del capítulo de 1802, a fray Ignacio Pérez, postulado para predicador general, de 48 años y 28 de profesión, se le atribuyen, entre otros méritos, el de haber sido durante por ocho años cantor y organista del Convento de Santo Domingo de Güímar.[69] En las de 1806, se menciona al postulado para predicador general a fray Diego Lorenzo, conventual de San Miguel de La Palma con 40 años de edad y 20 de profesión, del cual se le indica, entre sus méritos, que fue durante diez años cantor en su convento.[70] Igualmente, a fray Bernardino de Acosta, conventual de Lanzarote con 36 años de edad y 14 de profesión, el cual, entre muchos trabajos relacionados con la predicación, también ha ejercido y ejerce el oficio de cantor y organista en su convento como ya hizo en otros anteriormente.[71]

En las actas del año 1810 situamos a los mencionados en la carta de 1815 fray Tomás Tejera y fray Juan Andrés Domínguez. La idea es que de alguna manera debían ser premiados por el maestro, aunque no cumpliesen con un perfil de una carrera completamente dedicada al estudio o la predicación. Por ello se hacía perentorio acompañar la petición de un buen número de méritos, aunque estos fueran hetero-

66. AGOP, IV.270B, pág. 66.

67. AGOP, IV.270B, pág. 232.

68. AGOP, XIII.29815, actas 1789, fol. 13r. Es interesante que en el momento del catálogo de 1797 no consta ya como cantor de su casa donde sí había un organista.

69. AGOP, XIII.29815, actas 1802, fols. 11r.-11v. En el catálogo de 1797 no aparece como organista o cantor de su casa.

70. AGOP, XIII.29815, actas 1806, fols. 8v.-9r. En el catálogo de 1797 no aparece como cantor de su casa.

71. AGOP, XIII.29815, actas 1806, fols. 9r.-9v. En el catálogo de 1797 no se le nombra ni como cantor ni como organista, aunque sí se indica «buen organista, músico».

géneos. Así, de fray Tomás de Tejera, asignado al Convento de Candelaria con 48 años de edad y 29 de profesión, se indica que ha sido desde 1789 cantor del convento, impulsor de sus obras, secretario del último capítulo, actual socio del provincial y secretario de provincia. En los mismos términos se habla de fray Juan Andrés Domínguez, de 77 años, que desde la juventud trabajó de forma infatigable en la enseñanza de niños, además de «in organii ad divina officia pulsandis».[72]

Por último, podemos ver que como en el capítulo de 1818 se da un hecho parecido al anterior. En este caso se trata de fray Domingo Hidalgo, del Convento de Santa María de las Nieves, con 40 años de edad y 21 de profesión, quien, entre sus múltiples oficios desarrollados, pero ninguno ajustados a una carrera académica dominicana clásica, se cuenta el de «quotidie in organi pulsandis», haciéndose así muy útil a la religión.[73]

Repasadas todas estas solicitudes, circunstancias y perfil de los personajes, ¿podemos una vez más afirmar que fue la provincia de Canarias la primera en que se intentó incluir dentro de la meritocracia para grados, dispensas homologables o premios a frailes relacionados con oficios musicales? En nuestra opinión, dicha idea debería tomarse con mucho cuidado y prevención, ya que creemos que son más las características concretas provinciales que la valoración de la música lo que hace que esta aparezca referida entre los oficios dignos de verse como un mérito. Canarias fue una provincia pequeña, recordemos que en 1797 no llegaba al número de frailes que tenía el Convento de San Esteban en 1761, aislada de la península y con conventos aislados entre ellos, no rica y, sobre todo, con pocas posibilidades para desarrollar una carrera académica a imagen de otras entidades dominicanas; así como, y esto es importante, altamente retórica en sus comunicaciones con la autoridad central de su orden. Se podría constatar que el bajo número de frailes, así como de vías normales para la ascensión, hacía que oficios necesarios, pero no «valorados», como el de maestro de novicios, cantor u organista, se abandonasen cuando los interesados encontraban alguno relacionado con el mundo académico o de la predicación. Por ello, una forma de asegurarlos fue el otorgarles una recompensa homologable a la de aquellos. Además, el hecho de tener poco espacio donde desarrollar la meritocracia tradicional hizo que a la hora de presentarse sus currículums a la curia para obtener algún privilegio o dispensa se hiciera una compilación de todo lo que pudiese contar, de todo lo que se entendía como mérito en un sentido amplio de dedicación a la orden, siendo en estos casos cuando lo musical emerge. Afirmado esto, debemos agregar que es sin duda gracias a estas circunstancias que podemos acercarnos a una perspectiva más realista de la vida conventual y vislumbrar nuevas ideas sobre el papel, cultivo y valor de la música en esta, ya que aparecen muchos más nombres de frailes vinculados y relacionados con la música de los que, en un primer momento, nos ofrecieron los catálogos o índices de la época.

5. Lo que acaece

Titulando así este último apartado de nuestro trabajo quisiéramos referirnos a las fundaciones económicas que sobrevinieron a los conventos destinadas a un fin litúrgico concreto y en las cuales la creación o ejecución de música fue uno de los elementos explicitados. De esta manera creemos afirmar que en ningún caso los dominicos se mostraron insensibles o renuentes a este arte, ya que no consta vacilación

72. AGOP XIII.29815, actas 1810, fols. 8v.-9r. Tomás de Tejera aparece como cantor en el catálogo de 1797, pero no se dice nada a nivel musical de Juan Andrés Domínguez. En el siguiente capítulo se vuelve a insistir en la misma petición (AGOP XIII.29814, actas 1814, fol. 10v.).

73. AGOP XIII.29815, actas 1818, fols. 14v.-15r.

a la hora de aceptarlas, dándonos además una idea de cómo podría entenderse una fiesta religiosa digna en esos ambientes a lo largo de la Edad Moderna. Los breves documentos que comentaremos a modo de ejemplo nos hablan de lo que aconteció a las comunidades de predicadores, las cuales no fueron contrarias a incrementar su prestigio mediante la música ni a gastar dinero, máxime si venía de fuera, en su ejecución o composición.

Una vez más no podemos llevar a cabo un trabajo sistemático, analizando la gran cantidad de fundaciones de misas cantadas o funciones litúrgicas solemnes que tendrían los conventos, aunque el estudio realmente lo merece, sino aportar un breve tanteo significativo que nos ayude a conocer el hecho y favorezca a revelar caminos para estudios posteriores. Tres son los casos que queremos participar y comentar, siendo elocuentes por su importancia y geografía. A través de ellos nos moveremos desde el centro hasta la periferia; desde el mismo corazón de la Orden de Predicadores, en su curia romana, hasta sus provincias más oriental y occidental de la Europa Moderna.

Don Domingo Fontia, con fecha del 23 de marzo de 1636, dejaba al Convento de Santa María sopra Minerva de Roma, donde se situaba el hospicio del Maestro de la Orden y así la curia general, un importante legado con el objetivo de solemnizar perpetuamente la fiesta del santo patriarca con música. En el documento se apuntaba a que, mientras viviese, el músico que debería seguir encargándose de esta sería Stefano Fabri, maestro de capilla de San Luis de los Franceses. La razón era que ya lo había venido haciendo hasta la fecha con gran éxito. Muerto este, se podría contratar al músico que se creyese oportuno:

> Prego il padre reverendissimo tanto presente quanto tutti gli altri che saranno pro tempore della religione domenicana […] solennizzare perpetuamente con musica la festa di san Dominico […] nella deta chiesa della Minerva perpetuamente ogni anno ad effetto di pagarli al maestro di capella che pro tempore farà detta musica. E perche sin adesso il signore Stefano Fabri, maestro di capella di San Luigi de Francesi ha fatto favore di fare deta musica per alcuni anni con molta sua sodisfatione et applauso […] per ciò vuole et ordina che lui continui a farla mentre viverà… Quali spero che accettaranno questa fatiga ricordando quest'opera in lode di san Domenico benedetto.[74]

El músico explicitado era el compositor, activo durante la primera mitad del siglo xvii romano, Stefano Fabri (1606-1658), hijo de otro Stefano Fabri también compositor, muerto en la ciudad de Loreto en 1609. El maestro era discípulo de Giovanni Pierluigi di Palestrina y se ocupó durante muchos años de la capilla musical de San Luis de los Franceses. Los documentos conservados en aquella iglesia testimonian que para sus fiestas solemnes solía contratar músicos y cantantes en orden a interpretar sus composiciones.[75] Por ello sería plausible que gracias a la citada fundación de la Minerva se pudiera hacer algo parecido, igualándose la iglesia de los dominicos, al menos en una de sus fiestas más importantes, a una de las capillas musicales más activas y reputadas de la ciudad.

Siguiendo con esta idea de las fundaciones y los datos sobre interpretación o creación musical que nos aportan podríamos fijarnos en los libros becerros conventuales. En concreto en este caso en el libro becerro del Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia. La comunidad era una de las más importantes

74. AGOP, XI.2840b, fol. 1.

75. Schmidl, Carlo (1980). *Dizionario universale dei musicisti*. Milán: G. Ricordi, vol. 1, págs. 510 y ss.; *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Oxford: Oxford University Press, vol. 6, pág. 347, o https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-iunior-fabri_%28Dizionario-Biografico%29/. (Consulta: 27-06-2024).

de la ciudad y su iglesia, fechada a comienzos del siglo XVI, de notables dimensiones.[76] En el libro de sus fundaciones aparecen, por ejemplo, una dedicada a la fiesta del domingo infraoctava de Corpus Christi en la que se señalan 525 reales distribuyéndose a razón de 27 reales para la música, 169 reales para la cera, 44 reales para la misa, 40 reales por el sermón y 200 reales «para colgar el claustro y en el hacer altares». Otra fundación descrita, en este caso para la fiesta de santo Tomás de Aquino, alcanzaba la suma de 743 reales, volviéndose a explicitar las partidas: para la música 148 reales, para la cera 351 reales, para la misa 44 reales, para el sermón, 40 reales, y «por hacer el altar y colgar», 160 reales.[77] Constatamos así, siguiendo la línea de las crónicas conventuales antes expuestas, que los gastos centrales y en gran medida proporcionales de las fiestas eran la música, la cera, la misa, el sermón y el ornamento del templo. Por último, nos desplazamos hacia la provincia más oriental de la orden en la Europa del momento, aunque en este caso teniendo una conexión con el mundo ibérico a través de quien firma el documento. El 24 de diciembre de 1733 el maestro de la orden, el tarraconense fray Tomás Ripoll (1653-1747), autorizó al ex-provincial de la provincia de Polonia, fray Apolonary Bielowicz, a destinar de 200 zloty (escudos polacos) para crear un censo perpetuo a favor del Convento de la Santísima Trinidad de Cracovia. Su fin era el de celebrar cada 22 de julio de manera solemne la fiesta de santa María Magdalena, una de las patronas de la orden. El dinero debía dedicarse a pagar «candelis, musica ex aliis necessariis debite provideatur».[78] Una vez más aparece el tema de la luz en paralelo con el de la música, siendo además notorio que en este caso sea un fraile quien efectúe la no pequeña donación. Una idea de cómo podría utilizarse esa cantidad, en lo que respecta a la música, la podemos encontrar en esta descripción:

> The musicians played vocal-instrumental compositions during the vespers and masses (votive and sung) as well as the so-called stageconcerts or loggia concerts… that consisted of open-air pieces involving wind instruments (performed e.g., from the church tower or in front of the temple). The archival sources from multiple cultural centers (e.g. Sandomierz, Jasna Góra) indicate that this was common practice in the eighteenth-century Poland.[79]

A modo de conclusión podemos decir que nos encontramos ante tres ejemplos interesantes y que creemos, en líneas generales, representativos de la música en las iglesias dominicanas durante la Edad Moderna. Templos en los que la fiesta y la solemnidad del oficio pasaban por una constante inversión económica en diferentes aspectos, entre los que la partida dedicada a la música nunca fue desdeñable. E inversión de la que los dominicos fueron conscientes, siendo incluso sujetos activos de las donaciones, y que sin duda nunca intentaron excusar o sortear a favor de otras partidas.

6. Conclusión

Finalizada esta aproximación al tema de la música en la Orden de Predicadores a través de las cuatro coordenadas propuestas quisiéramos enumerar una serie de conclusiones. Estas pretenden ser más un

76. Sobre este el mismo se puede consultar la síntesis más completa en González de la Granja, María Estela; García Barriga, Felicísimo (2016). *El monasterio de San Vicente Ferrer de Plasencia, evolución histórico-artística*. Madrid: Círculo Rojo.

77. Palomo Iglesias, Crescencio (1982). «Libro de Becerro del Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia (I)». *Archivo Dominicano*, vol. 3, págs. 232-233.

78. Archivo Dominicano de la Provincia de Polonia (ADPP). Pág. 652.

79. Patalas, Aleksandra (2016). «Musical Life of the Polish Province of the Dominican Order: the monasteries that did non maintain permanent ensembles». *Musica Iagellonica*, págs. 12.

punto de partida para futuros estudios que afirmaciones cerradas, ya que como continuamente hemos ido consignando aún queda mucho por investigar para poder trazar respuestas definitivas. Todos los temas hasta ahora tratados podrían dar paso a estudios monográficos, introduciéndonos necesariamente en nuevas fuentes y matizando así nuevas construcciones historiográficas.

Sin embargo, lo primero que deberíamos afirmar es que la orden dominicana es una orden religiosa colmada de música. Esta aparece tanto en sus textos legislativos, fundacionales y principales como en sus crónicas; tanto en la biografía concreta de sus miembros como en la voluntad de sus donantes, personas que se pueden suponer cercanas a ella y a su carisma. Sus frailes no solo la utilizaron para el canto llano del oficio, al que estaban obligados por constituciones, sino también como objeto de estudio teórico y práctico mediante la redacción de tratados. Y además no solo condescendieron con el acompañamiento de órgano en su liturgia, sino que lo regularon y se embarcaron en una costosa y a veces infructuosa carrera para obtener cada vez instrumentos mejores. A ello debe sumarse que, como hemos comprobado, la música no solo se utilizaba en la liturgia, sino en toda función paralitúrgica en que se veía envuelto su culto, como son los casos de las súplicas, las procesiones o las fiestas. Para aquellas funciones no solo no se dudó en aceptar fundaciones lucrativas que la incluyeran como objeto, sino que además fueron miembros de sus propias filas, como se mostró en el caso de la fundación de la fiesta de santa María Magdalena en Cracovia, quienes suministraron el dinero.

Destaca, además, que desde muy temprana fecha los dominicos se ocuparan de que sus frailes tuvieran una formación adecuada en música, formación quizás difícil de evaluar, pero que parece en todo caso una premisa significativa. Y, además, no dudaron en normativizar e intentar impulsar los oficios relacionados con la música en sus comunidades, el de cantor y organista, siendo conscientes de su necesidad e incluso ensayando fórmulas para paliar su déficit como fue el caso de la provincia de Canarias a finales del siglo XVIII.

A ello debe sumarse que todo este mundo musical en torno a los dominicos no se quedó retirado en el campo de la música religiosa, sino que fueron incluso los propios frailes los que ejercieron como compositores dedicados también a la música profana.

Juntando todos estos elementos, todas estas teselas, nos aparece un mosaico mucho más realista de cómo evaluar la vida musical en la Orden de Predicadores. Y creemos que su evaluación supera con creces juicios historiográficos negativos o visiones pesimistas. Sin embargo, no debemos obviar dos puntos fundamentales que sin duda la oscurecen. El primero es la poca resonancia que tuvo en sus crónicas conventuales, memorias de religiosos insignes o historias de la religión. El segundo el hecho de que en muy pocas ocasiones aparezcan frailes destacados y honrados por su trabajo en esta disciplina, y como tal recordados. Para matizar ambos puntos debemos hacer una reflexión conveniente sobre estas fuentes, valorando y comprendiendo la mentalidad y propósito con que fueron escritas.

Las crónicas conventuales se regocijan en describir y glorificar la generosidad de las donaciones, la enormidad de los edificios y las virtudes en santidad o poder de los que habitaron sus claustros. Cuando se habla de las fiestas que en ellos se celebraron, es interesante percatarse de que la narrativa dominica siempre da prioridad a recordar quién predicó el sermón y la calidad de este frente a la capilla de música que actuó y la calidad de esta. Por no hablar de la obligada mención al número de cirios y luces que embellecían el templo, símbolo de la pompa e inversión económica llevada a cabo por la comunidad para la ocasión. Pero, sin embargo, hemos visto a través de los libros de cuentas que se prueba siempre la existencia de los mismos elementos de forma indivisible: luz, aparato, predicación y música. El silencio sobre la música puede ser real pero la inversión dedicada a ella es incuestionable.

Los *Lumen Domus* no son narraciones objetivas, sino subjetivas y preformativas, de la mentalidad conventual. En ellas, como dijimos, se interpreta un modelo del pasado actualizándose en el presente con la voluntad de que sea normativo en el futuro. Y es allí donde la fuerza de los cirios, recordemos su altísimo coste, el tema de la predicación, como fin propio de la orden, y la descripción del aparato por su fuerza visual dejan atenuado el punto de una música sin duda existente, pero poco comentada o ignorada. Creemos, además, que contribuía a ello el hecho de que la música fuera un gasto medianamente oneroso. Si ponemos como ejemplo la fundación para la fiesta de santo Tomás de Aquino, antes mencionada, vemos que la música es la mitad que las velas (148 reales y 351, respectivamente), e, igualmente, menos que la parte dedicada al aparato decorativo (160 reales). Curiosamente, el precio del sermón es el menor de todos, pero el que nunca se deja de comentar en las crónicas de una orden bien llamada de predicadores, y en donde el prestigio del orador debía ser reseñado. Además, debemos recordar que era una cantidad muy elevada si consideramos que era la única abonada a una sola persona. Por ello creemos que una opción arriesgada pero muy interesante sería el establecer relaciones entre los datos que se dan y los que se suponen: calcular a través del gasto en cera o volumen del aparato y sermón cómo podría ser la inversión en música. Los resultados serían cuanto menos interesantes.

El segundo punto es la falta de biografías dedicadas a frailes músicos o el poco reconocimiento que tuvieron en la orden, perdiéndose, por tanto, en el anonimato. Es aquí donde el elemento de la meritocracia juega un papel fundamental. Los caminos para llegar a ser un fraile destacado dentro de la institución, un *bon fill del convent*, quedaron desde el principio claramente establecidos: el estudio y la predicación. Los maestros en sagrada teología y los predicadores generales coparon las instituciones y los puestos de poder. A ello se debe sumar que la propia orden construía y cuidaba con firmeza instituciones donde esas carreras podían desarrollarse. Ejemplo son las cátedras universitarias reservadas, colegios para la educación de sus frailes en formación, estudios generales en sus principales conventos o ricas cofradías y misiones. Una orden de predicadores que seguía las coordenadas de Humberto de Romans debía tener, como bien hemos leído en su rotundo texto del siglo XIII, lectores, porque ellos formarían a sus predicadores. Por ello unos y otros eran admirados e imitados por las nuevas generaciones como ideales de dominicanismo. Además, unido a esta meritocracia, estaba el elemento de los privilegios e ingresos económicos de los que gozaban, así como el reconocimiento que constituían para las narraciones de sus casas. No es de extrañar por ello que la documentación conservada rebose de información relativa a asuntos relacionados con el tema: biografías académicas, pleitos para obtener grados, exenciones o dispensas una vez conseguidos. Como bien rezaba la sentencia enviada al provincial de Canarias desde la curia en 1820, «es un gravísimo reparo el que haya en la provincia más predicadores generales que conventos»; sin duda la afirmación en sí misma ya expresa bastante.

También es importante recordar que es en esta provincia donde apreciamos por primera vez la idea de una necesaria remuneración en privilegios o dispensas para impulsar oficios más allá de los de lector y predicador; y que entre estos se pensó y propuso en firme que fueran los de cantor y organista. Estas peticiones nos hablan del valor real y comunitario que tenían, ya que se constataba su falta poniéndose en juego algo tan relevante como el sistema de méritos de la orden. Si hubiera cuajado la petición, a imagen de los maestros de novicios que hemos ido viendo, ¿se podría imaginar una provincia donde al menos tres miembros natos de su capítulo provincial lo fueran solo por ejercer un oficio musical?, ¿se podría imaginar esta imagen en medio de una asamblea copada por maestros en sagrada teología, predicadores generales y priores? Ciertamente no deja de ser, desde la mentalidad dominicana del siglo XVIII, del todo sorprendente.

Aunque la iniciativa no llegara a cuajar, hay otro punto que el caso de la provincia de Canarias nos muestra, siendo que aquí creemos encontrarnos ante una interesante conclusión. Para ello debemos caer en la cuenta de que los frailes para los que la música se aporta como mérito para su promoción (siete) se refieren en su mayoría (cuatro) a religiosos que no la están «ejerciendo» en esos momentos en sus casas. De todos ellos se habla que han sido organistas y cantores durante mucho tiempo, pero todos menos tres no lo eran ya en el momento de enviar los informes para grados a la curia, pudiéndose suponer posibles reemplazos. Ello demostraría como mínimo que la cultura musical era mucho más grande y extensa que el pequeño número de once cantores y organistas en oficio inscritos en el catálogo del año 1797.

Como decíamos al comenzar nuestro escrito, todas estas conclusiones solo tienen la voluntad de ser puntos de partida para seguir investigando en un argumento que no es fácil, pero del que hemos mostrado la fecundidad al reinterpretar sus fuentes conocidas y la seguridad de encontrar nuevas y generosas. Porque aquella orden que podría parecer contraria a la música o donde no se valorase su cultivo y goce se va delineando como un grupo de religiosos y religiosas que incluso la llegó a afirmar como fenómeno celeste, deleitándose por eso en ella tras una vida de penitencia:

> El Padre fray Francisco Garcés, murió a 10 de noviembre [1707], de edad de 70 años. Natural de Caspe, hijo nativo de este convento, fue al de San Ildefonso para la reforma y se prohijó allí, donde fue prior y les hizo el retablo del Santo Christo, en que gastó mucho. Fue también prior de Caspe muchos años, donde padeció persecuciones y trabajó mucho en adelantar aquel convento. Después, siendo ya viejo, se prohijó en este su nativo convento. Fue aquí y en San Ildefonso maestro de novicios muchos años y como se deve y pide tan superior empleo. Todos sus viajes hacía a pie, fue grande missionista. Murió de supresión de orina y cuatro horas antes de morir, oyose en la celda una música que solo él mismo la advirtió. Preguntó a su confesor qué música era la que se oía y pudo entender era del cielo que lo provenía para el descanso de sus penitencias y mortificaciones... assí nos dexó una venerable memoria de su virtud.[80]

7. Fuentes y bibliografía

7.1. Fuentes

Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ). *Lumen Domus o Espejo Historial del Real Convento de Predicadores de Çaragoza. Y sigue diciendo: En que se trata de su fundación, edificio, Iglesia, Capillas, Cofradías, Priores, e Hijos insignes hasta el año de 1715. Dispuesta y ordenada por el maestro fray Joseph Lamana* (ms. 197-2).

Archivo Dominicano de la Provincia de Polonia (ADPP). Pp 652.

Archivum Generale Ordinis Praedicatorum (AGOP). IV.258B; IV.258C; IV.258F; IV.270A; IV.270B; IX.60, leg. 3; IX.375; XIII.26035; XIII.29800; XIII.29815 y XI.2840b.

Archivo Histórico de la Provincia Dominicana de Hispania (AHPDH). *Fundación del convento. Fundación de el Convento de Nuestra Señora del Rosario de Oviedo y memoria de los hijos beneméritos que desde el principio hasta este año de 1789 ha tenido y tiene* (ms. 79).

Biblioteca Universitaria de Zaragoza (BUZ). *Historia de la fundación y sucesos más notables del Convento de Predicadores de Zaragoza, resumida y fundada en lo que se halla escrito en el Lumen Domus, que por estar en el archivo cerrado se ignoran muchas cosas antiguas. Oi día de San Pedro de 1713. Escrivió el*

80. BUZ, ms. 190, fol. 98v.

Lumen Domus el Maestro Fr. Raimundo Saenz año 1639 y lo resume y aumenta el Maestro Fr. Joseph Lamana año 1713 (ms. 190).

7.2. Bibliografía

Barraca Maira, Javier (2018). *Dios y lo bello. Estética y transcendencia*. Madrid: Editorial San Pablo.

Barral Rivadulla, María Dolores (1994). «La iglesia de Santo Domingo de La Coruña: las obras realizadas entre marzo de 1756 y julio de 1774». *Archivo Dominicano*, vol. 15, págs. 185-190.

Dolso, Maria Teresa (2021). *Gli ordini mendicanti. Il secolo delle origini*. Roma: Carocci editore, Studi Superiori.

Fontana, Vincenzo Maria (1862). *Constitutiones, declarationes et ordinationes capitulorum generalium Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum ab anno 1220 usque ad 1650 emanatae*. Roma: Ex typographia Bernardi Morini, Prima Pars.

Franchi, Severio (2012). *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVII*. Roma: Libreria Musicale Italiana.

González de la Granja, María Estela; García Barriga, Felicísimo (2016). *El Monasterio de San Vicente Ferrer de Plasencia, evolución histórico-artística*. Madrid: Círculo Rojo.

Huglo, Michel; Pérès, Marcel (1992). *Jérome de Moravie: un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du s. XIII*. Paris: Créaphis, 1992.

Jurczak, Dominik (2021). *Vangelo e liturgia domenicana dopo la riforma di Umberto di Romans*. Dissertationes Historicae Fasciculus XXXVIII. Roma: Angelicum University Press.

Jurczak, Dominik (2022). *Cuestiones litúrgicas en torno a santo Tomas de Aquino*. Cuadernos de la Cátedra Santo Tomas de Aquino vol. 3. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer.

Il Rosario. Memorie domenicane (1909). Bologna: Editoriale San Domenico, vol. 26.

Larios y Larios, Juan Manuel (2009). *Santa Cruz la Real según la crónica de Fr. Francisco Páramo*. Granada: Comares.

López Ribao, Alejandro José; Jurczak, Dominik (2018). «¿Concebido con pecado original?: órganos y organistas en el Convento de Santa Catalina virgen y mártir de Barcelona en el siglo XVIII». En: María Ángeles Pérez Samper y José Luis Bertrán Moya (eds.). *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, págs. 1031-1040.

López Ribao, Alejandro José (2021). *Transcripción y estudio del "Lumen Domus o Anals del convent de Santa Caterina verge i màrtir de Barcelona" (Biblioteca de Reserva Universitat de Barcelona manuscrito 1007)*. Salamanca: San Esteban Editorial-Edibesa, Colección Monumenta Histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores, vol. LI.

Martín Rodrigo, Ramón (1994). «El contrato de un órgano para el Convento de Santo Domingo de Piedrahíta». *Archivo Dominicano*, vol. 15, págs. 191-197.

Palomo Iglesias, Crescencio (1982). «Libro de Becerro del Convento de San Vicente Ferrer de Plasencia (I)». *Archivo Dominicano*, vol. 3, págs. 165-274.

Patalas, Aleksandra (2016). «Musical Life of the Polish Province of the Dominican Order: the monasteries that did non maintain permanent ensembles». *Musica Iagellonica*, págs. 1-28.

Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1719). Scriptores ordinis Praedicatorum recensiti... *Inchoavit R.P.F. Jacobus Quetif... absolvit R.P.F. Jacobus Echard*. Paris: Apud J.B.C. Ballard et N. Simart, vol. 1.

Quétif, Jacques; Echard, Jacques (1721). *Scriptores ordinis Praedicatorum recensiti... Inchoavit R.P.F. Jacobus Quetif... absolvit R.P.F. Jacobus Echard*. Paris: Apud J.B.C. Ballard et N. Simart, vol. 2.

Regula sancti Agustini et Constitutiones fratrum Ordinis Praedicatorum (1690). Roma: Typis Nicolai Angeli Tinassii.

Reichert, Benedictus Maria (1889). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. II ab anno 1304 usque ad annum 1378*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.

Reichert, Benedictus Maria (1900). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. III ab anno 1380 usque ad annum 1498*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.

Reichert, Benedictus Maria (1901). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. IV ab anno 1501 usque ad annum 1553*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.

Reichert, Benedictus Maria (1902). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. VII ab anno 1629 usque ad annum 1656*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.

Reichert, Benedictus Maria (1903). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. VIII ab anno 1670 usque ad annum 1721*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.

Reichert, Benedictus Maria (1904). *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum vol. IX ab anno 1725 usque ad annum 1844*. Roma: Ex typographa Polyglotta S.C. de Propaganda Fide.

Romans, Humberto de (1690). «Liber Instructione Officialium Ordinis Fratrum Praedicatorum». En: *Regula sancti Agustini et Constitutiones fratrum Ordinis Praedicatorum*. Roma: Typis Nicolai Angeli Tinassii, págs. 55-262.

Salvador y Conde, José (1994). «La Orden Dominicana en Las Edades del Hombre». *Archivo Dominicano*, vol. 15, págs. 293-310.

Sanhuesa Fonseca, María (2004). «Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo xvii». En: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (ed.). *La clausura femenina en España*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, vol. 1, págs. 167-180.

Sastre Varas, Lázaro (2002). *Historia del Convento de Nuestra Señora de Oviedo*. Salamanca: San Esteban.

Schmidt Andrade, Ciro E. (1994). «La belleza como camino hacia Dios: santo Tomás de Aquino». *Sapientiae*, vol. 49, núms. 193-194, págs. 217-228.

Schmidl, Carlo (1980). *Dizionario universale dei musicisti*. Milano: G. Ricordi, vol. 1.

Vicente, Alonso de (2008). «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos xvi y xvii: cánticos para la gente del vulgo (1520-1620)». *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, vol. 1, págs. 1-41.

Circulación y repertorio: las fuentes y sus protagonistas

Apuntes sobre la circulación del *Stabat Mater* de Pergolesi en el siglo XVIII

Marc Heilbron Ferrer[1]
Escola Superior de Música de Catalunya

Los archivos musicales españoles conservan un gran número de manuscritos del *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, probablemente la obra de música religiosa con mayor circulación del repertorio musical europeo del siglo XVIII. La partitura de Pergolesi, pocos años después de su primera interpretación en Nápoles, formaba ya parte del paisaje sonoro hispánico. Aunque es difícil señalar una fecha concreta para el inicio de esta circulación, no cabe duda de que fue una circulación rápida y amplia: una copia manuscrita datada en 1742, solo seis años después de su composición, se encuentra en el archivo de música de la Catedral de Astorga[2] y el manuscrito del Santuario de Arantzazu, está datado un año después.[3] Otras copias no indican fecha, pero en algunos casos podría tratarse incluso de manuscritos más antiguos.[4] El objetivo de este texto es situar en contexto esta circulación y ver qué elementos confluyeron en una difusión tan rápida y extensa en el tiempo.

1. La recuperación del *Stabat Mater* en el calendario litúrgico y las composiciones españolas del siglo XVIII

Aunque se ha conservado un buen número de ejemplos de versiones polifónicas de los siglos XV y XVI del *Stabat Mater*, la expurgación de la mayoría de las secuencias medievales a partir del Concilio de Trento, plasmadas en la publicación del primer *Misal Romano* (1570), hizo decaer el interés musical por este texto atribuido tradicionalmente a Jacopone da Todi. Aun así, el *Stabat Mater* nunca desapareció y, por ceñirnos solamente al caso hispánico, pueden servir como ejemplo las versiones de Sebastián de Vivanco, Juan Gutiérrez de Padilla o Cristóbal Galán. De su persistencia tenemos también un ejemplo literario muy conocido en la traducción castellana del texto escrita por Lope de Vega y publicada en una de las primeras ediciones de los *Soliloquios de un alma a Dios* (1626),[5] que cabe inscribir en un contexto

1. Orcid: 0000-0001-7816-4206.

2. Álvarez Pérez, José María (1995). *Catálogo y estudio del archivo de música de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de Cuenca, Diputación de Cuenca, pág. 128.

3. Bagüés, Jon (1979). *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. [Donostia-San Sebastián]: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, pág. 160.

4. Sin la pretensión de ser exhaustivo en la localización de las fuentes, la consulta de catálogos y bases de datos de archivos musicales nos ofrece un buen número de ejemplos de manuscritos del siglo XVIII: copias del *Stabat Mater* de Pergolesi se encuentran diseminadas en los archivos de las catedrales de Girona, Tarragona, La Seu d'Urgell, Segorbe, Orihuela, Zaragoza, Salamanca, Jaén, Astorga, Albarracín, Málaga y Granada, así como en otros archivos de la península como el de Santa María del Pi de Barcelona, San Esteban de Olot, Santa María de Mataró, el Santuario de Arantzazu, el Monasterio de El Escorial, el de Guadalupe, el Palacio Real de Madrid o la Biblioteca Nacional.

5. Lezcano, Hugo (2008). *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* [Edición crítica]. Sevilla: Ediciones Alfar, pág. 142.

muy amplio de manifestaciones artísticas de culto devocional, inspiradas en el sufrimiento de la Virgen en el Calvario.

El interés por el *Stabat Mater* encontró un impulso renovado de la mano de la Orden de los Siervos de María, u Orden de los Servitas, que había sido fundada en Florencia en 1233 y que se había establecido en la península ibérica a finales del siglo xv, con monasterios como el de Santa Ana en Sagunto (1489), todavía hoy activo. A finales del siglo xvii, y muchas veces, pero no siempre, en el entorno de las comunidades servitas, se impulsó la creación de diversas congregaciones dedicadas al culto de los Dolores de la Virgen, especialmente en los reinos de la Antigua Corona de Aragón. La Congregación de los Dolores del Convento del Buen Suceso de Barcelona (1663) fue creada por el fraile servita Francisco Epifani Sedó[6] y, antes de acabar el siglo, este tipo de congregaciones se extendió a otras muchas poblaciones de la antigua Corona de Aragón. Sirvan como ejemplo las de Vic (1689), Bellpuig (1690), Mataró (1693) o Besalú (1699). La determinación de los servitas, a través del prior general de la orden, el cardenal Pietro María Pieri, logró del papa Benedicto XIII la restitución de la celebración del Viernes de Dolores en el calendario litúrgico, el 22 de abril de 1727. Esta celebración, el viernes anterior al Domingo de Ramos, se convirtió así en una fecha muy importante del calendario litúrgico que implicaría la recuperación del canto del *Stabat Mater*, al mismo tiempo que la extensión de cofradías y comunidades servitas, puso en el centro el culto a la Virgen de los Dolores. De estas fechas, por ejemplo, son las pinturas de Antoni Viladomat en la Capilla de los Dolores de Santa María de Mataró (1722-1737). También en las primeras décadas del siglo xviii se extendió por toda la península la creación de numerosas cofradías y congregaciones asociadas a la Virgen de los Dolores. En paralelo al crecimiento de este tipo de devoción mariana, también se recuperó la producción musical de nuevas versiones del *Stabat Mater*. Algunos ejemplos serían la versión de Pau Rosés, conservada en la Catedral de Girona,[7] ciudad donde se había fundado una congregación de los Dolores de la Virgen en 1687,[8] o ya de la primera mitad del siglo xviii, las dos versiones de Josep Carcoler[9] o la de Jaume Casellas en la Catedral de Toledo.[10]

2. Circulación y recepción: Pergolesi como modelo de *contrafacta* y otras intertextualidades

Más allá del número de copias manuscritas conservadas, imposible de determinar por la cantidad de archivos pendientes de catalogación y por la desaparición de algunas copias, que sí aparecen en inventarios,[11] no hay duda de que el *Stabat Mater* de Pergolesi fue una obra interpretada en toda la geografía peninsular, que sirvió de modelo a otras obras de compositores españoles y que tuvo una

6. Torres Gros, Jaume (2007). «La devoció catalana a la verge dels Dolors». *Urtx*, núm. 20, pág. 209.

7. Rosés, Pau. *Prosa De Settem doloribus Beatae Mariae Virginis,* E-G: 76/1. https://ifmuc.uab.cat/record/12046?ln=es. (Consulta: 26-07-2024).

8. Cayuela López, Francesc (2013). «Il·lustre i venerable congregació de la mare de Déu dels Dolors de Girona». *Rescat*, núm. 22, pág. 2.

9. La primera, fechada en 1742 y conservada en la Biblioteca de Cataluña (***E**-Bbc*, M 768/13), y la segunda, incompleta, del fondo proveniente de Sant Esteve de Olot, donde este compositor fue maestro de capilla a partir de 1739: Carcoler, Josep. *Stabat Mater.* Arxiu Comarcal de la Garrotxa, Fons Sant Esteve d'Olot, ***E**-OL*-c, top. 40/13.

10. Gil Martínez, Carlos; Ríos, Miguel Ángel (2023). *Catálogo de música del archivo de la Catedral de Toledo*, libro 4 (Cas L4), vol. 2, sig. 12/2, pág. 1287.

11. Tal sería el caso de los manuscritos que pertenecieron a la Casa de Osuna o a la Catedral de Ourense. *Cfr*. Fernández González, Juan Pablo (2005). *El mecenazgo musical en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española.* Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2005, pág. 389; Garbayo

influencia muy importante en la recepción de la estética musical italiana, que tan importante sería en el paisaje sonoro hispánico del siglo XVIII.

Un caso muy interesante y bien conocido, es el de la recepción en la Catedral de Málaga, donde se conserva un buen número de copias del *Stabat Mater*, y donde su maestro de capilla, Juan Francés de Iribarren, compuso hasta cuatro *contrafacta* a partir de la obra de Pergolesi: el *motete a la Resurrección*, «Ego dormivi» es un contrafacta del «Vidit suum» del *Stabat Mater* pergolesiano, el Motete *Te invocamus* dedicado a la Santísima Trinidad del «Quando corpus», «Ego sum panis» adaptado del «O quam tristis», y el aria « de la *Cantata al Santísimo*, *contrafacta* del «Quae moerabat».[12]

Muchas composiciones de autores españoles del siglo XVIII dejan entrever la influencia del estilo de Pergolesi. En el caso del *Stabat Mater* a cuatro voces de José de Nebra, fechado en 1752, las influencias del lenguaje pergolesiano son más genéricas que en otra de sus obras, concretamente el *Miserere* a dos voces, que comparte un orgánico muy semejante al *Stabat Mater* de Pergolesi, las dos voces solistas y la orquesta de cuerda, pero también algunos elementos del lenguaje musical, tal como sugiere Luis Antonio González Marín en el estudio y edición crítica de la obra de Nebra:

> La deuda del *Miserere a dúo* de Nebra para con el *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi es apreciable a simple vista [...] Es cierto que José de Nebra proyecta su *Miserere a dúo* siguiendo el plan constructivo del *Stabat Mater* de Pergolesi, tanto en el orgánico (dos partes de tiple, como en algunas versiones «a la española» de la obra del napolitano, como una conservada en el Archivo General de Palacio y varias de las zaragozanas ya citadas, más una orquesta de cuerda y continuo) como en la distribución de los números a dúo y a solo, los movimientos fugato [...][13]

Más tardías son las dos versiones del *Stabat Mater* de Boccherini, la primera, fechada en 1781 y escrita para el uso del infante Luis de Borbón y, la segunda, publicada en Nápoles con tres voces solistas. Las semejanzas tonales, en lo orgánico y el lenguaje armónico, son notables[14], como también lo son en el *Stabat Mater* de Antoni Soler, también con dos voces solistas y orquesta de cuerda. Un último ejemplo, lo podemos encontrar también en *Stabat Mater* de Josep Pla, proveniente del Santuario de Arantzazu.

Otro aspecto curioso lo aportan las noticias y el manuscrito incompleto de una versión «glosada» por el compositor Josep Fàbrega, en la segunda mitad del siglo XVIII, y de la que conservamos una partichela en el archivo de Santa Maria del Pi.

Quizás la voluntad de Fàbrega de ampliar las voces e instrumentos de la versión de Pergolesi, tenga que ver con la circulación, bastante notable a finales del siglo XVIII, del *Stabat Mater* de Haydn.

Los ejemplos de la recepción de esta obra de Pergolesi, van más allá de la música vocal. Por ejemplo, está documentada una versión para órgano de José Moreno y Polo, compositor aragonés activo en Zaragoza, Albarracín y Madrid, de quien conocemos un *Paso* basado en el verso «Fac ut ardeat» del que

Montabes, Francisco Javier (2008). «Inventarios de obras e instrumentos musicales en el Archivo Capitular de la Catedral de Ourense. Siglos XVII y XIX». *Porta d'aira, revista de historia del arte ourensano*, núm. 12, pág. 245.

12. Martín Moreno, Antonio (2003). *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, vol. 1, págs. 311, 326 y 379-380. Existe una edición discográfica de la Orquesta Barroca de Sevilla dirigida por Enrico Onofri en el sello discográfico Passacaille.

13. Nebra, José de (2010). *Miserere a dúo Miserere a 8*. Edición a cargo de Luis Antonio González Marín. Madrid: Ediciones del ICCMU, pág. XI.

14. Cruz Uribe, Cristina (2006). *Unificando procesos en el 'Stabat Mater' de Boccherini: un análisis visual* (https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/4258. (Consulta: 02-05-2025).

se conservan copias de época diversa en la Biblioteca de Catalunya,[15] Vila-real,[16] el Corpus Christi y la Catedral de Valencia.[17]

Precisamente sobre la penetración *Stabat Mater* pergolesiano, ironizó un artículo de *El Censor* en Madrid.

3. Algunas cuestiones interpretativas y de recepción: entre violas, violines y academias

La circulación del *Stabat Mater* de Pergolesi en España desde mediados del siglo xviii coincide, aproximadamente, con la introducción de la viola en las capillas musicales. Resulta difícil, a la luz de la documentación conservada, establecer un marco preciso de relación, pero, evidentemente, el repertorio genera la necesidad, y por la importancia y la popularidad de la obra de Pergolesi, y es posible que tuviese que ver con ello. Por una parte, muchas de las partichelas conservadas, incorporan la parte de viola en clave de Do en tercera, pero no resulta tan claro si lo que se utilizaba era efectivamente una viola, tal como modernamente la conocemos. La variabilidad en las denominaciones, el uso de términos en boga en la época como el de «violetta» y la adaptación a clave de violín de algunas de las partichelas hacen pensar que era común que esta parte fuese interpretada en algunas ocasiones por una suerte de tercer violín en sustitución de la viola. Tal es el caso, por ejemplo, de la partichela de «violeta» conservada en La Seu d'Urgell que utiliza la clave de violín y que hace pensar en este tipo de solución.[18] También en el caso de las partes de «Soprano» y «Alto» encontramos elementos de variación en las fuentes. La mayoría aparecen en estos términos en las copias manuscritas, pero en otras, como la del archivo del Palacio Real, el manuscrito indica dos voces de soprano o tiples.[19] Igualmente, en una de las copias manuscritas conservadas en el archivo de la música de las Catedrales de Zaragoza, la adaptación para dos tiples, en su correspondiente clave de Do en primera, implica que algunas notas del tiple 2.º aparecen en la octava superior,[20] tal como señalaba Luis Antonio González Marín (véanse las figuras 1 y 2).

Uno de los motivos de la extensa circulación hispánica del *Stabat Mater* de Pergolesi, fue el surgimiento del concierto público como institución a partir de la segunda mitad del siglo xviii. El concierto nace en diferentes contextos, uno de los cuales tiene que ver precisamente con la suspensión de la actividad teatral durante la época de Cuaresma. Sin adquirir el carácter institucional francés, que había creado en París el *Concert Spirituel* en 1725, también en muchas ciudades españolas surgen iniciativas para organizar «academias» de música en este período del año, tanto en el teatro como en casas particulares. No es extraño, pues, que una pieza musical estrechamente relacionada con las celebraciones de Cuaresma adquiriera una particular importancia en los programas de estas academias. Evidentemente, el contexto principal era el eclesiástico y relacionado con la celebración del Viernes de Dolores. Así lo recoge el barón de Maldà en su dietario, concretamente en la capilla de la congregación de los Dolores

15. Esta copia proviene de Tortosa, ***E**-Bbc* M 1014/19.

16. Personat, Alfredo (2014). *Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el período ilustrado hispánico*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, vol. 1, pág. 16.

17. Isusi-Fagoaga, Rosa (2017). «Música instrumental en Valencia entre los siglos xviii y xix, Revisión crítica para la investigación y la docencia». *Diagonal, an ibero-american music review*, vol. 2, núm. 2, pág. 56.

18. Benavent Peiró, Joan (2023). *La música en el bisbat d'Urgell en 1767-1836 i el seu referent catedralici: els mestratges de Mauricio Espona, Jaime Balius i Bruno Pagueras*. Tesis doctoral. Sant Julià de Lòria: Universitat d'Andorra, vol. 1, págs. 698-699.

19. Peris Lacasa, José (1993). *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, pág. 447.

20. ***E**-ZaC*, caja D-568.

del Convento del Bonsuccés. El barón describe su interpretación los años 1786, 1787 y 1788.[21] Igualmente documentada está su interpretación en espacios particulares, aunque relacionados igualmente con la celebración religiosa. De las tres academias en las que se interpretó el *Stabat Mater* de Pergolesi en casas particulares, cabe señalar algunos elementos de especial interés. En los tres casos se cantó la versión «glosada» por Fàbrega, en dos de ellos cantaron mujeres, concretamente las anfitrionas de la casa, y en el último se interpretó el *Stabat* junto con unas arias de ópera cantadas por un famoso «tenor de Malta», miembro de la compañía del teatro de la ciudad.

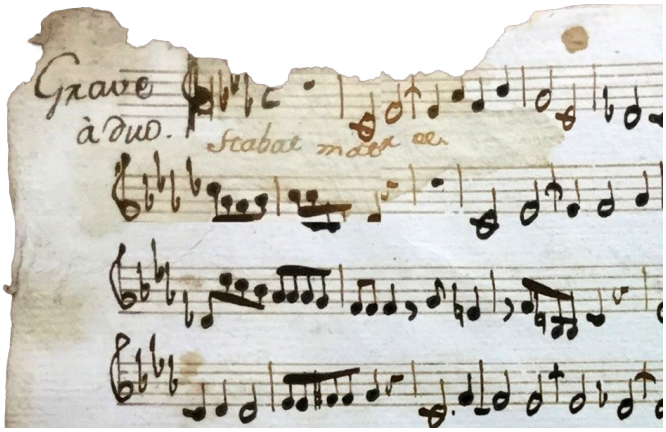



Figura 1. Fragmento de la partichela de «violetta», ***E**-Sue*, UI.1667.249 (fotografía de Joan Benavent).

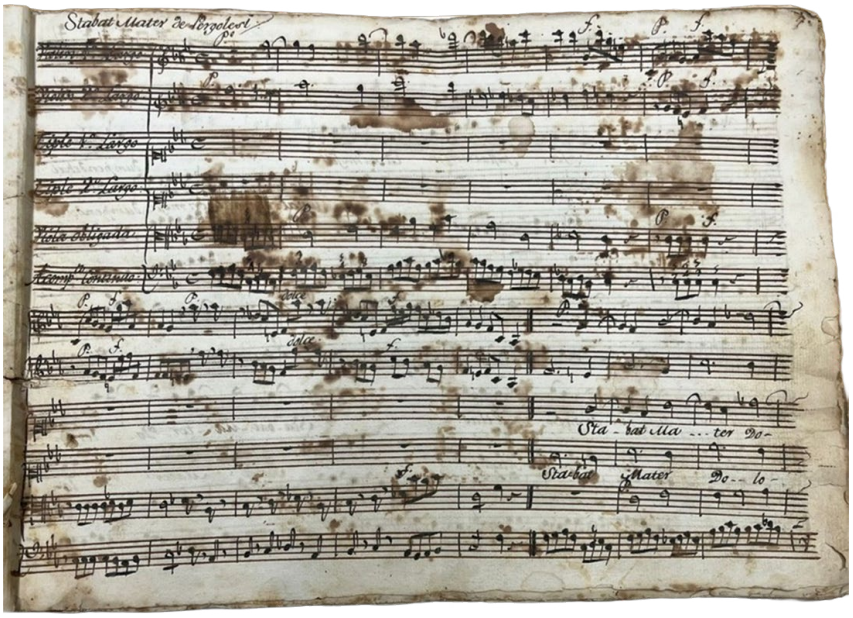



Figura 2. Manuscrito del *Stabat Mater*, ***E**-ZaC*, caja D-568.

21. Bertran Xirau, Lluís (2017). *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*. Tesis doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja, pág. 198.

> En la nit, en casa del Sr. Joan Mas, negociant, ab lo motiu de ser majoral del misteri dels velers son fill, que és lo de Maria Santíssima que sosté ab ses sacratíssimes mans lo reliquiari en el qual se col·loca la Santa Espina de Cristo Nostre Senyor, son amantíssim fill, que va en la professo del Pi en lo Dijous Sant. Havent-se lo referit Sr. Joan Mas mudat alguns dos mesos a est en una casr. nova en lo carrer de l'Hospital, casi al davant de la volta de Sant Agustí, ha donat una funció de música, dedicantla a la soberana imatge de Maria Santíssima Adolorida, cantantse lo Stabat de Pergolesi ab músics de la catedral i los escolans, i después una Salve d'escollida música, composta pel Carlets, clergue organista de la catedral; i lo Stabat, a quatre veus, i addició de fagots i trompes, composició del difunt Sr. Fàbregues, músic que era de la capella de Santa Maria del Mar. […] A la qual funció acudí molta gent convidada d'un i altre sexo, ab lo que hi feia prou calor.[22]

Cuatro años después, el barón recoge en su diario otra academia, esta vez en la casa Maragola de la calle Portaferrissa, siempre en la versión de Fàbregues, y en la que «las señoras» de la casa participaron en la interpretación:

> En la nit, la concurrència de músics i aficionats de l'Acadèmia de Música en casa de mossèn Josep Prats, prevere, violí primer de la catedral, ha acudit a casa Magarola, en lo carrer de la Portaferrissa, per motiu de voler donar, los senyors d'aquella casa, una funció de música a honra d'una imatge de Maria Santíssima dels Dolors, havent cantat les senyores de la casa lo Stabat de Pergolesi, ab l'addició d'instruments de trompes de caça i fogots, i ab les veus d'un xantre — que ha estat mossèn Anton Casanyes, del Palau— i lo Sr. Mataró; havent cantat después una Salve i tocats dos concerts o simfonies.[23]

Coincidiendo con la celebración del Viernes de Dolores, el barón cita una tercera interpretación en una casa particular:

> En casa Rocafort fou l'última serenata, en la nit, que es començà ab lo Stabat mater de Pergolesi, a dobles veus, i composició d'instruments de trompes, fugots etc., del difunt Sr. N. Fàbregues, músic de Santa Maria, que el cantaren la germana, ab Manel Camps, clergue, àlies en Vilafranca; Sr. Francisco Mas, àlies en Mataró; i Magí Figueres, xantre de la catedral. Així també, después, dos àries, i un duo. Ab la germana, baronessa de Rocafort, cantà un famós tenor de Malta, que ha vingut; per qual motiu fou major la concurrència de senyores i senyors en casa Rocafort [...].[24]

También en un libro de memorias, el magistrado e historiador José María de Zuaznavar, recordando su infancia en Santa Cruz de Tenerife en 1790, rememora la interpretación del *Stabat Mater* de Pergolesi en su casa.[25] De hecho, copias manuscritas del *Stabat Mater* formaban parte de archivos musicales particulares, probablemente para ser interpretado en estos contextos.[26]

22. Amat i de Cortada, Rafael d' (2024). *Calaix de sastre*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. 15 d'abril de 1791.

23. *Ibid.*, 9 de abril de 1794.

24. *Ibid.*, 31 de marzo de 1798.

25. «¡Que stabat mater de Pergolesi, el que le oímos en mi casa un día de dolores de María Santísima!». En: José María de Zuaznavar y Francia (1835). *Mis ocios ó Ratos ociosos en Bayona*. Bayona: Imprenta de Lamaignère, pág. 59.

26. *Diario de Barcelona*, 20-11-1797, núm. 20, pág. 80. *Cfr*. Brugarolas Bonet, Oriol (ed.) (2019). *La música en el Diario de Barcelona 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la edad contemporánea*. Valencia: Calambur, pág. 100.

Esta línea sutil que separaba las diferentes manifestaciones musicales de la época, la música teatral, la música religiosa, y el concierto público o privado, queda bien documentada por una carta publicada en el *Diario de Barcelona* del 23 de marzo de 1797 donde un autor anónimo escribió esto:

> Sin embargo, no sé qué me diga de esos Stabat, que en algunas casas se cantan ciertas noches. Amigo, si he de decir la verdad, conforme a lo que de ellos he visto, no estrañe prorrumpa en la expresión de que hemos llegado a tiempos en que hasta en las cosas eclesiásticas y divinas sirven de capa para las cosas mundanas, ¿Quantas veces, en quantas semanas, los Stabat Mater sirven de introducción a las Áreas y Orquestas afeminadas, blandas y lascivas? ¿Para quantos el Stabat, himno dedicado a la Purísima Virgen Dolorida, terminan en cánticos del impúdico himeneo o en motetes a la Diosa de la Lascivia? ¿Quantos y quantas al compás de los versos que nos acuerdan la catástrofe más terrible, que por nuestro amor he visto en el mundo, van menudeando sátiras, murmuraciones, cortejos y aun ilícitas acciones? Esto es un dolor. Que se cantara el Stabat, nada hay de malo, pero el acompañamiento y las seqüelas aún darían escándalo a los mismos que no siguieran Nuestra Santa Religión.

4. «Pergolesi nació y la verdad fue revelada»[27]

El mito Pergolesi que recorrió los ambientes musicales europeos del siglo XVIII, y que tuvo uno de sus más famosos episodios en las controversias surgidas en torno a la Querella de los Bufones, tuvo también su fiel reflejo en España, por las polémicas originadas por las favorables apreciaciones de Antonio Eximeno en su conocida obra *Dell'origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione de 1774*, traducida al castellano en 1796. Aunque las derivaciones estéticas del uso de la figura de Pergolesi, como modelo de las corrientes dieciochescas asociadas al llamado «estilo sensible» que recorrió Europa en el siglo XVIII, tanto en el campo de la literatura como en el de la música, exceden con mucho las pretensiones de este trabajo, vale la pena señalar la importancia de la circulación del *Stabat Mater* en paralelo a estas corrientes de pensamiento estético. No podía ser de otra manera, porque, aunque en muchos textos de la época se cite la obra de Pergolesi de forma genérica, la persistencia sonora del *Stabat Mater* fue mucho mayor que la de *La Serva Padrona*. Sirva a modo de ejemplo el caso barcelonés. En el Teatro de la Santa Creu se representó una única temporada *La serva padrona* y, en otra, *Livietta e Tracollo*, pero existían, por el contrario, muchas ocasiones para interpretar en las iglesias y en las casas particulares su *Stabat Mater*. Durante algunos años en competencia con el de Haydn, que gozó también de gran popularidad, pero ninguno tuvo la continuidad temporal del de Pergolesi en entornos tanto religiosos como de concierto. Es cierto que *La Serva Padrona* se cita en las polémicas y en los textos, pero la «divinización» sonora de Pergolesi en el imaginario popular, fue la del *Stabat Mater*, tanto por su extensa circulación como por su persistencia temporal en el siglo XIX y hasta nuestros días.

5. Bibliografía

Álvarez Pérez, José María (1995). *Catálogo y estudio del archivo de música de la Catedral de Astorga.* Cuenca: Instituto de Música Religiosa de Cuenca, Diputación de Cuenca.

27. «Pergolèze naquit, & la verité fu connu». En: André Grétry (1789). *Mémoires ou essai sur la musique*. Paris: Chez l'Auteur, pág. 507.

Amat i de Cortada, Rafael d' (2024). *Calaix de sastre*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Bagüés, Jon (1979). *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. [Donostia-San Sebastián]: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, pág. 160.

Benavent Peiró, Joan (2023). *La música en el bisbat d'Urgell en 1767-1836 i el seu referent catedralici: els mestratges de Mauricio Espona, Jaime Balius i Bruno Pagueras*. Tesis doctoral. Sant Julià de Lòria: Universitat d'Andorra.

Bertran Xirau, Lluís (2017). *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*. Tesis doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja.

Brugarolas Bonet, Oriol (ed.) (2019). *La música en el Diario de Barcelona 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la edad contemporánea*. Valencia: Calambur.

Cayuela López, Francesc (2013). «Il·lustre i venerable congregació de la mare de Déu dels Dolors de Girona». *Rescat*, núm. 22.

Lezcano, Hugo (2008). *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* [Edición crítica]. Sevilla: Ediciones Alfar.

Martín Moreno, Antonio (2003). *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Torres Gros, Jaume (2007). «La devoció catalana a la verge dels Dolors». *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, núm. 20, págs. 177-250.

Los *bellos papeles* de Italia: un caso de recepción y circulación de repertorio en la capilla catedralicia ovetense a mediados del siglo xviii

María Sanhuesa Fonseca[1]
Universidad de Oviedo

Los archivos son organismos vivos, y el Archivo Capitular de Oviedo no ha sido una excepción a ello. Sus fondos documentales y musicales han sufrido incrementos y pérdidas a lo largo de siglos de historia. El presente trabajo pormenoriza en los detalles de un caso que tuvo lugar a mediados del siglo xviii: la llegada de algunas obras de compositores italianos a la Catedral de Oviedo, su recepción, adaptación, desaparición, posterior reintegración y pérdida final. Y en todo ello, el maestro de capilla Enrique Villaverde y el organista Bernardo Francisco Martínez San Millán como protagonistas de una historia de circulación musical entre Italia y España, y entre catedrales españolas del xviii.

El magisterio de Enrique Villaverde en la Catedral de Oviedo se prolongó por espacio de casi cincuenta años entre 1724 y 1774. Su duración permitió consolidar así una capilla musical que alcanzó su mayor esplendor durante este siglo. A lo largo de esta trayectoria se sucedieron cambios en la capilla, con músicos y repertorios «de ida y vuelta», en el más literal de los sentidos. Considerar la influencia y recepción del repertorio italiano en la Catedral de Oviedo es aún tarea pendiente. Por ello, arroja interesantes pistas lo sucedido con un regalo musical traído de Roma en 1751 y los avatares con el maestro, de capilla, el organista, el cabildo y la capilla musical durante dos décadas en torno al repertorio venido de Roma.

1. El regalo del chantre y su acogida desigual

En 1751 llegó a la «Papelera de Música» del Archivo Capitular de Oviedo un regalo interesante e inesperado, traído por el chantre Junco, y no conservado en la actualidad entre los fondos musicales de ***E**-OV*. Un regalo que iba a atravesar unas vicisitudes nunca previstas por su donante.

El Sr. D. Francisco Xavier de Junco, oriundo de la Casa de Junco en el concejo de Ribadesella, logró la chantría de la Catedral de Oviedo mientras se encontraba en Roma, y tomó posesión de su dignidad por poderes el 30 de abril de 1750.[2] Quizás como celebración y recuerdo de tan señalado hito en su carrera eclesiástica, el chantre Junco trajo consigo de Roma:

1. ORCID: 0000-0002-4039-509X.

2. La noticia consta en carta fechada en Roma el 05-02-1750, leída en Cabildo de 03-03-1750 (***E***-OV, Libro de Acuerdos Capitulares —se abrevia desde aquí como AC—, vol. 54, fol. 12v.). La toma de posesión por poderes se refleja en ***E**-OV*, AC, vol. 54, fol. 26vº.

> [...] dos misas y vísperas de música de la gloriosa Patrona Santa Eulalia de especial gusto y primor por ser obra de los dos mejores y más famosos músicos de Roma, lo que presentaba de regalo para el uso de esta Santa Iglesia, en cuyo supuesto les podía el Cabildo dar el destino, que gustase.[3]

Para abordar la interpretación de estas obras, el cabildo recordaba a los músicos la necesidad de insistir en los ensayos,

> [...] y en esta atención se acordó que rigurosamente se les obligue a ejercitarse con frecuencia, precisándoles a que tengan asambleas a lo menos dos días a la semana; y para hacerles cumplir exactamente, así a los instrumentistas, como a los de voz, se dio orden y comisión en forma a los Srs. Chantre y Torres.[4]

Las partituras fueron entregadas en persona por el chantre Junco al secretario capitular D. Gonzalo de Llano, y, en consecuencia, «se acordó que se entreguen al maestro de capilla con inventario y recibo, y se le encargue que use de ella para la primera festividad de Santa Eulalia».[5]

Es una lástima que no se haya conservado el inventario que se ordenó realizar en aquel momento y al que alude la cita anterior. Gracias al inventario de 1776, confeccionado tras el fallecimiento del maestro Villaverde, puede deducirse qué obras había traído de Roma con tanto interés el chantre Junco para celebrar a Santa Eulalia con la mayor solemnidad. Una de ellas era el salmo *Dixit Dominus* (ca.1750), del catalán establecido en Italia Domènec Terradellas, maestro de capilla de Santiago de los Españoles en Roma entre 1743 y 1745 y prestigioso operista.[6] Además, había dos motetes, titulados *Beata Eulalia fide plena* (1754) y *Crudelibus lacerata verberibus* (1754),[7] de Francesco Ciampi, maestro de capilla de la iglesia romana de S. Angelo Custode.[8]

El nuevo repertorio italiano despertó la expectación de todos, y el cabildo ovetense deseaba escucharlo para la conmemoración de Santa Eulalia en el mismo año de 1751, pero el maestro Villaverde informó en cabildo de que estas composiciones excedían en mucho el alcance de las posibilidades de la capilla catedralicia «por falta de instrumentos y voces».[9] El cabildo ordenó al maestro realizar los arreglos necesarios y que «en las juntas y asambleas, que está acordado y mandado se tengan a dirección de los

3. ***E**-OV*, AC, 23-VIII-1751, vol. 54, fol. 144v.

4. ***E**-OV*, AC, 23-VIII-1751, vol. 54, fol. 144v.-145r.

5. ***E**-OV*, AC, vol. 54, 6-IX-1751, fol. 148v.

6. Figurad además, en el inventario de 1776 ««[o]tra [misa] a 8 voces con biolines duplicados, oboes y trompas del Sr. Dominico Terradellas. Sin año. Consta de 18 papeles y tiene su original en pergamino», registrada con el núm. 33 en el apartado de «Misas» (***E**-OV*, *Papeles sobre Música y Músicos, 8: Inventarios de Música,* carpeta 103, núm. 3); Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Studium Ovetense*, núm. 5, pág. 333.

7. Esta fecha, que figura en el inventario de 1776, plantea una contradicción con el año de 1751, año en que el chantre Junco regala a la corporación capitular la música traída expresamente de Roma para el culto de Santa Eulalia. Por la temática, no hay otras obras de Ciampi en el inventario de 1776 que encajasen con la festividad de la santa; así, la datación que aparece en el inventario (1754) indicaría una fecha de copia. Véase: Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular...», *op. cit.*, pág. 349.

8. Hay otras obras de Ciampi en el inventario de 1776, como «Un borrador de un Credo a 8, con biolines y trompas del Sr. Fran[ces]co Ciampi. Sin año» y «Dos borradores de una Misa, el uno consta de Khiries [sic] y Gloria y el otro consta de un Credo solo a 4, con biolines del mismo Sr. Fran[ces]co Ciampi. Sin año», registrados, respectivamente, con los núms. 34 y 35 en el apartado de «Misas». Hay además «Otro [himno] a solo, al Ssmo. Sacramento, con biolines, del Sr. Fran[ces]co Ciampi. Año 1748», con el núm. 26 de los «Hymnos» (***E**-OV*, *Papeles sobre Música y Músicos, 8: Inventarios de Música,* carpeta 103, núm. 3); Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular...», *op. cit.*, pág. 345.

9. ***E**-OV*, AC, vol. 54, 10-IX-1751, fol. 149r.

Sres. Chantre y Torres, procure ejercitar a los músicos para que se pueda usar del todo, ó parte de dicha obra a proporción de los instrumentos y voces que hubiere».[10]

Sin embargo, el asunto de la música italiana no concluyó con estos mandatos capitulares. Casi cuatro años más tarde, el chantre Junco se quejaba al comienzo de la Cuaresma de 1755 de la negativa actitud del maestro Villaverde ante las obras que él había regalado con tan buena voluntad para realzar el culto de Santa Eulalia con la música más actual:

> Quejóse el Sr. Chantre de que habiendo traído de Italia tan bellos papeles de música como trajo, para que se canten en las vísperas y misas clásicas, no quería el Maestro de Capilla echar ninguno de ellos, por decir que no había voces a propósito, ni instrumentos bastantes, y se acordó que yo el Secretario[11] le notifique que para el día de la Ascensión disponga que a las Vísperas ó Misa se cante alguno de los dichos papeles, y que, no lo haciendo se encargará a D. Bernardo San Millán que lo haga. Y los Sres. Cañedo y Abello, comisionados de música, cuiden de que se junten las academias todas las semanas, según está mandado, y sobre ello celen y multen a los que no asistieren con mucho rigor.[12]

Podría parecer que el maestro Villaverde se avino por fin a las peticiones del cabildo y del chantre Junco, que esperaban desde hacía un tiempo la audición de estas músicas. No fue así, porque la *cuestión italiana* continuaría de un modo casi estéril durante los cuatro años siguientes. Una nueva llamada de atención —y de nuevo sin éxito alguno— se produce en el Cabildo Espiritual de 2 de marzo de 1756, donde se recuerda que «los Sres. Comisionados de música cumplan con su misión cuidando de que se adelante, según lo acordado en el cabildo primero de Cuaresma del año próximo pasado».[13] Y al año siguiente se insiste de nuevo en que Villaverde realice los arreglos pertinentes y ensaye lo necesario con los músicos para llevar al fin a los atriles de la capilla el polémico regalo del chantre. Esta vez, se amenaza con medidas más severas, tanto al maestro como a los miembros de la capilla. Al primero, para que arregle sin más dilación las composiciones y las adapte a los efectivos disponibles, y a los segundos, para que estudien y ensayen más. Con multas, si fuese preciso:

> Teniendo presente lo poco que trabajan los músicos, así voces como instrumentos, y que por eso tienen inútiles los bellos papeles que trajo de Italia el Sr. Chantre, con que regaló a la Iglesia: se dio comisión a los Srs. Cañedo y Cifuentes para que les prevenga que en cada semana deberán tener un día de academia para ejercitarse, que en ésta el maestro de Capilla cuide se estudien dichos papeles, para que en las festividades que ocurran se canten los que se puedan acomodar a las voces e instrumentos que hay aquí, que el Maestro no se disculpe, porque no le oirá el Cabildo, porque a los dichos dos Srs. se dio entera facultad para todo, y multar a los que les pareciere.[14]

Hay un matiz que no debe pasar desapercibido. La intención primera del regalo del chantre Junco fue que las obras se interpretasen, en principio, para las festividades de Santa Eulalia, aunque era el

10. ***E**-OV*, AC, vol. 54, 10-IX-1751, fol. 149r.

11. En aquel momento es secretario capitular D. Joseph Santiago de Balbín.

12. *Libro de Cabildos Espirituales, II*, 1728-1807, Cabildo Espiritual del lunes primero de Cuaresma, 17-02-1755; ***E**-OV*, D-21, fols. 87v.-88r.

13. *Libro de Cabildos Espirituales, II*, 1728-1807, ***E**-OV*, D-21, fol. 100v.

14. ***E**-OV, Libro de Cabildos Espirituales, II*, 1728-1807, Cabildo Espiritual de 28-02-1757, fols. 102r.-v.

propio donante quien señalaba en su momento que la música era «para el uso de esta Santa Iglesia, en cuyo supuesto les podía el Cabildo dar el destino, que gustase».[15] Pero aún se urge al maestro Villaverde —¡casi seis años más tarde!— para que la música de Terradellas y Ciampi se ejecute «en las festividades que ocurran», como se recogía el 28 de febrero de 1757. Los argumentos planteados por el maestro Villaverde para negarse a interpretar estas obras sonaban a excusa vacía a los señores capitulares, que no estaban dispuestos a esperar hasta la festividad de Santa Eulalia para regalar sus oídos con las novedades musicales de Roma, que, merced al tiempo transcurrido, iban siendo cada vez menos nuevas.

A pesar de las amenazas explícitas por parte de los capitulares al maestro y a la capilla en su conjunto, los *bellos papeles* de la música venida de Italia continuaron en estado de letargo. Por ello, le son retirados al maestro Villaverde por el secretario capitular, que pide la devolución de «todos los papeles de música que trajo de Roma y regaló a la Iglesia el Sr. Chantre, supuesto que no hace que se canten».[16] El cabildo, que veía cuestionada su autoridad, no iba a darse por vencido; además, era preciso reparar el desaire implícito al chantre Junco, que había hecho aquel regalo para un mejor servicio del culto. Y solamente había una manera satisfactoria: se imponía la búsqueda de alguien que pudiese hacer los arreglos oportunos para que la música fuese al fin interpretada.

2. Arreglos y silencios

El polémico repertorio italiano se entregó a Bernardo Francisco Martínez San Millán, que entonces ocupaba la plaza de segundo organista en la capilla catedralicia. Los comisarios de música nombrados por el cabildo continuaron con la supervisión de los ensayos de la capilla: «los Sres. Comisarios de música prosigan su comisión, hagan que se junten las academias todas las semanas, y que se canten los papeles que trajo de Roma el Sr. Chantre, según está prevenido».[17] Obediente al encargo del cabildo, el 31 de julio de 1758 Bernardo San Millán, ya primer organista del templo:

> [...] presentó los papeles de uno de los salmos que trajo el Sr. Chantre de Roma, habiéndolos cortado y arreglado, para que se puedan cantar con las voces e instrumentos que hay en esta iglesia; informó que de todos los demás se puede disponer igualmente, pero pide se le liberte de este trabajo, en atención a que le es preciso distraerse de su ejercicio de órgano, lo que no le es conveniente; se acordó que yo, el secretario, entregue estos papeles al maestro de capilla y le diga que respecto está arreglado para que se pueda tocar y cantar, haga que se ejecute para las vísperas de la Asunción, procurando enseñarla antes a los muchachos y a los instrumentistas, y en vista de lo que pareciere al cabildo determinase quién y cómo se ha de proseguir el agasajo, que se deberá dar a San Millán por este trabajo que tuvo.[18]

La obra «cortada y arreglada» fue el salmo *Dixit Dominus*, a doce voces e instrumentos, de Domènec Terradellas, reducido para cuatro voces duplicadas e instrumentos, de acuerdo con los efectivos disponibles en la capilla catedralicia. Según el organista San Millán, podía hacerse lo mismo con los dos motetes de Francesco Ciampi, pero lamenta que esta tarea de arreglista le robe tiempo para el habitual estudio de su instrumento. El secretario capitular entregó al maestro Villaverde el salmo de Terradellas

15. ***E**-OV*, 23-VIII-1751, AC, vol. 54, fol. 144v.
16. ***E**-OV*, AC, 15-VII-1757, vol. 55, fol. 375.
17. *Libro de Cabildos Espirituales, II*, 1728-1807, Cabildo Espiritual de 13-02-1758, ***E**-OV*, D-21, fol. 108v.
18. ***E**-OV*, AC, vol. 56, Cabildo de 31-07-1758, fol. 35v.

con los arreglos de San Millán, para ser ensayado por la capilla. La corporación capitular delegará en dos miembros que supervisen el desarrollo de los ensayos: «que asistan los Srs. Tesorero y Llano a los ensayos de la música para que se hagan con arreglo y obediencia a lo que mande el organista, que la arregló».[19]

Aunque el salmo *Dixit Dominus*, para Vísperas, no es una composición para la festividad de Santa Eulalia, el cabildo tenía la intención inicial de que se pudiese escuchar en las vísperas de la santa; en Cabildo Espiritual de 28 de febrero de 1757, ya se había urgido para que la música se interpretase «en las festividades que ocurran», y finalmente el segundo organista presenta en julio de 1758 el arreglo del salmo, acordándose que se interprete en las vísperas de la Asunción. La ocasión se presta a celebrar unas solemnes Vísperas con un ornato musical tan extraordinario como el salmo de Domènec Terradellas, que ya había sido solicitado por el cabildo para la Ascensión de 1755 —festividad señaladísima en el calendario de la diócesis ovetense—, tal y como se acordó entonces, sin éxito alguno.[20]

Hecha al fin la adaptación de la obra, parecía que el estreno tan esperado llegaría en festividad de la Asunción de 1758. En el margen del acuerdo capitular el secretario D. Joseph de Santiago Balbín anotó con expresiva vehemencia «Música que vino de Italia, tóquese». Y con todo, no consta que así se hiciera, a pesar del tono y del imperativo.[21]

Es sospechoso que en la Cuaresma de 1759 se haga de nuevo alusión al caso, aunque sea de forma velada, insistiendo en: «[…] obligar a los músicos a que se junten y hagan sus academias en las que se ejerciten en la música, y toquen los papeles que están sin uso», y para ello,

> se acordó se revalide la Comisión dada a los Sres. Cañedo y Cifuentes, a quienes se encarga cuiden se haga lo prevenido antes de ahora, obligando a que asistan todos, y a los que no obedezcan, les multen según las faltas, y según los sujetos, para todo lo que se les da facultad.[22]

El cabildo insistía en que se mejorase el nivel de los músicos a su servicio, y que se interpretasen *los papeles que están sin uso*, como los de Terradellas y Ciampi. Sin embargo, los avatares de aquellas partituras no concluirían aún, y ello gracias al músico que había realizado el arreglo: Bernardo Francisco Martínez San Millán, segundo organista de la catedral ovetense, que proporcionaría un giro inesperado a los acontecimientos.

3. ...y una coda con *Inganno*

A mediados de 1759, Bernardo Francisco Martínez San Millán marchaba a ocupar la organistía de la Catedral de Santiago de Compostela, plaza a la que había opositado con engaños al cabildo de Oviedo bajo el pretexto de pedir una licencia. En su precipitada salida, se había llevado algunos papeles de música que el cabildo ovetense le reclama. Y aquellos papeles incluían el salmo de Terradellas que había arreglado: «Encargóse al Señor Deán que escriba al de la Santa Iglesia de Santiago, para que procure el recobro de unos papeles de música que llevó el Organista y le diga las desatenciones y picardigüelas

19. ***E**-OV*, AC, 07-08-1758, vol. 56, fol. 37.

20. *Libro de Cabildos Espirituales, II*, 1728-1807, Cabildo Espiritual del lunes primero de Cuaresma, 17-02-1755; ***E**-OV*, D-21, fols. 87v.-88r.

21. ***E**-OV*, AC, vol. 56, Cabildo de 31-07-1758, fol. 35v.

22. *Libro de Cabildos Espirituales, II*, 1728-1807, Cabildo Espiritual del lunes primero de Cuaresma, 05-03-1759, ***E**-OV*, D-21, fol. 110v.

que usó con esta Santa Iglesia, que tanto bien le había hecho».[23] Sin embargo, la respuesta del deán de Santiago revela con claridad que San Millán se resistió a la petición del cabildo ovetense, como compensación por su labor de arreglista de obras ajenas, labor que en su momento le había parecido ingrata, por impuesta, y porque le restaba tiempo para ejercitarse en el órgano: «[...] se resiste a entregar los papeles del Salmo que llevó, diciendo le pertenecen por el trabajo de reducirle».[24]

Los capitulares ovetenses, deseosos de recuperar el arreglo del salmo de Terradellas que tanto tiempo y disgustos había costado lograr, acuerdan escribir de nuevo al cabildo compostelano para ofrecer a San Millán «algún dinero en satisfacción de ellos y de su trabajo».[25]

Después de tantas vueltas, parece obligado preguntarse el porqué de las reiteradas negativas del maestro Villaverde a interpretar y/o arreglar el repertorio venido de Roma. Sobre todo, porque se trata de un maestro que gozó de la consideración y el aprecio del cabildo, y la relación fue muy respetuosa por ambas partes, con escasas tensiones a lo largo de un magisterio que se dilató por espacio de cincuenta años. Villaverde no gustaba de interpretar otras composiciones que no fuesen las suyas. Según la *Consueta* ovetense, es cierto que el cabildo instaba al maestro de capilla para que los músicos ensayasen e interpretasen todo tipo de composiciones de la «Papelera de Música», y no solamente las obras compuestas por el maestro de capilla, a fin de evitar excesivos protagonismos personales y mantener el nivel técnico e interpretativo de los músicos con un repertorio variado en estilo y dificultad. Y ya se habían dado toques de atención en este sentido, como el aviso al maestro Francisco de Bustamante en 1607: «El Maestro Capilla haga exercicio con los músicos y no cante siempre sus obras, sino que vaya cantando lo que la Iglesia tiene y mudando, para que se exerciten los cantores y músicos».[26] No es nueva la polémica entre composiciones ajenas y propias en la relación del maestro con los capitulares y la capilla.

Es cierto que el salmo *Dixit Dominus* de Terradellas, a doce, requería de grandes efectivos, no así los motetes de Ciampi, que eran para voz solista y no precisaban una plantilla instrumental tan amplia. Quizás no agradara al maestro Villaverde la grandilocuencia colosal de aquella música, o bien considerase que sus obligaciones en el puesto no incluían el arreglo de composiciones ajenas, aunque estuviera sin duda alguna capacitado para ello.[27] En las obras que el propio Villaverde dedicó a Santa Eulalia —ninguna de ellas se conserva en la actualidad en ***E-OV***— predominan de manera absoluta los motetes a voz sola, en número de quince, y también compuso en honor de la santa cuatro motetes para dos voces, un motete para tres voces, y cuatro motetes a cuatro voces.[28] El maestro se adaptaba a los efectivos de los que disponía la capilla catedralicia ovetense, lo que no impide una preferencia personal por texturas más despejadas, entre lo solístico y las cuatro voces y un acompañamiento instrumental reducido, en lugar de utilizar la policoralidad, tan habitual en la música religiosa española de los siglos XVII y XVIII.

Las obras de Domènec Terradellas y Francesco Ciampi traídas de Italia por el chantre Junco no forman parte de los fondos musicales conservados actualmente en ***E-OV***, aunque sí se reseñan en el inventario de 1776. Estas composiciones estuvieron depositadas físicamente en la «Papelera de Música»

23. ***E-OV***, AC, vol. 56, Cabildo de 7-08-1759, fol. 88v.

24. ***E-OV***, AC, vol. 56, Cabildo de 31-08-1759, fol. 92r.

25. ***E-OV***, AC, vol. 56, Cabildo de 31-08-1759, fol. 92r.

26. ***E-OV***, AC, vol. 21, fol. 383r.

27. Quintanal Sánchez, Mª Inmaculada (1978). «Enrique Villaverde, maestro de capilla de la Catedral de Oviedo». *Revista de Musicología*, vol. 1, núms. 1-2, págs. 159 y 166; Quintanal Sánchez, M.ª Inmaculada (1983). *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII-Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, pág. 71.

28. Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales...», *op. cit.,* págs. 349-350.

tras su donativo de manos del chantre y su recepción por parte del cabildo, como ha mostrado la historia anterior, recogida en los Acuerdos Capitulares. Así aparecen en el inventario de 1776, aunque hayan desaparecido en vicisitudes posteriores que se desconocen con exactitud:

> Un salmo *Dixit Dominus* a 4, duplicado con clarines, oboes, trompas y violines del Sr. Dominico Terradellas, abreviado por D. Bernardo Sanmillán. Año 1758.
> Otro [motete a Santa Eulalia]: *Beata Eulalia fide plena*, a solo, con biolines y flautas del Señor Fran[ces]co Ciampi, año 1754.
> Otro [motete a Santa Eulalia]: *Crudelibus lacerata verberibus* etc, a solo, con biolines y flautas del Señor Fran[ces]co Ciampi, año 1754.[29]

Siguiendo los *pasos* del organista San Millán, término musical y organístico donde los haya, el resto de la historia continúa en Santiago de Compostela. En ***E-SC*** no se conserva nada de Ciampi, aunque sí de Terradellas, considerado en la época como autor «italiano», por su residencia y trayectoria compositiva. Hay un *Dixit Dominus*, salmo de Vísperas de Terradellas en ***E-SC***. Es el *Psalmo del S[eñ]or Domenico Terradellas, Dixit Dominus solemne. Abreviado en el año de 1762*, que aparece en uno de los libros de acompañamiento con guiones para dirigir, libros autógrafos del maestro de capilla Melchor López.[30] La obra se recoge además en un interesante inventario fechado en Santiago el 3 de diciembre de 1792, y titulado *Razón de las obras de música q[ue] se entregaron al S[eño]r Maestro de Capilla, D[o]n Melchor López*, donde aparece como «Un Dixit Dominus del Maestro Terradellas, copiado con todas sus partes».[31] Y se conservan las *particellas*, en las que figura el título «Dixit Dominus a 4 duplicado, con violines, oboes, clarines y trompas. Su autor, Dominico Terradellas. Abreviado por Don Bernardo Sanmillán, organista de esta iglesia. 1762».[32]

El desfase entre las fechas plantea una nueva incógnita. En el caso de la música conservada en ***E-SC***, está claro que no puede tratarse de los mismos *papeles ítalo–ovetenses* que llevó consigo el organista San Millán, aunque podría ser una copia del arreglo de 1758, hecha unos años más tarde; de hecho, coincide por completo con el título y la distribución vocal e instrumental que aparece en el inventario de ***E-OV***. La copia de ***E-SC*** incluye, además, una parte añadida para bajón, autógrafa del maestro Buono Chiodi.[33]

29. ***E-OV***, *Papeles sobre Música y Músicos, 8: Inventarios de Música,* carpeta 103, núm. 3; *cfr.* Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales...», *op. cit.*, pág. 335.

30. El documento se conserva en ***E-SC***, L.E. 34, fols. 42vº-45rº. Melchor López Jiménez (Hueva, Guadalajara, 19-01-1759; Santiago de Compostela, A Coruña, 19-08-1822), formado en Madrid en el Real Colegio de Niños Cantores y discípulo de José Lidón, fue elegido el 23-03-1784 para el magisterio de capilla de la catedral compostelana, vacante por el fallecimiento de Buono Chiodi. Su desempeño del puesto duró casi cuarenta años, con una asombrosa capacidad de trabajo a pesar de su delicada salud, un cumplimiento modélico de sus obligaciones —enseñanza de los niños de coro, composición de repertorio para el culto, dirección de la capilla y orquesta—, y un impresionante catálogo de más de seiscientas obras, que él mismo copiaba en limpio con elegante caligrafía. Véanse: López–Calo, José (2000). «López, Melchor». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 6*. Madrid: SGAE, págs. 1021-1025; y Alén, María Pilar (1999). «Chiodi, Buono». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 3*. Madrid: SGAE, págs. 652-658.

31. ***E-SC***, I. G. 214, Maestros de Capilla, 1571-1875 —*olim* leg. 188—; *cfr.* López-Calo, José (1993). *La música en la Catedral de Santiago*, vol. iii. Diputación Provincial de La Coruña, págs. 2, 3 y 9; López-Calo, José (1993). *La música en la Catedral de Santiago*, vol. iv. Diputación Provincial de La Coruña, pág. 287.

32. El documento está en ***E-SC***, leg. 91/1. Según las *particellas*, la distribución es SSAT–SATB, Violín Primero (2), Violín Segundo (2), «Biola. En Clave de Bajo»—escrito en Fa 4.ª—, violón (2), oboe 1.º, oboe 2.º, trompa 1.ª, trompa 2.ª, órgano 1.º, órgano 2.º, «Bajo para la mano».

33. Buono Chiodi (Salò, Brescia, Italia, 20-01-1728; Santiago de Compostela, La Coruña, 7-11-1783) sustituyó en 1770 en el magisterio de capilla de Santiago a Pedro Cifuentes, anciano e imposibilitado para el desempeño de las tareas del puesto. La

También se conserva en ***E**-SC* la versión original del salmo, una composición efectista y espectacular a doce voces (SATB-SATB-SATB), con violines (I y II), viola (I y II), violonchelo (I y II), contrabajos, oboes (I y II), trompas (I y II), trompetas (I y II), timbales y órgano,[34] en *particellas* manuscritas, de copista italiano.[35]

En su *Catálogo de las obras que se conservan en el Archivo musical de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago, y breve noticia de sus autores*, manuscrito de 1892, el organista y maestro de capilla Santiago Tafall reseñaba la existencia del salmo de Terradellas en el archivo, donde se conservaban tanto la versión original como el arreglo realizado por el organista San Millán: «M. Terradellas. 1760. De este Maestro, que nos es desconocido, hay un Dixit D[omi]nus, muy solemne a Orquesta. Este mismo Salmo está abreviado por el Organista Sanmillán año de 1762. La música es buena».[36]

No cabe dudar del éxito de la obra de Terradellas, por la difusión que alcanzó, y en parte es gracias a los desplazamientos del organista San Millán. En ***E**-MON* se conserva otro arreglo del mismo salmo de Terradellas, también de mano de San Millán, pero esta vez se trata de una versión para ocho voces en dos coros (SSAT-SATB), con violines, trompas, órgano y continuo.[37]

El final y *coda* para los «papeles italianos» de 1758 del organista San Millán, tan controvertidos en las comunicaciones entre los cabildos catedralicios de Oviedo y Santiago, apunta directamente a su regreso a Oviedo, pues el arreglo del salmo de Terradellas figura en el inventario de 1776, que recogía el contenido real de la «Papelera de Música» en aquel momento.[38] La larga historia de los *bellos papeles* de música traídos de Italia por el chantre D. Francisco Xavier de Junco cerraba así su círculo. Los papeles volvieron al archivo que los custodió en origen, y acabaron pereciendo no se sabe cuándo, como tantas composiciones que, para la mano destructora de las circunstancias, no fueron sino *papeles*.

4. Siglas empleadas

A: alto, contralto
B: bajo

intensa labor de Chiodi en el magisterio, apoyada por una excelente capilla de músicos españoles e italianos, fue de un gran dinamismo con los medios a su alcance y estuvo siempre respaldada por el cabildo compostelano, que apreciaba y protegía al músico. A su fallecimiento, fue enterrado en el Convento de Carmelitas Descalzas de Santiago, por propia voluntad expresada en su testamento. Véanse: López-Calo, José (1992). *La música en la Catedral de Santiago*, vol. I. Diputación Provincial de La Coruña, pág. 296, y Alén, María Pilar (1999). «Chiodi, Buono», *op. cit.*, págs. 652-658.

34. En las particellas figura: «Violino Principale» (1), «Violino Primo Concertino» (2), «Violino Primo Ripieno» (3), «Violino Secondo Concertino» (3), «Violino Secondo Ripieno» (3). Una de las *particellas* de violonchello es reaprovechada del órgano, pues aparece tachado «Órgano» al principio; lleva el cifrado, y expresiones como *senz'organo* y *con l'organo,* como guía para el cellista.

35. ***E**-SC*, leg. 91/1. La obra era brillante, sin duda, por su distribución vocal e instrumental, con fuertes contrastes, que podían encontrarse igualmente en las composiciones operísticas de Terradellas. El compositor demostraba su dominio del oficio en obras religiosas llenas de contrastes, para un buen número de voces divididas en dos o tres coros, que podían doblarse en los momentos de mayor volumen sonoro. Como en sus óperas, los acompañamientos orquestales son vigorosos, y añade instrumentos de viento a la cuerda y el continuo en el acompañamiento de los recitativos. Véase: Robinson, Michael Finlay.; Leonetti, Rosa (2001). «Terradellas, Domingo Miguel Bernabé». En: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, Macmillan Publishers, pág. 302.

36. El catálogo manuscrito de Tafall se ha conservado en ***E**-SC* (sin signatura). Mi agradecimiento a Arturo Iglesias Ortega, del Archivo de la Catedral de Santiago.

37. Cal Pardo, Enrique; Bourligueux, Guy (1986). «Los maestros de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo. Primera parte». *Estudios Mindonienses. Anuario de estudios histórico–teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, núm. 2, pág. 56.

38. Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales...», *op. cit.*, págs. 335 y 349; Quintanal Sánchez, Mª Inmaculada (1983). *La música en la Catedral de Oviedo..., op. cit.*, págs. 71, 14 y 135.

AC: Acuerdos Capitulares
***E**-MON*: Mondoñedo (Lugo), Archivo Capitular
***E**-OV*: Oviedo (Asturias), Archivo Capitular
***E**-SC*: Santiago de Compostela (La Coruña), Archivo de la Catedral
S: soprano
T: tenor

5. Fuentes y bibliografía

5.1. Fuentes documentales

Libros de Acuerdos Capitulares (***E**-OV*), volúmenes 21, 54, 55, 56.
Libro de Cabildos Espirituales, II, 1728-1807 (***E**-OV*, D-21).
Papeles sobre Música y Músicos, 8: Inventarios de Música (***E**-OV*, carpeta 103, núm. 3).
Catálogo de las obras que se conservan en el Archivo musical de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago, y breve noticia de sus autores, manuscrito de 1892 (***E**-SC*, sin signatura).
Razón de las obras de música que se entregaron al Sr. Maestro de Capilla, Dn. Melchor López (***E**-SC*, I. G. 214, Maestros de Capilla, 1571-1875, *olim* leg. 188).

5.2. Bibliografía

Alén, María Pilar (1999). «Chiodi, Buono». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 3*, Madrid: SGAE, págs. 652-658.
Arias del Valle, Raúl (1977). «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». *Studium Ovetense*, núm. 5, págs. 323-366.
Arias del Valle, Raúl (1993). *El papel manuscrito del Archivo Capitular de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
Cal Pardo, Enrique; Bourligueux, Guy (1986). «Los maestros de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo. Primera parte». *Estudios Mindonienses. Anuario de estudios histórico–teológicos de la diócesis de Mondoñedo–Ferrol*, núm. 2, págs. 11-82.
López–Calo, José (1992-1999). *La música en la Catedral de Santiago*. Vols. i-xi. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña.
López–Calo, José (2000). «López, Melchor». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 6*. Madrid: SGAE, págs. 1021-1025.
Quintanal Sánchez, M.ª Inmaculada (1978). «Enrique Villaverde, maestro de capilla de la Catedral de Oviedo». *Revista de Musicología*, núms. 1-2, págs. 124-190.
Quintanal Sánchez, M.ª Inmaculada (1983). *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo xviii*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo xviii-Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.
Robinson, Michael Finlay.; Leonetti, Rosa (2001). «Terradellas, Domingo Miguel Bernabé». En: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25. Macmillan Publishers, págs. 301-303.

B

MÚSICA Y SONIDO. DOCUMENTOS SONOROS

Barcelona i la catedral: sons per la relació de la seu amb la ciutat[1]

Nil Rider Enrique[2]
Catedral de Barcelona
Universitat Autònoma de Barcelona

La Barcelona medieval i moderna visqué una ebullició social i urbana que estigué en relació amb el que passava arreu d'Europa. La vida quotidiana estava marcada per diferents i diversos sons que assenyalaven l'evolució del dia. I no només això, sinó que el calendari també condicionava el paisatge sonor barceloní. Un dels elements més importants per a la gestió d'aquest espai sonor, deixant de banda el carrer,[3] foren les campanes.[4] Les campanes han estat un element clau per a la generació d'un espai-temps sonor arreu. A Barcelona són les 7 parròquies —(1) Santa Maria del Mar, (2) Santa Maria del Pi, (3) Sant Just i Sant Pastor, (4) Sant Miquel Arcàngel, (5) Sant Jaume, (6) Sant Cugat del Rec, (7) i Sant Pere de les Puel·les— i els diversos monestirs i convents de les diferents ordes que tenien casa a Barcelona, que van arribar a ser 30 al llarg de l'edat moderna.[5] Tant uns com altres varen contribuir al paisatge sonor quotidià de la ciutat des de l'òptica de les diverses funcions eclesiàstiques i, conseqüentment, a generar una topografia sonora (temporal) de la ciutat. Les campanes anuncien totes les funcions que se celebren als temples, bé sigui dins o fora, on les professons servien per mostrar, socialment, aquella comunitat en qüestió.

Les professons, doncs, bé siguin de confraria, de religions, parroquials o de la catedral, comportaren nombrosos conflictes per les precedències. Són ben conegudes les graduacions dels gremis i confraries per la processó del Corpus al porxo de Sant Jaume,[6] així com l'ús de dues columnes on els integrants del tram s'alternaven esquerra i dreta segons l'any; uns casos comuns són els convents de framenors, o els brandons de la Seu i la Ciutat, tot per Corpus. Tanmateix, hi ha un conflicte de precedències que

1. Cal agrair profundament la documentació que ens han facilitat en Jordi Sacasas Segura (APSMP) i en Joan Rosàs Reverté. També cal fer constar un agraïment a l'Albert Cortés Burón (APSMP), que ens ha resolt alguns dubtes de darrera hora (alhora que, també, obria noves línies a la recerca).

2. ORCID: 0000-0003-4565-5003.

3. Els elements quotidians com les places, mercats, rumors i xiuxiuejos que ha estudiat per a Florència: Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance. Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*. State College: PennState University Press, pàg. 149.

4. Pérez Samper, Maria Ángeles (2016). «El patrimoni sonor de Barcelona: la veu de les campanes». A: Tess Knighton (ed.). *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, col. Textures 6, pàg. 47.

5. Betrán, José Luis (2018). «Entre el orden y el desorden: el clero diocesano barcelonés de la contrarreforma (1564-1700)». *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, núm. 1, pàg. 185-232.

6. Vegeu Comas, Pere Joan; Puiggarí, Josep (ed.) (1881). *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts. Format per Pere Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentíssim Ajuntament. Ara per primera volta publicat ab deguda llicencia baix la revisio de Joseph Puiggarí*. Barcelona: Imprempta la Renaixensa; Duran i Sanpere, Agustí; Sanabre, Josep (ed.) (1930-1947). *Llibre de les solemnitats de Barcelona: edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat.* Barcelona: Institució Patxot, 2 vols.

ha tendit a passar desapercebut: la precedència parroquial. Aquesta s'establí el 1338, un moment molt primerenc, ja que el Corpus al carrer potser no havia arribat ni a la majoria d'edat. Ponç de Gualba estableix la jerarquia de creus parroquials que han de sortir a la professó, darrere de la catedral.[7] La catedral sempre té preeminència davant de les parròquies, i això fou un motiu d'importants conflictes al llarg de l'edat mitjana i l'època moderna a causa de la naturalesa barcelonina de la relació de la catedral amb la ciutat, amb les parròquies i els seus termes, relació que culminà al llarg del segle xviii amb un plet entre les parròquies i la catedral per a l'ús de l'espai públic.

1. Jerarquia sonora barcelonina

La catedral, com a església principal de la ciutat —i la diòcesi—, ocupava el més principal lloc de la jerarquia. En la producció de so més constant i recurrent de l'Antic Règim, el toc de campanes, la catedral tenia una preeminència sonorsa que s'estableix en la documentació capitular:

> primo que ninguna iglesia parroquial de la ciutat pot tocar a matines ni al offici ni a vespras ni a la oratió de ningun jorn ni la de vespres fins que la Cathedral ab la campana que·s diu la vedada ha asenyala la hora y lo punt tocant la qual totes les iglesies han de respondre a la Seu y lo Disapte Sant ninguna campana pot tocar que primer no hajen tocat las de la Seu ententent que a matines haja de precedir lo senyal de la vedada y a les orations de mitig jorn y de vespra la Aulaguera y a la missa y vespres les altres.[8]

D'una manera predeterminada, doncs, la catedral apunta com els seus oficis i els senyals de les seves oracions són principals dins el paisatge sonor barceloní. Oimés, en les oracions diàries, «al dar la hora de anunciarse el Angelus por la mañana, mediodia y noche, y el *Pater Noster* [...] se echa á vuelo la Olaguera y después, para el Àngelus se dan tres campanadas con la Tomasa, de manera que entre una y otra las demás iglesias contesten con 3 campanadas por cada una de las 3 de aquella [la Tomasa] y para el *Pater Noster* nueve campanadas de la Tomasa subordinadas en 3 tandas de 3 campanadas cada una de manera que las demas iglesias contesten campanada por campanada».[9] De la mateixa manera, s'establí amb l'oració del rei,[10] ja que hi ha notícies d'haver-se tocat al Pi[11] malgrat l'avís en algun moment que «las demás iglesias no contestan».[12] Desconeixem quina era la jerarquia eclesiàstica de Barcelona per aquestes respostes a les oracions barcelonines, possiblement la jerarquia de les professons? No ho podem saber; tot i això, n'hi havia d'haver.[13] Sabem, més concretament, que, a València, les diferents parròquies comptaven

7. Arxiu Diocesà de Barcelona (a partir d'ara, ADB). Registra Communium. Vol. 7, 1336-1338, fol. 36v.-37r. «ordine debeatis videlicet post crucem sedis nostre crux Sancte Marie de Mari, secundario Sancte Marie de Pino, tercio Sactorum Iusti et Pastoris, quarto Sancti Michaelis, quinto Sancti Iacobi, sexto Sancti Cucuphatis de Rego, septimo Sancti Petri Puellatum et octavo Sancte Eulalie de Campo».

8. Arxiu de la Catedral de Barcelona (a partir d'ara, ACB). Miscel·lània 5/15 fol. 4r.

9. ACB. Consuetes. *Notas para la Consueta del Campanario de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona. Principiada en 10 de julio 1909 por Don Antonio Aymar y Puig. Revalidado en Notaria*, s/f.

10. Toc de campanes sobre els quals s'han reproduït diverses llegendes, pseudohistòriques, entorn del seu origen, tot i que sembla que s'establí al segle xvii. ACB. Llibre de la Civella, vol. 2, fol. 374v.

11. Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (a partir d'ara, APSMP). B262. *Consueta Rectoris de Pinu*, 1684, pàg. 7.

12. ACB. Consuetes. *Notas para la Consueta del Campanario…*, s/f.

13. Niall Atkinson ho esmenta diverses vegades per la Florència renaixentista amb l'encertada classificació de la relació d'uns sons sagrats marcats per la catedral: Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance..., op. cit.,* pàg. 77.

amb una jerarquia sonora molt clara[14] i que havien de complir escrupolosament, inclús durant el glòria del Dissabte Sant s'anunciava seguint aquesta relació d'autoritat sonora.[15]

Finalment, cal tenir en compte que des de la catedral —tot i que la instal·lació fou, i és, municipal—, i degut a una nova moda, s'anuncien les hores, des de finals segle XIV, tot monopolitzant el paisatge sonor barceloní des del 1391.[16] Durant les «les ores de die i de nit», dos homes sonaven les batallades adients a les hores fins que el 1577 s'acabà l'anomenat rellotge dels flamencs, que va sonar fins al 1864.[17] Si bé aquest so no forma part de l'ordenació real del temps a la ciutat preindustrial,[18] sí que ocupa un lloc predeterminat —inclús constant i repetitiu— dins el complex paisatge sonor de la ciutat.[19] Tanmateix, qui comptava el temps amb el rellotge? Els horaris tradicionals eren els de les hores canòniques,[20] i per això «els tocs de campanes, adaptats als cicles naturals (diari, lunar o pasqual, solar o de l'any), anaven construint eixos límits temporals que tots necessitem per organitzar-nos la vida».[21]

2. *Ius processionum*

Malgrat que els anuncis de les hores i les oracions quotidianes varen establir i marcar detingudament el paisatge sonor barceloní, l'afectació principal en la configuració de l'espai-temps sonor foren les professons ordinàries, i no les que es repeteixen consuetudinàriament any rere any durant el cicle litúrgic, sinó les que tenien lloc de forma cíclica, pràcticament cada dia: les funeràries. Habitualment, les processons parroquials i les del capítol coincidien en l'espai-temps, donat que la catedral no té terme parroquial perquè «és tinguda per iglesia universal, mare de totes».[22] En aquest cas, té *ius sepelliendi* universal, i totes «les persones que de tot lo bisbat elegeixen sepultura»[23] tenen dret a fer-ho, pagant el parroquianatge al rector; quan passa això «és acostumat anar lo domer ab sa creu y clero al lloch»[24] i fer professó. Aquesta preeminència de la catedral per l'administració dels sagraments va provocar l'inici

14. Llop, Francesc (2003). *L'afició a les campanes: paisatge urbà i tocs tradicionals en la ciutat de València*. València: Consell Valencià de Cultura.

15. Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance..., op. cit.,* pàg. 90.

16. Joan I dictaminà que a la Seu s'estiguessin dos homes sonant les hores de dia i de nit. ACA, Cancelleria, Reg. 1952, f. 32r.-32v. Tot i això, no fou fins aquest any quan es deliberà fondre una campana per a tal efecte. Vegeu Agulló, Joaquim (2021). *El rellotge dels Flamencs 1576-1864*. Barcelona: MUHBA, Llibrets de Sala, 36. I també vegeu Vinyoles, Teresa (2002). «Bernat Vidal, rellotger i *enginyer* barceloní del segle XV». *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, núm. 23, pàg. 597-612.

17. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (a partir d'ara, MHCB), peça núm. 11351.

18. Rider, Nil (2021). «Tocar quan toca tocar. Les campanes, l'ordenació i el pas del temps». *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 45, pàg. 63-65. Per a una concepció més global d'aquesta nova relació burgesa amb el temps, és molt recomanable llegir Le Goff, Jacques (2020). *Por otra Edad Media. Tiempo, trabajo y cultura en Occidente*. Barcelona: Penguin Random House.

19. Com bé apunta Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance..., op. cit.,* pàg. 149, per la Florència dels segles XIV i XV.

20. Segons explica Llop, Francesc (1987-1988). «Las campanas y las horas (Del tiempo en la sociedad tradicional)». *Kalathos: Revista del seminario de arqueología y etnología turolense*, núm. 7-8, pàg. 227-252; i que Nil Rider va establir, de forma succinta, per al cas barceloní amb el toc de llevar capes o l'anunci de l'oració matinal. Vegeu Rider, Nil (2021). «Tocar quan toca tocar...», *op. cit.*

21. Llop, Francesc (2019). «Les campanes, comunicació tradicional y molt més». A: Noelia Gil; Francisco A. Cardells (coord.). *Símbolos: características, sentido y proyección*. València: Universitat Catòlica de València, pàg. 291-298.

22. ACB. Miscel·lània 5/15 fol. 2v.

23. *Ibíd*.

24. ACB. Miscel·lània 5/15 fol. 3r.

d'un plet el 1685[25] que va acabar al Tribunal de la Rota Romana. Tanmateix, les parròquies exercien una relació similar, també amb el dret de sepultura, vers els convents i les religions, ja des de l'establiment de les noves religions als segles XVI i XVII.[26] Aquestes religions condicionaren un nou espai urbà, el Raval, i condicionaren la religiositat popular; a banda, assoliren una relació amb les parròquies i els seus termes parroquials,[27] revisant els drets funeraris d'aquestes sobre els territoris conventuals. El litigi amb les parròquies i els seus termes provocaren un augment de l'«acoustic environtment»[28] barceloní que cal descriure amb detall.

L'ús habitual comportava que, en sortir una professó de la catedral, «çò és si hix la creu»,[29] els campaners toquessin la Tomasa, el seny de Nostra Dona i el Dominical, talment han de fer quan aquesta torna a la Seu,[30] però mentre la processó es manté pel carrer, en cas que hi hagi la creu, sembla que cal mantenir la Tomasa al vol[31] tota la durada del seguici funerari. Aquesta afectació sonora, jeràrquica, afecta la quotidianitat del paisatge sonor, però no només això, sinó que se li poden sumar altres anuncis parroquials o conventuals, inclús promoguts per la mateixa jerarquia capitular. Una de les funcions de les campanes és la de l'organització de la vida social, assenyalar l'espai-temps,[32] i per això, i en senyal de reverència per la Seu, és «de loable consuedut, inconcussament observada, quant la Seu Cathedral, (...) va a alguna sepultura y passa davant alguna yglesia parrochial o, altra aquella tal yglesia [...] en senyal de obedientia que deuen a la Seu an de tocar algunes batellades».[33] Aquestes batallades s'establien segons dues situacions concretes: la primera és que quan la professó era funerària, hi assistissin canonges o no, els escolans de la catedral picaven tres vegades a la porta de la parròquia perquè aquesta toqués tres batallades a una de les campanes grosses del campanar.[34] La segona refereix a l'assistència de canonges, i per això «la parroquia de tocar la campana mayor hasta haver pasado»;[35] la documentació no fa referència a la seva incompatibilitat, i els coneixements que tenim sobre el toc històric de campanes,[36] tampoc.

25. Es pot resseguir tota la problemàtica al mateix volum de 1780, APSMP. C567. *Memorial ajustado…*

26. Com ara els trinitaris (1529), jesuïtes (1540), mínims (1573), servites (1576), caputxins (1578), Carmel Descalç (1586), agustins recol·lectes (1618), teatins (1632), trinitaris descalços (1633), agonitzants (1662) i oratorians (1673), per posar un exemple.

27. Vegeu Zamora, Montserrat (2023). *La ciudad y el templo: religión cívica en la Barcelona moderna (XVI-XVIII)*. Tesi doctoral inèdita. Girona: Universitat de Girona, especialment les pàg. 123-148. I no només les parròquies, les religions també reberen les atzagaiades del Capítol, vegeu Zamora; Montserrat (2023). «La Barcelona moderna: una república de procesiones». A: Jaume Dantí; Xavier Pujol; Ida Mauro; Diego Sola (coord.). *El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles XVI i XVII*: *Actes del IX Congrés d'Història Moderna de Catalunya*. Manresa i Barcelona, 19-22 de desembre de 2022. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 407-430. Per a les demarcacions parroquials i les noves religions, recomanem: Garganté, Maria (2011). *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

28. Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance..., op. cit.,* pàg. 151.

29. ACB. Consuetes. *Llibre de tots los officis, maiors i menors, de la present Seu de Barcelona y del que cada official en son offici deu fer conforme la obligatió y càrrech de quiscú d'ells, fet y compilat per orde y comissió del Rev. Capítol en lo any de la Nativitat del Senyor MDLXXX per los Revts. mossens Miquel Bonet y Bernadí Font, canonges de dita Seu, doctors en theologia, y llegit y aprobat per lo dit Rev. Capítol en los capítols de maig del any MDLXXXI*, fol. 76v.

30. *Ibíd*. També es poden resseguir les maneres en diverses notícies de ACB. Consuetes. *Notas para la Consueta del Campanario…* s/f.

31. ACB. Consuetes. *Notas para la Consueta del Campanario…* s/f.

32. Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance..., op. cit.,* pàg. 69.

33. ACB. Miscel·lània, 15/36 s/f.

34. *Ibíd*.

35. APSMP. C567. *Memorial ajustado de los varios pleitos seguidos en Madrid por los Señores Párrocos de Barcelona contra el Muy Ilustre Cabildo de la Misma ciudad* (1780), fol. 157r.

36. Sacasas, Jordi; Rider, Nil (2024). *Sonen les campanes. Història, llenguatge i tradició*. Barcelona: Edicions Morera.

A banda d'aquesta jerarquia sonora, que permet assenyalar i topografiar una professó en concret, s'ha de tenir en compte que les parròquies també la guarden amb la catedral. Si durant el transcurs d'un d'aquests seguicis funeraris la Seu topava amb alguna de les parròquies —dins del seu terme parroquial— calia que aquesta darrera s'aturés per deixar passar la capitular, i no només quan hi havia canonges. La documentació estableix que pot ser el setmaner, o inclús un escolà, el que sempre fa el senyal, acostumant:

> de dir *a la part y baixa*, volent dir que a baix la creu y que cessen de cantar y que se aturen lo clero de la parròchia fins que sia passat lo clero de la Seu, y promptament lo qui aporte la creu de la tal parròchia en senyal de subiectió y reverèntia que·s deu a la Cathedral pose lo peu del bordó de la creu en terra y lo clero de la dita parròchia para o se atura y fa lloch callant y sens cantar fins que tot lo clero de la seu y acabat de passar.[37]

La professó parroquial, en cas que tornés al temple amb el finat, havia d'apartar, també, la civera. Aquesta qüestió no hauria de tenir cap afectació sonora, si es resolia pacíficament fent allò que diu el costum, passant discretament la processó de la catedral pel mig de la parròquia, o no. En molts casos, i sobretot amb la problemàtica de l'administració de les sepultures a la catedral, les parròquies i el capítol de canonges tenien discrepàncies i la situació s'alterava.

L'any 1729,[38] i per culpa de la paradoxal situació entorn les preeminències que es vivia a Barcelona, començà un plet entre les parròquies —encapçalades pel Pi— i el capítol de la Catedral per revisar aquest costum amb la necessitat, sobretot, de posar ordre a tot plegat. De fet, el memorial que es redacta al Pi[39] denota com el contenciós és entre aquesta parròquia i la catedral, bo i que les sis parròquies restants s'hi presentaren com a interessades en el procés. En aquest document, doncs, s'hi recullen els diferents arguments entorn les qüestions del que se succeïa en moments d'encontre durant les professons segons els supòsits suara esmentats. Un dels primers casos que el capítol posa sobre la taula és com en trobar-se dues professons —capitular i parroquial— en un carrer la parròquia no respectava el protocol consuetudinari i al senyal acostumat, d'*a la part e baxa*,[40] ja que

> en desprecio de dichas preheminencias, ni havían bajado la cruz, ni havían parado la procesión cesando de cantar, ni se havían dividido en dos alas para que pasase por en medio la cruz y clero de la cathedral haciéndole el obsequio devido. Antes bien havían echo parar al clero de la cathedral por el costado izquierdo, y algunos de los individuos de la comunidad ecclesiastica de la parroquia havían continuado su canto con voz más alta.[41]

Oimés aquesta actuació parroquial s'esdevé d'alguna acció capitular, ja que també hi ha diversos testimonis que denoten com «después de haver la parroquia vajado la cruz y haver parado y cesado de

37. ACB. Miscel·lània 5/15 fol. 3v.

38. «el pleyto se principió en 15 de octubre por pedimiento que presentó el cavildo de canónigos de la cathedral ante el reverendo obispo de Barcelona», APSMP. C567. *Memorial ajustado…* fol. 157v.

39. APSMP. C567. *Memorial ajustado…*

40. Tot i que la documentació pinenca esmenta *cala e baxa*, on entenem que *cala* s'usaria en l'accepció del Diccionari català-valencià-balear (DCVB), d'Antoni Maria Alcover i de Francesc de Borja Moll, on s'esmenta que *calar* podria ser inclinar-se, apartar-se o tòrcer.

41. APSMP. C567. *Memorial ajustado …* (1780), fol. 158r.-158v.

cantar el clero de ella, empezaba el de la cathedral a cantar un solemne responso en lugar que no era competente solo con el fin de detener al clero de la parroquia sin dejarlo cantar ni pasar adelante».[42]

Finalment, i a causa d'aquesta mala relació sonora que tenien les parròquies amb la Seu dins dels seus termes, les parròquies podien no acceptar l'avís sonor que la professó passava per davant el temple, mitjançant les campanes, i es produïen situacions com aquesta: «La parroquia del Pino, quando pasaba la procesión de la cathedral por delante de ella llevando algún cadáver o en otra forma, de algunos días a aquella parte no tocaba la campana mayor de su campanario como era práctica antigua, si no es solo la campanilla que havía encima de la puerta».[43] Inclús, es podia ser encara més irreverent i no tocar la campana, ni quan arribava la professó ni després de tres cops a la porta. Llavors hi ha el dret consuetudinari que els «scolans de la Seu entren, y poden entrar, per les tals yglesies y penyoren (...)».[44] Aquesta irrupció en la parròquia era una mostra violenta del poder que havia provocat evidents reaccions parroquials, que encara sumen més estímuls sonors en les professons. Un exemple concret podria ser el del 5 de juny de 1556, quan després de l'avís dels escolans de la catedral la campana del Pi no va tocar i aquests varen exercir el seu dret entrant al Pi i penyorant un canelobre de ferro, cosa que va provocar que els escolans del Pi —amb algun altre parroquià— els empaitessin a la plaça del Pi, «dándoles bofetadas y golpes, quitándoles dicha prenda [als escolans de la Catedral] y profiriendo palabras injuriosas a dichos monecillos y a la cathedral».

3. Conclusions, fins ara

Les professons barcelonines varen ser una constant d'estímuls sonors preestablerts que estabiliren un ric diàleg sonor,[45] no sempre verbal. A banda d'aquestes situacions abans descrites, cal sumar-hi alguns apunts, que encara dificulten més poder descodificar les precedències sonores de la Barcelona de l'Antic Règim. Per exemple, en el cas que hi hagués sermó a la parròquia, no es podien fer els trucs a la porta, i doncs, com es procedia? No ho sabem. També costa fer-se la idea de quin era el criteri per considerar una campana prou grossa per a l'avís del pas de la professó de la Catedral. El que sí que és evident és que la penyora comportava el pagament d'una sanció i el preu era una lliura de cera,[46] un preu econòmic que en molts casos les parròquies no estaven disposades a pagar i s'iniciaven processos en la Cúria. D'aquestes disputes, el capítol aporta documentació des de 1385[47] i el plet no s'acabà fins al 1797, tot i que va tenir diferents alts i baixos, calia tenir «resultando ser cierto lo referido se castigase a los delinqüentes conforme a justicia».[48] Tot i això, principalment foren els segles XVI-XVIII els que comptaren amb més plets que es resolgueren, només, quan els jutges àrbitres de Carles III dictaminaren una sentència arbitral[49] per establir la solució al conflicte.

42. APSMP. C567. *Memorial ajustado …* (1780), fol. 162r.-162v.

43. APSMP. C567. *Memorial ajustado…* (1780), fol. 161v.

44. ACB. Miscel·lània 15/36 s/f.

45. Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance..., op. cit.*; Pérez Samper, María Ángeles (2016). «El patrimoni sonor de Barcelona...*», op. cit.*

46. APSMP. C567. *Memorial ajustado…* (1780), fol. 161r.

47. APSMP. C567. *Memorial ajustado…* (1780), fol. 162r.

48. APSMP. C567. *Memorial ajustado…* (1780), fol. 163r.

49. *Sentencia arbitraria dada en Madrid por los señores Don Marcos de Argaiz y Don Joaquín Palacín, jueces árbitros nombrados con Real Aprobación de Su Majestad el Señor Carlos III, que esté en Gloria, sobre diversos puntos, que se controvertían, por parte de los Reverendos Curas Párrocos, y la del Muy Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona.* Con licencia, en Barcelona: Víuda e hijos de Aguasvivas, s/f.

Des de llavors:

(1) Es reconeix que poden:

> «enterrarse en la Catedral, no solo los dignidades, canonigos, beneficiados y demás ministros de ella, si tambien todos los forasteros, pobres, peregrinos, extrangeros, encarcelados y otras semejantes personas, que no tuvieren domicilio fixo en alguna de las parròquias de la ciudad, ni eligieren sepultura, como tambien qualquier otra persona, que la eligiere en la misma Catedral [...] haciendose estos entierros con la cruz y el clero de la Catedral, como derecho privativo de esta».[50]

I, fins i tot, poden accedir i aixecar cadàvers de la seva sepultura parroquial per dur-los a la Catedral.[51]

(2)

> «Que pasando procesionalmente el cabildo de canónigos por delante de qualquiera iglesia parroquial, debe ésta tocar la campana mayor hasta haber pasado la procesión» i quan «en las procesiones y entierros a que no asista el cabildo, y que hacen los hebdomadarios con la cruz de la catedral, no es obligada ninguna de las parroquias a tocar campana alguna ni hacer otra señal de sumisión».[52]

(3) I, finalment, tot i que hi ha moltes altres resolucions:

> «que en todas las ocasiones y casos en que se encontraren las procesiones y entierros de las parroquias, con otras procesiones y entierros de la catedral, aunque no vayan en ella canónigos algunos, deben las parroquias y sus cruces ceder la mano derecha a la cruz y procesión de la catedral, siguiendo cada una su camino sin detención y cesando de cantar el clero de las parroquias, para evitar toda confusión y desorden en un acto tan religioso y edificante para los fieles».[53]

L'ordre tornà a la ciutat amb aquesta sentència arbitral, però també finalitzà la riquesa del paisatge sonor processional quotidià, no només en relació amb els cants i els instruments musicals, que sí que es mantingueren, sinó combatent la riquesa sonora dels rumors, xiuxiuejos i crits durant el desenvolupament de les processons. Un paisatge urbà fruit d'una guerra sonora, que, en acabar, feu guardar silenci als escolans.

4. Fonts i bibliografia

4.1. Fonts

APSMP: Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi
ACB: Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona

50. *Sentencia arbitraria dada en Madrid por los señores..., op. cit.*.
51. *Ibíd.*
52. *Ibíd.*
53. *Ibíd.*

ADB: Arxiu Diocesà de Barcelona

Sentencia arbitraria dada en Madrid por los señores Don Marcos de Argaiz y Don Joaquín Palacín, jueces árbitros nombrados con Real Aprobación de Su Majestad el Señor Carlos III, que esté en Gloria, sobre diversos puntos, que se controvertían, por parte de los Reverendos Curas Párrocos, y la del Muy Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona. Con licencia, en Barcelona: Víuda e hijos de Aguasvivas.

4.2. Bibliografia

Agulló, Joaquim (2021). *El rellotge dels Flamencs 1576-1864*. Barcelona: MUHBA, Llibrets de Sala, 36.

Atkinson, Niall (2016). *The Noisy Renaissance. Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*. State College: PennState University Press.

Betran, José Luis (2018). «Entre el orden y el desorden: el clero diocesano barcelonés de la contrarreforma (1564-1700)». *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, núm. 1, pàg. 185-232.

Comas, Pere Joan; Puiggarí, Josep (ed.) (1881). *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts. Format per Pere Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentíssim Ajuntament. Ara per primera volta publicat ab deguda llicencia baix la revisio de Joseph Puiggarí*. Barcelona: Imprempta la Renaixensa.

Duran i Sanpere, Agustí; Sanabre, Josep (ed.) (1930-1947). *Llibre de les solemnitats de Barcelona: edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat.* Barcelona: Institució Patxot, 2 vols.

Fàbrega, Àngel (1978). *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el renaixement. Any 1580*. Barcelona: Catedral de Barcelona, sèrie iii, monografies.

Garganté, Maria (2011). *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Le Goff, Jacques (2020). *Por otra Edad Media. Tiempo, trabajo y cultura en Occidente.* Barcelona: Penguin Random House.

Llop, Francesc (1987-1988). «Las campanas y las horas (Del tiempo en la sociedad tradicional)». *Kalathos: Revista del seminario de arqueología y etnología turolense*, núms. 7-8, pàg. 227-252.

Llop, Francesc (2003). *L'afició a les campanes: paisatge urbà i tocs tradicionals en la ciutat de València.* València: Consell Valencià de Cultura.

Llop, Francesc (2019). «Les campanes, comunicació tradicional y molt més». Noelia Gil; Francisco A. Cardells (coord.). *Símbolos: características, sentido y proyección*, València: Universitat Catòlica de València, pàg. 291-298.

Pérez Samper, María Ángeles (2016). «El patrimoni sonor de Barcelona: la veu de les campanes». A: Tess Knighton (ed.). *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, col. Textures 6, pàg. 47.

Rider, Nil (2021). «Tocar quan toca tocar. Les campanes, l'ordenació i el pas del temps». *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 45, pàg. 63-65.

Sacasas, Jordi; Rider, Nil (2024). *Sonen les campanes. Història, llenguatge i tradició*. Barcelona: Edicions Morera.

Vinyoles, Teresa (2002). «Bernat Vidal, rellotger i *enginyer* barceloní del segle xv». *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, núm. 23, pàg. 597-612.

Zamora, Montserrat (2023). «La Barcelona moderna: una república de procesiones». A: Jaume Dantí; Xavier Pujol; Ida Mauro; Diego Sola (coord.). *El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als*

segles XVI i XVII: *Actes del IX Congrés d'Història Moderna de Catalunya*. Manresa i Barcelona, 19-22 de desembre de 2022. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 407-430.

Zamora, Montserrat (2023). *La ciudad y el templo: religión cívica en la Barcelona moderna (XVI-XVIII)*. Girona: Tesi doctoral inèdita, Universitat de Girona.

Del teatro a las salas de conciertos: María Barrientos canta la *Oda Ceciliana* de Haendel

Virginia Sánchez Rodríguez[1]
Universidad de Castilla-La Mancha

El 22 de noviembre de 1739, en el marco del Theatre in Lincoln's Inn Fields de Londres, se estrenó la *Ode for St. Cecilia's Day,* HWV 76, de George Frideric Haendel (1685-1759). Frente a su protagonismo en el contexto sacro de la Alemania luterana, Haendel compuso muchas cantatas con temática religiosa que fueron concebidas para su interpretación en un ámbito profano, como la que nos ocupa. Algunas de ellas, siglos después, fueron capaces de mantener un gran éxito incluso más allá de las fronteras, adaptándose a las particularidades de cada país. Es el caso de esta composición, que logró una gran popularización a lo largo del siglo xx a través de la traducción realizada a lengua catalana por el musicólogo Joaquim Pena (1873-1944).

Bajo el título de *Oda Ceciliana*, el Orfeó Català, dirigido por Lluis Millet (1867-1941), recuperó la obra a través de varias interpretaciones acaecidas en grandes teatros, en Barcelona y Londres, durante el año 1914. Sin embargo, el mayor éxito de esta versión en catalán fue responsabilidad de la vinculación al proyecto de la soprano barcelonesa María Barrientos (1884-1946), que ya era una celebridad internacional en esa cronología y que ejecutó la obra en diversas ocasiones, no solo junto con la agrupación, sino integrando alguna de sus arias como parte de su repertorio de concierto años después, acompañada siempre de instrumentistas de primer nivel. En este trabajo se ofrecen una revisión del lugar de la composición haendeliana como parte de la actividad performativa de María Barrientos y un acercamiento a la recepción de sus interpretaciones, en los ámbitos nacional e internacional, a través de las fuentes hemerográficas.

1. El homenaje musical de Haendel a la patrona de los músicos

En 1739, Haendel musicalizó el poema «A Song for St. Cecilia's Day» que el dramaturgo John Dryden (1631-1700) había escrito en 1687 basándose en la teoría pitagórica de la armonía del mundo, que afirma que la música es la principal fuerza de la creación del universo. Para ello, el compositor utilizó el texto de Dryden en su forma original, sin la ayuda de un libretista,[2] dando como resultado una composición estructurada en doce movimientos, con la habitual alternancia de coros, arias, recitativos y partes meramente instrumentales:

1. Obertura: «Larghetto e staccato»—«Allegro»—«Minuet».

1. ORCID: 0000-0001-8071-2937.

2. Gardner, Matthew (2017). «Seventeenth-Century Literary Classics as Eighteenth-Century Libretto Sources: Congreve, Dryden and Milton in the 1730s and 1740s». En: Colin Timms; Bruce Wood (eds.). *Music in the London Theatre from Purcel to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, pág. 168.

2. Recitativo (tenor): «From harmony, from heavenly harmony».
3. Coro: «From harmony, from heavenly harmony».
4. Aria (soprano): «What passion cannot music raise and quell!».
5. Aria (tenor) y Coro: «The trumpet's loud clangour».
6. «Marcha».
7. Aria (soprano): «The soft complaining flute».
8. Aria (tenor): «Sharp violins proclaim their jealous pangs».
9. Aria (soprano): «But oh! What art can teach».
10. Aria (soprano): «Orpheus could lead the savage race».
11. Recitativo (soprano): «But bright Cecilia raised the wonder higher».
12. Gran Coro con soprano: «As from the power of sacred lays».

Tal como se puede comprobar en la partitura original, Haendel escribió la obra en un breve espacio de tiempo de apenas diez días, entre el 15 y el 24 de septiembre.[3] En el momento de su concepción, el compositor alemán —que se encontraba establecido en la corte inglesa desde 1712 y que había logrado la nacionalidad británica en 1727— ya había escrito algunas de sus célebres cantatas y oratorios —*La terra è liberata* (*Apollo e Dafne*), HWV 122 (1709-1710), *Acis and Galatea,* HWV 49 (1718) o *Israel in Egypt,* HWV 54 (1739)—, por lo que contaba con una dilatada experiencia en estas formas.

Figura 1. George Frideric Haendel (1685-1759).
Dominio público.

En lo que respecta a la composición dedicada a santa Cecilia, con este trabajo, Haendel se sumaba a una tendencia en auge, pues «between 1737 and 1739 four new odes for St Cecilia appeared in London, one by Michael Christian Fesing (ca.1737), two by William Boyce (ca.1738 and 1739) and Handel's setting of Dryden's shorter Song for St Cecilia's Day (1739)».[4] Esta eclosión de obras dedicadas a la

3. Husk, William Henry (2014). *An Account of the Musical Celebrations on St Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, págs. 74-75.

4. Gardner, Matthew (2017). «Seventeenth-Century Literary Classics as Eighteenth-Century Libretto Sources…», *op. cit.*, pág. 167.

patrona de los músicos no se debió a una moda, sino que tuvo que ver con el hecho de que, el 22 de noviembre de 1683, los músicos de la corte inglesa, en colaboración con la Musical Society of London, instauraron una celebración en la que se interpretaban odas musicales compuestas expresamente para conmemorar a santa Cecilia en su festividad. Poetas como William Congreve (1670-1729) y el propio Dryden, al igual que compositores de la talla de Henry Purcell (1659-1695) o John Blow (1649-1708), escribieron para estas ocasiones y los mejores músicos de la ciudad se encargaron de su ejecución. A pesar de que las celebraciones anuales en Londres llegaron a su fin a partir de 1700 ante la creciente oferta cultural de la ciudad, la poesía ceciliana continuó inspirando nuevos escenarios musicales a lo largo del siglo XVIII,[5] como representa la composición de Haendel.

Ahora bien, más allá de su origen, lo que el compositor no imaginó es que, ciento setenta y cinco años después de su *première*, el Palau de la Música Catalana, en Barcelona, acogería el estreno de su cantata ceciliana en una versión en lengua catalana. La ejecución corrió a cargo del Orfeó Català y contó con la soprano María Barrientos como solista. Pero, ¿era habitual la adscripción de la cantante a este tipo de repertorio?

2. La soprano María Barrientos

María Barrientos nació en Barcelona en 1884 y tuvo un acercamiento temprano al arte musical, primero como estudiante de solfeo y piano en la Escuela Municipal de Música de la ciudad condal y, posteriormente, como alumna privada de canto de Francesc Bonet i Dalmau (1840-1898), empresario también vinculado a la formación de otras cantantes de ópera del momento, como Josefina Huguet (1871-1951). Su debut en un papel operístico se produjo cuando contaba con tan solo catorce años, haciéndose cargo del papel de Inés en *L'Africaine*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), en el Teatro Novedades de Barcelona, obteniendo incluso una mejor valoración que sus compañeros de reparto en la prensa del momento.[6]

Figura 2. María Barrientos (1884-1946), retrato fotográfico. Colección Sánchez Rodríguez.

5. Para una profundización, véase White, Bryan (2019). *Music for St Cecilia's Day: From Purcell to Handel*. Woodbrige: Boydell Press.

6. *La Tomasa: setmanari català*. «Teatros. Novetats», 17-03-1898, pág. 9.

Su debut en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona se produjo en 1899, abordando el papel protagonista de *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848). La interpretación fue tan bien recibida que la prensa de la época se centró, principalmente, en el virtuosismo de la debutante, que cumplió con creces, a pesar de verse aquejada de un catarro.[7] Sus éxitos superaron, enseguida, las fronteras hispanas, pues debutó en Italia tan solo un año después, en 1900,[8] en el Teatro Lírico de Milán, sin haber cumplido los dieciséis años, de lo que se enorgulleció la prensa patria.[9] Allí, en Milán, estableció su residencia y se produjo su consagración definitiva tras su debut en el Teatro alla Scala en 1904. A partir de ese momento, además de convertirse en una figura reconocida en la ciudad[10] y de protagonizar varios discos para el sello Fonotipia (1904),[11] se sucedieron las giras por los escenarios más célebres de América Latina, Europa y Norteamérica.[12] Incluso durante la I Guerra Mundial, María Barrientos continuó trabajando y alternando su residencia entre París, Nueva York y Buenos Aires gracias al reclamo de su arte en las óperas que se programaban.

Destacó como soprano de coloratura, con una voz caracterizada por su maleabilidad y amplia tesitura. Durante veintiséis años, se dedicó, de forma exclusiva, al mundo de la ópera y fue una de las sopranos más aclamadas del primer tercio del siglo xx, logrando siempre el reconocimiento del soberano y el favor de los críticos con los papeles protagonistas de *Il barbiere di Siviglia*, de Gioachino Rossini (1792-1868), *La sonnambula*, de Vincenzo Bellini (1801-1835), o *Lakmé*, de Léo Delibes (1836-1891), entre otros títulos acordes a su registro ligero. Sin embargo, en la década de los años veinte, se centró en la canción de concierto, logrando igualmente excelentes críticas.

La última participación de María Barrientos en una ópera se produjo en Montecarlo en 1924. El abandono de la ópera se debió a una decisión personal en favor de un repertorio menos comprometido dramática y técnicamente. Así, frente a las giras con compañías operísticas a las que estaba costumbrada, durante la década de los años veinte se embarcó en actuaciones más selectas en cuanto a número, acompañada siempre por grandes intérpretes, como Joaquín Nin (1879-1949) o Wanda Landowska (1879-1959). De hecho, precisamente ha pasado a la posteridad asociada a este repertorio liederístico,[13] pues es la intérprete de la única grabación de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla (1876-1946) en la que el propio autor se ocupa del acompañamiento pianístico, para el sello Columbia (1928-1930).

7. *La Dinastía*, «Teatros», 02-01-1899, pág. 1.

8. Para una profundización sobre este aspecto, véase Sánchez Rodríguez, Virginia (2022). «"Una giovane artista (…) che posiede un'ugola veramente rara e sfoggia le più limpide note acute, i più puri e brillante picchettati". María Barrientos debuta en Milán». En: Paulino Capdepón Verdú; Luis Antonio González Marín (coords.). *Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos xvi-xx)*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 477-500.

9. Anónimo (1900). «María Barrientos en Milán». *La Vanguardia*, 16-02-1900, pág. 3.

10. En Milán contó no solo con la aclamación tras sus actuaciones, sino también con un profundo reconocimiento social y cultural, contando incluso con un palco propio en el Teatro alla Scala. Así se puede constatar a través de algunas de sus cartas de juventud, conservadas en la Biblioteca de Catalunya, editadas y estudiadas en: Sánchez Rodríguez, Virginia (2018c). *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Málaga: Universidad de Málaga.

11. Para una profundización, véase Sánchez Rodríguez, Virginia (2018b). «María Barrientos y sus inicios fonográficos». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 6, págs. 313-334.

12. A modo de ejemplo, se puede señalar que Barrientos fue la estrella de la Metropolitan Opera House entre 1916 y 1921. Sánchez Rodríguez, Virginia (2018a). «La Metropolitan Opera House canta con voz española: la génesis neoyorquina de la soprano María Barrientos». *Anuario Musical*, núm. 73, págs. 275-284.

13. Para una profundización, véase Sánchez Rodríguez, Virginia (2021). *María Barrientos y las* Siete canciones populares españolas*: La transición a la canción de concierto, su amistad con Manuel de Falla y una grabación para la historia*. Madrid: Alpuerto.

Ahora bien, en medio de todas estas ocupaciones, siempre se mantuvo una máxima: la vinculación de María Barrientos a su querida Barcelona y su colaboración con las principales instituciones culturales catalanas, como el Orfeó Català, con el que se acercó, por primera vez, a la *Ode for St. Cecilia's Day* de Haendel a través de su versión en catalán.

3. La *Oda Ceciliana*: primera colaboración entre el Orfeó Català y María Barrientos

La primera colaboración de la que tenemos constancia entre María Barrientos y el Orfeó Català se produjo en enero de 1914, a propósito de la celebración del Festival Haendel organizado por la institución. El Orfeó, fundado el 6 de septiembre de 1891[14] por Lluís Millet y Amadeo Vives (1871-1932), se caracterizó, desde su origen, por la revitalización del repertorio tradicional de la región de Cataluña, por su calidad musical y, a pesar de ser una agrupación *amateur*, por rodearse de grandes músicos profesionales en algunos de sus conciertos. Aunque su primera actuación en público tuvo lugar el 5 de abril de 1892 con un repertorio interpretado exclusivamente por voces masculinas, en 1896 ya se integraron voces femeninas e infantiles, manteniendo su identidad mixta.

Figura 3. Lluís Millet (1867-1941), retrato fotográfico. Colección Sánchez Rodríguez.

Entre los principales propósitos del Orfeó Català[15] en el momento de su gestación, se encontraban la difusión de las canciones tradicionales catalanas y la interpretación de la música universal

14. Millet i Loras, Lluís (2004-2005). «El llegat històric de l'Orfeó Català (1891-1936)». *Recerca Musicològica,* núms. 14-15, pág. 141.

15. Para una mayor profundización sobre la historia del Orfeó Catalá, véanse, entre otros trabajos, los siguientes: Artís i Benach, Pere; Millet i Loras, Lluís (1992). *Orfeó Català. Llibre del Centenari*. Barcelona: Editorial Barcino; Roig Rosich, Josep Maria (1993). *L'Orfeó Català. Moments cabdals del seu passat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Millet i Loras, Lluís (2004-2005). «El llegat històric de l'Orfeó Català…», *op. cit.*, págs. 139-153; Narváez Ferri, Manuela (2005). *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

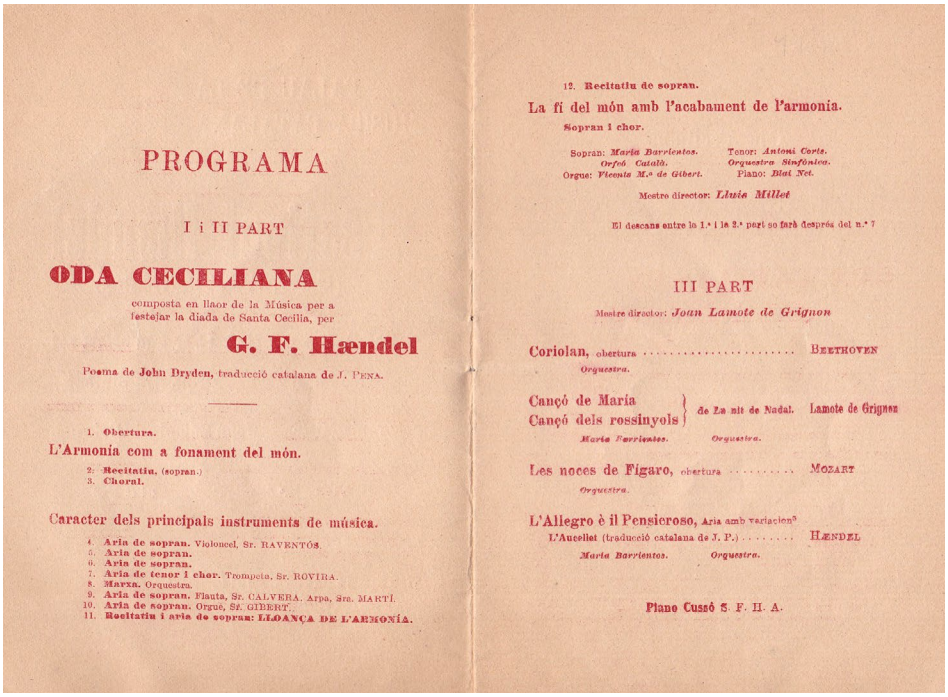
más paradigmática. Para ello, la institución no solo se interesó en recopilar y entonar melodías del imaginario catalán, realizando adaptaciones corales del repertorio de carácter oral, a través de armonizaciones, cuando era necesario, sino que también se interpretaron algunas de las grandes obras procedentes del imaginario culto, que popularizaban, en ocasiones, a través de su traducción a lengua catalana. Así sucedió con obras como la cantata de Haendel dedicada a la patrona de los músicos, que se denominó *Oda Ceciliana*.

El encargado de la traducción al catalán del poema de Dryden utilizado por Haendel fue el musicólogo y crítico Joaquim Pena, uno de los ideólogos de la modernidad musical en Cataluña. A lo largo de su vida, Pena realizó traducciones al catalán de óperas de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Richard Wagner (1813-1883) o Nikolái Rimsky-Kórsakov (1844-1908), así como de *Lieder* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) o Franz Schubert (1797-1828), entre otros autores.[16] Sin duda, la traducción favorecía la comprensión del mensaje por parte del público, facilitaba la interpretación de los coralistas del Orfeó y, además, era un gesto más de la confirmación y el orgullo por el sentimiento nacionalista, tan arraigado en las propias acciones de la institución.

La *première* de esta versión catalana se produjo el 19 de enero de 1919 como parte del Festival Haendel y los beneficios de este concierto fueron encaminados al Premio María Barrientos, que la cantante instituyó para favorecer el arte musical de Cataluña a través de becas para jóvenes músicos con escasos recursos económicos. Como parte del programa musical de este evento, la interpretación de la *Oda Ceciliana* acaparó las dos primeras partes del concierto, bajo la dirección del propio Lluís Millet, con la interpretación coral del Orfeó y el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica bajo la batuta del compositor y director barcelonés Joan Lamote de Grignon (1872-1949). La parte de la soprano y el tenor solistas recayó en la propia Barrientos y el tenor alicantino Antoni Corts (1891-1952). En esta obra también participaron instrumentistas profesionales catalanes, como el pianista Blai Net (1887-1948) y el organista y compositor Vicenç Maria de Gibert (1879-1939) al frente del órgano. Era frecuente que el Orfeó Català realizara actuaciones en colaboración con grandes músicos profesionales de la región, lo que no solo suponía publicidad para el Orfeó, aprovechando el nombre de los artistas, sino que dotaba de un aura un tanto más culta al repertorio interpretado.

Además de la *Oda Ceciliana*, en la segunda parte estuvo presente *The Praise of Harmony*, del mismo Haendel, una cantata para tenor, cuerdas y continuo, de dimensiones discretas pero técnicamente compleja, rara vez interpretada —a veces denominada «In Praise of Harmony»—. La tercera parte del Festival Haendel estuvo formada por la interpretación de la «Obertura» de *Coriolano*, de Beethoven, dos canciones del propio Lamote de Grignon, la «Obertura» de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, y el aria «L'Aucellet» de la oda *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* HWV 55, de Haendel, ésta última también interpretada con letra en catalán gracias a una nueva traducción de Joaquim Pena.

16. Para una profundización sobre las traducciones de Lieder y obras líricas, véase Parron i Conus, Salvador (2022). *Les traduccions lidererístiques de Joaquim Pena: inventari i anàlisi de la repercussió cultural i musical*. Tesis doctoral. Vic: Universitat de Vic.



PROGRAMA

I i II PART

ODA CECILIANA

composta en llaor de la Música per a festejar la diada de Santa Cecília, per

G. F. Hændel

Poema de John Dryden, traducció catalana de J. PENA.

1. Obertura.

L'Armonia com a fonament del món.

2. Recitatiu. (soprano.)
3. Chorul.

Caracter dels principals instruments de música.

4. Aria de soprano. Violoncel, Sr. RAVENTÓS.
5. Aria de soprano.
6. Aria de soprano.
7. Aria de tenor i chor. Trompeta, Sr. ROVIRA.
8. Marxa. Orquestra.
9. Aria de soprano. Flauta, Sr. CALVERA. Arpa, Sra. MARTÍ.
10. Aria de soprano. Orgue, Sr. GIBERT.
11. Recitatiu i aria de soprano: LLOANÇA DE L'ARMONÍA.

12. Recitatiu de soprano.

La fi del món amb l'acabament de l'armonia.

Soprano i chor.

Soprano: *María Barrientos.* Tenor: *Antoni Corts.*
Orfeó Català. *Orquestra Simfònica.*
Orgue: *Vicenta M.ª de Gibert.* Piano: *Blai Net.*

Mestre director: *Lluis Millet*

El descans entre lo 1.r i lo 2.n part no farà després del n.r 7

III PART

Mestre director: *Joan Lamote de Grignon*

Coriolan, obertura ..... BEETHOVEN
Orquestra.

Cançó de María / Cançó dels rossinyols } de La nit de Nadal. Lamote de Grignon
María Barrientes. *Orquestra.*

Les noces de Fígaro, obertura ..... MOZART
Orquestra.

L'Allegro è il Pensieroso, Aria amb variacions
L'Aucellet (traducció catalana de J. P.) ..... HÆNDEL
María Barrientos. *Orquestra.*

Piano Cussó S. F. H. A.

Figura 4. Programa del Festival Haendel (1914). Colección Sánchez Rodríguez.

Quizá pueda sorprender la adscripción de María Barrientos a un programa alejado de su repertorio de cabecera, de coloratura, en favor de cantatas del siglo XVIII y canciones contemporáneas catalanas de Lamote de Grignon, quien dirigió sus propias obras. Sin embargo, tiempo después, especialmente en la década de los veinte, Barrientos retomó este tipo de repertorio como parte de sus recitales. Y, aun sin ser el registro operístico al que todavía se dedicaba en esta época, las críticas subrayaron su refinada técnica y su buen gusto performativo. De todo el programa musical, la cantata de Haendel fue la que recibió unas críticas más excesivas, como se observa en una de las reseñas publicadas en *La Ilustració catalana*: «Además d'altres composicions exquisidament dites, *l'Oda a santa Cecilia* de Haendel, fou tan meravellosament interpretada per la veu d'àngel de la gran artista, que l'anima de l'insigne compositor degué extremirse de goig en la eternitat».[17] Y María Barrientos fue, sin duda, la más elogiada de los intérpretes, como se puede comprobar, entre otras, en la crítica aparecida en *Tribuna*:

> Ya era de prever que el prestigioso nombre de María Barrientos llevaría al Palau a todos los amantes de lo bello por excelencia; pero, la verdad, no llegamos a imaginarnos que el público respondiera de tan extraordinaria manera al encanto que parece ejercer, y sin duda ejerce el solo nombre de la prodigiosa maga de la armonía […].
>
> Interpretóse íntegra la gran *Oda Ceciliana* de Haendel, y bien puede decirse que el autor del *Mesías* acababa de hallar en Barcelona la obra reparadora, la compensación reivindicativa que soñara Federico Chrysander, quien, en espíritu, estuvo también en la solemne fiesta.
>
> La señora Barrientos interpretó los ocho fragmentos para soprano de un modo refinadísimo, con una claridad en el fraseo, magistral, con un buen gusto, ejemplar, una expresión exquisita, como pocas veces es dado admirar en artista alguna.

17. *La Ilustració catalana*, «El Premi Barrientos», 25-01-1914, pág. 7.

> Puede decirte que la galanura refinada de María Barrientos, anoche llegó a la cristalización definitiva: más no es posible.
>
> Porque no fue solamente aquella pulcritud en la vocalización y aquella agilidad de garganta prodigiosa que engarzaba las «floriture» del fragmento noveno («La flauta»), ni aquellas prodigiosas osadías melódicas de la «Lloançe a la amornía», género en que la señora Barrientos no tiene rival en todo el mundo. Fue la suprema majestad con que entonó el gran recitativo de «l'Armonía como a fonament del mon»; fue el gusto refinadísimo como sublimó el ambiente de la sala con las arias «Poder de la música», «l'Orgue», y «La veu humana»; el gracioso atractivo con que engarzó las expresivas frases del aria número 6 («el violín»), prodigio de expresión elegante […].
>
> Todavía revolotea por la sala del Palau el eco de los aplausos que coronaron la labor de María Barrientos; es el eco de la marcha egregia de la realeza del arte que a ella le acompaña.
>
> M. J. B.[18]

Una vez concluido este concierto, la vinculación de María Barrientos a la *Oda Ceciliana* y al Orfeó Català se mantuvo, pues, pocos meses después, la cantante acompañó a la agrupación en la gira desarrollada por París y Londres en el mes de junio de ese año[19]. La *tournée*, presentada como «excursión artística», era todo un reto para los directivos del Orfeó Català, pues significaba la exportación al mundo de la labor musical que estaban realizando en Cataluña. El viaje se extendió entre los días 11 y 26 de junio de 1914, y participaron los más de doscientos cincuenta componentes del Orfeó, así como María Barrientos, el violinista Joan Manén (1883-1971) y el pianista Blai Net. La selección de los músicos profesionales que acompañaban a la agrupación coral no fue arbitraria, pues los tres artistas eran representantes de una misma generación musical, gozaban de prestigio y tenían origen catalán (véase la figura 5).

La primera parada del viaje tuvo lugar en la capital de Francia, donde estaba previsto el desarrollo de dos conciertos, con programas musicales distintos, que tendrían lugar el 14 de junio de 1914 en el Teatro de los Campos Elíseos y el 16 de junio en el Teatro del Trocadero. Para el segundo concierto, tal como consta en el programa, estaba prevista la interpretación de la *Oda Ceciliana*, con texto en catalán, sumándose al elenco de artistas el tenor americano George A. Walter (1875-1952), especialmente reconocido por sus interpretaciones bachianas y haendelianas. Sin embargo, un problema de salud impidió a María Barrientos cantar en ambos conciertos debido a un accidente[20] ocurrido un par de días antes del primer concierto, atribuido a un atragantamiento con una cáscara de huevo.[21] Por prescripción médica, la soprano tuvo que mantener reposo durante una semana y hubo que modificar los programas interpretados por el Orfeó. Así, la *Oda Ceciliana* no se ejecutó en suelo francés y, en su lugar, como solución, se optó por la inserción de danzas populares interpretadas por la Cobla La Principal de Peralada bajo la batuta de su director, Josep Serra (1874-1939), que acudió a París, expresamente, para suplir la ausencia de la cantante en el segundo concierto del Orfeó.[22]

18. *La Tribuna*, «Crónicas musicales. Palau de la Música Catalana. Festival Haendel-Barrientos», 20-01-1914, pág. 3.

19. Sánchez Rodríguez, Virginia (2019). «El Orfeó Català y sus conciertos parisinos de 1914: de la estela de una diva al triunfo de lo popular». *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, vol. 1, núm. 1, págs. 121-154.

20. *L'Aurore: littéraire, artistique, sociale*, «Les Théâtres», 12-06-1914, núm. 6035, pág. 3.

21. *La Vanguardia*, «El Orfeó Català en París», 17-06-1914, pág. 14.

22. Sánchez Rodríguez, Virginia (2019). «El Orfeó Català y sus conciertos parisinos de 1914…», *op. cit.*, pág. 142.

La *Oda Ceciliana* sí pudo interpretarse, por fin, en el siguiente destino de la gira europea del Orfeó Català: Londres. Se organizaron tres actuaciones que se celebrarían los días 20, 22 y 24 de junio en el Royal Albert Hall de la capital británica. Era un acontecimiento cultural, pues los programas y la prensa anunciaban que se trataba del debut en el Reino Unido del Orfeó Català, «El coro más famoso de todo el mundo», y, con letras de gran tamaño, se subrayaba la participación de María Barrientos y de Joan Manén, presentados gráficamente como reclamo publicitario.

Figura 5. Libreto entregado a los componentes del Orfeó Català participantes en el viaje a París y Londres en 1914, portada. Colección Sánchez Rodríguez.

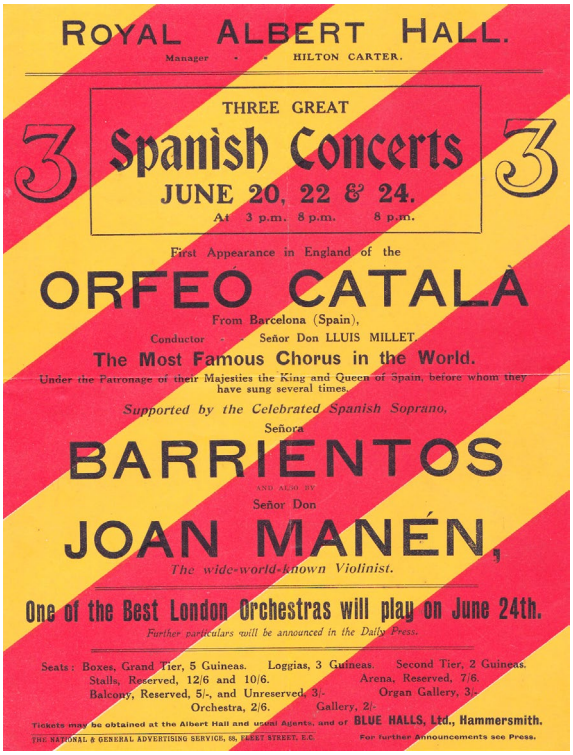



Figura 6. Programa publicitario de los conciertos londinenses (1914), portada. Colección Sánchez Rodríguez.

De las tres citas, la *Oda Ceciliana* formó parte del tercer concierto londinense, el 24 de junio de 1914. Quizá pudiera sorprender que los intérpretes cantaran la traducción en lengua catalana de Joaquim Pena en una ejecución ofrecida en la ciudad en la que la cantata fue originalmente gestada y estrenada. En cuanto a su recepción, desde su primera actuación, la prensa subrayó el interés cultural del Orfeó y el éxito alcanzado en Londres,[23] aunque algunos periódicos cuestionaron la calidad de los coralistas,[24] quizá debido a las altas expectativas anunciadas en los carteles para un coro formado por aficionados. No obstante, en todos los medios incidieron en la agradable interpretación de la mayor parte

23. *The People*, «The Music Drama», 28-06-1914, pág. 14.

24. «Although the statement that the Orfeó Català, of Barcelona, is "the most famous and largest permanent choir in the world" is open to question, that they are a thoroughly capable body of singers, formed for the purpose of reviving religious and popular music, is not for a moment to be doubted after hearing them at the first of three concerts that took place at the Albert Hall on Saturday afternoon. Instead of the warm, rich voices that one might have expected, the quality of tone in in-

de las obras musicales[25] y en la exquisita técnica de María Barrientos, también tras la tercera función, en la que se ofreció la *Oda Ceciliana*. Sin embargo, en las fuentes hemerográficas consultadas no se ha localizado ninguna referencia acerca de su interpretación en lengua catalana, en lugar del inglés original:

> As the beautiful singing of this society has been discussed on former occasions it will only be necessary to consider the programme of this concert. Again Miss Maria Barrientos was the soloist, and her singing of the soprano solos of Haendel's *Ode for St Cecilia's Day* was a thing of pure beauty. Never for a moment did she force her voice in trying to fill the large hall, and yet the volume was not inadequate.
> Her production is very near perfection, so that her voice simply floats out upon her audience with no apparent effort on her part. This is as it should be, for the most difficult technique of all art must always remain hidden[26].

4. La *Oda Ceciliana* en los programas de concierto de María Barrientos

Tras estas actuaciones con el Orfeó Català, la *Oda Ceciliana* continuó formando parte del repertorio de María Barrientos en los años sucesivos como parte de los programas de sus actuaciones, antes incluso de abandonar, por completo, la ópera. Así se puede constatar en enero de 1915, momento en que María Barrientos inició una gira de conciertos por distintas ciudades españolas acompañada al piano por Joan Lamote de Grignon, con un repertorio formado por arias del siglo XVIII y por canciones compuestas por el propio músico. Los primeros recitales de los denominados «Conciertos María Barrientos» fueron ofrecidos en la tierra natal de la soprano, celebrándose en el Palau de la Música Catalana, el primero de ellos el 17 de enero. Su presencia en la ciudad condal siempre era un gran reclamo para el público, a pesar de que había actuado en ese mismo escenario tan solo unos meses atrás con el Orfeó Català en el Festival Haendel.

En lo que respecta a la interpretación de la *Oda Ceciliana*, Barrientos abordó uno de los números de la cantata de Haendel en el segundo concierto de abono, celebrado el 24 de enero de 1915. En concreto, la cantante barcelonesa ofreció el aria novena, aquí denominada «La flauta», en su versión con acompañamiento pianístico e interpretando el texto en catalán. Además de ésta, otras obras que, originalmente, fueron compuestas en alemán, también se interpretaron en catalán. En el propio programa se apunta que el título de cada pieza indica acerca del idioma en que se cantó cada una de ellas (véase la figura 7).

Podríamos pensar que la presencia de la *Oda Ceciliana* en el repertorio de concierto de María Barrientos fue una cuestión puntual y práctica, dado que la cantata había sido preparada recientemente para cumplir con sus compromisos con el Orfeó y con Lamote de Grignon. Sin embargo, la cantante debió de sentirse satisfecha con el resultado artístico, pues la incorporó en su repertorio concertístico en los años venideros. Así se observa al haber elegido el «Aria de la flauta» como una de las dos piezas interpretadas por Barrientos en el concierto[27] ofrecido en honor a los reyes de Bélgica en su visita a España

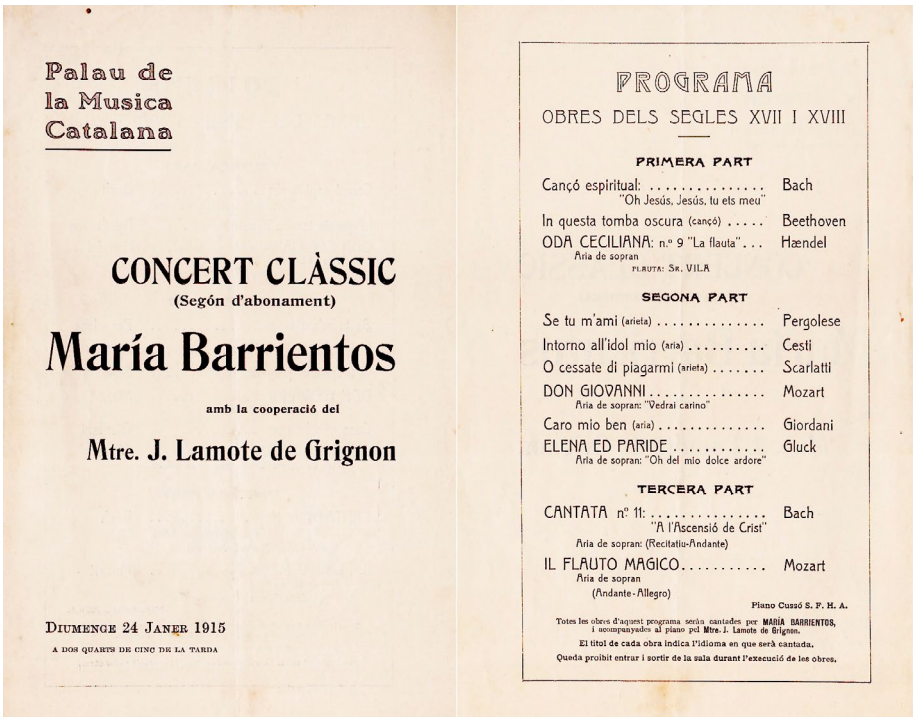
clined to be nasal: this, however, made quite a pleasing background when accompanying the soloist, as they did, in the shape of subdued humming». En: *Globe*, «Music. The Orfeó Catalaà of Barcelona», 22-06-1914, pág. 7.

25. *Western Daily Press*, «Musical Notes», 29-06-1914, pág. 3.

26. *Pall Mall Gazette*, «This evening. The Orfeó Català», 25-06-1914, pág. 7.

27. *La Época*, «Brillante homenaje de afecto. Visita de los Reyes de Bélgica», 02-02-1921, pág. 1.

en febrero de 1921,[28] en el que también se presentaron otros cantantes,[29] todos ellos acompañados por el pianista gerundense Arturo Saco del Valle (1869-1932).


Palau de
la Musica
Catalana

CONCERT CLÀSSIC
(Según d'abonament)

María Barrientos

amb la cooperació del

Mtre. J. Lamote de Grignon

DIUMENGE 24 JANER 1915
A DOS QUARTS DE CINC DE LA TARDA

PROGRAMA
OBRES DELS SEGLES XVII I XVIII

PRIMERA PART

Cançó espiritual: ..... Bach
"Oh Jesús, Jesús, tu els meu"
In questa tomba oscura (cançó) ..... Beethoven
ODA CECILIANA: n.º 9 "La flauta"... Hændel
Aria de sopran
FLAUTA: SR. VILA

SEGONA PART

Se tu m'ami (arieta) ..... Pergolese
Intorno all'idol mio (aria) ..... Cesti
O cessate di piagarmi (arieta) ..... Scarlatti
DON GIOVANNI ..... Mozart
Aria de sopran: "Vedrai carino"
Caro mio ben (aria) ..... Giordani
ELENA ED PARIDE ..... Gluck
Aria de sopran: "Oh del mio dolce ardore"

TERCERA PART

CANTATA nº 11: ..... Bach
"A l'Ascensió de Crist"
Aria de sopran: (Recitatiu-Andante)
IL FLAUTO MAGICO..... Mozart
Aria de sopran
(Andante - Allegro)

Piano Cussó S. F. H. A.

Totes les obres d'aquest programa seràn cantades per MARIA BARRIENTOS, i acompanyades al piano pel Mtre. J. Lamote de Grignon.
El títol de cada obra indica l'idioma en que serà cantada.
Queda proibit entrar i sortir de la sala durant l'execució de les obres.

Figura 7. Programa del segundo concierto de abono ofrecido por María Barrientos y Joan Lamote de Grignon en el Palau de la Música Catalana (1915). Colección Sánchez Rodríguez.

Tras su despedida oficial de la ópera, acaecida en Montecarlo en 1924, y ya dedicada, en exclusiva, a la canción de concierto, lejos de las producciones operísticas, esta cantata de Haendel siguió presente en los programas de los conciertos que Barrientos ofrecía. En concreto, la *Oda Ceciliana* formó parte del repertorio de la gira musical que la cantante emprendió junto con el pianista valenciano Tomás Terán (1896-1964) en el año 1925. Terán, considerado «uno de los jóvenes pianistas españoles de personalidad más acusada y cuyos prestigios han conseguido hacerle prevalecer no solamente en nuestro país, sí que también en los centros de mayor importancia artística del extranjero»,[30] acompañó a Barrientos en una extensa *tournée* por España y Francia durante ese año, que comprendió grandes ciudades —como Barcelona, Gerona, Madrid y París—, pero también municipios de dimensiones más discretas, como Figueras, Olot, Sant Feliu de Guíxols, Palamós y Vic.

28. Véase una crónica detallada de la visita en *El Universo*, «Los Reyes de Bélgica en Madrid», 02-02-1921, pág. 2.

29. Para una profundización sobre los participantes, véase *La Época*, «Brillante homenaje de afecto. La visita de los Reyes de Bélgica», 02-02-1921, pág. 1.

30. *La Vanguardia*, «Música y teatros», 01-03-1925, pág. 13.

ASOCIACIÓN DE MÚSICA
SAN FELIU DE GUIXOLS

CURSO I CONCIERTO V

ARIA

BARRIENTOS

Cantratiz

TOMÁS TERAN

Pianista

SALON NOVEDADES

MARTES, 17 MARZO 1925. NOCHE, A LAS 10 MENOS CUARTO

EXCLUSIVAMENTE PARA LOS SEÑORES ASOCIADOS

PROGRAMA

I

BATTI, BATTI, O BEL MAZETTO
ària de Zerlina, de «Don Joan». . Mozart
COSI VOLETE, COSI SARÁ . . . . . Carissimi
DOVE? . . . . . Schubert
ARIA DE LA FLAUTA de l'oratori
«Oda a Santa Cecilia» . . . Haendel

Maria BARRIENTOS

II

PRELUDI EN SOL MENOR . . . . . Rachmaninow
SONATA EN DO . . . . . Scarlatti
EL PUERTO / TRIANA } de la Suite Iberia . . . } Albeniz
ALLEGRO DE CONCERT . . . . . Granados

Tomás TERAN

III

QUEL RUSCELLETO . . . . . Paradisi
CANZONE DELLA SERA. . . . . Schumann
PER PIETÁ NON DIRMI ADDIO, ària . . Beethoven
LA PASTORETA . . . . . Alió
ROSSIGNOLS AMOUREUX (arieta) . . . Rameau

Maria BARRIENTOS

Las obras de Schubert, Paradisi y Schumann, no han figurado en los programas de Barcelona, ni en ningún otro concierto de Cataluña. — MARIA BARRIENTOS ha querido ofrecer estas novedades a los socios de la «Asociación de Música» de San Feliu de Guixols.

Piano de cola de la casa IZABAL de Barcelona, exclusivo para este concierto.

Figura 8. Programa del concierto ofrecido por Barrientos y Terán en Sant Feliu de Guíxols (1925). Colección Sánchez Rodríguez.

La primera parada en esta gira Barrientos-Terán se produjo en la ciudad condal a través de tres actuaciones celebradas los días 4, 8 y 11 de marzo de 1925 en el Palau de la Música Catalana. El programa de estos conciertos estuvo formado por arias operísticas, pero también por canciones de autores españoles de los siglos XIX y XX. Como parte del tercer concierto ofrecido en el Palau, celebrado el 11 de marzo, se localiza, de nuevo, la presencia de la *Oda Ceciliana* y el grueso de las críticas se destina a la refinada técnica de la cantante:

> El programa fue interpretado con aquel arte depurado que es su característica. Ahora no son sus extraordinarias dotes vocales el fin, sino el medio para mostrar en la interpretación de selectos autores la magnitud de un talento en plena sazón. El virtuosismo queda en segundo término para dejar en primer lugar la intimidad, la discreción del sentimiento musical por excelencia.[31]

En todos los conciertos ofrecidos junto con Tomás Terán se interpretaba una única aria de la *Oda Ceciliana*, «The soft complaining flute» —«Aria de la flauta», según consta en los programas— y siempre se ofreció la versión en lengua catalana, incluso cuando los conciertos se desarrollaron fuera de Cataluña. Así se puede constatar en el caso de las actuaciones ofrecidas en el Teatro de la Princesa en Madrid los días 24 de marzo y 2 de abril de ese año 1925, aunque esta obra de Haendel solamente se interpretó el primero de esos dos días.[32] En lo que respecta a su técnica, el dictamen de los críticos fue igualmente unánime sobre el dominio de este repertorio por parte de Barrientos.[33] Ahora bien, ¿cómo era la recep-

31. *La Vanguardia*, «Palau de la Música Catalana. Último concierto Barrientos», 12-03-1925, pág. 12.

32. *El Liberal*, «De Música. La eximia María Barrientos dará dos conciertos en La Princesa», 13-03-1925, pág. 2.

33. Véanse a este respecto las reseñas firmadas por Carlos Bosch y Luis García de Vegueta (L. G. de V.) para *El Imparcial* y *La Época*, respectivamente. Bosch, Carlos (1925). «De Música. María Barrientos. Concierto en la Princesa». *El Imparcial*, 25-03-

ción de una obra, originalmente escrita en lengua inglesa, cuando se interpretaba en catalán fuera de esta región?

TERCER I DARRER CONCERT

MARIA BARRIENTOS

TOMÀS TERAN, pianista

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Dimecres, 11 març 1925, a tres quarts de deu del vespre

PROGRAMA

I

PER PIETÀ NON DIRMI ADDIO (ària)	BEETHOVEN
ARIA DE LA FLAUTA (de l'oratori Oda a Santa Cecilia)	HAENDEL
MENTRE DORMI	PERGOLESI
LUSINGA LA SPEME	COSTANZI
PHILEMON ET BAUCIS (ària)	GOUNOD

Cant i Piano

II

CATHÉDRALE ENGLOUTIE	DEBUSSY
DEUX MOUVEMENTS PERPÉTUELS	POULENC
PETITE BRUNE, SORCIÈRE, PETITE PAUVRE, LE POLICHINELLE (de la suite "Prole de Bebé")	VILLA-LOBOS
MÁLAGA (de Iberia)	ALBÉNIZ
LOS REQUIEBROS (de Goyescas)	GRANADOS

Piano

III

LE COQ D'OR	RIMSKY-KORSAKOW

(Selecció per a cant i piano deguda a Maria Barrientos)

Primera audició

Cant i Piano

Piano STEINWAY, cedit per la casa IZABAL

Queda prohibit entrar o sortir de la Sala durant l'execució de les obres

Figura 9. Programa del tercer concierto ofrecido por Barrientos y Terán en el Palau de la Música Catalana de Barcelona (1925). Colección Sánchez Rodríguez.

5. La recepción de un Haendel catalán

Según las fuentes hemerográficas consultadas, siempre que María Barrientos cantó la *Oda Ceciliana*, completa o alguna de sus arias, lo hizo en lengua catalana, de acuerdo con la traducción de Pena, incluso en Londres —a pesar de haber sido compuesta, originalmente, en inglés en esa ciudad—. Una revisión de la prensa de la época permite constatar que el público asumió, de forma natural, la lengua catalana asociada a la obra de Haendel, pues, especialmente, las críticas subrayaban el dominio técnico y el buen gusto de la cantante, por encima del idioma, tanto en lo que respecta tanto a la *Oda Ceciliana* como a otras obras también traducidas al catalán.

Sin embargo, también se observan algunas excepciones en la prensa nacional cuando esas interpretaciones se realizaban fuera del territorio catalán. Así se puede constatar en una crítica publicada tras los conciertos que Barrientos ofreció en el año 1915 en Madrid junto con Lamote de Grignon:

> Si canta con texto catalán obras catalanas, cumple un deber, y bien parecerá a todos; pero que cante las de Bach y Haendel con letra de Cataluña, ya no se explica tan claramente, cuando de seguro María Barrientos las tiene aprendidas en otro idioma que tiene sólida reputación musical.

1925, pág. 2; L. G. de V. (1925). «Conciertos en la Princesa. María Barrientos». *La Época*, 25-03-1925, pág. 1.

> Claro que al decir letra que no se entiende, y que exige en los programas aclaraciones de traducción, lo mismo es que sea la letra de Rusia, que de Japón o Inglaterra.[34]

6. Conclusiones

María Barrientos debió de profesar una gran valoración y un cariño especial a la *Oda Ceciliana* de Haendel, como se constata en su primer acercamiento a la obra en una fecha temprana —cuando la cantante aún se encontraba inmersa en sus éxitos operísticos internacionales— y en la selección como parte de su repertorio años después. Si bien, en un primer momento, el acercamiento a la *Oda Ceciliana* se produjo de la mano de los compromisos compartidos con el Orfeó Català, la vinculación de Barrientos a este título no fue anecdótica, sino que se mantuvo a lo largo de su carrera, hasta el punto de incorporar el «Aria de la flauta» como parte de los recitales ofrecidos durante y después de su dedicación a la ópera, siempre acompañada de músicos de primera fila, como Joan Lamote de Grignon y Tomás Terán. De este modo, María Barrientos se convirtió en una gran embajadora de la composición haendeliana, más allá del teatro, al incluir esta aria en sus programas de conciertos.

Aun sin tratarse del repertorio operístico que solía cantar y que respondía al registro de coloratura en el que fue aclamada en medio mundo, desde el principio, María Barrientos recibió unas excelentes críticas, en las que se destacaron su magistral técnica y su exquisito gusto a la hora de abordar la obra de Haendel. Los periódicos, de tirada tanto nacional como internacional, ensalzaron esos rasgos en las reseñas publicadas tras sus actuaciones, observando, únicamente, alguna referencia puntual, negativa, a la interpretación de la *Oda Ceciliana* en lengua catalana fuera de Cataluña recogida en la prensa madrileña. A este respecto, el hecho de que los críticos, de forma mayoritaria, se centren en lo sonoro, especialmente en torno a cuestiones estéticas y técnicas, demuestra la valoración de lo musical por encima de lo idiomático, el triunfo final de lo artístico.

7. Prensa y bibliografía

7.1. Prensa

Bosch, Carlos (1925). «De Música. María Barrientos. Concierto en la Princesa». *El Imparcial*, 25-03-1925, pág. 2.

La Tomasa: setmanari catalá. «Teatros. Novetats». 17-03-1898, pág. 9.

La Dinastía. «Teatros». 02-02-1899, pág. 1.

La Vanguardia. «María Barrientos en Milán». 16-02-1900, pág. 3.

La Tribuna. «Crónicas musicales. Palau de la Música Catalana. Festival Haendel-Barrientos». 20-02-1914, pág. 3.

La Ilustració catalana. «El Premi Barrientos». 25-02-1914, pág. 7.

La Vanguardia. «El Orfeó Català en París». 17-03-1914, pág. 14.

L'Aurore: littéraire, artistique, sociale. «Les Théâtres». 12-06-1914, núm. 6035, pág. 3.

Globe. «Music. The Orfeó Català of Barcelona». 22-06-1914, pág. 7.

Western Daily Press. «Musical Notes». 29-06-1914, pág. 3.

34. S. A. (1915). «Vida teatral. Princesa: María Barrientos». *Heraldo de Madrid*, 16 de marzo, pág. 4.

The People. «The Music Drama». 28-06-1914, pág. 14.
Pall Mall Gazette. «This evening. The Orfeó Català». 25-06-1914, pág. 7.
Heraldo de Madrid. «Vida teatral. Princesa: María Barrientos». 16-03-1915, pág. 4.
La Época. «Brillante homenaje de afecto. La visita de los Reyes de Bélgica». 02-02-1921, pág. 1.
La Época. «Brillante homenaje de afecto. Visita de los Reyes de Bélgica». 02-02-1921, pág. 1.
El Universo. «Los Reyes de Bélgica en Madrid». 02-02-1921, pág. 2.
El Liberal. «De Música. La eximia María Barrientos dará dos conciertos en La Princesa». 13-03-1925, pág. 2.
La Vanguardia. «Música y teatros». 01-03-1925, pág. 13.
La Vanguardia. «Palau de la Música Catalana. Último concierto Barrientos». 12-03-1925, pág. 12.
De Vegueta, Luis García (1925). «Conciertos en la Princesa. María Barrientos». *La Época*, 25 de marzo, pág. 1.

7.2. Bibliografía

Artís i Benach, Pere; Millet i Loras, Lluís (1992). *Orfeó Català. Llibre del Centenari*. Barcelona: Editorial Barcino.
Gardner, Matthew (2017). «Seventeenth-Century Literary Classics as Eighteenth-Century Libretto Sources: Congreve, Dryden and Milton in the 1730s and 1740s». En: Colin Timms; Bruce Wood (eds.). *Music in the London Theatre from Purcel to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, págs. 157-174.
Husk, William Henry (2014). *An Account of the Musical Celebrations on St Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press.
Millet i Loras, Lluís (2004-2005). «El llegat històric de l'Orfeó Català (1891-1936)». *Recerca Musicològica,* núms. 14-15, pág. 141.
Narváez Ferri, Manuela (2005). *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
Parron i Conus, Salvador (2022). *Les traduccions lidererístiques de Joaquim Pena: inventari i anàlisi de la repercussió cultural i musical*. Tesis doctoral. Vic: Universitat de Vic.
Roig Rosich, Josep Maria (1993). *L'Orfeó Català. Moments cabdals del seu passat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Sánchez Rodríguez, Virginia (2018a). «La Metropolitan Opera House canta con voz española: la génesis neoyorquina de la soprano María Barrientos». *Anuario Musical*, núm. 73, págs. 275-284.
Sánchez Rodríguez, Virginia (2018b). «María Barrientos y sus inicios fonográficos». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 6, págs. 313-334.
Sánchez Rodríguez, Virginia (2018c). *La soprano María Barrientos y sus epístolas de juventud (1905-1906)*. Málaga: Universidad de Málaga.
Sánchez Rodríguez, Virginia (2019). «El Orfeó Català y sus conciertos parisinos de 1914: de la estela de una diva al triunfo de lo popular». *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, vol. 1, núm. 1, págs. 121-154.
Sánchez Rodríguez, Virginia (2021). *María Barrientos y las* Siete canciones populares españolas*: La transición a la canción de concierto, su amistad con Manuel de Falla y una grabación para la historia*. Madrid: Alpuerto.

Sánchez Rodríguez, Virginia (2022). «"Una giovane artista (…) che posiede un'ugola veramente rara e sfoggia le più limpide note acute, i più puri e brillante picchettati". María Barrientos debuta en Milán». En: Paulino Capdepón Verdú; Luis Antonio González Marín, (coords.). *Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 477-500.

White, Bryan (2019). *Music for St Cecilia's Day: From Purcell to Handel*. Woodbrige: Boydell Press.

Els enregistraments digitals primerencs del fons sonor del Museu de la Música de Barcelona

Sara Guasteví Olives
Museu de la Música de Barcelona

1. Introducció

Segons l'Enciclopèdia Catalana, un instrument programat és un «instrument musical que reprodueix sons emmagatzemats en un suport o programa d'una manera automàtica, sense la participació artística de l'home».[1]

La manera de funcionar d'aquests artefactes pot ser gràcies a mecanismes que es basen en pesos, en ressorts, per mitjà del moviment d'aigua, de vapor o electricitat o, també, per l'acció humana de manxar o fer girar una manovella. Alguns permeten més control que d'altres sobre la interpretació, com poden ser el temps o la intensitat. Els generadors de so d'aquests instruments solen ser campanes, làmines, tubs d'orgue, etc., i tots són susceptibles de funcionar de manera mecànica.

Figura 1. Mostra del fons sonor del Museu de la Música de Barcelona.

Al Museu de la Música de Barcelona es conserven una seixantena d'instruments programats de timbre fix, entre pianoles, mecanismes de pianola, orguenets diversos, etc.

1. https://www.enciclopedia.cat/cerca/gec?search_api_fulltext=instrument+programat&field_faceta_cerca_1=All. (Consulta: 23-10-2024).

Els rellotgers i els astrònoms o enginyers de cada època van ser els creadors dels primers enregistraments sonors —encara que aquesta terminologia soni excessivament moderna—, van ser els primers a aconseguir fixar una melodia que es pogués reproduir a voluntat, sense necessitat d'anar a un concert ni de saber música. En diem instruments programats de timbre fix, perquè sigui la melodia que sigui, sempre reprodueixen el mateix so, gràcies a uns corrons de pues o altres generadors activats per un mecanisme musical.

I no parlem del segle XIX o de principis del XX, sinó que cal anar molt més enrere:

> Trobem documents que ens parlen, per exemple, de l'existència d'una orquestra mecànica construïda al s. III aC per l'emperador xinès Han Gaouzu (Needham, 1986: 158), d'arpes eòliques que es remunten a la Grècia clàssica (Ord-Hume, 2004: 58) o de mecanismes hidràulics que poden automatitzar el so (Cowell, 1980:160-162). En un extens tractat sobre pneumàtica que data del segle I dC, Heró d'Alexandria ens ofereix un testimoni interessantíssim sobre diversos artefactes, entre els quals destaquen uns ocells autòmats que canten gràcies a l'aire que passa a través d'uns petits tubs.[2]

Va ser al segle IX quan els germans Banū Mūsā van inventar la primera «capsa musical»: es tractava d'un orgue hidràulic que tocava de manera automàtica uns cilindres intercanviables, un artefacte descrit en el seu llibre *Book of Ingenious Devices*, en la traducció anglesa.[3]

Cap al segle XIII a Flandes, un campaner (de qui no en sabem el nom) va crear un cilindre amb passadors que accionava unes lleves que tocaven les campanes. L'any 1598 el rellotger flamenc Nicholas Vallin creà un rellotge de paret amb un corró amb clavilles que tocaven diferents campanes muntades en una estructura. I durant tres segles els rellotgers d'arreu del món van anar inventant artefactes de tot tipus amb aquest funcionament, des de rellotges fins a capses musicals, orgues de maneta, passant per suports com els discos perforats tant metàl·lics com de cartró o els rotlles de pianola.[4] L'any 1857, Leon Scott va inventar el fonoautògraf i el 1877 Thomas Alva Edison va crear el fonògraf, instruments que canviarien per sempre el futur dels enregistraments musicals, ja que permetien enregistrar el so de manera analògica per primera vegada.

2. Discos perforats de cartró

Però cal aturar-se en els discos de cartró perforats, dins del grup d'orgues de maneta. El 1712 Jacquard descobrí el cartró perforat,[5] un mecanisme de programació de les accions mecàniques que es va utilitzar en els telers i que, un segle després, s'aplicaria a la música. La companyia Ariston va produir aquests discos per a un «orguenet» de llengüeta lliure, també anomenat Ariston, que va ser molt popular a partir de l'any 1876 i tingué producció fins al 1910. L'Ariston, que utilitza un disc perforat com a suport, s'acciona amb lectura per lleves i té dinou llengüetes que funcionen per aspiració com a generadors de so, amb una codificació de pues molt més senzilla que en aparells anteriors. El músic utilitza una maneta

2. Roquer González, Jordi (2017). *Els sons del paper perforat. Aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Tesi Doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 24.

3. Gellerman, Robert F. (1997). *The American Reed Organ and the Harmonium*. Estats Units d'Amèrica: Vestal Press.

4. Licence, Amy (2021). *Woodsmoke and Sage: The Five Senses 1485-1603: How the Tudors Experienced the World*. Regne Unit: History Press.

5. Waard, Romke de (1967). *From Music Boxes to Street Organs*. Estats Units d'Amèrica: Vestal Press.

per accionar l'instrument i pot controlar la velocitat de la música fent-la girar més ràpid o més lent. Com a mecanismes, té unes palanques per desmuntar el cilindre i uns rodets per tensar el full perforat amb la melodia, la maneta i les manxes. A mesura que la maneta gira, els forats del disc de cartró accionen les claus, que al seu torn estan connectades amb unes lleves o petites palanques que activen unes vàlvules que fan ressonar la llengüeta. L'aire prové de dues manxes operades alternativament, una de les quals assegura una pressió uniforme. La longitud d'una peça està determinada per la durada d'una revolució completa de disc, aproximadament 50 segons.

El Museu de la Música conserva una col·lecció d'uns cent quaranta discos perforats de diferents marques o fàbriques (Ariston, Herophone, Ariosa, Poliphon, Phoenix i Symphonion), dels quals cent preserven obres úniques —pel que fa a fons d'aquest suport— i la resta són duplicats. La majoria provenen de donacions de Francisco Arellanos, Montserrat Pons, els germans Modolell Balada i Concepció Mira.

S'ha dut a terme un procés de preservació i digitalització que ha tingut diverses fases. La primera ha estat la restauració física dels diversos suports: aplanar aquells que havien patit deformacions degut a la humitat, netejar aquells que tenien pols incrustada a la superfície i inventariar-los amb dades mínimes. A continuació es va realitzar una fotografia en alta resolució de cadascun dels discos (anvers i revers), vam treure les etiquetes amb cordill amb el número de registre, ja que poden malmetre les notes del disc en cas d'estirades accidentals i, per no perdre aquest número, el vam anotar no només a l'anvers de cada disc a llapis, sinó també en el sobre de conservació individual de cada disc.

El Museu en el moment de catalogar-los es va centrar a verificar quines altres biblioteques havien catalogat aquests suports, com és el cas de la Biblioteca de Catalunya i la Biblioteca Nacional d'Espanya. A partir d'aquí, es van enviar les imatges a Juan Alonso Moreno,[6] el qual, a partir de la imatge del disc, va generar un arxiu MIDI[7] i va sampleritzar els fitxers amb el so d'un orgue de maneta, de manera que el resultat s'acosta molt al so d'aquests discos en l'aparell original. L'important és que podem sentir el so enregistrat sense necessitat d'activar-los físicament amb el reproductor i, per tant, en garantim la seguretat i conservació.

La darrera fase va consistir en la catalogació tant de les imatges digitals de cada disc, com la dels arxius MIDI i els arxius wav (aquests darrers són els que hem enllaçat a cada registre bibliogràfic del catàleg del Museu de la Música). D'aquesta manera, ara ja sí, es poden escoltar online (vegeu la figura 2).[8]

I quina música hi trobarem? El resultat d'aquest llarg procés ens fa una idea de quins devien ser els temes més escoltats a Catalunya a finals del s. XIX i principis del segle XX, sobretot fragments d'òpera i sarsuela, com *La verbena de la Paloma*, *La Diva* o *La Gran Vía*; himnes com l'*Himno de Riego* o *La Marseillaise*, i molta música ballable, com jotes, xotis, sardanes, havaneres i valsos. En definitiva, es tracta d'un conjunt molt representatiu de la música que la gent escoltava a casa, amb un nombre de registres prou elevats (a la BNE en tenen 72) i, sobretot, gràcies a la col·laboració sense ànim de lucre d'Accenture, que ha facilitat l'opció de digitalització.

6. Es vol agrair l'esforç i la col·laboració totalment altruistes de Juan Alonso Moreno, de l'empresa Accenture, ja que va treballar directament totes les fotografies per desenvolupar aquest projecte.

7. Vegeu els resultats a https://vimeo.com/63308479.

8. Es poden consultar els registres bibliogràfics del catàleg del Museu de la Música a https://musica.koha.es/cgi-bin/koha/opac shelves.pl?op=view&shelfnumber=53&sortfield=title.

Figura 2. Disc perforat *Los nets dels almugavers*. Leipzig: Paul Ehrlich, entre 1886 i 1910, amb signatura FSDP 0082.

3. Rotlles de pianola

El piano automàtic, conegut com a pianola, és un instrument que porta incorporat el mecanisme d'un piano al qual s'afegeixen elements mecànics i pneumàtics. Aquests consisteixen en un grup de manxes accionades per una persona normalment a través d'uns pedals, sense que aquesta requereixi coneixements musicals. Això permet la reproducció automàtica de la música perforada en un rotlle de paper, conegut com a rotlle de pianola.

La col·lecció de rotlles de pianola, un altre suport digital primerenc, té moltes característiques que ens permeten qualificar-la d'important, ja sigui per la forma d'arribada, pel bon estat en general dels enregistraments, per la diversitat de marques i fàbriques que s'hi troben representades (quasi cinquanta!) o per l'elevada quantitat de rotlles d'artista que hi ha. Tots ells ens permeten conèixer com era la música que s'escoltava entre els anys 1900 i 1930 i, sovint, fins i tot podem detectar preferències quan els rotlles tenen marques molt visibles d'ús, laterals estripats, l'anella (que permet ancorar el rotlle al sistema de reproducció) estripada i recosida de mil maneres... o directament perduda (vegeu la figura 3).

El 100 % dels rotlles han arribat a través de donacions fetes entre els anys 1970 i l'actualitat, gràcies a persones o famílies que volem esmentar especialment aquí, per ordre cronològic de la donació: Vilassar, Vda. Guardia, Martino Carreres, Montserrat Pons, Llonch, Guadres, Joaquim de Nadal, Itziar Belil, Ramon Torrescasana, Antoni Esquena, Busquets, Carmen Méndez i Manel Casas, Casademunt Borràs, Torà Barnadas, Francesc Herrero, Joaquim Garrigosa, Jordi Puigmartí, Maria Assumpció Raventós, Maria Rosa Miquel, Noemí Culla, Teresa Alsina, Jaume Barmona i Xavier Bullich.

En els darrers anys i gràcies a la catalogació progressiva dels nous fons,[9] hem pogut establir criteris per gestionar aquestes donacions, per evitar duplicats amb la col·lecció de la Biblioteca de Catalunya i

9. Vegeu el catàleg de rotlles de pianola a http://catalegbiblioteca.museumusica.bcn.cat/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=rotlle+de+pianola.

per aprofitar al màxim l'espai limitat de què disposem. Un cop arriben els nous rotlles, el departament de Col·leccions s'encarrega del procés d'anòxia, amb el qual la manca d'oxigen elimina tota possibilitat de supervivència d'insectes que suposin un perill per a la correcta conservació del fons.

Figura 3. Rotlle de pianola del Museu de la Música de Barcelona.

La col·lecció de rotlles del Museu de la Música de Barcelona, en el moment de la seva reinauguració a l'edifici de L'Auditori l'any 2007, estava formada per 1.771 enregistraments, descrits en un inventari informàtic amb cinc camps bàsics: títol/autor, mides, extensió de notes (65, 72 o 88), topogràfic i, en alguns casos, o bé l'estat de conservació o bé el nom del donant (als inventaris originals de les donacions en paper, però, sí que hi constaven el nom del donant i, també, la marca o fàbrica i el número de sèrie per a tots els enregistraments).

En una segona fase, hem volgut dur a terme dos projectes diferents que, en un futur, convergiran en un sol resultat: poder consultar i escoltar aquest fons. D'una banda, hem finalitzat la recatalogació de tots els ítems i la catalogació de les noves adquisicions que, en aquests moments, ja sumen un total de 3.556 rotlles (en els darrers deu anys s'ha duplicat el nombre inicial). Va caldre fer una anàlisi de l'estat de la qüestió per conèixer quines pautes de catalogació caldria aplicar en el tractament d'aquest material i triar el model que més s'ajustés a les nostres necessitats. Els tres models foren la Biblioteca de Catalunya (BC) —amb un fons de 1.700 rotlles—, la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE) —amb un fons de 5.400 rotlles— i la British Library (BL) —amb 1.400 rotlles—. Queden lluny dels 20.000 del Museu de la Pianola d'Amsterdam o dels 9.000 de la Universitat de Stanford. Finalment, vam seguir el model de la BC, com a bons coneixedors del seu fons i, també, aprofitant que compartim el mateix sistema de catalogació, gràcies a això hem pogut conèixer que, del total, només 794 dels nostres rotlles són duplicats amb els seus.

A través de la catalogació, i en paral·lel a la recerca i presentació de la tesi doctoral del professor Jordi Roquer —en aquests moments el millor coneixedor d'aquests enregistraments— hem pogut detectar millores aplicables als nostres catàlegs, hem après a reconèixer autors i alguns dels seus pseudònims (n'és un exemple Clifton Worsley, nom artístic de Pere Astort, introductor del jazz a Catalunya), hem entès la importància de reflectir les tècniques dels rotlles («accentuated», «themodist», «metrostyle», etc.), hem detectat diverses versions d'un mateix rotlle (sovint una fàbrica tenia submarques o subcol·leccions i

duplicava els seus catàlegs amb versions menys *treballades*), i hem revisat els títols uniformes i convertit tots els registres nous a les noves pautes de catalogació RDA.[10]

Figura 4. Rotlle de pianola del Museu de la Música.

Fins ara es considerava que gran part dels rotlles de pianola, pel que fa a matèria, eren «Pianola, Música per a», però vam veure que quasi totes les obres eren, en realitat, peces arranjades, reduïdes o adaptades a piano (si bé algunes inclouen «trampes» que un pianista real no podria tocar tècnicament), i només un petit nombre eren compostes específicament per a pianola, cosa que ens obliga a actualitzar els criteris pel que fa a la denominació de la matèria, de manera que queden quasi tots en un «Piano, Música per a» (s'indica si són arranjats/adaptats, quan és el cas), i només un petit nombre entra dins música feta expressament per a pianola.

El segon projecte s'enfocà a la digitalització. El projecte fou iniciat per Jordi Roquer, que juntament amb el Centre de Computació de la UAB (CVC) i la col·laboració del Museu, va desenvolupar la Pianola Digitizer, un sistema de visió per computador que permetia una solució doble: digitalitzar el suport físic dels rotlles i, també, extreure'n el so en format MIDI (i posteriorment convertir-lo). En aquests moments tenim 1.500 rotlles de pianola digitalitzats que aviat podran sentir-se a través del nostre catàleg. La màquina o prototipus construït per la UAB es va llogar per digitalitzar rotlles a la BNE (Biblioteca Nacional de España), tot seguit a la BC (Biblioteca de Catalunya) i finalment va tornar al Museu per continuar la digitalització.

La darrera fase ha consistit a casar els registres bibliogràfics amb el so digitalitzat, que ha de passar primer per un procés d'edició que consisteix a sampleritzar els arxius MIDI resultants amb un so de piano de la mateixa època dels rotlles i obtenir un arxiu mp3 que permeti a tothom escoltar aquest fascinant fons sonor d'una manera senzilla.

10. Recursos, descripció i accés. És la nova norma de catalogació que substitueix les *Regles angloamericanes de catalogació* (2a edició). RDA va més enllà dels codis de catalogació anteriors, perquè proporciona directrius per a la catalogació de recursos digitals, i està pensada per satisfer les necessitats actuals dels usuaris i ajudar-los a trobar, identificar, seleccionar i obtenir la informació desitjada. Vegeu: https://www.bnc.cat/Cap-a-RDA/RDA-Recursos-descripcio-i-acces. (Consulta: 12-11-2025).

4. Conclusió

L'obsolescència programada dels artefactes de tota mena fa que sigui necessari explorar noves vies de digitalització del fons sonor patrimonial que permetin una doble funció: preservar l'objecte original i, a més a més, poder-lo escoltar i posar a l'abast de tot el públic, la qual cosa facilita el coneixement i la recerca d'uns objectes que suposen els inicis de la indústria musical.

5. Bibliografia

Gellerman, Robert F. (1997). *The American Reed Organ and the Harmonium*. Estats Units d'Amèrica: Vestal Press.

Licence, Amy (2021). *Woodsmoke and Sage: The Five Senses 1485-1603: How the Tudors Experienced the World*. Regne Unit: History Press.

Roquer González, Jordi (2017). *Els sons del paper perforat. Aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Tesi Doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 24. Vegeu https://www.tdx.cat/handle/10803/405411#page=1. (Consulta: 18-10-2024).

Waard, Romke de (1967). *From Music Boxes to Street Organs*. Estats Units d'Amèrica: Vestal Press.

El fenómeno de las orquestas de baile en el extrarradio de Barcelona, entre la República y el Franquismo. La *Orquesta Bruach* (Gavà) como caso de estudio[1]

Maria Nadal Estrada
Fundació Vila Casas

1. Las orquestas de baile, una breve aproximación

No pretendemos en este trabajo hacer un análisis exhaustivo o una reflexión sobre lo que debe entenderse como «orquesta de baile», entre otras cosas porque este surge de una investigación centrada en localidades y cronologías muy específicas: la subcomarca del Baix Llobregat sud (estrictamente los municipios de El Prat del Llobregat, Sant Boi, Viladecans, Sant Climent, Gavà, Begues y Castelldefels, al sur de la ciudad de Barcelona) entre los años treinta y sesenta del siglo xx.[2]

En todo caso, siguiendo a otros autores,[3] entenderemos aquí por orquestas de baile conjuntos dedicados a la interpretación musical en eventos festivos (generalmente, en la zona de estudio, fiestas mayores, aunque no exclusivamente) donde el baile improvisado de los participantes es el centro del acto. A diferencia de acontecimientos festivos con bailes o danzas anteriores a estas fechas, especialmente fuera de los grandes núcleos urbanos, estas nuevas expresiones de entretenimiento no implican la participación exclusiva de actores previamente seleccionados ni su vinculación directa con liturgias religiosas. Ello diferenciaría el baile de la danza. Mientras que el primero no requiere de preparación previa y de la selección de los participantes, el segundo suele estar regido por normas y protocolos que dificultan la incorporación espontánea de tales actores.[4] Por ello, nuestro estudio inicia su recorrido temporal en el momento que se detecta dicha ruptura y aparecen, sin substituir a los actos de danza tradicionales (sardanas, valses, jotas...), nuevos modos de baile, nuevos repertorios y, por supuesto, nuevas formaciones musicales que los interpretan: las orquestas de baile.

1. El presente artículo es parte de un trabajo de final de grado de Historia del Arte en la Universitat de Barcelona y que fue tutorizado por el Dr. Josep Lluís i Falcó. Sin sus orientaciones y constante apoyo, la investigación no habría sido posible. También agradezco las orientaciones bibliográficas del Dr. Jaume Carbonell. En la recopilación de datos sobre la *Orquesta Bruach*, recibí la ayuda incondicional de Assumpció Gabernet i Benet Solina, desde el Arxiu Municipal de Gavà. Las entrevistas a Montserrat Guinot, Eugenia Estrada, Patro Otálora i Francesc Bernad, también fueron de inestimable ayuda para recabar información. Finalmente, deseo dedicar este escrito a Amadeu Estrada, nuestro abuelo, que formó parte de diversas orquestas de baile de Gavà y Viladecans, entre ellas, la Orquesta Bruach.

2. Nadal, Maria (2024). *Orquestres de Ball. Les orquestes del Baix Llobregat sud entre els anys 1930 i 1970*. Trabajo de final de grado. Barcelona: Universitat de Barcelona.

3. Almacellas, Josep Maria (2022). «D'orquestres i músics a Catalunya 1910-1944». *Revista Catalana de Musicología*, núm. 15, pág. 189-228.

4. Capmany, Aureli (1948). *El ball i la dansa popular a Catalunya*. Barcelona: Editorial Millà.

Según Almacellas,[5] podemos definir la orquesta de baile por una serie de características que, sin ser de prescripción obligada, suelen cumplirse en este tipo de formación musical: la variedad y eclecticismo de su repertorio, la orientación clara a tocar en actos de fiesta mayor, la diversidad en la profesionalización de sus componentes —sin que ello afecte su calidad musical— o el número de miembros, que se sitúa alrededor de los siete. A estas variables, nosotros añadiríamos algunas otras, como la incorporación a la banda de algunos instrumentos hasta ahora prácticamente inéditos en las formaciones musicales populares: el piano o la batería, en aquel momento llamada *jazz band*, o, en las últimas formaciones, los instrumentos de cuerda eléctricos (guitarra y bajo).

La aparición y progresiva implantación de este nuevo tipo de formaciones musicales tiene mucho que ver con los acontecimientos culturales y sociales, así como con las innovaciones tecnológicas que se fueron produciendo a nivel internacional. Evidentemente, también lo tuvieron eventos históricos a escala más reducida: estatal, nacional, comarcal o incluso municipal. Entre los hechos que explican este fenómeno, cabe destacar, por un lado, las nuevas modas musicales que nacen de una realidad social cambiante, especialmente en otros países, con Estados Unidos como paradigma, que internacionaliza su cultura gracias al creciente poder económico y político, de manera definitiva tras el final de la Primera Guerra Mundial.[6] La capacidad que estas modas tuvieron de propagarse debe vincularse, por otro lado, a algunos avances en el registro y difusión de la música. Sin ánimo de ser exhaustivos, querríamos recordar los primeros sistemas de registro sonoro a lo largo del siglo XIX, con los discos de pestaña y las pianolas primero, y posteriormente los mecanismos de grabación y reproducción como las máquinas parlantes y los gramófonos.[7] Respecto a la capacidad de difusión, ya en el siglo XX, deben mencionarse la sincronización sonora del cine, a partir de 1925, y, un poco antes, las primeras emisiones radiofónicas, en 1924, en lo concerniente a nuestra zona de estudio. Todos estos cambios permiten entender la profunda transformación del uso y consumo de la música popular, y la eclosión de las orquestas de baile a medida que las citadas novedades se iban implantando.

2. Gavà y la Orquesta Bruach, como caso de estudio de las orquestas de baile en el cinturón urbano de Barcelona

Como hemos comentado con anterioridad, presentamos aquí parte del resultado de un trabajo más extenso, que tuvo como objeto de análisis la aparición y desarrollo de las orquestas de baile en la subcomarca del Baix Llobregat sud entre las décadas de los años treinta y sesenta. Creemos que la Orquestra Bruach es un ejemplo paradigmático de los acontecimientos que determinaron el nacimiento, evolución y decadencia de estas orquestas en el área geográfica estudiada como resultado de los avatares históricos de la comarca, de Cataluña y de España en general, a lo largo de estas décadas. Dicha evolución se refleja en los cambios de nombre de la banda, en la composición y el número de miembros o en su repertorio. Cabe destacar, no obstante, que la Orquesta Bruach no fue, en la comarca, ni la primera ni la última de estas formaciones musicales. En este sentido, y según nuestro estudio, podríamos considerar como la primera de estas características la formación del Prat del Llobregat, Quintet Íntim, activa

5. Almacellas, Josep Maria (2022). «D'orquestres i músics...», *op. cit.*

6. Carbonell Guberna, Jaume (2011). E*l Jazz clàssic i la seva història: Dels orígens a la Segona Guerra Mundial. Història, recerca i metodologia*. Barcelona: Galerada.

7. Asensio, Maria Soledad; Morales, Inmaculada (2004). *Música mecánica. Los inicios de la fonografía.* Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

desde 1919, aunque seguramente no funcionó como una verdadera orquesta de baile hasta bien entrada la década de los veinte, o tal vez ya en los treinta. Del mismo modo, las últimas bandas clasificables parcialmente como orquesta de baile serían Syncom's, activa en Sant Boi el año 1964, y Los Yetis, activa en Castelldefels entre los años 1967 y 1970. Estas últimas formaciones se recategorizan, y si bien, en algunos aspectos —o al principio de su trayectoria—, pueden considerarse orquestas de baile, se sitúan ya dentro del nuevo fenómeno que suponen las bandas de pop y de rock, y que claramente se diferencian de las anteriores por la importancia que adquieren los instrumentos eléctricos con amplificador, guitarras, bajo y teclados, en detrimento de los de viento —minoritarios o inexistentes—, el cambio de repertorio, con mayor influencia anglosajona, y la presentación en escena, con un avituallamiento más desenfadado y acorde con las modas juveniles del momento. Por otra parte, será con estas bandas (en este caso únicamente Los Yetis), y no antes que se accede a la grabación discográfica de su producción musical y se participa de la difusión a través de un nuevo medio: la televisión.[8]

2.1. Una breve contextualización: la realidad social e histórica de Gavà en el siglo XX

Gavà (comarca del Baix Llobregat), a escasos 15 kilómetros del centro de la ciudad de Barcelona, en dirección suroeste, fue un municipio escasamente poblado hasta época contemporánea, con un pequeño núcleo situado entre las estribaciones del macizo del Garraf y el delta del Llobregat, que lo separaban de la costa unos 4 kilómetros, ocupados por campos de cultivo y algunas masías. Su orientación económica fue fundamentalmente agraria de secano hasta la segunda mitad del siglo XIX. La tierra estaba, además, mayoritariamente en manos de algunas importantes familias barcelonesas (Girona, Lluch, Costa), que, a su vez, situaron algunas residencias de descanso en estas tierras y fomentaron la incorporación y modernización de infraestructuras de comunicación con la capital. Así, podríamos citar la llegada del ferrocarril a la localidad, en 1881. Con la mejora de las comunicaciones, se empieza a diversificar el área productiva, se inicia el cultivo de manera extensiva mediante el regadío en el delta, se explotan canteras y surge un tejido comercial e industrial, que eclosionará a principios del siglo XX con algunas empresas paradigmáticas como la fábrica Roca, en 1917.[9] Igualmente, se financia una central eléctrica (1909) o se funda un parque de recreo, el American Lake, en 1920, pensado para el descanso de turistas y veraneantes de Barcelona, con hotel, lago, restaurante y otras zonas de entretenimiento[10]. Los años veinte suponen paralelamente la aparición de asociaciones, y entre estas, algunas entidades musicales o centros que favorecen dicha actividad. Si bien la Societat Coral La Igualtat, de raíz claveriana, se funda en 1881 y se legaliza en 1895[11], ahora se inaugurarán el Casino, y el Casal del Centre, donde se acogían los Pomells de Joventut (1921) o el Esbart Ginesta (1922)[12]. Vinculada a un flujo migratorio procedente de Valencia, cabe destacar en esta misma década la fundación de las bandas Els Negres (1926) y Els

8. Nadal, Maria (2024). *Orquestres de Ball...*, *op. cit.*

9. Campmany, Josep; Alonso, Manel; Campmany, Montserrat; Estrada, Alícia; Garcia, Xavier; Gómez, Néstor; Rafales, Germán; Solinas, Benet (2001). *Gavà …, op. cit.* Valls: Edicions Cossetània.

10. Alonso, Manel (2003). «Com era l'American Lake?». *La Sentiu. Quaderns de divulgació del Museu de Gavà*, núm. 27, págs. 34-68.

11. Alonso, Manel (1996). *La Igualtat (1895-1995). Cent anys d'història de la societat coral gavanenca*. Gavà: Societat Coral La Igualtat.

12. Campmany, Josep (2003). «Gavà als anys vint del segle xx». *La Sentiu. Quaderns de divulgació del Museu de Gavà*, núm. 27, págs. 10-20.

Blancs (1927), de gran trascendencia en la aparición, después, posteriormente de las orquestas de baile en la década posterior.[13] El advenimiento de la República, en 1931, y la elección de los primeros consistorios de este período, supuso una modernización social y cultural del municipio. Se fundaron la escuela pública Salvador Lluch y un nuevo mercado municipal, así como se instaló el alcantarillado y se planificó una ordenación urbanística. Es en este contexto que aparecen las primeras orquestas de baile en la población. La guerra truncó muchas de estas iniciativas, y la entrada del ejército franquista, en enero de 1939, y la represión posterior supusieron la desaparición de entidades o su inevitable transformación en muchos aspectos, como veremos en nuestro caso de estudio.[14]

Paralelamente a todos estos acontecimientos, tuvo lugar un progresivo crecimiento demográfico en la localidad, fundamentalmente como consecuencia de la emigración. En 1900 Gavà era una población semiurbana, que no llegaba a los 2.000 habitantes. En la década de los veinte la población se incrementa anualmente con unos 250 habitantes más. La Guerra Civil y la post-guerra frenaron el crecimiento, situando la población de Gavà en unos 5.000 habitantes, pero a partir de 1950 el crecimiento demográfico vuelve a dispararse, con una población de unos 15.000 habitantes en 1960, que llega a los 25.000 a inicios de 1970, y a 35.000 a finales de aquella década. No hace falta insistir en que los ritmos de crecimiento eran parecidos en las demás poblaciones del Baix Llobregat.[15]

2.2. La Orquesta Bruach

En este contexto, entre el primer y el segundo tercio del siglo xx, se sitúa la aparición de la Orquesta Bruach, o la que hemos referido hasta ahora con dicho nombre. Cabe señalar que Orquesta Bruach es solo uno de los tres nombres que adoptó la agrupación, y que, en su origen, fue conocida como Jazz Mickey (también mencionada en algunas ocasiones como Mickey Jazz o simplemente Mickey), y que en su época final pasó a denominarse Orquesta Brother's.

Gracias a una entrevista realizada en 1959 a Antonio Arnal Bernad, fundador de la Jazz Mickey y miembro de la anteriormente mencionada banda Els Negres, y publicada por el periódico local de Gavà, El Bruguers,[16] podemos conocer los detalles de la creación de la orquesta. En esta entrevista, Arnal relató cómo formó la orquesta en noviembre de 1931, reuniendo a músicos tanto locales como de fuera de Gavà. Entre los integrantes se encontraban él mismo, como saxofonista y vocalista, Agustín Ros, también de Gavà, que tocaba el *jazz-band*, un pianista procedente de Barcelona y dos violinistas originarios del Prat del Llobregat, de los cuales Arnal no proporcionó el nombre. Una anécdota relevante que Arnal comentó es que, debido a la ausencia de micrófonos en aquella época, tenían que utilizar embudos metálicos como medio para amplificar el sonido (véase la figura 1).

Con el paso del tiempo, algunos de los miembros originales de la Mickey Jazz abandonaron la formación, mientras que otros se sumaron, como fueron los casos de Baltasar, Puigarnau, los hermanos

13. Campmany, Joan; Campmany, Josep (2016). *Materials de treball del IV curs Obert d'Història de Gavà.* Gavà: Centre d'Estudis de Gavà. Documento inédito.

14. Campmany, Joan; Campmany, Josep (2016). *Materials de treball del IV curs Obert ..., op. cit.*

15. Campmany, Josep; Alonso, Manel; Campmany, Montserrat; Estrada, Alícia; Garcia, Xavier; Gómez, Néstor; Rafales, Germán; Solinas, Benet (2001). *Gavà..., op. cit.*

16. En el artículo «Dígame por favor» de Antonio Arnal Bernad, en *El Brugues*, 14-08-1959. Consultado en el Arxiu Municipal de Gavà.

Zuriaga y los también hermanos Roselló, que se incorporaron en 1933, con nuevos instrumentos, como el acordeón y las trompetas, o de Pere Bruach, como pianista, cuya fecha de ingreso no está especificada. Precisamente Bruach, que a su vez se había formado musicalmente con el valenciano Josep Roselló, dirigente de la banda Els Blancs acabaría adquiriendo el rol de director de la formación (véase la figura 2).

Figura 1. Orquesta Jazz Mickey en los años treinta. Puede observarse la incorporación de la *jazz-band* (batería) y la importancia de los instrumentos de viento y destáquese al pie del bombo los amplificadores metálicos. Fuente: Arxiu Municipal de Gavà.

Figura 2. Pere Bruach al piano con el resto de los componentes de la banda. Fotografía tomada en su domicilio, en Gavà. Fuente: Arxiu Municipal de Gavà.

Durante sus dos primeros años de actividad, la orquesta se limitó a realizar actuaciones en Gavà, con motivo de las celebraciones organizadas en el local privado Café del Centre. No fue hasta 1933 que la orquesta logró su primera contratación fuera de su localidad, siendo llamada para actuar una tarde en Sant Climent de Llobregat. A partir de ese momento, comenzó a ser invitada a participar en festividades de otras localidades de la comarca, como en Sant Boi, donde actuó en más de una ocasión. Tras la consulta de los distintos programas de fiesta mayor de la década de los treinta, conservados en los archivos municipales de las ciudades que forman la subcomarca sud del Baix Llobregat que hemos delimitado para este estudio, la Jazz Mickey figura en festividades de Castelldefels, Gavà y Sant Boi.

En Gavà, su actividad, como ya hemos mencionado, se desarrollaba principalmente en los eventos organizados en el Café del Centre, que regentaba la misma familia Bruach, aunque destaca también, la presencia de la orquesta en las fiestas mayores. De esta época, se conserva un programa de la fiesta mayor de Sant Pere, patrón de la localidad, celebrada en junio de 1934, en la que la Jazz Mickey se encargó de orquestar los intermedios musicales durante la representación de la obra teatral *La Gloriosa*, además de presidir durante dos noches el evento más importante de este tipo de celebraciones, el baile en la «carpa monumental» (*envelat monumental*), compartiendo escenario con la Ramblers-Orquestra. Este es solo uno de los numerosos ejemplos de la participación de la orquesta en eventos festivos durante la década de los treinta.[17]

En la misma entrevista en *El Bruguers*, Arnal hace referencia al momento en que la Jazz Mickey pasó a denominarse Orquesta Bruach. Durante los años 1937 y 1938 no se celebraron fiestas mayores en Gavà. Las últimas antes de la guerra, en 1936, aún fueron iniciativas privadas de los distintos centros y las asociaciones del pueblo, en la que la Jazz Mickey, evidentemente, participó todavía bajo este nombre. No fue hasta junio de 1939, con el objetivo de revitalizar el ánimo de la población en tiempos de posguerra, que el alcalde, José Llonch, impulsó de nuevo la celebración de la Fiesta Mayor de Sant Pere, ahora como iniciativa pública, a pesar de la escasez económica.[18] Aunque no tenemos constancia de si la Jazz Mickey participó en este evento, sabemos que la formación intentaba continuar activa, sea en actos públicos o mayoritariamente privados, como confirman las noticias de esos años. Arnal relata cómo entonces la orquesta se vio obligada a cambiar de nombre debido a la orden de 1940 que el régimen franquista impuso exigiendo el uso de denominaciones en castellano y prohibiendo aquellas de origen extranjero. Fue en ese momento, a principios de la nueva década, cuando la orquesta adoptó como título el apellido de quien entonces era su director, Pere Bruach. Aunque Bruach no fue uno de los miembros fundadores, en los últimos años había adquirido un papel destacado en términos de dirección y liderazgo de la orquesta. Gracias a una noticia publicada el 28 de junio de 1935 en el diario *El Diluvio*,[19] sabemos que ya en ese año era él quien dirigía la Jazz Mickey, pues se le presentaba como tal, «director, reputado maestro concertador y autor musical», cargo que mantendría hasta tres años antes de su fallecimiento, en 1959 (véase la figura 3).

Una de las primeras referencias que tenemos sobre la Orquesta Bruach con su nuevo nombre se encuentra nuevamente en un programa de fiesta mayor, esta vez, del municipio de Castelldefels: el día 15 de agosto de 1940, la Bruach-Orquesta, mencionada con la aclaración de antes Mickey's, había de «amenizar un lujoso baile continuo» en el Salón Café del Centro. Igualmente, en Gavà, podemos afir-

17. Las consultas de los programas de fiesta mayor, ahora y más adelante, han sido realizadas en el Arxiu Municipal de Gavà.

18. Gibert, Alfons (1993). *Dolça melangia… trista recordança (esplendor i decadencia dels anys trenta a Gavà)*. Gavà: Ajuntament de Gavà.

19. En el artículo «Vida regional» de *El Diluvio* del 28 de junio de 1935.

mar también que la Bruach participó, o su participación estuvo programada, en todos los bailes de fiesta mayor entre los años 1941 y 1962, exceptuando solo el de 1956, que, gracias a comunicaciones personales de vecinos gavanenses, sabemos que fue el año en que su director, Pere Bruach, enfermó, y que, como resultado, la actividad de la orquesta quedó suspendida por un tiempo. En 1957, otros músicos tomarían su relevo, aunque su denominación, por unos años, seguiría siendo la misma.

Figura 3. La formación ya bajo el nombre de Orquesta Bruach en la década de los cuarenta. El director, Pere Bruach, de pie, a la izquierda de Jeroni Medina, vocalista del grupo. Fuente: Arxiu Municipal de Gavà.

En lo concerniente a los programas de la fiesta mayor de invierno de Gavá, celebrada por Sant Nicasio, en diciembre, se conservan 9 documentos correspondientes a este mismo período. En siete de ellos se registra la participación de la Orquesta Bruach, concretamente los años 1946, 1947, 1948, 1949, 1951, 1953 y 1954. En los programas de 1955 y 1956, probablemente debido a la razón mencionada previamente, la orquesta no habría podido realizar los ensayos necesarios ni estar en condiciones de actuar.

La participación de la Orquesta Bruach en las fiestas mayores, como hemos ya mencionado, no se limita únicamente a Gavà, sino que se extiende a otras localidades. A lo largo de este período de alrededor veinte años, la Bruach es mencionada en los programas de fiesta mayor de Castelldefels, Viladecans, Sant Boi y el Prat de Llobregat, conservados en los archivos locales de dichos municipios. En Castelldefels, por ejemplo, la orquesta participó en diez festividades; en Viladecans, es citada en una sola ocasión (aunque el número de programas conservados es limitado, por lo que este resultado seguramente no refleje la realidad), y en el Prat, aparece mencionada en once programas de fiesta mayor.

Gracias a consultas esporádicas en otros archivos, aunque aún incompletas, sabemos que la Bruach también habría actuado en localidades más alejadas, como son Olesa de Montserrat y Esparreguera. Esto sugiere que la formación tuvo una presencia más amplia de lo que de momento conocemos, extendiendo su alcance a otros pueblos y ciudades fuera de la comarca.

Por otro lado, es importante destacar que la labor de la orquesta no se restringía únicamente a las fiestas mayores. De hecho, estas celebraciones solo representaban una pequeña parte de su actividad a lo largo del año, durante el cual participaba en otros eventos, como los bailes de velada celebrados por San Antonio de Padua o San Cristóbal, o los bailes en centros, cafés y casinos como puro pasatiempo, que acostumbraban a tener lugar los domingos por la tarde, tanto en Gavà como en las otras localidades mencionadas (véase la figura 4).

Figura 4. Momento de una actuación de la Orquesta Bruach en la década de los cincuenta. Fuente: Arxiu Municipal de Gavà.

Otros documentos también conservados en el archivo de Gavà, nos proporcionan información igualmente valiosa. Es el caso del cancionero titulado *Ritmos modernos - Repertorio cumbre de las últimas melodías* y de un CD, que brindan algunos datos sobre las piezas que la orquesta interpretaría en actos de baile. El repertorio incluye unas 60 canciones, cada una con su letra, y datos sobre la formación del grupo, como los nombres de los miembros, los instrumentos y los representantes. Se describe a la Bruach como una orquesta «de primera categoría», con una gran variedad de instrumentos y una excelente calidad de interpretación. La selección de géneros incluye tangos, boleros, sambas, pasodobles, *boogie-woogies*, bulerías, fox lentos, chotis… entre otros, siendo los boleros y pasodobles los más abundantes.

El documento también especifica los distintos miembros de la orquesta, del momento en que este se debió de elaborar: Pere Bruach (piano y violín, director), Antonio Arnal (saxo-alto, clarinete, acordeón), Pedro Jurado (saxo-tenor, clarinete, violín, piano), Emiliano Roselló (saxo-alto, clarinete, acordeón), Baltasar Pascual (saxo-tenor, clarinete, violín, piano), Vicente Zuriaga (trompeta, contrabajo), Lluís Roselló (trombón, acordeón), Josep Gavaldà (contrabajo, violín), Vicenç Villanueva (batería) y Francesc Balagué (vocalista, guitarra).

Algunos de estos miembros habían formado parte ya de la Jazz Mickey, como Antonio Arnal y uno de los hermanos Zuriaga. Sabemos, sin embargo, que otros músicos se incorporaron más tarde, como Francesc Balagué, que fue vocalista desde 1943, sustituyendo a su antecesor, Jeroni Medina. El cancionero parece datarse, pues, a partir de esta fecha.

Gracias a otras fuentes de información, como fotografías y, nuevamente, comunicaciones personales, sabemos de la participación de otros músicos que, probablemente, se unieron al grupo más adelante.

Entre ellos se encuentran Robert Agustí, Josep Ruiz, Josep Colomé, Pere Gavaldà y Amadeu Estrada,[20] quien, como pianista, sustituyó a Pere Bruach a partir de 1958/1959.

Esta nueva generación de músicos habría formado parte ya de la tercera y última etapa de la orquesta, marcada por el abandono y muerte de su director más longevo, en 1959. Pere Bruach, ya desde unos años antes, había dejado el cargo de líder debido a su enfermedad. No obstante, la orquesta seguiría funcionando durante unos años bajo el mismo nombre. A partir de 1963, pasaría a llamarse Brother's, tal como aparece en distintos programas de fiesta mayor de Gavà, fechados de los años 1963, 1964, 1965 y 1967. A pesar de ello, algunas veces, de cara a su promoción, la orquesta siguió refiriéndose a ella misma como Bruach, como, por ejemplo, en la referencia a una verbena de San Juan celebrada en el restaurante Park Montjuïch de Barcelona en 1965.[21] Debemos pensar que, en la década de los sesenta, el modelo de la orquesta de baile empezaba a entrar en decadencia y que la fase Brother's de la formación no tuvo la proyección de las décadas anteriores (véase la figura 5).

Figura 5. La orquesta ya sin Pere Bruach. En los años sesenta pasó a denominarse Brother's.

3. Consideraciones finales

La Orquesta Bruach es modelo de otras orquestas de baile que aparecieron, evolucionaron y se extinguieron entre los años treinta y sesenta del siglo pasado. Refleja claramente los avatares históricos que moldearon este fenómeno. Primero, su aparición en los años treinta, coincidente en el Estado español con el advenimiento de la II República. Este período se caracteriza con la rápida secularización de muchos eventos festivos, como las fiestas mayores, o la implantación del ocio en centros de recreo, generalmente de fin de semana y vinculado a la aprobación legal del descanso dominical a inicios de siglo, como los cafés y casinos, que en estos momentos suelen representar grupos o tendencias políticas.

20. Valentí, Mireia (2002). *L'Abans. Gavà. Recull gràfic 1880-1965*. El Papiol: Efadós editorial.

21. *La Vanguardia española*, 19-06-1965. (Consulta: 13-03-2024).

La influencia internacional, favorecida por el poder económico de algunas naciones, y también por la implantación progresiva de medios de comunicación (cine sonoro, radio), así como mecanismos de registro (discos), facilitó que determinados estilos musicales fueran abriéndose un espacio entre el repertorio más tradicional. Junto con estos, se introdujeron nuevos instrumentos musicales y también impregnaron la estética en la puesta en escena y el título de las orquestas. Es el momento de la aparición de Jazz Mickey en Gavà, y de la incorporación en esta formación del piano, de la batería o del saxofón. A nivel local, además, la orquesta se ve impulsada por la llegada de migrantes procedentes del País Valenciano, origen de algunos componentes de la orquesta que nos ocupa. Recordemos que uno de sus fundadores, Antonio Arnal, era, a su vez, miembro de la banda Els Negres, y que Pere Bruach se formó con Josep Roselló, líder de Els Blancs. En otras poblaciones cercanas, la dinámica será similar, con la aparición de orquestas, con nombres ingleses. Por citar algunos ejemplos de la vecina localidad de Viladecans, mencionaremos la Royaltic Jazz o la Oriental's Band.

La guerra, y especialmente el Franquismo, supuso un replanteamiento extremo en estas bandas. En primer lugar, el cambio de denominación de la orquesta, que abandonó el nombre Jazz Mickey, o sus variaciones, para substituirlo por el de Orquesta Bruach, seguramente debido a la orden del Ministerio de Industria y Comercio del 20 de mayo de 1940, que proclamaba la prohibición del uso de «denominaciones constituidas con palabras extranjeras, dialectos distintos del idioma castellano, que están en pugna con el sentimiento nacional y españolista proclamado por el nuevo Estado, y que debe ser expresión y norma de conducta de todos los buenos españoles» (Herrera, 2010). Sin que conozcamos bien el repertorio anterior, los diferentes programas de esta época demuestran una orientación clara a la música eminentemente española. Evidentemente, el paso del tiempo y la progresiva apertura del régimen a la política internacional, apoyada por Estados Unidos en el inicio de la Guerra Fría, permitieron un cierto retorno al origen. Aunque el nombre de la formación se mantuvo como Orquesta Bruach y no recuperó el de Jazz Mickey, los programas de baile vuelven a incluir el repertorio norteamericano, y entre las propuesta de música popular española (pasodobles, chotis, bulerías) e hispana —siempre mejor aceptada que la anglosajona (boleros, sambas, tangos)—, reaparecen el *foxtrot* o el booguie-woogie. Esta situación culmina a finales de los años cincuenta, con el progresivo alejamiento de Pere Bruach de la formación, y su posterior muerte, y la banda cambia su nombre y vuelve a los gustos anglosajones. Brother's, hasta medidados de los sesenta.

Aunque paradigmático, el caso de la Orquesta Bruach no es único en Gavà. Paralelamente otras formaciones tuvieron trayectorias parecidas, como la Orquesta Bohemios, que posteriormente pasó a denominarse Orquesta Dickson, o, algo posterior, la Orquesta Blay. Todas ellas, junto con otras de poblaciones cercanas, fueron un exponente de un modo de diversión en torno a la música y el baile popular propios de un momento, que evolucionaron con la sociedad y que desaparecieron con una nueva transformación de los gustos y las maneras de vivir el ocio. Aun así, una cierta pervivencia en la nostalgia y un *revival* de canciones y melodías «de siempre» permiten considerar que el fenómeno de aquellas orquestas de baile perdura en algunas nuevas propuestas musicales.

A pesar de ello, el paso del tiempo, la muerte, ya no solamente de los actores de estas bandas, sino también de sus espectadores y usuarios, obliga al acopio y registro de las referencias orales de sus protagonistas con máxima urgencia, si no quiere perderse un rico patrimonio histórico de aquella generación. También son necesarias en este tipo de estudios, la recuperación del registro sonoro (grabaciones analógicas o copias digitales) y la puesta en orden de los textos escritos depositados en archivos municipales, que pasan por información de hemeroteca y otros documentos escritos, algunos impresos —programas

festivos de diferente índole—, pero también legado y donaciones familiares, de gran riqueza documental, como pueden ser diarios manuscritos, archivos de partituras y cancioneros, y muchos otros.

4. Bibliografía

Almacellas, Josep Maria (2022). «D'orquestres i músics a Catalunya 1910-1944». *Revista Catalana de Musicología*, núm. 15, págs. 189-228.

Alonso, Manel (1996). *La Igualtat (1895-1995). Cent anys d'història de la societat coral gavanenca*. Gavà: Societat Coral La Igualtat.

Alonso, Manel (2003). «Com era l'American Lake?». *La Sentiu. Quaderns de divulgació del Museu de Gavà*, núm. 27, págs. 34-68.

Asensio, Maria Soledad; Morales, Inmaculada (2004). *Música mecánica. Los inicios de la fonografía.* Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Capmany, Aureli (1948). *El ball i la dansa popular a Catalunya*. Barcelona: Editorial Millà.

Campmany, Josep (2003). «Gavà als anys vint del segle xx». *La Sentiu. Quaderns de divulgació del Museu de Gavà*, núm. 27, págs. 10-20.

Campmany, Josep (2016). «L'impacte associatiu i cultural de la immigració valenciana a Gavà. Els moviments Migratoris a les Terres d'Eramprunyà». En: *VII Trobades de Centres d'Estudis i d'Estudiosos d'Eramprunyà*. Gavà: Centre d'Estudis de Gavà.

Campmany, Joan; Campmany, Josep (2016). *Materials de treball del IV curs Obert d'Història de Gavà*. Gavà: Centre d'Estudis de Gavà. Documento inédito.

Campmany, Josep; Alonso, Manel; Campmany, Montserrat; Estrada, Alícia; Garcia, Xavier; Gómez, Néstor; Rafales, Germán; Solinas, Benet (2001). *Gavà*. Valls: Edicions Cossetània.

Gibert, Alfons (1993). *Dolça melangia …trista recordança (esplendor i decadencia dels anys trenta a Gavà)*. Gavà: Ajuntament de Gavà.

Herrera, José Carlos (2020). «Políticas de normalización lingüística en la España democrática». En: *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.

Nadal, Maria (2024). *Orquestres de Ball. Les orquestes del Baix Llobregat sud entre els anys 1930 i 1970*. Trabajo de final de grado. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Valentí, Mireia (2002). *L'Abans. Gavà. Recull gràfic 1880-1965*. El Papiol: Efadós editorial.

C

MÚSICA E INSTRUMENTOS: ORGANOLOGÍA

Los instrumentos musicales descritos por tratadistas, escribanos, teóricos y otros intelectuales antiguos[1]

Cristina Bordas Ibáñez
Universidad Complutense de Madrid

A la memoria de Jordi Ballester i Guibert

Una de las incógnitas que se plantean al estudiar la historiografía sobre los instrumentos musicales es saber qué ámbito de difusión tenían los escritos, ya fueran manuscritos o impresos, en su época y en las posteriores, es decir, su grado de influencia. También si los datos que recogían eran los más actuales del entorno o meras especulaciones arcanas. Algunas respuestas a estas preguntas las ofrece un personaje muy desconocido, el licenciado Domingo Martínez de Presa, abad de San Miguel de Feás, en el obispado de Ourense, que en 1662 publicó en Madrid un opúsculo titulado *Fuerza del ingenio humano*.[2] El texto ofrece una explicación corta —y bastante forzada— de su ingeniosa invención: se trata de autómatas que en vez de moverse con una manivela o un artilugio de relojería se mueven por la fuerza del agua (como las fuentes que estaban tan de moda en esa época). Hace alusión a guitarras y bandurrias y a la lira celi (fol. 11 v.), el ingenio de fray Raimundo Truchado fechado en 1625, que es, como dice Martínez de Presa, una gran zanfoña[3] (véase la figura 1).

Lo que hace interesante este opúsculo es que, en un rincón de Ourense, un abad aburrido (así lo dice él mismo), conozca ese ingenio único (la lira celi) y se dedique a fabricar autómatas sonoros.[4] Parece un buen ejemplo de la rápida difusión de las novedades instrumentales, fruto, sin duda, del ingenio humano, como dice nuestro abad.

El interés mostrado desde la remota antigüedad, desde los primeros vestigios localizados en las paredes de las cuevas prehistóricas, por dejar constancia visible de los instrumentos —objetos sonoros podemos llamarlos— indican que la mejor manera de identificarlos es a través de su representación visual. También desde la antigüedad clásica y en culturas diversas hay interés por ordenarlos, clasificarlos, ponerles nombre y darles un significado, no solo musical o sonoro, sino también abstracto: convertirlos en símbolos que impregnan áreas importantes de las sociedades en las que se construyeron y utilizaron. Incluidas las cuestiones de género, de

1. Este texto cuenta con el soporte del proyecto I+D+i PID2023-147917NB-I00 «Música escrita en imágenes: espacios, gestos y sonidos». De manera personal quiero dedicar la conferencia previa y este texto a mi colega y amigo, el catedrático de Musicología de la UAB y presidente de la Sociedad Catalana de Musicología Jordi Ballester, fallecido el 23 de julio de 2023.

2. Martínez de Presa, Domingo (1662). *Fuerza del Ingenio Humano*. Madrid: José Fernández de Buendía. Edición facsímil y estudio histórico-bibliográfico de Cabello Martín, Mercedes (2000). Madrid: Biblioteca Histórica Universidad Complutense.

3. Sobre este singular y único instrumento, conservado en la actualidad en el Museo de Instrumentos Musicales (MIM) de Bruselas. Véase: De Mayer, René (1985). «Le 'Geigenwerk' du musée instrumental de Bruxelles». En: *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle*. Bruxelles: Générale de Banque, págs. 115-122. Bordas Ibáñez, Cristina (2007). «La collection Barbieri de Madrid». *Musique. Images. Instruments*, núm. 9, págs. 28-51.

4. Una hipótesis sobre el funcionamiento de los autómatas se puede ver en http://galicia100.consellodacultura.gal/obxecto/view/36. (Consulta: 04-05-2025).

representación de estatus social, de poder político, religioso o mágico. También de lo benéfico y de lo perturbador. Recordemos las disputas de Apolo y Marsias, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, entre los cordófonos y los aerófonos, que han pasado de la mitología a los modelos sociales. Hasta hoy. En este sentido, los estudios sobre los instrumentos musicales del pasado, de los que apenas se conservan vestigios materiales, devuelven una gran cantidad de información sobre las sociedades en las que fueron creados. Los textos y las representaciones de instrumentos que estos incluyen sirven para reflexionar también sobre los elementos extramusicales que han incidido en su descripción, tanto visual como teórica: por ejemplo, la creación de la imprenta y las tecnologías editoriales posteriores, las novedades científicas relacionadas con la acústica o los experimentos sonoros.

Figura 1. Fray Raymundo Truchado, lira celi. Bruselas,
Museo de Instrumentos musicales.

1. Entre los siglos XV y el XVI. Antes y después de la imprenta

Entre los muchos tratados antiguos sobre música destacamos los de dos autores del siglo XV que en sus obras representan instrumentos musicales y lo hacen siguiendo conceptos distintos: el de Henri Arnaut de Zwolle hacia 1440[5] y las dos ediciones del libro de Alfonso de la Torre, el manuscrito de 1477[6] y el impreso de 1489.[7]

5. Bibliothèque Nationale de France (de ahora en adelante, BNF), Ms.B.N. Latin 7295. Se han hecho varias ediciones facsímiles. La más difundida: *Instruments de musique du XVe siècle. Les Traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes (Ms. B. N. latin 7295)* édités *et commentés par G. Le Cerf, avec la collaboration de E.-R. Labande* (1932). Paris: A. Picard. Reeditado por: Lesure, François (1972). Serie Documenta musicologica IV. Kassel: Ed. Bärenreiter.

6. De la Torre, Alfonso (1477). *El libro llamado Vision delectable, compuesto a instancia del muy noble senyor e de illustre progenie Don Johan de Beamont, prior de Sant Juan, canseller e camarlench mayor del illustre senyor don Carlo, principe de Navarra e duque de Gandia, compilado por Alfonso de la Torre, bacheller del ditxo senyor principe*. BNF. Mss, Espagnols 39. Disponible en: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100364111.

7. De la Torre, Alfonso (1489). *Comienza el tratado llamado Vision deleytable de la philosofia et de las otras sciencias: compuesto por Alfonso de la Torre bachiller: endereçado al nombre don Juan de veamonte prior de sant Juan en navarra.* Tolosa: Juan Parir y Esteban Clebat. BNE Incunable 1817. Véase: https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000179080&page=1. (Consulta 22-04-2025).

El manuscrito de Arnaut de Zwolle (Zwolle, ca. 1400- París, 1466) es un libro que se puede denominar técnico (véase la figura 2). Describe varios instrumentos y sus comportamientos acústicos e incluye complicadas tablas y representaciones visuales de estos. Arnaut era físico y astrónomo, es decir, se movía en el ámbito de las ciencias que comprendía el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). Por ello no es de extrañar que este autor escribiera sobre construcción de aparatos astronómicos e hidráulicos, o sobre una máquina para pulir gemas. Ni que dedicara un extenso manuscrito a los instrumentos musicales.[8] En el libro destaca la presentación detallada de varios instrumentos de tecla con diversos mecanismos, en un momento en que, salvo el órgano, al que dedica también un importante apartado, se están estabilizando tanto los de tecla con tangentes que percuten las cuerdas (tipo clavicordio) como los de plectro, tipo clave, que Arnaut llama *clavisimbalum* y cuyo diseño y mecanismo aparecen por primera vez en este manuscrito.

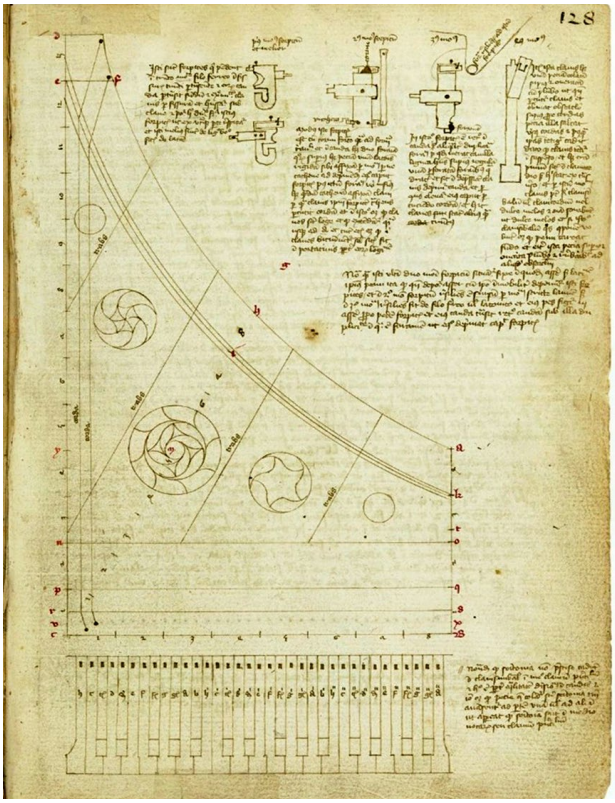


Figura 2. Arnaut de Zwolle. BNF. Ms. Latin. 7295. Fol. 128. Clavicimbalum.

Un instrumento controvertido es el que llama *dulce melos*; según Koster podría ser una invención de Arnaut, que lo describe con un mecanismo que percute las cuerdas. También trata sobre el arpa y sobre el laúd. El diseño que hace del laúd indica de manera muy clara el uso del compás, una herramienta fundamental que hacia mediados del siglo xv incide de manera decisiva en la creación de las familias instrumentales, pues hace posible la construcción de instrumentos iguales, pero en tamaños, y, por tan-

8. Koster, John (2014). «Arnaut de Zwolle, Henri». En: Laurence Libin (ed.). *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1, 2.ª edición. Oxford University Press, vol. 1, págs. 129-130.

to, tesituras, diferentes. En el dibujo del laúd se perciben perfectamente los puntos en los que se centra el compás para diseñar el contorno de la tapa, así como el armazón de madera (a la derecha de la figura 3) sobre el que se doblan las duelas del cuerpo del laúd.

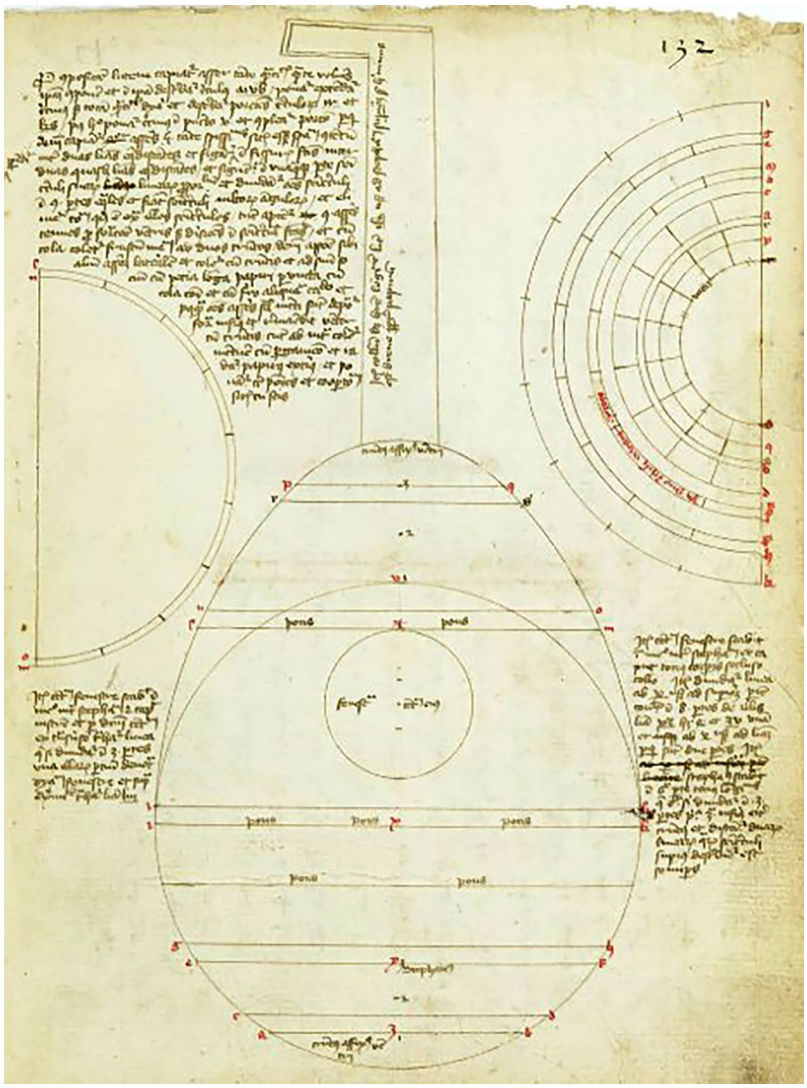


Figura 3. Henri Arnaut de Zwolle. BNF. Ms. Latin. 7295. Fol. 132. Laúd.

Como ha estudiado John Koster,[9] el uso del compás y su representación visual adquieren un carácter simbólico que denota tanto la trascendencia de las proporciones armónicas en la construcción de instrumentos, aspecto relacionado con las tradiciones antiguas, incluida la leyenda de Pitágoras, como el aspecto más tangible de aplicación tecnológica que quedará ya para siempre en los talleres de los constructores. El compás y la escuadra serán las herramientas requeridas en los exámenes de los violeros para mostrar su destreza y acompañan retratos de constructores, como muestra Koster.

El compás aparece ilustrando a la geometría en el libro citado de Alfonso de la Torre, tanto en el más antiguo, el manuscrito fechado en 1477, como en el impreso doce años después, de 1489. En este

9. Koster, John (2003). «The Compass as Musical Tool and Symbol». *Musique. Images. Instruments*, núm. 5, págs. 10-31.

último, la doncella sujeta un «cordel delgado con una pieza de plomo», y en la mano izquierda, «un compaso muy concertado». El libro, en sus dos ediciones conocidas, el manuscrito y el impreso, trata sobre las artes liberales del *trívium* y el *quadrivium* aunque de manera particular, pues no se sigue un orden en la exposición de las artes. Ambos textos se completan con dibujos de figuras femeninas que portan los atributos correspondientes al arte al que se refieren, a la manera de las alegorías antiguas. En el manuscrito de 1477, las figuras están muy bien construidas, mostrando damas ricamente vestidas, mientras que en el impreso las figuras son más toscas, propias del grabado xilográfico (véase la figura 4).

Figura 4. «La Geometría». En: De la Torre, Alfonso (1477). *El libro llamado Vision delectable, compuesto a instancia del muy noble senyor e de illustre progenie Don Johan de Beamont...*, Mss. Espagnols 39, fol. 14.

Figura 5. «La Geometría». En: De la Torre, Alfonso (1489). *Comienza el tratado llamado vision deleytable de la philosofia et de las otras sciencias...* Tolosa: Juan Parir y Esteban Clebat. BNE Incunable 1817, fol. 15.

Como representación curiosa, la retórica se describe en el manuscrito (fol. 10) a través de una dama que sostiene un «añafil» y un «libro cerrado», como se dice en la explicación (véase la figura 6). En el borde del vestido: «Ornatus et persuaçion».[10]

Figura 6. «La Retórica». En: De la Torre, Alfonso (1477). *El libro llamado Vision delectable, compuesto a instancia del muy noble senyor e de illustre progenie Don Johan de Beamont...*, Mss. Espagnols 39, fol. 10.

La doncella que representa a la música aparece en ambos textos como una clavera, con un llavero colgando de la cintura que le permite acceder al «sagrado monte» (el numen de los conocimientos musicales); como elementos propios del arte de la música porta una «viuhuela» en la mano derecha y unos «órganos manuales» en la izquierda.

Sin embargo, los instrumentos que porta la doncella son diferentes, aunque se refieran a la vihuela y al órgano manual que se citan en el texto: en el manuscrito de 1477 porta en su mano derecha un instrumento de cuerda pulsada con fondo plano, rosa en la tapa, puente recto, escotaduras muy profundas que además parecen tener una parte recta, como si fuera un instrumento de arco, y un clavijero curvado en forma de hoz con siete clavijas, lo que equivaldría a cuatro órdenes de cuerdas. Sin embargo, en el impreso de 1489, lleva simplemente un arpa con las características propias de las arpas góticas. El término *vihuela* que aparece en ambas versiones podría entenderse como un genérico para cuerda pulsada, o bien los grabadores del libro, cuyas figuras son más toscas que en el manuscrito, no tenían a mano otro diseño. En la mano

10. Más de dos siglos después, la *Iconologia* de Cesare Ripa (Roma, 1593) difunde para la posteridad el icono de una imagen femenina con una trompeta natural recta (añafil), un libro cerrado y una corona de laurel como alegoría de Clío, la musa de la historia. Así aparece en la conocida obra de Johannes Vermeer *Alegoría de la Pintura*, ca. 1666. Kunst Historisches Museum (Viena).

izquierda, la doncella sostiene en ambos casos unos órganos manuales. En el manuscrito de 1477 los tubos están colocados en una caja cuyo contorno recuerda a la de un clave, mientras que en el impreso el órgano tiene ocho tubos dispuestos de manera invertida (los más largos y graves a la derecha) y, además, parece estar flotando en el aire. Esta falsa disposición de los tubos puede verse también en postincunables, como el de Sebastian Virdung o el de Martin Agrìcola, donde las planchas parecen haberse grabado del revés.

De la comparación de ambas versiones de la «Visión delectable» (o *deleytable*) se puede colegir que el dibujo del manuscrito es más detallado en general: muestra como vihuela un instrumento de cuerda pulsada que con sus cuatro órdenes podríamos llamar guitarra renacentista, según las convenciones modernas, o vihuela de cuatro órdenes.[11] En cuanto a los órganos, el texto aclara que se le conocía como órgano manual en castellano,[12] al igual que en la Corona de Aragón se conocían como «orgue de coll» o también «orgue de mà» (véanse las figuras 7 y 8).

Se conocen otros varios manuscritos e impresos de la segunda mitad del xv que son importantes para la historia de los instrumentos, aunque no aportan imágenes en las obras originales, como el de Paulirinus de Praga (1413-1471) o, el más conocido en su época, el de Johannes Tinctoris (1435-1511).[13] Este último trata, entre otros temas, sobre los instrumentos de cuerda pulsada, haciendo referencia a la vihuela de mano y a lo que llama *guiterne* o *guiterra* (es decir, la guitarra medieval con forma de laúd pequeño), que dice inventada por los catalanes y que la ha escuchado tocada sobre todo por mujeres para acompañar canciones amorosas.

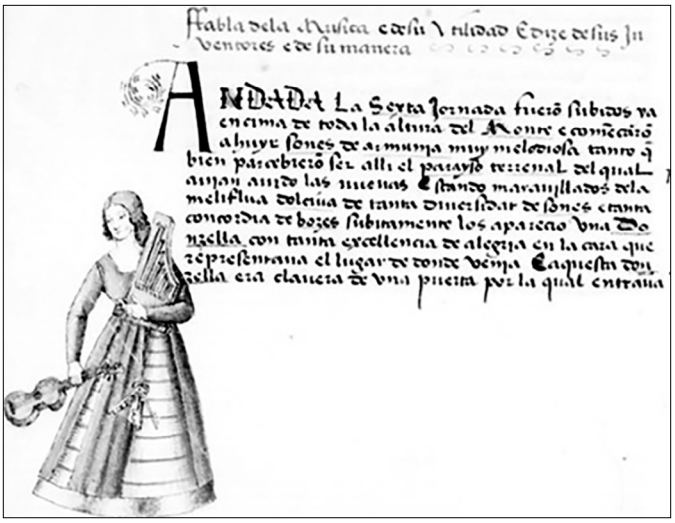


Figura 7. «La Música». En: De la Torre, Alfonso (1477). *El libro llamado Vision delectable, compuesto a instancia del muy noble senyor e de illustre progenie Don Johan de Beamont...*, Mss. Espagnols 39, fol. 15.

11. Sobre estos instrumentos y cuestiones de terminología véase Griffiths, John (s. f.). «Introducción». En: *Vihuela Database. The Vihuela de mano and related instruments in Renaissance Spain* https://vihuelagriffiths.com/. (Consulta: 15-03-2025).

12. Como convención actual se les llama también *portátil*, *portativo* y a veces *organetto*, *positivo* y otros galicismos e italianismos. Es interesante conocer la terminología original para analizar el desorden terminológico que afecta a los instrumentos antiguos, incluido el desorden de la RAE.

13. Paulirinus de Praga, Paulus. *Liber vigintium artium*, mss, ca. 1459-1463. Biblioteca Jagiellonian, Cracovia, BJ 257. Tinctoris, Johannes. *De inventione et usu musicae*. Aunque no se conserva el original, parece que pudo imprimirse en Nápoles por Matthias Moravus hacia 1481-1483; (véase Mcgrow, Andrew C. (s. f.). «Tinctoris, Johannes». En: Laurence Libin (ed.). *The Grove Dictionary of Musical Instruments,* vol. 5, 2.ª edición. Oxford University Press, pág. 20.

Figura 8. «La Música». En: De la Torre, Alfonso (1489). *Comienza el tratado llamado vision deleytable de la philosofía et de las otras sciencias*... Tolosa: Juan Parir y Esteban Clebat. BNE Incunable 1817, fol. 16.

Se han conservado imágenes de estas «guiternes» en la iconografía de la Corona de Aragón, en general en escenas marianas en manos de ángeles músicos que tocan instrumentos bajos.[14]

Figura 9. Laúd y guitarra. Tríptico del Monasterio de Piedra, 1390. Real Academia de la Historia, Madrid.

Gracias a los adelantos tecnológicos de la imprenta, añadir grabados de instrumentos en los textos permitía difundir tipologías, términos y nomenclaturas y sistemas de clasificación. También hicieron posible añadir más grabados en términos cuantitativos, lo que impulsó la idea de dar a conocer y di-

14. Ballester i Gibert, Jordi (2000). *Els instruments musicals a la Corona d'Aragò (1350-1500): els cordófons*. Barcelona: Els libres de la frontera.

fundir repertorios de instrumentos, que podían ser locales o más amplios.[15] Y por supuesto, permitió difundir las novedades, ya que los instrumentos han sido (y siguen siendo) una parte fundamental de la innovación tecnológica y de la experimentación científica de cada momento.

El postincunable de Sebastian Virdung (Basilea, 1511) es el primer tratado publicado en alemán.[16] Además de tratar sobre la teoría musical y su práctica, Virdung se extiende en la descripción y estudio de los instrumentos musicales: añade una clasificación, además de un grabado xilográfico que aporta detalles interesantes de la morfología de los instrumentos, aunque parecen un poco toscos y, salvo excepciones, poco representativos de los instrumentos reales.

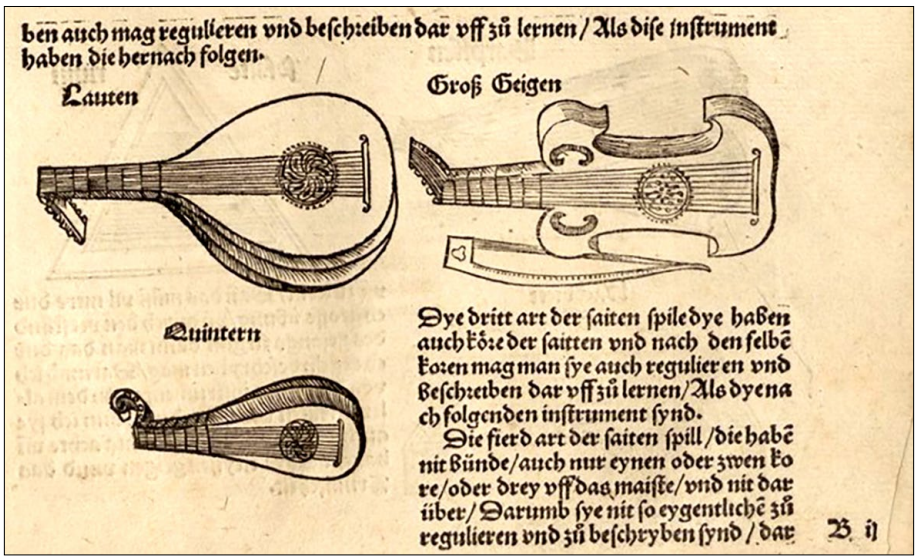


Figura 10. Imagen de laúd, «quintern» o guitarra medieval, y «gross geigen», un modelo híbrido de instrumento de arco con trastes, sin puente curvo, con escotaduras muy pronunciadas, rosa central como el laúd y oídos en forma de «C» en la parte superior de la caja. En: Virdung, Sebastian (1511). *Musica Getutscht*, fol. Bij.

Entre los instrumentos de teclado, incluye varios con caja rectangular que denomina «clavicordium», el más aproximado en su figura a lo que hoy llamamos con el galicismo de «clavicordio» —por *clavicorde*—: en la documentación en castellano se cita siempre como monacordio, manicordio y otros derivados lingüísticos hasta la desaparición de su uso a mediados del siglo xix. El «virginal» y el «clavicimbalum» parecen el mismo dibujo, pero grabados en sentido contrario. Nada indica que tuvieran mecanismo de plectro, salvo una especie de pivotes que atraviesan la caja en diagonal. Por último, el

15. El siglo xvii, el siglo de la ciencia, es también el de los tratados especializados en instrumentos musicales. En ellos se muestra ese afán por crear repertorios, por mostrar colecciones, además de las novedades científicas y los experimentos más modernos. Entre ellos destacan los minuciosos grabados de Michael Praetorius, Marin Mersenne, Salomon de Caus, Athanasius Kircher, su colaborador Filippo Bonanni Gaspar Schott o el español José Zaragozà, por citar a los más conocidos.

16. Virdung, Sebastian (1511). *Musica Getutscht*. Basilea. Se conocen más de 15 ejemplares conservados en bibliotecas. Las ilustraciones de este artículo han sido tomadas del ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo. Véase: https://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/detail/UoEgal~5~5~151356~180577?qvq=w4s%3A%2Fwhat%2FMusica%2BGetutscht%3Bq%3Avirdung&mi=11&trs=110. (Consulta: 21-04-2025).

claviciterio también tiene dispuestas a la inversa las cuerdas, ya que las más largas y graves están situadas a la derecha del teclado.

Figura 11. Imagen de «clavicordium» y «virginal». En: Virdung, Sebastian (1511). *Musica Getutscht*, fol. B.

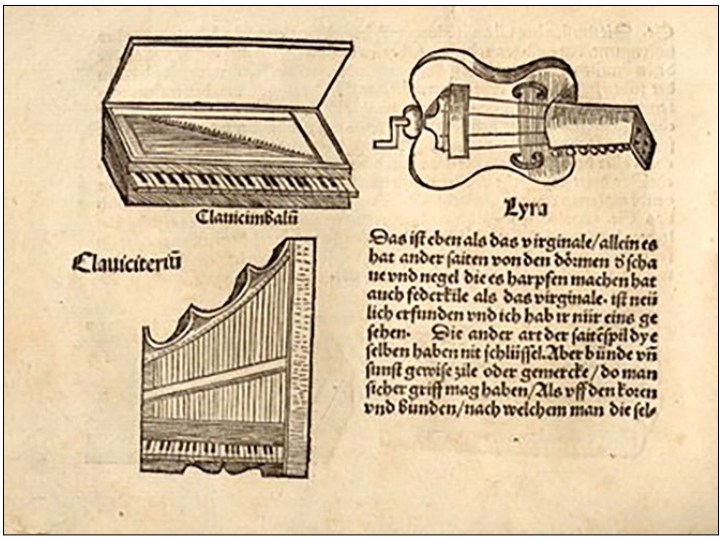


Figura 12. Imagen de «clavicordium» y «virginal». En: Virdung, Sebastian (1511). *Musica Getutscht*, fol. Bv.

Junto con Virdung, destaca también en el área germana el compositor y teórico Martin Agricola (1486-1556), muy reconocido en su época. Su libro de 1529[17] está dedicado a la práctica instrumental de su entorno y, por tanto, cita y describe los instrumentos alemanes de su época y sus familias, incluidas precisiones sobre las técnicas de ejecución, así como composiciones propias. Su exposición visual copia las imágenes de Virdung en 1511, incluidos los errores de disposición de las cuerdas en los teclados. Alude a la leyenda de Pitágoras y la fragua en un grabado en el que el matemático aparece con traje de guerrero y casco con alas, como un nuevo Mercurio, mientras pesa en una báscula romana las cabezas de los martillos, tal como indica la leyenda, para demostrar las proporciones armónicas.

17. Agricola, Martin (1529). *Musica Instrumentalis Deutsch*. Wittenberg: Georg Rhaw.

Figuras 13a (izquierda), 13b (centro) y 13c (derecha). Portada (13a), grabado de Pitágoras (13b) y de las proporciones armónicas (13c), del tratado *Musica Instrumentalis Deutsch*. Véase Agricola, Martin (1529). *Musica Instrumentalis Deutsch*. Wittenberg. Las ilustraciones están tomadas de la web de dominio público: https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deudsch_(Agricola,_Martin).

El siglo xvi español abunda en tratados musicales de tipo especulativo en los que se mencionan los instrumentos, aunque no acompañan imágenes o las pocas que se conocen están referidas a las notaciones musicales. El tratado de Juan Bermudo (1510-1565) de 1555[18] explica de manera clara y cercana las transformaciones que se están llevando a cabo en los instrumentos polifónicos: el nacimiento del arpa cromática de dos órdenes, el auge de la vihuela de mano, o la disposición del monacordio/clavicordio ligado, entre otros. Sin embargo, no acompaña ninguna imagen, lo que priva a la historiografía instrumental en España de una información importante.[19] Varios grabados aparecen en el libro de Venegas de Henestrosa (1510-1570) de 1557,[20] uno de ellos mostrando las tesituras y los nombres de las notas sobre un teclado, en el diapasón de la vihuela y en el arpa cromática (que todavía no tiene las cinco cuerdas cromáticas añadidas como las de dos órdenes, sino solo las del Mi bemol y el Si bemol necesarias para cadenciar) (véase la figura 14).

Por último, citaremos el fenómeno editorial de los siete libros de vihuela que se imprimieron en España entre 1536 y 1576, un fenómeno que da cuenta de la importancia del instrumento y

18. Bermudo, Juan (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.

19. Sobre la tratadística hispana véase la tesis doctoral de Cea Galán, Andrés (2014). *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos xvi-xviii).* Universidad Complutense de Madrid, 2014. https://docta.ucm.es/entities/publication/089e4307-7a3b-4239-8bad-60b7f4986085. (Consulta: 20-04-2025).

20. Venegas de Henestrosa, Luis (1557). *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá: Juan de Brosar. Los grabados están en el frontispicio con el escudo del cardenal Diego Tavera, de Jaén, y en la vanitas que pone música a la conocida «Copla a la muerte de su padre» de Jorge Manrique (último cuarto del siglo xv): «Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte…». Sobre esta vanitas, véase Seguí Balaguer, Montiel. (2021). «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa». *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, núm. 13, págs. 7-23.

de su difusión.[21] Entre ellos destacamos el primero, de Luis Milán (1500-1561),[22] el músico que se describe a sí mismo como un nuevo Orfeo, un hombre del Renacimiento humanista, seguidor de Baltasar de Castiglione, que vivió en la corte valenciana de Germana de Foix.[23] En *El Maestro*, Milán añade dos imágenes de una vihuela. Teniendo en cuenta que apenas se han conservado cuatro instrumentos (y está en debate la originalidad de algunos de ellos), estas imágenes son una preciada iconografía.

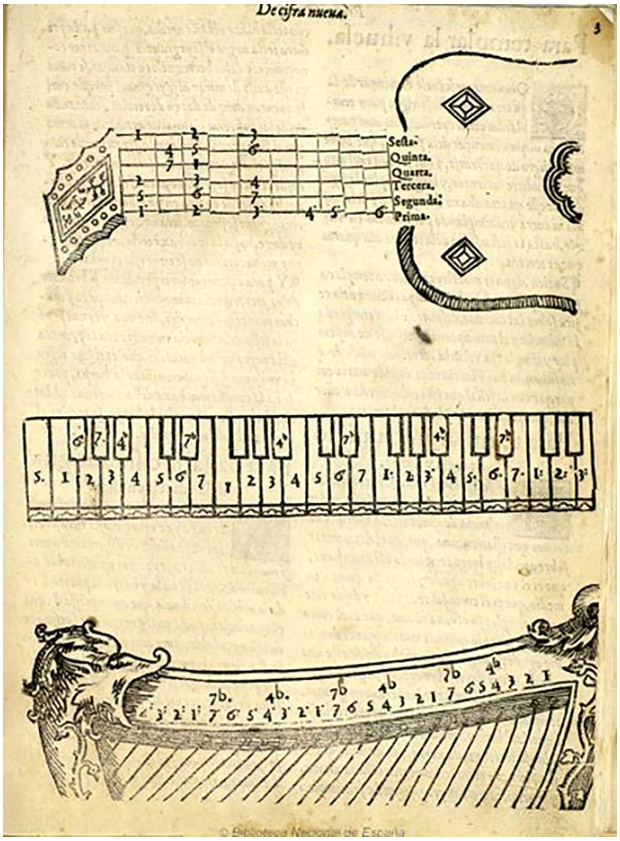


Figura 14. Venegas de Henestrosa, Luis (1557). *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá: Juan de Brosar. Fol 3. BNE, R6497. Disponible en: https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213&page=1. (Consulta: 12-03-2025).

21. Sobre los vihuelistas se citan a continuación algunos estudiosos de referencia como Gerardo Arriaga, Egberto Bermúdez, Antonio Corona, Dinko Fabris, Carlos González, John Griffiths o Pepe Rey, entre otros. Como estudio general véase Griffiths, John (2002). «Vihuela». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: SGAE, págs. 878-885. De los escritos de estos autores pioneros, músicos prácticos ellos mismos, recogemos la idea de que los vihuelistas no eran músicos de iglesia. En sus libros de vihuela no hay conceptualizaciones sobre el origen divino de la música como hacían los eclesiásticos. Se debían a sus mecenas. Por ello no escribieron tratados teóricos, sino música polifónica que explicaron a fondo dando lecciones de cómo tocarla con el máximo virtuosismo.

22. Milán, Luis de (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia. BNE, R/14752 y R/9281.

23. Sobre la trayectoria de Milán, véase Milà, Luis del (1561). *El Cortesano.* Valencia. Edición a cargo de de Escartí, Vicent Josep (2001). Valencia: Universitat de Valencia; Arriaga, Gerardo (2008). Estudio preliminar (págs. IX-XXV), ed. facsímil de Milán, Luis de (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Madrid: Sociedad de la Vihuela.

Tanto en la imagen con la que explica la afinación de la vihuela (fol. 4) como en la archiconocida de Orfeo (fol. 6v), que corresponden a las figuras 14 y 15, respectivamente, Milán incluye la figura de un instrumento con el fondo plano, caja en forma de ocho, clavijero moldeado en los bordes, puente plano, seis cuerdas que representan los seis órdenes y, quizás algo especial, que es la decoración, con la boca central cubierta de pergamino y diseños geométricos que suponemos en madera incrustada, al estilo mudéjar. Casi dos siglos después de las imágenes del tríptico del Monasterio de Piedra de 1390 (hoy en la Real Academia de la Historia, véase la figura 9) y otras iconografías medievales, en especial de la Corona de Aragón, la pervivencia de estos motivos indican una marca, una moda que pervive en el tiempo.[24]

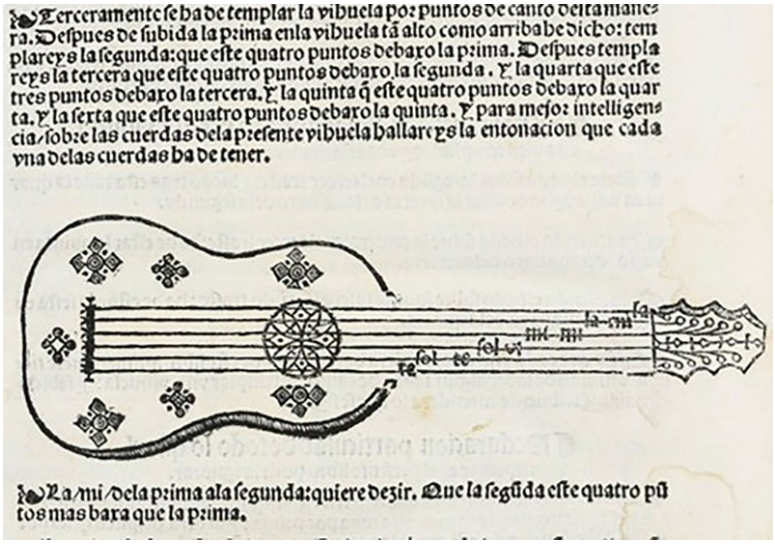



Figura 15. Milán, Luis de (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, fol. 4. BNE, R/14752.

La potente imagen de Orfeo tañendo la vihuela se ciñe al icono clásico: tras la pérdida de Euridice, Orfeo es representado sentado en un peñasco, cantando y tocando la lira bajo un árbol, donde aves y otros animales le escuchan. Con esta imagen, Milán propone al espectador una transferencia de valores en los que Orfeo ha cambiado la lira clásica por una vihuela. Además de una identificación de Milán con la figura mítica, se transmite la idea de que el contenido de El Maestro no son cancioncillas o danzas fáciles, sino composiciones musicales del más alto nivel, la moderna e intelectual polifonía, la música noble que requiere un virtuosismo especial en la vihuela (véase la figura 16).

Como reflexión final, lo que transmiten los teóricos musicales del Renacimiento sobre los instrumentos aporta una visión sobre la estética sonora de cada época, así como de las modas y prácticas musicales. También muestran las aplicaciones tecnológicas y el desarrollo científico aplicado al conocimiento de la acústica y demás elementos relacionados con el sonido, siempre efímero y abstracto. Los debates sobre los instrumentos han sido un foco importante de atención para el pensamiento intelectual y científico de todas las épocas y culturas: quizá tenemos que ponernos un espejo en nuestra época actual para preguntarnos cómo nos relacionamos con ellos y con su historiografía.

24. Sobre la violería en la Corona de Aragón, véase Martínez González, Javier (2020). *Arte de violería en la Zaragoza del Renacimiento*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

Figura 16. Milán, Luis de (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, fol. 6v. BNE, R/14752.

Como reflexión final, lo que transmiten los teóricos musicales del Renacimiento sobre los instrumentos aporta una visión sobre la estética sonora de cada época, así como de las modas y prácticas musicales. También muestran las aplicaciones tecnológicas y el desarrollo científico aplicado al conocimiento de la acústica y demás elementos relacionados con el sonido, siempre efímero y abstracto. Los debates sobre los instrumentos han sido un foco importante de atención para el pensamiento intelectual y científico de todas las épocas y culturas: quizá tenemos que ponernos un espejo en nuestra época actual para preguntarnos cómo nos relacionamos con ellos y con su historiografía.

2. Bibliografía

Agricola, Martin (1529). *Musica Instrumentalis Deutsch*. Wittenberg: Georg Rhaw.

Arriaga, Gerardo (2008). Estudio preliminar (págs. IX-XXV), ed. facsímil de Milán, Luis de (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Madrid: Sociedad de la Vihuela.

Ballester i Gibert, Jordi (2000). *Els instruments musicals a la Corona d'Aragò (1350-1500): els cordófons*. Barcelona: Els libres de la frontera.

Bermudo, Juan (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.

Bordas Ibáñez, Cristina (2007). «La collection Barbieri de Madrid». En: *Musique. Images. Instruments*, núm. 9, págs. 28-51.

Cea Galán, Andrés (2014). *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. https://docta.ucm.es/entities/publication/089e4307-7a3b-4239-8bad-60b7f4986085. (Consulta: 20-04-2025).

De la torre, Alfonso (1477). *El libro llamado Vision delectable, compuesto a instancia del muy noble senyor e de illustre progenie Don Johan de Beamont, prior de Sant Juan, canseller e camarlench mayor del illustre senyor don Carlo, principe de Navarra e duque de Gandia, compilado por Alfonso de la Torre, bacheller del ditxo senyor principe*.

De la torre, Alfonso (1489). *Comienza el tratado llamado vision deleytable de la philosofía et de las otras sciencias: compuesto por Alfonso de la Torre bachiller: endereçado al nombre don Juan de veamonte prior de sant Juan en navarra*. Tolosa: Juan Parir y Esteban Clebat.

De Mayer, René (1985). «Le 'Geigenwerk' du musée instrumental de Bruxelles». En: *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle*. Bruxelles: Générale de Banque, págs. 115-122.

Griffiths, John (s. f.). «Introducción». En: *Vihuela Database. The Vihuela de mano and related instruments in Renaissance Spain* https://vihuelagriffiths.com/. (Consulta: 15-03-2025).

Griffiths, John (2002). «Vihuela». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: SGAE, págs. 878-885.

Instruments de musique du XVe siècle. Les Traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes (Ms. B. N. latin 7295) édités et commentés par G. Le Cerf, avec la collaboration de E.-R. Labande (1932). Paris: A. Picard. Reeditado por: Lesure, François (1972). Serie Documenta musicologica IV. Kassel: Bärenreiter.

Koster, John (2003). «The Compass as Musical Tool and Symbol». *Musique. Images. Instruments*, núm. 5, págs. 10-31.

Koster, John (2014). «Arnaut de Zwolle, Henri». En: Laurence Libin (ed.). *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1, 2.ª edición. Oxford University Press, págs. 129-130.

Martínez de Presa, Domingo (1662). *Fuerza del Ingenio Humano*. Madrid: José Fernández de Buendía. Edición facsímil y estudio histórico-bibliográfico de Cabello Martín, Mercedes (2000). Madrid: Biblioteca Histórica Universidad Complutense.

Martínez González, Javier (2020). *Arte de violería en la Zaragoza del Renacimiento*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

Mcgrow, Andrew C. (s. f.). «Tinctoris, Johannes». En: Libin, Laurence (ed.). *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 5, 2.ª edición. Oxford University Press, pág. 20.

Milán, Luis de (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia. Edición a cargo de Escartí, Vicent Josep (2001). Valencia: Universitat de Valencia.

Los Puig: una familia de constructores de pianos (y órganos) en Barcelona en el siglo XIX[1]

Oriol Brugarolas Bonet[2]
Universitat de Barcelona
Antonio Ezquerro Esteban[3]
IMF-CSIC, Barcelona

1. El piano como artefacto cultural

Reflexionar sobre el piano como instrumento, como objeto sonoro y como artefacto musical, nos invita a explorar un panorama plural que abarca tanto elementos musicales como extramusicales, los cuales influyen directamente en la construcción, la morfología y el resultado sonoro del piano. Entre estos aspectos, conviene destacar el comercio y la difusión del instrumento, las diferentes modas musicales y sus repertorios, el uso de variados materiales y nuevas tecnologías en su fabricación, así como los cambios económicos y sociales que han contribuido a las transformaciones sucesivas del piano.[4] Sin embargo, a diferencia de otros objetos, tal como afirma Palacios Uribe:

> […] los instrumentos musicales que ya no producen sonido o hacen posible la interpretación musical suelen ser menos valorados, aunque puedan ser interesantes por su aspecto o su historia. Haber dejado de funcionar y por lo tanto no ser útiles para lo que fueron creados, suele ser razón suficiente para desecharlos o para no procurar las mejores condiciones para su conservación. Pero el interés por considerarlos como algo más que artefactos utilitarios cuya única función es la de producir música ha ido creciendo, y con ello se ha reconocido su importancia como documentos, tanto por especialistas dedicados al estudio de prácticas musicales, como por quienes se han interesado en la historia de la tecnología, de la transmisión de las ideas, del desarrollo de la ciencia acústica [...]».[5]

1. Debemos una parte de la información aquí presentada sobre la dinastía de los Puig (partidas de nacimiento, actas matrimoniales y relaciones familiares) a Mercè Baró Puig, descendiente de la estirpe de fabricantes de pianos y órganos apellidados Puig. Nuestro más sincero agradecimiento. También nuestro agradecimiento al VINSEUM (Museu de les Cultures del Vi de Catalunya de Vilafranca del Penedès), al compositor y pianista Joan Josep Gutiérrez y a la pianista Marina Rodríguez Brià por las imágenes del piano Puig de 1813, así como a Sara Guasteví, del Museu de la Música de Barcelona, por las imágenes de los pianos de mesa de los hermanos Munné y de Manuel Bordas.

2. ORCID ID: 0000-0002-2043-8136.

3. ORCID ID: 0000-0001-7289-059X.

4. Bordas Ibáñez, Cristina (2014). «La guitarra: un objeto sonoro y social». *Scherzo*, núm. 302, diciembre 2014, págs. 80-83.

5. Palacios Uribe, Jimena (2024). *El comercio de instrumentos musicales importados a México durante el siglo XIX. Venta, distribución y repercusiones socioculturales*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pág. 1.

En este sentido, el presente estudio aporta los datos necesarios para el estudio de una familia de fabricantes de pianos en Barcelona, dos generaciones de constructores (los Puig), que se extendieron a lo largo del siglo XIX, y de los que tenemos la suerte de conservar todavía dos pianos. Es evidente que el estudio de la fabricación del piano en conexión con su entorno constituye un aspecto fundamental para conocer la vida cultural y social de un país, dado que permite analizar las vías de difusión y de intercambio de compositores, obras, ideas y estilos musicales entre este y otros países en las diferentes redes nacionales e internacionales y proporciona información sobre la clase de público a la cual va dirigida la música, los repertorios de moda y los cambios que van experimentando con el paso del tiempo, así como el material musical en circulación. En definitiva, resulta una herramienta valiosa para dibujar la importancia y el uso social de la música en un contexto determinado.

2. La familia de constructores de pianos (y órganos) Puig en el contexto del naciente mercado musical

La familia de constructores de pianos Puig se extiende a lo largo de dos generaciones, entre 1800 y 1883, y coincide con la irrupción del piano en el mercado musical: el piano deviene en el instrumento más destacado en el ámbito musical público y privado, convirtiéndose en el símbolo de una transformación social en torno a la música, que también generará un volumen de negocio sin precedentes. El iniciador de la saga de los Puig, Andrés Puig, nació en 1771 en la población de El Figaró (a 43 kilómetros de Barcelona); hacia 1800 llega a Barcelona, entra en el gremio de carpinteros de Barcelona y orienta su actividad profesional hacia la fabricación de pianos. ¿Qué impulsa a Andrés Puig a especializarse en la construcción de pianos? ¿Una oportunidad de negocio en el incipiente mercado musical?

La referencia comercial al piano más antigua de la que se tiene constancia en Cataluña es de 1788, y proviene del *Calaix de Sastre*, el dietario personal del barón de Maldá: «[…] En la vigilia del 11 de febrero me trajeron a casa el pianoforte comprado […]».[6] Años más tarde, Maldá escribió en su dietario que el constructor y afinador de dicho piano de mesa, y otros pianos de la ciudad condal, era Joseph Alsina, carpintero fabricante de pianos (y salterios)[7] activo en Barcelona desde 1770 hasta 1819.

A partir de esta fecha, el piano desembarcará progresivamente en poblaciones catalanas con una fuerte tradición musical. La primera de estas poblaciones fue Mataró, donde se ha documentado la actividad del maestro carpintero Jaime Parés en la construcción y venta de pianos en la última década del siglo XVIII.[8] En Girona se ha documentado la actividad del constructor de pianos y organero Pedro Figueras

6. «[…] En la vigilia del 11 febrer sem dugué a casa lo Pianofort comprat […]». Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ***E**-Bih*, Ms A 202, Rafael de Amat y de Cortada y de Senjust (I barón de Maldá y Maldanell [1746-1819]), *Calaix de sastre*, II, pág. 314. La localización de esta documentación ha sido posible gracias al investigador Lluís Bertran.

7. Se han conservado algunos ejemplares de salterios de Alsina en el Museu de la Música de Barcelona, ***E**-Bmi,* y también en el Musée des Instruments de Musique de Bruselas (este último museo, ***B**-Bmim*, cuenta con un salterio de Alsina de 1779, inv. M1486). Véanse: Andrés González-Cobos, Ramón (2009). *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Península, pág. 350; Escalas i Llimona, Romá (dir.) (1991). *Museu de la Música. 1/ Catàleg d'instruments.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, págs. 41-47. Escalas i Llimona, Romá (dir.) (2007). *El Museu de la Música de Barcelona a la Casa Quadras. 1983-2001.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura-Museu de la Música, pág. 37; Haine, Malou (dir.) (2000). *Musée des Instruments de Musique. Guide du Visiteur.* Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga ed., Musée des Instruments de Musique, págs. 147-148.

8. *Diario de Barcelona*, 30-11-1797, núm. 334, pág. 1420. Brugarolas Bonet, Oriol (ed.) (2019). *La música en el Diario de Barcelona, 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea.* Valencia: Calambur, colección Biblioteca Litterae, 36, págs. 107-108. Marín Cos, Estel; Brugarolas Bonet, Oriol (2021). «La cultura del piano a Catalunya (1788-1901): dels inicis a la pianomania». *Catalan Historical Review*, núm. 14, págs. 163-177.

a inicios del siglo XIX.[9] Y, en la ciudad de Tarragona, tal como se puede leer en el *Diario de Tarragona* del 17 de enero de 1810: «En casa Rafael Fontova, la calle Mayor, darán razón de quien tiene un fuerte piano para vender».[10]

De este modo, progresivamente, desde finales del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX, en Barcelona se intensificaron la producción y el comercio de pianos; así lo indican el creciente número de anuncios en el *Diario de Barcelona* referentes a la compraventa de pianos y a la venta de partituras para piano y el progresivo aumento del número de talleres de constructores y afinadores dedicados a la fabricación de estos instrumentos. El fenómeno responde al incremento de la demanda por parte de la burguesía comercial e industrial emergente, que acabó siendo el motor de cambio de la producción y el comercio musical, puesto que constituían el grueso de los aficionados que acudían regularmente a los conciertos, participaban en tertulias musicales en los salones privados, se suscribían a periódicos musicales y compraban partituras (mayoritariamente transcripciones para piano de óperas conocidas), instrumentos y métodos para el aprendizaje musical.

Este contexto fue propicio para el desarrollo de la producción local de pianos, así como de su importación[11] y exportación.[12] También hay que tener en cuenta que la práctica disolución del sistema gremial en las últimas décadas del siglo XVIII abrió nuevas vías a los productores locales, que adoptaron modelos del libre mercado en aspectos de competencia, ofertas de compraventa y estrategias comerciales, que se podrían llamar de mercadotecnia, para darse a conocer y aumentar sus ventas; y facilitó que constructores extranjeros se asentasen en Barcelona en busca de nuevas oportunidades en el naciente mercado musical de inicios del siglo XIX.

Veamos algunos datos relativos a la actividad en la fabricación de pianos en Barcelona, que permiten dimensionar la rápida expansión del negocio del piano: entre 1788 y 1814 abrieron en la ciudad condal siete talleres especializados en la construcción de pianos: Joseph Pujol (ca.1750-ca.1833),[13] Joseph Alzina (ca.1753-ca.1819), Joseph Martí (ca.1768-ca.1834), Joseph Franz Otter (*fl.* 1803?-1807), Johannes Kyburz (1777-1844), Pedro Arnó y Andrés Puig (1771-1831).[14] A partir de 1814, con el final de la Guerra de la Independencia, el piano se convirtió en un elemento fundamental del ocio cultural, en el instrumento con más presencia y visibilidad social, y capaz de impulsar la apertura de nuevos talleres dedicados a la construcción, la reparación y la afinación de pianos, así como a la importación de pianos

9. ***E**-Bih*, fondo de la Junta de Comerç (Junta de Comercio), caja 40.

10. *Diario de Tarragona*, 17-01-1810, núm. 17, pág. 87.

11. La primera referencia de la que se dispone sobre la importación de un piano en Barcelona es de 1803. ***E**-Bih*, fondo municipal, sección Sanitat, XII-4/C-10, 1803.

12. De momento, ya ha podido hallarse un primer caso de piano barcelonés exportado: Gerónimo Font, el comercial de la compañía comercial Gaspar Isern y Cía. en Veracruz, escribió una serie de cartas entre julio de 1803 y febrero de 1804 solicitando a la sede de Mataró (población cercana a Barcelona) que hicieran construir un piano a un maestro constructor de Barcelona del que no se menciona el nombre; se especificaba que el piano era para un amigo de Veracruz, don Antonio de Zúñiga, y que el coste total de llevar el piano de Barcelona a Veracruz era de 184 pesos. El piano, embalado en una caja de madera y con un surtido de cuerdas y bordones extra, se embarcó rumbo a Veracruz en el bergantín Nuestra Señora de la Concepción el 29 febrero de 1804 y llegó a su destino a mediados de mayo de 1804.

13. No se sabe si este Joseph Pujol es el mismo que el José Pujol y Bausis que el 22-03-1845 era socio de la Sociedad Filarmónica de Barcelona y que formó parte del coro en el estreno en Barcelona —ya que previamente se había estrenado en Burdeos— del *Stabat Mater* de Andreví. Véase Ballús Casóliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreví (1786-1853), música de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante.* Madrid: Alpuerto, pág. 571.

14. Para conocer la trayectoria de cada uno de estos fabricantes, véase Brugarolas Bonet, Oriol (2018). «Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830». *Revista de Musicología*, 41/2, págs. 79-110.

extranjeros. Si nos atenemos a las cifras, en Barcelona se contabilizan 21 constructores activos entre 1815 y 1839,[15] cifra que se incrementa hasta 24 en la década de 1840.[16] A partir de 1850, tiene lugar una auténtica expansión del mercado musical. El cambio radical que hubo en el sistema de producción y comercio, en las aplicaciones tecnológicas e industriales y en los hábitos sociales durante la segunda Revolución Industrial incidió de una manera decisiva en todos los ámbitos de la música, desde la fabricación y venta de instrumentos hasta la industria y el comercio editoriales. Barcelona se consolida progresivamente como un centro productivo y comercial de pianos de primer orden que a final del siglo XIX consiguió hacer la competencia a las grandes fábricas extranjeras, un indicativo claro de que el piano estaba ganando, de una manera exponencial, más adeptos. De los treinta constructores[17] activos en Barcelona durante la segunda mitad del siglo XIX, una veintena regentaban pequeños talleres, mientras que el resto se consolidaron progresivamente como fábricas de una importante capacidad comercial y distribuidora, tanto por el territorio nacional como por el extranjero. Una buena muestra de este interés por el piano y de su arraigo social es la presencia de esta incipiente industria pianística en las exposiciones nacionales y universales. En estas muestras, la música ocupó un lugar especial en las secciones industriales por su particular relación con la tecnología. La gradual expansión industrial impulsó la experimentación y las consiguientes transformaciones de las técnicas de fabricación de instrumentos, en especial de aquellos que requerían aplicaciones metalúrgicas o tenían un mecanismo complicado como el piano, motivo por el cual no resulta extraño que este instrumento, en algunas exposiciones, fuera presentado no con el resto de instrumentos, sino en la sección dedicada a la maquinaria. En la segunda mitad del siglo XIX, estas exposiciones constituyeron un escaparate social inmejorable para los talleres (de ajuste, ensamblado, afinación, reparación y montaje) y para los fabricantes de pianos, que mostraban las últimas novedades técnicas e industriales aplicadas al instrumento.[18]

Otros aspectos importantes que tener en cuenta del negocio del piano, los cuales permiten comprender dicho negocio en general y la actividad de los Puig en el mercado musical en particular, son los siguientes:

15. Joseph Martí, Goessel, Jaime Ribatallada, Antonio Vergés, José Vila, Pedro Figueras, Lorenzo Munné, Juan Munné, Manuel Vila, Antonio Vila, Andrés Puig, José Cabañeras, José de Urivarrena, Auguste Rideau, Antonio Orfila, Bartolomé Camps, Francisco Puig, Antonio Lladó, Rafael Gabriel Pons, Manuel Bordas y Jerónimo Bordas. Véase Brugarolas, Oriol (2018). «Del piano de Joseph Alsina…», *op. cit.*

16. Antonio Orfila, Bartolomé Camps, Francisco Puig, Antonio Lladó, Rafael Gabriel Pons, Manuel Bordas, Jerónimo Bordas, Lorenzo Munné, Juan Munné, José Vila, F. Bernareggi, L. Boisselot, Jaime Anglada, Adolfo Lerch, Martín Plana, Miguel Trepat, Cayetano Vilarderbó, Francisco Antiga, Luis Dávila, Llusá, Manuel Rosell, Francisco España, Cayetano Piazza, Evaristo Bergnes i Faugier. Véase Brugarolas Bonet, Oriol (2015). *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona; Ballús Casóliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes…*, *op. cit.* (sobre Francisco Bernareggi y la firma Boisselot véanse las páginas 474, 488, 563, 608-613, 623-626, 631, 663, 672-673 y 752; sobre Jaime Anglada, véase la página 671); Brugarolas, Oriol (2018). «Del piano de Joseph Alsina…», *op. cit.*; Ezquerro Esteban, Antonio; Ezquerro Guerrero, Cinta (2018). «Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (1873-1925)». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 5, pág. 29.

17. Lope Alberdi, Jaime Anglada, Francisco Arbona, Poncio Auger, Juan Ayné, Jaime Balbi, Boisselot-Bernareggi / Gassó y Cía., Manuel Bordas, Gerónimo Bordas, Bartolomé Brusco, Luis Casalí, Cateura y Cía., Charrier y Cía., Chassaigne Frères, Francisco Cicopero, Corominas y Riera, Francisco España, Mariano Guarro Guim, [Juan Bautista] Pujol y Cía., Adolph Lerch, Rómulo Maristany, Maseras y Raynard, Mayol, Poch y Cía., Ortiz y Cussó, Martí Plana, Juan Puig, Manuel Rosell, Miquel Trepat, Cayetano Vilarderbó. Véase Ballús Casóliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes…*, *op. cit.*, págs. 624 y 631-633; Ezquerro Esteban, Antonio; Ezquerro Guerrero, Cinta (2018). «Barcelona y la música de moda...», *op. cit.*, págs. 20-39 y 69-73.

18. Véase Mutsumi, Fukushima (2008). *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona; Marín Cos, Estel; Brugarolas Bonet, Oriol (2021). «La cultura del piano a Catalunya…», *op. cit.*

(1) El perfil de los constructores locales de pianos: a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, la mayoría son maestros carpinteros o bien organeros de oficio que reorientan su negocio y deciden dedicarse a la construcción de pianos, pues ven en la construcción de pianos una oportunidad de negocio (estos fueron los casos de Joseph Martí[19], Joseph Alzina, Andrés Puig o del organero Joseph Pujol); de hecho, en la documentación oficial, hasta 1834,[20] año de la disolución definitiva de los gremios por real decreto, estos constructores a veces constan como «carpinteros», otras veces como «pianistas» y, partir de 1834, la documentación se refiere a los constructores de pianos como «fabricantes de pianos» o «pianistas».

(2) El perfil de los vendedores de pianos, que podía ser de lo más variado: el propio constructor de pianos, pero también constructores de otros instrumentos (guitarreros o fabricantes de instrumentos de viento)[21] o un particular (por ejemplo, músicos[22], militares[23], copistas, maestros, afinadores, zapateros o sastres[24]), o bien tanto tenderos, vendedores que regentaban un establecimiento no vinculado a la música[25] como comerciantes que regentaban negocios especializados en productos musicales (almacenes de música).[26] Y es que, en Barcelona, igual que en Valencia, Zaragoza y Madrid,[27] el creciente interés por conseguir un piano provocó que fueran muchos los que decidieran subirse al carro de su comercialización, puesto que el piano se empezó a ver como una inversión segura, como un objeto

19. A finales de la década de 1790 se marchó a Madrid a formarse con uno de los mejores constructores de pianos españoles de por entonces, Francisco Flórez, con quien aprendió los secretos del funcionamiento y reproducción del mecanismo inglés. A principios de 1804 regresó a Barcelona y abrió un taller dedicado exclusivamente a construir sus propios pianos y a vender y alquilar estos o los que tenía de importación.

20. El Real Decreto del 20 de enero de 1834 declaró que todas las asociaciones gremiales dejaban de gozar de sus privilegios y pasaban a depender de la autoridad municipal. Aun así, la mayoría de los gremios prolongó su existencia corporativa, en calidad de asociaciones de carácter voluntario, sin actividades económicas restrictivas. Los gremios supervivientes quedaron sometidos a la Ley de Asociaciones de 29 de febrero de 1839 y conservaron sus casas gremiales y demás propiedades.

21. Por ejemplo, algunos reputados guitarreros, como Manuel Bertrán y Valentín Fabrés, o el constructor de instrumentos de viento Mariano Coll, incorporaron en sus tiendas-taller la venta de pianos. Véanse: *Diario de Barcelona*, 26-05-1800, núm. 146, pág. 500; *Diario de Barcelona*, 02-04-1803, núm. 92, pág. 423.

22. Por ejemplo, véanse los siguientes anuncios: «Se vende un buen Piano Fuerte quien desee comprarlo, podrá verlo y tratar con el señor Vaccani, primer bufo de este teatro, que vive en la calle den [sic] Guardia […]», en *Diario de Barcelona*, 27-01-1803, núm. 27, pág. 128; «Cualquiera que tenga para vender un Piano Forte, podrá conferirse con el organista de la Catedral, para tratar de su ajuste», en *Diario de Barcelona*, 24-12-1803, núm. 360, pág. 1652.

23. Véase el siguiente anuncio: «En la calle del Conde del Asalto, casa del señor Coronel de Suizos, se vende un Piano Forte nuevo, muy bueno», en *Diario de Barcelona*, 01-09-1805, núm. 244, pág. 1107.

24. Como ejemplo, véase el siguiente anuncio: «El que quiera comprar un Piano forte bueno, con comodidad, acudirá a Tomás Ginestá, sastre, en la calle del Piano, al lado de casa Cortada [del Baró de Maldà]», en *Diario de Barcelona*, 29-10-1807, núm. 302, pág. 1347.

25. Tales son los casos de Joseph Surnami, que regentaba una tienda de quincalla en la calle Escudellers (*Diario de Barcelona*, 07-09-1804, núm. 251, pág. 1151), y de Cirilo Cros (*Diario de Barcelona*, 25-10-1800, núm. 298, pág. 1298), que tanto compraba mercancías extranjeras para venderlas en Barcelona como fletaba navíos con productos españoles que enviaba a distintos puertos de ultramar.

26. Como los almacenes de música de Francisco Bernareggi y Francisco España. Véanse las siguientes noticias musicales del *Diario de Barcelona*: 20-09-1830, núm. 263, pág. 2202; 31-12-1832, núm. 365, pág. 2922; 13-11-1841, núm. 317, pág. 4625, o 30-07-1842, núm. 211, pág. 2891. En: Brugarolas Bonet, Oriol (ed.) (2019). *La música en el* Diario de Barcelona*…*, *op. cit.*, págs. 276 y 294.

27. Bordas Ibáñez, Cristina (2004). *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca.1870*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid; Guaita Gabaldón, José Gabriel (2023). *El piano en València (1790-1856) construcción, mercado y uso social*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València; Grande Escosa, Manuel (2025). *La música para tecla en las catedrales de Zaragoza entre 1750 y 1835. Estudio de la actividad del músico de tecla de la época. Inventario y edición crítica de obras inéditas*.Tesis doctoral. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha [especialmente lás páginas 196-250].

valioso más allá de su funcionalidad y que siempre iba a permitir amortizar el esfuerzo (también el monetario) invertido en él. Todos estos vendedores son piezas necesarias en el engranaje del comercio de pianos, por un lado, porque con su intervención como vendedores propiciaron el acercamiento entre el producto musical y el último eslabón en la cadena de consumo: el público (la audiencia, músicos aficionados o profesionales de la música), y, por otro lado, porque adoptaron estrategias de venta tan distintas como diferentes eran unos de otros, lo que favorecía que sus productos fueran accesibles para un conjunto muy variado de la sociedad. La diversidad y la cantidad de vendedores de pianos también es un indicativo de la elevada competencia existente en el alquiler y la venta de este producto.

(3) El modelo o tipología de piano que salía de los talleres locales. Los modelos más requeridos, demandados y que tuvieron mayor difusión durante la primera mitad del siglo XIX fueron los pianos de mesa (de forma rectangular, fáciles de transportar y de afinar) y los pianos verticales[28] (que triunfan sobre todo a partir de 1823); y, en menor medida y excepcionalmente, los constructores locales fabricaban pianos de cola[29] (la mayoría de estos modelos se importaban de París o Viena), pero sí que los vendían, ejerciendo de intermediarios entre fábricas extranjeras y el cliente local.[30] En cuanto al tipo de mecanismo que desarrollaron los constructores en sus instrumentos, todo indica que, a tenor de los pianos conservados[31] y de la formación que recibieron algunos de los constructores locales, como Joseph Martí, fue el piano de mecánica inglesa el modelo que se siguió mayoritariamente hasta la Guerra de la Independencia. No obstante, a partir de 1814 y hasta mediados de 1860, la documentación analizada[32] permite afirmar que el modelo de mecánica y de piano que se impuso en Barcelona fue el alemán. Aunque se ha detectado la importación de pianos franceses (Érard y Boisselot) e ingleses (Clementi), la mayor parte de los pianos importados eran de constructores vieneses, y llegaban a Barcelona por mar, bien pasando por Trieste, bien vía Génova, como el piano de cola alemán comprado en 1824 por el barcelonés Félix Gibert,[33] o incluso pasando antes por Milán. Son numerosas las referencias a pianos alemanes en espacios privados, como el piano del comerciante Baltasar de Bacardí, que en 1821 poseía

28. La presencia del piano vertical o de pared se ha podido documentar a partir de 1819 gracias a los anuncios comerciales de los constructores de pianos insertados en el *Diario de Barcelona*, como el del «pianista» Joseph Martí (*Diario de Barcelona*, 19-09-1819, núm. 262, pág. 2099) o el del «pianista» Antonio Vila (*Diario de Barcelona*, 08-06-1822, núm. 159, pág. 1525).

29. En un anuncio del *Diario de Barcelona* (07-10-1799, núm. 280, pág. 1124) se destaca que uno de los pianos que vendían Otter y Kyburz en 1799 poseía tres cuerdas por tecla. Este dato permite afirmar que se trataba de un piano de cola (no de mesa) y que seguía el modelo de construcción inglesa, ya que, en esas fechas, los únicos pianos que en su totalidad tenían tres cuerdas por tecla eran los pianos de cola ingleses de J. Broadwood de 1794; los pianos de cola vieneses o alemanes de esa época disponían de dos cuerdas por tecla, a excepción de las tres últimas notas agudas, que tenían tres cuerdas por tecla; y hacia 1800 también los pianos de mesa ingleses, franceses y alemanes eran *bicordes*, es decir, tenían dos cuerdas por tecla. VANDERBELLEN, Pascale (1994). *Le piano de style en Europe. Des origens à 1850.* Liège: Mardaga, pág. 38.

30. Como fue el caso del constructor y comerciante de música Francisco Bernareggi, que en su almacén disponía de un depósito de pianos del fabricante de pianos francés Boisselot. Véase BRUGAROLAS BONET, Oriol (2018). «Del piano de Joseph Alsina…», *op. cit.*

31. Un piano escritorio de Joseph Martí de 1805 en el Museo de la Música de Barcelona (***E**-Bmi*, MDMB 427) y tres pianos de mesa de Otter y Kyburz, uno conservado en el Museo de Menorca (número de inventario 26579) de 1800 y dos conservados en el Museo de la Música de Barcelona, uno de 1800 (***E**-Bmi*, MDMB 502) y otro de 1805 (***E**-Bmi*, MDMB 32); todos ellos de mecánica inglesa con una extensión de cinco octavas y media.

32. Se ha consultado el fondo de la Junta de Comercio y el fondo Gònima i de Janer de la Biblioteca de Catalunya, ***E**-Bbc*), los inventarios de los notarios activos en Barcelona entre 1814 y 1840 del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona (***E**-Bahp*), la sección de Sanidad del fondo municipal del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (***E**-Bih*) y el *Diario de Barcelona* entre 1814 y 1840.

33. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (***E**-Bih*), fondo municipal, sección Sanidad, IX-52/C15, leg. 299.

> «un piano alemán, su autor A. M. Thim N.º 249»,[34] o como el piano que en 1815 poseía el corredor de cambios Francisco Gomis[35] en su casa de la calle de la Barra de Ferro. Asimismo, la documentación del fondo Gònima i de Janer de la Biblioteca de Catalunya[36] ha permitido constatar que la dirección del Teatro de la Santa Cruz en 1826 envió a Milán a Ramón Carnicer, que por aquel entonces era su director musical, a contratar cantantes para la compañía italiana. En este viaje, Carnicer adquirió nueve pianos para el teatro (cuatro de media cola, del constructor G. Fritz, otro de media cola, de W. Rosemberger, y cuatro de mesa, de G. Katolnig) y uno para él (un piano de media cola, de G. Fritz); todos vieneses, que llegaron a Barcelona por vía marítima desde Génova.[37] Además, el teatro, para sacar rendimiento económico a los nueve pianos, los cedía o los alquilaba a los cantantes de la compañía italiana del mismo teatro, o incluso a los músicos que estaban de paso por la ciudad y que tenían que actuar en el teatro. Asimismo, atestiguan la llegada de pianos alemanes a la ciudad condal numerosos anuncios del *Diario de Barcelona*, que corresponden a anuncios de compraventa de pianos de tipo alemán (ofertados tanto por los propios constructores del instrumento como por diferentes vendedores), o bien anuncios que avisan de la llegada de pianos procedentes de Viena; en ambos casos, a veces se proporcionan los nombres de los constructores (que en su mayoría eran vieneses) y el modelo.[38]

Esta intensa circulación del modelo alemán en Barcelona terminó por fomentar entre los constructores locales un tipo de construcción «a la alemana»;[39] copiaban sobre todo los últimos modelos de pianos de moda en Viena, para luego venderlos a mejor precio que los importados, pues no tenían que soportar las cargas de transporte y aranceles. Un buen ejemplo de ello son los pianos de Manuel Bordas (véase la figura 1), o bien los pianos de los hermanos Juan y Lorenzo Munné (véase la figura 2), quien, en un anuncio en el *Diario de Barcelona*, deja bien claro el tipo de piano por el que había apostado una gran parte de los constructores barceloneses:

> Lorenzo Munné, fabricante de pianos, dedicándose muchos años, hace con la mayor aplicación a imitar los de los mejores fabricantes extranjeros que ha visto; tuvo la satisfacción de que los dos últimos pianos de mesa, invención alemana que construyó, fueran apreciados de todos los inteligentes que los reconocieron y probaron; esto, y el haberle proporcionado ver y examinar uno vertical también alemán de hermosa y

34. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona (***E**-Bahp*), Josep Clos i Trias (notario núm. 1164), *Inventaris*, vol. 40, fols. 7-16.

35. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Barcelona (***E**-Bahp*), Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), *Inventaris*, vol. 44, fols. 1-13.

36. Erasme de Janer i [Erasmo de Janer y] Gónima (1791-1862) fue uno de los fabricantes de indianas (tejidos de algodón estampados elaborados con ligamento tafetán, así llamados por ser originarios de la India) más importantes de Cataluña. En 1821, presidió la Comisión de Fábricas de Hilados, Tejidos y Estampados de Algodón y fue miembro de la junta directiva del Teatro de la Santa Cruz y de la Sociedad Barcelonesa de Amigos del País. En 1846 fue alcalde de Barcelona.

37. ***E**-Bbc*, fondo Gónima-Janer, caja 118.

38. Algunos ejemplos de este tipo de anuncios: «En la tienda de Carlos Olginati, negociante de estampas, calle de los Escudellers, se halla de venta un piano hecho en Viena por el profesor Fritz, de seis octavas […]», en *Diario de Barcelona*, 16-10-1818, núm. 289, pág. 2297; «Se vende un forte-piano de mesa recién llegado de Viena», en *Diario de Barcelona*, 22-03-1819, núm. 81, pág. 648; «Antonio Vila, pianista […], acaba de construir un piano de cola al estilo de Viena, lo que avisa a los señores aficionados por si tienen el gusto de verlo», en *Diario de Barcelona*, 11-11-1827, núm. 315, pág. 2519; «Dentro muy breve tiempo llegará directamente de Viena un hermosísimo surtido de pianos de mesa, con garruchas o ruedas en los pies, de seis y media octavas y cuatro registros arreglados al último gusto de la fábrica del primer artista de aquella capital con privilegio exclusivo de S. M. el emperador de Austria», en *Diario de Barcelona*, 30-03-1833, núm. 89, pág. 709.

39. La mayoría de los pianos conservados más allá de 1814 y hasta 1860 son de mecánica vienesa.

perfecta construcción, le animó a procurar su imitación a toda costa, y ha visto premiados sus muchos desvelos, cuando lo ha enseñado a [los] profesores y maestros de música más acreditados de esta ciudad […].[40]

Figura 1. Piano de mesa rectangular, de Manuel Bordas, hacia 1840. Museu de la Música de Barcelona, ***E**-Bmi*, MDMB 506. Cuerdas simples de Fa_{-1} a Fa_{1} y órdenes dobles el resto, todas oblicuas. 73 teclas de Fa_{-1} a Fa_{6}; funciona con mecánica vienesa, con apagadores horizontales. Probablemente tenía dos pedales, «forte» y «celeste», respectivamente, hoy desaparecidos; tiene un puente de una sección. Piano de mesa estándar, con caja exterior de caoba y mesa armónica de abeto. Teclas naturales chapadas de hueso, y las alteradas, de bloque de ébano.

Figura 2. Piano de mesa rectangular, de Juan y Lorenzo Munné, hacia 1840. Museu de la Música de Barcelona, ***E**-Bmi*, MDMB 738. 61 órdenes dobles de cuerdas oblicuas, y teclado de 61 teclas, de Do_{-1} a Do_{5}. Mecánica vienesa de escape sencillo y rodillera (registro «forte»). Mueble de caoba, excepto el lado trasero, y el fondo, de pino. Teclado de pino, con teclas naturales chapadas en hueso en su parte superior y frontal, y las alteradas, con bloque de ébano.

40. *Diario de Barcelona*, 29-01-1832, núm. 29, pág. 231.

3. La familia de constructores Puig (1800-1883)

En este contexto de producción y comercio de pianos detallado anteriormente es en el que desarrollan la actividad dos generaciones de fabricantes apellidados Puig desde 1800 (fecha aproximada de la llegada de Andrés Puig a Barcelona, que coincide con los inicios de la producción barcelonesa de pianos en un mercado musical incipiente) hasta 1883, año de la muerte de Juan Puig (el último de los constructores de pianos y, en su caso concreto, también de órganos, de la familia Puig), que coincide con la industrialización de la fabricación del piano (por ejemplo, la fábrica de Boisselot-Bernareggi o la de Juan Chassaigne) y la expansión del órgano romántico en Cataluña (en la que, tal como se verá más adelante, Juan Puig desempeñará un papel importante), que implicará la sustitución, restauración o reparación de la mayoría de los órganos barrocos o antiguos por los nuevos modelos, técnicas o materiales propios del órgano romántico.

3.1. Andrés Puig (1771-1831), los inicios del negocio musical de la familia Puig

El primero de la saga Puig en dedicarse a la fabricación de pianos fue Andrés Puig, nacido en 1771 en la población de El Figaró (Barcelona). Si tenemos en cuenta que en 1818 consta como maestro carpintero en el Gremio de Carpinteros de Barcelona (y que para llegar a ser maestro tuvo que pasar un período de formación y un examen gremial), y que ya en 1813 había fabricado un piano de mesa (figura 3), y en 1807 se casa en Barcelona con Antonia Serra Petit (1780-1856), Andrés Puig podría haber llegado a Barcelona hacia 1800. Tuvo dos hijos: Francesc Puig Serra (1810-?) y Juan Puig Serra (1816-1883), ambos dedicados a la fabricación de pianos (y Juan también a la fabricación de órganos).

Se desconoce si Andrés Puig, cuando se asienta en Barcelona, ya estaba formado como maestro carpintero y como constructor de pianos, o bien si aprendió dicho oficio en Barcelona. Hay que tener en cuenta que el artesano que quería trabajar la madera debía estar integrado en la estructura gremial y resultaba primordial para los maestros el arraigo familiar en la población, motivo por el que difícilmente los forasteros y los extranjeros conseguían establecerse como maestros en una ciudad que no fuera la suya, a menos que previamente hubieran sido solicitados sus expertos servicios; se procuraba, en cambio, ayudar y favorecer a los familiares y descendientes de los maestros del gremio local, de forma que se mantuviera la continuidad de las mismas familias, una medida en ocasiones proteccionista, y altamente corporativista, que provocó que la mayoría de los gremios acabaran siendo entidades cerradas en materia de acceso e incluso de promoción y, en cierto modo, exclusivistas. Por tanto, quizás Andrés Puig ayudara a entrar al Gremio de Carpinteros a Juan Puig, que en 1802 estaba activo en la compraventa de pianos en Barcelona; pero, a fecha de hoy, todavía no sabemos si Juan Puig y Andrés Puig eran familia.

Uno de los dos pianos que se conserva de Andrés Puig es de 1813 (véase la figura 3, A y B), justo de esos primeros años de formación en el Gremio de Carpinteros de Barcelona, y se corresponde con un modelo de piano de mesa, de mecánica inglesa, con dos rodilleras, con las teclas chapadas en hueso y con una extensión de cinco octavas (61 teclas, Fa_{-1}-Fa_{5}):[41] el tipo de piano que se solía construir en Barcelona hasta 1814, como los de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (véase la figura 4).[42]

41. Información técnica de este piano de mesa gracias a Joan Josep Gutiérrez, vicepresidente de la Asociación Muzio Clementi de Barcelona.

42. En el Museu de la Música de Barcelona se conserva otro piano de mesa de mecánica inglesa, de 1805, de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, además de un piano escritorio, también de mecánica inglesa, de 1805, de Josep Martí; y en el Museo de Historia de Menorca se conserva también otro piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, de 1800, de mecánica inglesa. Véase Brugarolas Bonet, Oriol (2015). *El piano en Barcelona (1790-1849)…*, *op. cit.*

Figura 3, A y B. Piano de mesa rectangular, de Andrés Puig, 1813. Colección particular. 61 órdenes dobles de cuerdas oblicuas y teclado de 61 teclas, de Fa_{-1} a Fa_5. Mecánica inglesa (apagadores de palanca montados en bastidor); probablemente, de doble acción del tipo «Zumpe». Tiene dos registros («forte» o resonancia y sordina o «celeste») que se accionan mediante rodilleras. Mueble de caoba, excepto el lado trasero, y el fondo, de pino. Teclado de pino, con teclas naturales chapadas en hueso.

Figura 4. Piano de mesa rectangular, de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, 1800. Museu de la Música de Barcelona, ***E-Bmi***, MDMB 502. 61 órdenes dobles de cuerdas y teclado de 61 teclas, de Fa_{-1} a Fa_5. Mecánica inglesa, con apagadores horizontales; probablemente, de doble acción del tipo «Zumpe». Tiene dos registros que se accionan con las dos rodilleras («forte» y «celeste»). Caja y piezas interiores de caoba; mesa armónica de abeto. Teclado con moldura continua en el frontis de las teclas; teclas naturales chapadas en hueso y las alteradas, de ébano.

A partir de 1815, Andrés Puig se asocia con otro carpintero, Jaume Ribatallada,[43] y abren un taller en la calle Conde del Asalto, núm. 32. Así consta en las referencias del *Diario de Barcelona*[44] y también en los listados de las contribuciones extraordinarias de guerra que impuso el ayuntamiento constitucional de Barcelona durante el Trienio Liberal (1820-1823).[45] Esta alianza comercial se alargará hasta la muerte de Ribatallada en 1829.[46] El tipo de pianos que fabricaban y vendían o alquilaban Puig y Ribatallada (véase la figura 5, A y B) eran mayoritariamente pianos de mesa, de mecánica vienesa (o «a la alemana»), de cinco octavas y media o seis octavas, de caoba y abeto, de aspecto sencillo, sobrios, sin apenas decoración (véase piano de mesa de Manuel Bordas, figura 1), y de precio asequible para la burguesía media;[47] es decir, el modelo de piano que mayoritariamente se fabricaba en Barcelona durante la primera mitad del siglo XIX (véanse las figuras 1 y 2).[48] A partir de mediados de la década de 1820, los constructores Puig y Ribatallada también empezaron a comercializar y construir pianos verticales que, en esas fechas, empezaban a ponerse de moda y constituían ventas casi aseguradas.[49] De sonido más robusto, potente y grueso que un piano de mesa, el piano vertical, progresivamente, se convirtió en el sustituto del piano de mesa en los espacios domésticos. La última noticia que se tiene de Andrés Puig es de 1831, último año que pagó la cuota al Gremio de Carpinteros.[50]

43. Jaume Ribatallada (ca.1771-1829), maestro carpintero desde 1800, formó parte del Gremio de Maestros Carpinteros hasta su muerte, en 1829. No se conserva ningún piano suyo. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ***E-Bih***, fondo municipal, sección Gremios, legs. 37/21 y 37/22, y sección Catastro, IX-10, pág. 182.

44. *Diario de Barcelona*, 23-07-1820, núm. 205, pág. 1882.

45. Durante el último año del Trienio Liberal, el ayuntamiento constitucional de Barcelona estuvo en conflicto con las tropas absolutistas y francesas, lo que causó una considerable merma en los recursos económicos de la ciudad. Para mantener este estado casi permanente de guerra, en 1823 el ayuntamiento trató de conseguir recursos económicos mediante otras vías, por lo que impuso contribuciones extraordinarias de guerra a particulares, para lo cual realizó unos listados de personas por estamentos (oficios). Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ***E-Bih***, fondo municipal, sección Catastro, IX-10, pág. 182, y sección Catastro, IX-8.

46. La última referencia comercial de Ribatallada es de 1829, tal como se puede leer en el *Diario de Barcelona*: «Jaime Ribatallada, factor de pianos, que vive en la calle del Conde del Asalto, dará razón de un vertical» (09-02-1829, núm. 50, pág. 400).

47. En relación con los precios, el modelo más asequible era un piano de mesa de cinco octavas y media con «registro de fuerte, dos cuerdas la mano derecha y una la izquierda», que se vendía por 1.000 reales de vellón. Si se tienen en cuenta algunos costes y sueldos de estos años (hacia 1830, la entrada más barata del Teatro de la Santa Cruz rondaba los 4 reales de vellón; el sueldo más bajo de un trabajador de una fábrica oscilaba entre los 10 y los 12 reales de vellón al día, el sueldo de un profesor de conservatorio era de 55 reales de vellón al día, y un buen cantante podía cobrar hasta 27 reales de vellón al día), el alquiler permitía el acceso al instrumento a bolsillos menos acaudalados; también se facilitaba a quienes gustaban de cambiar de tipo de piano con frecuencia, al tiempo que permitía adaptarse mejor a la demanda real de los distintos géneros y a las necesidades de los diferentes perfiles de aficionados.

48. Véase el apartado que lleva por nombre: «La familia de constructores de pianos (y órganos) Puig en el contexto del naciente mercado musical».

49. El precursor del piano vertical moderno fue el constructor inglés Robert Wornum, quien en 1811 patentó un piano vertical con las cuerdas dispuestas en diagonal y una altura total de 1,2 metros. Este modelo de piano vertical es el que se empieza a comercializar en Barcelona a partir de 1819, fecha en la que se ha localizado en el *Diario de Barcelona* la venta y alquiler de un piano vertical (19-09-1819, núm. 262, pág. 2099).

50. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ***E-Bih***, fondo municipal, sección Gremis, leg. 37/21.

Figura 5, A y B. Piano de mesa, de Andrés Puig, 1818. VINSEUM, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, ***E**-VIP*, MV-19267. 68 teclas, de Fa_{-1} a Do_6. Mecánica vienesa, con apagadores horizontales. Tiene tres registros que se accionan con rodilleras. Mueble de caoba y teclado de pino (?), con teclas naturales chapadas en hueso.[51]

3.2. Francisco Puig (1810-?), la reivindicación para una industria del piano nacional

De Francisco Puig se sabe bien poco.[52] Activo en la fabricación de pianos en las décadas de 1830 y 1840, tenía el taller en la misma calle que su padre, y compartía el taller con su hermano Juan, en la calle Conde del Asalto, núm. 86. Fue uno de los constructores que, junto con los fabricantes José Vila, Lorenzo Munné, Juan Munné y Antonio Vila,[53] se movilizó para reivindicar al Estado políticas proteccionistas para la industria nacional de pianos, como gravar con aranceles más cuantiosos los pianos importados del extranjero o prohibir la entrada de pianos extranjeros con el objetivo de defender los intereses comerciales y económicos de los constructores de pianos españoles. O sea, que, *de facto*, los propios constructores de instrumentos musicales españoles, que dejaron de estar agremiados con la desaparición de dichos gremios, continuaron siendo tan corporativistas y tan proteccionistas como anteriormente. En 1837, este grupo de constructores reclamó al Ministerio de Hacienda la prohibición de la entrada de pianos extranjeros en España, exponiendo lo siguiente:

> Cuando un ramo de manufactura o industria nacional llega a nivelarse en bondad y baratura con el extranjero, debe librársele de la rivalidad de este […]. El arancel vigente, consiste en 1.000 reales a cada uno en bandera española y 1.500 en extranjera. La experiencia ha manifestado la ineficacia de esta disposición, porque siendo tan baratísimos de compra los de fábrica alemana, resultan puestos aquí con poquísima diferencia a los buenos del país, y que, por ser tan corta, el capricho o la moda por el extranjero [los] hace preferibles a los nacionales […], y las fuentes de la riqueza pública consisten en el consumo de artículos nacionales. Los exponentes, pues, no solicitan en su favor otra cosa más que […] la prohibición absoluta de pianos extranjeros.[54]

51. Agradecemos a Jordi Farré Huguet, conservador del VINSEUM, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, que nos haya proporcionado las imágenes del piano de Juan Puig.

52. Casado con Carme Zamit; en 1846 tuvieron un hijo, Enric Puig Zamit (1846-?).

53. Antonio Vila ya en 1830 había realizado una queja al Ministerio de Hacienda pidiendo que se prohibiera temporalmente la introducción de pianos extranjeros en España. Véase Brugarolas Bonet, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849)…*, *op. cit.*

54. ***E**-Bbc*, fondo Junta de Comercio, caja 95, leg. LXVIII.

Esta petición fue denegada por el Ministerio, argumentando «que el impuesto que pagan a su introducción los pianos extranjeros ya es un estímulo bastante fuerte para la industria».[55] A pesar de la negativa gubernamental de llevar a cabo una política proteccionista, la mayor parte de los fabricantes de pianos barceloneses de esta etapa continuaron con su actividad y no impidió que, más allá de la década de 1840, se asentaran más constructores locales o extranjeros con otros perfiles comerciales, como Francisco Bernareggi, que buscó alianzas con firmas extranjeras para ampliar y consolidar el mercado del piano más allá de las fronteras nacionales.[56]

La última referencia comercial de Francisco Puig es de 1845, quien consta como «pianista» (es decir, pianero) en el libro de matrículas de comerciantes de 1845;[57] y la última referencia personal de dicho constructor es de 1846, año en que nació su hijo Enric. No se conserva ningún piano con la firma de Francisco Puig.

Juan Puig (1816-1883), pianero y organero

Formado en la construcción de pianos en el taller familiar (junto con su padre y su hermano Francisco) de la calle Conde del Asalto,[58] hacia 1834 fue pensionado por la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona para formarse en París durante seis años en el taller de la familia Cavaillé-Coll, en el que trabajaba Dominique Cavaillé-Coll (1771-1862) con sus dos hijos, Vincent (1808-1886) y Arístides (1811-1899).[59] A inicios de 1840, Juan Puig regresó a Barcelona, y en mayo de ese mismo año presentó ya ante la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona[60] el poikilórgano (un antecedente del

55. ***E**-Bbc*, fondo Junta de Comercio, caja 111, leg. LXXXI.

56. Estas reclamaciones a las instituciones estatales con jurisdicción legislativa o ejecutiva al respecto fueron una constante desde principios del siglo XIX y reflejan los ideales e intereses económicos de estos constructores de pianos, que pretendían potenciar una industria nacional, «protegida» frente a la competencia exterior. Según Bordas, uno de los problemas más importantes para la economía de los talleres y las fábricas de instrumentos fue la presencia en el mercado español (sobre todo barcelonés y madrileño) de instrumentos extranjeros, cuya importación proporcionaba garantías de modernidad para los clientes aficionados. En relación con la importación de instrumentos extranjeros y las consecuencias para el mercado español, consúltese: Bordas Ibáñez, Cristina (2004). *La producción y el comercio…*, *op. cit.*; García Mallo, Maria Carmen (2005). «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892». *Anuario Musical*, núm. 60, págs. 115-167.

57. ***E**-Bbc*, fondo Junta de Comercio, caja 142.

58. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ***E**-Bih*, fondo municipal, sección Catastro, serie IX-25, 1839.

59. Los reputados organeros franceses apellidados Cavaillé comenzaron la saga con el fraile dominico del Convento de Toulouse Joseph Cavaillé, a quien siguió su sobrino Jean-Pierre [o Pedro] (1743-1809), quien construyó, entre otros, los órganos de la iglesia barcelonesa de Santa Caterina. Jean-Pierre, afincado en la ciudad condal, se había casado en 1767 con la barcelonesa María Francisca Coll (hija de un fabricante de seda), a partir de donde sus hijos adoptarían comercialmente el nombre que se haría mundialmente famoso, Cavaillé-Coll. De hecho, su hijo Dominique-Hyacinthe [o Domingo] Cavaillé-Coll (1771-1862) fue el primero en adoptar el apellido compuesto. En 1788, Domingo construyó el órgano de la Colegiata de Puigcerdá y, al año siguiente, padre (Jean-Pierre) e hijo (Dominique-Hyacinthe) se reunieron en Barcelona, donde se instalaron, huyendo de la Revolución francesa. Ambos construyeron un órgano para Santa María del Mar (desde 1794, inaugurado en 1797). Trabajaron en otros varios instrumentos en San Juan de las Abadesas, la iglesia de la Merced de Barcelona, la Catedral de Vic, Castellón de Ampurias, o Tortosa. En 1799, Jean-Pierre Cavaillé construyó el órgano de la iglesia de San Miguel arcángel, de Torroja del Priorat (Tarragona). Domingo regresó a Francia en 1807. Pero el propio Domingo habría afinado nuevamente el órgano de Santa María del Mar, tras su inauguración, en 1822. Domingo tendría dos hijos: los hermanos Vincent (1808) y, el más famoso, Aristide (1811-1899); Ballús i Casóliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes: Francisco Andreví (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto, págs. 92, 162, 472, 555.

60. Boletín núm. 7 de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, 1841.

harmonium),[61] que era un instrumento de nueva invención que había sido creado por el taller de la casa Cavaillé-Coll en 1833, y del que todavía no se tenía noticia en España. El poikilórgano[62] construido por Puig y presentado ante la Academia causó gran interés y admiración, destacándose entonces que el «mérito» de Puig fue mejorar y conseguir un piano poikilórgano más económico y asequible para la mayoría de los aficionados a la música que los que se podrían importar de Francia.[63]

Juan Puig regresó en 1841 a París, donde continuó su formación durante tres años más en el taller de los organeros Cavaillé-Coll,[64] justo en el momento en el que Arístides Cavaillé-Coll estaba construyendo el órgano de Saint Denis, un órgano que inauguró una nueva manera de comprender el órgano y que sentó las bases de lo que sería el nuevo órgano romántico.[65] En 1844 regresó definitivamente a Barcelona, y se instaló de nuevo en el taller de pianos familiar de la calle Conde del Asalto, núm. 86.[66] Durante la década de 1840 iba a dedicarse a fabricar pianos junto con su hermano Francisco, y fue a partir de 1850 cuando abandonó definitivamente su actividad en el taller de pianos para dedicarse exclusivamente a la construcción y reparación de órganos.[67] A partir de entonces, iba a recibir encargos nacionales e internacionales, tanto para reparar como para fabricar nuevos órganos, convirtiéndose en el difusor en ámbito catalán del órgano romántico ideado por el taller de los Cavaillé-Coll de París, en el que Puig se formó, y con el que iba a mantener siempre el contacto en años venideros.

Uno de los primeros trabajos conocidos en el ámbito de la organería de Juan Puig es la reparación y recomposición del mecanismo del órgano de Santa María del Mar en 1854, del que se hizo eco oportunamente la prensa barcelonesa:

61. Este instrumento está formado por un conjunto de lengüetas metálicas que se hacen vibrar mediante un mecanismo de teclado que permite el acceso del aire (acumulado por fuelles accionados por pedales) a cada una de las lengüetas. La construcción de este instrumento y otros similares fue producto de un largo proceso de experimentación que comenzó en el siglo XVIII, cuando se conoció en Europa el principio musical de las lengüetas libres, de larga tradición en China y el sudeste asiático. Fargas y Soler, Antonio (1853). «Poikilórgano». En: *Diccionario de Música, ó sea Esplicacion y definicion de todas las palabras técnicas del arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, pág. 160: «Instrumento de teclado y de cañas libres, inventado por Vavailler-Coll, padre é hijos, factores de órganos; construido bajo los mismos principios sonoros que la *fisarmónica* (V. esta pal.), y cuyo sonido muy fuerte, sobretodo en los bajos, es susceptible de esfuerzo y disminucion. El *poikilorgano* tiene la pequeña forma de un piano cuadrado; pues solo es de tres pies de largo y dos de ancho». Asimismo, la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona conserva un *Informe acerca del poikilórgano* (órgano expresivo) construido por D. Juan Ruiz (octubre 1840). *Cfr.*: https://www.racab.cat/pdf/arxiu/inventari.pdf. (Consulta: 22-02-2025).

62. Armell Femenía, Montserrat; Ezquerro Esteban, Antonio (2003). «Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)». *Anuario Musical*, núm. 58, págs. 279-353.

63. Boletín núm. 8 de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, 1841. Véase también: Brugarolas Bonet, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849)…*, *op. cit.*

64. Durante esta segunda estancia en París, fruto de su matrimonio con Dolors Ferrer Ricomà, nacería su primer hijo, Gabriel Puig Ferrer. En la partida de nacimiento consta que ese año la familia Puig de París vivía en la Rue Pigalle, núm. 22.

65. Elizondo Iriarte, Esteban (2002). *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

66. En 1844, el Ayuntamiento de Barcelona realizó un listado de los carpinteros y ebanistas existentes en la ciudad. En él, Juan Puig aparecía registrado como carpintero que se dedicaba a la construcción de pianos y que vivía en la calle Conde del Asalto, núm. 86. Además, su segundo hijo, Francisco Puig Ferrer, nació ya en Barcelona en 1845, igual que los demás hijos que tuvo con Dolors Ferrer: en 1847 nace María Dolors; en 1849, Leocadia; en 1852, Rossend (que murió en 1853); en 1853, Joan; en 1855, Rossend; en 1858, Francisco; en 1861, Ricard, y en 1864, Alfons. Ninguno de los hijos de Juan Puig y Dolors Ferrer se dedicó a la construcción de pianos o a la organería.

67. Abrió primero un taller de organería en la calle Amargós, núm. 17; al poco tiempo, se trasladó a la calle San Pablo, núm. 51; en 1859 abrió un taller en la calle Baja de San Pedro, núm. 50, para, finalmente, trasladar su taller a la calle Conde del Asalto, núm. 40.

> El sábado después de mediodía fue probado el órgano de la parroquial iglesia de Santa María del Mar, cuyo mecanismo, que se había inhabilitado, ha sido recompuesto por le acreditado artífice organero D. Juan Puig. Tocaron en dicho instrumento los acreditados y conocidos organistas Rdo. D. Juan Quintana, D. Mateo Ferrer y D. Primitivo Pardás, quienes ensayaron todos los registros del órgano que hicieron brillar […].[68]

En otoño de 1855, en la iglesia de Belén de Barcelona, se expuso y se probó ya un nuevo órgano construido por Juan Puig, el cual debía enviar a la ciudad argentina de Paraná:

> Hemos visto y oído un órgano de un solo teclado que acaba de fabricar el señor Puig para Paraná y que ha funcionado estos días en la iglesia de Belén. […] Un armazón cuyo perímetro ocupa 28 palmos de alto, 16 de ancho y 10 de fondo encierra todo el mecanismo ingenioso y simétricamente distribuido y agrupado, a pesar de contener once registros. Un solo fuelle de simple presión y de sistema moderno ocupa la parte inferior del mecanismo para alimentar de aire el órgano, y se pone en obra muy fácilmente por medio de una palanca saliente y por un movimiento oscilatorio de arriba abajo; de modo que dicho órgano sobre tener la ventaja de poder ser colocado en reducido lugar sería hasta portátil si no fuese su peso, por estar colocado todo el mecanismo dentro de una armazón aislada. Notable es el poder y plenitud de voces del órgano que nos ocupa, en razón de su reducido volumen, tanto que no sería fácil se persuadiese de ello quien oiga el instrumento sin verlo de cerca […]. En fin, las buenas cualidades artísticas y mecánicas del expresado órgano, y lo económico de su precios, que creemos no pasa de 30.000 rs., hacen muy recomendable la obra del Sr. Puig, quien con la fabricación de dicho instrumento se ha hecho un buen lugar en el arte que profesa.[69]

Este órgano se aleja del principio de que cada teclado constituye un elemento sonoro autónomo cuyo fin es el diálogo con los demás teclados al servicio de la polifonía (lo que sería el concepto de órgano «antiguo» o «barroco»), siendo sustituido por un instrumento en el que la masa sonora es un todo, en el que los teclados, los registros solistas y la caja expresiva se constituyen en el medio a través del cual se desarrolla una expresividad más cercana al concepto orquestal y al subjetivismo romántico.[70]

Asimismo, Juan Puig restaura el órgano de la iglesia de San Vicente de Sarriá en 1861 (añadiéndole varios registros),[71] y unos meses más tarde, ya en 1862, recibe dos encargos: el de restaurar el órgano de la Seo de Manresa y el de construir un nuevo órgano para la iglesia parroquial de Sant Jaume de Barcelona (antigua iglesia del Convento de la Trinidad). Según se puede leer en el *Diario de Barcelona*, antes de llevar a cabo estos dos encargos:

> […] el inteligente maestro organero señor Puig sale hoy para París, con objeto de estudiar los adelantos que ha hecho el ramo de industria a que se dedica y aplicarlos al nuevo órgano que va a construir para la iglesia parroquial de San Jaime, en la Trinidad. El señor Puig es discípulo de Mr. Cavailler, uno de los más notables constructores de órganos del vecino imperio.

68. *Diario de Barcelona*, 25-07-1854, núm. 206, pág. 5307.
69. *Diario de Barcelona*, 02-10-1855, núm. 275, pág. 6989.
70. Elizondo, Esteban (2002). *La organería romántica…*, *op. cit.*
71. *Diario de Barcelona*, 02-03-1861, núm. 61, pág. 1991.

Respecto al encargo del órgano de Manresa, el *Diario de Barcelona*, en septiembre de 1862, se hace eco de la fiesta mayor de Manresa (31 de agosto) en cuyo instrumento el organista de la seo, Magí Pontí Ferrer (1816-1881), «[…] dejó conocer su habilidad en el rey de los instrumentos, recientemente restaurado por el organero señor Juan Puig, tocándolo no solo en la función del día anterior, sino también en los divinos oficios»[72]. Para el encargo del órgano de la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona, Juan Puig debía construir un nuevo órgano, «de mayores dimensiones y de excelentes voces, construido y montado según los últimos adelantos del arte», en sustitución del que dicha parroquia disponía.[73] Empezó a desmontar el antiguo órgano en septiembre de 1862 y el 17 de marzo se realizaba ya la prueba oficial del nuevo órgano, a cargo de Nicolau Manent (1827-1887), maestro de capilla de la iglesia de San Jaime, y de Gasull, organista de dicha iglesia.[74] La crónica de Antonio Fargas y Soler da una idea de las innovaciones que Puig introdujo en este órgano de la iglesia de San Jaime:

> […] catorce tubos en la cara, otros tantos de flautado, otros ídem de bordon, otros de veinte y ocho la octava. Estos cinco registros que componen los flautados son como que dijésemos el alma del órgano. Componen otros registros los nazardos de 12ª, 15ª y 17ª, y la corneta magna. Lo que se llama grande órgano encierra los llenos de 13ª y de 15ª. Luego hay el fagote, el oboe, flauta travesera y corno inglés, voces humanas y celestes: registro nuevo este último en Barcelona, que ha sido el primero en aplicarlo el señor Puig. También ha adicionado este fabricante, seis pedales de combinación, verdadera innovación aplicada al instrumento, que son: el primero para introducir a voluntad el lleno: la corneta y nazardos el 2º, la trompeta interior el 3º, la de la fachada el 4º, sirviendo el 5º para acumular los bajos del teclado en las contras, y el 6º de pedal espresivo que sirve para los ecos. Por medio de estos seis pedales colocados algo más elevado que los ordinarios, el organista puede cambiar momentáneamente de registro con solo apretar con la punta del pie uno de aquellos, proporcionándose combinaciones nuevas y de gran efecto […]. La fachada del nuevo órgano ha sido dirigida por el arquitecto don José Oriol Mestres […].[75]

Ese mismo año, Juan Puig restauró el órgano de la parroquia del Carmen de Barcelona,[76] así como el órgano de la Catedral de La Seu d'Urgell, cuyas:

> […] excelentes voces han puesto otra vez de manifiesto la gran nombradía que dicho señor ha alcanzado en los célebres órganos de Santa María del Mar y del Pino de esta capital, en el de la Seo de Manresa, en el de la escolanía de Montserrat y en muchos otros, especialmente en el nuevo de San Jaime de esta capital, en el cual puso combinaciones desconocidas en este país, y especialmente el tan celebrado registro llamado de voces celestes […].[77]

72. *Diario de Barcelona*, 02-09-1862, núm. 245, pág. 7859. Sobre M. Pontí, véase Ballús Casóliva, Glòria (2023). «Magí Pontí y Ferrer (1815-1881): Organista, maestro de capilla, compositor y pedagogo. Materiales para su biografía». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 17, págs. 100-127.

73. *Diario de Barcelona*, 15-09-1862, núm. 258, pág. 8250.

74. *Diario de Barcelona*, 17-03-1863, núm. 76, pág. 2450.

75. El arquitecto Josep Oriol Mestres (1815-1895) se encargó de remodelar el templo, ampliando el presbiterio, rehaciendo las dependencias secundarias y dotando al conjunto de una fisionomía neogótica que repercutió especialmente en las partes barrocas y la fachada principal, donde reformó las pocas aperturas existentes, entre ellas, un óculo bajo la cubierta a dos vertientes. *Diario de Barcelona*, 20-03-1863, núm. 70, pág. 2550.

76. Un discípulo de Juan Puig, Esteban Font, también en 1863, renovó por completo el órgano de la iglesia de San Pablo. Véase: *Diario de Barcelona*, 07-07-1863, núm. 188, pág. 6078.

77. *Diario de Barcelona*, 29-11-1863, núm. 333, pág. 10900.

Y, además, se le iba a encargar la reconstrucción del órgano de Arenys de Mar,[78] que acabaría en febrero de 1864,[79] año en el que también recompuso el órgano de la Colegiata de San Félix de Gerona, al cual:

> […] los tres registros que se han añadido de clarín, bajo y trompa real, son muy buenos y la total afinación del órgano está bien del todo. Felicitamos al señor Puig por lo bien que ha desempeñado su cometido y desearamos que se le confiara el arreglo del de la Catedral, que en tan mal estado se halla.[80]

A lo largo de la década de 1860 continuaron los encargos de reparar, restaurar, recomponer o construir de nuevo algunos de los órganos de las principales iglesias de la capital, como el de la iglesia de San Justo y Pastor, en 1866, para el que: «[…] en la cadireta ha añadido el hermoso registro llamado 'sancional' [sic] [¿salicional?] y en los nuevos registros de los ecos figura el inimitable de las voces celestes, registros ambos que hasta ahora únicamente poseía la parroquia de Sant Jaume […]»;[81] o bien el proyecto de renovación del órgano (la sustitución de un armónium por un órgano) en el Convento de la Esperanza, que lo iniciará en 1868 y le llevará varios años, hasta 1879:

> […] esta tarde a las cinco ha de hacerse la prueba oficial del nuevo órgano que para la iglesia de la Esperanza ha construido el organero D. Juan Puig. La Junta de la Congregación ha nombrado para que lo examinen a D. José Marraco, maestro de capilla de la Catedral Basílica, a D. Candido Candi, organista de San Justo y a D. Cayetano Casadevall, que lo es de la iglesia de la Enseñanza.[82]

Y, finalmente, en 1876 se inauguró el órgano de la iglesia de la Merced, renovado también por Puig:

> Acudió una regular concurrencia a oír los efectos que sacaron del instrumento los cuatro artistas que lo tocaron. Fueron estos el reverendo Sr. Gili, organista de la misma iglesia, tenor de la capilla de música de la Merced, el Sr. Pardás, organista de Santa María del Mar, y el Sr. Candi [Càndid Candi i Casanovas], que lo es de San Justo. Las piezas que se ejecutaron para dar a conocer la bondad del órgano, los nuevos registros que se han añadido y las diversas combinaciones que ahora pueden hacerse fueron muchas, pues la prueba duró desde las tres a las seis de la tarde […]. La renovación del órgano contribuirá a dar mayor solemnidad a las funciones que se celebran en dicha iglesia y especialmente a aquellas en las que la orquesta toca combinada con el órgano.[83]

Puig, formado en los talleres Cavaillé-Coll de París, y al día de las novedades técnicas que iban surgiendo en la organería europea, acabó siendo uno de los artífices del cambio sonoro y técnico del órgano en Cataluña para adaptarlo a la estética musical romántica. Murió el 30 marzo de 1883 y el 31

78. *Diario de Barcelona*, 10-09-1863, núm. 253, pág. 8195.

79. Probaron dicho órgano el organista Nicolau Manent (1827-1887) y Primitivo Pardás (1829-1897). Véase: *El telégrafo*, 20-02-1864, núm. 91, pág. 1217.

80. *El telégrafo*, 01-09-1864, núm. 290, pág. 6093.

81. *Diario de Barcelona*, 23-04-1866, núm. 113, pág. 3963.

82. *Diario de Barcelona*, 06-02-1879, núm. 57, pág. 1574.

83. *Diario de Barcelona*, 24-03-1876, núm. 87, pág. 3497.

de marzo se le recordaba en el *Diario de Barcelona* con una gran esquela[84], y en el diario *El Diluvio*, con las siguientes palabras:

> […] dejó de existir el inteligente organero don Juan Puig, inteligente industrial que deja como obras suyas una porción de órganos ya construidos, ya renovados por él, entre los cuales pueden citarse el de San Jaime, el de Santa María, y otros muchos de esta capital y de otras poblaciones […].[85]

Figura 6. Fotografía de Juan Puig Serra, c. 1875.
Foto cedida por Mercè Baró Puig.

4. Conclusiones

La saga de fabricantes de pianos y órganos Puig, que se extiende a lo largo del siglo XIX, permite explicar, por un lado, la irrupción del piano en el mercado musical barcelonés, y, por otro, la expansión del órgano romántico en Cataluña. En el caso del piano, los Puig, al igual que otros constructores locales de pianos como Manuel Bordas o los hermanos Munné, vieron un nicho de negocio en el mercado barcelonés y catalán, con la fabricación y venta o alquiler de los modelos de los pianos de mesa vieneses: eran pianos sencillos, apenas sin decoración, de entre 60 y 68 teclas, de fácil transporte y más económicos que los pianos de importación. Este modelo de piano es el que «inundó» el mercado musical, «democratizando» el acceso y uso a dicho instrumento; este modelo se convirtió en el instrumento más destacado en el ámbito musical privado, convirtiéndose en el símbolo de una transformación social en torno a la música que también generará un volumen de negocio sin precedentes en el mundo de la edición musical.

En el caso del órgano, la saga de los Puig jugará un papel muy importante en la implantación del órgano romántico en Cataluña. Tal como se ha podido documentar, Juan Puig, formado en París en la

84. *Diario de Barcelona*, 31-03-1883, núm. 90, pág. 3909.
85. *El Diluvio*, 31-03-1883, núm. 90, pág. 2562.

fábrica de Cavaillé-Coll, se verá implicado en la sustitución, restauración o reparación de un buen número de órganos barrocos o antiguos (repartidos por una amplia geografía catalana y hasta de ultramar) por los nuevos modelos, técnicas o materiales propios del órgano romántico.

Así, los Puig se convierten en una pieza importante en el proceso de cambio y transformación de la factura instrumental barcelonesa y catalana del siglo XIX, y, en definitiva, del sonido del siglo XIX.

5. Bibliografía

Andrés González-Cobos, Ramón (2009). *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Península.

Ballús Casóliva, Glòria (2023). «Magí Pontí y Ferrer (1815-1881): Organista, maestro de capilla, compositor y pedagogo. Materiales para su biografía». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 17, págs. 100-127.

Ballús Casóliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreví (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante.* Madrid: Alpuerto.

Bordas Ibáñez, Cristina (2004). *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca.1870*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Bordas Ibáñez, Cristina (2014). «La guitarra: un objeto sonoro y social». *Scherzo*, núm. 302, diciembre 2014, págs. 80-83.

Brugarolas Bonet, Oriol (2015). *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Brugarolas Bonet, Oriol (2018). «Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830». *Revista de Musicología*, 41/2, págs. 79-110.

Brugarolas Bonet, Oriol (ed.) (2019). *La música en el* Diario de Barcelona*, 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea.* Valencia: Calambur, colección Biblioteca Litterae, 36.

Elizondo Iriarte, Esteban (2002). *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

Escalas i Llimona, Romá (dir.) (1991). *Museu de la Música. 1/ Catàleg d'instruments.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Escalas i Llimona, Romá (dir.) (2007). *El Museu de la Música de Barcelona a la Casa Quadras. 1983-2001.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura-Museu de la Música.

Ezquerro Esteban, Antonio; Ezquerro Guerrero, Cinta (2018). «Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (1873-1925). Parte I: Una biografía en su contexto». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 5.

Ezquerro Esteban, Antonio; Ezquerro Guerrero, Cinta (2019). «Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (*1873; †1925). Parte II. Una obra original, hija de su tiempo». C*uadernos de Investigación Musical*, núm 7, págs. 161-232.

Fargas y Soler, Antonio (1853). «Poikilórgano». En: *Diccionario de Música, ó sea Esplicacion y definicion de todas las palabras técnicas del arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer.

Grande Escosa, Manuel (2025). *La música para tecla en las catedrales de Zaragoza entre 1750 y 1835. Estudio de la actividad del músico de tecla de la época. Inventario y edición crítica de obras inéditas*.Tesis doctoral. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Guaita Gabaldón, José Gabriel (2023). *El piano en València (1790-1856) construcción, mercado y uso social*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

Haine, Malou (dir.) (2000). *Musée des Instruments de Musique. Guide du Visiteur.* Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga ed., Musée des Instruments de Musique.

Marín Cos, Estel; Brugarolas Bonet, Oriol (2021). «La cultura del piano a Catalunya (1788-1901): dels inicis a la pianomania». *Catalan Historical Review*, núm. 14, págs. 163-177.

Mutsumi, Fukushima (2008). *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Palacios Uribe, Jimena (2024). *El comercio de instrumentos musicales importados a México durante el siglo XIX. Venta, distribución y repercusiones socioculturales*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Vanderbellen, Pascale (1994). *Le piano de style en Europe. Des origens à 1850.* Liège: Mardaga.

D

MÚSICA Y MÚSICOS. PROTOCOLO, RITUAL Y CEREMONIA

Das Reichsfürstentum Salzburg im Zeitenwandel. Eine musikalische Spurenlese vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis ans Ende der territorialen Selbständigkeit

Thomas Hochradner
Universität Mozarteum Salzburg

Zweimal gelang es gegen Ende des 17. Jahrhunderts, unter der Ägide eines der Musik zugeneigten Fürsterzbischofs hochqualifizierte Künstler für Salzburg zu gewinnen. Heinrich Biber (1644–1704) kehrte 1670 von einer Reise zum Tiroler Geigenbauer Jakob Stainer nicht mehr an seinen Dienstort Kremsier zurück, sondern wurde vom Salzburger Erzbischof abgeworben, Georg Muffat (1653–1704) wurde 1678 nach Aufenthalten in Ingolstadt, Wien und Prag am Salzburger Hof als Hoforganist angestellt.[1] Beide waren Ausländer, stammte Muffat ja aus Megève in Savoyen und Biber aus dem habsburgischen Böhmen, während Salzburg ein selbständiges Territorium des Deutschen Reiches war. Ihre Verpflichtung brachte nicht nur internationales Renommee nach Salzburg, sondern verströmte es wiederum nach außen. Deutlich wird die herausragende Stellung Bibers und Muffats über die große Anzahl von Musikdrucken, die sie in Salzburg und sogar in Nürnberg herausbrachten, einem Zentrum der Distribution von Musik. Diese Drucke belegen, dass die weltliche Musikpflege an der Salzburger Residenz – zumindest zuzeiten eines davon eingenommenen Fürsterzbischofs, dazumal Max Gandolph Graf Khuenburg (1622–1687) —von reger Frequenz und hohem Standard gewesen ist. Eine bunte Palette an Werken verschiedener kammermusikalischer Besetzung, größtenteils Sonaten, Suiten oder Partiten, gelangte so über die Grenzen des Erzstiftes Salzburg hinweg in Umlauf. Einige davon verraten mit erheblichen spieltechnischen Anforderungen, dass ihre Autoren exzellente Virtuosen gewesen sein müssen: Biber, der Geiger, konnte seine *Sonatae violino solo representativa* sogar über Nürnberg vertreiben, Muffat mit seinem *Apparatus musico-organisticus* einen —wie die anschließende abschriftliche Überlieferung zeigt— überaus hohen Bekanntheitsgrad erreichen.

Die Anstellungen Bibers bzw. Muffats bestätigen aber indirekt, dass italienische Komponisten am Salzburger Hof seit dem Dreißigjährigen Krieg nicht mehr haben Fuß fassen können. Erst gegen 1700 bemerkt man ein teilweises Umdenken. Salzburgs letzter großer, Bauherr', Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun (1643–1709), und sein musikliebender Nachfolger, Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach (1665–1727), öffneten sich —wenngleich behutsamx— wieder italienischen Einflüssen. Dieser vorsichtige Umschwung ist vor dem Hintergrund des Spanischen Erbfolgekriegs zu sehen. War Georg Muffat und später Bibers Sohn Carl Heinrich (1681–1749) schon vor dessen Beginn eine Studienreise nach Italien

1. Dazu wie auch grundsätzlich zur Musikgeschichte Salzburgs siehe hier und für das Folgende die entsprechenden Kapitel in Stenzl, Jürg; Hintermaier, Ernst; Walterskirchen, Gerhard (Hrsg.) (2005). *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert.* Salzburg: Anton Pustet.

erlaubt worden, lösten die kriegerischen Auseinandersetzungen, die hauptsächlich in Italien stattfanden, einen Exodus italienischer Künstler nach Norden aus,[2] der sich auch im Personal der Salzburger Hofmusikkapelle niederschlug.[3] Gleichzeitig büßten in Salzburg ältere stilistische Prägungen, insbesondere mehrchörige Dispositionen und das konzertierende Moment, an Bedeutung ein. Nunmehr dominierte der süddeutsch-österreichische Stil, wobei man sich am Vorbild des Wiener Kaiserhofes orientierte, der seinerseits die kompositorische Aktualität über etliche italienische Kapellmeister aufsog.

Auch der Venezianer Antonio Caldara (1670–1736), den Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach als Komponisten von Oratorien und Opern so sehr schätzte, dass er nicht nur dessen Werke in Salzburg aufführen ließ, sondern sogar Kompositionsaufträge an Caldara vergab, muss als Vertreter eines italophilen, aber letztlich imperialen Wiener Musiklebens gesehen werden. Schließlich war er Vizekapellmeister des kaiserlichen Hofes. Doch, selbst wenn seine Werke einen besonderen Platz in Salzburgs Musikgeschichte beanspruchen: sie waren additiv und sorgten nicht für den Bedarf des musikalischen Alltags in der Residenz. Gebraucht wurden dazu in Sonderheit Partiten, wie sie Hofkapellmeister Mathias Siegmund Biechteler (1670–1743) —abermals kein Salzburger, sondern Österreicher und aus der Südsteiermark gebürtig— nach einer Aufstellung des Hofkopisten Ferdinand Samber für die Jahre 1712/13 haufenweise komponiert hat. Überhaupt lässt diese Quelle gut erkennen, welche Musik zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Residenz erklang: Neben Partiten waren es – jeweils in deutlich geringerer Anzahl —einzelne Arien, Kantaten, auch Menuette; kaum etwas davon wurde von auswärts bezogen. Zu Zeiten, als das Erzstift unter politischen Druck geriet und man über seine Säkularisation nachzudenken begann, scheint demnach eine kulturelle Abnabelung gegriffen zu haben. Aber das Verhalten könnte auch einem Trend der Zeit geschuldet sein; eine vergleichbare Hermetik des Repertoires lässt sich für den Wiener Kaiserhof nachweisen. In jedem Fall bleibt —da die musikalischen Quellen zur weltlichen Musik dieser Zeit verloren gegangen sind— offen, ob die Werke Biechtelers und dann seines Nachfolgers Carl Heinrich Biber qualitativ mit den Kompositionen eines Heinrich Biber oder Georg Muffat haben mithalten können.

Von einer internationalen Strahlkraft des Musiklebens am Salzburger Hof kann für die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts nicht mehr die Rede sein. Nur zufällig gelangte eine *Sonata a 6* von Gottfried Finger (ca.1660-1730), der zwischen 1688 und 1703 in London und Amsterdam insgesamt neun Drucke mit Instrumentalwerken für kleine Besetzungen, nahezu ausschließlich Sonaten, veröffentlicht hatte, in den Notenbestand des Salzburger Doms.[4] Vermutlich hatte der unglückliche Ausgang eines Kompositionswettbewerbs, bei welchem er nur den vierten Platz belegte, Finger dazu bewogen London 1701 zu verlassen und damit ein reiches Tätigkeitsfeld aufzugeben, in dem er sich über eineinhalb Jahrzehnte etabliert hatte. Über Wien und Berlin, wo er 1702 der Kapelle Sophie Charlottes, der Königin von Preußen angehörte, zog es ihn nach Breslau, wo Finger 1706 als Kammermusiker und Instrumentalkomponist im Dienst des Herzogs Carl Philipp von Pfalz-Neuburg (1661–1742) nachzuweisen ist. Als dieser 1707 zum Gouverneur von Tirol bestellt wurde, gelangte Finger im Gefolge des Herzogs nach Innsbruck. Damals muss es gelungen sein, Fingers *Sonata a 6* für den Salzburger Hof zu erwerben.

2. Vgl. Hochradner, Thomas (2011). «Musik im Zeitspiegel des Spanischen Erbfolgekriegs». In: Gernot Gruber; Herbert Schneider (Hrsg.). *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, hg. v. Axel Beer in Verbindung mit Gernot Gruber und Herbert Schneider, Tutzing: Schneider (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 45), S. 131–144.

3. Vgl. Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal.* Phil Diss. Paris Lodron Universität Salzburg.

4. Zu Gottfried Finger vgl. Holman, Peter; Rawson, Robert G. (2001). «Finger, Gottfried». In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, London / New York: MacMillan, Bd. 8, S. 829–831.

Woher kamen die Musiker, die alle die musikalischen Dienste —sowohl im Dom als auch zur Hoftafel, zu den Hofkonzerten und bei den gelegentlichen Aufführungen dramatischer Werke— zu leisten hatten? Wie der verdienstvollen, leider ungedruckt gebliebenen Dissertation von Ernst Hintermaier zu entnehmen ist, lässt sich durchaus von einem bunt zusammengewürfelten Orchester sprechen: Bei ca. 20 Prozent ungeklärter Herkunft stammten 28% der Musiker aus Salzburg, 52% aber aus dem Ausland, die meisten von diesen wiederum aus Bayern und den Österreichischen Erblanden, dazu je ungefähr 10 Prozent aus Böhmen und Mähren bzw. Italien. Die Fluktuation in die Hofmusik war deutlich höher als der Abgang; etwa 75% ihrer Mitglieder starben in Salzburg, was nebenher für einen lukrativen Gehaltspegel spricht. Nach einer Aufstellung aus dem Jahr 1785 verdiente ein Hofmusiker durchschnittlich 23 Gulden monatlich; zum Vergleich bezog ein Heiduck (= Wächter) 14 Gulden, der Leibarzt 47 Gulden, der Obersthofmeister deren 200.[5] Insgesamt stand der soziale Status der meisten Mitglieder der Salzburger Hofmusikkapelle über das 18. Jahrhundert hinweg weit über Musikern anderer Residenzen, deren Aufgaben eine Notiz des Musikpublizisten Johann Mattheson in dessen *Critica musica* verdeutlicht, wonach

> […] fast jeder Grand Seigneur en diminutif, und jeder Dorff-Herrscher gleich ein Paar Violons, Hautbois, Cors de chasse etc. zur Aufwartung um sich haben will, doch so, daß sie zugleich eine voll-jährige Liverey tragen, Schuputzen, Perüken pudern, hinter der Kutsche stehen, und Laquaien Besoldung so wohl, als Bewirthung, geniessen; dabey beßere Musicanten agiren sollen, als alle Kunst-Pfeiffer.[6]

Als Hofmusiker gemäß Anstellungsdekret als Ante-camera-Kammerdiener oder —etwas niedriger gestuft— als Kammerportier bei Hof beschäftigt zu sein, bedeutete also keineswegs, nur den Zugang zu den Gemächern bis zu den Privaträumen des Erzbischofs zu erhalten. Doch scheint es, haben sich die Salzburger Hofmusiker in der erzbischöflichen Residenz von gewöhnlichen Diensten abgrenzen können. Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) deutet es an, als er sich angelegentlich des Wiener Aufenthaltes 1781, bei dem es zum Bruch mit den Salzburger Diensten kommen wird, am 24. März 1781 über die Sitzregelung bei Tisch echauffiert:

> was giebt er mir denn für ‹distinction›? – H: v: kleinmayer, Beneckè haben mit dem Erlauchten graf ‹Arco› eine extra=tafel; – das wäre ‹distinction› wenn ich bey dieser ‹tafel wäre› – aber nicht bey den ‹kammerdienern› die, ausser den Ersten Platz beym ‹tisch› die lüster anzünden, die thür aufmachen, und in vorzimmer bleiben müssen, wenn ich darinn bin – und bej die herrn köche.[7]

Dass ihnen zwecks Weiterbildung, im Falle der Mozarts auch zur Steigerung des Ansehens der Salzburger Residenz im Ausland, oft bezahlter Reiseurlaub gewährt wurde,[8] war ein Vorteil der Hofmusiker, den Leopold Mozart (1719–1787) geschickt und oft zu nutzen wusste. Außerdem waren die Musiker der Hofgesellschaft, in Salzburg sind es vor allem die Domherren, nahe und wurden so für das ein

5. Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle...*, *op. cit.*, S. XXX und XXXVIII f.

6. Mattheson, Johann (1725). *Critica musica.* Bd. 2, Hamburg: im Selbstverlag, S. 169 f.

7. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe in 7 Bänden, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm Adolf Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Kassel u.a.: Bärenreiter, Bd. III, Nr. 585, S. 97f. – Franz Thaddäus von Kleinmayrn war Direktor des Hofrates, Johann Michael Bönike Konsistorialsekretär; beide zählten zum engeren Beraterstab Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredos.

8. Hintermaier (wie Anm. 3), S. XXXII.

oder andere, Nebengeschäft' angesprochen. Leopold Mozart musizierte beispielsweise privatim mit dem Domherren Johannes Baptist von Thurn-Valsassina, während er noch als Akzessist, will heißen unbesoldeter Anwärter in der Hofmusikkapelle mitwirkte. Es liegt nahe, dass man sich zum ersten Mal während der Hoftafel begegnet war.

Aufgetragen zur Hoftafel wurde in der Regel im Thronsaal der Residenz. Ob Musik gespielt wurde, bestimmten der Erzbischof oder der Obersthofmeister, wer zu spielen hatte, der Hofkapellmeister, Vizekapellmeister oder einer der Konzertmeister, die Leopold Mozart in einem Bericht über die Musik am Salzburger Hof 1757 als «Hofkomponisten» bezeichnet. Das Dirigat wechselte wöchentlich. Derjenige, dem es zufiel, durfte auch die zu musizierenden Werke auswählen – eine Gelegenheit, die Leopold Mozart als Forum für Kompositionen seines Sohnes weidlich nutzte. Überdies waren nicht nur die Geiger und Bläser, sondern auch die Hoftrompeter in den Betrieb der Hoftafel mit eingebunden – und das keineswegs nur musikalisch, wie ein Bericht des Oberststallmeisters Leopold Graf Khuenburg aus dem Jahr 1803 bezeugt:

> Damals, als die Zahl von 12 Trompetern und 2 Paukern vollzählig gewesen, waren ihre Dienste Verrichtungen in folgender Ordnung eingetheilt. Zwey musten täglich bey Hofe den Morgensegen blasen, so wie auch unter der Hof tafel, zu welcher Ein Trompeter mit dem Porçel das Zeichen geben mußte, Stücke, und Aufzüge, folglich waren täglich 3 im Dienste, welche dann von 8 zu 8 Tägen gewechselt wurden. Die 2 Trompeter, welche den Morgen Segen bey Hofe blasen, mußten auch 3 mahle in der Woche bey dem Oberstallmeister Morgens blasen. iene Trompeter, welche nebst ihren Instrumenten noch anderer kündig waren, wurden zur gewöhnlichen Hofmusick beruffen, auch wurden die brauchbarsten ausgesucht, welche in eigenen Kleidern zur Aufwartung bey der Hoftafel gezogen wurden, doch hat ieder dieser zum Antritt eine Uniform, gleich ienen der Kammerportiere bekommen, nur ihre Trompeters Westen mußten sie dazu beybehalten.[9]

Dass die Hoftrompeter zur Tafel aufzuwarten hatten, überrascht insofern, als sie in manchem eine Sonderstellung besaßen. Sie trugen eine eigene Uniform, verdienten überdurchschnittlich und unterstanden —da sie teilweise berittene Dienste zu leisten hatten— dem Oberststallmeister, nicht dem Obersthofmeister. Doch bei all diesen Details: Über das gesamte 18. Jahrhundert hinweg erfährt man kaum je etwas Genaueres über die Musik in der Salzburger Residenz. Was 1747 ein venezianischer Kavalier, Giovanni Benedetto Giovanelli, auf seiner Tour d'Europe aus Salzburg berichtet, spricht Bände:

> Bei der Tafel lebt man französisch, man beobachtet keinen Rang, wenn es nicht vom Erzbischof angeordnet ist, man hat auch kein Brindisi [keinen Trinkspruch], eine sehr bequeme Sache für eine so große Tafel wie diese von 30 oder mehr Personen, einschließlich des Gardehauptmannes, der immer an der Tafel teilnimmt. Wenn der Erzbischof da ist, dienen nur Kämmerer. Sein Hof ist sehr prächtig und übertrifft vielleicht alle geistlichen Fürsten Deutschlands, auch die Kurfürsten […]

Tafelmusik ist selbstverständlich, sie findet kein besonderes Augenmerk. Auch nicht am 30. November, dem Namenstag des regierenden Fürsterzbischofs Andreas Jakob Graf Dietrichstein (1689–1753). Dazu heißt es bei Giovanelli nur: «Abends wurde eine mittelmäßige italienische Cantate aufgeführt.

9. Ebenda, S. XXI.

Die Musiker waren Deutsche. Auch der Text war nicht sehr glücklich».[10] Eine Randnotiz nur, die aber deutlich vor Augen führt, dass sich die Salzburger Hofmusikkapelle damals weder in Bezug auf das Repertoire noch im Personal dergestalt internationalisiert hatte, wie es im Zeitgeschmack der Jahrhundertmitte vielerorts im Deutschen Reich schon geschehen war.

Heinrich Pichler, ein zum Studium der Theologie an die Universität Salzburg geschickter Frater aus dem Stift Kremsmünster, fand zwar selten Zugang zum Hof, beobachtete dann aber das musikalische Geschehen aufmerksamer als der Venezianer Giovanelli. Am 7. November 1745 konnte er in sein Tagebuch eintragen:

> Nachmittag umb 1 Uhr giengen einige und auch ich nacher Hof, weillen offene Tafel ware und kunte zusehen, wer nur wollte und [Eb. Jakob Ernst hält] 2–3 offene Tafel, wo hingegen seyn Vorfahrer selten eine gehabt. dieses nicht nur heunt, sondern haltete dieser Erzbischof alle Wochen. Heunt also speisete man in Kaysersaal […] Unter dieser Tafel waren in der Mitte die Musicanten, nemblich 24 Geiger und machten Parthien.[11]

Auch wenn eine Aufführung im Hoftheater besucht werden durfte oder Offener Ball bei Hof angesagt war, beides selbstredend Spielanlässe für die Hofmusik, war Pichler zugegen. Am 1. Mai 1746 besuchte er abermals eine Offene Tafel und notiert dazu: «Unter dieser Tafel wurden sehr viel Concert gemacht, hernach auch ein welsche Cantaten von der alten Frau Parisin und von dem Michelazki gesungen».[12] Da an diesem Tag (einem Eigenrecht der Salzburger Erzbischöfe zufolge) ein neuer Bischof von Chiemsee ernannt worden war, ging es musikalisch noch weiter: «Umb 4 Uhr wurde bey Hof in dem Saal eine Serenada gemacht, welche eine gleine Opera kunt genent werden».[13]

Ebenso hausbacken wie internationaler Herkunft waren nach wie vor die Komponisten der aufgeführten Werke. In jungen Jahren in Salzburg zugewandert, hatten sie sich in der Hofmusikkapelle hochgedient. Biechteler und Carl Heinrich Biber folgten als Hofkapellmeister Johann Ernst Eberlin, der aus Schwaben stammte, und Giuseppe Lolli aus Bologna. Allesamt sorgten sie für ein lokales Repertoire, das handschriftlich festgehalten wurde und – ganz im Sinne einer vornehmen Hofhaltung – prinzipiell hermetisch blieb. Weder drangen Abschriften zahlreich nach außen (am ehesten geschah es durch in Salzburg weilende Konventualen), noch sorgte man in großem Stil für Zuwachs aus dem Ausland. Erst in den 1760er Jahren begannen Noten aus dem Besitz der Salzburger Hofmusikkapelle allmählich auch außerhalb der Residenz zu kursieren. Die Mozarts hatten auf ihren Reisen immer eigene Kompositionen bei sich, um spontan etwas vorzeigen oder besser noch aufführen lassen zu können. Und Wolfgang Amadé schreibt am 15. Mai 1784 aus Wien seinem Vater: ‹denn es ist den kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, als den in Wienn; —ich weis ganz zuverlässig, daß Hofstetter[14] des Haydn [Johann Michael Haydn] Musique dopelt copiert— ich habe seine Neuesten 3 Sinfonien wirklich».[15]

10. Martin, Franz (1950). «Ein venezianischer Kavalier über Salzburg von 1747». *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 90, S. 160–165: 165.

11. Martin, Franz (1937/38). «Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts». *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 37/38, S. 1–48: 3 f.

12. Ebenda, S. 21. Ausführende war demnach Maria Katharina Paris, geb. Michl, seit 1732 Gattin des Organisten Joseph Georg Paris, und Joseph Michelansky (ca.1698–1784), den Komponisten der Kantate teilt Pichler nicht mit.

13. Ebenda.

14. Felix Hofstätter (c.1744–1814), ein Kopist der Salzburger Hofmusikkapelle.

15. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 7), Bd. III, Nr. 790, S. 313.

Die Herkunft der Hof- und Vizekapellmeister blieb bis ans Ende des Erzstiftes breit gestreut. Nachfolgend kamen Vizekapellmeister Leopold Mozart aus Augsburg in Schwaben, Hoforganist Anton Cajetan Adlgasser aus Inzell in Bayern, Konzertmeister Johann Michael Haydn aus Rohrau, also den Österreichischen Erblanden. Wolfgang Amadé Mozart, aus Salzburg gebürtig, fällt unter der lokalen musikalischen Prominenz also aus der Reihe, profitierte aber wie die anderen Genannten von einem Aufschwung der Hofmusikkapelle. Darüber informierte ein in Salzburg lebender Engländer namens Lewis de Visme den Musikschriftsteller Charles Burney, der 1772 in *The Present State of Music in Germany* vermerkte:

> The archbishop and sovereign of Saltzburg is very magnificent in his support of music, having usually near a hundred performers, vocal and instrumental, in his service. The prince is himself a dilettante, and good performer on the violin; he has lately been at great pains to reform his band, which has been accused of being more remarkable for coarseness and noise, than delicacy and high-finishing.[16]

Die qualitative Steigerung begleitete eine Zeit der Öffnung. Mit Siegmund Graf Schrattenbach (1698, reg. 1753–1771) und —was vielleicht erstaunt— Hieronymus Graf Colloredo (1732, reg. weltlich 1772-1803 bzw. geistlich -1812) regierten musikaffine Fürsterzbischöfe. Schrattenbach, ein ‚Theaterfan', impulsierte musikdramatische Aufführungen bei Hof und ging so weit, vielversprechende junge Sängerinnen zur Ausbildung nach Venedig zu schicken, um Frauenrollen mit Hofsängerinnen besetzen zu können. Wozu neben Opern der auswärtigen Komponisten Sarti und Sacchini auch Werke der Salzburger Tonschöpfer Anton Cajetan Adlgasser (der zuvor zur Schulung in Italien gewesen war, mit *Nitetti*) und Wolfgang Amadé Mozart (mit *La finta semplice*) zur Aufführung kamen.

Colloredo behielt zwar zunächst die Opernproduktion bei, wollte sich aber, persönlichem Geschmack wie auch dem Zug zur Noblesse folgend, mit italienischen Kapellmeistern umgeben. So beauftragte er Domenico Fischietti (c.1725-ca.1810) und später Luigi Gatti (1740-1817), die er auch an den Salzburger Hof berufen hatte. Mozart kam dagegen nur noch einmal, mit *Il re pastore* zum Zug, als Maximilian Franz, der jüngste Sohn von Maria Theresia und Franz Stephan von Habsburg-Lothringen, 1775 zu Besuch in Salzburg weilte. Wohl kein Zufall. Es scheint, als ob Colloredo, der sich in kleinen Gesellschaften manchmal selbst als Geiger unter die Musiker mischte, doch seinen Besten mit der Komposition einer Serenata zu so festlich-fürstlichem Anlass beauftragen wollte.

Über Luigi Gatti, der damals noch nicht verfügbar war, wird die Internationalität im Spiegel des Musiklebens an der Salzburger Residenz nachgerade verdeutlicht.[17] Gatti war ein bereits etablierter Komponist, während Vater und Sohn Mozart 1770 auf ihrer Italienreise Mantua erreichten und sich mit Wolfgang Amadés Auftritt im dortigen Teatro Scientifico kurzfristig ein näherer Kontakt ergab. Wie Leopold in seinen Briefen erwähnt, hat Gatti damals sogar eine Messe von Wolfgang Amadé (vermutlich die Dominicus-Messe KV 66) kopiert. Es lag freilich nicht an dieser Begegnung, dass Colloredo schließlich Verhandlungen mit ihm aufnahm, sondern geschah aufgrund einer Empfehlung aus

16. Burney, Charles (1773). *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and The Netherlands Being Dr. Charles Burney's Account of his Musical Experiences*. Hrsg. von Percy A. Scholes. London u.a. 1959, S. 238.

17. Zu Leben und Werk von Luigi Gatti vgl. Neumayr, Eva; Laubhold, Lars (Hrsg.) (2013). *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817).* Lucca: Libreria Musicale Italiana (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte*, 10; *Musicologica transalpina*, 2).

dem Familienkreis, seitens des Verwandten Anton Theodor Graf Colloredo.[18] «Luigi gatti von Mantua, den der Erzb: von Ollmütz als einen vornehmen Clavierspieler angerühmt, den du kennst, der deine Messe in Mantua abgeschrieben, und dem der Olmützer fürst [auf Geheiß Fürsterzbischof Colloredos, zu ergänzen] hat schreiben müssen, will Mantua nicht verlassen, sondern nur auf 2, 3, Monate herauskommen», schrieb Leopold Mozart zu Colloredos damaliger Suche nach einem italienischen Kapellmeister am 11. Juni 1778 an Frau und Sohn nach Paris. Gatti zögerte vermutlich, weil er Aussicht auf die Vizekapellmeisterstelle an Santa Barbara in Mantua besaß, willigte aber 1781 in Colloredos Angebot ein, übersiedelte im folgenden Jahr nach Salzburg und erhielt zunächst einen provisorischen, am 14. Februar 1783 dann einen definitiven Vertrag.

Zwei Jahre zuvor hatte Wolfgang Amadé Mozart in Wien seinen Salzburger Dienst quittiert. Wie er im Jahr 1781 sein ‚Metier' verstand, welche Erwartungen er mit seinem Auskommen in Wien verband und dass er bei seinem Abschied aus dem Salzburger Hofdienst nicht nur aufgestauten Emotionen nachgab, sondern zugleich seine finanzielle Zukunft bedachte, hat Laurenz Lütteken eindrucksvoll nachgewiesen.[19] Tatsächlich boten sich für Einkünfte aus Konzerten und Unterricht, erst recht für Opernaufträge in der kaiserlichen Residenzstadt weit mehr Möglichkeiten als im kleinen, erzbischöflich regierten Salzburg. Hier fehlte weitgehend der hohe Adel, ebenso eine breitere Schicht nobilitierter Beamter, kurzum jene Klientel, die dem Komponisten eine gutbürgerliche Existenz ohne feste Anstellung hätte gewährleisten können.

Insofern ergab sich eine, gesellschaftliche', nicht aber die häufig vermutete, geistige' Enge. Rund um die Benediktineruniversität hatte sich, nicht zuletzt durch die von der katholischen Aufklärung angeleitete Regentschaft Hieronymus Graf Colloredos, eine Bildungselite geschart, die seit 1784 über die publizistische Tätigkeit des ehemaligen Jesuiten, nunmehrigen Weltgeistlichen Lorenz Hübner —einen Führungsanspruch für ganz Oberdeutschland stellen konnte— also für ein Gebiet, das sich über sämtliche süddeutsch-österreichischen Länder hinzog.[20] Die Gedankenwelt dieses intellektuellen Kreises, reformerisch in einem restaurativen Gerüst angesiedelt, das Kunst vielfach als Mittel der Disziplinierung verstand, musste an Wolfgang Amadé vorübergehen —weil ihm, auch und gerade ab 1781— das Repräsentationsbedürfnis der herkömmlichen Hierarchien des Ancien Régime die Grundlage seiner wirtschaftlichen wie künstlerischen Existenz bedeutete. So erschließt sich eine kulturelle Differenz, die mit dazu beigetragen haben wird, dass er sich Salzburg mehr und mehr entfremdete.

Keinen einzigen Brief richtete Wolfgang Amadé Mozart in seinem letzten Lebensjahr nach Salzburg. Mehr noch: nichts deutet darauf hin, dass es nach dem Tod Vater Leopolds 1787 noch irgendwelche Kontakte Wolfgangs nach Salzburg gegeben habe. Seiner Schwester, der seinerzeit in St. Gilgen ansässigen Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, hatte er zuletzt 1788 geschrieben. Freilich, für das späte 18. Jahrhundert, das seine Kommunikationsnetze meist engmaschig an den jeweiligen Aufenthaltsort band, ist dies nicht weiter ungewöhnlich. Umso mehr dagegen, dass man in Salzburg überraschend bald

18. Dem 1778 in Salzburg zum Erzbischof von Olmütz konsekrierten Anton Theodor Graf Colloredo war zu seinem Abschied aus Mantua von Gatti eine Kantate gewidmet worden.

19. Lütteken, Laurenz (2022). «'für mein Metier der beste ort von der Welt'. Mozarts Wiener Lebensentwurf – ‚freischaffend'?» In: Universität Mozarteum Salzburg (Hrsg.). *Mozartforum 2022. frei.schaffend.* Salzburg: im Selbstverlag, S. 33–37.

20. Becker, Rainald (2022). «Aufklärung in Oberdeutschland: Programme – Agenturen – Praktiken». In: Thomas Hochradner; Michaela Schwarzbauer (Hrsg.). *Leopold Mozart: Chronist und Wegbegleiter. Dokumentation einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem Department für Musikpädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg, 14.–16. November 2019*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte*, 10), S. 11–27.

über das Ableben Mozarts berichtete. Im *Salzburger Intelligenzblatt* vom 7. Januar 1792 findet sich die gegenständliche Notiz:

> Vermischte Aufsätze, Anekdoten.
>
> 1. Von Mozart. – Er erhielt einige Monathe vor seinem Tode ein Schreiben ohne Unterschrift mit dem Belangen, ein Requiem zu schreiben, und zu begehren, was er wollte. Da diese Arbeit ihm gar nicht anstand, so dachte er, ich will so viel begehren, daß der Liebhaber mich gewiß wird gehen lassen. Den andern Tag kam ein Bedienter, um die Antwort abzuholen – Mozart schrieb dem Unbekannten, daß er es nicht anders als um 60 Dukaten schreiben könnte, und dieß vor 2 oder 3 Monathen nicht. Der Bediente kam wieder, brachte gleich 30 Dukaten, sagte, er würde in 3 Monathen wieder nachfragen, und wenn die Messe [Totenmesse = Requiem] fertig wäre, die andere Hälfte des Geldes sogleich abtragen. Nun mußte Mozart schreiben, welches er oft mit thränendem Auge that, und immer sagte: Ich fürchte, daß ich für mich ein Requiem schreibe; er machte es einige Tage vor seinem Tode fertig. Als sein Tod bekannt war, kam der Bediente wieder, und brachte die anderen 30 Dukaten, begehrte kein Requiem, und seit der Zeit war keine Nachfrage mehr. Es wird auch wirklich, wenn es abgeschrieben ist, in der St.-Michaels-Kirche zu einem Gedächtnis aufgeführt.

Auch wenn de10r Autor Legenden schürt: der Informationsstand des Berichterstatters ist außergewöhnlich gut. Das vereinbarte Honorar belief sich tatsächlich auf fast 60 Dukaten (in Wirklichkeit waren es 50), und selbst von der ersten Aufführung von Kyrie und Introitus in der Wiener Michaelerkirche, die am 10. Dezember 1791 auf Betreiben von Emanuel Schikaneder stattgefunden hatte, weiß der Autor so halb und halb Bescheid.[21] Wer aber aufmerksam liest, wird gleichzeitig jede Spur nach Salzburg vermissen. Mozarts Schicksal wird ohne Bezug zu seiner Heimat besprochen, er ist —wie es auch die kommenden Jahrzehnte zeigen werden— im Allgemeinverständnis ein Wiener Komponist, freilich von gewissem Rang, einer, dessen Werke man auch in Salzburg kennt und performt, sei es Klaviermusik, seien es Streichquartette, seien es Messvertonungen, die längst nicht nur im Dom zur Aufführung gebracht werden. Dass manches davon aus der Zeit stammt, als Mozart in Salzburg lebte, dass die Musik von einem ‚Salzburger' komponiert wurde, ist dabei nebensächlich bis unwichtig; die Aufführungskontinuität entwickelt sich zu einem rezeptionsgeschichtlichen Selbstläufer.

Mit Felix Adauctus Haslberger, damals Pfarrvikar in Siezenheim —also in einem Dorf vor den Toren der Stadt— gab es seinerzeit einen, wenngleich konservativ eingestellten Chronisten[22], der unregelmäßig und ganz aus eigener Perspektive auch für das Jahr 1791 einige Einträge zu Papier brachte. Sie seien ungekürzt wiedergegeben.[23]

21. Vgl. Wolff, Christoph (1991). *Mozarts Requiem.* Kassel: Bärenreiter, S. 10 bzw. Brauneis, Walther (1991). «Exequien für Mozart. Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche». *Singende Kirche*, 37, S. 8–11.

22. Haslberger blieb zeitlebens ein deklarierter Gegner der Aufklärung, stand also den Maßnahmen Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredos kritisch gegenüber; er wurde später Pfarrer in Thalgau und zählte zu den engeren Vertrauten des Bischofs von Chiemsee, Sigmund Christoph Graf Zeil.

23. Zitiert nach Martin, Franz (1929). «Die Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger, 3. Teil». *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 69, S. 97–119: 110 f.

Februar 27. Ball bei Hof, wo Adel, Beamte, Stadtrat und Kaufmannschaft geladen waren. Alle erstaunten über die Dekoration und die Beleuchtung, waren hingerissen von der Musik. Hieronymus war in bester Laune, zuletzt wurden alle in Silbergeschirr mit den feinsten Speisen und erlesenstem Getränk ausgespeist.
März 8. Abermals Ball bei Hof, jedoch nur für den Adel, die Minister und das Domkapitel.
April 7. Am Palmsonntag hielt der Stadtkaplan Johann Wimbacher, ein Dürnberger, vor dem Erzbischof und dem Domkapitel die erste Stundgebetpredigt [= Fastenpredigt] im Dom. Er griff darin den Erzbischof an, daß er fast alle Arbeiten von auswärtigen Künstlern machen ließe, warf den Domherren vor, daß sie zwar reiche Einkünfte haben, aber nur selten den Chor besuchten, Kirchengut verschleudern und Schulden machen. Ähnlich geißelte er auch das Konsistorium, die einzelnen Dikasterien und auch den Stadtrat. Es hatte dies aber keine andere Frucht als eine Schmälerung des priesterlichen Ansehens. Sofort nach der Predigt forderten zwei Domherren (F. Spaur und Waldstein[24]) und zwei Konsistorialräte Genugtuung. Wimbacher wurde zitiert und ihm nach Bericht an den Erzbischof auf drei Monate Predigt und Seelsorge untersagt. Messe lesen durfte er. Eine Folge war das Predigtmandat vom 19. Juni 1791.

Mai 17. Abreise des Erzbischofs nach Badgastein, wo er ein eigenes Badeschloß erbauen lassen will.

Mai 30. Mandat gegen das Überhandnehmen der Hunde.

[19. Juni] Weil Hieronymus nicht anwesend war, wurde die Fronleichnamsprozession wieder mit Gewehrsalven des Militärs und der Bürger gefeiert.[25]

Juli 6. Mandat betreffend die Beerdigung der Toten, ebenso 30. April 1792.[26]

November 13. Übergabe des Klosters Mondsee an die bischöfliche Mensa von Linz.

So weit sie Alltägliches übersteigen und Relevanz in musikalischen Belangen besitzen, soll diesen Ereignissen weiter nachgegangen werden. Sie zeugen von Enge; der letzte Eintrag Haslbergers ist tatsächlich der einzige, der über die Grenzen des Erzstiftes Salzburg hinausreicht – wenn auch so gerade einmal. Das Benediktinerkloster Mondsee, etwa dreißig Kilometer von Salzburg entfernt, war von Kaiser Leopold II. am 20. Oktober 1790 aufgehoben worden, sein Besitz wurde dem Religionsfonds zugeführt und ging zu einem großen Teil als Realdotation an die noch junge Diözese Linz. Zum damaligen Zeitpunkt, nach den vielen schon unter Leopolds Vorgänger Joseph II. erfolgten Aufhebungen, war der Vorgang im Grunde nichts Besonderes mehr —das zeigt auch die Kürze von Haslbergers Eintrag; und doch war es ein Geschehen, das in Salzburg, regiert von einem geistlichen Landesherrn— so sehr er der kirchlichen Aufklärung zugetan war —nie hätte eintreten können. Was das für Salzburgs Geistlichkeit, aber auch das von ihr getragene kulturelle Klima bedeutete, welche Stabilität des regionalen Gesellschaftsgefüges daraus resultierte, muss nicht eigens betont werden. Unmittelbar färbte diese Sicherheit auf professionelle Musiker ab, die sich in Salzburg nahezu ausnahmslos in geistlichen Diensten befanden und eben nicht um ihr Betätigungsfeld fürchten mussten, da die Maßnahmen des Erzbischofs in der Kirchenmusik zwar einschneidend waren, aber die Musik an all jenen Kirchen nicht betrafen, an denen

24. Friedrich Graf Spaur und Johann Friedrich Paternus Graf von Waldstein und Wartenberg.
25. In Gegenwart des Fürsterzbischofs wurden die Salven von seiner Leibgarde ausgeführt.
26. Beim zweiten Teil des Eintrags muss es sich um einen Nachtrag handeln.

ein reguläres monastisches Chorgebet verrichtet und entsprechende Figuralmusik unterhalten wurde. Wurde kein Stundengebet abgehalten, sollte aber nur mehr der deutsche Kirchengesang erklingen. ‹So wird es [das Volk] die herrliche Grösse seines Gottes mit einer unendlich tieferen Ehrerbietigkeit empfinden und anbeten, mehr als durch allen Kirchenprunk, Musiken, Verkleidungen und Gebräuchen zuwegegebracht werden kann›, heißt es in Colloredos nachhaltigem Hirtenbrief aus dem Jahr 1782.[27]

Dass der Kirchenmusikreform wie allen Maßnahmen, die der Erzbischof bezüglich des praktizierten Glaubens traf, ein wirtschaftliches Ziel ebenso zugrunde lag wie eine Verabschiedung verniedlichender barocker Frömmigkeitsformen, steht außer Frage.[28] Dahinter aber steckt ein anthropozentrisches Denken, das einerseits zu einer im Sinne des absoluten Herrschers ökonomisch wie sozial verantwortungsvollen Planung, andererseits zu einer Strategie der Volkserziehung führte, mithilfe derer ein neues ständisches Bewusstsein ausgelöst werden sollte. Der Kirche kam, als Schnittstelle der Gesellschaft, dabei besondere Bedeutung zu; nicht durch den Zelebranten, der weiterhin lateinisch sprach, sondern über die gesungenen Texte sollte die Heilsbotschaft durch Gebrauch der deutschen Sprache an das Volk herangetragen werden —ein Vorhaben, das nachhaltig gegen die traditionelle— auch die auf lateinischen Texten beruhende Kirchenmusik gerichtet war:

> «So gerne wir einer guten Musik, wenn sie am rechten Ort und zur rechten Zeit angebracht wird, ihren entschiedenen Werth einräumen; so wenig können wir in Abrede stellen, daß die Mißbräuche, die nur zu oft, und beynahe zu allen Zeiten in die Musik in den christlichen Kirchen sich eingeschlichen haben, noch heutiges Tags hier und dort sehr merklich sind', hatte Hieronymus' Hirtenbrief bekundet».[29]

Eine gute Musik am rechten Ort und zur rechten Zeit war dem Erzbischof also durchaus ein Anliegen. Musikalität besaß er genug, um sich von Mal zu Mal selbst ein entsprechendes Urteil über einschlägige Leistungen zu bilden. Wozu er aber tendierte, macht ein Blick auf das Entstehen des Gradualien-Zyklus' von Michael Haydn deutlich, der in den 1790er Jahren als ‚musikalischer Ortskaiser' anzusehen ist, obgleich das wichtigste musikalische Amt, die Hofkapellmeisterschaft, von Luigi Gatti versehen wurde. Angeblich hat Haydn seinen Gradualien-Zyklus auf einen dezidierten Auftrag des Erzbischofs hin ausgearbeitet; doch diese Mitteilung aus der *Biographischen Skizze*,[30] quasi als Nachruf 1808 publiziert, verschleiert die Tatsachen. Haydn bediente nämlich von 1783 bis 1785 zunächst alle kirchlichen Hochfeste; erst 1787 begann er das Konvolut nach und nach zu ergänzen, bis es 1791 abgeschlossen war.[31] Ende der 1780er Jahre gelangten die früheren Werke in einer Abschrift des Hofkopisten Joseph Richard Estlinger in das Musikarchiv des Stiftes St. Peter, die späteren liegen dort jedoch im Autograph

27. *Sr. Hochfürstl. Gnaden des Hochwürdigisten Herrn Herrn Hieronymus Joseph Erzbischofs und des H. R. Reichs Fürsten zu Salzburg des heil. Stuhls zu Rom gebohrnen Legaten, und Deutschlands Primaten etc. etc. Hirtenbrief aus die am I^ten^ Herbstm. dieses 1782^ten^ Jahrs, nach zurückgelegtem zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs* (1782). Salzburg: Waisenhausdruckerei. Zitiert nach der Ausgabe Wien: Sebastian Hartl [1782], Abschnitt XXXVIII., S. 80.

28. Für Näheres siehe Hochradner, Thomas (2020). «Wider das ‹Aergerniß andächtiger Seelen› und die ‹elendeste Geigeley›. Michael Haydn und die Kirchenmusikreform Erzbischof Hieronymus Graf Colloredos». In: Eva Maria Stöckler / Agnes Brandtner (Hrsg.). *‹… dauert ewig schön und unveraltet …› Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister!* Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, S. 145–158.

29. Hirtenbrief 1782 (wie Anm. 27), Abschnitt XXVIII., S. 65.

30. *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben* (1808). Salzburg: Zaunrith'sche Schriften und May'rische Buchhandlung, S. 18 f.

31. Schmid, Manfred Hermann (2006). *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*. Unter Mitarbeit von Petrus Eder OSB, Salzburg: Anton Pustet, S. 65.

des Komponisten.[32] Dazu notierte P. Beda Hübner 1807 in seinen *Nachrichten über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michel Haydn*: «Diese Gradualen auf die Hauptfeste des Jahres machte er für die Domkirche: für die übrigen Sonntäge des Jahres komponierte er [Michael Haydn] solche blos für das Kloster St. Peter in Salzburg […]».[33] Dass besagte Werke im ab 1782 geführten *Catalogus Musicalis* der Dommusik nicht eingetragen worden sind, bestätigt Hübners Mitteilung[34] und relativiert zugleich den Einfluss, den Erzbischof Colloredo auf die Entstehung von Haydns Gradualien-Zyklus genommen haben soll.

Folgt man den Ausführungen in Colloredos Hirtenbrief von 1782, nimmt es nicht wunder. Neben «unnöthige[m] Kirchenaufwand» und «überflüßige[m] Flitterstaat»[35] waren deutsche wie lateinische Kirchenmusik ins Kreuzfeuer des Reformwillens geraten[36], denn «[n]ebst der Bibel sind gute Kirchenlieder in der Muttersprache eines der vortreflichsten Mittel den öffentlichen Gottesdienst erbaulich und zur Erweckung religioser Gefühle beförderlich zu machen».[37] «[W]o so oft durch die elendeste Geigeley dem gemeinen Volke jeder gute Gedanken aus dem Herzen hinausgejagt, und durch ganz gräuliches Geplerre nur dumme Sinn= und Gedankenlosigkeit unterhalten wird»,[38] wollte Colloredo dagegenhalten. Doch vorderhand stieß die Reform auf massiven Widerstand. Ursächlich für diese Schwierigkeiten in der Einführung des deutschen Volksgesanges war, neben dem Wunsch nach Beibehaltung der gewohnten kirchenmusikalischen Praxis, der in den ländlichen Gebieten nach wie vor weitverbreitete Analphabetismus, der das Einstudieren neuer Texte erschwerte. Noch weit seltener konnte jemand Noten lesen. Hinzu kam, dass viele Kirchen auf dem Land noch nicht über eine Orgel verfügten, die dem Volksgesang eine entsprechende Stütze hätte geben können.

Schließlich stellte 1786 ein Gutachten neben anderen Verbesserungsvorschlägen in den Raum:[39]

> «damit minder fähige Organisten und Schulmeister auf dem Lande selbst leichter fortkommen und Hand anlegen, [… habe] H. Concertm. Michael Hayden die schweren gesänger zur abänderung, oder abstim-

32. Aringer-Grau, Ulrike (2009). «Michael Haydn und seine künstlerischen und persönlichen Beziehungen zu Klöstern». *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 93, S. 41–55: 51.

33. Hübner, Beda OSB [1807]. *Nachrichten über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michel Haydn.* Kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Ernst Hintermaier in: Erzabtei St. Peter in Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg (Hrsg.). *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*. Redigiert v. P. Petrus Eder OSB und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Verlag St. Peter 1991, S. 195–218: 206.

34. Ebenda, Anm. 40; zum gegenständlichen Musikinventar siehe weiterführend Laubhold, Lars E. (2010). «Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms. Anmerkungen zur systematischen Erschließung einer problematischen Quelle». In: Michael Jahn / Klaus Petermayr (Hrsg.). *Jahrbuch des RISM-Österreich 2010*. Wien: Verlag Der Apfel, S. 25–47, sowie Neumayr, Eva; Laubhold, Lars E.; Hintermaier, Ernst (2018). *Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (*Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg*, 18), Kapitel ‹Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms›, S. 196–220.

35. Hirtenbrief 1782 (wie Anm. 27), Abschnitt XV., S. 40.

36. Vgl. Prassl, Franz Karl (2014). «Aufgeklärter Kirchengesang: Die Auswirkungen der Gottesdienstreformen bei Maria Theresia (1740–1780) und Joseph II. (1780–1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied». In: Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky (Hrsg.). *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik*. Augsburg: Wißner (*Michaelsteiner Konferenzberichte*, 78), S. 101–120: 115–119.

37. Hirtenbrief 1782 (wie Anm. 27), Abschnitt XXIV., S. 60.

38. Ebenda, Abschnitt XXIX., S. 70.

39. Archiv der Erzdiözese Salzburg, 22/79, Gutachten vom 3. Mai 1786, wiedergegeben bei Manal, Josef (1979). *Die Einführung des Salzburger Diözesangesangbuches unter Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo*. Theol. Diplomarbeit Paris Lodron Universität Salzburg, S. 23–29.

> mung pro re nata [nach Lage der Dinge] angemerkt und [es] können [diese Gesänge] ehenächstens herausgegeben werden».[40]

Es dauerte jedoch bis 1790, ehe der erste Teil des Salzburger Gesangbuches mit den von Michael Haydn überarbeiteten Liedern unter dem Titel *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch=katholischen Kirche. Neu, von H. Michael Haydn, hochfuerstl. Conzertmeister, verbesserter deutscher Kirchengesang zum leichtern Gebrauch sowohl fuer die Stadt, als das Land* bei Franz Xaver Duyle in Salzburg ein zweites Mal publiziert wurde. Haydn hatte dafür einige Lieder tiefer gesetzt, die Anzahl der Vorschläge und Verzierungen reduziert und für eine schlankere Basslinie gesorgt —kurz gesagt, «die verschnörkelten Melodien Hauners […] entschlackt».[41]

Kirchenmusikalisch lag Salzburg damit direkt am Puls der Zeit. Doch welche Diskrepanz sich zwischen dem Handeln —was das Hirtenamt angeht— und dem Tun —was die Lebenssphäre des Erzbischofs und der Domherren betrifft— aufspannt, macht Haslbergers Bericht über den unglücklichen Prediger Wimbacher deutlich. Diese Kluft wird umso mehr greifbar, sobald man sich jenem Ball bei Hof zuwendet, der am 27. Februar 1791 gehalten wurde. Es gibt davon einen ausführlichen Bericht, der in der in Salzburg publizierten *Oberdeutschen Staatszeitung* erschien; selbstverständlich sind die Zeilen in einer der Obrigkeit konformen Diktion gehalten.

> Der Einfluß einer milden, wohlthätigen und weisen Regirung auf das Volk wird nirgends bemerkbarer, als in dessen öffentlichen Ergötzungen. Ein unzufriedenes Volk ist mürrisch, stöhrisch, in sich selbst verschlossen, und ungesellig; ein zufriedenes munter, gesellig und offen. Jovialische Laune war stäts das Auszeichnende des Salzburgers; aber nun (man sieht es bey allen Festen der Freude) von Zeit zu Zeit in einem höheren Grade. Unsere Redouten sind in diesem Jahre ganz besonders glänzend und fröhlich. Unser treugeliebter Landesfürst läßt sich mit väterlicher Theilnahme selbst in die Freudenzirkel seines Volkes herab: ja, um zu dessen Vergnügen in eigener Person mitzuwirken, geruheten Se. hochfürstl. Gnaden vorgestern den hohen Adel, u. den ansehnlicheren Theil der hiesigen Einwohner (gegen 200 an der Zahl) zu einem eben so prächtigen, als mit fürstlicher Freygebigkeit zubereiteten Souper und maskirten Balle nach Hofe einzuladen. Wie sehr der hohe Adel sowohl, als die übrigen Gäste ihres besten Fürsten diese hohe Gnade fühlten, zeigte diese Kostbarkeit sowohl, als [die] sinnreiche Erfindung der Masken, worunter die türkischen Kleidungen (besonders jene des Großtürken), die auserlesenen Trachten des italiänischen und französischen Theaters, des Hamlet, der Agnes Bernauerin, des Sklavenhändlers von Smyrna[42], der Sklaven und Sklavinnen, der Reiftänzer, und sehr viele andere sich vortrefflich auszeichneten. Vollkommene Zufriedenheit und herzliches Vergnügen waren auf allen Gesichtern zu lesen; so wie das erhabene Gefühl, sich geliebt zu sehen, aus jeder huldvollen Miene unseres besten Fürsten lächelte.[43]

40. Zit. nach ebenda, S. 29.

41. Prassl (wie Anm. 36), S. 119.

42. Dies nimmt Bezug auf das französisches Lustspiel «Le marchand de Smyrne» von Sébastien-Roch de Chamfort aus dem Jahr 1770, von dem es mehrere zeitgenössische Übersetzungen in Deutsche gibt.

43. *Oberdeutsche Staatszeitung*, 2. März 1791, Beylage zum 17. Stück, Sp. 351 f., zit. nach Schimek, Martin (1995). *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe 36: *Musikwissenschaft*, 151), S. 151. Gemäß dem Artikel in der *Oberdeutschen Staatszeitung* hätte der von Haslberger erwähnte Ball, um den es sich bei diesem Bericht zweifellos handelt, erst am 28. Februar stattgefunden.

Zur Inszenierung brauchte es kein Bühnenbild, zur Theatralität keine Aufführung. Längst hatte der Landesherr beides erfolgreich auf sich gezogen und zugleich für rege Nebensächlichkeit des Theaterbetriebs gesorgt. 1775 war der Magistrat der Stadt Salzburg dazu gezwungen worden, das Ballhaus am Hannibalplatz in ein städtisches Theater umzubauen —Hieronymus' Formulierung, diese Aufgabe sei der Stadt «gnädigst überlassen», und der Umstand, dass er 1776 gleich noch die Abhaltung der Schauspiele im Universitätstheater unterband, machen überaus deutlich, wie sehr sich Colloredo die Zügel in der Hand zu halten verpflichtet fühlte. Das Theater wurde sodann durch wandernde Gesellschaften bespielt. Im Frühjahr 1791 hielt sich vermutlich die Thymesche Truppe in Salzburg auf, doch ist ihr Gastspiel über Quellen nicht gesichert;[44] von 19. September 1791 bis 21. Februar 1792 folgte eine namentlich unbekannte Schauspielgesellschaft unter Leitung von Alois Fürchtegott Hofmann und Maria Anna Rechenmacher, die in 76 Aufführungen zumindest 18 Opern und drei Melodramen nach Salzburg brachte, darunter am 20. Februar 1792 Mozarts *Entführung aus dem Serail*.[45]

Für das Orchester im Theater wurden ansässige Musiker verpflichtet, mit hoher Wahrscheinlichkeit befanden sich zahlreiche Mitglieder der Salzburger Hofmusikkapelle darunter. Sie stellten auch das Ballorchester bei allen hochrangigen Festivitäten, die nach der Adaptierung des Tanzbodens im Rathaus auf Anweisung Colloredos in der Regel im dortigen Redoutensaal stattfanden[46] —und sicherten eine qualitativ hochwertige Darbietung, die wohl für selbstverständlich genommen wurde. Über den zweiten von Haslberger erwähnten Ball, der am 8. März 1791 ebenso wie der vorige nicht im Redoutensaal, sondern im Carabinierisaal der Residenz vor sich ging, verlautet die *Oberdeutsche Staatszeitung* nur, dass dieser ‹auf eine überaus geschmackvolle Art herrlich beleuchtet, und in der Mitte mit einer [sic] zahlreich besetzten Orchester versehen war›.[47] Nebenan, im Rittersaal, lockte ein Büffet aus «kostbarsten kalten Speisen nebst einer bey weitem übervorräthigen Menge Flaschen des besten Weins».[48] Das Szenario wurde von Auftritten mitgestaltet, deren Beschreibung staunen macht. Da sah man unter anderem «[d]ie schönen Künste von einem Genius an einer Blumenkette geführt», «das steinerne Gastmahl», also einen *Don Giovanni*, in einer Pantomime, sogar «[e]in Bergwerk, das sich langsam, unter einer gedämpften, sehr angenehmen Bergmusik in den Sahl herein bewegte, dann sich auf einen Schlag des Berggottes auseinander theilte, und 12 männliche und weibliche Berggottheiten [zeigte], welche nach einem kurzen Gegentanze sich wieder an ihre Nischen stellten», und «[e]ine Gesellschaft sehr niedlich gekleideter Halleiner Salzküfler, welche eine Salzkufe trugen, die sich theilte, und einen Opferaltar vorstellte, worauf ein Genius das Opferlicht vor dem Brustbilde unsers Landesfürsten anzündete», ehe sich auch diese Gruppe nach einem Kontratanz wieder entfernte.[49]

Etwa 400 geladene Gäste durften sich an diesem Spektakel erfreuen.[50] Die darin veräußerlichte bewusste Aufrechterhaltung des Repräsentativen ist die Kehrseite der neuen, aufgeklärten Intellektualität,

44. Die Schauspielgesellschaft stand unter der Direktion von Julius Konstantin Thyme, der aus Norddeutschland stammte und mit seiner Truppe damals den österreichischen Alpenraum bereiste.

45. Angermüller, Rudolph (2004). «Theaterprinzipale in Salzburg in der Colloredo-Zeit (1775 bis 1803)». In: Andrea Lindmayr-Brandl; Thomas Hochradner (Hrsg.). *Auf eigenem Terrain. Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte. Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag*. Salzburg: Salzburger Druckerei, S. 273–292: 289. «Die Entführung aus dem Serail» wurde in dieser Spielzeit noch sechs Mal wiederholt.

46. Vgl. Schimek (wie Anm. 43), S. 148–154; Schmid (wie Anm. 31), S. 181.

47. *Oberdeutsche Staatszeitung*, 10. März 1791, Sp. 397–399: 397.

48. Ebenda, Sp. 398.

49. Alle Zitate ebenda, Sp. 398 f.

50. Ebenda, Sp. 397.

die sich von Hieronymus' Amtsantritt an in Salzburg breit machte. Doch in einer Stadt (von für damals) mittlerer Größe —Salzburg zählte um 1800 circa 16.000 Einwohner— ohne Hofadel, doch mit Universität und allgemein hohem Bildungsstand, musste sich dieser mentalitätsgeschichtliche Wandel des späten 18. Jahrhunderts zwangsläufig besonders stark auswirken. Was sich zwischen 1770 und der Jahrhundertwende in der Stadt entwickelte, war jene schon erwähnte gesellschaftliche Elite, die sich aus Domherren (also dem geistlichen Adel), Offizieren, Klein- und Beamtenadel und einigen Kaufmannsfamilien rekrutierte, zu der sich noch bürgerliche Beamte höherer Stellung, Universitätsprofessoren und einige wenige freiberuflich Tätige gesellten.[51] Die Exklusivität dieser ständeübergreifenden Gesellschaft war über ein vom Publizisten Lorenz Hübner geführtes «Zeitungs-Comtoir», über Eintritte zu Redouten und Casinos und durch Gebühren für die seit 1784 bestehende Lesegesellschaft abgesichert,[52] auf ebensolche Weise blieben den Intellektuellen Logen und Galerie des Theaters vorbehalten. Nur das Parkett war allgemein zugänglich. Dass aber der Betrieb des Theaters von den Gesamteinnahmen abhing, sorgte für eine Anbiederung an schaulustigen, anspruchslosen Publikumsgeschmack[53] und erregte Anstoß bei perspektivisch gesinnten Kreisen, die weder dem Spektakel für das versammelte Volk noch der verstaubten ‹Zivilisiertheit der höfischen Welt› aufgeschlossen gegenüberstanden.[54] Über beidem lag der Hauch einer nahen Vergänglichkeit, eine dekadente Wehmut. Der Landesfürst selbst scheint es gespürt zu haben, als er am 16. Februar 1790 an seinen Bruder Gundaker schrieb: «Tout cet avenir me fait tourner la tête, je ne veus plus y penser suivant le proverbe latin, 'nollite esse miseri ante tempus'. […] Nous vivons à la vérité dans un siècle bien bizard. Je ne piusc [sic] pas me faire une iddée de ce qui en arriverat encor, mais nous sommes bien près d'un boulvercement total».[55]

Fürstliche Hofhaltung und herrschaftliche Emblematik blieben bis zum Ende des Erzstiftes erhalten, selbst wenn Einsparungen getätigt wurden – wie in der Zahl der bei Hof beschäftigten Trompeter, die in der Regierungszeit Colloredos und weiter im 1803 neu geschaffenen, kurzlebigen Kurfürstentum von vormals zwölf auf schließlich vier verringert wurde.[56] Auch manche Vorrechte des Hofes wurden bis ans Ende des Erzstiftes beibehalten; so mussten sich reisende Virtuosen bei Hof hören lassen, ehe sie öffent-

51. Weidenholzer, Thomas (1997). «Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820». In: Robert Hofmann (Hrsg.). *Bürger zwischen Tradition und Modernität*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau (*Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, VI), S. 53–82: 53–56.

52. Ebenda, S. 63 f. Der Druck konservativer Kreise gegen zu säkulare Literatur, insbesondere der Benediktineruniversität, war allerdings so stark, dass der Lesezirkel nach einigen Jahren aufgegeben werden musste.

53. Ebenda, S. 57, 60, 63, 71 sowie Weidenholzer, Thomas (2019). «‹Kultiviertheit› versus ‹gesellschaftliche Artigkeit› und ‹barbarische Roheit›. Bemerkungen zur Entstehung bürgerlicher Kultur am Beispiel des Salzburger Theaters und des ‹Museums›». In: Thomas Hochradner (Hrsg.). *Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte*, 6), S. 42–59.

54. Weidenholzer, Thomas (2007). «Wie ist Aufklärung in einem unaufgeklärten Land möglich? Anmerkungen zu Mozarts Opern, zur Salzburger Gesellschaft, Physik, Liturgie und Pädagogik im ausgehenden 18. Jahrhundert». In: Gerhard Ammerer / Joachim Brügge (Hrsg.). *Mozart interdisziplinär. Beiträge aus den Salzburger Ringvorlesungen zum Mozart-Jahr 2006*. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser (*Wort und Musik*, 64), S.75–96: 95 f., Zitat S. 96.

55. ‹Die ganze Zukunft verwirrt meinen Kopf, ich will nicht mehr daran denken gemäß dem lateinischen Sprichwort Nolite esse miseri ante tempus [ihr sollt nicht der Zeit voraus unglücklich sein]. […] Wir leben wirklich in einem verrückten Jahrhundert. Ich kann mir nicht vorstellen, was noch kommen wird, aber wir sind nahe an einer völligen Umwälzung›; Hieronymus Graf Colloredo an seinen Bruder Gundaker Graf Colloredo am 16. Februar 1790; Original in französischer Sprache, zit. nach Lobenwein, Elisabeth (2022). *Ein Fürstenleben zwischen Alltag und Aufruhr. Die französische Korrespondenz (1772–1801) des letzten Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo mit seinem Bruder Gundaker. Eine historisch-kritische Edition*. Unter Mitarbeit von Clarisse S. Roche, Anna Huemer und Anne-Sophie Banakas, Wien / Köln: Böhlau, S. 257 f.

56. Hintermaier (wie Anm. 3), S. XXIV.

lich in den Redoutensälen im Rathaus auftreten durften.[57] Kurfürst Ferdinand (1769–1824), der nach französischer Besetzung 1803 vom Großherzogtum Toskana vertrieben die Herrschaft übernahm und in Salzburg einen ‚Restbestand' an Hofmusikern vorfand, machte die Hofmusikkapelle vorübergehend wieder zu einem funktionsfähigen Orchester, der nunmehrigen »Churfürstlichen Kammer- und Hofkapellmusik«. Die Musiker waren zwar zur Mitwirkung an den Aufführungen im Theater verpflichtet, wurden sonst aber nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit, rein zur Ergötzung des Kurfürsten eingesetzt. Friedrich Graf Spaur berichtet 1805 in seinen *Nachrichten über das Erzstift Salzburg*, wie sich das Musikleben in Salzburg − ausgehend vom Hof des Landesherrn − allmählich privatisierte.

> Der jetzige liebenswürdige Kurfürst, ein Kenner der Musik und sowohl im Gesange als auf dem Klaviere Virtuos, unterhält sich beynahe jeden Abend mit seinem Orchester, mit dem er die besten Opern, die schönste Kirchenmusik und andere vortreffliche Meisterstücke aufführt; niemand hat aber Zutritt bey diesen harmonischen Unterhaltungen. Dadurch blieb die Gesellschaft des Adels, nach der Entfernung des Erzbischofs von Salzburg, getrennt, und beynahe jede Dame hat zu Hause ihr Spiel.[58]

Zeiten, als die erzbischöfliche Residenz das kulturelle Leben Salzburgs geprägt, ein Niveau auf Höhe der Zeit garantiert hatte, sollten bald gänzlich auslaufen. Nach Auflösung des Kurfürstentums zerstreute sich 1806 die Hofmusikkapelle. Zwei Hofmusiker begleiteten Ferdinand, nunmehr Großherzog von Würzburg, an seine neue Residenz, mehrere gingen nach Wien, andere kamen in die Dienste ihres neuen Landesherrn, des bayerischen Königs, sofern sie aus den Ferdinand vordem zusammen mit Salzburg zugesprochenen Reichsfürstentümern Passau und Eichstätt stammten. Das kleine Häuflein, das in Salzburg übrig blieb, wurde 1807 von Kaiser Franz I. im «künftigen Personal- und Besoldungsstand der Musiker […] für die Salzburger Domkirche» in Dienst genommen. Luigi Gatti, einst Hofkapellmeister, blieb Salzburg über die Säkularisation des Erzstiftes und Auflösung des kurzlebigen Kurfürstentums hinweg erhalten; als Domkapellmeister eines schmalbrüstigen Ensembles fiel ihm die Aufgabe zu, Salzburgs Musikleben in eine passable Zukunft zu führen – freilich ohne den Rückhalt einer fürstlichen Residenz.

57. Schimek (wie Anm. 43), S. 143.

58. Spaur, Friedrich Graf (1805). *Nachrichten über das Erzstift Salzburg*. Passau: Ambrosi (*Reise durch Oberdeutschland*, 2), Siebenter Brief, S. 116 f. Mit «Spiel» ist das Gesellschafts-, vor allem Kartenspiel gemeint; vgl. Weidenholzer (wie Anm. 51), S. 53.

Cambio de época en el Principado imperial de Salzburgo. Una exploración musical desde finales del siglo xvii hasta el fin de la independencia territorial

Thomas Hochradner
Universität Mozarteum Salzburg

A finales del siglo xvii, Salzburgo logró dos veces atraer para sí a artistas altamente cualificados bajo los auspicios de un príncipe-arzobispo con inclinaciones musicales. Heinrich Biber (1644-1704) emprendió en 1670 un viaje para visitar al lutier tirolés Jakob Stainer y no volvió más a su lugar de trabajo en Kroměříž (actual Chequia), porque fue captado por el arzobispo de Salzburgo. En 1678, Georg Muffat (1653-1704), después de sus estancias en Ingolstadt (Alemania), Viena y Praga, fue contratado como organista de la corte de Salzburgo.[1] Ambos eran extranjeros, pues Muffat era originario de Megève, en la Saboya francesa, y Biber, de la Bohemia de los Habsburgo, mientras que Salzburgo era un territorio autónomo del Imperio alemán. La contratación de estos músicos otorgó fama internacional a Salzburgo y, además, proyectó la ciudad hacia el exterior. Es evidente la destacada posición que ocuparon Biber y Muffat por el elevado número de obras musicales que publicaron en Salzburgo e incluso en Núremberg, un destacado centro de distribución de música. Estas obras impresas son una prueba de que en el palacio-residencia de Salzburgo se cultivó la música profana con gran frecuencia y a un alto nivel, como mínimo en las ocasiones en que gobernaba un príncipe-arzobispo apasionado por la música, como por aquel entonces Maximilian Gandolph, conde de Khuenburg (1622-1687). De esta forma, una gran variedad de obras de diversa formación camerística, en su mayor parte sonatas, suites o partitas, se difundió más allá de las fronteras del arzobispado de Salzburgo. Algunas de estas obras revelan, por su notable exigencia técnica, que sus autores tenían que haber sido unos excelentes virtuosos: Biber, el violinista, pudo vender sus *Sonatae violino solo representativa* incluso más allá de Núremberg; Muffat, por su parte, consiguió con su *Apparatus musico-organisticus* un grado de popularidad sumamente alto, tal como demuestra su posterior legado escrito.

Sin embargo, el hecho de contratar a Biber y Muffat certifica de manera indirecta que los compositores italianos no habían podido establecerse en la corte de Salzburgo desde la guerra de los Treinta Años. No es hasta aproximadamente el año 1700 cuando se percibe un cambio parcial en este sentido. El último gran «propietario» de Salzburgo, el príncipe-arzobispo Johann Ernst, conde de Thun (1643-1709), y su sucesor apasionado de la música, el príncipe-arzobispo Franz Anton von Harrach (1665-

1. En referencia a estos sucesos históricos, así como a la historia musical de Salzburgo en general, véanse aquí y en lo que sigue los capítulos correspondientes de la obra de Stenzl, Jürg; Hintermaier, Ernst; Walterskirchen, Gerhard (eds.) (2005). *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert.* [Historia musical de Salzburgo. Desde la Edad Media hasta el siglo xxi]. Salzburg: Anton Pustet.

1727), se abrieron otra vez, aunque con cautela, a las influencias italianas. Ese cuidadoso giro se produjo con la guerra de Sucesión española de fondo. Si bien a Georg Muffat y, más tarde, al hijo de Biber, Carl Heinrich (1681-1749), se les había permitido emprender un viaje de estudios a Italia antes del inicio de la guerra, los enfrentamientos bélicos que tuvieron lugar principalmente en Italia provocaron un éxodo de artistas italianos hacia el norte[2] que repercutió también sobre el personal de la capilla de música de la corte de Salzburgo.[3] Al mismo tiempo, en Salzburgo perdieron importancia las creaciones estilísticas más antiguas, especialmente las disposiciones a varios coros (policorales) y el estilo concertante. A partir de ahora predominaría el estilo austríaco y del sur del Imperio alemán, orientado hacia el modelo de la corte imperial de Viena, que, a su vez, absorbía la actualidad de la composición a través de varios maestros de capilla italianos.

También Antonio Caldara (1670-1736), músico veneciano a quien el príncipe-arzobispo Franz Anton von Harrach apreciaba mucho como compositor de oratorios y óperas (tanto que no solo hizo representar sus obras en Salzburgo, sino que incluso le encargó composiciones), debe ser considerado como representante de una vida musical italófila en Viena, aunque imperial en última instancia. Al fin y al cabo, Caldara fue maestro segundo de capilla de la corte imperial. Sin embargo, aunque sus obras merezcan un lugar especial en la historia de la música de Salzburgo, eran adicionales y no satisfacían las necesidades del día a día musical del palacio. Para ello se utilizaban especialmente partitas, como las del maestro de capilla de la corte Mathias Siegmund Biechteler (1670-1743), quien, de nuevo, no era salzburgués, sino austríaco natural del sur de Estiria. Biechteler compuso gran cantidad de partitas, según un listado que el copista de la corte Ferdinand Samber realizó a propósito de los años 1712-1713. A través de esta fuente se puede conocer claramente qué música resonaba en el palacio-residencia a principios del siglo XVIII. Además de partitas, se tocaban, aunque en mucha menor medida, y en este orden de frecuencia, algunas arias, cantatas y también minuetos. Casi ninguna de estas piezas se obtenía de fuera. En los tiempos en que el arzobispado estuvo bajo presión política y se comenzó a pensar en su secularización, parece que se produjo, como consecuencia, una ruptura cultural. Sin embargo, este comportamiento se podría atribuir también a las modas de la época. Un hermetismo semejante se puede observar en el repertorio de la corte imperial de Viena. En cualquier caso, dado que se han perdido las fuentes musicales de la música profana de esa época, no se sabe si las obras de Biechteler y, posteriormente, las de su sucesor Carl Heinrich Biber, fueron de una calidad comparable a la de las composiciones de Heinrich Biber o Georg Muffat.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, la vida musical en la corte de Salzburgo dejó de tener la proyección internacional de antaño. Solo casualmente llegó al archivo de partituras de la Catedral de Salzburgo una *Sonata a 6* de Gottfried Finger (ca.1660-1730), quien entre 1688 y 1703 había publicado en Londres y Ámsterdam un total de nueve partituras con obras instrumentales para pequeñas formaciones, casi todas sonatas.[4] Probablemente fue un desafortunado concurso de composición, en el que

2. *Cfr*. Hochradner, Thomas (2011). «Musik im Zeitspiegel des Spanischen Erbfolgekriegs» [Música en tiempos de la Guerra de Sucesión española]. En: Axel Beer; Gernot Gruber; Herbert Schneider (eds.). *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag* [Homenaje a Hellmut Federhofer en en el centenario de su nacimiento], editado por Axel Beer juntamente con Gernot Gruber y Herbert Schneider. Tutzing: Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 45 [Estudios de Maguncia sobre musicología, 45]), págs 131-144.

3. *Cfr*. Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal* [La Capilla de la corte de Salzburgo desde 1700 hasta 1806. Organización y personal]. Tesis doctoral en Filosofía. Universidad Paris Lodron de Salzburgo.

4. Referente a Gottfried Finger, *cfr.* Holman, Peter; Rawson, Robert G. (2001). «Finger, Gottfried». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Oxford-New York: Oxford University Press, t. 8, págs. 829-831.

quedó en un modesto cuarto lugar, lo que llevó a Finger a dejar Londres en 1701, abandonando así una actividad bien remunerada en la que se había establecido durante más de una década y media. Después de pasar por Viena y Berlín, donde en 1702 fue miembro de la capilla de Sofía Carlota de Hannover, la reina de Prusia, se trasladó a Breslavia, donde se puede documentar que Finger, en 1706, trabajó como músico de cámara y compositor de música instrumental al servicio del duque Carlos Felipe de Neoburgo-Palatinado (1661-1742). Cuando este fue nombrado gobernador de Tirol en 1707, Finger se trasladó a Innsbruck como parte del séquito del duque, y fue entonces cuando se debió de producir la adquisición de la *Sonata a 6* de Finger para la corte de Salzburgo.

¿De dónde procedían los músicos que tenían que prestar servicios musicales, tanto en la catedral como en la corte, en los conciertos de la corte y en las representaciones de obras dramáticas que se hacían esporádicamente? Como se desprende de la meritoria tesis doctoral de Ernst Hintermaier, que lamentablemente no está publicada, estaríamos hablando, con toda seguridad, de una orquesta muy heterogénea. Si bien se desconoce el origen de aproximadamente un 20% de los músicos, se sabe que un 28% eran de Salzburgo y, en cambio, un 52% provenían del extranjero, siendo la mayoría de ellos originarios de Baviera y de las *Erblande* o tierras hereditarias austríacas. De estas últimas, aproximadamente un 10% procedían de Bohemia, Moravia e Italia. Los cambios en la música de la corte comportaron claramente más entradas de músicos que salidas. Alrededor de un 75% de sus miembros murieron en Salzburgo, lo que sugiere, aparte, que se trataba de un buen salario. Según consta en documentación de 1785, un músico de la corte ganaba de media 23 florines mensuales. En comparación, un vigilante de la época ganaba 14 florines, el médico de cabecera, 47 florines, y el maestro mayor de la corte, 200 florines.[5] En conjunto, a lo largo del siglo XVIII, el estatus social de la mayoría de los miembros de la capilla de la corte de Salzburgo estuvo muy por encima del de los músicos de otras cortes. Sus obligaciones están descritas en una nota del crítico musical Johann Mattheson en su obra *Critica musica*, según la cual:

> […] casi cada gran señorito, y cada gobernante de pueblo quiere tener enseguida a su alrededor un par de violines, oboes, trompas de caza, etc. para que estén a su disposición. Estos llevarán puesto una librea completa, se lustrarán los zapatos, se empolvorarán las pelucas, se colocarán detrás del carruaje, y disfrutarán de un salario de lacayo, de alimento y bebida. Además, tendrán que tocar mejor que ningún otro artista.[6]

Ser músico de la corte, según cláusula contractual, como sirviente de antecámara, o bien, en una categoría algo inferior, como portero de cámara, no significaba, de ningún modo, tener solamente acceso a las habitaciones y espacios privados del arzobispo. Parece que los músicos de la corte de Salzburgo pudieron diferenciarse de los servicios ordinarios en la residencia arzobispal. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) alude a ello cuando, el 24 de marzo de 1781, durante su estancia en Viena ese mismo año (que significará su ruptura con los servicios en Salzburgo), escribe enojado lo siguiente refiriéndose a las normas en el protocolo de las mesas:

> ¿Qué «distinción» se supone que me da? El señor von Kleinmayer y Beneckè se sientan con el ilustre conde «Arco» en una mesa separada. Eso sería «distinción», si yo «estuviera» en esa «mesa», y no con los «sirvien-

5. Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle...*, *op. cit.*, págs. XXX y XXXVIII-XXXIX.

6. Mattheson, Johann (1725). *Critica musica*. T. 2. Hamburgo: editado por el autor, págs. 169-170.

> tes de cámara» (quienes, aparte de ocupar el primer puesto en la «mesa», encienden las lámparas, abren las puertas, y tienen que quedarse en la antecámara cuando yo estoy dentro) y con los señores cocineros.[7]

Para poder continuar formándose o, en el caso de Mozart, para aumentar el prestigio del palacio-residencia de Salzburgo en el extranjero, a menudo se concedían a los músicos unas vacaciones retribuidas en el exterior.[8] Este hecho fue una ventaja para los músicos de la corte que Leopold Mozart (1719-1787) supo aprovechar hábilmente y con frecuencia. Además, los músicos eran personas cercanas a la sociedad cortesana, formada en el caso de Salzburgo principalmente por canónigos, y, en consecuencia, eran contactados a menudo para algún que otro «negocio adicional». Por ejemplo, Leopold Mozart tocó de manera privada con el canónigo Johannes Baptist von Thurn-Valsassina cuando aún era un «accedente», es decir, un candidato sin remuneración en la capilla de la corte. Es probable que se encontraran por primera vez en la corte.

Las actuaciones musicales en la corte se celebraban normalmente en el salón del trono del palacio-residencia. Los que determinaban si se tenía que tocar música o no eran el arzobispo o el maestro mayor de la corte, y quién tenía que tocar lo decidían o el maestro de capilla de la corte, o el segundo maestro de capilla, o bien uno de los concertinos, a los que Leopold Mozart, en un informe del año 1757 sobre la música en la corte de Salzburgo, se refiere como «compositores de la corte». La dirección de la orquesta cambiaba semanalmente, y la persona a quien le correspondía por turno ser director también podía escoger las obras que se interpretarían, oportunidad que Leopold Mozart aprovechó mucho como foro para las composiciones de su hijo. Aparte, en el funcionamiento de la mesa de la corte no solo estaban implicados la cuerda y los vientos, sino también las trompetas de la corte, y no solo desde el punto de vista musical, como testifica un informe del maestro mayor de caballería Leopold, conde de Khuenburg, del año 1803:

> En aquel tiempo, cuando estaba completa la plantilla de 12 trompeteros y 2 timbaleros, sus servicios estaban distribuidos de la siguiente manera: dos instrumentistas de viento tenían que tocar diariamente la oración matutina en la corte, y también, en la hora de la mesa cortesana, algunas piezas y entreactos, después de que un trompetero diera la señal con una trompeta especial. En consecuencia, cada día había tres músicos en servicio que se iban alternando cada ocho días. Los dos trompeteros que habían tocado la oración matutina en la corte tenían que tocar también, tres mañanas a la semana, ante el maestro mayor de caballería. Los trompeteros que, aparte de saber tocar su instrumento, eran expertos en otros instrumentos, eran designados para tocar la música habitual de la corte. A los más aptos también se los seleccionaba y vestía con ropas especiales para asistir a la mesa de la corte. De todas formas, cada uno de ellos, al posesionarse del cargo, recibía un uniforme como el de los porteros de cámara, aunque encima tenían que llevar su chaleco de trompetero.[9]

7. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* [Mozart. Cartas y apuntes]. Edición completa en 7 tomos editada por la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo. Recopilación a cargo de Wilhelm Adolf Bauer y Otto Erich Deutsch, con base en cuyos trabajos preliminares Joseph Heinz Eibl se encargó de las explicaciones. Kassel *et al.*: Bärenreiter, t. III, núm. 585, págs. 97-98. Franz Thaddäus von Kleinmayrn fue director del consejo de la corte, y Johann Michael Bönike, secretario del consistorio. Ambos eran asesores de confianza del príncipe-arzobispo Hieronymus, conde de Colloredo.

8. Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle...*, *op. cit.*, pág. XXXII.

9. Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle...*, *op. cit.*, pág. XXI.

El hecho de que los trompeteros de la corte tuvieran que asistir a la mesa de la corte resulta sorprendente, ya que tenían una posición privilegiada en muchos aspectos. Llevaban un uniforme propio, ganaban un salario por encima de la media y no eran subordinados del maestro mayor de la corte, sino del maestro mayor de caballería, puesto que en parte tenían que prestar servicios montados a caballo. Aparte de todos estos detalles, se sabe poca cosa más acerca de la música que sonó en el palacio arzobispal de Salzburgo a lo largo del siglo xviii. En este sentido, habla por sí solo el relato de un caballero veneciano llamado Giovanni Benedetto Giovanelli, quien en 1747, en su gira por Europa desde Salzburgo, reporta lo siguiente:

> En la mesa se vive al estilo francés, no se observa ningún rango, a no ser que lo ordene el arzobispo. Tampoco se hace ningún brindis, lo que resulta muy cómodo para una mesa tan grande como esta, de 30 personas o más, incluyendo el jefe de la guardia, que siempre participa. Cuando el arzobispo está presente, solo sirven los camareros. Su corte es muy ostentosa y supera quizás a todas las de los príncipes eclesiásticos de Alemania, incluso a las de los príncipes electores […].

La música durante la mesa se considera algo obvio, no recibe ninguna atención especial. Tampoco el 30 de noviembre, día de santo del príncipe-arzobispo gobernante Andreas Jakob, conde de Dietrichstein (1689-1753). Sobre ello, Giovanelli comenta solamente: «Por la noche se interpretó una cantata italiana mediocre. Los músicos eran alemanes. El texto no era muy afortunado tampoco».[10] Aunque se trata de una observación anotada al margen, deja claro que la capilla de la corte de Salzburgo de aquel tiempo no se había internacionalizado ni en repertorio ni en personal como sí lo habían hecho, siguiendo los gustos de la época de mediados del siglo xviii, muchos otros lugares del Imperio alemán.

Heinrich Pichler, un monje enviado desde el Convento de Kremsmünster para estudiar teología en la Universidad de Salzburgo, aunque rara vez tuvo acceso a la corte, observó la música que allí tenía lugar con más atención que el veneciano Giovanelli. El 7 de noviembre de 1745 pudo hacer las siguientes anotaciones en su diario:

> A la una del mediodía hemos ido algunos, yo incluido, a palacio, ya que había mesas abiertas y quien quería las podía ver. [El arzobispo Jakob Ernst mantiene] 2 o 3 mesas abiertas, mientras que su predecesor raras veces tenía una. Esto ocurre con este arzobispo todas las semanas, no solo hoy. Hoy por lo tanto hemos comido en el salón del emperador […]. Los músicos, un total de 24 violinistas, estaban situados en medio de la mesa y tocaban partitas.[11]

Cuando se permitía asistir a una representación en el teatro de la corte o se anunciaba un baile abierto en la corte, ambas ocasiones donde naturalmente se interpretaba música, Pichler iba a presenciarlo. El 1 de mayo de 1746, asistió de nuevo a una mesa abierta y anotó lo siguiente al respecto: «En esta mesa se han hecho muchos conciertos, y más tarde la vieja señora Parisin y Michelazki también han cantado

10. Martin, Franz (1950). «Ein venezianischer Kavalier über Salzburg von 1747» [Un caballero veneciano sobre el Salzburgo de 1747]. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, núm. 90 [Comunicaciones del Boletín de la Sociedad para el estudio de la historia y cultura de Salzburgo, núm. 90], págs. 160-165.

11. Martin, Franz (1937-1938). «Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts» [Sobre la corte principesca de Salzburgo a mediados del siglo xviii]. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, núms. 37/38 [Comunicaciones de la Sociedad para el estudio de la historia y cultura de Salzburgo, núms. 37/38], págs. 1-48: 3-4.

alguna cantata».[12] Puesto que ese día, en virtud de un derecho propio de los arzobispos de Salzburgo, se había nombrado a un nuevo obispo de Chiemsee, la actuación musical prosiguió: «A las cuatro se ha interpretado, en el salón de la corte, una serenata que podría considerarse una pequeña ópera».[13]

Los compositores de las obras interpretadas seguían siendo tanto de la casa como de origen internacional. Llegados en su juventud a Salzburgo, habían ido ascendiendo profesionalmente dentro de la capilla de la corte. A Biechteler y Carl Heinrich Biber les siguieron como maestros de capilla Johann Ernst Eberlin, originario de Suabia, y Giuseppe Lolli, de Bolonia. Todos ellos procuraron formar un repertorio local que se transcribiría a mano y que, acorde a lo que se consideraba una actitud cortesana distinguida, permanecería por lo general herméticamente cerrado. No se difundió hacia el exterior un gran número de copias de partituras (lo más probable es que eso ocurriera a través de los frailes conventuales que se encontraban en Salzburgo), ni tampoco se procuró aumentar significativamente el número de partituras extranjeras. No fue hasta la década de 1760 cuando empezaron a circular paulatinamente, también fuera de palacio, partituras propiedad de la capilla de la corte de Salzburgo. La familia Mozart siempre llevaba consigo composiciones propias durante sus viajes, para poder así presentar algo de forma espontánea o, mejor aún, interpretarlo. Wolfgang Amadeus escribió a su padre el 15 de mayo de 1784 desde Viena lo siguiente: «Porque los copistas de Salzburgo son tan poco de fiar como los de Viena. Sé con total certeza que Hofstetter[14] ha copiado por duplicado la música de Haydn [Johann Michael Haydn], pues tengo realmente sus tres últimas sinfonías».[15]

El origen de los maestros de capilla de la corte y de los maestros segundos siguió siendo muy variado hasta el final del arzobispado. A continuación, se incorporarían el maestro segundo de capilla Leopold Mozart, procedente de Augsburgo, en Suabia, el organista de la corte Anton Cajetan Adlgasser, de Inzell, en Baviera, y el concertino Johann Michael Haydn, de Rohrau, en las *Erblande* o tierras hereditarias austríacas. Wolfgang Amadeus Mozart había nacido en Salzburgo y, por lo tanto, se desmarcaba de entre las personalidades musicales locales. Sin embargo, él también se benefició, como los demás mencionados, del auge que experimentó la capilla de la corte. Da fe de ello un escrito de 1772 titulado *The Present State of Music in Germany*, en el que el musicólogo Charles Burney anotó lo siguiente a partir de lo que le transmitió un inglés llamado Lewis de Visme que vivía en Salzburgo:

> El arzobispo y soberano de Salzburgo es muy generoso en su apoyo a la música, teniendo habitualmente a su servicio cerca de un centenar de intérpretes, tanto vocales como instrumentales. El propio príncipe es un aficionado y un buen violinista; últimamente se ha esforzado mucho por reformar su orquesta, que ha sido acusada de destacar más por su tosquedad y ruido que por su delicadeza y refinamiento. [16]

12. Martin, Franz (1937/38). «Vom Salzburger Fürstenhof...», *op. cit.*, pág. 21. Los intérpretes fueron Maria Katharina Paris, de soltera Michl, esposa desde 1732 del organista Joseph Georg Paris, y Joseph Michelansky (aprox. 1698-1784). Pichler no menciona el nombre del compositor de la cantata.

13. *Ibid*.

14. Felix Hofstätter (ca.1744-1814) fue un copista de la capilla de música de la corte de Salzburgo.

15. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* [Mozart. Cartas y apuntes] (véase nota 7), t. iii, núm. 790, pág. 313.

16. Burney, Charles (1773). *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and The Netherlands Being Dr. Charles Burney's Account of his Musical Experiences*. Editado por Percy A. Scholes. London *et al.* 1959, pág. 238. [Véase el texto original: The archbishop and sovereign of Saltzburg is very magnificent in his support of music, having usually near a hundred performers, vocal and instrumental, in his service. The prince is himself a dilettante, and good performer on the violin; he has lately been at great pains to reform his band, which has been accused of being more remarkable for coarseness and noise, than delicacy and high-finishing.]

El aumento cualitativo acompañó una época de apertura. Tanto Siegmund, conde de Schrattenbach (1698, príncipe-arzobispo de 1753 a 1771), como, aunque pueda sorprender, también Hieronymus, conde de Colloredo (1732, príncipe-arzobispo de 1772 a 1803 y máxima autoridad religiosa hasta 1812), fueron gobernantes con afinidades musicales. Schrattenbach, un «fan del teatro», impulsó representaciones musicales dramáticas en la corte e incluso llegó a enviar a jóvenes cantantes prometedoras a Venecia para que se formaran y ocuparan luego roles femeninos como cantantes de la corte. Así, en la corte se representaron, además de óperas de los compositores extranjeros Sarti y Sacchini, también obras como *Nitetti* y *La finta semplice*, de los compositores de Salzburgo Anton Cajetan Adlgasser, quien previamente había estado formándose en Italia, y Wolfgang Amadeus Mozart, respectivamente.

Colloredo, por su parte, aunque en un principio mantuvo la producción operística, quería rodearse de maestros de capilla italianos, tanto por gusto personal como por las tendencias de la nobleza. Por eso realizó encargos a Domenico Fischietti (ca.1725-ca.1810) y, más tarde, a Luigi Gatti (1740-1817), a los que, a su vez, había designado como miembros de la corte de Salzburgo. En cambio, Mozart solo tuvo una oportunidad más con la obra *Il re pastore*, cuando Maximiliano Francisco, el hijo menor de María Teresa y Francisco Esteban de Habsburgo-Lorena, estuvo de visita en Salzburgo en 1775. Es probable que no fuera por casualidad. Parece que Colloredo, quien en compañía de pocas personas se mezclaba a veces entre los músicos como violinista, sí que quería contar con su mejor compositor y encargarle una serenata para una ocasión tan festiva y principesca.

A través de Luigi Gatti, que en ese momento todavía no podía prestar servicios a Salzburgo, se va reflejando paulatinamente la internacionalidad en la vida musical de la corte de Salzburgo.[17] Gatti era un compositor ya establecido, mientras que Mozart padre e hijo habían llegado a Mantua en 1770 después de emprender su viaje a Italia. Con la actuación de Wolfgang Amadeus en el Teatro Scientifico de la ciudad, hubo un breve contacto entre ambos. Tal y como Leopold menciona en sus cartas, en ese momento Gatti incluso copió una misa de Wolfgang Amadeus (presuntamente la Missa Dominicus KV 66). Sin embargo, no fue este encuentro el que desencadenó que Colloredo iniciara negociaciones con él, sino una recomendación del entorno familiar, concretamente de parte de su pariente Anton Theodor, conde de Colloredo.[18] El 11 de junio de 1778, Leopold Mozart escribió lo siguiente a su esposa y a su hijo, en París, acerca de la búsqueda de Colloredo de un maestro de capilla italiano:

> Luigi Gatti de Mantua, a quien el arzobispo de Olomouc ha elogiado y llamado pianista distinguido, a quien conoces, el mismo que copió tu misa en Mantua, y a quien el príncipe de Olomouc ha tenido que escribir [por orden del príncipe-arzobispo Colloredo, para completar], no quiere dejar Mantua, sino estar fuera de allí durante solo dos o tres meses.

Gatti dudó probablemente, puesto que tenía perspectivas de ocupar el puesto de maestro segundo de capilla de la iglesia de Santa Bárbara en Mantua. Sin embargo, en 1781 accedió a la oferta de Colloredo

17. Sobre la vida y la obra de Luigi Gatti, *cfr*. Neumayr, Eva; Laubhold, Lars (eds.) (2013). *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)* [Ninguna posibilidad para Mozart. El príncipe-arzobispo Hieronymus Colloredo y su último maestro de capilla de la corte Luigi Gatti (1740-1817)]. Lucca: Libreria Musicale Italiana (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte, núm. 10 [Publicaciones sobre la historia musical de Salzburgo, núm. 10]; Musicologica transalpina, núm. 2).

18. En 1778, Anton Theodor, conde de Colloredo, fue consagrado en Salzburgo arzobispo de Olomouc, y Gatti le dedicó una cantata con motivo de su despedida de Mantua.

y se trasladó al año siguiente a Salzburgo. Allí obtuvo primero un contrato provisional, y el 14 de febrero de 1783 se formalizó su contrato definitivo.

Dos años antes, Wolfgang Amadeus Mozart, desde Viena, había dimitido de sus servicios en Salzburgo. Impresionan las palabras de Laurenz Lütteken, que demuestran la manera en que Mozart entendía su «oficio» en el año 1781, las expectativas que tenía respecto a su sustento en Viena, y el hecho de que, al dejar de servir a la corte de Salzburgo, Mozart cediera a emociones acumuladas y también, y al mismo tiempo, reflexionara sobre su futuro financiero.[19] En realidad, la ciudad imperial ofrecía muchas más posibilidades de ingresos a través de conciertos, clases y, sobre todo, encargos de óperas que la pequeña ciudad arzobispal de Salzburgo. Esta última carecía de una extensa alta nobleza, de una clase más amplia de burócratas ennoblecidos y, en definitiva, de un tipo de clientela que hubiera podido garantizar al compositor una vida burguesa acomodada sin necesidad de ocupar un puesto fijo.

En este sentido, se produjo una «limitación social», que no «intelectual», como con frecuencia se supone. Con la regencia de Hieronymus, conde de Colloredo, guiada por la Ilustración católica, se había concentrado en torno a la Universidad Benedictina una élite educativa que, desde 1784, y a través de la actividad periodística del exjesuita (ahora clérigo secular) Lorenz Hübner, podía exigir el liderazgo para todo el sur del Imperio alemán, es decir, sobre un territorio que abarcaba todos los estados del sur de Alemania y Austria.[20] El mundo conceptual de este círculo intelectual, establecido en un marco reformista de restauración que entendía reiteradamente el arte como medida de disciplina, tuvo que dejar a un lado a Wolfgang Amadeus. Y es que, para él, y todavía más a partir de 1781, la necesidad de representar a las jerarquías tradicionales del Antiguo Régimen significaba la base de su existencia económica y artística. De ahí la brecha cultural que probablemente contribuiría a que Mozart se fuera distanciando cada vez más de la ciudad de Salzburgo.

En su último año de vida, Wolfgang Amadeus Mozart no envió ni una sola carta a la ciudad de Salzburgo. Todavía más: nada indica que, después de la muerte de su padre, Leopold, en 1787, Mozart contactara más con la ciudad. A su hermana, Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, que en aquel tiempo residía en St. Gilgen, le había escrito por última vez en 1788. Naturalmente, eso era de lo más habitual a finales del siglo XVIII, donde las redes de comunicación se ceñían en la mayoría de los casos al lugar de residencia de cada persona. Tanto es así que sorprende que la noticia del fallecimiento de Mozart se difundiera tan pronto en Salzburgo. En el *Salzburger Intelligenzblatt* [Diario de avisos de Salzburgo] del 7 de enero de 1792 se publicó la siguiente nota:

19. Lütteken, Laurenz (2022). «'Für mein Metier der beste ort von der Welt'. Mozarts Wiener Lebensentwurf – 'freischaffend'?» ‹Para mi oficio el mejor lugar del mundo›. El proyecto de vida de Mozart en Viena: vida *¿independiente*?"]. En: Universidad Mozarteum de Salzburgo (ed.). *Mozartforum 2022. frei.schaffend.* Salzburg: editado por el autor, págs. 33-37.

20. Becker, Rainald (2022). «Aufklärung in Oberdeutschland: Programme – Agenturen – Praktiken» [La Ilustración en el sur del Imperio Alemán: programas, agencias, prácticas]. En: Thomas Hochradner; Michaela Schwarzbauer (eds.). *Leopold Mozart: Chronist und Wegbegleiter [sic*]. Dokumentation einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem Department für Musikpädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg, 14-16. November 2019* [Leopold Mozart: Cronista y precursor. Documentación de las jornadas organizadas por el Área de Historia de la música de Salzburgo de la Universidad Mozarteum de Salzburgo, en cooperación con el Departamento de Pedagogía musical de la misma universidad, del 14 al 16 de noviembre de 2019]. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, núm. 10 [Boletín del Área de Historia de la música de Salzburgo, núm. 10]), págs. 11-27.

*Nota de la traducción: léase aquí *Leopold Mozart: Chronist und Wegbereiter*.

> Artículos variados, anécdotas.
> De Mozart. - Unos meses antes de su muerte, Mozart recibió una carta sin firma, en la que se le pedía que escribiera un réquiem y que pidiera por él lo que quisiera. Como esta tarea no le atraía en absoluto, pensó: «pediré tanto que este aficionado seguro que me dejará tranquilo». Al día siguiente, un sirviente vino a recoger la respuesta, y Mozart escribió al desconocido que no podría hacer la composición por menos de 60 ducados, y que no la tendría hasta pasados dos o tres meses. El sirviente volvió, trajo 30 ducados de inmediato, y dijo que volvería a ponerse en contacto con él al cabo de tres meses. Si la misa [misa de difuntos, réquiem] estaba lista, le entregaría de inmediato la otra mitad del dinero. Así que Mozart tuvo que ponerse a componer, cosa que a menudo hizo con lágrimas en los ojos, mientras no paraba de decir: «me temo que estoy escribiendo mi propio réquiem». Lo terminó unos días antes de morir. Una vez conocida su muerte, el sirviente regresó y trajo los 30 ducados restantes, pero no pidió ningún réquiem, ni nadie lo volvió a pedir desde entonces. De hecho, cuando se haya transcrito la obra, se interpretará en la iglesia de San Miguel en su memoria.

Aunque el autor alimente leyendas, el nivel informativo del reportero es excepcionalmente bueno. Los honorarios acordados ascendieron efectivamente a casi 60 ducados (en realidad, fueron 50), y el autor ya está incluso algo informado sobre la primera representación del *Introito* y del *Kyrie*, que había tenido lugar el 10 de diciembre de 1791 en la iglesia de San Miguel de Viena, gracias a la iniciativa de Emanuel Schikaneder.[21] Sin embargo, si se lee con atención, se percibe al mismo tiempo la falta de referencia alguna a la ciudad de Salzburgo. Se habla del destino de Mozart sin relacionarlo con su tierra natal, pues, en general, estaba considerado un compositor vienés, como también se demostraría en las décadas siguientes. Un compositor de cierto rango, eso sí, cuyas obras también se conocían e interpretaban en Salzburgo, ya fuera música para piano, cuartetos de cuerda, o bien música para la misa, que ya hacía tempo que no solo se interpretaba en la catedral. El hecho de que algunas de estas obras provinieran de la época en que Mozart vivía en Salzburgo, y que la música estuviera compuesta por un «salzburgués», se consideraba secundario e incluso irrelevante. La continuidad de las representaciones se convirtió en algo que funcionaba por sí solo desde el punto de vista de la historia de la recepción.

Felix Adauctus Haslberger, en aquel tiempo vicario parroquial de Siezenheim, un pueblo situado a las afueras de la ciudad, fue un cronista conservador de la época[22] que, de manera irregular y desde una perspectiva totalmente subjetiva, también dejó escritas algunas notas sobre el año 1791. Estarían reproducidas aquí de manera íntegra:[23]

> 27 de febrero. Baile en la corte, donde estaban invitados la nobleza, la burocracia, el consejo de la ciudad y los comerciantes. Todos se sorprendieron ante la decoración y la iluminación, y quedaron maravillados

21. *Cfr*. Wolff, Christoph (1991). *Mozarts Requiem* [El réquiem de Mozart]. Kassel: Bärenreiter, pág. 10; y Brauneis, Walther (1991). «Exequien für Mozart. Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche» [«Exequias para Mozart. Hallazgos en los archivos sobre la misa de cuerpo presente para W. A. Mozart del día 10 de diciembre de 1791 en la iglesia de San Miguel de Viena»]. *Singende Kirche*, núm. 37 [Iglesia cantante, núm. 37], págs. 8-11.

22. Haslberger fue durante toda su vida un oponente declarado de la Ilustración, por lo que se mostró crítico con las medidas del príncipe-arzobispo Hieronymus, conde de Colloredo. Más tarde, fue párroco de Thalgau y se convirtió en una de las personas de mayor confianza del obispo de Chiemsee, Sigmund Christoph, conde de Zeil.

23. Citado de Martin, Franz (1929). «Die Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger, 3. Teil» [«La crónica de Salzburgo de Felix Adauktus Haslberger, tercera parte»]. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, núm. 69 [Comunicaciones de la Sociedad para el estudio de la Historia y cultura de Salzburgo, núm. 69], págs. 97-119: 110-111.

por la música. Hieronymus estaba de un humor excelente. Al final, se sirvió a todos los comensales con los platos más refinados y las bebidas más selectas, en vajilla de plata.

8 de marzo. De nuevo, baile en la corte. Esta vez, sin embargo, solo para la nobleza, los ministros y el cabildo de la catedral.

7 de abril. El Domingo de Ramos, el capellán de la ciudad Johann Wimbacher, originario de Dürnberg, dio el primer sermón de Cuaresma en la catedral ante el arzobispo y el cabildo de la catedral, y criticó al arzobispo por encomendar casi todos los trabajos a artistas de fuera. Reprochó también a los canónigos que, teniendo unos buenos ingresos, no visitaran el coro más que en raras ocasiones, malgastaran los bienes de la iglesia y generaran deudas. En la misma línea, criticó también al consistorio, a cada una de las congregaciones y al consejo de la ciudad. Ello no sirvió, sin embargo, para nada más que para menguar la reputación sacerdotal. Inmediatamente después del sermón, dos canónigos (F. Spaur y Waldstein)[24] y dos concejales exigieron responsabilidades. Se convocó a Wimbacher y, tras informar al arzobispo, se le prohibió predicar el sermón y realizar sus tareas pastorales durante tres meses. Sí se le permitió oficiar misa. Consecuencia de ello fue la orden de predicación del día 19 de junio de 1791.

17 de mayo. Viaje del arzobispo hacia Bad Gastein, donde tiene la voluntad de fundar un balneario privado.

30 de mayo. Orden contra el aumento excesivo de perros.

[19 de junio]. Al no estar presente Hieronymus, la procesión de Corpus Christi se celebró otra vez con salvas de fusil del ejército y de los ciudadanos.[25]

6 de julio. Orden relativa al entierro de los difuntos, así como el día 30 de abril de 1792.[26]

13 de noviembre. Entrega del monasterio de Mondsee a la mensa episcopal de Linz.

En la medida en que estos acontecimientos superen lo cotidiano y tengan relevancia en términos musicales, es necesario continuar investigándolos. Son testigos de limitaciones. La última anotación de Haslberger es, de hecho, la única que va más allá de las fronteras del arzobispado de Salzburgo, aunque apenas. El Monasterio benedictino de Mondsee, situado a unos treinta kilómetros de Salzburgo, había sido disuelto por parte del emperador Leopoldo II el 20 de octubre de 1790. Su propiedad se transfirió al fondo religioso y fue a parar en gran parte, por asignación de bienes, a la todavía joven diócesis de Linz. En ese momento, por las numerosas disoluciones ya realizadas bajo el reinado de José II, predecesor de Leopoldo, el suceso ya no tenía, en principio, nada de especial, como lo demuestra también la brevedad de la nota de Haslberger. Sin embargo, era un acontecimiento que nunca habría podido suceder en un Salzburgo gobernado por un príncipe eclesiástico, por mucho apego que tuviera a la Ilustración eclesiástica. No hace falta subrayar lo que esto significaba para el clero de Salzburgo, así como para el clima cultural que este sostenía, y la estabilidad que comportaba en la estructura social de la región. Esta seguridad repercutió directamente en los músicos profesionales que, casi sin excepción, se encontraban en Salzburgo al servicio de la Iglesia. Estos músicos no tenían que temer por su trabajo, ya que las medidas que el arzobispo aplicó a la música sacra, si bien fueron drásticas, no afectaron a la música que se interpretaba en todas aquellas iglesias en las que el coro cantaba la oración monástica regular y se mantenía la correspondiente música polifónica. En caso de que no se celebrara la liturgia de las horas, tenía que sonar, a partir de entonces, el canto eclesiástico alemán. «Así [el pueblo] sentirá y adorará la grandiosa magnitud de su Dios con un respeto infinitamente más profundo que el que podría lograrse

24. Friedrich, conde de Spaur y Johann Friedrich Paternus, conde de Waldstein y Wartenberg.

25. Cuando el príncipe-arzobispo estaba presente, las salvas las realizaba su guardia real.

26. Es de suponer que la segunda parte de esta anotación se añadiera posteriormente.

a través de toda la suntuosidad de la iglesia, la música, los vestidos y las costumbres». Con estas palabras se expresaba Colloredo en su perdurable carta pastoral del año 1782.[27]

Sin duda, la reforma de la música sacra, como todas las medidas que el arzobispo tomó respecto a la práctica de la fe religiosa, tenía un objetivo económico y, a su vez, pretendía romper con las degradantes formas devocionales barrocas.[28] Ello albergaba, sin embargo, una forma de pensamiento antropocéntrica que conllevó, por un lado, una planificación con responsabilidades sociales y económicas dirigida por un monarca con poder absoluto, y, por otro lado, una estrategia de educación popular, con la cual se tenía que despertar una nueva conciencia de clase. A la Iglesia, como nexo social, se le otorgó una importancia especial. El mensaje de salvación se tenía que transmitir al pueblo mediante el uso de la lengua alemana, y no a través del párroco que oficiaba la misa, el cual continuaba hablando en latín, si no a través de los textos cantados. Este propósito estaba decididamente en contra de la música sacra tradicional, incluida la que se basaba en textos escritos en latín. En su carta pastoral, Hieronymus había manifestado lo siguiente: «Al igual que nos gusta reconocer el valor rotundo de una buena música cuando se interpreta en el sitio y el momento adecuados, tampoco podemos negar que todavía en el día de hoy son muy perceptibles aquí y allá los abusos que, con demasiada frecuencia y en casi todas las épocas, se han perpetrado en la música de las iglesias cristianas».[29]

Para el arzobispo, una buena música en el sitio y momento adecuados era, pues, un verdadero anhelo. Poseía musicalidad suficiente como para irse formando por sí mismo un juicio propio sobre las interpretaciones del momento. Sus tendencias, sin embargo, se evidencian echando un vistazo al origen del ciclo de graduales de Michael Haydn. Este puede considerarse el «emperador local de la música» de la década de 1790, si bien el cargo musical más importante, el de maestro de capilla de la corte, estaba ocupado por Luigi Gatti. Al parecer, Haydn elaboró su ciclo de graduales por encargo explícito del arzobispo. Sin embargo, esta información proveniente de la obra *Biographische Skizze* [Apuntes biográficos],[30] publicada en 1808 prácticamente en forma de artículo necrológico, distorsiona los hechos: Haydn trabajó primero, entre 1783 y 1785, sirviendo en todas las grandes fiestas de la Iglesia. No fue hasta 1787 cuando empezó a completar el compendio poco a poco, hasta que estuvo acabado en 1791.[31] A finales de la década de 1780, una copia de las obras más tempranas, realizada por el copista de la corte Joseph Richard Estlinger, llegó al archivo musical de la abadía de San Pedro. En cambio, las obras más tardías

27. *Sr. Hochfürstl. Gnaden des Hochwürdigisten Herrn Herrn Hieronymus Joseph Erzbischofs und des H. R. Reichs Fürsten zu Salzburg des heil. Stuhls zu Rom gebohrnen Legaten, und Deutschlands Primaten etc. etc. Hirtenbrief aus die am I^ten^ Herbstm. dieses 1782^ten^ Jahrs, nach zurückgelegtem zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs* (1782). [De su alteza real, reverendísima majestad, señor Hieronymus Joseph, arzobispo y príncipe de Salzburgo del Sacro Imperio Romano, legado natal de la Santa Sede de Roma y primado de Alemania, etc. etc., Carta pastoral con motivo de la celebración del jubileo de Salzburgo que se conmemora el primer mes de otoño de este año 1782, desde el siglo XII (1782)]. Salzburg: Imprenta del orfanato. Citado según la edición de Viena: Sebastian Hartl [1782], sección núm. XXXVIII, pág. 80.

28. Véase para más detalles Hochradner, Thomas (2020). «Wider das 'Aergerniß andächtiger Seelen' und die 'elendeste Geigeley'. Michael Haydn und die Kirchenmusikreform Erzbischof Hieronymus Graf Colloredos» [«Contra el "escándalo de las almas devotas" y "la más miserable música de pacotilla". Michael Haydn y la reforma de la música sacra del arzobispo Hieronymus, conde de Colloredo»]. En: Eva Maria Stöckler; Agnes Brandtner (eds.). *'… dauert ewig schön und unveraltet …' Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister!* ['… dura para siempre hermosa y actual...' Johann Michael Haydn, ¡un maestro no olvidado!]. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag, págs. 145-158.

29. Carta pastoral de 1782 (véase nota 27), sección núm. XXVIII, pág. 65.

30. *Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben* (1808) [Apuntes biográficos de Michael Haydn. Realizados por amigos del radiante compositor y editados para beneficio de su viuda (1808)]. Salzburg: Zaunrith'sche Schriften y May'rische Buchhandlung, págs. 18-25.

31. Schmid, Manfred Hermann (2006). *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*. [Mozart en Salzburgo. Un lugar para su talento.] En colaboración con Petrus Eder O.S.B. Salzburg: Anton Pustet, pág. 65.

se encuentran allí escritas de puño y letra por el compositor.[32] En referencia a ello, el padre Beda Hübner anotó en 1807, en sus *Nachrichten über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michel Haydn* [Crónicas acerca de la defunción del gran compositor Johann Michel Haydn]: «Estos graduales para las principales festividades del año los compuso para la catedral. Para los domingos restantes del año, [Michael Haydn] compuso otros graduales exclusivamente para el monasterio de San Pedro en Salzburgo […]».[33] El hecho de que dichas obras no hubieran sido inscritas en el catálogo de música de la catedral, el *Catalogus Musicalis*, donde se tienen registros desde 1782, certifica las afirmaciones de Hübner[34] y relativiza, al mismo tiempo, la influencia que el arzobispo Colloredo pudo haber tenido en el origen del ciclo de graduales de Haydn.

No sorprenden las explicaciones de Colloredo en su carta pastoral de 1782. Además de los «gastos innecesarios de la iglesia» y las «lentejuelas excesivas»,[35] la música sacra en alemán y en latín estaba en el punto de mira de la voluntad reformista[36], ya que, «junto con la Biblia, un buen cántico en la lengua materna es uno de los medios más excelsos para hacer que el culto en público sea edificante y fomente el despertar de los sentimientos religiosos».[37] «[D]onde tan a menudo la más miserable música de pacotilla expulsa del corazón del pueblo vulgar todo pensamiento bueno, y solo se conservan absurdidades y distracciones a través de abominables berridos»,[38] quiso objetar Colloredo. No obstante, en un principio, la reforma se encontró con una fuerte resistencia. Las causas de estas dificultades a la hora de introducir el canto popular alemán fueron, además del empeño en preservar las prácticas musicales habituales en la Iglesia, el analfabetismo todavía generalizado de las zonas rurales, que dificultaba el aprendizaje de textos nuevos. Mucho menos frecuente era, todavía, saber leer partituras. Hay que añadir, además, que

32. Aringer-Grau, Ulrike (2009). «Michael Haydn und seine künstlerischen und persönlichen Beziehungen zu Klöstern» [«Michael Haydn y su relación artística y personal con los conventos»]. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, núm. 93 [Anuario de música sacra, núm. 93], págs. 41-55: 51.

33. Hübner, Beda O.S.B. [1807]. *Nachrichten über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michel Haydn* [Crónicas acerca de la defunción del gran compositor Johann Michel Haydn]. Con comentarios e introducción de Ernst Hintermaier. En: Archiabadía de San Pedro en Salzburgo, en cooperación con el Instituto de musicología de la Universidad de Salzburgo (eds.). *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*. [El Monasterio benedictino de San Pedro en Salzburgo en tiempos de Mozart. Música y músicos, arte y cultura]. Revisado por el Padre Petrus Eder O.S.B. y Gerhard Walterskirchen. Salzburg: St. Peter 1991, págs. 195-218: 206.

34. *Ibid.*, nota núm. 40. Sobre el inventario musical en cuestión, véase para más detalles Laubhold, Lars E. (2010). «Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms. Anmerkungen zur systematischen Erschließung einer problematischen Quelle» [«El *Catalogus Musicalis* de la Catedral de Salzburgo. Observaciones acerca de la indexación sistemática de una fuente problemática»]. En: Michael Jahn; Klaus Petermayr (eds.). *Jahrbuch des RISM-Österreich 2010*. [Anuario del catálogo internacional de fuentes musicales RISM-Austria 2010]. Viena: Der Apfel, págs. 25-47; y también Neumayr, Eva; Laubhold, Lars E.; Hintermaier, Ernst (2018). *Musik am Dom zu Salzburg. Rsepertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*. [La música en la Catedral de Salzburgo. Repertorio y práctica litúrgica entre la representación del barroco tardío y el culto a Mozart]. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg, 18 [Colección de escritos del archivo de la archidiócesis de Salzburgo, 18]), capítulo «Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms» [«El *Catalogus Musicalis* de la Catedral de Salzburgo»], págs. 196-220.

35. Carta pastoral de 1782 (véase nota 27), sección núm. XV, pág. 40.

36. *Cfr*. Prassl, Franz Karl (2014). «Aufgeklärter Kirchengesang: Die Auswirkungen der Gottesdienstreformen bei Maria Theresia (1740-1780) und Joseph II. (1780-1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied» [«Canto eclesiástico ilustrado: las consecuencias de las reformas de la misa sobre la polifonía y el la canción eclesiástica en tiempos de María Teresa (1740-1780) y José II (1780-1790)»]. En: Boje E. Hans Schmuhl; Ute Omonsky (eds.). *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik* [Sobre el sonido de la devoción ilustrada. Retrospectiva y progresión en la música sacra]. Augsburgo: Wißner (Michaelsteiner Konferenzberichte, 78 [Boletín de las Conferencias de la fundación Michaelstein, 78]), págs. 101-120: 115-119.

37. Carta pastoral de 1782 (véase nota 27), sección núm. XXIV, pág. 60.

38. *Ibid.*, sección núm. XXIX, pág. 70.

muchas iglesias rurales aún no disponían de un órgano con el que poder acompañar adecuadamente el canto popular.

Finalmente, en 1786, un dictamen expuso, entre otras propuestas de mejora, las siguientes:[39]

> […] para que los organistas y y los maestros rurales menos capacitados no tan capaces puedan avanzar más fácilmente y ponerse manos a la obra, […] el señor concertino Michael Hayden [ha] marcado los cantos difíciles para que sean enmendados o ajustados *pro re nata* [según las circunstancias], y que [estos cantos] se puedan editar con la mayor brevedad posible.[40]

Sin embargo, no fue hasta 1790 cuando se volvió a publicar, por segunda vez, la primera parte del libro de cantos de Salzburgo. La publicación, hecha en Salzburgo por la editorial Franz Xaver Duyle, contenía los cánticos revisados por Michael Haydn y llevaba por título *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch=katholischen Kirche. Neu, von H. Michael Haydn, hochfuerstl. Conzertmeister, verbesserter deutscher Kirchengesang zum leichtern Gebrauch sowohl fuer die Stadt, als das Land* [El canto sagrado alemán para el culto en la Iglesia católica y romana. Recientemente mejorado por el señor Michael Haydn, concertino real, para facilitar su uso tanto en la ciudad como en el campo]. Haydn había bajado la tonalidad de algunos cánticos, había reducido el número de apoyaturas y ornamentos, y había procurado que la línea del bajo fuera más simple; en definitiva, había «depurado las melodías floridas de Hauner […]».[41]

Desde el punto de vista de la música eclesiástica, Salzburgo estaba, por lo tanto, directamente en sintonía con su tiempo. No obstante, la discrepancia entre las obras (en lo que se refiere a las funciones pastorales) y los hechos (respecto a estilo de vida del arzobispo y de los canónigos) se manifiesta en el informe de Haslberger sobre el desafortunado predicador Wimbacher. Esta brecha se hace aún más palpable cuando se repara en el baile que se celebró en la corte el 27 de febrero de 1791. Existe un informe detallado de dicho evento que apareció publicado en el periódico de Salzburgo *Oberdeutsche Staatszeitung*. Por supuesto, el escrito está redactado con una dicción acorde a la autoridad.

> La influencia de un gobierno clemente, caritativo y sabio sobre el pueblo se hace notar en sus diversiones públicas más que en ningún sitio. Un pueblo descontento está malhumorado, es terco, introvertido y huraño; un pueblo satisfecho es alegre, sociable y abierto. El carácter jovial del pueblo de Salzburgo ha sido siempre una de sus características distintivas. Ahora, sin embargo, se percibe todavía en mayor grado, y lo observamos en todas las celebraciones. Nuestros bailes de este año son especialmente brillantes y alegres, y nuestro fielmente amado príncipe se brinda a unirse, con participación paternal, a la alegría de su pueblo. En efecto, para contribuir a su entretenimiento con su persona, su alteza real se dignó a invitar, anteayer, a la alta nobleza y al sector más distinguido de los habitantes locales (alrededor de 200 personas) a una magnífica cena en la corte, preparada con generosidad principesca, y a un baile de máscaras. Esta suntuosidad reflejó hasta qué punto sintieron la gran gracia de su mejor príncipe tanto la alta nobleza como los demás invitados. También remarcable fue [la] ingeniosa invención de las máscaras, entre las cuales destacaron

39. Archivo de la archidiócesis de Salzburgo, 22/79, dictamen del día 3 de mayo de 1786, reproducido por Manal, Josef (1979). *Die Einführung des Salzburger Diözesangesangbuches unter Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo*. [La introducción del cancionero diocesano de Salzburgo bajo el reinado del príncipe-arzobispo Hieronymus de Colloredo]. Trabajo de fin de grado en Teología, Universidad Paris Lodron de Salzburgo, págs. 23-29.

40. Citado según *ibid*., pág. 29.

41. Prassl (véase nota 36), pág. 119.

> por su excelencia las ropas turcas (en especial las del gran turco), los exquisitos trajes del teatro italiano y francés, de Hamlet, de Agnes Bernauerin, del traficante de esclavos de Esmirna[42], de esclavos y esclavas, de bailarines de aro y de muchos otros. En todos los rostros eran visibles la satisfacción absoluta y el más sincero placer. Asimismo, en cada mirada amable de nuestro mejor príncipe resplandecía el sublime sentimiento de verse querido.[43]

Para la puesta en escena, no se necesitaba decorado alguno, y para la teatralidad no hacía falta ninguna representación. El príncipe soberano ya hacía tiempo que había logrado acaparar ambas cosas con éxito y, al mismo tiempo, se había ocupado de que el funcionamiento del teatro fuera una mera irrelevancia. En 1775, la administración de la ciudad de Salzburgo fue obligada a reformar el edificio del Ballhaus (salón de Baile) de la Hannibalplatz (plaza Aníbal) para convertirlo en un teatro municipal. La forma de expresarse de Hieronymus, según el cual esta tarea se había «confiado por misericordia» a la ciudad, y el hecho de que en 1776 él mismo impidiese que se celebraran espectáculos en el teatro de la universidad dejan sumamente claro cuán comprometido se sentía Colloredo a mantener las riendas de este asunto. El teatro acogió luego a compañías itinerantes. La primavera de 1791 es probable que se encontrara en Salzburgo la compañía Thymesche Truppe, aunque faltan fuentes que corroboren su actuación en la ciudad.[44] Del 19 de septiembre de 1791 al 21 de febrero de 1792, le siguió una compañía de espectáculos de nombre desconocido dirigida por Alois Fürchtegott Hofmann y Maria Anna Rechenmacher. Trajeron a Salzburgo un mínimo de 18 óperas y 3 melodramas en un total de 76 representaciones, entre las cuales, el 20 de febrero de 1792, la obra de Mozart *El rapto en el serrallo*.[45]

Para la orquesta del teatro, se contrataba a músicos locales y, con mucha probabilidad, entre ellos había muchos miembros de la capilla de la corte de Salzburgo. Estos músicos formaron parte también de la orquesta de baile, que actuaba en todas las festividades de alto rango, las cuales normalmente tenían lugar en el salón de baile del ayuntamiento una vez realizados los trabajos de adaptación de la pista por indicación de Colloredo.[46] Se aseguraba, así, que las representaciones fueran de alta calidad, lo que probablemente se daba por supuesto. Respecto al segundo baile que menciona Haslberger, que tuvo lugar el 8 de marzo de 1791, pero que, al igual que el baile anterior, no se celebró en el salón de baile, sino en la Sala de los Carabineros del palacio-residencia, el periódico *Oberdeutsche Staatszeitung* relata solo que el salón «estaba maravillosamente iluminado de manera exquisita y, en el centro, presentaba una

42. En referencia a la comedia francesa «Le marchand de Smyrne», de Sébastien-Roch de Chamfort, del año 1770, de la cual existen varias traducciones al alemán de aquella época.

43. *Oberdeutsche Staatszeitung* [Periódico estatal del sur del Imperio Alemán] del 2 de marzo de 1971. Suplemento del núm. 17, columna 351 y ss. Citado según Schimek, Martin (1995). *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung* [Política musical en la Ilustración de Salzburgo]. Frankfurt am Main *et al.*: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften [Escritos universitarios europeos], serie 36: Musikwissenschaft, 151. [Musicología, 151]), pág. 151. Según el artículo publicado en el periódico *Oberdeutsche Staatszeitung*, el baile mencionado por Haslberger sobre el que sin duda versa el presente relato habría tenido lugar el 28 de febrero.

44. Esta compañía de espectáculos estaba dirigida por Julius Konstantin Thyme, natural del norte de Alemania, quien en ese momento estaba de gira con su compañía por el área alpina de Austria.

45. Angermüller, Rudolph (2004). «Theaterprinzipale in Salzburg in der Colloredo-Zeit (1775 bis 1803)» [«Directores de teatro de Salzburgo en la época de Colloredo (1775-1803)»]. En: Andrea Lindmayr-Brandl; Thomas Hochradner (eds.). *Auf eigenem Terrain. Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte. Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag*. [En terreno propio. Contribuciones a la historia musical de Salzburgo. Escrito en homenaje a Gerhard Walterskirchen en su 65.º cumpleaños]. Salzburg: Salzburger Druckerei, págs. 273-292: 289. «El rapto en el serrallo», en alemán *Die Entführung aus dem Serail*, se repitió seis veces más esa temporada.

46. Confr. Schimek (véase nota 43), págs. 148-154; Schmid (véase nota 31), pág. 181.

orquesta de numerosa plantilla».[47] Al lado, en el salón de los caballeros (*Rittersaal*), había un llamativo bufé con «las comidas frías más selectas acompañadas de una cantidad rebosante de botellas del mejor vino».[48] En el escenario se sucedieron actuaciones, cuya descripción es asombrosa. Se pudieron ver, entre otras cosas, «las hermosas artes de un genio con un collar de flores», «el convidado de piedra» (es decir, un *Don Giovanni* en pantomima), incluso una «mina que entraba poco a poco hacia dentro del salón bajo una tenue y muy agradable música subterránea, que después, tras un golpe del dios de la montaña, se partió en dos y [mostró] 12 deidades masculinas y femeninas de las montañas que representaron una contradanza corta y luego volvieron a colocarse en sus nichos», y «un grupo de salineros de la población de Hallein con vestidos muy bonitos que llevaban un barril de sal, que se dividió y representó un altar de sacrificios, sobre el cual un genio encendió la luz del sacrificio ante el busto de nuestro príncipe», antes de que este grupo se alejara también después de una contradanza.[49]

Alrededor de 400 invitados pudieron gozar de este espectáculo.[50] La conservación consciente de la distinción que allí se externalizaba representa la otra cara de la nueva intelectualidad ilustrada que se expandió en Salzburgo desde la entrada al poder de Hieronymus. En una ciudad de tamaño mediano para la época (Salzburgo contaba con aproximadamente 16.000 habitantes en 1800), sin nobleza cortesana, pero con universidad y un nivel de educación alto en general, este cambio histórico de mentalidad de finales del siglo xviii debió tener, por fuerza, repercusiones especialmente importantes. Lo que se desarrolló en la ciudad entre 1770 y el cambio de siglo fue la élite social ya mencionada, compuesta por canónigos (es decir, la nobleza eclesiástica), oficiales, pequeña nobleza y nobleza burócrata y algunas familias de comerciantes, a las que también se unieron burócratas burgueses de alto rango, profesores de universidad y algunos pocos profesionales independientes.[51] La exclusividad de esta sociedad, que abarcaba varias capas sociales, estaba asegurada con una «agencia de prensa» dirigida por el publicista Lorenz Hübner, con las entradas a bailes y casinos, y por medio del pago de tasas a la Sociedad lectora, existente desde 1784.[52] Asimismo, tanto los palcos como la galería del teatro quedaron reservados a los intelectuales. Solo la platea era accesible al público general. Sin embargo, el hecho de que el funcionamiento del teatro dependiera de los ingresos totales produjo una adaptación a unos gustos de público chismoso y poco exigente,[53] y eso causó escándalo en sectores con perspectivas que no estaban abiertos

47. *Oberdeutsche Staatszeitung* del 10 de marzo de 1791, columnas 397-399: 397.

48. *Ibid.*, columna 398.

49. Todas las citas *ibid.*, columnas 398 y ss.

50. *Ibid.*, columna 397.

51. Weidenholzer, Thomas (1997). «Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780-1820» [«Sociabilidad burguesa y formas de vida *pública* en el Salzburgo de los años 1780-1820»]. En: Robert Hofmann (ed.). *Bürger zwischen Tradition und Modernität* [Burgueses entre tradición y modernidad]. Wien / Köln / Weimar: Böhlau (Bürgertum in der Habsburgermonarchie, VI [La burguesía en la monarquía de los Habsburgo, VI]), págs. 53-82: 53-56.

52. *Ibid.*, págs. 63 y 71. Sin embargo, la presión de los círculos conservadores contra la literatura demasiado secular, en especial de la universidad benedictina, era tan fuerte que hubo que renunciar al círculo de lectores al cabo de unos años.

53. *Ibid.*, págs. 57, 60, 63, 71, y Weidenholzer, Thomas (2019). «'Kultiviertheit' versus 'gesellschaftliche Artigkeit' und 'barbarische Roheit'. Bemerkungen zur Entstehung bürgerlicher Kultur am Beispiel des Salzburger Theaters und des 'Museums'» [«'Exquisitez' versus 'modales sociales' y 'grosería bárbara'. Observaciones sobre el origen de la cultura burguesa a través del ejemplo del teatro de Salzburgo y el 'museo'»]. En: Thomas Hochradner (ed.). *Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle* [Hijos e hijas perdidos. La vida musical de Salzburgo tras la disolución de la capilla de música de la corte]. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, 6 [Boletín del Área de Historia de la música de Salzburgo, 6]), págs. 42-59.

ni al espectáculo dirigido a todo el pueblo ni a la anticuada «civilización del mundo cortesano».[54] Ambos estaban cubiertos de un aire de transitoriedad cercana, una nostalgia decadente. Parece como si el propio príncipe soberano lo percibiera, cuando el 16 de febrero de 1790 escribió a su hermano Gundaker lo siguiente: «Tout cet avenir me fait tourner la tête, je ne veus plus y penser suivant le proverbe latin, 'nollite esse miseri ante tempus' […]. Nous vivons à la vérité dans un siècle bien bizard. Je ne piusc [sic] pas me faire une iddée de ce qui en arriverat encor, mais nous sommes bien près d'un boulvercement total».[55]

La corte principesca y la distinción señorial se conservaron hasta el final del arzobispado, aunque se realizaron recortes, como por ejemplo en el número de trompeteros empleados en la corte. Durante el reinado de Colloredo y, posteriormente, en el breve electorado creado en 1803, se fue reduciendo su número desde los doce del principio hasta finalmente cuatro.[56] Algunos de los privilegios de la corte se mantuvieron también hasta el final del arzobispado. Así, los virtuosos que viajaban hasta allí tenían que tocar ante la corte antes de poder actuar públicamente en los salones de baile del ayuntamiento.[57] El príncipe elector Fernando (1769-1824), quien asumió el poder tras ser expulsado en 1803 del Gran Ducado de Toscana después de la ocupación francesa, encontró en Salzburgo un «remanente» de músicos de la corte, y volvió a convertir temporalmente la capilla de la corte en una orquesta funcional de «música de cámara y de la capilla de la corte del elector». Los músicos, si bien se habían comprometido a actuar en las representaciones del teatro, solo trabajaban a puerta cerrada para el deleite exclusivo del príncipe elector. Federico, conde de Spaur, informa en 1805 en sus *Nachrichten über das Erzstift Salzburg* [Crónicas sobre el arzobispado de Salzburgo] sobre cómo la vida musical de Salzburgo se fue privatizando paulatinamente, empezando por la corte del soberano.

> El actual y amable príncipe elector, conocedor de la música y virtuoso tanto en el canto como al piano, se entretiene casi todas las noches con su orquesta, con la que interpreta las mejores óperas, la música religiosa más hermosa y otras magníficas obras maestras. Nadie más tiene acceso a estos harmoniosos entretenimientos. De esta manera, tras haberse distanciado de Salzburgo el arzobispo, la sociedad noble ha quedado separada, y casi todas las damas tienen su propio divertimento en casa.[58]

54. Weidenholzer, Thomas (2007). «Wie ist Aufklärung in einem unaufgeklärten Land möglich? Anmerkungen zu Mozarts Opern, zur Salzburger Gesellschaft, Physik, Liturgie und Pädagogik im ausgehenden 18. Jahrhundert» [*«¿Cómo es posible la Ilustración en un país no ilustrado?* Observaciones acerca de las óperas de Mozart, la sociedad de Salzburgo, la física, la liturgia y la pedagogía en las postrimerías del siglo xviii»]. En: Gerhard Ammerer; Joachim Brügge (eds.). *Mozart interdisziplinär. Beiträge aus den Salzburger Ringvorlesungen zum Mozart-Jahr 2006* [Mozart interdisciplinario. Contribuciones del ciclo de conferencias de Salzburgo para conmemorar el año Mozart 2006]. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser (Wort und Musik, 64 [Palabra y música, 64]), págs. 75-96: 95, cita en la pág. 96.

55. «Todo el futuro me desconcierta, no quiero pensar más en ello siguiendo el proverbio latino *Nolite esse miseri ante tempus* [no debéis ser infelices antes de tiempo]. […] Vivimos realmente en un siglo muy extraño. No me puedo hacer una idea de lo que está por venir, pero estamos muy cerca de una transformación total»; Hieronymus, conde de Colloredo, para su hermano Gundaker, conde de Colloredo, el 16 de febrero de 1790. Del original en francés, citado según Lobenwein, Elisabeth (2022). *Ein Fürstenleben zwischen Alltag und Aufruhr. Die französische Korrespondenz (1772-1801) des letzten Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo mit seinem Bruder Gundaker. Eine historisch-kritische Edition* [Una vida de príncipe entre la cotidianidad y la agitación. La correspondencia en francés (1772-1801) del último príncipe-arzobispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo, con su hermano Gundaker. Una edición histórica-crítica]. En colaboración con Clarisse S. Roche, Anna Huemer y Anne-Sophie Banakas. Wien-Köln: Böhlau, págs. 257 y 258.

56. Hintermaier (véase nota 3), pág. XXIV.

57. Schimek (véase nota 43), pág. 143.

58. Spaur, Friedrich conde (1805). *Nachrichten über das Erzstift Salzburg* [Crónicas sobre el arzobispado de Salzburgo]. Passau: Ambrosi (Reise durch Oberdeutschland, 2 [Viaje a través del sur del Imperio Alemán, 2]), séptima carta, págs. 116 y ss. La palabra «divertimento» hace referencia al juego social, en especial a las cartas; *cfr*. Weidenholzer (véase nota 51), pág. 53.

Los tiempos en los que la residencia arzobispal había impregnado la vida cultural de Salzburgo, garantizándole un nivel a la altura de la época, se terminarían pronto por completo. Tras la disolución del electorado, en 1806 se dispersó la capilla de música de la corte. Dos músicos de la corte acompañaron a Fernando, que a partir de entonces sería gran duque de Wurzburgo, a su nueva residencia. Varios se fueron a Viena, y otros se pusieron al servicio de su nuevo soberano, el rey de Baviera, siempre y cuando procedieran de los principados imperiales de Passau y Eichstätt, que, junto con Salzburgo, habían sido adjudicados a Fernando. El pequeño grupo que quedó en Salzburgo fue contratado en 1807 por el emperador Francisco I dentro de la «futura constelación de personal y de nivel de remuneración de los músicos […] para la Catedral de Salzburgo». Salzburgo conservó a Luigi Gatti, antiguo maestro de capilla de la corte, después de la secularización del arzobispado y de la disolución del efímero electorado. Como maestro de capilla de la catedral con un conjunto modesto a su disposición, le correspondió la tarea de guiar la vida musical de Salzburgo hacia un futuro aceptable, aunque, por supuesto, sin el respaldo de un palacio residencial principesco.

Bibliografía

Angermüller, Rudolph (2004). «Theaterprinzipale in Salzburg in der Colloredo-Zeit (1775 bis 1803)» [«Directores de teatro de Salzburgo en la época de Colloredo (1775-1803)»]. En: Andrea Lindmayr-Brandl; Thomas Hochradner (eds.). *Auf eigenem Terrain. Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte. Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag*. [En terreno propio. Contribuciones a la historia musical de Salzburgo. Escrito en homenaje a Gerhard Walterskirchen en su 65.º cumpleaños]. Salzburg: Salzburger Druckerei, págs. 273-292.

Aringer-Grau, Ulrike (2009). «Michael Haydn und seine künstlerischen und persönlichen Beziehungen zu Klöstern» [«Michael Haydn y su relación artística y personal con los conventos»]. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, núm. 93 [Anuario de música sacra, núm. 93], págs. 41-55.

Becker, Rainald (2022). «Aufklärung in Oberdeutschland: Programme – Agenturen – Praktiken» [La Ilustración en el sur del Imperio Alemán: programas, agencias, prácticas]. En: Thomas Hochradner; Michaela Schwarzbauer (eds.). *Leopold Mozart: Chronist und Wegbegleiter [sic*]. Dokumentation einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg in Kooperation mit dem Department für Musikpädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg, 14-16. November 2019* [Leopold Mozart: Cronista y precursor. Documentación de las Jornadas organizadas por el Área de Historia de la música de Salzburgo de la Universidad Mozarteum de Salzburgo, en cooperación con el Departamento de Pedagogía musical de la misma universidad, del 14 al 16 de noviembre de 2019]. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, núm. 10 [Publicaciones del Área de historia de la música de Salzburgo, núm. 10]), págs. 11-27.

Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen und zum Beßten seiner Wittwe herausgegeben (1808) [Apuntes biográficos de Michael Haydn. Realizados por amigos del radiante compositor y editados a beneficio de su viuda (1808)]. Salzburg: Zaunrith'sche Schriften y May'rische Buchhandlung.

Brauneis, Walther (1991). «Exequien für Mozart. Archivfund über das Seelenamt für W. A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche» [«Exequias para Mozart. Hallazgos en los archivos sobre la misa de cuerpo presente para W. A. Mozart del día 10 de diciembre de 1791 en la iglesia de San Miguel de Viena»]. *Singende Kirche*, núm. 37 [Iglesia cantante, núm. 37].

Burney, Charles (1773). *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and The Netherlands Being Dr. Charles Burney's Account of his Musical Experiences* [Una gira del siglo xviii por Europa central y los Países Bajos, que es un Relato de las experiencias musicales del Dr. Charles Burney]. Editado por Percy A. Scholes.

Hintermaier, Ernst (1972). *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal* [La Capilla de la corte de Salzburgo desde 1700 hasta 1806. Organización y personal]. Tesis doctoral en Filosofía. Universidad Paris Lodron de Salzburgo.

Hochradner, Thomas (2011). «Musik im Zeitspiegel des Spanischen Erbfolgekriegs» [Música en tiempos de la Guerra de Sucesión española]. En: Gernot Gruber; Herbert Schneider (eds.). *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag* [Homenaje a Hellmut Federhofer en el centenario de su nacimiento], editado por Axel Beer juntamente con Gernot Gruber y Herbert Schneider. Tutzing: Schneider (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 45 [Estudios de Maguncia sobre Musicología, 45]), págs 131-144.

Hochradner, Thomas (2020). «Wider das 'Aergerniß andächtiger Seelen' und die 'elendeste Geigeley'. Michael Haydn und die Kirchenmusikreform Erzbischof Hieronymus Graf Colloredos» [«Contra el "escándalo de las almas devotas" y "la más miserable música de pacotilla". Michael Haydn y la reforma de la música sacra del arzobispo Hieronymus, conde de Colloredo»]. En: Eva Maria Stöckler; Agnes Brandtner (eds.). *'… dauert ewig schön und unveraltet …' Johann Michael Haydn – kein vergessener Meister!* ['… dura para siempre hermosa y actual...' Johann Michael Haydn, ¡un maestro no olvidado!]. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag, págs. 145-158.

Holman, Peter; Rawson, Robert G. (2001). «Finger, Gottfried». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. London/New York: MacMillan, t. 8, págs. 829-831.

Hübner, Beda O.S.B. [1807]. *Nachrichten über das Ableben des großen Tonkünstlers Johann Michel Haydn* [Crónicas acerca de la defunción del gran compositor Johann Michel Haydn]. Con comentarios e introducción de Ernst Hintermaier. En: Archiabadía de San Pedro en Salzburgo, en cooperación con el Instituto de musicología de la Universidad de Salzburgo (eds.). *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts. Musik und Musiker – Kunst und Kultur*. [El Monasterio benedictino de San Pedro en Salzburgo en tiempos de Mozart. Música y músicos, arte y cultura]. Revisado por el Padre Petrus Eder O.S.B. y Gerhard Walterskirchen. Salzburg: St. Peter 1991, págs. 195-218.

Laubhold, Lars E. (2010). «Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms. Anmerkungen zur systematischen Erschließung einer problematischen Quelle» [«El *Catalogus Musicalis* de la Catedral de Salzburgo. Observaciones acerca de la indexación sistemática de una fuente problemática»]. En: Michael Jahn; Klaus Petermayr (eds.). *Jahrbuch des RISM-Österreich 2010*. [Anuario del catálogo internacional de fuentes musicales RISM-Austria 2010]. Viena: Der Apfel, págs. 25-47.

Lobenwein, Elisabeth (2022). *Ein Fürstenleben zwischen Alltag und Aufruhr. Die französische Korrespondenz (1772-1801) des letzten Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo mit seinem Bruder Gundaker. Eine historisch-kritische Edition* [Una vida de príncipe entre la cotidianidad y la agitación. La correspondencia en francés (1772-1801) del último príncipe-arzobispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo, con su hermano Gundaker. Una edición histórico-crítica]. En colaboración con Clarisse S. Roche, Anna Huemer y Anne-Sophie Banakas. Wien-Köln: Böhlau.

Lütteken, Laurenz (2022). «'Für mein Metier der beste ort von der Welt'. Mozarts Wiener Lebensentwurf – 'freischaffend'?» ‹Para mi oficio el mejor lugar del mundo›. El proyecto de vida de Mozart en Viena: ¿vida *independiente*?". En: Universidad Mozarteum de Salzburgo (ed.). *Mozartforum 2022. frei.schaffend.* Salzburg: editado por el autor.

Manal, Josef (1979). *Die Einführung des Salzburger Diözesangesangbuches unter Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo*. [La introducción del cancionero diocesano de Salzburgo bajo el reinado del príncipe-arzobispo Hieronymus de Colloredo]. Trabajo de fin de grado en Teología. Universidad Paris Lodron de Salzburgo.

Martin, Franz (1929). «Die Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger, 3. Teil» [«La crónica de Salzburgo de Felix Adauktus Haslberger, tercera parte»]. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, núm. 69 [Boletín de la Sociedad para el estudio de la Historia y cultura de Salzburgo, núm. 69], págs. 97-119.

Martin, Franz (1937-1938). «Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts» [Sobre la corte principesca de Salzburgo a mediados del siglo xviii]. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, núms. 37/38 [Boletín de la Sociedad para el estudio de la Historia y cultura de Salzburgo, núms. 37/38], págs. 1-48.

Martin, Franz (1950). «Ein venezianischer Kavalier über Salzburg von 1747» [Un caballero veneciano sobre el Salzburgo de 1747]. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, núm. 90 [Boletín de la Sociedad para el estudio de la Historia y cultura de Salzburgo, núm. 90], págs. 160-165.

Mattheson, Johann (1725). *Critica musica*. T. 2. Hamburgo: editado por el autor.

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen [Mozart. Cartas y apuntes]. Edición completa en 7 tomos editada por la Fundación Internacional Mozarteum de Salzburgo.

Neumayr, Eva; Laubhold, Lars (eds.) (2013). *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)* [Ninguna posibilidad para Mozart. El príncipe-arzobispo Hieronymus Colloredo y su último maestro de capilla de la corte Luigi Gatti (1740-1817)]. Lucca: Libreria Musicale Italiana (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte, núm. 10 [Boletín sobre la Historia musical de Salzburgo, núm. 10]; Musicologica transalpina, núm. 2).

Neumayr, Eva; Laubhold, Lars E.; Hintermaier, Ernst (2018). *Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*. [La música en la Catedral de Salzburgo. Repertorio y práctica litúrgica entre la representación del barroco tardío y el culto a Mozart]. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag (Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg, 18 [Colección de escritos del archivo de la archidiócesis de Salzburgo, 18]).

Prassl, Franz Karl (2014). «Aufgeklärter Kirchengesang: Die Auswirkungen der Gottesdienstreformen bei Maria Theresia (1740-1780) und Joseph II. (1780-1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied» [«Canto eclesiástico ilustrado: las consecuencias de las reformas de la misa sobre la polifonía y y la canción eclesiástica en tiempos de María Teresa (1740-1780) y José II (1780-1790)»]. En: Boje E. Hans Schmuhl; Ute Omonsky (eds.). *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik* [Sobre el sonido de la devoción ilustrada. Retrospectiva y progresión en la música sacra]. Augsburgo: Wißner (Michaelsteiner Konferenzberichte, 78 [Publicaciones de las conferencias de la fundación Michaelstein, 78]).

Schimek, Martin (1995). *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung* [Política musical en la Ilustración de Salzburgo]. Frankfurt am Main *et al.*: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften [Escritos universitarios europeos], serie 36: Musikwissenschaft, 151. [Musicología, 151]).

Schmid, Manfred Hermann (2006). *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*. [Mozart en Salzburgo. Un lugar para su talento.] En colaboración con Petrus Eder O.S.B. Salzburg: Anton Pustet.

Spaur, Friedrich conde (1805). *Nachrichten über das Erzstift Salzburg* [Crónicas sobre el arzobispado de Salzburgo]. Passau: Ambrosi (Reise durch Oberdeutschland, 2 [Viaje a través del sur del Imperio Alemán, 2]).

Sr. Hochfürstl. Gnaden des Hochwürdigisten Herrn Herrn Hieronymus Joseph Erzbischofs und des H. R. Reichs Fürsten zu Salzburg des heil. Stuhls zu Rom gebohrnen Legaten, und Deutschlands Primaten etc. etc. Hirtenbrief aus die am I^ten^ Herbstm. dieses 1782^ten^ Jahrs, nach zurückgelegtem zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs (1782). [De su alteza real, reverendísima majestad, señor Hieronymus Joseph, arzobispo y príncipe de Salzburgo del Sacro Imperio Romano, legado natal de la Santa Sede de Roma y primado de Alemania, etc. etc., carta pastoral con motivo de la celebración del jubileo de Salzburgo que se conmemora el primer mes de otoño de este año 1782, desde el siglo XII (1782)]. Salzburg: Imprenta del orfanato. Citado según la edición de Viena: Sebastian Hartl [1782], sección núm. XXXVIII.

Stenzl, Jürg; Hintermaier, Ernst; Walterskirchen, Gerhard (eds.) (2005). *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert.* [Historia musical de Salzburgo. Desde la Edad Media hasta el siglo xxi]. Salzburg: Anton Pustet.

Weidenholzer, Thomas (1997). «Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780-1820» [«Sociabilidad burguesa y formas de vida pública en el Salzburgo de los años 1780-1820»]. En: Robert Hofmann (ed.). *Bürger zwischen Tradition und Modernität* [Burgueses entre tradición y modernidad]. Wien / Köln / Weimar: Böhlau (Bürgertum in der Habsburgermonarchie, VI [La burguesía en la monarquía de los Habsburgo, VI]), págs. 53-82.

Weidenholzer, Thomas (2007). «Wie ist Aufklärung in einem unaufgeklärten Land möglich? Anmerkungen zu Mozarts Opern, zur Salzburger Gesellschaft, Physik, Liturgie und Pädagogik im ausgehenden 18. Jahrhundert» [«¿Cómo es posible la Ilustración en un país no ilustrado? Observaciones acerca de las óperas de Mozart, la sociedad de Salzburgo, la física, la liturgia y la pedagogía en las postrimerías del siglo xviii»]. En: Gerhard Ammerer; Joachim Brügge (eds.). *Mozart interdisziplinär. Beiträge aus den Salzburger Ringvorlesungen zum Mozart-Jahr 2006* [Mozart interdisciplinario. Contribuciones del ciclo de conferencias de Salzburgo para conmemorar el año Mozart 2006]. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser (Wort und Musik, 64 [Palabra y música, 64]).

Weidenholzer, Thomas (2019). «'Kultiviertheit' versus 'gesellschaftliche Artigkeit' und 'barbarische Roheit'. Bemerkungen zur Entstehung bürgerlicher Kultur am Beispiel des Salzburger Theaters und des 'Museums'» [«'Exquisitez' versus 'modales sociales' y 'grosería bárbara'. Observaciones sobre el origen de la cultura burguesa a través del ejemplo del teatro de Salzburgo y el 'museo'»]. En: Thomas Hochradner (ed.). *Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle* [Hijos e hijas perdidos. La vida musical de Salzburgo tras la disolución de la capilla de música de la corte]. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, 6 [Boletín del Área de Historia de la música de Salzburgo, 6]), págs. 42-59.

Wolff, Christoph (1991). *Mozarts Requiem* [El réquiem de Mozart]. Kassel: Bärenreiter.

Un assaig de reconstrucció geogràfica barcelonina de l'oratori al segle xviii

Xavier Daufí Rodergas[1]
Universitat Autònoma de Barcelona

En record del Lluís, el meu pare,
que sempre em va encoratjar
a abordar aquest estudi.

1. Introducció

L'oratori fou un gènere que va tenir una presència molt destacada a la Catalunya del segle xviii. No obstant, hi ha indicis que demostren que alguns mestres de capella de la centúria anterior ja s'haurien interessat per la creació d'aquest tipus de composicions. Un d'aquests autors va ser Lluís Vicenç Gargallo (ca.1636-1682), de qui es conserven dos oratoris, *Historia de Joseph*[2] i *Aquí de la fe*.[3] Tot i que cap dels dos està datat, ben bé podrien ser de la dècada del 1670, època en què Gargallo exercia de mestre de capella a la Catedral de Barcelona. Considerant, d'altra banda, el fet que eren els mateixos mestres els encarregats de compondre la música que la capella hauria d'interpretar a les diferents festivitats religioses al llarg de l'any —i que eren diverses les esglésies repartides pel territori català que posseïen una d'aquestes agrupacions musicals—, s'entendrà fàcilment que l'oratori estigués present, no només a Barcelona, sinó també a moltes altres poblacions escampades arreu del país. En conseqüència, es van crear i interpretar oratoris en una gran quantitat d'esglésies, tant seculars com regulars, de la geografia catalana. Resulta interessant adonar-se, en aquest sentit, que la població no resident a Barcelona també tenia l'oportunitat d'escoltar música, més enllà de la que sonava en els ambients més de caràcter popular. Certament, les esglésies eren llocs on la música era interpretada molt sovint i on, al mateix temps, la població hi podia accedir lliurement.[4]

L'objecte d'estudi del present treball, no obstant, no es referirà a tot el territori, sinó que se circumscriurà únicament a la ciutat de Barcelona. El propòsit final serà el de cartografiar la Barcelona del set-cents, tot localitzant-hi les esglésies i convents (gran part dels quals desapareguts en l'actualitat) on es van interpretar oratoris. Els llibrets, impresos que es repartien entre els assistents i en què es podia llegir el text que es cantava, proporcionaran una ajuda inestimable a l'hora de conèixer els llocs on aquestes obres s'interpretaven. A més del text, els llibrets forneixen altra informació valuosa com ara el títol de

1. ORCID: 0000-0002-4173-9106.

2. Bonastre i Bertran, Francesc (Estudi i transcripció a càrrec de) (1986). *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo* (ca.*1636-1682).* Barcelona: Diputació de Barcelona – Biblioteca de Catalunya.

3. Bonastre i Bertran, Francesc (1986-1987). «*Aquí de la fe,* oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca.1636-1682). Estudi i edició». *Recerca Musicològica,* 6-7, pàg. 77-147.

4. Brugarolas Bonet, Oriol; Ezquerro Esteban, Antonio (2024). «El paisaje sonoro urbano de la Barcelona del siglo xviii a través del fondo de música de la Universitat de Barcelona». *Matèria. Revista Internacional d'Art*, núm. 23, pàg. 81-107.

l'obra, l'autor, la data, la capella que els va interpretar, els motius pels quals van ser encarregats i, també, el lloc on van ser executats. En efecte, totes aquestes referències, sens dubte, subministren dades que finalment permetran una detallada contextualització històrica i social de l'oratori, en aquest cas, a la ciutat de Barcelona. Caldrà tenir en compte, no obstant, que les conclusions que es derivin de l'estudi dels llibrets no podran ser del tot definitives, ja que el nombre d'aquests és limitat. Es parteix d'un inventari[5] que conté 384 documents procedents de diverses biblioteques i arxius de la ciutat de Barcelona.[6] Una recerca centrada en altres fons conservats en un àmbit geogràfic més enllà de la capital catalana proporcionarà sens dubte un major nombre de llibrets que serviran per precisar encara més els resultats que s'ofereixen en el present estudi.

2. Els llibrets i la informació que proporcionen

Centrant l'atenció en aquests impresos es podrà elaborar una llista dels llocs on cadascun dels oratoris foren interpretats. Com es comprovarà seguidament, hi hagué a Barcelona prop d'una quarantena de temples per als quals aquest tipus d'obres van ser encarregades i interpretades. S'observarà que moltes comunitats, individualment, comissionaven periòdicament oratoris per celebrar les mateixes festivitats anuals o per solemnitzar esdeveniments semblants. D'aquesta manera, i només com a exemples, podria esmentar-se que al convent de Sant Francesc de pares franciscans es cantaven oratoris per celebrar la festa de Sant Antoni de Pàdua, o que al convent de pares mínims de Sant Francesc de Paula es festejava amb aquestes composicions el dia de la festa del titular. Un altre dels motius pels quals s'encarregaven oratoris era el de la consagració d'una església, i així es va fer els dies 30 i 31 de maig de 1729 quan es va instal·lar el Santíssim Sagrament a l'església de Betlem de la Companyia de Jesús (174 i 140), o el 30 de desembre de 1750 en beneir-se el nou temple dels agustins calçats situat al carrer de l'Hospital (1).[7] En algunes ocasions, i com és el cas al monestir de Nostra Senyora de Valldonzella, s'encarregaven oratoris per solemnitzar les professions de monges. En institucions acadèmiques, com eren el seminari de Montalegre o els estudis de Sant Sebastià, era costum de cantar-hi oratoris en honor a Sant Tomàs d'Aquino. La llista podria ser més llarga, però la deixem aquí perquè, de moment, és suficient per mostrar la varietat de situacions i motivacions que al segle XVIII donaven lloc a la comissió i interpretació d'un oratori.

La informació derivada dels llibrets permet, d'altra banda, confirmar els temples barcelonins que disposaven d'una capella musical i el mestre que, en una data concreta, n'estava al càrrec. No totes les esglésies de la ciutat, però, comptaven amb una d'aquestes agrupacions pròpia al seu servei i, en conseqüència, quan calia solemnitzar amb música alguna festivitat, havien de sol·licitar la presència d'una altra capella que interpretés la música requerida. Certament, les tres capelles musicals més importants de la Barcelona del segle XVIII foren les de la catedral, Santa Maria del Mar i el Palau de la Comtessa. La

5. Daufí, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.* Lleida: Servei de Publicacions de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, pàg. 277-475.

6. Es tracta dels centres següents: Biblioteca de Catalunya, Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, Biblioteca de l'Institut del Teatre, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya Jardí dels Tarongers i la Biblioteca particular del Dr. Roger Alier.

7. El número que segueix a cadascuna de les referències a un oratori que es fan en aquest capítol es correspon amb la numeració del catàleg de llibrets publicat a: Daufí, Xavier (2001). *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. La seva consulta (en obert) permetrà conèixer els detalls de les obres esmentades. Es pot accedir al següent repositori de la UAB a http://www.tdx.cat/TDX-0226102-141211.

seva activitat no es limitava únicament a la seva pròpia església, sinó que també visitaven altres centres quan hi calia solemnitzar musicalment festes diverses. A banda d'aquestes tres, també caldria esmentar el cas de dues capelles més que, tot i no posseir una activitat tan intensa com la de les tres anteriors, també van existir i també van dedicar-se a la interpretació d'oratoris. Es tracta de les agrupacions de les esglésies dels Sants Just i Pastor i de Nostra Senyora del Pi.

D'acord amb el que s'indica a les portades dels llibrets, es pot concloure que les capelles, normalment, solien visitar els mateixos temples, és a dir, els que quedaven dintre de les seves pròpies diòcesis. D'aquesta manera, les capelles ja esmentades més amunt van interpretar oratoris a una quarantena d'esglésies de Barcelona. La capella de la catedral, per exemple, i més enllà de la pròpia seu, va cantar oratoris a una vintena d'emplaçaments. Els llocs on va actuar en més ocasions van ser el seminari de Montalegre (amb una trentena d'oratoris, la major part dels quals dedicats a Sant Tomàs d'Aquino), Sant Felip Neri (amb poc menys d'una trentena) i l'església de Betlem (amb una vintena llarga). Resulta interessant fer notar que el 16 de setembre de 1776 la capella de la Catedral de Barcelona va interpretar un oratori al convent de les carmelites descalces de la ciutat de Mataró. Això és indicatiu que, de vegades, les capelles barcelonines podien visitar, també, esglésies de fora de la ciutat. Un altre emplaçament on la capella de la catedral va interpretar oratoris va ser al convent de la Mercè. L'antic temple gòtic dels mercedaris, que estava situat aproximadament en el mateix lloc que l'actual, va ser enderrocat cap a mitjans del segle XVIII; el 25 d'abril de 1765 es va col·locar la primera pedra de la nova església, i el 9 de setembre de 1775, ja finalitzada, es va beneir. L'endemà, la capella de la catedral hi va interpretar un oratori per celebrar la translació del Santíssim Sagrament i de la imatge de Nostra Senyora de la Mercè. Un altre dels llocs on els músics de la catedral també actuaven era el Monestir de Sant Pere de les Puel·les. En aquest cas, la majoria d'oratoris interpretats foren per solemnitzar la professió de les monges que hi ingressaven.

La major part de les sortides que feia la capella de Santa Maria del Mar, quan no interpretava música a la seva pròpia església, era per anar als estudis de Sant Sebastià, on la vintena d'oratoris que hi van cantar eren dedicats a Sant Tomàs d'Aquino. Un altre lloc habitual era el convent de Sant Francesc, on la confraria de Sant Antoni de Pàdua hi feia cantar oratoris dedicats al seu patró. Amb menys intervencions, la capella de Santa Maria del Mar també sortia a l'església de la Mercè, o a la de Sant Gaietà dels pares teatins.

Un altre dels espais sagrats barcelonins que també disposaven de capella musical era Nostra Senyora del *Palao* (escrit d'aquesta manera a les portades dels llibrets). Al segle XII, aquesta església formava part de la Comanda Templera instal·lada a Barcelona fins que, a principis del segle XIV, i un cop extingit l'orde, passà a mans dels Hospitalers. Entre els anys 1354 i 1357 van ocupar les seves dependències un grup de monges dominiques abans d'instal·lar-se definitivament al seu convent de Montsió. Pocs anys més endavant, el 1368, Pere el Cerimoniós adquireix el lloc i, després de profundes modificacions, el destina a residència reial, fet pel qual a partir d'aquell moment passarà a denominar-se Palau Reial Menor. A finals del segle XV el recinte passa a mans dels Recasens i és amb aquesta família que s'arribarà al segle XVIII. Finalment, el Palau va ser enderrocat el 1858, quan era propietat de la comtessa de Sobradiel.[8] L'única part que encara es conserva avui en dia, tot i que molt modificada, és l'església medieval, situada entre els actuals carrers d'Ataülf, Templers i Palau. Els músics d'aquest temple també oferien els seus serveis a altres esglésies de la ciutat. Els llocs que més freqüentaven eren el monestir de Nostra Senyora de Valldonzella de monges cistercenques i el convent de les Mares de l'Ensenyança. En alguns casos, els oratoris interpretats en ambdós indrets eren per celebrar professions de monges. Altres convents que

8. Pi y Arimon, Andrés Avelino (1854). *Barcelona antigua y moderna, ó descripion é historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias.* Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, pàg. 547-549.

també visitava la capella del Palau eren els de Sant Agustí, el de la Mare de Déu de la Bonanova de trinitaris descalços o, entre altres, el monestir de Jesús i Maria de mínimes descalces.

Encara cal esmentar dues esglésies més que posseïen capella pròpia. Es tracta de la dels Sants Just i Pastor i la de Nostra Senyora del Pi. Val a dir, tanmateix, que l'activitat d'aquestes agrupacions musicals no fou, ni de bon tros, tan intensa com la de les que s'han comentat anteriorment. Pel que fa al Pi, només hi ha constància de la interpretació d'un sol oratori que sembla que va ser cantat a la seva pròpia església; el mestre, en aquella ocasió (el llibret no consigna la data) fou Pau Llinàs. Quant a la capella dels Sants Just i Pastor igualment són molt poques les interpretacions d'oratoris que van portar a terme. Dues a l'església mateixa (en els anys 1729 i 1753), amb sengles composicions dedicades a Sant Pacià i creades per qui en aquells moments n'eren els mestres de capella, Onofre Puig i Tomàs Milans, i una altra al monestir de Nostra Senyora de Jerusalem amb motiu de la professió d'una monja.

3. Cartografia de l'oratori a Barcelona

Després d'aquestes breus pinzellades que han servit per situar el tema, és el moment de focalitzar l'atenció en cadascun dels centres barcelonins on es van cantar oratoris. El plànol de Francesc Renart i Closas (vegeu la figura 1) mostra la localització de tots aquests llocs (en el plànol es mostra la Barcelona de 1740, en una còpia feta l'any 1801). Començant per les esglésies que disposaven de capella pròpia, cal esmentar la catedral, els Sants Just i Pastor, Santa Maria del Mar i la del Palau de la Comtessa. Totes quatre, tot i que no pas en el mateix estat en què es trobaven al segle XVIII, es mantenen en peu encara avui en dia, per la qual cosa la seva localització no resultarà difícil. Pel que fa a la catedral cal recordar que al set-cents la façana actual no estava construïda, i la que hi havia consistia simplement en un mur amb alguns finestrals (no coincidents exactament amb els actuals) i una portalada emmarcada per arquivoltes de mig punt. L'espai que s'obria davant d'aquesta façana tampoc era el mateix que el d'avui en dia. El que actualment és l'avinguda de la Catedral estava ocupat per un conjunt de cases que delimitaven dos carrers més o menys paral·lels a la façana de la Seu, i que anaven des de la plaça Nova fins al carrer de la Tapineria. El que passava per la banda de la catedral era el carrer de la Corríbia i el que quedava darrere de les esmentades edificacions era el carrer del Bou de la plaça Nova (figura 2, espai núm. 38).[9] La basílica dels Sants Just i Pastor, d'altra banda, es troba a l'actual plaça del mateix nom, a prop de l'actual plaça de Sant Jaume. Aquesta, al segle XVIII, tampoc tenia la fisonomia que té en l'actualitat, car estava ocupada, en gran part, per l'església de Sant Jaume i el seu cementiri. La basílica de Santa Maria del Mar (figura 2, espai núm. 39) tampoc presenta dificultats a l'hora d'establir-ne la localització, a l'actual plaça de Santa Maria. Val a dir, a més, que els carrers circumdants tampoc han variat i pràcticament conserven els mateixos traçats que al set-cents. Pel que fa al Palau de la Comtessa, ja se n'ha especificat la seva localització. Es trobava al darrere de l'actual ajuntament, al carrer d'Ataülf, a tocar del carrer dels Templers (figura 2, espai núm. 23).

3.1. Els ordes femenins

Entre els diferents convents i monestirs femenins de la ciutat de Barcelona on es van interpretar oratoris cal assenyalar-ne nou: el monestir de Sant Pere de les Puel·les (benedictines), el convent de Santa Teresa (carmelites descalces), el monestir de Nostra Senyora de Valldonzella (cistercenques), el convent de

9. Vegeu la numeració corresponent, al plànol.

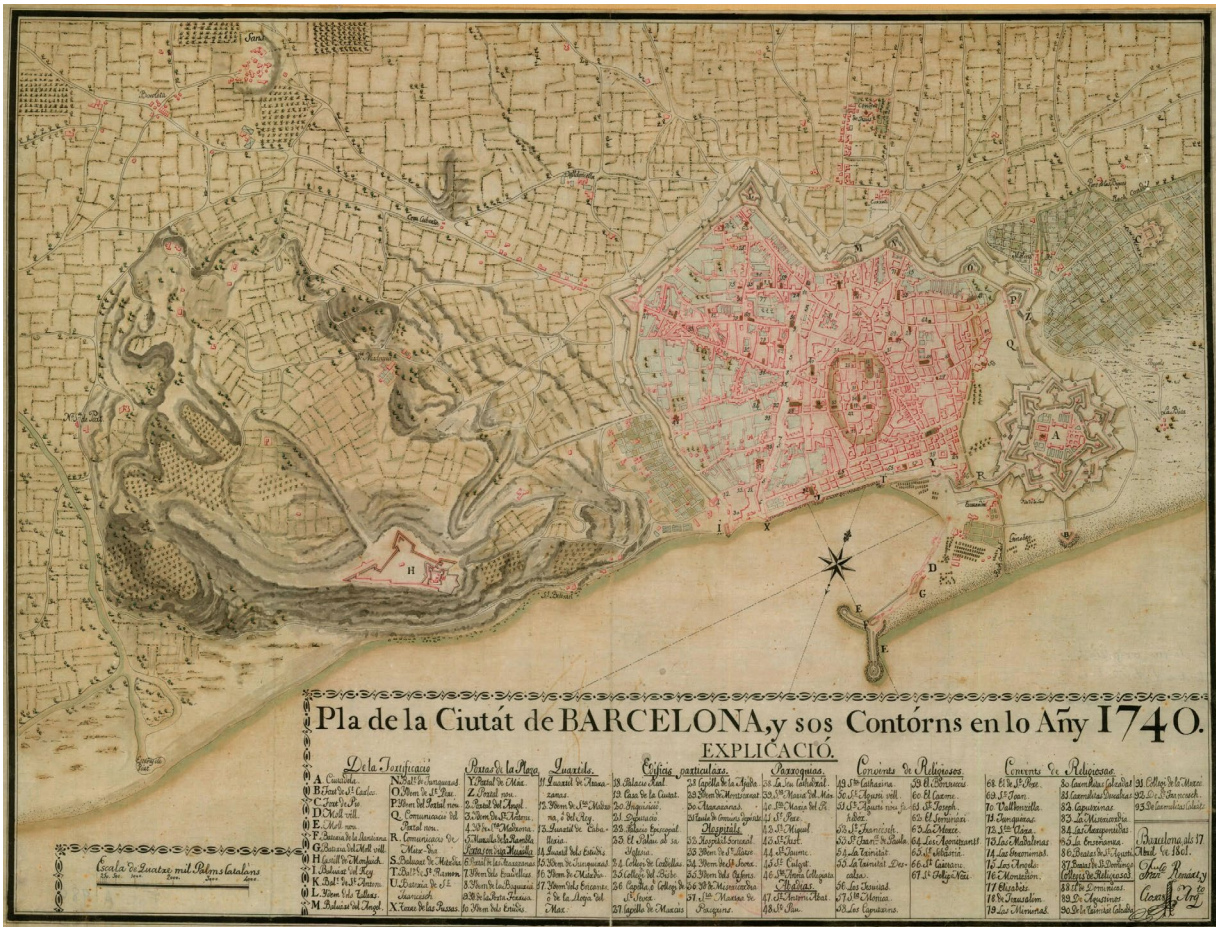


Figura 1. *Pla de la Ciutát de Barcelona, y sos Contórns en lo Añy 1740.* Francesc Renart y Closas (1801). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Col·lecció de Plànols de l'AHCB. Reg. 02553 (A).

Santa Isabel (clarisses), el monestir de Nostra Senyora de Jerusalem (clarisses), el convent de les Mares de l'Ensenyança i Companyia de Maria, el monestir de Santa Maria de Montsió (dominiques), la comanda de Sant Joan de Jerusalem / monestir de Nostra Senyora d'Alguaire (hospitalers / hospitaleres), el monestir de Sant Maties (jerònimes) i el monestir de Jesús Maria (mínimes descalces). De cadascun d'ells, se'n donarà a continuació la localització i s'oferiran algunes dades relatives als oratoris que s'hi van executar.

3.1.1. Monestir de Sant Pere de les Puel·les

De les moltes dependències de què constava aquest monestir al segle XVIII només en resta avui, molt restaurada, l'església. Ocupava, aquell, un gran espai que començava a l'actual plaça de Sant Pere i s'estenia, al llarg de la banda nord-oest del carrer de Sant Pere més Alt, fins ben passat el que actualment és el carrer de Méndez Núñez (no existent al set-cents). Per a la seva localització, vegeu la figura 2, núm. 41 (val a dir, tanmateix, que a la llegenda del mateix plànol se li assigna el número 68). Cal remarcar que l'església de Sant Pere de les Puel·les tenia la doble funció monàstica i parroquial, i això es comprova amb els oratoris que s'hi interpretaren. D'aquesta manera, algunes d'aquestes composicions, dedicades al Santíssim Sagrament (249), a Sant Magí (331 i 332) i per celebrar la col·locació d'imatges a l'església (181 i 292), estaven destinades, d'acord amb la indicació dels llibrets, a ser cantades a la «Iglesia Parroquial del Monasterio de san Pedro de las Puellas», i d'altres, encarregades per solemnitzar la professió de monges que ingressaven a la comunitat (111, 146, 223, 227 i 233), ho eren al «Real

Figura 2. *Pla de la Ciutát de Barcelona, y sos Contórns en lo Añy 1740.* Francesc Renart y Closas (1801). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Col·lecció de Plànols de l'AHCB. Reg. 02553 (A). Fragment.

Monasterio de san Pedro de las Puellas». La totalitat d'aquests oratoris foren interpretats per la capella de la catedral, excepte aquell dedicat al Santíssim Sagrament, que ho va ser per la capella del *Palao.*

3.1.2. Convent de Santa Teresa

La façana principal del convent de les carmelites descalces, avui desaparegut, es trobava al carrer conegut com de la Mare de Déu, igualment inexistent en l'actualitat, i es pot situar en el que avui és la plaça de la Vila de Madrid, a la confluència dels carrers de la Canuda i d'en Bot (figura 2, núm. 81). Hi ha constància de la interpretació de quatre oratoris en aquest cenobi. Un d'ells va ser representat, per la capella del Palau, en el marc de la celebració del novenari de Santa Teresa de Jesús (66). Dos van ser dedicats a Sant Joan de la Creu, el primer dels quals (196), sense indicació de la capella, va ser interpretat

el 1728, i el segon (330), sense data, va ser cantat per la capella de Santa Maria del Mar per celebrar la canonització del cofundador de l'orde. De manera plausible, aquest oratori es devia haver interpretat en algun moment del 1726, any de la canonització de Joan de la Creu. Per últim, també cal esmentar un darrer oratori (225) que va ser executat per la capella de la catedral per solemnitzar la professió d'una monja.

3.1.3. Reial monestir de Nostra Senyora de Valldonzella

A tocar de la muralla, avui ronda de Sant Antoni, a l'entorn entre els carrers de Valldonzella i dels Tallers es trobava el monestir de monges cistercenques de Valldonzella (figura 3, núm. 70). Tres oratoris (21, 56 i 359) hi van ser interpretats el 20 d'agost de diversos anys per celebrar la diada de Sant Bernat de Claravall, tots ells per la capella del Palau. La mateixa agrupació hi cantà un oratori dedicat a la professió d'una monja (224) i un altre en commemoració de la Mare de Déu dels Dolors (65). La capella de Santa Maria del Mar hi va interpretar l'any 1758 un oratori dedicat a santa Lutgarda, monja cistercenca.

3.1.4. Convent de Santa Isabel

De les dues comunitats de monges clarisses que al segle XVIII hi havia a Barcelona, una d'elles estava instal·lada al convent de Santa Isabel. La seva façana principal recorria la banda sud-est del carrer d'Elisabets, entre els carrers d'en Xuclà i l'actual Dr. Bou. L'església quedava situada sobre l'inici del que avui és el carrer del Notariat i part dels terrenys i edificacions del convent ocupaven bona part del passatge d'Elisabets (figura 3, núm. 77). Els tres oratoris comissionats per ser interpretats a Santa Isabel ho van ser per solemnitzar la professió de monges, dos d'ells cantats per la capella de Nostra Senyora del Palau (7 i 52), i un tercer per la dels Sants Just i Pastor (254).

3.1.5. Monestir de Nostra Senyora de Jerusalem

Aquesta altra comunitat de monges clarisses tenia la seva casa (desapareguda) a l'espai que avui ocupa la plaça de la Gardunya (figura 3, núm. 78). Abans de la darrera remodelació d'aquesta, finalitzada el 2017, encara quedaven a la vista algunes restes del monestir que, amb l'esmentada actuació, han desaparegut definitivament. S'hi van cantar dos oratoris destinats a celebrar la professió de monges, un d'ells (254) interpretat per la capella dels Sants Just i Pastor i l'altre (60) per la capella del *Palao.*

3.1.6. Convent de les Mares de l'Ensenyança i Companyia de Maria

L'orde de les Mares de l'Ensenyança i Companyia de Maria Nostra Senyora va ser fundat a principis del segle XVII per Santa Joana de l'Estonnac a Bordeus. A Barcelona hi van arribar el 1650, i al segle XVIII tenien el seu convent pels voltants del que avui és el passatge de l'Ensenyança (figura 2, núm. 85). La comunitat es va mantenir en aquest lloc fins al 1846, quan l'edifici que ocupaven va ser en part enderrocat per obrir el carrer Ferran. Finalment, el 1885 les monges es van traslladar a la seva seu actual al carrer Aragó.

Excepte dos oratoris (47 i 376) interpretats per la capella de la catedral els dies 16 i 17 de novembre de 1761 per solemnitzar la translació del Santíssim Sagrament al nou temple del convent, la resta van ser executats per la capella del Palau. El llibret de *Joás niño en el templo* (32) no indica el motiu pel qual va ser cantat. Dues altres composicions (8 i 169) van ser encarregades per commemorar, el dia 21 de novembre, la festivitat de la Presentació de Maria al Temple. La resta d'oratoris que consta que van ser interpretats en aquest indret (109, 110, 236, 265 i 368) ho van ser per celebrar la professió de monges.

3.1.7. Monestir de Santa Maria de Montsió

Havent passat per diferents establiments previs, al segle XVIII la comunitat de monges benedictines estava instal·lada al seu convent a la cantonada entre l'actual Portal de l'Àngel i carrer de Montsió (figura 2, núm. 76), tot i que al llarg d'aquests cent anys no hi van poder viure de manera continuada. El 1714 van haver de fugir a causa d'un bombardeig i, en retornar-hi, van caldre costoses obres de restauració. La guerra del Francès i una subsegüent ocupació militar el 1823 van obligar les monges a abandonar novament el monestir. Finalment, el 1835, l'edifici es va convertir en la seu del Liceo Filarmónico-Dramático, entitat precursora de l'actual Teatre del Liceu. Quan aquesta associació es va traslladar l'any 1844 a la Rambla, les monges van poder recuperar la seva propietat, però tampoc s'hi van poder instal·lar fins que a finals de segle van decidir traslladar-se a un altre indret de la ciutat. En una part adjacent al carrer de Montsió del solar que ocupava el monestir de les dominiques, es conserva avui la Casa Martí (Els Quatre Gats), obra de Josep Puig i Cadafalch (1895-1896). Quant als oratoris interpretats en aquest indret en consta només un, el que el 27 d'octubre de 1748 hi va cantar la capella del Palau de la Comtessa per celebrar la professió d'una monja.

3.1.8. Comanda de Sant Joan de Jerusalem / Monestir de Nostra Senyora d'Alguaire

Els hospitalers van arribar a Barcelona a principis del segle XIII i el 1208 ja havien finalitzat la construcció de la seva casa. Al segle XVI es va convertir en la seu del superior del Priorat de Catalunya, tot i que mai va ser un orde amb gran influència en la seva comunitat. A finals del segle XVII la comunitat de monges d'Alguaire (Segrià), a causa del mal estat en què es trobava el seu monestir, va sol·licitar permís per traslladar-se a la comanda de Sant Joan de Jerusalem de Barcelona, la qual cosa, malgrat l'oposició inicial amb què es van trobar, els va ser finalment concedida. L'any 1699, la comunitat masculina, molt reduïda en aquell moment, va abandonar la casa i va poder ser ocupada per les monges d'Alguaire, tot i que no va ser fins a l'any 1758 que van aconseguir definitivament la propietat del lloc. El complex que havien edificat els hospitalers, avui desaparegut, quedava limitat pel carrer de les beates i la plaça del mateix nom, des d'on s'estenia fins a la riera de Sant Joan (avui desapareguda per l'obertura de la Via Laietana), i resseguint aquesta via fins gairebé a tocar del carrer de Sant Pere més Baix (figura 2, núm. 69). Els dos oratoris que consta que es cantaren en aquest emplaçament durant el segle XVIII (228 i 235) van ser interpretats per la capella de la Catedral de Barcelona per celebrar-hi professions de monges.

3.1.9. Monestir de Sant Maties

El monestir de Sant Maties (figura 3, núm. 74), habitat per una comunitat de monges jerònimes, es trobava al carrer de Sant Antoni (avui Sant Antoni Abat), entre la plaça del Padró i el carrer de la Cendra. En el seu lloc avui s'alça a parròquia del Carme. Només hi ha constància d'un sol oratori interpretat en aquest centre: va ser cantat el 4 d'octubre de 1767 per la capella de Santa Maria del Mar, per solemnitzar la professió i vel d'una monja.

3.1.10. Monestir de Jesús i Maria

La primera comunitat de mínimes arriba a Barcelona el 1623 i, en aquell primer moment, es va instal·lar en una casa del carrer de l'Hospital. Posteriorment, l'any 1653, es van traslladar al carrer del Carme, al monestir de Nostra Senyora de la Victòria, ocupat fins a mitjans del segle XVII per una comunitat de monges agustines que va quedar totalment extingida pels efectes d'una epidèmia de pesta. El monestir, a partir d'aquest moment de les mínimes descalces (figura 3, núm. 79), es trobava entre els carrers del Carme, dels Àngels i del Peu de la Creu, en el solar on avui s'aixeca l'escola Milà i Fontanals, davant de l'extrem nord-oest del carrer de les Egipcíaques.

Dels quatre oratoris que consta que van ser interpretats al monestir de les mínimes, tres ho van ser per celebrar la professió de monges, dos dels quals (112 i 114) van ser interpretats per la capella del Palau i un (234) per la de la catedral. Un quart oratori (337), també executat per la capella de *Palao,* va estar dedicat a Sant Francesc de Paula, fundador de l'orde.

3.2. Els ordes i comunitats masculins

El nombre de centres monàstics ocupats per comunitats masculines és significativament més elevat que en el cas dels ordes femenins. Si entre aquests darrers se n'han registrat nou, entre aquells se'n deuen comptar poc menys del doble. Caldrà considerar els següents convents i monestirs: els Pares Agonitzants, els convents de Sant Agustí, Vell i Nou (agustins), el convent de Santa Madrona (caputxins), el convent de Sant Sebastià (clergues regulars menors, dits, *caracciolos),* el convent de la Mare de Déu del Carme (carmelites calçats), el convent de Sant Josep (carmelites descalços), el convent de Santa Caterina (dominics), l'oratori de Sant Felip Neri (pares de l'oratori), el convent de Sant Francesc (franciscans), l'església de Betlem (companyia de Jesús), el convent de la Mercè (o convent de Santa Eulàlia de Nostra Senyora de la Mercè) (mercedaris), el convent de Sant Francesc de Paula (mínims), el convent de la Mare de Déu del Bonsuccés (servites), el convent de Sant Gaietà (teatins), el convent de la Santíssima Trinitat (trinitaris calçats) i el convent de la Mare de Déu de la Bonanova (trinitaris descalços) (vegeu la figura 3).

3.2.1. Convent de Sant Felip Neri (els agonitzants)

Les obres del convent barceloní dels clergues regulars, ministres dels malalts (amb modificacions, però encara existent avui en dia), van iniciar-se el 1689 al carrer de Sant Pere Mitjà, just davant del carrer del Bou de Sant Pere. L'església (figura 2, núm. 64), la façana de la qual dona al carrer de Sant Pere més Baix, va ser beneïda el 22 de novembre de 1806. El temple actual, doncs, no fou testimoni dels oratoris que s'hi cantaren al segle XVIII, però sí que ho van ser el lloc i la comunitat. Tot i que el titular del convent fou Sant Felip Neri, val a dir que els membres d'aquesta comunitat, coneguts popularment com els agonitzants o els camils (per ser Sant Camil el seu fundador), no van tenir cap relació amb els Pares de l'Oratori (aquests sí, fundats per Sant Felip Neri).

Els dos únics oratoris que consta que van ser interpretats en aquest emplaçament van ser encarregats per solemnitzar les festes de beatificació (188) i canonització (188) de Sant Camil de Lel·lis, el primer cantat per la capella de Nostra Senyora del Palau els dies 15, 16 i 17 de juliol de 1747 i el segon per la capella de Santa Maria del Mar els dies 1, 2 i 3 de maig de 1747.

3.2.2. Els convents de Sant Agustí, Vell i Nou

Després d'haver passat per diferents localitzacions, Sant Pau del Camp, Santa Anna i Montsió, el primer convent que els agustins van fundar a Barcelona data del segle XIV i s'erigia al carrer de Tantarantana (figura 2, núm. 50). Els bombardeigs de Barcelona durant el setge de 1714 van provocar l'enderrocament de bona part de les edificacions gòtiques que constituïen el convent de Sant Agustí. La posterior construcció de la Ciutadella (1714-1719) va afectar la resta de dependències monàstiques que encara quedaven en peu, la qual cosa va significar la desaparició del convent. En compensació se'ls va oferir uns terrenys, a l'altra banda de la ciutat, on es va erigir el nou cenobi. Tot i que la primera pedra es va col·locar el 12 de desembre de 1728, la construcció no va quedar completada fins a finals de l'any 1750 (figura 3, núm. 51). Actualment encara queda en peu l'església, però la totalitat de les dependències

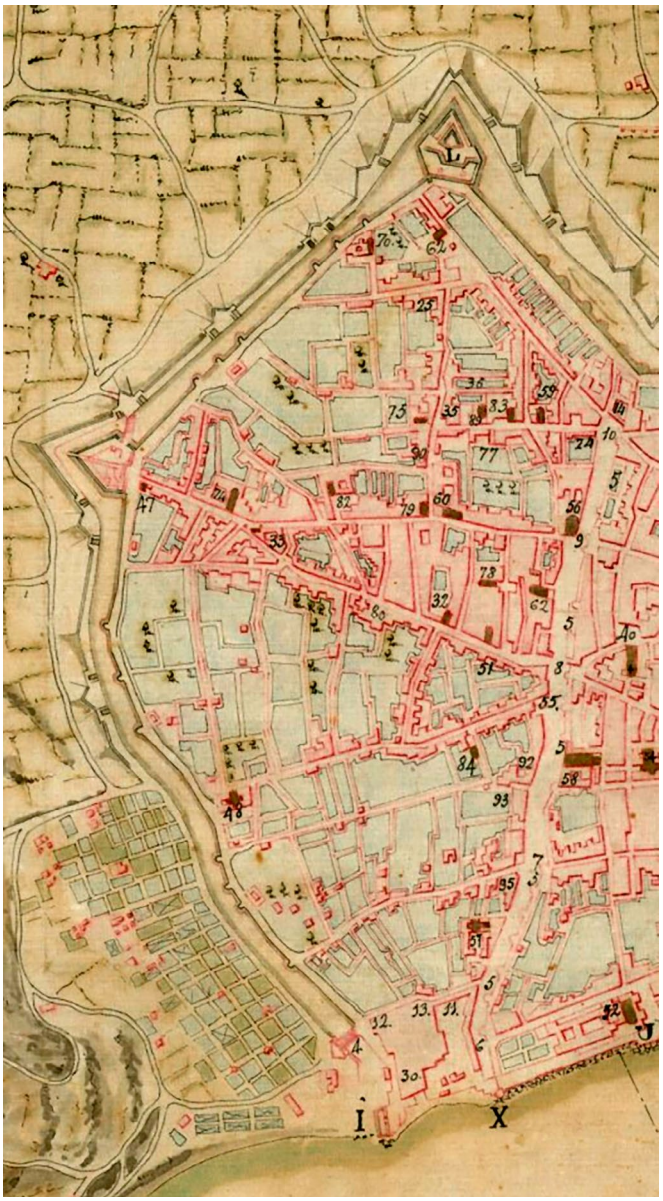


Figura 3. *Pla de la Ciutát de Barcelona, y sos Contórns en lo Añy 1740.* Francesc Renart y Closas (1801). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Col·lecció de Plànols de l'AHCB. Reg. 02553 (A). Fragment.

conventuals ha desaparegut. Es trobava situat entre els carrers de l'Hospital i de Sant Pau, al llarg de l'actual carrer de l'Arc de Sant Agustí.

De la llista d'oratoris conservats interpretats a Sant Agustí, la totalitat d'ells ho va ser al nou convent. El 30 de desembre de 1750 la capella de Nostra Senyora del Palau va cantar un oratori (1) amb motiu de la dedicació del nou temple. El 27 de març de 1758 la mateixa agrupació musical es va encarregar de solemnitzar la «translación pomposa de la arca de Dios, María; con el manà divino del, Augustísimo Sacramento, y otros sagrados vasos místicos, de varios Santos».[10] Dos altres oratoris van

10. Daufí Rodergas, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825)...*, *op. cit.,* pàg. 351.

ser dedicats a la Mare de Déu del Bon Consell i un darrer ho va ser a santa Rita de Càssia, tots tres per la capella del *Palao.*

3.2.3. Convent de Santa Madrona

El convent d'intramurs que els caputxins van tenir a Barcelona va ser construït entre el 15 d'agost de 1718, data de la col·locació de la primera pedra, i el 5 de juny de 1723, en què va ser beneïda l'església. En l'actualitat no en queda res; estava situat on avui hi ha la plaça Reial, entre el carrer del Vidre, el passatge Barcardí i la galeria de sud-est de la plaça, la Rambla i el que avui és el carrer Ferran (figura 2, núm. 58).

Consten quatre oratoris interpretats al convent de Santa Madrona. D'un d'ells (100), el llibret no n'especifica clarament el motiu, però va ser repetit diversos dies, des del 31 de desembre de 1747 fins al 4 de gener de l'any següent. Els altres tres oratoris van ser cantats per solemnitzar les beatificacions de caputxins: Josep de Leonisa i Serafí de Montegranario (194), Llorenç de Brindis (258) i Fidel de Sigmaringa (305).

3.2.4. Convent de Sant Sebastià

El convent dels Pares Clergues Regulars Menors de Sant Francesc de Caracciolo a què fan referència diversos llibrets d'oratoris data de principis del segle XVIII i es trobava situat just al costat de la façana sud-oest de la Llotja de Mar, de la qual quedava separada pel carrer, inexistent avui, de Capmany. Estava emmarcat entre aquest, l'inici de la rampa de la Muralla de Mar (avui passeig d'Isabel II), la plaça de Sant Sebastià (avui d'Antoni López) i el carrer del Consolat (figura 2, núm. 65).

Dos oratoris (293 i 294) van ser cantats al convent de Sant Sebastià l'any 1770 per commemorar la beatificació de Francesc de Caracciolo, el fundador de l'orde. En aquest temple, d'altra banda, hi tenia la seva seu la confraria de Sant Magí, la qual, per solemnitzar la seva festa, hi encarregà un oratori (201) dedicat al seu patró el 19 d'agost de 1740 que va ser interpretat per la capella de Santa Maria del Mar l'any. Gairebé una trentena d'oratoris foren cantats a l'església d'aquest convent, normalment el mes de maig, en honor a Sant Tomàs d'Aquino, comanats pels alumnes que hi estudiaven. Aquesta, o semblant, solia ser la indicació: «... que todos los años le venéran los estudiantes que cursan en los Reales Estudios de San Sebastián de PP. CC. RR. MM. de esta Ciudad de Barcelona».[11] La capella que normalment intervenia en aquestes celebracions era la de Santa Maria del Mar.

3.2.5. Convent de la Mare de Déu del Carme

El convent dels carmelites calçats (figura 3, núm. 60), desaparegut avui en dia, estava situat al carrer del Carme, entre l'actual casa número 40 d'aquest i el carrer dels Àngels, en aquell moment més estret que el que coneixem avui. El convent i el seu hort s'estenien pel lloc on actualment hi ha els carrers Doctor Dou i Pintor Fortuny. Per la part posterior arribava fins a les cases del carrer Elisabets i per la banda nord-est, fins al carrer d'en Xuclà. Per tenir una idea de la quantitat i densitat de centres religiosos que en aquell moment hi havia a Barcelona, només cal adonar-se que el convent del Carme estava a tocar del monestir de Jesús i Maria, de mínimes (a l'altra banda del carrer dels Àngels) i, per la banda posterior, del convent de clarisses de Santa Isabel. La capella de la catedral hi va interpretar, els anys 1758 (40) i 1763 (164), dos oratoris dedicats a la Mare de Déu del Carme.

11. Vegeu el llibret núm. 211 del catàleg de llibrets publicat a: Daufí Rodergas, Xavier (2001). Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. La seva consulta (en obert) permetrà conèixer els detalls de les obres esmentades. Es pot accedir al següent repositori de la UAB: http://www.tdx.cat/TDX-0226102-141211.

3.2.6. Convent de Sant Josep

La construcció del convent dels carmelites descalços de la Rambla[12] va iniciar-se a principis del segle xvii i el 1616 ja va començar a ser ocupat. En moments posteriors, no obstant, les seves dependències es van anar ampliant i modificant. En la reforma a què es va sotmetre l'església el 1675 hi ha constància de la intervenció del carmelita descalç fra Josep de la Concepció, conegut pels seus contemporanis com el «tracista». El convent ocupava una extensa àrea que recorria, per la banda nord-est, la Rambla i la part posterior del Palau de la Virreina, des dels carrers de la Petxina fins al Carme, i per la banda sud-oest arribava fins al darrere de les cases del carrer de Jerusalem.[13] Des de l'any 1746 hi va funcionar, fins a l'exclaustració de principis del segle xix, una important fàbrica de tipus i una impremta. Els oratoris interpretats al convent de Sant Josep (67, 93 i 10) ho eren per la capella de la catedral i estaven dedicats al titular.

3.2.7. Convent de Santa Caterina

L'església i les dependències del convent dels dominics (figura 2, núm. 49) ocupava el solar on avui es troba el mercat de Santa Caterina, entre els carrers de Freixures, del Tragí i plaça de Santa Caterina d'una banda, i els actuals carrers Colomines i Giralt el Pellicer. Des d'aquest punt resseguia els carrers de Gombau i de la Claveguera (avui dels Mestres Casals i Pellicer) fins a arribar, per a aquesta banda i per la del carrer de Freixures, al carrer de Sant Pere més Baix. Era en aquest extens espai on se situaven els horts del convent. Els quatre oratoris que consta que van ser cantats en aquest centre (219, 3, 18 i 221) foren, tots ells, dedicats a Sant Vicent Ferrer. Excepte el darrer, de 1782, que va ser interpretat per la capella de Santa Maria del Mar, la resta, de mitjans de segle, ho van ser per la de la catedral.

3.2.8. Oratori de Sant Felip Neri

La construcció de l'església dels pares l'oratori, existent encara en l'actualitat, es va perllongar entre els anys 1721 i 1752, i es va situar, molt a prop de la catedral, a la plaça de Sant Felip Neri (figura 2, núm. 67). El convent, igualment en peu, va ser reestructurat a la segona meitat del segle xviii i es troba adossat al temple. Tot i ser la comunitat dels felipons la que va afavorir l'aparició del gènere musical de l'oratori al segle xvii, val a dir que la congregació barcelonina no disposava de capella musical, per la qual cosa, en les nombroses ocasions que van encarregar una d'aquestes composicions, havia de ser una agrupació forana la que les interpretés. Normalment hi acudia la capella de la catedral.

És interessant remarcar, d'altra banda, que la trentena de llibrets que van ser cantats en aquest lloc, i a diferència dels oratoris interpretats a qualsevol altre indret de la ciutat, estaven dividits en dues parts, entre les quals s'anotava la indicació «plática de media hora». Aquesta és una mostra significativa del fet que, almenys pel que fa als felipons, els oratoris complien la funció per a la qual havien estat creats: servir de moment de meditació espiritual abans i després de la predicació d'un sermó. Hi ha, tanmateix,

12. Per trobar la localització d'aquest convent, cal adonar-se que al plànol hi ha un error. Segons la llegenda, el número 61 es correspon amb «S^{t} Joseph», el convent dels carmelites descalços, i en el número 62 s'hi indica «El Seminári». S'observa, d'altra banda, que al plànol el número 61 no hi és i, en canvi, el 62 s'hi repeteix. L'un es troba a l'extrem del carrer dels Tallers (aquesta seria la localització del seminari) i l'altre a la Rambla, entre els carrers del Carme i de Sant Pau. Sens dubte, en aquest punt hi hauria de figurar el número 61.

13. Vegeu l'obra per a tecla de fra Joaquim de Jesús Maria i Josep, organista del convent de Sant Josep a finals del segle xviii a: Ezquerro Esteban, Antonio; Brugarolas Bonet, Oriol; Artigas Pina, Javier (ed.) (2025). *Repertorio inédito para tecla en la Barcelona de comienzos del siglo xix: de la ópera al salón y el convento. [Con la edición crítica musical del «Libro de sonatas» de la Universitat de Barcelona]*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, Edicions Universitat de Lleida. Col. Consonantia, 4.

una excepció. Els darrers quatre dies del mes d'octubre de 1752, la capella de Santa Maria del Mar hi va cantar un oratori per celebrar la translació del Santíssim Sagrament al nou temple. En aquest cas, i pel fet que la motivació era una altra, no hi va haver prèdica. Quant a la resta d'esglésies barcelonines (i, de fet, de la resta de les de Catalunya), no existeixen evidències clares que permetin assegurar que els oratoris s'hi interpretessin amb intencions catequètiques, cosa que fa pensar que, molt probablement, en aquestos altres llocs no hi devia haver sermó.

3.2.9. Convent de Sant Francesc

El convent més important i més gran dels tres que els franciscans van erigir a Barcelona el van situar a la muralla del Mar (actual passeig de Colom), entre la baixada que donava accés a la plaça dels Framenors (actualment del Duc de Medinaceli) fins a la rampa que connectava la Rambla amb el passeig de la Muralla. A l'altra banda d'aquesta via hi havia la muralla que tancava les drassanes. Per la part posterior, el convent quedava limitat pel carrer del Dormitori de Sant Francesc (avui de Josep Anselm Clavé). L'església, situada a l'extrem septentrional d'aquest solar, tenia l'entrada pel carrer del Dormitori, just davant de l'inici del carrer Nou (actualment Nou de Sant Francesc). L'absis estava situat a la banda de la Muralla del Mar (figura 3, núm. 52).

A redós del convent de Sant Francesc hi havia nombroses associacions pietoses, entre les quals destacava la confraria de Sant Antoni de Pàdua. Els vint-i-vuit oratoris que consta que van ser interpretats en aquest lloc van ser encarregats per solemnitzar, pels volts del 13 de juny, les festes en honor al sant patró d'aquesta germandat. La capella que assistia regularment a aquestes celebracions era la de Santa Maria del Mar.

Els franciscans van tenir presència a Barcelona en tres punts diferents: el lloc ja descrit, el col·legi de Sant Bonaventura i el convent de Jesús, extramurs. El col·legi va ser una institució acadèmica que va assolir un gran prestigi en l'ensenyament de filosofia i teologia. Estava situat a la Rambla (figura 3, núm. 92), just davant del convent de Santa Madrona. Després de l'exclaustració, quan els frares van abandonar definitivament la casa, el lloc va passar a ser una fonda, posteriorment reconvertida en l'Hotel Oriente, encara existent avui en dia. A l'interior d'aquest establiment encara es conserven restes arquitectòniques de l'antiga edificació. El convent de Jesús, situat fora de la ciutat, es trobava originàriament, de manera aproximada, a la zona on actualment conflueixen el passeig de Gràcia i el carrer d'Aragó. A causa dels diferents enfrontaments bèl·lics que es van donar entre els segles XVIII i XIX, el convent va passar per diferents reconstruccions fins que, finalment, van decidir reconstruir-lo a la vila de Gràcia. Actualment es conserva l'església reconvertida en la parròquia de Santa Maria de Jesús de Gràcia, al carrer que porta el mateix nom que el districte. No consta que en cap d'aquests dos indrets es cantessin oratoris.

3.2.10. Església de Betlem

L'església de Betlem és l'únic que queda avui, tot i que amb modificacions, de la casa que la companyia de Jesús tenia a Barcelona (figura 3, núm. 56). Els jesuïtes, que ja eren a Barcelona des de mitjans del segle XVI, regentaven en aquest lloc el col·legi de Betlem i el 1662 van prendre possessió de la direcció de la institució acadèmica veïna coneguda amb el nom d'Imperial i Reial Seminari de Nobles de Cordelles (figura 3, núm. 24), sense adquirir-ne, tanmateix, la propietat, que va quedar en mans de la família Cordelles, fundadora de la institució. En el solar que ocupava, a finals del segle XIX es va construir la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, encara existent avui dia.

La casa dels jesuïtes anava des de l'església de Betlem fins a l'esmentada acadèmia. Per la part posterior arribava fins al carrer d'en Xuclà, i fins i tot més enllà, perquè a l'altra banda d'aquest hi havia un

edifici conegut com la Casa del Retir. Consten vint-i-nou oratoris interpretats en aquest emplaçament, tots ells, òbviament, amb data anterior a 1767, any de l'expulsió dels jesuïtes d'Espanya. La gran majoria d'aquestes composicions musicals, vint-i-tres, són dedicades a la Immaculada Concepció.[14] Unes altres dues, dels dies 22 i 23 (54), i 24 (55) de maig de 1738, van ser interpretades per solemnitzar la festa de canonització del jesuïta Sant Joan Francesc Régis. El 1739 es va cantar un oratori dedicat al Cor de Jesús (369), i el 1744 un altre en honor a Sant Rafael (69). Ja s'ha indicat més amunt que a finals de maig de 1729 es van interpretar dos oratoris amb motiu de la translació del Sagrament a la nova església de Betlem. La capella que visitava els jesuïtes era la de la catedral.

3.2.11. Convent de la Mercè

L'orde dels mercedaris va ser fundat a Barcelona l'any 1218 per Sant Pere Nolasc i Sant Ramon de Penyafort. En un primer moment van ocupar l'Hospital de Santa Eulàlia, que era situat on avui hi ha l'edifici de la Pia Almoina, al costat de la catedral, però ben aviat es van traslladar a un altre indret prop de la muralla del Mar, on van aixecar un hospital, també sota l'advocació de santa Eulàlia. L'església actual va ser construïda, entre 1765 i 1775, en substitució d'una d'antiga que havien erigit els mateixos mercedaris a mitjans del segle XIII. Es troba a la plaça de la Mercè, entre els carrers Ample, de la Mercè i l'actual Simó Oller (figura 2, núm. 63). Separat del temple, i a l'altra banda del carrer de la Mercè, se situava el convent que arribava fins al carrer de sota la muralla del Mar, avui reconvertit en el passeig de Colom. Aquest edifici, molt modificat (només queda intacte el claustre barroc), és avui la seu de Capitania General.

Per referir-se a aquest lloc, en els llibrets s'utilitzen dues denominacions, «Real Convento de Santa Eulalia de Nuestra Senyora de la Merced, Redención de Cautivos» o, simplement «Real Convento de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos». Sens dubte, la primera designació fa referència a l'advocació de l'hospital. El col·legi de corredors de canvis va fer interpretar al convent de la Mercè tres oratoris (15, 156 i 166). Per la seva banda, el gremi dels argenters hi va fer cantar dues composicions dedicades a Sant Eloi (189 i 256). Amb motiu de la benedicció del nou temple, el 1775 es va cantar un oratori (150) va per solemnitzar la translació de Sagrament. Quatre obres més van ser dedicades a Sant Serapi (202, 203, 210 i 307), qui fou el segon màrtir de l'orde i el primer canonitzat. A banda d'un oratori cantat en honor a l'arquebisbe de Milà, Sant Carles Borromeo (89), la resta van ser dedicats a la Mercè. Van visitar aquest indret les capelles de Santa Maria del Mar, de la catedral i del *Palao.*

3.2.12. Convent de Sant Francesc de Paula

Els Pares Mínims de Sant Francesc de Paula, després de passar per diferents llocs, van establir-se finalment en uns terrenys al carrer de Sant Pere més Alt, entre els carrerons de Sant Francesc (actualment del Palau de la Música) i el de l'Hort d'en Favar (avui desaparegut i que transcorria, aproximadament, des de l'indret on hi ha La Salle Comtal fins a arribar a l'actual carrer Trafalgar). Per la part posterior, l'hort del convent arribava fins a la muralla, actualment carrer de Trafalgar i darrere de les cases del carrer de Jonqueres (figura 2, núm. 53). Els mínims dedicaven oratoris a Sant Francesc de Paula (73 i 296) i a Gaspar Bono, el primer beat de l'orde (149). La de la catedral i la de Santa Maria del Mar eren les capelles que solien visitar aquest convent.

14. Ezquerro Esteban, Antonio (2023). «L'oratori musical i el vilancet en els temples de la Companyia. Una eina catequètica i difusora de doctrina a la Catalunya urbana del segle XVIII». A: Jaume Dantí i Riu, Xavier Gil Pujol, Ida Mauro i Diego Sola Garcia (coords.), *El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles XVI i XVII. Actes del IX Congrés d'Història Moderna de Catalunya (Manresa i Barcelona, 19-22 de desembre de 2022)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 896-918.

3.2.13. Convent de la Mare de Déu del Bonsuccés

Al segle XVIII el convent dels pares servites, o dels Servents de Maria, es trobava a la plaça del Bonsuccés, entre els carrers de les Sitges i de les Ramelleres (figura 3, núm. 59). Des que van arribar a Barcelona el 1576, van establir-se a diferents llocs fins que, el 4 de març de 1636 van beneir l'església del seu lloc definitiu. El 1835 el convent va ser abandonat i el va ocupar l'exèrcit; el 1936 va ser enderrocat i només es va deixar en peu l'edifici que donava accés a l'església, i que encara es manté avui com a seu del districte de Ciutat Vella. A l'església del Bonsuccés es cantaven oratoris dedicats a la Verge dels Dolors (155 i 370), el primer interpretat per la capella de la catedral i el segon per la de Santa Maria del Mar.

3.2.14. Convent de Sant Gaietà

El convent de Sant Gaietà, també conegut com de l'Expectació de Nostra Senyora i Sant Maties, va ser edificat pels teatins cap a mitjans del segle XVII. Es trobava situat a la plaça de Santa Anna, avui de Carles Pi i Sunyer, entre els carrers dels Capellans i del Governador, actualment de Duran i Bas (figura 2, núm. 66). La porta de l'església estava encarada al carrer de la Canuda i a la cantonada amb el carrer dels Capellans hi havia una casa que no formava part del convent. A l'església dels teatins hi feien cantar oratoris el gremi de mercaders de teles, sedes i draps. L'any 1790 en van dedicar un a Sant Julià (197) i el 1792 un altre (123), en aquest cas encarregat pels aprenents del gremi, a Sant Miquel dels Sants. El 12 d'octubre de 1717 es va interpretar un oratori per solemnitzar la festa de la Mare de Déu del Pilar.[15] Les capelles que visitaven el convent de Sant Gaietà eren la de la catedral (a principis de segle) i la de Santa Maria del Mar (a finals).

3.2.15. Convent de la Santíssima Trinitat

L'origen del temple del convent dels trinitaris calçats, que es pot localitzar a l'actual carrer de Ferran, cal buscar-lo en una petita església, erigida a finals del segle XIV sota l'advocació de la Santíssima Trinitat, que fou destinada als jueus conversos que habitaven aquella zona de la ciutat. Un temps més tard s'hi va establir una comunitat de monges i finalment, el 1522, va passar a ser propietat dels trinitaris calçats, els quals van construir al seu voltant el convent. En aquell moment l'església tenia unes dimensions molt reduïdes: per la banda frontal la façana donava a la plaça de la Trinitat, actualment desapareguda per l'obertura del carrer de Ferran, i per la part posterior arribava fins als actuals carrers de la Trinitat i dels Calderers, avui del Beat Simó. Aquestes dues vies, que aleshores estaven unides, limitaven la capçalera de l'antiga església. El 1619 es va concedir als trinitaris una llicència per tancar els esmentats carrers, amb la qual cosa van poder ampliar el temple; d'aquesta manera, van construir, sobre el nou espai, el creuer, el presbiteri, la capella del Sagrament i la sagristia. A més, van poder aixecar, a continuació d'aquestes, altres dependències conventuals que van fer arribar fins al carrer de la Lleona. Després de les diferents reformes i ampliacions, al segle XVIII, el convent dels Trinitaris Calçats quedava dins de l'illa delimitada per la plaça de la Trinitat i el carrer de la Lleona, i, en aquest cas sense ocupar completament l'espai, pels carrers d'en Rauric i d'Avinyó (figura 2, núm. 54). De tot aquest complex, i amb moltes alteracions, actualment només en queda l'església, que des de l'exclaustració va passar a ser la parròquia de Sant Jaume (originàriament situada a la plaça homònima).

15. Ezquerro Esteban, Antonio (2024). «Barcelona, Zaragoza y la Virgen del Pilar: libretos y textos impresos de música (1708-1744) en la Universidad de Barcelona». A: Antonio Ezquerro Esteban; Oriol Brugarolas Bonet; Joan Cuscó Clarasó; Carmen Álvarez Escandell; Manuel Grande Escosa (ed.) *«Harmonia mundi» del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical*. [Col. editorial Consonantia Digital, 1]. Barcelona-Lleida: Edicions Universitat de Barcelona, Edicions de la Universitat de Lleida, pàg. 265-317.

L'any 1758 la confraria de la Santíssima Trinitat i de Nostra Senyora del Remei va celebrar amb un oratori (42) el novenari dedicat a la Verge patrona de la seva germandat. Va ser cantat per la capella de la catedral. Amb motiu de la beatificació del trinitari Simón de Rojas, l'any 1766 la congregació va encarregar dos oratoris (344 i 345), l'un interpretat per la capella de Santa Maria del Mar i l'altre per la de la catedral.

3.2.16. Convent de la Mare de Déu de la Bonanova

Les obres de construcció del convent dels trinitaris descalços van tenir lloc durant els anys trenta del segle XVII, i el seu temple, un cop finalitzat, es va consagrar el 1639. El van situar a la cantonada entre la Rambla i el carrer de Sant Pau, davant del Pla de la Boqueria (figura 3, núm. 55). De tot el conjunt monàstic, tanmateix, l'única part que s'obria a la Rambla era l'atri i l'entrada de l'església, la resta de les dependències quedava darrere d'un grup de cases particulars que tancaven el convent. A la banda oposada del carrer de Sant Pau hi havia l'hort del col·legi de Sant Bonaventura dels franciscans (cal recordar, per visualitzar correctament la situació d'aquestes edificacions, que l'actual carrer de la Unió no existia en aquell moment). L'esmentat hort, però no pas la resta del col·legi, també quedava aïllat de la Rambla per una filera de cases particulars.

El 1844, el lloc on quedaven les restes del convent de la Bonanova (el 1835 havia patit un incendi), va ser assignat al Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés, que fins aquell moment ocupava l'antic monestir de Santa Maria de Montsió. Aquell mateix any es va enderrocar el que quedava de l'antic convent dels trinitaris i van començar les obres del que seria el nou Liceu. Fou inaugurat el 1847 i tot i els dos incendis que va patir el 1861 i el 1994, es manté encara en l'actualitat.

Es poden esmentar quatre oratoris interpretats durant el segle XVIII a l'església del convent dels trinitaris descalços. El 1729 es va dedicar una composició a Nostra Senyora de Valvanera (158). Per la indicació del llibret, sembla que al temple hi hauria hagut una imatge amb aquesta advocació: «donde por especial devoción se venera su admirable magestuoso Transumpto».[16] L'any 1747 es va solemnitzar amb un oratori la col·locació del Sagrament a l'altar major (91), i el 21 de novembre de 1748 es va celebrar la col·locació a la seva nova capella de la imatge de Jesús de Natzaré (99). D'acord amb la tradició, la talla referida hauria estat recuperada pels trinitaris descalços a l'Alger a canvi d'una moneda de plata. Els musulmans, que tenien la figura en el seu poder, en demanaven el seu pes en plata i, miraculosament, aquest en va ser el preu.[17] Totes aquestes composicions van ser interpretades per la capella del Palau. Els dies 19 i 21 de setembre de 1779 es va dedicar un oratori a Miquel dels Sants (144), trinitari descalç vigatà que havia estat beatificat el maig d'aquell mateix any. Van encarregar-se de la interpretació de l'obra les capelles de la catedral i del Palau.

4. El seminari

Com a centres de formació de sacerdots, els seminaris van ser creats a partir d'un decret dictat a la vint-i-tresena sessió del Concili de Trento, celebrada el 15 de juliol de 1563. A Barcelona, aquesta institució ha passat, al llarg de la seva història, per quatre emplaçaments diferents, dos dels quals durant el segle XVIII. Des de la seva fundació l'any 1593 fins a 1772, el seminari episcopal va instal·lar-se a un edifici situat a la cantonada dels carrers de Montalegre i Valldonzella (figura 3, núm. 25). L'any 1772 va ser traslladat al

16. Daufí Rodergas, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825)...*, *op. cit.,* pàg. 392-393.

17. Barraquer y Roviralta, Cayetano (1906). *Las casas de religiosos en Catalunya durante el primer tercio del siglo XIX.* Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, pàg. 554-555.

convent dels jesuïtes, i allí, fins al 1878, hi va ocupar part dels edificis que havien constituït els col·legis de Betlem i de Cordelles. Paral·lelament, l'antiga localització del seminari va passar a ser des d'aleshores la casa de la caritat. Més endavant, i durant un breu període comprès entre 1878 i 1882, la institució episcopal es va instal·lar de manera provisional de la Casa Magarola del carrer dels Tallers (figura 3, núm. 62),[18] tot esperant la seva ubicació definitiva a la nova seu a l'illa delimitada pels carrers de la Diputació, Enric Granados, Consell de Cent i Balmes. El projecte arquitectònic va ser realitzat per Elies Rogent, artífex, així mateix, de l'edifici de la Universitat de Barcelona de la plaça Universitat.

La totalitat dels oratoris interpretats al seminari de Montalegre van ser comissionats pels seus estudiants i estaven tots ells dedicats a Sant Tomàs d'Aquino. Vint-i-una de les obres tenen el text en llatí, i nou en castellà. Invariablement, la capella encarregada de la seva execució fou la de la catedral. Vuit dels oratoris llatins que consten interpretats al «Barcinonensis Collegii Beatæ Mariæ Montis-Hilaris Scholâ» porten una data posterior a 1772. Certament, independentment del lloc on es trobés el seminari, al carrer de Montalegre o a la Rambla, la institució va mantenir el mateix nom, col·legi de Nostra Senyora de Montalegre. D'aquesta manera es distingeixen clarament els oratoris encarregats pels jesuïtes, que es cantaven, d'acord amb la indicació dels llibrets, a l'església de Nostra Senyora de Betlem, dels comissionats pels estudiants del seminari. D'aquests darrers, els anteriors a 1772 foren interpretats a l'antiga seu, i els posteriors, al nou emplaçament de la Rambla.

* * *

A la Barcelona del segle XVIII existia un nombre major de centres religiosos d'aquells que s'han considerat en el present estudi. La intenció era la d'introduir únicament aquelles esglésies, monestirs i convents de la ciutat on consta que es van interpretar oratoris. La ulterior anàlisi dels llibrets d'oratoris conservats al CRAI Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona permetrà confirmar la presència del gènere en aquestes esglésies i, potser, ampliar el ventall de localitzacions on aquestes composicions eren cantades. Sigui com sigui, es constata clarament l'enorme popularitat del gènere, emprat en diversitat d'ocasions, i estès per tota la ciutat. Certament, l'oratori representava una eina de difusió musical a l'abast de qualsevol ciutadà, independentment de la seva procedència social.

5. Bibliografia (selecció)

Barraquer y Roviralta, Cayetano (1906). *Las casas de religiosos en Catalunya durante el primer tercio del siglo XIX.* Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart.

Bonastre, Francesc (Estudi i transcripció a càrrec de) (1986). *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo* (ca.*1636-1682).* Barcelona: Diputació de Barcelona – Biblioteca de Catalunya.

Bonastre, Francesc (1986-1987). «*Aquí de la fe,* oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca.1636-1682). Estudi i edició». *Recerca Musicològica,* VI-VII, pàg. 77-147.

Borràs i Feliu, Antoni (1993). «La fundació del Col·legi de Betlem de la Companyia de Jesús». *Pedralbes,* XIII, 2, pàg. 203-212.

18. La situació que d'aquest edifici es dona al plànol sembla incorrecta. El seminari està col·locat al carrer dels Tallers, més enllà del carrer de Valldonzella i de l'actual plaça de Castella. La casa Magarola, en canvi, es troba als actuals números 22 i 22 bis del carrer dels Tallers, a uns 180 metres abans d'arribar a Valldonzella. Aquest punt és on caldria situar el seminari.

Brugarolas Bonet, Oriol; Ezquerro Esteban, Antonio (2024). «El paisatge sonor urbà de la Barcelona del segle xviii a través del fons de música de la Universitat de Barcelona». *Matèria,* núm. 23, pàg. 81-107.

Daufí Rodergas, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle xviii.* Lleida: Servei de Publicacions de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida.

Ezquerro Esteban, Antonio (2023). «L'oratori musical i el vilancet en els temples de la Companyia. Una eina catequètica i difusora de doctrina a la Catalunya urbana del segle xviii». A: Jaume Dantí i Riu; Xavier Gil Pujol; Ida Mauro; Diego Sola Garcia (coord.), *El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles xvi i xvii. Actes del IX Congrés d'Història Moderna de Catalunya (Manresa i Barcelona, 19-22 de desembre de 2022)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 896-918.

Mazuela-Anguita, Ascensión (2015). «"Una Celestial armonía": los conventos femeninos en la vida musical de Barcelona en el siglo xvi». *Quadrivium. Revista Digital de Musicología,* 6, pàg. 3-12.

Pi y Arimon, Andrés Avelino (1854). *Barcelona antigua y moderna, ó descripion é historia de esta ciudad desde su fundacion hasta nuestros dias.* Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs.

Rifé i Santaló, Jordi (2004). «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el govern de l'Arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)». *Revista Catalan de Musicologia,* núm. ii, pàg. 131-143.

Torres, Xavier (2017). «Les confraries devocionals a la Barcelona moderna: balanç, comparacions, perspectives». *Barcelona Quaderns d'Història,* 24, pàg. 113-126.

Privilegio y precariedad en la música eclesiástica de Barcelona en el siglo xviii

Carles Badal Pérez-Alarcón[1]
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introducción

La presente propuesta analiza cuál fue la evolución económica de la capilla de música de Santa Maria del Pi de Barcelona entre 1700 y 1800. Para llevar a cabo dicho análisis, propongo un método que afronta esta cuestión de manera cuantitativa y sistemática. Los datos que presento a continuación provienen en su mayoría de la documentación de Santa Maria del Pi.

A pesar de ello, ha sido necesario recurrir a fuentes de datos externas para suplir algunas ausencias en la documentación parroquial. Esto me ha permitido ampliar mi objetivo inicial y ofrecer una visión más completa sobre el nivel de vida de los músicos eclesiásticos catalanes durante el período estudiado. En cuanto a la documentación, las principales fuentes consultadas han sido las actas de la Comunidad de Presbíteros, las actas de la Junta de Obra, los libros de nóminas y la Col·lecció de Música Baldelló, recopilada en los años cuarenta del siglo xx por mosén Francesc Baldelló. Por otro lado, varias monografías y artículos han sido las principales fuentes sobre datos económicos históricos en Cataluña, especialmente sobre moneda, alimentación y precios. Entre ellos destacan los estudios de Javier Santiago Fernández,[2] María de los Ángeles Pérez Samper,[3] Roser Nicolau y Josep Pujol,[4] Gaspar Feliu,[5] Jordi Maluquer de Motes[6] y la obra clásica de Earl J. Hamilton.[7] En el presente artículo, a partir del establecimiento de cinco categorías profesionales básicas (maestro de capilla, organista, cantores, instrumentistas y bajonista), trataré de exponer su evolución salarial en el transcurso de los años y las implicaciones de esos ingresos en relación con el coste de la vida. En lo relativo a los ingresos y salarios de estos músicos, he querido obtener toda la información de las fuentes primarias de Santa Maria del Pi, pero el tratamiento de estos

1. ORCID: 0000-0001-8948-9946.

2. Santiago Fernández, Javier de (2008). «Antecedentes del sistema monetario de la peseta». En: *VII Jornadas Científicas Sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, págs. 269-389.

3. Pérez Samper, María de los Ángeles (2009). «La alimentación cotidiana en la Cataluña del siglo xviii». *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos. Serie de Monografías, núm. 8, págs. 33-69.

4. Nicolau Nos, Roser; Pujol Andreu, Josep (2007). «Alimentació i nivells de vida algunes reflexions sobre la transició nutricional a l'Europa occidental». UHE Working papers, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Economia i Història Econòmica.

5. Feliu i Montfort, Gaspar (1991). *Precios y salarios en la Cataluña moderna*. Vol. i: *Alimentos*. Estudios de Historia Económica. Madrid: Banco de España.

6. Maluquer de Motes, Jordi (2013). *La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012*. Madrid: Banco de España.

7. Hamilton, Earl J. (1969). *War and Prices in Spain. 1651-1800*. New York: Russell & Russell.

datos en algunas series es poco sistemático y a menudo incompleto, y por ello he recurrido a datos económicos publicados en numerosos estudios sobre otras capillas musicales catalanas.

A nivel de representatividad cronológica, he optado por establecer una serie de fechas lo suficientemente cercanas para ofrecer cierta continuidad, pero lo suficientemente alejadas para resultar representativas y claras a lo largo del tiempo. Así, he elegido bloques de veinte años, que, de algún modo, representan saltos generacionales y, por tanto, puntos en el tiempo relacionados y, a la vez, diferenciados. La serie escogida comienza en el año 1700 y continúa con 1720, 1740, 1760 y 1780, hasta 1800.

2. Ingresos, costes y poder adquisitivo

2.1. La moneda

Por imposición del Decreto de Nueva Planta, en 1716, Cataluña debería usar el sistema monetario castellano de manera exclusiva y definitiva. Sin embargo, el Principado disponía de un sistema monetario propio que siguió condicionando su pensamiento económico hasta bien entrado el siglo XIX. Este sistema carolingio, con origen en el siglo VIII, se mantendría de hecho vigente durante siglos, con algunas modificaciones, en varios territorios de la Europa occidental.

La reconquista de Carlomagno estableció un territorio bajo dominio franco que se convertiría en la Cataluña condal. A pesar de la división territorial tras la muerte de Guifré, «el Pilós», en 898, el Principado se unificó bajo el Condado de Barcelona entre los siglos XII y XV.[8] El sistema monetario en estos territorios se basaba en la reforma de Carlomagno (793-794), con el *diner* como unidad básica de plata.[9] El óbolo valía medio *diner*, mientras que unidades de cuenta como el *sou* (12 *diners*) y la *lliura* (20 *sous* o 240 *diners*) se usaban para manejar sumas grandes.[10] Este sistema convivió con monedas de otros territorios y ejemplares devaluados hasta que Carlos III prohibió en 1772 la circulación de monedas antiguas, ordenando nuevas acuñaciones.[11] El proceso se alargaría todavía quince años y, a pesar del éxito alcanzado en el ámbito material, «para la mayoría de las transacciones, la gente del Principado siguió contando con *lliures*, *sous* y *diners*».[12]

El sistema monetario castellano del siglo XVIII se originó a finales del siglo XV, con el maravedí como moneda base, y el real de plata (64 maravedíes) y el escudo de oro como monedas superiores. Carlos II introdujo el real de vellón, una moneda de cobre y plata que Felipe V desmonetizó en 1718, manteniéndo-

8. Crusafont i Sabater, Miquel (1986). *Història de la moneda catalana*. Barcelona: Caixa de Barcelona.

9. El presente artículo, deliberadamente, no traducirá los términos *lliura*, *sou* y *diner* a sus equivalentes castellanos por dos motivos. En primer lugar, considero que el uso de los términos en su lengua original no afecta en ningún caso a la comprensión del texto en castellano. Por otro lado, y quizá más importante, dicha decisión me permite usar los términos «libra» (de peso), «sueldo» (como salario) y «dinero» (como concepto genérico) sin riesgo de confusiones o ambigüedades.

10. Crusafont i Sabater, Miquel (1986). *Història de la moneda…*, *op. cit.*, págs. 46-47. En algunos períodos se acuñaron monedas en valor de *sous*, como los cinco *sous* de plata de 1640, pero fueron monedas circunstanciales y de corta circulación. Véase Crusafont i Sabater, Miquel (1986). *Història de la moneda…*, *op. cit.*, pág. 79.

11. Ventura i Subirats, Jordi (1988). «La moneda a Catalunya durant el regnat de Carles III». *Pedralbes: revista d'història moderna*, núm. 8, pág. 499.

12. Ventura i Subirats, Jordi (1988). «La moneda a Catalunya…», *op. cit.*, pág. 503: «[…] per la majoria de les transaccions la gent del Principat seguí comptant per lliures, sous i diners, tenint en compte les seves diverses equivalències amb les altres monedes. I seguiren fent els còmputs necessaris per a convertir la moneda forània en els termes, sinó la realitat, del sistema monetari autòcton». Traducción propia (si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones son del autor).

dolo como moneda de cuenta equivalente a 34 maravedíes, ligeramente superior al medio real de plata.[13] A mediados del siglo XVIII, el «Real de a dos» (dos reales de plata) adoptó el nombre popular de peseta, derivado del catalán *pesseta* (pieza pequeña), con un valor de cuatro reales de vellón. El real de vellón se utilizó como moneda de cuenta en España entre 1718 y 1848.[14]

En la parroquia de Santa Maria del Pi se mantuvo la cuenta en *lliures*, *sous* y *diners* oficialmente hasta bien entrado el siglo XIX. Los libros de pólizas o nóminas, por ejemplo, cuentan los pagos y distribuciones de los presbíteros en este sistema, con seguridad, hasta 1864[15] —año de la primera reforma monetaria de Isabel II con el fin de dejar atrás los reales y sustituirlos, definitivamente, por la peseta—.[16] Pero incluso más tarde, el 29 de octubre de 1877, el maestro Ramon Rosés pedía cobrar unos atrasos de su sueldo con la indicación de que la suma ascendía a «15 libras, o sea 8 duros».[17] Por tanto, el pensamiento monetario dentro de la parroquia seguía manteniendo el antiguo sistema de *lliures*, *sous* y *diners*, a pesar de las múltiples imposiciones legales.

Para poder trazar una línea continua que abarque el marco 1700-1800 es imprescindible usar una sola referencia monetaria y tratar de evitar repetidas conversiones que harían el discurso pesado y poco claro. Con este objetivo, y considerando que es el aspecto comparativo o relativo del análisis aquel que me interesa, todos los datos que presento a continuación los ofrezco en *lliures* catalanas, la moneda usada y pensada en la parroquia.

2.2. Equivalencias

Para poder mostrar los datos en una sola moneda habrá que definir primero su equivalencia con las demás vigentes. Gracias a la publicación de Jordi Ventura i Subirats y algunas notas encontradas en la documentación de Santa Maria del Pi, es posible establecer dichas equivalencias. Ventura afirma que, durante el siglo XVIII, «los reales de vellón eran conocidos en Cataluña con el nombre de *vint-i-dos*, que por sí mismo indicaba la relación que —en la mente popular, al menos— existía entre aquella moneda española y el dinero catalán». Según él mismo, la relación exacta era de 22,3125 *diners* por real.[18]

Esta relación entre reales de vellón y *diners* se mantuvo estable en el tiempo. En un documento conservado en el Archivo Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP) en el libro de pólizas de entre 1808 y 1819 se encuentra una tabla de equivalencias entre pesetas y *lliures* catalanas que muestra una equivalencia muy cercana a la planteada por Ventura, aun perteneciendo a una época muy posterior.[19] Según el cuadro, una peseta de ese período equivalía a 7 *sous* y 6 *diners*, es decir, 90 *diners*. Teniendo en

13. Ruiz Trapero, María (2007). «La reforma monetaria de Felipe V: su importancia histórica». En: *VI Jornadas Científicas sobre Documentación borbónica en España y América (1700-1868)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pág. 386.

14. Hamilton, Earl J. (1969). *War and Prices...*, *op. cit.*, pág. 56.

15. Archivo Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP): C157 *Pòlisses* 1861-1865.

16. Santiago Fernández, Javier de (2008). «Antecedentes del sistema monetario de la peseta». En: *VII Jornadas Científicas Sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pág. 387.

17. APSMP: B367 DET-R, f. 41 v. (29-10-1877).

18. Ventura i Subirats, Jordi (1988). «La moneda a Catalunya…», *op. cit.*, pág. 503: «[…] els rals de billó eren coneguts a Catalunya amb el nom de vint-i-dos, que per ell mateix indicava la relació que —en la ment popular, almenys— hi havia entre aquella moneda espanyola i els diners catalans».

19. APSMP: *Pòlisses* 1808-1819. Aunque el documento no puede fecharse con precisión, parece razonable pensar que la «peseta» a la que se refiere es la que José I acuñó exclusivamente en Barcelona durante su corto reinado, convirtiéndose en la primera moneda española de la historia con la palabra «peseta» impresa en ella y equivalente a 4 reales de plata. En relación con esta «peseta» de corta vida, véase Santiago Fernández, Javier de (2008). «Antecedentes del sistema…», *op. cit.*, págs. 372-373.

cuenta que la peseta troquelada en Barcelona en ese período adquirió el valor de 4 reales, la equivalencia quedaría en 22,5 *diners* por real. A efectos prácticos, y a modo de valor medio, la conversión utilizada será siempre la de 1 peseta = 90 *diners* o de 1 real = 22,5 *diners*.

Finalmente, debería también establecerse la equivalencia entre la moneda catalana y el maravedí, la moneda pequeña castellana que estuvo vigente durante todo el siglo xviii y hasta 1848. Si consideramos la relación fija que estableció Felipe V entre 1 real de vellón y 34 maravedíes, obtendremos fácilmente que 34 maravedíes equivaldrían a 22,5 *diners* y, por tanto, 1 *diner* equivalía a 1,51 maravedíes. Este mismo cálculo, de hecho, es el que proporciona Ventura en el artículo ya citado.[20]

A continuación, presento la tabla-resumen de equivalencias usadas (véase tabla 1) para que pueda servir de referencia en consultas puntuales a lo largo del presente artículo.

Tabla 1. Equivalencias entre las monedas castellanas y las catalanas (1700-1800).

1 *diner*	1,51 maravedíes	-
1 maravedí	0,662 *diners*	-
1 real de vellón	34 maravedíes	-
1 real de vellón	22,5 *diners*	1 *sou* 10 *diners*
4 reales de vellón	90 *diners*	7 *sous* 6 *diners*

Fuente: elaboración propia.

2.3. Precios de consumo

El primer bloque del presente estudio lo dedicaré al cálculo del coste de la vida y su evolución a lo largo del tiempo. Entiendo el coste de la vida como aquellos gastos mínimos que la población urbana debía realizar para vivir con comodidad o, al menos, sin carencias. Pero ¿qué mide la comodidad o no de una vida? Según el estudio de Jordi Maluquer de Motes,[21] la ciudadanía barcelonesa del siglo xix [sic] invertía entre un 69,4 (1830) y un 65,7% (1900) de su gasto doméstico en alimentación, entre un 10,8 y un 10% en el pago de la vivienda y entre un 6,2 y un 11,2% en gastos de consumo del hogar.

De esos datos, resultan dos ideas. La primera, que establecer el coste real en alimentación y vivienda (80% del total) puede ser suficiente para entender el poder adquisitivo de un salario real en un momento determinado. La segunda, que la elevada representatividad de la alimentación en el siglo xix y su movimiento descendiente hacia 1900 permiten intuir su ascendencia hacia el siglo xviii, período del cual no disponemos de ese tipo información.

Sin embargo, de la ciudad del setecientos sí conocemos otros datos útiles para el presente estudio. Gracias a los trabajos de Gaspar Feliu[22] (sobre la Barcelona del siglo xviii) y, complementariamente, de Earl J. Hamilton[23] (sobre los precios de los alimentos en Castilla la Nueva de los siglos xvii y xviii), es

20. Ventura i Subirats, Jordi (1988). «La moneda a Catalunya…», *op. cit.*, pág. 503.

21. Maluquer de Motes, Jordi (2013). *La inflación en España…*, *op. cit.*

22. Feliu i Montfort, Gaspar (1991). *Precios y salarios…*, *op. cit.*

23. Hamilton, Earl J. (1969). *War and Prices…*, *op. cit.*

posible establecer el coste anual de una hipotética cesta de la compra en la ciudad de Barcelona en cada uno de los años de la serie propuesta.

2.3.1. La cesta de la compra

Durante el siglo XVIII la alimentación de la población catalana giraba en torno a dos elementos principales: el pan y la *escudella*. El primero se comió en cantidades y proporciones elevadísimas hasta el siglo XX, cuando se moderó su consumo y se mejoró su calidad. En el período que nos ocupa, se habla de varias cantidades que van desde los «900g que propone E. Tello para la Segarra del siglo XVIII hasta los 1.300g que calculaba Jaume Caresmar en el *Discurso* de 1780».[24] Aparte, se considera que durante la edad moderna en Europa «las raciones de pan diario habían oscilado entre 500g y 1.200g y que una ración de pan no se consideraba satisfactoria hasta que no llegaba a los 700/800g por adulto».[25]

El segundo de los elementos clave, la *escudella*, «era muy común, casi obligada»[26] y «rica en carne»[27] entre los diversos platos en la mesa de la gente acomodada, mientras que para las clases populares se convertía, junto con el pan, en el plato único en forma de olla vegetal «a base de verduras y legumbres, acaso alegrada con un poco de tocino».[28]

Desde un punto de vista global, es posible establecer dos dietas claramente diferenciadas. Para las gentes acomodadas de Barcelona, se disponía de menús con «mucha carne y ésta siempre de carnero, arroz, fideos, algún poco de verdura, tocino, legumbres tiernas, algunos huevos, pescado, abadejo, y frutas secas y frescas».[29] Asimismo, las clases más desfavorecidas se alimentaban de «carne de oveja, o de macho, o de vaca, o menudos, algún poco de tocino, verdura, legumbres secas, arroz, fideos, atún, abadejo y pescado seco o pejepalo»,[30] y, es de entender, en cantidades bajas, ya que este sector de la población se veía empujado a «una dieta muy simple y repetitiva, a base de pan y vino, un potaje de verduras y legumbres y la continua presencia del pescado salado, sobre todo sardinas y bacalao».[31]

En relación con la carne, hay que apuntar también que, «aunque la carne no visitaba a menudo las mesas de la mayor parte de la población, ha de ser considerado el segundo renglón alimenticio o, como máximo, el tercero tras la pesca salada».[32] Es decir, que, en mayor o menor cantidad, se consumía carne con regularidad.

A partir de estas descripciones, es necesario construir un consumo medio diario de los diversos productos mencionados. Si tomamos como referencia el pan, único elemento del que disponemos de algún dato cuantitativo, y considerando su alta representatividad en el consumo diario, podemos establecer un punto de partida. Para el consumo de pan diario considero una media de 900 g y la adapto al menú para

24. Cussó Segura, Xavier; Garrabou Segura, Ramon (2004). «La transició nutricional a la Catalunya contemporània: una primera aproximació». *Recerques: Història, economia i cultura*, núms. 47-48, pág. 63: «[…] 900g que proposa E. Tello per a la Segarra del segle XVIII fins als 1.300g que calculava Jaume Caresmar al *Discurso* de 1780».

25. Cussó Segura, Xavier; Garrabou Segura, Ramon (2004). «La transició nutricional…», *op. cit.*, pág. 63: «[…] les racions de pa diari havien oscil·lat entre 500g i 1.200g i que unaració de pa no es considerava satisfactòria fins que arribava als 700/800 g per adult».

26. Pérez Samper, María de los Ángeles (2009). «La alimentación cotidiana…», *op. cit.*, pág. 38.

27. Pérez Samper, María de los Ángeles (2009). «La alimentación cotidiana…», *op. cit.*, pág. 65.

28. *Ibid*.

29. Francisco de Zamora, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, citado en: Pérez Samper, María de los Ángeles (2009). «La alimentación cotidiana…», *op. cit.*, pág. 52.

30. *Ibid*.

31. Pérez Samper, María de los Ángeles (2009). «La alimentación cotidiana…», *op. cit.*, pág. 65.

32. Feliu i Montfort, Gaspar (1991). *Precios y salarios…*, *op. cit.*, pág. 71.

crear. Para las clases más desfavorecidas considero un consumo medio de pan más elevado debido a la carencia de otras opciones reales y su función sustitutoria, y por eso elevo el dato a 1000 g diarios —eso sí, de pan negro, de menor calidad—. Para las clases acomodadas, reduzco el consumo hasta los 700 g —de pan blanco—, ya que, dadas la abundancia y la diversidad de sus comidas, la presencia de este alimento debió de verse reducida incluso a pesar de mantener un consumo elevado acorde con la época.

También disponemos de la ingesta media de los principales alimentos por persona y día en el Vallès Oriental (Barcelona) en 1874 (véase tabla 2). La validez de estos datos en relación con la Barcelona del siglo XVIII proviene del hecho de que se trata de la población campesina del siglo XIX, que pudo mantener una alimentación muy parecida a la de la sociedad urbana del siglo anterior. Los estudios parecen indicar que hasta la llegada del siglo XX la alimentación catalana estuvo basada en la *escudella*, los fideos y la verdura con algo de carne. Solo al final del período, los productos animales (carne y leche) empezaron a normalizarse en las dietas de la población general.[33]

De este cuadro obtengo, en primer lugar, la cantidad total de gramos de alimento diario por campesino adulto. Este total, 1395 g, lo convierto en la referencia media del consumo de un adulto en condiciones de alimentación correcta y, junto con los 1000 g o 700 g de pan (ya incluidos), me guiará hacia las dos propuestas de cesta de la compra. Como antes, aunque mantengo la cantidad por debajo de los 1395 g diarios —respetándolos como máximo para las clases menos favorecidas—, aumento hasta 1480 g la referencia de la capa acomodada que, con seguridad, consumía muy por encima de sus necesidades.

Tabla 2. Alimentación media diaria de un campesino en Barcelona (1874).

Alimentos	**g/día**
Pan (blanco)	437
Vino	214
Carne	88
Fruta fresca	27
Arroz	10
Aceite	15
Fruta seca	25
Patatas	50
Pescado fresco	40
Pescado seco	30
Verdura	293
Cereales	92
Legumbres	74
Total	**1.395**

33. Cussó Segura, Xavier; Garrabou Segura, Ramon (2004). «La transició nutricional…», *op. cit.*, pág. 63.

Así, con estos 395 g de margen para el primer grupo y 780 g he desarrollado dos propuestas de consumo alimenticio diario, según la clase social (véase tabla 3, A y B). Una vez establecidas las cantidades mínimas para cada grupo, solo queda obtener el precio al peso de cada uno de los alimentos. Para poder realizar tal operación, he obtenido datos de dos fuentes. La primera de ellas ha sido el volumen primero de los *Precios y salarios en la Cataluña moderna* de Gaspar Feliu, con los precios de arroz, bacalao seco, carne, fideos, habas, judías, huevos, pan y vino. La segunda de estas fuentes ha sido la monografía de Earl J. Hamilton *War and Prices in Spain (1651-1800)*, utilizada para complementar el precio de aquellos productos que no aparecen en el estudio de Feliu, como son cebollas, manzanas, melocotones secos y ciruelas.

Tabla 3. Media diaria del consumo de alimentos básicos por persona según la clase social (siglo XVIII).

A. Clases populares	
Alimentos	**g/día**
Pan	1.000
Vino	200
Carne	20
Arroz	20
Fideos	20
Pescado fresco	10
Pescado seco	30
Verdura	40
Legumbres	40
Total	**1.380**

B. Gente acomodada	
Alimentos	**g/día**
Pan	700
Vino	250
Fruta fresca	150
Carne	100
Arroz	50
Fideos	50
Fruta seca	50
Huevos	50
Pescado fresco	40
Pescado seco	20
Verdura	10
Legumbres	10
Total	**1.480**

Fuente: elaboración propia a partir de las cantidades de pan consumidas de media en el siglo XVIII, el total de gramos de alimentos básicos medios diarios consumidos por un campesino en el siglo XIX y la descripción de la dieta media en Barcelona en el siglo XVIII.

Dadas las considerables cantidades de datos generados, remito a la persona interesada en dichos resultados a lo publicado en mi tesis doctoral.[34] Con todo, presento dos propuestas de cesta de la compra

34. Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella de música de Santa Maria del Pi de Barcelona des d'una anàlisi documental (1700-1936)*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, págs. 635-640. Véanse, concretamente, los subapartados 11.8.1 (para los precios de Feliu) y 11.8.2 (para los precios de Hamilton), donde se recopilan dichas conversiones y el precio por gramo de 17 alimentos distintos.

de alimentos, una para las clases populares (véase tabla 4) y otra para la gente más acomodada (véase tabla 5).

Tabla 4. Coste medio en *diners* de una alimentación básica para un adulto de clase baja, 4A (1700-1800)

Alimentos A	**g/día**	**g/año**	**1700 *d*/día**	**1720 *d*/día**	**1740 *d*/día**	**1760 *d*/día**	**1780 *d*/día**	**1800 *d*/día**
Pan (negro)	1.000	365.000	12,30	14,70	12,00	18,00	19,50	27,60
Vino	200	73.000	1,87	2,19	2,32	6,12	4,89	6,00
Legumbres	40	14.600	1,00	1,00	0,98	0,92	1,30	1,85
Verdura	40	14.600	0,56	0,50	0,56	0,86	1,00	1,23
Pescado seco	30	10.950	0,80	0,65	0,58	0,63	1,20	1,41
Carne	20	7.300	0,63	0,70	0,67	0,62	1,05	1,95
Arroz	20	7.300	0,89	1,71	1,34	1,21	1,85	3,91
Fideos	20	7.300	0,20	0,12	0,18	0,17	0,20	0,15
Pescado fresco	10	3.650	0,40	0,39	0,44	0,51	0,88	0,96
Total	**1.380 g**	**503.700 g**	**18,64**	**21,95**	**19,09**	**29,04**	**31,86**	**45,06**
	Anuales	***Diners***	6.804,72	8.011,07	6.966,61	10.598,20	11.628,19	16.447,85
		Lliures	**28,35**	**33,38**	**29,03**	**44,16**	**48,45**	**68,53**
		Reales	**302,43**	**356,05**	**309,63**	**471,03**	**516,81**	**731,02**

Fuente: elaboración propia a partir de la tabla 4A y los precios recopilados y ya referenciados en: Feliu i Montfort, Gaspar (1991). *Precios y salarios...*, *op. cit.*, págs. 50-160, y Hamilton, Earl J. (1969). *War and Prices...*, *op. cit.*, págs. 229-231.

Tabla 5. Coste medio (diario y anual) en *diners* de la alimentación de un adulto de clase acomodada, 4B (1700-1800)

Alimentos B	**g/día**	**g/año**	**1700 *d*/día**	**1720 *d*/día**	**1740 *d*/día**	**1760 *d*/día**	**1780 *d*/día**	**1800 *d*/día**
Pan (blanco)	700	255.500	14,07	20,58	16,80	25,20	24,57	38,85
Vino	250	91.250	2,34	2,73	2,91	7,64	6,11	7,50
Fruta fresca	150	54.750	5,00	5,00	4,91	4,59	6,50	9,25
Carne	100	36.500	3,02	2,57	3,50	4,06	4,89	5,15
Arroz	50	18.250	1,40	1,24	1,39	2,15	2,50	3,08
Fideos	50	18.250	2,00	1,64	1,46	1,58	3,00	3,53
Fruta seca	50	18.250	6,83	6,53	7,95	4,09	6,32	8,15
Huevos	50	18.250	2,26	3,42	1,73	2,26	2,26	2,26

Pescado fresco	40	14.600	2,51	2,79	2,69	2,49	4,20	7,82
Pescado seco	20	7.300	0,60	1,14	0,89	0,81	1,23	2,61
Verdura	10	3.650	0,05	0,03	0,05	0,04	0,05	0,04
Legumbres	10	3.650	0,10	0,10	0,11	0,13	0,22	0,24
Total	**1.480 g**	**540 200 g**	**40,18**	**47,75**	**44,38**	**55,03**	**61,84**	**88,46**
	Anuales	***Diners***	14.664,07	17.428,32	16.198,35	20.086,79	22.572,94	32.288,77
		Lliures	**61,10**	**72,62**	**67,49**	**83,69**	**94,05**	**134,54**
		Reales	**651,74**	**774,59**	**719,93**	**892,75**	**1003,24**	**1435,06**

Fuente: elaboración propia a partir de la tabla 4B y los precios recopilados y ya referenciados en: Feliu i Montfort, Gaspar (1991). *Precios y salarios...*, *op. cit.*, págs. 50-160, y Hamilton, Earl J. (1969). *War and Prices...*, *op. cit.*, págs. 229-231.

2.3.2. El gasto en vivienda

Hay que considerar que el alquiler sería «lo habitual, y casi universal […] en las ciudades preindustriales en general», y, por tanto, el coste de dicha tipología es un dato que puede proporcionar información comparativa de interés.[35] Para el siglo XVIII se dispone de pocos datos reales relativos al alquiler de vivienda en Barcelona. Disponemos de un dato de 1637 de Josep Pavia i Simó.[36] Según el autor, el entonces organista del Pi, Jeroni Latorre, pagaba 24 *lliures* anualmente por el alquiler de su domicilio en Barcelona. Si bien es cierto que se trata de un dato anacrónico y suelto, es una primera referencia que resultará complementaria y útil. Glòria Ballús, en su tesis doctoral, trata la cuestión de los alquileres de la ciudad de Manresa durante el siglo XVIII, los cuales oscilaban entre las 5 y las 29 *lliures* y media.[37] Ambas referencias ya proporcionan una idea genérica del coste de la vivienda, aun siendo de dos períodos distantes.

Otras referencias más completas del período tienen el inconveniente de no pertenecer a Barcelona. El trabajo de Francisco J. Sanz de la Higuera analiza la situación particular de la ciudad de Burgos en 1751, en donde era absolutamente mayoritaria la vivienda de alquiler.[38] De este estudio extraigo un precio medio, obtenido de los precios listados por debajo de las 70 *lliures* —hecha la conversión—, ya que representan un 86% del total. Este dato resulta en 33 *lliures* anuales de alquiler de media. La franja alta de estos alquileres —con un máximo de 123,09 *lliures* anuales— también la tomo en consideración para la franja alta del gasto en vivienda.[39] Estos serán los datos que usaré, ya que se muestran coherentes con las dos referencias antes descritas.

35. Sanz de la Higuera, Francisco J. (2018). «Vivir de alquiler con inmueble en propiedad en el Burgos de mediados del setecientos». *Futuro del Pasado*, núm. 9, pág. 202.

36. Pavia i Simó, Josep (1986). *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.

37. Ballús Casóliva, Glòria (2004). *La Música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pág. 69. Disponible en: https://ddd.uab.cat/record/37147. (Consulta: 10-09-2024).

38. Sanz de la Higuera, Francisco J. (2018). «Vivir de alquiler con inmueble…», *op. cit.*, págs. 216-218.

39. Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella…*, *op. cit.*, pág. 645.

2.4. Ingresos anuales

2.4.1. Fuentes de datos, fijos y variables

Para determinar cuáles eran los ingresos anuales de los músicos eclesiásticos, es necesario establecer una cantidad anual por oficio musical. Con este objetivo, habrá que conocer primero las cantidades anuales de las tres fuentes principales de ingresos por separado: el salario fijo, el salario variable en función de los actos musicales realizados y las distribuciones eclesiásticas, otorgadas solamente a los músicos-sacerdote por su participación en los actos litúrgicos. En Santa Maria del Pi, solo el maestro de capilla, el organista y los cantores, 6 músicos en total, eran presbíteros ordenados, miembros de la comunidad. Los instrumentistas de la capilla de música, unos 14 músicos, nunca fueron sacerdotes, sino músicos laicos que no pertenecían al estamento eclesiástico.

Para el salario fijo hay que tener en cuenta, en primer lugar, que los sueldos fijos tendieron a igualarse y estancarse. Por esta razón, tomo como referencia una media entre los salarios disponibles en el Pi para todo el siglo XVIII[40] y los salarios de otras instituciones catalanas durante el mismo período.[41] La combinación resultante de dichos datos la muestro a continuación (véase tabla 6):

Tabla 6. Ingresos fijos medios según oficio musical en Cataluña, en *lliures* anuales (1700-1800)

Año	Maestro	Organista	Cantores	Instrumentistas
1700	53,20	46,60	57,80	37,20
1720	53,20	46,60	57,80	37,20
1740	53,20	46,60	57,80	37,20
1760	53,20	46,60	57,80	37,20
1780	53,20	46,60	57,80	37,20
1800	65,00	70,00	57,80	46,20

Fuente: elaboración propia, media obtenida de la combinación de datos existentes en Santa Maria del Pi y datos publicados en otros estudios sobre otras parroquias y catedrales catalanas.

En lo que respecta a los ingresos variables para funciones musicales, cabe decir que, de entrada, solo se conservan datos de pagos y tarifas para el XIX. Sin embargo, estudios de otras instituciones ofrecen algunas ideas en relación al siglo XVIII. En la sede de Girona, por ejemplo, en 1735 se pagaban las funciones según los efectivos necesarios y para las funciones con todos los músicos se pagaban 14 *lliures* y media.[42] En la Catedral de Tarragona, en 1747, se pagaban 14 *lliures* para el mismo tipo de acto.[43] Un

40. *Ibid.*, págs. 580-584.

41. *Ibid.*, págs. 584-594.

42. Rifé i Santaló, Jordi (1986). «Les ordinacions de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735». *Recerca Musicològica*, núms. 6-7, págs. 167-168.

43. Bonastre i Bertran, Francesc (1977). «La capella musical de la seu de Tarragona a mitjan segle XVIII», *Butlletí Arqueològic*, núms. 133-140, págs. 267-268.

documento de la parroquia fechado en 1828 parece indicar que estas tarifas fueron similares en Barcelona y, en cualquier caso, se estancaron con el tiempo. El documento ofrece una tabla que especifica el precio de diversas funciones particulares al cabo del año y algunos detalles sobre el sistema de pagos:[44]

> El precio de un oficio cantado por la capilla de música es de 15 libras, las que se reparten en 22 partes, de las cuales el maestro de capilla cobra tres, a saber, una como maestro, otra en indemnización del coste de los papeles de música y otra por el trabajo de enseñar los cuatro monacillos —en atención de que estos no cobran— y las restantes diez y nueve partes se reparten entre los 19 individuos que componen la capilla por partes iguales tocándoles 14 sueldos 4 dineros a cada uno.[45]

Como se observa, el coste de la función a toda capilla al cabo de un siglo, si aumentó, lo hizo solo en una *lliura*, una cantidad absolutamente marginal considerando el lapso. En definitiva, tomo las 15 libras de Santa Maria del Pi como pago por función completa también en el siglo XVIII.

Más allá de ese coste particular, es necesario conocer el número de funciones de cada tipología a lo largo del año. Asimismo, hay que considerar la participación de cada músico según su oficio musical. Un conjunto de documentos de Santa Maria del Pi de este mismo período (1824-1835) puede asistir en el establecimiento de un calendario anual de funciones y tarifas.[46] Su estudio ha permitido obtener los totales anuales según las cuatro categorías laborales. A pesar de algunos huecos, la cantidad de datos es considerable y permite establecer un cuadro suficientemente significativo (véase tabla 7). Los ingresos variables quedarían en una horquilla de entre 20,7 y 54,39 *lliures* anuales según oficio, mientras que por los actos fuera de la parroquia oscilarían entre 21,85 y 106,69 *lliures* anuales.

Tabla 7. Ingresos por actos musicales dentro o fuera de la parroquia del Pi, en *lliures* anuales (1824-1835)

	Maestro de C.	**Organista**	**Cantor**	**Instrumentista**
Ingresos por funciones en el Pi	54,39	20,52	28,40	20,70
Ingresos por funciones fuera del Pi	106,69	21,85	48,39	49,82
Ingresos por funciones totales	**161,08**	**42,37**	**76,78**	**70,51**

Fuente: elaboración propia.[47]

Dados estos cálculos, es posible extraer algunas conclusiones. En primer lugar, que los músicos del Pi recibían, en general, el doble de ingresos por las funciones fuera de la parroquia que por las que se celebraban dentro, poniendo de relieve la importancia de estos actos para la economía de la capilla de música. Por otro lado, esto añade razones a las tradicionales disputas entre instituciones para celebrar

44. APSMP: C541 CdMB, 051.01, f. 1v.-2r. (1828).

45. *Ibid.*, f. 2r.

46. APSMP: C540 CdMB, 013.03 (de 08-12-1824 a 29-07-1835).

47. Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella…*, *op. cit.*, págs. 594-604.

actos musicales fuera de sus parroquias y los eternos pleitos derivados.[48] En último lugar, atendiendo también al hecho de que muchos de estos actos se realizaban en espacios que ya disponían de organista local, este sería quien recibiría menos ingresos variables.

Finalmente, hay que considerar las distribuciones eclesiásticas. Estos ingresos los recibían solamente los músicos-sacerdote, aun con la excepción del bajonista. Los datos obtenidos para este ámbito proceden, fundamentalmente, del vaciado de los libros de *pòlisses* (véase tabla 8). Por tratarse de datos directos de la institución, estos sí son un reflejo preciso de la evolución de estos ingresos en el Pi y se muestran, claramente, como el grueso salarial más significativo particularmente a partir de 1760.

Desafortunadamente, no ha sido posible hasta la fecha recopilar los ingresos por distribuciones de los cantores. Aun así, no sería exagerado pensar que, dejando de lado situaciones particulares, en general recibirían cantidades comparables a las del organista, que, aun teniendo que asistir a todas las funciones, tenía menos responsabilidades litúrgicas y un margen de maniobra mayor que el maestro de capilla para justificar sus ausencias.

Tabla 8. Distribuciones eclesiásticas según oficio musical en Santa Maria del Pi, en *lliures* anuales (1700-1800)

Año	Maestro de capilla	Organista	Bajón
1700	303,07	269,32	14,38
1720	272,29	263,43	11,40
1740	272,96	268,94	12,90
1760	304,70	15,93	103,18
1780	403,60	279,95	229,65
1800	560,11	350,40	383,18

Fuente: elaboración propia a partir del agregado de distribuciones mensuales según aparecen en los *Llibres de Pòlisses* de Santa Maria del Pi.[49]

2.4.2. Ingresos totales

En el cálculo de ingresos totales, hay que considerar cada oficio musical por separado y desglosar cada una de las tres tipologías de ingreso planteadas hasta aquí. A continuación, se muestra el cálculo medio de ingresos anuales del maestro de capilla durante el siglo xviii (véase tabla 9).

En los ingresos de los organistas catalanes (véase tabla 10), la tabla registra distribuciones muy bajas alrededor de 1760 por ausencias prolongadas del músico, hechos circunstanciales y que no tendré en cuenta.

48. Gregori i Cifré, Josep Maria (1991). «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle xvi». *Anuario Musical*, núm. 46, págs. 103-125.

49. Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella…*, *op. cit.*, págs. 607-610. Por razones de espacio me ahorro el detalle en tablas de las cantidades mensuales y solo ofrezco los totales anuales de cada uno de los años elegidos para cada uno de los músicos. Todos los datos han sido expuestos y justificados en mi tesis doctoral en las páginas indicadas.

Tabla 9. Ingresos medios de un maestro de capilla en Cataluña, en *lliures* anuales (1700-1800)

Maestro de capilla				
Año	**Fijo**	**Funciones**	**Distribuciones**	**Total**
1700	53,20	161,08	303,07	**517,35**
1720	53,20	161,08	272,29	**486,57**
1740	53,20	161,08	272,96	**487,24**
1760	53,20	161,08	304,70	**518,98**
1780	53,20	161,08	403,60	**617,88**
1800	65,00	161,08	560,11	**786,19**

Fuente: elaboración propia a partir del agregado de los datos presentados en el subapartado 2.4.1.

Tabla 10. Ingresos medios de un organista en Cataluña, en *lliures* anuales (1700-1800)

Organista				
Año	**Fijo**	**Funciones**	**Distribuciones**	**Total**
1700	46,00	42,37	269,32	**357,69**
1720	46,00	42,37	263,43	**351,80**
1740	46,00	42,37	268,94	**357,31**
1760	46,00	42,37	15,93	**104,30**
1780	46,00	42,37	279,95	**368,32**
1800	70,00	42,37	350,40	**462,77**

Fuente: elaboración propia a partir del agregado de los datos presentados en el subapartado 2.4.1.

En el ámbito de los cantores, si bien dispongo de salarios fijos y los ingresos por funciones eclesiásticas, como decía más arriba, no me ha sido posible recopilar los datos reales de sus distribuciones. Sin embargo, propongo una hipótesis de solución. Considerando que la presencia de los cantores en el ámbito del coro de presbíteros sería comparable a la del organista, he calculado la media de presencia de este en relación con la del maestro y he aplicado ese porcentaje medio a los ingresos de los cantores. El resultado: un cantor ingresaría el 83% de las distribuciones del maestro (véase tabla 11).

Tabla 11. Ingresos medios de un cantor capellán en Cataluña, en *lliures* anuales (1700-1800)

Cantores				
Año	**Fijo**	**Funciones**	**Distribuciones (83% MdC)**	**Total**
1700	57,80	76,78	251,55	**386,13**
1720	57,80	76,78	226,00	**360,58**
1740	57,80	76,78	226,56	**361,14**
1760	57,80	76,78	252,90	**387,48**
1780	57,80	76,78	334,99	**469,57**
1800	53,20	76,78	464,89	**594,87**

Fuente: elaboración propia a partir del sumatorio de los datos presentados en el subapartado 2.4.1.

Por último, el bloque de los instrumentistas de la capilla de música —todos ellos laicos— lo divido en dos oficios: un instrumentista cualquiera y el bajonista, que recibía un extra por su participación en actos de funeraria (véase tabla 12).

Tabla 12. Ingresos medios de un instrumentista y un bajonista en Cataluña, en *lliures* anuales (1700-1800)

Instrumentista y bajonista					
Año	**Fijo**	**Funciones**	**Distribuciones Bajón**	**Total instr.**	**Total bajón**
1700	37,20	70,51	14,38	**107,71**	**122,10**
1720	37,20	70,51	11,40	**107,71**	**119,11**
1740	37,20	70,51	12,90	**107,71**	**120,61**
1760	37,20	70,51	103,18	**107,71**	**210,89**
1780	37,20	70,51	229,65	**107,71**	**337,36**
1800	46,20	70,51	383,18	**116,71**	**499,89**

Fuente: elaboración propia a partir del sumatorio de los datos presentados en el subapartado 2.4.1.

El gráfico de ingresos musicales (véase la figura 1) muestra comparativamente la evolución de las cantidades ingresadas por los músicos eclesiásticos según los datos presentados hasta aquí. Como ya he expuesto, los ingresos del organista reflejan algunos datos circunstanciales que rompen la tendencia original.

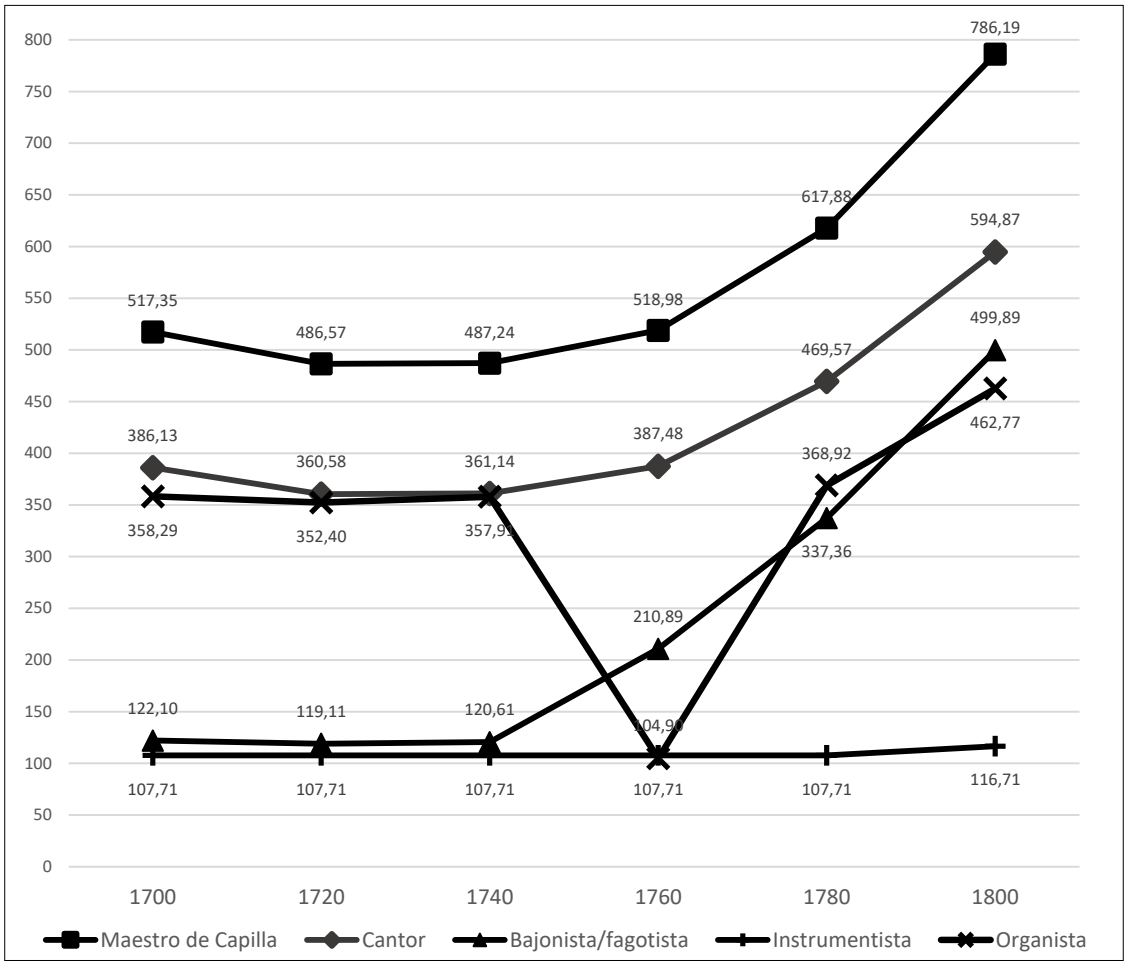


Figura 1. Comparativa de los ingresos según el oficio musical eclesiástico en el Pi, en *lliures* anuales (1700-1800). Fuente: elaboración a partir de los totales expuestos en las tablas 10, 11, 12 y 13.

Aunque es evidente que los ingresos de los instrumentistas eran muy inferiores a los de los músicos-sacerdote por no recibir distribuciones, también hay que tener en cuenta que esos músicos ejercían con seguridad en otras instituciones eclesiásticas y en teatros y fiestas civiles.[50] Aunque los ingresos totales no se llegarían a triplicar, sí parece posible que aumentaran entre un 50 y un 100%, pudiendo llegar a las 220 *lliures* anuales. Esta necesidad de complementar los ingresos de una institución explicaría la habitual circulación de instrumentistas entre las diversas capillas musicales de la ciudad o en otros ámbitos civiles como el teatro.

Este primer gráfico pone en evidencia ya dos categorías bien diferenciadas entre los músicos de la capilla: los sacerdotes y los laicos.

2.5. Nivel de vida

Con la intención de proporcionar un marco de gasto amplio y, a la vez, más esmerado, propongo diversas posibilidades obtenidas de los datos hasta aquí presentados. Los músicos eclesiásticos podían encontrarse en diferentes situaciones vitales entre las que propongo tres: vivir en solitario, vivir acompañado de

50. Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella…*, *op. cit.*, págs. 210-213.

una persona o vivir con tres convivientes, ya fuera en matrimonio con hijos, en el caso de los músicos laicos, o con otros familiares, en el caso de los sacerdotes. Para todas las posibilidades y, a simple modo comparativo, consideraré al músico como único proveedor del hogar. Para la vivienda en soledad me limito a sumar alimentación y alquiler. Para la convivencia con otra persona, multiplicaré el gasto en alimentación por dos y añadiré el mismo alquiler, ya que el gasto en alquiler medio no tiene por qué variar según el número de inquilinos.[51] Para el último caso, considerados dos adultos y dos menores, multiplicaré la alimentación por tres veces (no cuatro) y un solo alquiler.[52]

Los primeros datos (véase tabla 13) son considerados de mínimos, ya que toman el precio del alquiler medio de las tarifas por debajo de las 70 *lliures* anuales —una media de 33 *lliures*— y el coste de la alimentación de las clases populares según las tres propuestas ahora descritas.

Tabla 13. Gasto A: coste anual mínimo en alimentación y vivienda en Barcelona (1700-1800)

Año	Alimentación A	Alquiler A	Gasto A (x1)	Gasto A (x2)	Gasto A (x4)
1700	28,35	33,00	61,35	89,71	118,06
1720	33,38	33,00	66,38	99,76	133,14
1740	29,03	33,00	62,03	91,06	120,08
1760	44,16	33,00	77,16	121,32	165,48
1780	48,45	33,00	81,45	129,90	178,35
1800	68,53	33,00	101,53	170,07	238,60

Fuente: elaboración propia a partir de los datos expuestos en el apartado 2.3.

Como se observa en el gráfico (véase la figura 2), aquellos que se veían más ligados a la situación socioeconómica eran, obviamente, los instrumentistas de la capilla de música. 1700 se muestra como un año excepcional en el que un instrumentista, solo con su salario procedente del Pi, podría prácticamente cubrir los gastos mínimos de una familia tipo. Entre 1720 y 1760, los ingresos de los instrumentistas permitirían financiar el coste de vida mínimo necesario para dos personas, pero el mantenimiento de dos adultos y dos menores resultaría casi imposible sin el pluriempleo en otras capillas.

Si bien esto permitiría a los músicos mantener un nivel de vida más que decente con ese pluriempleo, a partir de 1784 el poder adquisitivo de los instrumentistas se reduciría drásticamente. Probablemente, al llegar a 1800 sus ingresos habrían regresado a las poco más de 110 *lliures* anuales. Solo el bajonista, si se trataba siempre del mismo músico,[53] alcanzaría a partir de 1760 unos ingresos muy por encima de los mínimos, hasta el punto de casi doblar los necesarios para cuatro convivientes en el año 1800. Aun así, considerando solo la mitad de sus distribuciones anuales (1760, 1780 y 1800), el resultado se mantendría ligeramente por encima de los gastos para la familia de cuatro miembros.

51. Considero que la vivienda se escogía más por posibilidades financieras que por necesidades de espacio.

52. Cussó Segura, Xavier; Garrabou Segura, Ramon (2004). «La transició nutricional…», *op. cit.*, pág. 71.

53. Santa María del Pi disponía de más de un músico de oboe que podía tocar el bajón. Véase Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella…*, *op. cit.*, págs. 518-530.

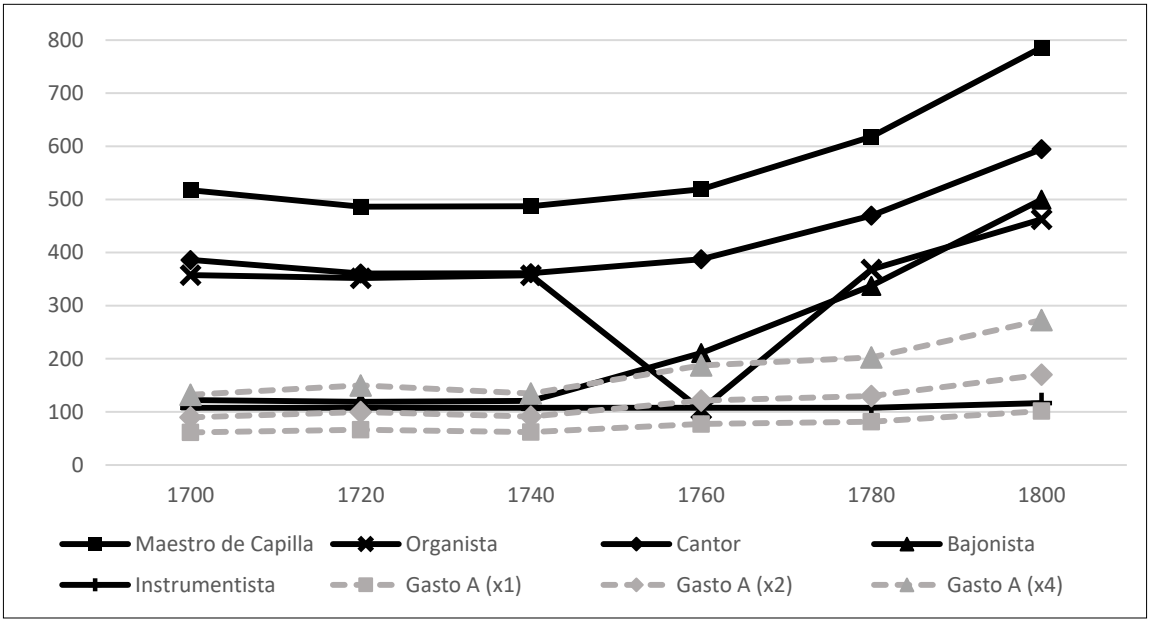


Figura 2. Ingresos musicales y coste mínimo de alimentación y vivienda (gasto A) en Barcelona, en *lliures* anuales (1700-1800). Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la tabla 11 y de los ingresos de los oficios musicales según el apartado 2.4.

En cualquier caso, los músicos-sacerdote podrían gozar de unas condiciones de vida muy superiores a las de este primer grupo y, para obtener una idea más precisa de su estatus, habría que comparar sus ingresos con la parte alta del coste de la vida (véase tabla 14).

Tabla 14. Gasto B: coste anual acomodado en alimentación y vivienda en Barcelona (1700-1800)

Año	Alimentación B	Alquiler B	Gasto B (x1)	Gasto B (x2)	Gasto B (x4)
1700	61,10	123,09	184,19	245,29	306,39
1720	72,62	123,09	195,71	268,33	340,94
1740	67,49	123,09	190,58	258,08	325,57
1760	83,69	123,09	206,78	290,48	374,17
1780	94,05	123,09	217,14	311,20	405,25
1800	134,54	123,09	257,63	392,16	526,70

Fuente: elaboración propia a partir de los datos expuestos en el apartado 2.3.

En el gráfico derivado de estos datos y su comparativa (véase la figura 3) se puede observar que los músicos-sacerdote siguen en un ámbito de ingresos muy elevado, incluso para un nivel de vida elevado y con dos adultos y dos menores.

Entre 1760 y 1800, el incremento de precios reduciría el poder adquisitivo del organista, aunque este aún podría sostenerse a sí mismo y a otra persona con comodidad. En este mismo nivel, los cantores podrían enfrentar cierta dificultad para mantener a una familia de cuatro personas (dos adultos y dos menores), aunque no tendrían problemas si solo debieran sustentar a dos adultos o vivieran solos. El bajonista, gracias al aumento de sus ingresos en la segunda mitad del siglo, dispondría de lo necesario para vivir cómodamente en solitario hacia 1760, y para 1780 y 1800, a pesar del alza en los precios, estaría en condiciones de mantener a dos personas dentro de ese mismo margen de comodidad.

El resto de los instrumentistas no podrían aspirar al nivel de gasto de este bloque —ni para ellos solos— si solo ingresaran lo proporcionado por una capilla de música. Tan solo en el caso de pluriempleo podrían alcanzar un nivel de consumo acomodado por lo menos en el ámbito individual.[54]

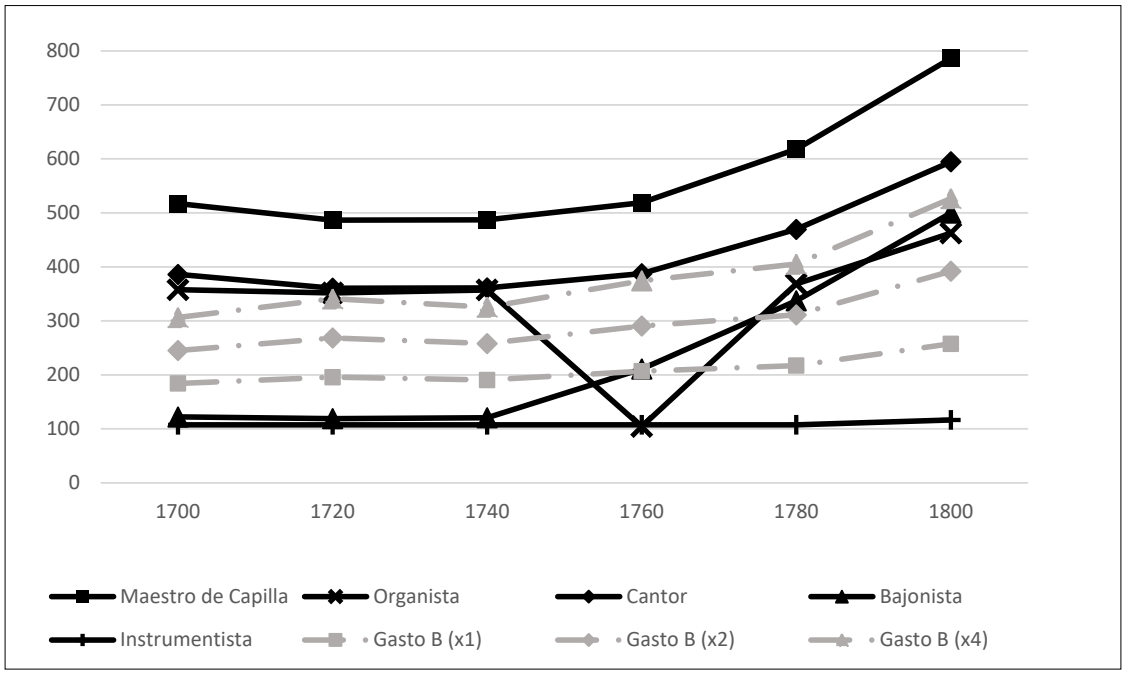


Figura 3. Ingresos musicales y coste máximo de alimentación y vivienda (gasto B) en Barcelona, en *lliures* anuales (1700-1800). Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la tabla 13 y de los ingresos de los oficios musicales según el apartado 2.4.

3. Conclusiones

Como se ha observado, a pesar de una situación generalizada de normalidad económica entre los oficios musicales, tres de los cinco cargos obtenían unos ingresos muy por encima de unas necesidades mínimas

54. Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella…*, *op. cit.*, pág. 502.

y cercanos a una situación de privilegio. Esto, generalizado para esta capa baja del estamento eclesiástico —los presbíteros— debió de resultar bastante evidente en su contexto.

Sin embargo, no hay que perder la perspectiva en cuanto a las implicaciones reales de este pequeño grupo de músicos privilegiados. Durante el período estudiado en Santa Maria del Pi, estos oficios de músico-sacerdote los ocuparon solamente seis músicos cada vez. En cambio, los oficios musicales más humildes económicamente fueron los mayoritarios (un 70%), llegando a los catorce músicos en sus mejores momentos.

Este conjunto de músicos podría vivir cómodamente durante la primera mitad del siglo XVIII, incluso en diversas situaciones de convivencia, manteniendo a más de una persona. A partir de la segunda mitad de siglo empezarían a notar algunas dificultades que, probablemente, llevarían a los instrumentistas a realizar algunos ajustes en la economía personal o familiar. El aumento de precios acentuado en ese momento agravaría la situación y proporcionaría la semilla de la crisis de subsistencia de los músicos eclesiásticos que terminaría de consolidarse en el siglo XIX con la guerra de la Independencia, la primera guerra carlista y, finalmente, las desamortizaciones.

En el presente artículo he intentado ser sistemático y preciso en la medida en que los datos me lo han permitido. Consciente de las carencias inherentes del estudio —que, aunque presenta considerables cantidades de datos, ha necesitado el planteamiento de diversas hipótesis que llenen los vacíos encontrados—, considero que la propuesta proporciona algunas conclusiones claras que, si acaso, necesitan más estudios que las concreten o las desmientan.

Finalmente, cabe decir que, debido a una documentación eclesiástica a menudo críptica o incompleta y, posiblemente, por la magnitud mínima que un estudio de estas características requiere, en general, desconocemos cuál era el nivel de vida de los músicos de iglesia en Cataluña. Creo que los datos hasta aquí presentados aportan luz a esta cuestión y, por su carácter genérico y sistemático, pueden suponer una ayuda metodológica en otros contextos relacionados.

4. Bibliografía

Badal Pérez-Alarcón, Carles (2023). *'Pel major lluïment del culte'. La capella de música de Santa Maria del Pi de Barcelona des d'una anàlisi documental (1700-1936)*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Ballús Casòliva, Glòria (2004). *La Música a la col·legiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Bonastre i Bertran, Francesc (1977). «La capella musical de la seu de Tarragona a mitjan segle XVIII». *Butlletí Arqueològic*, núms. 133-140, págs. 259-270.

Crusafont i Sabater, Miquel (1986). *Història de la moneda catalana*. Barcelona: Caixa de Barcelona.

Cussó Segura, Xavier; Garrabou Segura, Ramon (2004). «La transició nutricional a la Catalunya contemporània: una primera aproximació». *Recerques: Història, economia i cultura*, núms. 47-48, págs. 51-80.

Feliu i Montfort, Gaspar (1991). *Precios y salarios en la Cataluña moderna*. Vol. I: *Alimentos*. Estudios de Historia Económica. Madrid: Banco de España.

Gregori i Cifré, Josep Maria (1991). «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI». *Anuario Musical*, núm. 46, págs. 103-125.

Hamilton, Earl J. (1969). *War and Prices in Spain. 1651-1800*. New York: Russell & Russell.

López Losa, Ernesto (2013). «The legacy of Earl J. Hamilton. New data for the study of prices in Spain, 1650-1800». *Investigaciones de Historia Económica*, núm. 92, págs. 75-87.

Maluquer de Motes, Jordi (2013). *La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012*. Madrid: Banco de España.

Pavia i Simó, Josep (1986). *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.

Pérez Samper, María de los Ángeles (2009). «La alimentación cotidiana en la Cataluña del siglo XVIII». *Cuadernos de Historia Moderna*. *Anejos*, núm. 8, págs. 33-69.

Rifé i Santaló, Jordi (1986). «Les ordinacions de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735». *Recerca Musicològica*, núms. 6-7, págs. 149-171.

Ruiz Trapero, María (2007). «La reforma monetaria de Felipe V: su importancia histórica». En: *VI Jornadas Científicas sobre Documentación borbónica en España y América (1700-1868)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, págs. 383-402.

Santiago Fernández, Javier de (2008). «Antecedentes del sistema monetario de la peseta». En: *VII Jornadas Científicas Sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, págs. 269-389.

Sanz de la Higuera, Francisco J. (2018). «Vivir de alquiler con inmueble en propiedad en el Burgos de mediados del setecientos». *Futuro del Pasado*, núm. 9, págs. 201-230.

Ventura i Subirats, Jordi (1988). «La moneda a Catalunya durant el regnat de Carles III». *Pedralbes: revista d'història moderna*, núm. 8, págs. 499-508.

Viernes Santo en Zaragoza. La celebración de la Semana Santa en una ciudad española en el Siglo de las Luces

Carlos González Martínez[1]
Investigador independiente

La celebración de la Semana Santa y sus peculiares características siempre han suscitado un interés mayor que otras festividades propias de la Iglesia en artistas de muy variadas disciplinas. Prueba de ello es la música compuesta para este momento en el que toda muestra de alegría quedaba completamente apartada del interior de los templos, convertidos en espacios oscuros con los retablos cubiertos y las ventanas tapadas con bayetas, a la manera de un gran monumento funerario. Los grandes órganos enmudecían durante los tres días del Triduo Sacro dando paso a instrumentos menos habituales en la iglesia como el clave, el claviórgano o incluso la *lira zeli*, al igual que las campanas, sustituidas por el ronco sonido de las matracas y carraclas.

Las fuentes zaragozanas del siglo xviii ponen de manifiesto el marcado conservadurismo de la Iglesia en el mundo hispánico a lo largo de las décadas en lo que se refiere a las distintas celebraciones propias de la Semana Santa. En el caso de Zaragoza, muchas de ellas se mantuvieron intactas desde el siglo xv, algunas evolucionaron, otras, en cambio, desaparecieron, pero, además, surgieron nuevas fiestas en el ámbito devocional que perdurarían incluso hasta bien entrado el siglo xx.

* * *

La *feria 6.ª* in Parasceve o Viernes Santo es el momento en el que se conmemora la crucifixión y muerte de Cristo en el Gólgota. Para tal ocasión, la Seo de Zaragoza amanecía con el altar sin alfombras, presidido por una cruz cubierta con un velo negro. Todos los celebrantes, diáconos y acólitos debían portar ropajes de color negro.[2] Este día se predicaba el sermón de la Pasión a las seis de la mañana,[3] y el *Passio* se cantaba «con grande solemnidad y musica, como el Domingo de Ramos»,[4] para lo que se preparaban los púlpitos del lado del Evangelio, el del lado de la Epístola, y un «Pulpito portatil» —que se montaba en el presbiterio, junto al rejado de la capilla de Nuestra Señora la Blanca— con atriles y paños morados. Además, en la puerta del coro se colocaba otro atril con paño morado para «otros Musicos con el Maestro de Capilla».[5]

Por otro lado, una vez realizada la «denudación» y adoración de la Cruz, tenía lugar una procesión al monumento para recoger al *Santísimo*, que había sido trasladado la tarde anterior. Para ello, los músicos

1. ORCID: 0000-0003-0358-2280.

2. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15). Loiz de Argueta, Juan. *Diario de Fiestas movibles y particulares funciones de la S[an]ta Iglesia de el Salvador de Zaragoza. Segunda Parte*, pág. 384.

3. *Ibid.*, pág. 383.

4. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (42-15). *Consueta de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza*, pág. 302.

5. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15). Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, págs. 312-314; González Martínez, Carlos (2024). «Música y teatralidad en la Semana Santa de Zaragoza». En: Paulino Capdepón Verdú; Juan José Pastor Comín (dirs.). *Música, literatura y poder*. Madrid: Dykinson, págs. 195-229.

se disponían genuflexos en el primer descansillo de la escalera de la capilla del monumento y cantaban «â Quatro voces la Antiphona: O vos Omnes, qui transitis per viam»,[6] mientras el diácono abría el arca. En la procesión de regreso al altar mayor, estos músicos debían cantar «el primer verso, ó Estropha del Hymno: Vexilla con la misma solfa y composicion que se canta en el Altar Mayor en las Visperas del tiempo de Passion»,[7] lo que remite directamente a las tablas con el himno *Vexilla Regis* de la segunda mitad del siglo xv conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (***E**-Zac*)[8]. De hecho, en el mismo archivo se conserva una copia de esta misma música de mediados del siglo xviii, transcrita en pergaminos sueltos que incluyen, en el reverso, el motete —también a cuatro voces— *Domine memento mei.*[9]

Loiz de Argueta, en su *Diario de Fiestas movibles y particulares funciones de la S[an]ta Iglesia de el Salvador de Zaragoza*, da una pista fundamental acerca de la manera de cantar este himno el Viernes Santo, que, sin duda, podemos extrapolar a un nivel más general para comprender la realidad musical histórica tanto de la parte interpretativa como del resultado sonoro. En el recorrido de regreso desde la capilla del monumento hasta el presbiterio se cantaba únicamente el primer verso del himno *Vexilla Regis*, «con tal pausa, que lo concluian quando se llegue con el Sacramento â el Altar Mayor»,[10] y si no se hubiese llegado todavía repetirían únicamente «la ultima linea de dicho verso». Puesto que se trata de una distancia considerable la que hay entre un punto y otro, y el ritmo de una procesión tan solemne debe ser pausado, podemos concluir que cantaban este himno realmente despacio. De hecho, Loiz de Argueta comenta que, desde 1748, se determinó cantar este himno a versos con el coro a canto llano «por haver parecido cosa pesada â los Musicos el cantar en esta Procession con tanta pausa»[11] (véase la figura 1).

En relación con el *tempo* de la música eclesiástica, resulta interesante un antecedente que localizamos también en Zaragoza a mediados del siglo xvii. La fuente musical del *Símbolo de San Atanasio*, compuesto en 1651 por Urbán de Vargas (1606-1656)[12] —quien años antes había ostentado el cargo de maestro de capilla en el Pilar—, y que fue encargado por el racionero de la Seo Juan de Arruego para cantarse el día de la Trinidad, está acompañada de una carta impresa redactada por el propio autor.[13] El contenido de este escrito versa sobre cómo su música simbolizaba el texto y la manera en la que debía interpretarse, pues debía regirse «con la grauedad que pide la letra», llegando a durar «media hora».[14] Se trata de una obra a once voces, divididas en tres coros y acompañamiento de órgano, cuyo librete o cuadernillo

6. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15). Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, pág. 386.

7. *Ibid.*

8. Se desconoce la autoría de esta obra, aunque podría atribuirse a García Baylo (fl. 1463-1474) o Pedro Pifant (fl. 1476), ambos personajes vinculados con la capilla de música de la Seo. Destaca, además, por su riqueza el soporte, decorado con el escudo del cabildo de la Seo (el *Agnus Dei*), y diseñado a modo de gran libro de atril para ser portado por mozos de coro. Ver Andrés Casabón, Jorge; González Marín, Luis Antonio (2015). «Himno Vexilla Regis». En: Carmen Morte García y José Ángel Sesma Muñoz (eds.). *Fernando II de Aragón: El rey que imaginó España y la abrió a Europa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, págs. 268-269.

9. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (***E**-Zac* D-572).

10. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15). Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, pág. 386.

11. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15). Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, pág. 413.

12. Capdepón Verdú, Paulino. (s. f.). «Urbano Barguilla y de Ripalda». En: *Diccionario Biográfico Electrónico*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/36068/urbano-barguilla-y-de-ripalda. (Consulta: 22-11-2024).

13. González Marín, Luis Antonio (2010). «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores». *Quodlibet*: *revista de especialización musical*, núm. 46, págs. 81-117; Ezquerro Esteban, Antonio (1997). *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo xvii. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música–texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona; Ezquerro Esteban, Antonio (2008). «Símbolo de San Atanasio *Quicumque*, de Urbán de Vargas». En: Antonio Ezquerro Esteban; Luis Antonio González Marín; José Vicente González Valle (comisarios de la exposición). *La música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza: Caja Inmaculada, págs. 220-221.

14. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (***E**-Zac* LS-19). *Copia de carta que escrivio el licenciado Urban de Vargas*.

incluye el encabezado «despacio». El hecho de que una obra, cuyas partes sueltas ocupan únicamente diez hojas, deba durar aproximadamente media hora nos proporciona una importante pista acerca de lo lento que debía cantarse, y así debía ser habitual con la música de determinadas solemnidades.

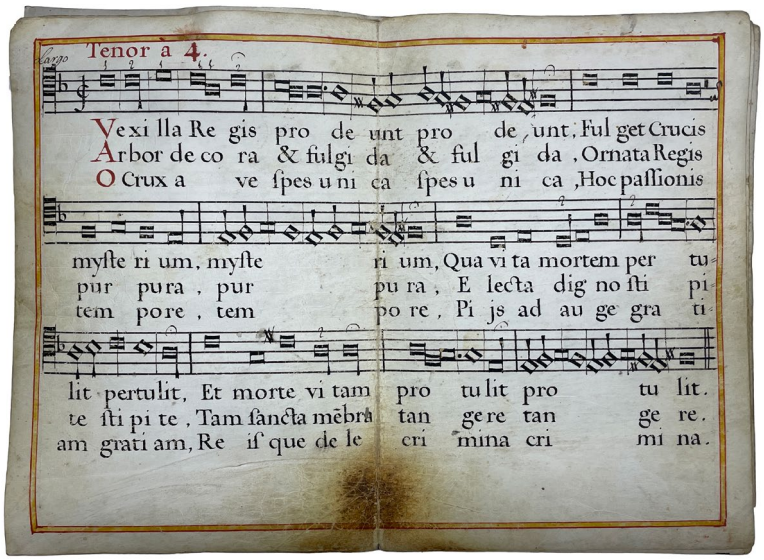


Figura 1. Parte de tenor del himno *Vexilla regis* (***E**-Zac* D-572).

De regreso al Viernes Santo en la Seo, tras el rezo de las Completas a las cuatro de la tarde comenzaban —como los dos días anteriores— los Maitines para el Sábado Santo en este caso, practicados en el mismo modo que el Miércoles y Jueves Santo. Para la ocasión, se disponían 15 lámparas o candelas encendidas en un tenebrario —o candelabro triangular—, que se iban apagando una a una después del canto de los salmos que comprenden estas dos horas canónicas hasta quedar en penumbra total, *in tenebris*. Las lamentaciones,[15] una de las mayores cumbres del patrimonio musical estrictamente litúrgico, supusieron para los compositores un género experimental en el que se combinaban elementos de la más pura tradición con innovaciones compositivas y el uso de instrumentos poco habituales en la iglesia. En Zaragoza se conservan los ejemplos más antiguos de lamentaciones con violines, instrumentos poco habituales en la música de iglesia del ámbito hispánico hasta muy finales del siglo xvii, debidos al maestro de capilla de el Pilar Joseph Ruiz Samaniego[16] (fl. 1653-1670). Más tarde, este modelo se extendió por toda la península ibérica.[17] Ya de la segunda mitad del siglo xviii se conservan más de 30 lamentaciones debidas al maestro de capilla de la Seo, Francisco Javier García Fajer[18] (1730-1809), incluidas coleccio-

15. González Marín, Luis Antonio (1999). «Lamentaciones». En: Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: SGAE, págs. 719-726; Massenkeil, Günther (1995). «Lamentations». En: Stanley Sadie (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 10. London: Macmillan, págs. 410-412.

16. González Marín, Luis Antonio (2002). «Ruiz Samaniego, José». En: Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: SGAE, págs. 279-283.

17. González Martínez, Carlos (2023). *Tres lamentaciones a solo. José de Torres*. Madrid: Dairea.

18. González Martínez, Carlos (2024a). «Francisco Javier García Fajer (1730-1809): cincuenta y tres años de magisterio de capilla en la Seo de Zaragoza». En: Paulino Capdepón Verdú; Nieves Pascual León (eds.). *Antonio Eximeno (1729-1809) y la música de su época*. Alicante: Instituto Juan de Andrés (en prensa).

nes completas que agrupan las tres lamentaciones de los tres días, con una rica diversidad en cuanto al modelo compositivo, la instrumentación y el orgánico vocal requerido.[19]

Este oficio terminaba con el canto del salmo *Miserere*, cantado a versos en *alternatim* por los músicos —«en composicion armoniosa, y lamentable»— y por los miembros del coro «en voz semitonada y baxa»[20]. Cabe destacar el magnífico corpus de *Misereres* puestos en música por el ya citado maestro García, entre los que se incluyen cuatro *Misereres* «Grandes» que requieren grandes efectivos, un *Miserere para el Viernes Santo* y otro interesante *Miserere con Violines para cantar en la Semana Santa* del año 1764 que constituye una de las pocas obras fechadas que conocemos de García en su período como maestro de capilla en la Seo (desde 1756 hasta su muerte, en 1809).

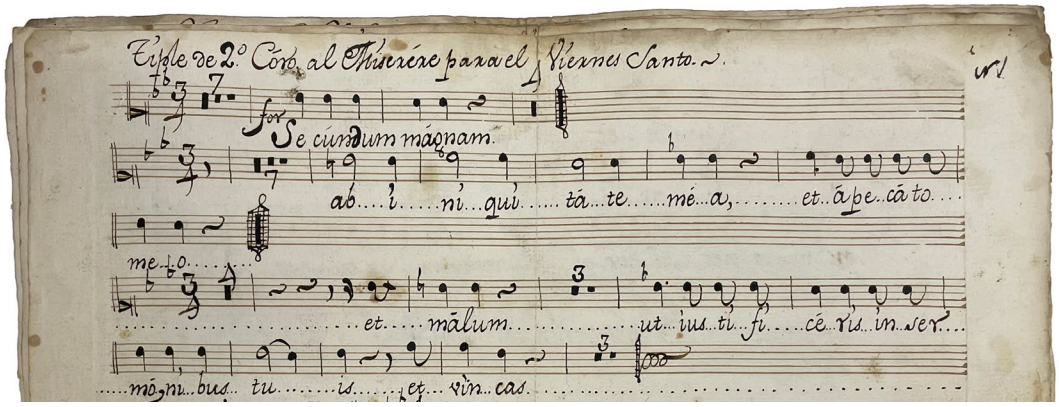



Figura 2. Cabecera de la parte de tiple del segundo coro del *Miserere para el Viernes Santo* de Francisco Javier García Fajer (***E**-Zac* D).

El alguacil y cronista zaragozano Faustino Casamayor (1760-1834) menciona de manera habitual en sus *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial y Augusta ciudad de Zaragoza* las lamentaciones y *Miserere* cantados en «ambos Santos Templos»[21] durante los oficios de Tinieblas cada Viernes Santo. Generalmente, no da pistas sobre la autoría, aunque lo razonable es pensar que de manera ordinaria se cantaran obras de producción local. En 1796 sí aparecen reflejadas unas «Lamentaciones y Misereres nuevos en la Yglesia de la Seo»[22] debidos al segundo maestro de capilla —o maestro suplente— de la Seo, Baltasar Juste (1763-1808).

Es conveniente detenerse en el protagonismo de los instrumentos de percusión como las matracas, empleadas para sustituir a las campanas y como recurso dramático o teatral.[23] Una vez finalizado el oficio de Tinieblas y el canto del salmo *Miserere*, tenía lugar en la Seo el «estrepito», es decir, una simulación

19. González Martínez, Carlos (2024b). *Panorama musical zaragozano entre 1740 y los Sitios (1808-1809): la música de Semana Santa de Francisco Javier García Fajer (1730-1809)*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha; González Martínez, Carlos (2024c). «Panorama musical zaragozano entre 1740 y los Sitios (1808-1809): la música de Semana Santa de Francisco Javier García Fajer (1730-1809)». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 20, págs. 152-155.

20. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15). Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, pág. 337.

21. Universidad de Zaragoza (M-109); Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial y Augusta ciudad de Zaragoza*, t. v, fol. 124.

22. Universidad de Zaragoza (M-114); Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. xiii, fol. 37.

23. González Martínez, Carlos (2024). «Música y teatralidad en la Semana Santa de Zaragoza», *op. cit.*, págs. 221-225.

del terremoto sucedido tras las muerte de Cristo en la cruz. Según Loiz de Argueta, una vez concluido el *Miserere*, los músicos apagaban sus luces y el celebrante pronunciaba «en voz baxa pero inteligible»[24] la oración *Respice, quaesumus domine*, concluyéndola en la palabra «tormentum».[25] En ese instante, el sacerdote celebrante iniciaba el estrépito «cuia ceremonia prosiguen los demas del coro, dando algunos golpes con las manos en sus sillas, haciendo lo mismo, y al mismo tiempo los Personados que estan por la Yglesia».[26] A todos ellos se sumaba el fosero, quien aguardaba acompañado de un grupo de muchachos que golpeaban un madero junto a la puerta de San Bartolomé. El terremoto[27] concluía una vez colocada de nuevo «la vela Maria»,[28] que un escolar tenía oculta (y encendida), en el punto más alto del tenebrario.

* * *

Fuera de los muros de la Seo debemos trasladarnos a la céntrica parroquia de San Andrés —demolida en 1930 debido a su estado ruinoso— para encontrar el más singular de los acontecimientos devocionales de la jornada de Viernes Santo. En esta pequeña parroquia tenían su sede las hermandades de la Oración Mental (fundada en 1616) y de la Antiquísima y Real Hermandad del Refugio (fundada en 1642 a imitación de la homónima hermandad madrileña), que acogerían, a expensas del conde de Sástago, el primer ejercicio de la *Devoción a las Tres Horas de Agonía de Cristo*.[29]

A mediados del siglo xvii surgió en el Virreinato del Perú una práctica estrechamente vinculada con la Pasión y, más concretamente, con el sermón de las *Siete Palabras*. Se trata de esta *Devoción a las Tres Horas*, un ejercicio piadoso que debía celebrarse cada Viernes Santo entre las doce del mediodía y las tres de la tarde, coincidiendo con la *Hora Nona*, tiempo en el que según las escrituras Cristo fue crucificado y murió en el Gólgota. El creador de esta nueva devoción fue el jesuita Francisco del Castillo (1615-1673),[30] conocido posteriormente como «el apóstol de Lima» por su ingeniosa labor evangelizadora y caritativa en su ciudad natal. En 1660 fundó la Escuela del Santísimo Crucifijo de la Agonía, conocida también como la Escuela de Cristo, y fue el responsable de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados (en la actualidad desaparecida), donde inició este ejercicio dedicado a las tres horas de agonía que padeció Cristo en la cruz. Consistía en la predicación de un sermón en el que se intercalaban oraciones, meditaciones y versos para ser cantados —todo ello en lengua vernácula— en torno a las siete

24. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15); Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, pág. 338.

25. *Liber Usualis* (1957). Paris-Tournai-Roma: Desclée & Socii, pág. 660.

26. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (41-15); Loiz de Argueta, Juan. *Diario…*, *op. cit.*, pág. 344.

27. Esta práctica coincide con la recogida en diferentes *Oficios de la Semana Santa* del siglo xviii. A pesar de ello, y por lo general, como sucede en un *Oficio* impreso en Barcelona a mediados de siglo, no se describe un estrépito tan brutal como el zaragozano, sino que se limita a «un poco de ruido». Véase Barceló, Mateo (ed.). *Oficio de la Semana Santa*. Barcelona: Mateo Barceló, pág. 171.

28. El *Diccionario de Autoridades* recoge en su tomo iv (1734) la siguiente definición: «Llaman a la vela blanca, y mayor que las demás, que se pone en el superior lugar del Tenebrário, y no se apaga: y por su candor y mantener su luz siempre, le han dado este nombre». Disponible en: https://apps2.rae.es/DA.html. (Consulta: 5-12-2024).

29. Para conocer en profundidad este ejercicio piadoso y sus antecedentes remito a mis trabajos dedicados a las *Siete Palabras* de Francisco Javier García Fajer. Véase González Martínez, Carlos (2021). «La devoción a las Tres Horas y las Siete Palabras de Francisco Javier García Fajer (1731-1809)». En: Antonio Ezquerro Esteban; Luis Antonio González Marín (eds.). *Recuperación del Patrimonio Musical Histórico (Scripta Musicologica en torno a la figura del Dr. José V. González Valle).* Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 881-902; González Martínez, Carlos (2022). «Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Francisco Javier García Fajer (ca.1787)». *Berceo*, núm. 183, págs. 55-72.

30. Buendía, Joseph (1693). *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico Francisco del Castillo*. Madrid: Antonio Román.

palabras que, según la tradición, pronunció Cristo. El principal responsable de su difusión fue otro jesuita peruano algo más joven, Alonso Mesía Bedoya (1655-1732), quien recogió en su obra *Devoción a las Tres Horas de la agonía de Cristo y metodo con que se practicaba en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañia de Jesus de Lima, estendida despues a otras provincias* todos los pormenores de esta devota práctica y el modo en el que se debía llevar a cabo. Gozó de una magnífica acogida, extendiéndose pocas décadas después de su creación a numerosos territorios de ultramar, desde México hasta Chile, hasta, a mediados del siglo xviii, cruzar el Atlántico y asentarse en la península ibérica y en el resto de Europa.

El libro redactado por Mesía Bedoya no deja ningún detalle al azar. En primer lugar, indica cómo adecuar el espacio para este ejercicio: la capilla debía estar presidida por una imagen de Cristo crucificado poco iluminada, y el resto de la iglesia, a oscuras. Por otro lado, incluye acotaciones relativas a los interludios musicales que debían sucederse después de cada reflexión acerca de las siete palabras: «[…] aquí se arrodillan todos a pedir por lo dicho, y entre tanto se canta alguna lamentacion, ó se tocan algunos instrumentos un breve rato».[31] Para ello, propone en su obra unos versos para ser cantados: una introducción y siete estrofas de versos octosílabos dedicadas a cada una de las siete palabras.

La obra de Mesía Bedoya fue impresa por primera vez en España en 1757, por Manuel Nicolás Vázquez, en Sevilla, y a esta edición siguieron muchas otras por todo el país: Córdoba, Málaga, Valencia, Madrid, Murcia o, como veremos a continuación, Zaragoza. A pesar de la fecha de la edición sevillana, la primera celebración de esta práctica de la cual tenemos constancia en la península ibérica data de 1783. El Viernes Santo de aquel año, la iglesia de Clérigos Menores del Espíritu Santo de Madrid acogió, a expensas del duque de Híjar, este ejercicio piadoso. Para la ocasión, Pedro Alcántara Fadrique Fernández de Híjar (1741-1808), noveno duque de Híjar (localidad situada en el Bajo Aragón), encargó al organista de las Descalzas Reales, Guillermo Ferrer, siete «adagios» destinados a acompañar cada una de las meditaciones sobre las siete palabras de esta devoción.[32] En la obra original, el jesuita Mesía Bedoya ya advertía sobre la importancia de la música en este acto, en el cual la alternancia entre «ya Leccion, ya Rezo, ya Meditacion con instrumentos musicos» hacía de las tres horas de duración un tiempo agradable que exhortaba a «mover más la ternura» de los asistentes. Debemos incluir en esta tradición la célebre composición de la *Musica instrumentale sopra le sette ultime parole del nostro Redentore in croce, ossiano sette sonata con un introduzione ed al fine un terremoto* de Joseph Haydn (1732-1809),[33] estrenada en la Santa Cueva de Cádiz muy probablemente el Viernes Santo de 1787. Esta música gozó de gran éxito en toda España, de hecho, se interpretó de manera repetida durante un largo período de tiempo como acompañamiento a las *Tres Horas*. Así lo atestiguan diversos anuncios de la prensa del momento, como en el *Diario de Madrid*,[34] o multitud de copias conservadas en distintos archivos musicales eclesiásticos del país como Valencia[35] o Zaragoza.

31. Mesía Bedoya, Alonso (1757). *Devoción a las Tres Horas de la agonía de Cristo y metodo con que se practicaba en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañia de Jesus de Lima, estendida despues a otras provincias*. Sevilla: Manuel Nicolás Vázquez y Compañía, pág. 21.

32. Stevenson, Robert (1983). «Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico». *Revista Musical Chilena*, núm. 157, págs. 3-39; (1786) «Noticia del Origen, Progresos y Antigüedad del Santo Exercicio de las Tres Horas en la América y España», *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*. Madrid: Imprenta Real, págs. 444-445.

33. Díez Martínez, Marcelino (2011). «Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de las Siete Palabras». *MAR - Música de Andalucía en la red*, núm. 1, págs. 25-40.

34. González Martínez, Carlos (2021). «La devoción a las Tres Horas y las Siete Palabras ...», *op. cit.*, págs. 899-900.

35. Aparisi, José (2008). «Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana». *Anuario Musical*, vol. 63, págs. 123-134.

Es en este mismo contexto donde debemos situar el primer ejercicio de las *Tres Horas* celebrado en Zaragoza, más concretamente, en la mencionada parroquia de San Andrés. Gracias a una carta conservada entre los papeles del archivo parroquial de esta iglesia conocemos la identidad del impulsor de esta devoción en Zaragoza. Se trata de Vicente Fernández de Córdoba y Alagón y Glimes de Brabante (1741-1814), XII Conde de Sástago, quien a partir de 1787 —y hasta que muriera— se hizo cargo de «los gastos de la Musica, cera i demas q[u]e fuere necesario»[36] para la realización de este piadoso ejercicio. Además, según señala el noble en esta misiva escrita de su puño y letra el 3 de marzo de 1788, hizo imprimir cien ejemplares de un pequeño libro con los textos del jesuita Mesía Bedoya titulado *A las Tres Horas de la agonía de Christo nuestro redentor, practicada en muchas Ciudades de America, i España establecida ùltimamente en Zaragoza, en la Iglesia de San Andrès por la Hermandad de la Oracion Mental.* Al menos uno de estos pequeños libros ha sobrevivido hasta nuestros días.

En el libro impreso a expensas del conde de Sástago se especifica, al igual que en ediciones anteriores, cómo debía prepararse el interior del templo para este ejercicio, completamente a oscuras con sus vanos y lámparas cubiertos por telas negras. Sabemos que esta iglesia albergó durante siglos la imagen de un crucificado, hoy conocida y venerada como Cristo del Refugio. Se trata de una talla de escuela sevillana, atribuida al círculo de Juan de Mesa (tercer tercio del siglo XVII), que con toda probabilidad pudo presidir el ejercicio a las *Tres Horas* del Viernes Santo durante más de un siglo. A estas fuentes documentales debemos sumar la importantísima aportación del ya mencionado cronista Faustino Casamayor, quien en las páginas del tomo dedicado a 1787 de sus *Años Políticos* dedica un buen apartado a este acontecimiento —el «S[an]to. ejercicio a las tres horas q[ue] Estuvo vivo n[ues]tro Redemptor Jesu. Clavado en la Cruz»—,[37] y en el que sitúa a la «musica de la Seo» tocando «un adagio» con «una copla dirigida a llamar la atencion de los fieles» tras cada una de las intervenciones del sacerdote.[38]

Es aquí y en este momento donde debemos situar el estreno de las *Siete Palabras* del maestro García de la Seo, una de sus obras con mayor fortuna historiográfica.[39] García compuso una obra —estrictamente contemporánea a la de Haydn— para cuarteto de cuerda (violín 1.º, violín 2.º, viola y bajos) y dos tiples. Para ello, empleó los versos que «se pueden cantar al tiempo que se meditan las siete Palabras en las tres horas»,[40] propuestos por el jesuita Alonso Mesía Bedoya en su obra.

36. Archivo Diocesano de Zaragoza. Fondos de la parroquia de San Andrés (1784). *LIBRO 3º. Donde se juntan los papeles, y documentos pertenecientes á la V[enerabl]e Herman[a]d de Orac[ion]" Mental establecida en la Iglesia de S[a]n Andrès. AÑO 1784*, págs. 36-37.

37. Universidad de Zaragoza (M-109). Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. IV, pág. 28.

38. *Ibid.*, págs. 28-29.

39. Esta obra fue editada y publicada por José Vicente González Valle. Véase González Valle, José Vicente (2000). *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Madrid: CSIC, Monumentos de la Música Española, vol. 61. Por otro lado, ha sido interpretada en numerosas ocasiones por grupos especializados como Los Músicos de Su Alteza (Luis Antonio González, director), y recientemente grabada. Véase Mazzeo, Massimo (2019). *Passio Iberica*. Divino Sospiro. [CD-ROM]. Pan classics.

40. Mesía Bedoya, Alonso (1757). *Devoción a las Tres Horas…*, *op. cit.*, pág. 77.

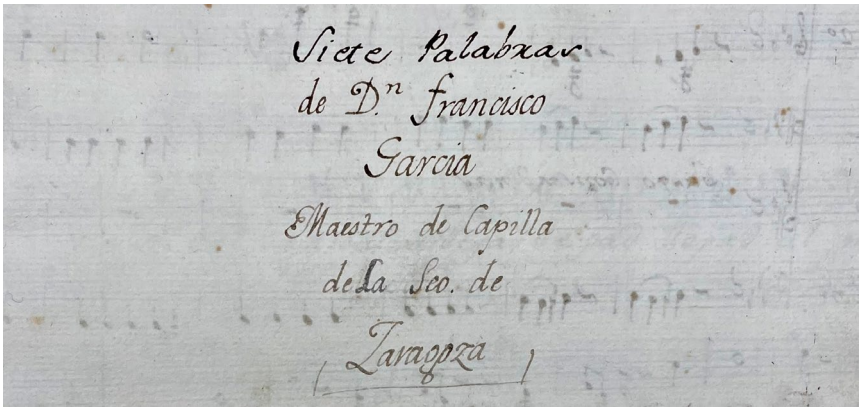


Figura 3. Detalle de la portada de la copia de las *Siete Palabras* de Francisco Javier García Fajer realizada por Manuel Bello (***E-Zac*** D-141/1175).

Tanto la práctica de este ejercicio en Zaragoza como la música compuesta por García Fajer gozaron de éxito, al menos esta última en un contexto local. De nuevo Faustino Casamayor en su diario da noticia de la celebración de este acontecimiento el Viernes Santo de 1788: «En San Andres se hizo el exercicio piadoso de las 3 horas, que estuvo Jesu Christo vivo en la Cruz, con toda musica y concurrencia».[41] Diez años después, el *Diario de Zaragoza* da el Viernes Santo de 1797 la siguiente noticia: «Oy de 12 à 3 de la tarde se cantan en S[an] Andres las Siete palabras que dixo Jesus en la Cruz».[42] En cuanto a la música de Fajer, en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (***E-Zac***) se conservan abundantes fuentes, una de ellas con una rúbrica firmada en 1851, lo que prueba la pervivencia de la obra.

A pesar de la singularidad de las obras de Haydn y García Fajer, en la actualidad se conocen ejemplos musicales para el acompañamiento de esta devoción en otros lugares de España y de fecha próxima a las primeras obras, como Mallorca, Barcelona, Madrid o Gerona.[43]

* * *

Durante la mañana del Viernes Santo, se encontraba expuesto el sepulcro de la hermandad de La Sangre de Cristo —situado en la capilla de la hermandad en la iglesia del Convento de San Francisco (volado en el segundo sitio de las tropas napoleónicas a la ciudad en febrero de 1809)—, el cual estaba acompañado por música instrumental de cuerda.[44] El sepulcro estaba presidido por la imagen titular de la hermandad, el Santo Cristo de la Cama, una imagen articulada de Cristo muerto (talla anónima del siglo xvii). Esta misma imagen era la empleada al mediodía para realizar la solemne función del Descendimiento de la Cruz, organizada por La Sangre de Cristo desde comienzos del siglo xvii[45] hasta 1834.

Dicha hermandad, todavía viva en la actualidad, ha celebrado tradicionalmente la procesión del Santo Entierro, o del «Entierro de Christo», desde 1617. Durante el siglo xvii se celebró en la tarde del

41. Universidad de Zaragoza (M-109). Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. v, pág. 125.

42. Blanco Murillo, Pedro Alberto (ed.) (1985). *Diario de Zaragoza desde enero hasta abril de 1797*. Zaragoza: Librería General, pág. 331.

43. González Martínez, Carlos (2022). «Las Siete Palabras...», *op. cit.*, págs. 67-69.

44. Archivo de la hermandad de La Sangre de Cristo. *Libro principal donde se assientan todos los nombres de los cofadres y cofadresas de la codadria de la Sangre de Christo y Madre de Dios de Misericordia. 1670.*

45. Olmo Gracia, Antonio (2022). *La Semana Santa de Zaragoza en la Edad Moderna*. Zaragoza: Tercerol. Asociación para el estudio de la Semana Santa, pág. 132.

Sábado Santo, pero desde la primera mitad del siglo xviii pasó a tener lugar el Viernes Santo. Ya en las primeras descripciones conservadas figuran alusiones a la música en la procesión. En 1618 localizamos a los clarines y atabal (o timbalero) de la ciudad, y en 1621, en un documento en el que se describe esta procesión con tal aparato como «se acostumbran en los entierros de los Reyes de la Tierra», a un grupo de «caxas roncas y pifaros sordos».[46] Es importante resaltar la vinculación existente entre las flautas —incluidos los pífanos— y el carácter fúnebre de la música, probablemente debida a la visión que se tenía en aquel momento de los cortejos fúnebres de la Antigüedad.[47] De hecho, estos instrumentos adquirieron a finales del siglo xvii gran protagonismo en la música fúnebre y de Semana Santa, como las misas de réquiem y las lamentaciones. Pero, además de estos instrumentos o acompañamientos marciales, la procesión contó con la presencia de otro tipo de músicas. Desde sus inicios, participaron en la procesión capillas de música con sus cantores y algunos instrumentistas.

Figura 4. Viñetas 35 y 36 de *Procesión de la Semana Santa* (xilografía catalana, comienzos siglo xix). Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Urueña (Valladolid).

Gracias a la *Consueta* de la Seo anteriormente citada y redactada en el último tercio del siglo xvii, conocemos una descripción de esta procesión a su paso por el interior de la Catedral zaragozana[48] cuando aún era celebrada en Sábado Santo: «La Insignia del S[an]to Sepulcro llevan debaxo de palio, y pasan con el Palio por dentro la Iglesia, y se siguen las Insignias de S[an] Juan Evangelista y S[anta] Maria Mag[dalena]».[49] Allí concurrían «cavalleros y señoras» para presenciar la procesión, además de los miembros del cabildo catedralicio, quienes la veían desde «los corredorcillos del choro».[50]

La primera descripción completa de la procesión data del año 1700. El desfile iba encabezado por «dos campanas roncas», además de una «caxa, pifano y tambor» precediendo al «carreton de la muerte».

46. Archivo de la hermandad de La Sangre de Cristo (1621). *Contienda poetica que propone la Cofradía de la Sangre de Christo, para exercitar su devoción.*

47. González Marín, Luis Antonio (ed.) (2003). *José de Nebra. Oficio y Misa de difuntos*. Madrid: ICCMU, pág. X.

48. González Martínez, Carlos (2024). «Música y teatralidad en la Semana Santa de Zaragoza», *op. cit.*, pág. 217.

49. Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza (42-15). *Consueta…*, *op. cit.*, pág. 308.

50. *Ibid.*

Antes de la representación de las doce tribus de Israel, había otro «Pifano y tambor». El tramo final de la procesión estaba acompañado por «musicos cantando» y frailes de San Francisco.[51] Entre los «gastos ordinarios que tiene el Mayordomo Menor» de ese mismo año figuran los pagos a «los que tocan la musica sordina», y a los «Musicos de S[an] Pablo» por su asistencia.[52] Resulta verdaderamente interesante la referencia a la «musica sordina», junto con otros documentos que describen toda una serie de instrumentos «enlutados» con sonido «ronco y sordo», adjetivos que parecen hacer referencia al uso de sordinas. Las trompetas con estos pequeños conos de madera, que hacen «sus voces mas remisas, y sordas»,[53] son relativamente habituales, y algo prácticamente exclusivo, de la música fúnebre.[54]

Es en 1719 cuando aparece la primera referencia a la capilla de música de la Seo y su participación en la procesión del Santo Entierro. Durante toda la centuria son muy abundantes las noticias sobre cantores e *infanticos* de ambas catedrales —el Pilar y la Seo— y de la parroquia de San Pablo, no solo para las celebraciones de la Semana Santa, sino también para la fiesta del día de la Cruz (o Cruz de Mayo).

Durante la segunda mitad del siglo xviii la hermandad fue ampliando su patrimonio: nuevas imágenes y pasos procesionales, y nuevos atributos como estandartes y faroles. Hacia 1757 procesionaban cinco peanas o pasos, a saber, «la una de Nuestra Señora de la Soledad, otra de San Juan, otra de la Magdalena, la quarta con la muerte», y la más importante: «la Cama de Nuestro Señor con su Palio».[55] Gracias a una reciente investigación localizamos al celebérrimo pintor zaragozano Francisco Bayeu y Subías (1734-1795) en los años 1760 y 1761 como autor y diseñador de dos nuevos pasos procesionales para La Sangre de Cristo: el de san Pedro y el de la Oración en el Huerto.[56] Sabemos que fue él quien diseñó los modelos en cera para después ser tallados por los escultores aragoneses Miguel Puyal y Agus-

Figura 5. Viñeta 85 de *Procesión de la beatificación del Bº Dr. José Oriol en Barcelona año 1807*. Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Urueña (Valladolid).

51. Archivo de la hermandad de La Sangre de Cristo. *Libro de Actas de los Capitulos de la Hermandad de la Sangre de Cristo y Madre de Dios de Misericordia. Empieza en el año 1699 fina en el año 1749*, fol. 1.

52. *Ibid.*, fol. 2.

53. «Sordina», en *Diccionario de Autoridades*, t. vi (1739). Disponible en: https://apps2.rae.es/DA.html. (Consulta: 06-12-2025).

54. En el teatro español también era frecuente el uso de cajas roncas, pífanos y clarines con sordina para las escenas fúnebres. Véase Gilabert, Gastón (2019). «Un estruendo invisible: las cajas en el teatro de Bances Candamo». *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, núm. 17, págs. 149-163.

55. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (ES/AHPZ - J/015016/3). *El Mayordomo de la cofradía del Santo Ángel contra el de la Sangre de Cristo, por orden en la procesión del Santo Entierro*, fol. 64.

56. González Martínez, Carlos (2025). «Francisco Bayeu, pintor de imágenes. Nuevos hallazgos documentales (1760 y 1761)». *Boletín del Museo de Zaragoza*, núm. 22. ISSN: 0212-548X (en prensa).

tín Vidal. Una vez realizada la talla, las imágenes volvieron a casa del pintor para la tarea de «encarnar, vestir y pintar los pasos».[57]

De regreso al acompañamiento musical de la procesión, resultan verdaderamente reveladoras las noticias que ofrece Faustino Casamayor en su diario acerca de la presencia de música militar en el Santo Entierro ya en el siglo xviii. En 1789 esta procesión era «escoltada de los Granad[ero]s de Flandes con su musica funebre».[58] Años más tarde, localizamos a la música del «Regimiento de Zamora»[59] en 1804, o la del «Regim[ien]to de Guadalajara»[60] en 1805. Por desgracia, en otras muchas ocasiones no especifica qué banda militar cerraba la procesión. Resulta muy curiosa, además, la presencia de esta música castrense en otros actos celebrados en el interior de iglesias durante la Semana Santa, como en los desarrollados en la iglesia de San Cayetano perteneciente a los teatinos.[61] También de los años previos a la invasión napoleónica, gracias a los recibos conservados en el archivo de la hermandad de La Sangre de Cristo, conocemos los nombres de algunos de los músicos que acompañaron la procesión. Estos son los casos de Antonio Villon y Juan Fernández, quienes tocaron el tambor y el «pinfano», respectivamente, entre los años 1806 y 1808.[62]

Figura 6. Viñetas 7, 8, 9, 10 y 11 de *Visita de Carlos IV y su esposa a Barcelona en 1802*. Juan Francisco Piferrer (Barcelona).

Bibliografía

Andrés Casabón, Jorge; González Marín, Luis Antonio (2015). «Himno Vexilla Regis». En: Carmen Morte García y José Ángel Sesma Muñoz (eds.). *Fernando II de Aragón: El rey que imaginó España y la abrió a Europa*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, págs. 268-269.

Aparisi, José (2008). «Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana». *Anuario Musical*, vol. 63, págs. 123-134.

Barceló, Mateo (ed.). *Oficio de la Semana Santa*. Barcelona: Mateo Barceló.

57. Archivo de la hermandad de La Sangre de Cristo. *Libro principal…*, *op. cit.*, fol. 112.

58. Universidad de Zaragoza (M-110). Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. vi, pág. 28.

59. Universidad de Zaragoza (M-122). Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. xxi, pág. 53.

60. Universidad de Zaragoza (M-123). Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. xxii, pág. 31.

61. Universidad de Zaragoza (M-120). Casamayor y Ceballos, Faustino. *Años políticos…*, t. xix, pág. 34.

62. Pardos Solanas, Carlos (2007). «Documentos de cofradías actuales en el Archivo Diocesano de Zaragoza». *Tercerol. Cuadernos de investigación*, núm. 11, pág. 36.

Blanco Murillo, Pedro Alberto (ed.) (1985). *Diario de Zaragoza desde enero hasta abril de 1797*. Zaragoza: Librería General.

Buendía, Joseph (1693). *Vida admirable y prodigiosas virtudes del venerable y apostólico Francisco del Castillo*. Madrid: Antonio Román.

Capdepón Verdú, Paulino. (s. f.). «Urbano Barguilla y de Ripalda». En: *Diccionario Biográfico Electrónico*. Disponible en: https://dbe.rah.es/biografias/36068/urbano-barguilla-y-de-ripalda. (Consulta: 22-11-2024).

Díez Martínez, Marcelino (2011). «Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de las Siete Palabras». *MAR - Música de Andalucía en la red*, núm. 1, págs. 25-40.

Ezquerro Esteban, Antonio (1997). *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo xvii. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música–texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

Ezquerro Esteban, Antonio (2008). «Símbolo de San Atanasio *Quicumque*, de Urbán de Vargas». En: Antonio Ezquerro Esteban; Luis Antonio González Marín; José Vicente González Valle (comisarios de la exposición). *La música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza: Caja Inmaculada, págs. 220-221.

Gilabert, Gastón (2019). «Un estruendo invisible: las cajas en el teatro de Bances Candamo». *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, núm. 17, págs. 149-163.

González Marín, Luis Antonio (1999). «Lamentaciones». En: Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: SGAE, págs. 719-726.

González Marín, Luis Antonio (2002). «Ruiz Samaniego, José». En: Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. Madrid: SGAE, págs. 279-283.

González Marín, Luis Antonio (ed.) (2003). *José de Nebra. Oficio y Misa de difuntos*. Madrid: ICCMU.

González Marín, Luis Antonio (2010). «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores». *Quodlibet*: *revista de especialización musical*, núm. 46, págs. 81-117.

González Martínez, Carlos (2021). «La devoción a las Tres Horas y las Siete Palabras de Francisco Javier García Fajer (1731-1809)». En: Antonio Ezquerro Esteban; Luis Antonio González Marín (eds.). *Recuperación del Patrimonio Musical Histórico (Scripta Musicologica en torno a la figura del Dr. José V. González Valle)*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 881-902.

González Martínez, Carlos (2022). «Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Francisco Javier García Fajer (ca.1787)». *Berceo*, núm. 183, págs. 55-72.

González Martínez, Carlos (2023). *Tres lamentaciones a solo. José de Torres*. Madrid: Dairea.

González Martínez, Carlos (2024). «Música y teatralidad en la Semana Santa de Zaragoza». En: Paulino Capdepón Verdú; Juan José Pastor Comín (dirs.). *Música, literatura y poder*. Madrid: Dykinson, c, págs. 195-229.

González Martínez, Carlos (2024a). «Francisco Javier García Fajer (1730-1809): cincuenta y tres años de magisterio de capilla en la Seo de Zaragoza». En: Paulino Capdepón Verdú; Nieves Pascual León (eds.). *Antonio Eximeno (1729-1809) y la música de su época*. Alicante: Instituto Juan de Andrés (en prensa).

González Martínez, Carlos (2024b). *Panorama musical zaragozano entre 1740 y los Sitios (1808-1809): la música de Semana Santa de Francisco Javier García Fajer (1730-1809)*. Tesis doctoral. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

González Martínez, Carlos (2024c). «Panorama musical zaragozano entre 1740 y los Sitios (1808-1809): la música de Semana Santa de Francisco Javier García Fajer (1730-1809)». *Cuadernos de Investigación Musical*, núm. 20, págs. 152-155.

González Martínez, Carlos (2025). «Francisco Bayeu, pintor de imágenes. Nuevos hallazgos documentales (1760 y 1761)». *Boletín del Museo de Zaragoza*, núm. 22. ISSN: 0212-548X (en prensa).

González Valle, José Vicente (2000). *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Madrid: CSIC, *Liber Usualis* (1957). Paris-Tournai-Roma: Desclée & Socii, pág. 660.

Massenkeil, Günther (1995). «Lamentations». En: Stanley Sadie (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 10. London: Macmillan, págs. 410-412.

Mesía Bedoya, Alonso (1757). *Devoción a las Tres Horas de la agonía de Cristo y metodo con que se practicaba en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañia de Jesus de Lima, estendida despues a otras provincias*. Sevilla: Manuel Nicolás Vázquez y Compañía.

Olmo Gracia, Antonio (2022). *La Semana Santa de Zaragoza en la Edad Moderna.* Zaragoza: Tercerol. Asociación para el estudio de la Semana Santa.

Pardos Solanas, Carlos (2007). «Documentos de cofradías actuales en el Archivo Diocesano de Zaragoza». *Tercerol. Cuadernos de investigación*, núm. 11, págs. 23-38.

Stevenson, Robert (1983). «Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico». *Revista Musical Chilena*, núm. 157, págs. 3-39.

El oficio de difuntos en la segunda mitad del siglo xviii: ¿un género propio de la tradición litúrgica peninsular?

Gladys Andrea Zamora Pineda
Universidad Nacional Autónoma de México

1. Introducción: o de los aportes colaterales de una tesis doctoral

Toda tesis o trabajo de investigación —estoy convencida de ello— produce aportes colaterales; es decir, esas conclusiones o hallazgos importantes que, en principio, no estaban contemplados en el planteamiento del problema o en el objetivo del estudio, pero que terminan por sumarse a las contribuciones del proyecto. Además, suelen ser esos hallazgos los que abren nuevos caminos y temas de investigación. Este texto deriva, precisamente, de uno de esos aportes colaterales.

Mi tesis doctoral, *Una genealogía para la música española del siglo xviii a través del oficio y la misa de difuntos*,[1] tuvo como finalidad demostrar las distintas formas en que los compositores del siglo xviii dieron vigencia a la tradición litúrgica peninsular. Los discursos históricos, publicados desde el siglo xix hasta nuestros días, señalan que la música panhispánica dieciochesca estuvo inmersa en un proceso de «italianización».[2] La relación con la música y los músicos italianos ha sido descrita en algunas ocasiones con tintes peyorativos (principalmente a lo largo del siglo xix) y, en otras, señalada como un momento de modernización (siglos xx y xxi); pero, en ambos casos, la tendencia ha sido hablar de un estilo italiano homogéneo que no permite hacer evidentes los procesos de sincretismo y las distintas formas en que los autores españoles asimilaron los elementos italianos, al tiempo que mantenían algunas prácticas y técnicas propias de su tradición de origen.

Para comprobar la hipótesis, es decir, para demostrar cómo los autores españoles del siglo xviii conformaron un lenguaje musical sincrético entre su tradición y el estilo italiano, el análisis musical se concentró en el repertorio fúnebre, particularmente, en el oficio y la misa de difuntos. Desde el comienzo de la tesis fue importante establecer que la música para las exequias era el medio y no el fin, en tanto que

1. Zamora Pineda, Gladys Andrea (2023). *Una genealogía para la música española del siglo xviii a través del oficio y la misa de difuntos*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

2. Para la tesis, se hizo una revisión de las principales historias de la música española del siglo xviii en aras de entender cómo se había historiado desde el siglo xix hasta nuestros días la presencia de la música y músicos italianos en la península. Soriano Fuertes, Mariano (1855-1859). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Barcelona y Madrid: Narciso Ramírez y Martín y Salazar; Eslava, Hilarión (1860). *Breve memoria histórica de la música religiosa en España.* Madrid: Imprenta de Luis Beltrán; Saldoni y Remendo, Baltasar (1868). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: en la Imprenta de Antonio Pérez Dubrull; Subirá, José (1954). *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona-Madrid: Salvat editores. Mitjana, Rafael; Álvarez Cañibano, Antonio (1993). *La música en España: Arte Religioso y Arte Profano*, Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Ministerio de Cultura; Martín Moreno, Antonio (1985). *Historia de la música española: 4. Siglo xviii*, Madrid: Alianza; Boyd, Malcolm; Carreras, Juan José (eds.) (2000). *La música en España en el siglo xviii*. Madrid: Cambridge University Press; Leza, José Máximo (ed.) (2014). *La Música en el siglo xviii*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

la investigación no estaba enfocada al género litúrgico *per se*, sino al hecho de que su cualidad como un repertorio distintivo en la música religiosa española podía hacer más evidente la presencia de elementos compositivos propios de la tradición peninsular.

Sin embargo, aun cuando el objetivo no era, en sí, la música para las exequias, contextualizar su lugar en la celebración litúrgica y en la historia musical hispana era fundamental. En consecuencia, surgió una nueva hipótesis y es que, a través del estudio de las fuentes y del repertorio panhispánico dieciochesco se fue estableciendo la premisa de que, en el siglo xviii, la composición de un oficio de difuntos era una práctica mayormente reservada a los compositores españoles, aun con la presencia significativa de maestros de capilla y compositores italianos en las cortes, templos y recintos catedralicios.

2. El oficio de difuntos en la tradición litúrgica peninsular

Cuando se habla de una misa de réquiem en el contexto de lo que, David Irving ha considerado como la, *Western Art Music* (WAM),[3] lo más común es que se hable de una obra que pone en texto algunos de los distintos ítems de este *proprium missae*, pero sin el acompañamiento del oficio. Aunque la reflexión parece un tanto ordinaria, vale la pena pensar en los ejemplos más icónicos del repertorio, particularmente en el *Requiem* de Mozart, por coincidir en temporalidad con el repertorio de este texto, para señalar la omisión del oficio. Sin embargo, en el caso de la música de tradición litúrgica peninsular, hablar de un «oficio y misa de difuntos» —además con cierta unidad discursiva: un tándem—, es frecuente. Pero ¿puede afirmarse, entonces, que en el contexto peninsular dieciochesco la presencia del oficio es algo, de verdad, común?

Esta interrogante obliga a revisar el lugar del oficio de difuntos en la tradición hispana. El paso del mundo terrenal al mundo celestial, el cuidado que tenía la preparación del «bien morir» y su celebración en el rito católico parecen haber sido de especial importancia en la sociedad hispana. Teniendo en cuenta el lugar que ha ocupado la música como un elemento fundamental e imprescindible en las honras fúnebres, es posible trazar una genealogía sonora que conforma una tradición de música fúnebre propia de la sociedad panhispánica.[4] Este *corpus* se ha conformado, principalmente, por el testimonio pautado que han dejado las exequias de la corona española. De acuerdo con Manuel del Sol, durante los siglos xvi, xvii y xviii, la Casa de Austria demostró, a través de las honras fúnebres, la transmisión de «elocuentes mensajes de propaganda y apología de la monarquía hispana».[5] Esto confirma, además, el lugar político de la música fúnebre y de la conmemoración exequial.

3. Irving, David (2019). «Rethinking Early Modern 'Western Art Music: A Global History Manifesto'». *International Musicological Society*. Disponible en: http://hdl.handle.net/10261/216688. (Consulta: 21-09-2024).

4. Respecto a la tradición panhispánica que compartieron España y América Latina propongo la consulta del *Túmulo Imperial* escrito por Francisco Cervantes de Salazar. En esta *Relación* se narran las ceremonias fúnebres realizadas en 1599 para honrar la muerte del emperador Carlos V. Fueron las primeras acontecidas en Nueva España, pero, ya desde entonces, según deja apreciar la narración puede verse la fastuosidad de la celebración y la importancia de la música en ella, a pesar de la ausencia de música manuscrita contenida en el *Túmulo. Vid.* Cervantes de Salazar, Francisco (1560). *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, México: Imprenta de Antonio de Espinosa. Disponible en https://biblioteca.ucm.es/historica/tumulo-imperial. (Consulta: 20-09-2024).

5. Del Sol, Manuel (2021). «De Madrid al imperio y de Roma al universo: ceremonia, magnificencia y ostentación musical en las honras fúnebres de Felipe IV (1665-1666)». En: Paulino Capdepón Verdú, Luis Antonio González Marín (coords.). *Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*. Valencia: Tirant lo Blanch, págs. 85-114; pág. 85.

El hecho de que Del Sol señale estas condiciones políticas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII encuentra eco con las intenciones de este texto. Es decir, permite confirmar una tradición peninsular de música fúnebre establecida a lo largo de la Edad Moderna. Pero hay otros tantos estudios que se suman al establecimiento de la premisa. En este sentido, la edición del *Oficio y Misa de Difuntos* de José de Nebra (1702-1768) realizada por Luis Antonio González Marín es también sobresaliente. Aunque el estudio está dedicado a una obra del siglo XVIII, contextualizar la música de Nebra lleva al musicólogo a mirar los siglos anteriores, y por una razón: algunas decisiones compositivas tomadas por el músico aragonés solo se explican al revisar los hitos y las prácticas comunes que, con el pasar de los siglos, fueron fijándose en el repertorio luctuoso y mantuvieron vigencia en el siglo XVIII; esto aun con el proceso de «modernización» e italianización en que estaba envuelto el universo musical dieciochesco y el lenguaje musical del mismo Nebra.[6]

Entre algunos de los elementos que González Marín señala como propios de la tradición está la presencia de una pareja de flautas; es probable que a partir del XVIII pudiera tratarse de flautas traveseras, sin embargo, la presencia de aerófonos con organología similar se ha señalado como propia de los cortejos fúnebres hispanos.[7] Por otro lado, está también la reminiscencia del 6.° tono y su alternancia con el 2.° en momentos específicos de la obra, que en los autores del XVIII (Nebra pero también otros casos como Ochando o Durón) comienza a entenderse como un fa mayor, alternado con un Re mayor.[8]

Otro de los estudios que permite contextualizar la historia de la música exequial hispana es el de George Wagstaff.[9] De acuerdo con su trabajo sobre la música polifónica en el oficio y la misa para los difuntos, los funerales de la corona española comenzaron a incluir polifonía desde antes de 1490. Y, a partir de Cristóbal de Morales (1500-1553), los textos de los maitines puestos en polifonía tienden a ser la constante del oficio de difuntos y se perciben como una sección central que, si no exclusiva, por lo menos sí resulta representativa de la tradición española.[10] Según el mismo autor, la configuración de los maitines hace posible «enfatizar ciertas características que distinguen el repertorio español y latinoamericano de la música producida en el resto de la tradición artística europea […]».[11] Aquí es importante no obviar que el trabajo de Wagstaff está dedicado a los siglos XVI y XVII y que, pese a esa centralidad y lugar protagónico que tuvieron los maitines, justo una de las mayores discrepancias que parece haber entre los autores de aquellos siglos es la selección de los textos para poner en polifonía en esa hora litúrgica. Estas discrepancias serán abordadas más adelante.

Hasta aquí pueden asentarse algunas premisas: el destacado lugar que tuvo la música en las exequias fúnebres, su dimensión política y su importancia social; la posibilidad de rastrear elementos compositivos desde el siglo XVI hasta el XVIII que señalan una tradición musical hispana, y la importancia del oficio, particularmente de los maitines, puesto en polifonía como una práctica de importancia en las cartografías panhispánicas. Aunque esto no termina por resolver cuál fue el lugar del oficio de difuntos

6. González Marín, Luis Antonio (2003). *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos para las reales honras de la reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*. Madrid: ICCMU.

7. *Vid.* González Martínez, Carlos (2020). *La música en la semana de Zaragoza.* Zaragoza: Asociación para el estudio de la Semana Santa.

8. *Cfr.* González Marín, Luis Antonio (2003). *José de Nebra…, op. cit.*, pág. X.

9. Wagstaff, George (1995). *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas.

10. *Cfr. ibid.,* pág. XI.

11. *Ibid.*, la traducción es de la autora del texto.

en el siglo xviii, sí que permite poner en contexto algunas particularidades del repertorio fúnebre de este último siglo, y dotar de un marco histórico a la hipótesis.

3. El oficio de difuntos en el siglo xviii panhispánico

3.1. La música fúnebre de Nebra, Ochando y García Fajer

La presente investigación estuvo concentrada en la música fúnebre de José de Nebra, Tomás Ochando (1723-ca.1799) y Francisco García Fajer (1739-1809). Tres autores activos a lo largo del siglo xviii que, por sus diferentes perfiles musicales e historiográficos, pero también por sus coincidencias biográficas y estilísticas, permitieron trazar un panorama, en cierta medida, representativo de la segunda mitad del siglo xviii.[12] Y, claro, porque el catálogo de los tres compositores tiene en su haber música para las honras fúnebres.

Es imprescindible, entonces, poner en contexto las obras luctuosas de los tres autores. José de Nebra compuso su *Oficio y Misa de difuntos* en 1758, expresamente para las exequias de la reina Bárbara de Braganza. Esta misma música volvería a sonar un año más tarde para acompañar el luto que dejaba la muerte del rey Fernando VI, quien moría viudo, con la cabeza vacía y «consumido por la pena».[13] Y de acuerdo con González Marín:

> La obra sirvió de nuevo en los funerales de María Amalia de Sajonia, Carlos III y Fernando VII […] y se convirtió en una pieza de ejecución casi obligada cada año el día de difuntos. […] Incluso se conservan en el Archivo General de Palacio juegos de partichelas copiados en el último tercio del siglo xix.[14]

Es importante señalar, también, la difusión de la obra en la América española, pues existe una copia íntegra del *Oficio y Misa de difuntos* en el archivo de la Catedral de Santiago de Chile enviada en 1853 por Hilarión Eslava, a petición del arzobispo Valdivieso.[15] Este hecho da cuenta de la vigencia que tuvo la obra, también, en este lado del Atlántico y de su posicionamiento canónico en el repertorio panhispánico ya logrado desde el siglo xix.

Respecto a Tomás Ochando, hasta la fecha, desconozco la ocasión fúnebre para la que debió haberse compuesto su *Oficio y Misa de difuntos*, lo que sabemos es que debió ser para un recinto madrileño antes del 1756: el compositor no estuvo en la América española; hacia mediados del siglo xviii se encontraba en el perímetro madrileño y la copia con la fecha más antigua rastreable es novohispana y data, justamente, de 1756. Aunque no existen copias o manuscritos de la obra en algún recinto español, sabemos

12. Para ahondar en las diferencias y similitudes tanto historiográficas como biográficas de cada autor pueden consultarse los capítulos I y II de mi tesis doctoral, ya citada en la nota al pie núm. 1.

13. Todos los detalles sobre el fallecimiento de la reina, el rey y la relación de sus funerales con la música de Nebra pueden consultarse en la edición de González Marín: González Marín, Luis Antonio (2003). *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos...*, *op. cit.*

14. *Ibid.*, pág.16.

15. De acuerdo con Alejandro Vera, existe un testimonio del cabildo emitido en 1882 que evidencia algunas complicaciones para interpretar la obra «por falta de elementos»; pero el mismo musicólogo asegura que eso no descarta la posibilidad de que la música de Nebra se hubiera interpretado en Chile en las décadas anteriores. Vera, Alejandro (2013). «La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago», *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*, núm. 32, págs. 75-124.

que esta música tuvo una importante difusión en la Nueva España; pues existen copias en la Catedral de México, la Catedral de Puebla y la Basílica de Guadalupe. Particularmente, en Puebla, la obra se utilizó durante toda la segunda mitad del XVIII para las exequias de distinguidos finados; incluidas las exequias trasatlánticas dedicadas a la reina Bárbara de Braganza, las honras de sor María Ana Águeda de San Ignacio y las del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu, entre otros. Es este manuscrito el que tiene la fecha de copia más temprana (1756), haciendo posible aproximar un año de composición.[16]

La situación de Francisco García Fajer es similar a la de Ochando. En principio porque su música fúnebre debió de componerse cerca de 1756, a su vuelta a España y, probablemente, para las exequias de algún personaje renombrado del perímetro zaragozano.[17] Y, en segundo lugar, porque, justo como en el caso del murciano, no existen vestigios del manuscrito en el Viejo Mundo. Pero sí en la Catedral de México, en la Catedral de Puebla, además de una copia decimonónica que se resguarda en la colegiata de Guadalupe y, de acuerdo con Javier Marín, pudiera tener concordancias también en la Catedral de Morelia.[18] Por otro lado, fuera de la Nueva España, en Lima y Santiago de Chile existen unas copias parcial e íntegra, respectivamente, fechables a finales del siglo XVIII.[19] Ahora, como sucedió con la obra de Nebra que mantuvo una importante vigencia durante el XIX, la música para las exequias de García Fajer:

> [t]uvo un importante revival […] entre 1845 y 1868, cuando se interpretó en no menos de veinte ocasiones (seis de ellas en 1865) en las honras de, al menos, trece religiosos distintos. Sorprendentemente, el Oficio volvió a interpretarse en una fecha tan tardía como el 13 de noviembre de 1957. [20]

A partir de este contexto puede establecerse un marco de coincidencias históricas entre la música fúnebre de los tres compositores: Nebra, Ochando y García Fajer componen su obra *pro defunctis* entre *c.* 1755 y 1759; el músico aragonés y el murciano lo hacen en el perímetro de la Villa y la corte; es posible constatar que la obra fúnebre de los tres maestros de capilla tuvo una importante difusión y vigencia en el Nuevo Mundo y supuso un hito en sus vidas profesionales; finalmente, en el caso de Ochando y Fajer, la música fúnebre de ambos tiene concordancias en la Catedral de México, la Catedral de Puebla y la Basílica de Guadalupe.

Aun con los comunes denominadores, existe una diferencia importante que cabe señalar desde este momento: la obra de García Fajer carece de misa, es decir, contamos solo con el *officium defunctorum*. Teniendo en cuenta la máxima historiográfica de que la «ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia», no podemos asegurar que en la construcción original una misa de réquiem no haya acompañado a su oficio de difuntos; sin embargo, reparar en el hecho es el punto de partida para comenzar a apuntalar la hipótesis, la posibilidad de que el oficio de difuntos haya sido, en el siglo XVIII, una práctica mayormente delegada a los compositores españoles.

16. Para consultar toda la información sobre el *Oficio y la Misa de difuntos* de Ochando y corroborar la información biográfica, *vid.* Zamora Pineda, Gladys Andrea (2019). *El oficio y misa de difuntos de Tomás Ochando, entre la tradición y el estilo italiano: una aproximación crítica a la obra del autor a través de su obra para los difuntos*. Tesis de maestría, México: UNAM.

17. Marín, Javier (2010). «'Se canta por la harmonía del Españoleto': García Fajer en el repertorio musical de la Catedral de México». En: Miguel Ángel Marín (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, págs. 361-400.

18. *Ibid.*

19. *Vid.* Vera, Alejandro (2020). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial.* La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, pág. 123.

20. Marín, Javier (2010). «'Se canta por la harmonía...», *op. cit.*, pág. 390.

De acuerdo con las obras que se encuentran resguardadas hoy día en la Catedral Metropolitana de México[21], existen tres oficios de difuntos compuestos en el siglo xviii; y, notablemente, los tres pertenecen a autores españoles: el de Francisco García Fajer, el de Matheo Tollis de la Rocca y el de Antonio Juanas.[22]

La contundencia de las estadísticas es ya un primer parámetro para abonar a la hipótesis; no obstante, resulta tanto más determinante entender qué significa la presencia de estas obras en el contexto de la Catedral de México. Según dejan ver las fechas en los manuscritos y la información proporcionada por el catálogo de MUSICAT,[23] los tres oficios de difuntos formaron parte del inventario catedralicio poco después de que Ignacio Jerusalem quedara a cargo de la capilla musical catedralicia (1750). Considerando la importancia de que existiera en la alacena musical un oficio y misa de difuntos «fijo» en caso de ser necesario, es notable que no exista una obra de este género, o no parcialmente, compuesta por el maestro italiano. Y con aquello de parcialmente me refiero a que, sí existe una misa de réquiem compuesta por Jerusalem para el recinto, además, de algunas obras «a solo» para los maitines (como la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine*), pero no existe un oficio de difuntos íntegro con los ítems establecidos por las prácticas litúrgicas de la época (tres en la Nueva España o cuatro en España).[24]

Teniendo en cuenta este panorama podemos volver a traer a colación el hecho de que García Fajer, a su vuelta a España, compusiese un oficio de difuntos (con o sin la misa). Esta circunstancia se vuelve aún más significativa al considerar que el «el Españoleto» compuso una misa de réquiem estando en Italia. Según sabemos, la obra estuvo concebida desde su origen sin el oficio. De acuerdo con Illaria Grippaudo, la fuente manuscrita de la misa está completa y no parece dar cuenta de una omisión estructural, además, la investigadora asegura que es «la única composición de este género [de García Fajer] conservada en Italia».[25]

La presencia de los oficios hispanos en la Catedral de México y la omisión del oficio en la misa italiana de García Fajer se suman a otra circunstancia: el hecho de que pueda señalarse una tradición italiana de música fúnebre con una tendencia a concebir solo la misa de réquiem. Charles Roeckle dedicó un —largo y profundo— estudio a los réquiems napolitanos compuestos a lo largo del siglo xviii.[26] Es sobresaliente que de entre todas las producciones fúnebres revisadas por Roeckle jamás se hace mención al oficio de difuntos; es decir, el estudio dedicado a los autores napolitanos más representativos de la

21. Además de tener en cuenta que, en los casos de Ochando y García Fajer las fuentes novohispanas son el único referente de sus obras fúnebres, poner la atención en la Catedral de México atiende también a la importancia que tuvo este recinto como un punto neurálgico de la vida musical panhispánica.

22. *Cfr.* Enríquez, Lucero (2019). *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México.* Vol. 3. *Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Existe otro oficio de difuntos copiado en el siglo xviii; sin embargo, el cuarto pertenece a Giovanni Battista Bassani (ca.1650-1716) y, en realidad, es probable que haya sido compuesto antes del siglo xviii. Aunque desconozco estudios detallados sobre la obra del compositor, algunas fuentes aseguran que la última de sus composiciones sacras fue una misa concertada escrita en 1710. En el caso de Ochando hoy solo se conserva su *Misa de difuntos* y algunas secciones del oficio, pero no hay una copia íntegra de este último.

23. *Ibid.*

24. Davies, Drew (2019). «Los oficios de difuntos en el Archivo de música del ACCMM». En: *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. México: UNAM-IIE, pág. 61.

25. Grippaudo, Ilaria (2010). «Música de García Fajer en Italia el caso de la 'Misa de Requiem' conservada en Enna (Sicilia)». En: Miguel Ángel Marín (ed.). *La ópera en el templo…, op. cit.*, págs. 313-342.

26. Roeckle, Charles (1978). *Eighteenth-Century Neapolitan Settings of the Requiem Mass: Structure and Style*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas.

época demuestra que, en la práctica italiana, hay una marcada tendencia a componer la misa de réquiem sin el oficio.

En este sentido, las decisiones compositivas de García Fajer parecen dotarse de sentido: el réquiem sin oficio concuerda con la práctica napolitana; pero, al mismo tiempo, se pone en realce el hecho de que el riojano haya compuesto un oficio de difuntos al encontrarse de vuelta en España. Estos hechos no niegan la presencia de música polifónica para los textos de los maitines u otras horas del oficio en la tradición italiana, pero, cuando menos, hacen visible que el binomio oficio-misa de difuntos concebido como una unidad está claramente ligado a la tradición hispana; y quizá, por ende, existe una mayor cantidad de oficios compuestos por autores hispanos, a pesar de la presencia de los músicos italianos en los distintos territorios de la corona española.

Los estudios de Rodobaldo Tibaldi sobre el oficio de difuntos polifónico en Italia, en los siglos XVI y XVII,[27] permiten sumar otros tantos a la hipótesis y, también, explicar la ausencia de oficios en las plumas pautadas de los italianos. Según el musicólogo, este *corpus* se considera como un «aspecto poco conocido de la música litúrgica en Italia»; pues asegura que, hasta antes de 1600, se tiene registro solo de dos oficios de difuntos, y aun cuando el género tiene un mayor auge entre 1586 y 1625, las conclusiones del musicólogo apuntan a que, en Italia, el *officium defunctorum* tuvo una *breve vita*.[28] Situación claramente opuesta a la que refería Wagstaff en relación con el contexto panhispánico.

Finalmente, existe otro hito que termina por abonar a la hipótesis y está en el *Oficio y Misa de difuntos* de José de Nebra. Al considerar que esta fue la obra que solemnizó las exequias reales de Bárbara de Braganza, es cuestionable que la responsabilidad de la composición no haya sido dada a Francesco Corselli (1705-1778), maestro titular de la Real Capilla: ¿por qué la obra que acompañó las exequias de la reina Bárbara de Braganza fue compuesta por el vicemaestro de capilla?

El perfil historiográfico de Nebra dibuja constantemente a un compositor prolífico y diligente. Leyendo entre líneas la información que tenemos sobre el actuar y el proceder del compositor, la posible respuesta ofrecida por González Marín adquiere sentido:

> Cabe pensar que, en previsión de cualquier eventualidad, y sobre todo considerando la débil salud de la reina, Nebra tendría preparados al menos algunos esbozos de su música fúnebre antes del verano de 1758. En todo caso, desde que la enfermedad se declarara hasta la celebración de las honras, el autor habría dispuesto de un mes largo para finalizar el trabajo.[29]

Pese a ello, las razones precisas por las que la música se encarga a Nebra y no a Corselli, se desconocen. Sin quitar ningún mérito a las palabras de González Marín, y teniendo en cuenta lo enunciado hasta este momento, es posible considerar que la razón por la que Nebra compone las música para las honras monárquicas es por el vínculo existente entre el oficio de difuntos y la tradición exequial hispana. Además de su carácter diligente, su conocimiento sobre la tradición litúrgica, en un momento tan solemne, puede explicar que fuese el aragonés y no el italiano quien musicalizase el descenso de Bárbara de Braganza.

27. Tibaldi, Rodobaldo (1990). «Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei defunti polifonico». *Rivista Internazionali di musica sacra*, vol. 11, núm. 2, págs. 158-213.

28. *Ibid.*, pág. 82.

29. González Marín, Luis Antonio (2003). *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos...*, *op. cit.*, pág. XV.

Aunado a lo anterior, en el Archivo General de Palacio se resguarda una copia del *Oficio de Difuntos* de Corselli, con fecha de copia de 1764. Ya las palabras de González Marín confirmaban que la obra fúnebre de Nebra se convirtió en una obra «casi obligada cada año el día de difuntos» y que también acompañó las honras fúnebres de los monarcas fallecidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y, todavía, en el siglo XIX. Desconozco las fúnebres razones que llevaron a Corselli a componer el oficio, así como la vigencia y uso que haya podido tener esta música; lo innegable es que, en las exequias reales, la música que siguió utilizándose fue la de José de Nebra.

3.2. La centralidad de los maitines

Hasta este momento, las condiciones interpretativas, la vigencia de las obras y algunos datos numéricos, han permitido poner en realce las premisas que dan sustento a la hipótesis. Pero retomar las ideas de Wagstaff, se permitirá señalar, además, algunas premisas en función del cómo se fue conformando el oficio de difuntos hacia el siglo XVIII y cómo la manera de componer esta obra se vincula directamente con la tradición litúrgica peninsular.

Según Wagstaff, durante el siglo XVI y el XVII, el texto de los maitines se convierte en la parte central del oficio de difuntos; pero, a su vez, asegura que existen diversas prácticas locales que, aunque coinciden en la importancia de los maitines, discrepan en los textos seleccionados para la polifonía.[30] El investigador asegura que entre las posibles diferencias está la decisión de musicalizar uno o tres nocturnos de los maitines y las lecciones contenidas en cada uno; la selección de los responsorios y la adición del verso *requiem aeternam* al final de cada nocturno.[31]

Los trabajos de Wagstaff encuentran resonancia con las palabras de Llorens Cisteró, quien contundentemente afirma lo siguiente:

> El oficio de difuntos carece de aquella unidad compacta que prevalece en la misa. Su composición polifónica varía según los autores y la praxis de las iglesias locales, ya que no se advierte un patrón común o una consueta uniforme que señale las partes cantadas en gregoriano y las polifónicas.[32]

Entre las ideas de los dos autores puede confirmarse la heterogeneidad del oficio de difuntos en los siglos XVI y XVII. Lo interesante es que, a pesar de que el siglo XVIII panhispánico se caracterizó por las transformaciones y por un panorama sincrético que implicó la diversificación de ciertas prácticas litúrgicas, justo la conformación del oficio de difuntos parece encontrar una configuración más estandarizada; pero al mismo tiempo, y aunque pueda resultar paradójico, esa codificación está vinculada estrechamente con la tradición litúrgica de los siglos anteriores. Esto se explica con un género fundamental de los maitines: las lecciones.

La vida polifónica de las lecciones, según John Caldwell, fue perecedera. Este tratamiento textural en el género «parece no haber estado en uso, salvo en las pasiones y las lamentaciones, más allá del 1600».[33] Y, por el contrario, la práctica de entonación monódica persistió hasta bien entrado el siglo

30. Véase nota al pie núm. 9.

31. Wagstaff, George (1995). «Music for the Dead...», *op. cit.,* págs. 38-52.

32. Llorens Cisteró, José María (1997). *Francisco Guerrero (1528-1599): opera omnia*. Barcelona: CSIC, pág. 17.

33. *Cfr.* Caldwell, John (2001). «Lesson». En Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). *Grove Music Online*. Disponible en: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915. La traducción es de la autora del texto..

XX.[34] Como bien señalaba Wagstaff, la corona española y sus territorios, cuando de tradición litúrgica se trata, parecen seguir prácticas ajenas a las del resto de Europa. Así se explica que, pese al abandono de la práctica polifónica en las lecciones, los oficios de difuntos de los compositores españoles hasta el siglo XVIII siguen conteniendo música polifónica para ese momento litúrgico.

De hecho, de acuerdo con Luísa Correia, «las lecciones para las que los compositores peninsulares del siglo XVI escribieron música más frecuentemente fueron las del oficio de difuntos y las lamentaciones de Semana Santa».[35] Aunque el siglo de estudio de Correia es el XVI, numerosos ejemplos demuestran que los compositores peninsulares del siglo XVIII mantuvieron la predilección por hacer en polifonía las lecciones de las fiestas litúrgicas señaladas; y prueba de ello son, precisamente, los oficios fúnebres de Nebra, Ochando y García Fajer que ponen en polifonía más de una lección, como veremos más adelante.

La línea cronológica que demuestra esta práctica como propia del contexto panhispánico es nítida: el *officium defunctorum* de Morales contiene música polifónica para el invitatorio, las tres primeras lecciones de los maitines y para el sexto responsorio, *Ne recorderis*, que concluye el segundo nocturno. En un caso similar, aunque con menos música polifónica, el *Oficio de Difuntos* de Guerrero contiene un invitatorio y la primera lección de difuntos, *Parce mihi Domine.* Por otro lado, el *Oficio de Difuntos* de Tomás Luis de Victoria pone en polifonía el motete *Versa est in luctum*, el responsorio *Libera me Domine de morte aeternam* y le precede la segunda lección del primer nocturno, *Taedet animam meam*.

Posterior al siglo XVI, el ejemplo representativo lo encontramos en Sebastián Durón. Este compositor, a caballo entre el siglo XVII y el XVIII y promotor de la modernización de la música litúrgica, demuestra la longevidad de las lecciones y su exención de la vuelta a la práctica cantollanista poniendo en polifonía el invitatorio, el salmo *Domine ne in furore* y la segunda lección del primer nocturno. Es innegable que detrás de la selección de los textos están, como menciona Llorens Cisteró, las prácticas locales, pero también el seguimiento de ciertas normas litúrgicas. No obstante, teniendo en cuenta el lugar paradigmático que han tenido los cuatro compositores (Morales, Guerrero, Victoria y Durón) en los discursos hispanos, a pesar de la heterogeneidad ya señalada, se hace evidente la importancia de las lecciones y también la de la música para los maitines.

Como antes mencioné, el siglo XVIII, en este sentido, se vuelve más homogéneo, sin por ello dejar de lado las dos condiciones anteriores (la importancia de los maitines y las lecturas puestas en polifonía). Los compositores en los que se centra está investigación son prueba de ello. Sus respectivos oficios disponen una codificación más o menos estandarizada de los textos puestos en polifonía: el invitatorio, el salmo *Domine ne in furore*, la primera lección de difuntos (compuesta para tiple solista) y la segunda. En comparación con lo sucedido en los siglos previos, este hecho es aún más notable si tomamos en cuenta que los tres maestros de capilla componen su obra en diferentes localidades y que su música se interpretó en diversos templos de la América española.

Según establece Drew Davies, en el contexto novohispano, lo más frecuente es encontrar oficios de difuntos con «tres ítems: el invitatorio […] el salmo *Domine ne in furore*, y la lección *Parce mihi Domine*»; en tanto que en España a mediados del siglo XVIII, lo común era «una vigilia con cuatro ítems —invitatorio, salmo, y dos lecciones […]».[36] Nebra, Ochando y García Fajer se apegan, sin duda, a las

34. *Ibid.*

35. Correia Castilho, Luísa (2020). «Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: Análisis de su lección de difuntos *Parce Mihi*». En: Javier Marín (ed.) *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, págs. 495-502.

36. Davies, Drew (2019). «Los oficios de difuntos...», *op. cit.*, pág. 61.

convenciones peninsulares, pues los tres oficios están conformados exactamente por los cuatro ítems que señala Davies. Por otro lado, ya he señalado la importancia que tuvieron los oficios de difuntos de Ochando y García Fajer en la cartografía novohispana. Los distintos manuscritos que contienen sus oficios conjugan diferentes secciones con música de otros compositores y, en ocasiones, omiten algunos ítems. Estas decisiones, ciertamente tomadas por el cabildo y por los maestros de capilla, dan cuenta de cómo las prácticas novohispanas podían conjugarse con la *praxis* hispana,[37] pero siguen dejando en realce la destacada presencia de oficios compuestos por autores españoles.

4. Conclusiones

Los argumentos que tejen la comprobación de la hipótesis, considero, quedan expuestos. Es evidente la relación que existía entre la composición de un oficio fúnebre en el siglo XVIII y el seguimiento de ciertas prácticas propias de la tradición litúrgica peninsular: la vigencia de las lecciones polifónicas en el repertorio fúnebre; la centralidad que mantienen los maitines en el oficio de difuntos y una clara tendencia a delegar la composición de este género a los autores españoles.

Por otro lado, se hace evidente que el haber compuesto música para esta celebración litúrgica significó, en los casos de Nebra, Ochando y García Fajer, un hito en su carrera profesional y en la vigencia y difusión de su obra, tanto en su siglo como en los siguientes. El estudio del oficio de difuntos de los tres autores permite demostrar su conocimiento de las prácticas litúrgicas propias de su tradición, a la vez que demuestra las transformaciones estilísticas propias de su época y la asimilación de los elementos italianos (ejemplo de esto es la coincidencia de que los tres compositores componen un *Parce mihi Domine* para solo de tiple siguiendo las convenciones de una *Kirchenaria*).

Como dejan ver los diversos y vastos trabajos que se han realizado sobre el tema, este género litúrgico tiene una larga tradición y una amplia genealogía en las geografías panhispánicas. Por tanto, mis señalamientos no agotan de ninguna manera los estudios que podrían hacerse sobre el oficio y la misa de difuntos, en conjunto y por separado, y todo lo que aún queda pendiente por explorar en ese universo litúrgico-musical. Pero quiero creer que este texto representa un aporte significativo, al establecer argumentos que dejan ver que, en el siglo XVIII, el *officium defunctorum* era un espacio compositivo mayormente vinculado a los autores españoles, justamente por ese cuidado a la tradición. La cantidad de oficios compuestos por autores españoles y la constatación de un género poco cultivado por los autores italianos, permiten considerar el oficio de difuntos como un género propio o, cuando menos, más cercano a los autores peninsulares en el efervescente, moderno e internacional siglo XVIII español.

5. Bibliografía

Boyd, Malcolm; Carreras, Juan José (eds.) (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge UP.

Caldwell, John (2001). «Lesson». En: Stanley Sadie y John Tyrell (eds.). *Grove Music Online*. Disponible en: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49915. (Consulta: 12-01-2022)

37. Como ejemplo de los cambios y diferencias entre los oficios de García Fajer y Ochando en el contexto novohispano pueden consultarse las distintas fichas catalográficas que realizó MUSICAT para la música del primero; o puede constatarse la presencia del *Parce mihi Domine* de Ochando en la Catedral de México copiado sin el resto del oficio, en contraste con el manuscrito poblano que sí contiene los cuatro ítems.

Cervantes de Salazar, Francisco (1560). *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*. México: en la Imprenta de Antonio de Espinosa. Disponible en: https://biblioteca.ucm.es/historica/tumulo-imperial.

Correia Castilho, Luísa (2020). «Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: Análisis de su lección de difuntos *Parce Mihi*». En: Javier Marín (ed.). *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía, págs. 495-502.

Davies, Drew (2019). «Los oficios de difuntos en el Archivo de música del ACCMM». En: *Catálogo de obras de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*. México: UNAM IIE, pág. 61.

Del Sol, Manuel (2021). «De Madrid al imperio y de Roma al universo: ceremonia, magnificencia y ostentación musical en las honras fúnebres de Felipe IV (1665-1666)». En: Paulino Capdepón Verdú, Luis Antonio González Marín (coords.) (2021). *Entre lo italiano y lo español. Músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*. Valencia: Tirant Lo blanch.

Enríquez, Lucero (2019). *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Vol. 3: Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*. México: UNAM, IIE.

Eslava, Hilarión (1860). *Breve memoria histórica de la música religiosa en España.* Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.

González Marín, Luis Antonio (2003). *José de Nebra, Oficio y Misa de Difuntos para las reales honras de la reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, que goza de Dios (1758)*. Madrid: ICCMU.

González Martínez, Carlos (2020). *La música en la semana de Zaragoza.* Zaragoza: Asociación para el estudio de la Semana Santa.

Grippaudo, Ilaria (2010). «Música de García Fajer en Italia el caso de la 'Misa de Requiem' conservada en Enna (Sicilia)». En: Miguel Ángel Marín (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, págs. 313-342.

Irving, David (2019). «Rethinking Early Modern "Western Art Music": A Global History Manifesto». IMS Musicological Brainfood, vol. 3, núm. 1, págs. 6-12.

Leza, José Máximo (ed.) (2014). *La Música en el siglo XVIII*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Llorens Cisteró, José María (1997). Francisco Guerrero (1528-1599): opera omnia. Barcelona: CSIC.

Marín, Javier. (2010). «"Se canta por la harmonía del Españoleto": García Fajer en el repertorio musical de la Catedral de México». En: Miguel Ángel Marín (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, págs. 361-400.

Martín Moreno, Antonio (1985). *Historia de la música española: 4. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza.

Mitjana, Rafael; Álvarez Cañibano, Antonio (1993). *La música en España: arte religioso y arte profano*. Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Ministerio de Cultura.

Roeckle, Charles (1978). *Eighteenth-Century Neapolitan Settings of the Requiem Mass: Structure and Style*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas.

Saldoni y Remendo, Baltasar (1868). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: en la Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.

Soriano Fuertes, Mariano (1855-1859). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona y Madrid: Narciso Ramírez y Martín y Salazar.

Subirà, José (1954). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona-Madrid: Salvat editores.

Tibaldi, Rodobaldo (1990). «Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli xvi e xvii: l'ufficio dei defunti polifonico». *Rivista Internazionali di musica sacra*, vol. 11, núm. 2, págs. 158-213.

Vera, Alejandro (2013). «La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago». *Anales del Instituto de Chile (Estudios)*, núm. 32, págs. 75-124.

Vera, Alejandro (2020). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Wagstaff, George (1995). *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas.

Zamora Pineda, Gladys Andrea (2019). *El oficio y misa de difuntos de Tomás Ochando, entre la tradición y el estilo italiano: una aproximación crítica a la obra del autor a través de su obra para los difuntos*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zamora Pineda, Gladys Andrea (2023). *Una genealogía para la música española del siglo xviii a través del oficio y la misa de difuntos*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

‘El estilo de Músicas para la Yglesia’ i els exàmens per a mestre de capella del Palau de la Comtessa de Barcelona de 1780

Joan Benavent Peiró[1]
Universitat d’Andorra

1. Introducció

Amb motiu de la jubilació de Josep Duran com a mestre de capella del Palau de la Comtessa de Barcelona l’any 1780, es van convocar uns exàmens per cobrir la vacant. Aquest procés posa en relleu els profunds canvis estètics i musicals que van caracteritzar la música religiosa de finals del segle xviii, situant-la en la cruïlla entre tradició i modernitat. Els exàmens evidencien les tensions pròpies d’una època de transició, entre la tradició i la modernitat, marcada per la irrupció de noves sensibilitats musicals que començaven a reconfigurar les pràctiques litúrgiques i a redefinir els criteris artístics i tècnics del moment. En aquest context, destaca la visió de Duran, format a Nàpols amb Francesco Durante, que aporta una perspectiva singular sobre aquests canvis.

L’afer havia estat tractat anteriorment,[2] amb la transcripció i la inclusió de les digitalitzacions d’algunes fonts que documentaven els exàmens.[3] Aquest estudi amplia i complementa aquestes aportacions amb informació del procés que no s’havia tractat amb anterioritat, posant un èmfasi especial en les

1. https://orcid.org/0000-0002-8856-9335.

2. Pavia i Simó, Josep (1982). «Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona. 1763-1820». *Anuario Musical*. xxvii, pàg. 99-128; Pavia i Simó, Josep (1997). *La música en Catalunya en el siglo xviii. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Institució Milà i Fontanals (en endavant, IMF), Consell Superior d’Investigacions Científiques (en endavant, CSIC). Departament de Musicologia, pàg. 56; Pavia i Simó, Josep (2005). «La capella de música de la seu de Barcelona en el segle xviii (1756-1765)», *Anuario Musical*, núm. 60, pàg. 71-113; Pavia i Simó, Josep (2009). «Nuevos datos para la biografía sobre José Durán, compositor y Maestro de Capilla del Palau de Barcelona». A: Jorge García (coord.), *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent, canónigo prefecto de música de la Catedral de Valencia, con motivo de su octogésimo aniversario*. València: Institut Valencià de la Música; Cazurra Basté, Anna (ed.) (1995). Josep Duran (?-1802): Obertura en Re Major. Obertura en Fa Major. Barcelona: Tritó; Llorens i Cisteró, José María (2001). «Pagueras [Paqueras], Bruno». A: Emilio Casares Rodicio (dir. i coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. *Volum 8*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pàg. 353; Daufí Rodergas, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825): història de l’oratori a Catalunya al segle xviii*. Lleida: Diputació de Lleida, pàg. 89-90; Ezquerro Esteban, Antonio (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón (con violinese y/u órgano) de la Seo y el Pilar de Zaragoza*. Barcelona: CSIC-IMF. Departament de musicologia, pàg. 16; Borràs i Roca, Josep (2009). *El baixó a la península ibèrica*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 119; Benavent Peiró, Joan (2014). «Apuntes biográficos del maestro de Capilla de La Seu d’Urgell Bruno Pagueras». A: Rosana Marreco Brescia i Marco Aurelio Brescia (eds.). *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicologos (Oporto, 26-27 February, 2014)*. Oporto: CESEM-Tagus-Atlanticus Associação Cultural, pàg. 309-314; Ballús Casòliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreví (*1786; †1853), músico de Iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto, pàg. 49.

3. Benavent Peiró, Joan (2023). *La música en el Bisbat d’Urgell en 1767-1836 i el seu referent catedralici: els mestratges de Mauricio Espona, Jaime Balius i Bruno Pagueras*. Tesi doctoral. Sant Julià de Lòria: Universitat d’Andorra (4 vol.), pàg. 1034-1061. http://hdl.handle.net/10803/688227. (Consulta: 08-12-2024).

valoracions esteticomusicals del veredicte que Josep Duran va fer dels exàmens. Es tracta d'una espècie d'opuscle que sintetitza els estils que, al seu entendre, la música d'església havia de reunir en aquell moment.

La documentació relacionada amb el procés es conserva principalment a l'Arxiu Nacional de Catalunya.[4] Còpies dels fulls volants dels exàmens es poden consultar al CRAI Biblioteca del Fons Antic de la Universitat de Barcelona,[5] a la Biblioteca de Catalunya[6] i a la Memòria Digital de Catalunya.[7] A més, l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona custodia documentació relacionada amb la jubilació de Josep Duran.[8] Tot i això, aquesta documentació no exhaureix el conjunt de fonts disponibles. Algunes d'aquestes fonts tracten el paper i la rellevància dels càrrecs de sotsmestres del Palau, funcions exercides per altres músics que van contribuir significativament a la figura del mestre de capella al llarg del segle xviii, incloent-hi el període de jubilació de Duran.

2. Història institucional del Palau Reial Menor i importància política i cultural

La Reial Capella de Nostra Senyora de la Victòria del Palau de la Comtessa de Barcelona, també coneguda com a Capella de la Comtessa o Palau Reial Menor, va ser una institució destacada durant la segona meitat del segle xviii. En aquest període, va tenir una rellevància important en els àmbits polític, cultural i musical, malgrat que el Palau havia perdut part de la seva funció política. Mantenia, però, una gran importància simbòlica com a antiga residència reial i seguia conservant vincles estrets amb la noblesa local, així com amb les activitats cerimonials que configuraven la vida social i política de la ciutat comtal.

Durant aquest període, el Palau es va consolidar com un centre actiu de la vida cultural de la ciutat. La capella va estar sota el patronatge de José María Álvarez de Toledo (1756-1796),[9] el marquesat de l'onzè marquès dels Vélez, duc d'Alba i el quinzè duc de Medina Sidònia. Aquest patró va exercir una gran influència en el desenvolupament cultural de l'època, i va ser també un gran amant de la música, com ho demostra la seva presència en diverses obres de Francisco de Goya, que subratllen la seva prominència en l'àmbit artístic i social.[10]

2.1. Funcions musicals de la capella del Palau Reial Menor

La capella del Palau Reial Menor va exercir un paper fonamental en l'estructura política i religiosa de l'època, la qual cosa establia una relació estreta entre l'església i el poder secular. La música de la capella no només servia una funció estrictament religiosa, sinó que també es va consolidar com una eina per a la

4. Arxiu Nacional de Catalunya (en endavant, ANC), ref. 168-193.

5. CRAI Biblioteca del Fons Antic de la Universitat de Barcelona (en endavant, CRAI Fons Antic), 07 C-239/5/10-3; *Ibíd.,* 07 B-54/7/2-53; *Ibíd.,* 07 B-54/6/16-29.

6. Biblioteca de Catalunya (en endavant, BC), Fons Bonsoms, 1258; *Ibíd.* 11064.

7. https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fullBonsoms/id/107078. (Consulta: 08-12-2024).

8. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (en endavant, AHPB), 1056/26 (*Manuale instrumentorum ultimarumque voluntatem*, del 26 de desembre de 1779 al 24 de desembre de 1780, del notari Jacint Baramon).

9. ANC, ref. 168-193, [ii]. Edicte imprès de la convocatòria de l'examen, f. 1r. (Inclòs a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. i, pàg. 1039).

10. Ansón Navarro, Arturo (2022). *Retrato pintado por Goya del joven D. José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, Duque de Alba y XI Marqués de Villafranca.* Saragossa: Fundación Ibercaja, pàg. 6 i 15.

legitimitat política. Aquest doble vincle entre religió i política es reflectia en les obres encarregades per la jerarquia eclesiàstica, així com en la seva integració en esdeveniments cerimonials de gran importància.

La capella, avui desapareguda però amb algunes restes conservades a l'església de la Verge de la Victòria, formava part dels 39 espais que configuraven el paisatge musical de la Barcelona del segle XVIII. Aquests espais incloïen altres esglésies i centres religiosos, com la catedral, Santa Maria del Mar i Sant Just i Pastor, i també altres espais de caràcter civil, com la Llotja i el Teatre de la Santa Creu.[11]

El Palau Reial Menor va destacar per la seva capella musical, reconeguda per la seva qualitat artística i per la seva participació en esdeveniments religiosos i socials, i va rebre també emoluments econòmics de la noblesa, una característica diferenciadora respecte a altres capelles locals regentades per l'estament eclesiàstic.[12]

La capella va mantenir una intensa activitat, que es documenta en el repertori de llibrets musicals conservats al CRAI Biblioteca del Fons Antic de la Universitat de Barcelona. Aquest fons inclou una àmplia col·lecció d'oratoris i villancets. Algunes de les obres atribuïdes als mestres de la capella, com Olivellas, Milans, Tria i Duran, reflecteixen la mobilitat de la capella al llarg del segle XVIII, amb actuacions en 19 espais de la ciutat i un total de 62 desplaçaments.[13]

El document «Noticia de las especies de Funcions de la Capella musica del Palau, y demes Capellas de esta Ciutat»[14] detalla les funcions de la capella, adaptades a les necessitats econòmiques i cerimonials de cada ocasió, com segueix:

1. Oficis i oracions a dos cors i amb instruments.
2. Oficis a veus i amb violins sols.
3. Oficis a dos cors amb baixons, sense la resta d'instruments.
4. Oficis matinals amb tres veus i orgue, i en cas de necessitat, substituïts per baixó, arpa i/o altres instruments.
5. Quan els oficis no podien cobrir el cost total dels salaris, només hi intervenia la meitat o la major part de la capella.
6. En altres tipus d'oficis o misses resades, i segons els pagadors, intervenien els músics i els cantants, que s'alternaven les veus.
7. *Siestas* amb instruments i amb violins sols.
8. Altres *siestas* anomenades a *quatre*, a quatre veus amb acompanyament.

Un aspecte destacat d'aquestes funcions era la participació de l'organista, que intervenia en totes les funcions en què assistia la capella. A més, l'organista també tenia un paper important en les actuacions fora de l'església del Palau Reial Menor, la qual cosa ampliava així la influència de la capella més enllà de l'àmbit religiós i institucional.

11. Brugarolas Bonet, Oriol; Verger Arce, Neus (2024). «Un fons musical per descobrir: la col·lecció de llibrets de música». A: Antonio Ezquerro Esteban; Oriol Brugarolas Bonet; Joan Cuscó Clarasó; Carmen Álvarez Escandell; Manuel Grande Escosa (ed.). *«Harmonia mundi»: del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, Universitat de Barcelona i CSIC-IMF, pàg. 242-243.

12. Rifé i Santaló, Jordi (2004). «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 2, pàg. 133.

13. Brugarolas Bonet, Oriol; Verger Arce, Neus (2024). «Un fons musical...». *op. cit.,* pàg. 243.

14. ANC, ref. 168-193, [1]. Notícia de les funcions de la capella de música del Palau de la Comtessa, fol. 1r. (Transcrit i inclòs a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. 1, pàg. 1036-1038).

3. La jubilació de Josep Duran

El 9 de setembre de 1780, el patró de la capella, José Álvarez de Toledo, va concedir la jubilació a Josep Duran després de més de vint-i-cinc anys de servei.[15] Se'l va exonerar dels càrrecs i obligacions anteriors, i se li va assignar una pensió anual de 350 £ per a ell i la seva família. Tanmateix, el marquès dels Vélez va establir una sèrie de condicions en relació amb aquesta jubilació, en què indicava la necessitat que Duran:

> Desde su retiro dedique algunos ocios en obsequio de mi capella trabajando para ella alguna cosa cada año, ya completando misas que no tiene del todo concluhidas, ya componiendo de nuevo alguna salve, y letanía para los sábados, ya canticos de Magnificats, ya motetes, o lo que mi capellán Mayor viene que mas pueda concluir al servicio de mi capilla y que pueda buenamente y sin notable dispendio de su salud executarlo. Por tanto le impongo la obligacion de que lo haga mientras su salud se lo permita, y con esta condición le concedo que disfrute de los emolumentos que le señalo.[16]

El 14 de setembre del mateix any, a instàncies del patró, es va publicar un edicte detallant els requisits per als aspirants a ocupar la plaça de mestre de capella del Palau Reial Menor.[17] Uns dies després, el 17 de setembre, el capellà major del Palau, el prevere Salvador Puig, seguint les indicacions del patró, va llegir i comunicar oficialment a Josep Duran la concessió de la jubilació. A més, va especificar les obligacions posteriors que aquest hauria d'assumir. El document es va ratificar davant del notari Jacint Baramon i amb la presència de dos testimonis: el reverend i sagristà Josep Fermí, membre de la mateixa capella, i Ramon Badia i Rovira, resident a Barcelona.[18]

A Duran se li va atorgar una assignació anual basada en els següents conceptes:

> Por obvenciones de música dos partes en los actos de capilla, y una en las siestas de las funciones de fuera casa; y juntamente una parte en las salves, y oficios que se celebrase en todos los sabados del año en dicha su capilla, todo lo que junto forma el producto anual de ciento, y quarenta libras, segun se ha examinado, y calculado en los Llevadores, o Libros de cuentas de la Musica, con intencion del mismo Maestro quien assi lo ha estimado, y gastado, y si fuere mas, o menos en lo sucesivo, corre a su cuenta y ademas le concede su excelencia doscientas, y diez libras de salario, con cuya cantidad se completan las trescientas, y cinquenta libras señaladas por el todo de su consignación.[19]

Amb tot, es reconeixia la dedicació de Josep Duran al llarg dels seus anys de servei, posant de manifest no només la importància de la capella de música del Palau Reial Menor dins la institució, sinó també el seu paper destacat en la vida musical de la ciutat comtal. La participació activa de la capella en funcions religioses i socials més enllà del Palau evidencia el seu impacte en l'escena cultural barcelonina de finals del segle XVIII.

15. Tot i que el patró del Palau detalla l'estada de més de vint anys de Duran a la capella (AHPB, 1056/26, f. 291r.), el mateix Josep Duran en detallava vint-i-cinc (ANC, ref. 168-193, [v]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran, f. 3v. [Inclòs a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. I, pàg. 1048-1053]).

16. AHPB, 1056/26, fol. 291r.-291v.

17. ANC, ref. 168-193, [II]. Edicte imprès... *op. cit.*, fol. 1r.

18. AHPB, 1056/26, fol. 292r.

19. *Ibíd.,* fol. 291r.-291v.

4. Les oposicions de 1780 per a mestre de capella del Palau de la Comtessa

De l'edicte dels exàmens[20] es coneix com els aspirants a la plaça de mestre de capella del Palau havien de ser sacerdots o en camí de ser-ho, amb habilitats musicals i bons costums, i tenien un termini de 40 dies per presentar la documentació, des del 14 de setembre fins al 24 d'octubre de 1780. El càrrec de mestre de capella oferia uns ingressos anuals d'unes 600 £, provinents de diverses fonts: 260 £ de la residència en una capellania amb almoina diària de missa, 136 £ de les obvencions musicals, i 214 £ com a salari específic del càrrec. A més, el mestre de capella tenia dret a una «casa decente para su habitación».[21]

L'edicte detalla com el mestre de capella tenia les obligacions següents:

- Assistir diàriament al cor i als oficis amb residència, d'acord amb les constitucions de la capella.
- Regir la capella en totes les funcions pròpies de l'església i fora.
- Compondre les obres que convingués, tal com ho feien la resta de mestres de capella de la ciutat.
- Fer-se càrrec dels papers de l'arxiu de música, mantenint els papers musicals ben organitzats i copiats per a l'execució de les obres musicals, així com del repertori habitual de la capella.
- Mantenir a casa seva dos infants tiples, assistint-los en tot, menys en el vestit, el calçat i en les malalties, les quals anaven al càrrec de l'església.
- Educar dos escolans supernumeraris, sense necessitat de mantenir-los, però assegurant-se que estiguin preparats per servir el cor i la música.
- Educar, bé el mateix mestre de capella o un substitut, els escolans tenint «escuela abierta gobernada».[22]

Un cop finalitzat el termini per presentar la documentació, es van comptabilitzar vuit aspirants a la plaça de mestre de capella.[23] D'aquests, només un estava ordenat. Els candidats eren: (1) el prevere Joan Prenafeta, diaca i sotsmestre de la Catedral de Lleida; (2) Bru Pagueras, clergue i mestre de la Vilanova de Cuberes; (3) Josep Regodosa, clergue i mestre d'Olot; (4) Domènec Arquimbau, sotsmestre de la Catedral de Barcelona; (5) Francesc Parent, natural de Barcelona; (6) Bonaventura Feliu, natural de Figueres; (7) Francesc Sampere, natural de Barcelona; i (8) Hipòlit Trullàs, natural de Reus.

El tribunal avaluador es va constituir amb quatre examinadors: (1) el prevere Francesc Queralt, mestre de la Catedral de Barcelona; (2) el prevere Pere Antoni Monlleó, mestre de la parroquial de Santa Maria del Mar; (3) Josep Duran, mestre jubilat de la mateixa capella; i (4) el prevere Antoni Mestres, com l'anterior, del mateix Palau.

El dia 1 de novembre de 1780 es van imprimir els fulls volants dels exàmens als tallers de la impressora reial Eulàlia Piferrer, vídua.[24] Aquests fulls, aprovats pel vicari general De Vega i pel regent De Torrente, incloïen els noms dels aspirants, els membres del tribunal, els detalls del salm i dels villancets, així com informació dels concerts on anaven a interpretar-se les composicions.

Els salms es van interpretar el 3 de novembre de 1780, mentre que els villancets es van poder escoltar els dies 6 i 7 de novembre, a la mateixa capella del Palau Reial Menor de Barcelona. Dels fets es coneix

20. ANC, ref. 168-193, [II]. Edicte imprès... *op. cit.*, fol. 1r.

21. *Ibíd.*

22. ANC, ref. 168-193, [II]. Edicte imprès... *op. cit.*, fol. 1r.

23. ANC, ref. 168-193, [III]. Imprès amb el salm i el villancet dels exàmens del Palau Reial Menor, amb el detall dels contendents i dels examinadors, fol. 1r.-1v. (Transcrit parcialment a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. I, pàg. 1042-1045); CRAI-UB, 07 C-239/5/10-3; *Ibíd.,* 07 B-54/7/2-53; *Ibíd.,* 07 B-54/6/16-29, *op. cit.*; BC, Fons Bonsoms, 1258; *Ibíd.* 11064; Disponible en línia a: https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fullBonsoms/id/107078. (Consulta: 08-12-2024).

24. ANC, ref. 168-193, [III]. Imprès amb el salm i el villancet... *op. cit.*, fol. 2v.

el testimoni del Baró de Maldà, que va documentar els concerts celebrats i dels quals destaca l'alta participació de la gent.[25]

De les resultes dels exàmens es coneix com els aspirants van ser ubicats al saló del Palau per treballar en les seves composicions, amb totes les comoditats necessàries a la seva disposició. Es van proporcionar xocolata, biscots, sucre i ciris, amb un cost total de 17 £ 10 ϕ 2. Addicionalment, es van destinar 94 £ 7 ϕ per oferir xocolata a cada membre del tribunal, presentada en capses de xarol decoratives i acompanyada de mocadors de seda. També es va gastar 16 £ en la impressió dels edictes i fulls volants, i 36 £ en la remuneració dels 24 membres de la capella que van contribuir a les funcions musicals.[26]

5. Les valoracions dels membres del tribunal dels exàmens

Les oposicions per a la plaça de mestre de capella al Palau de la Comtessa es van estructurar en quatre proves, dues de les quals consistien en exercicis especulatius i de faristol, en què els aspirants havien d'improvisar una melodia a partir d'un baix i un tiple donats. Duran va rebutjar la proposta d'alguns aspirants de fer les proves per escrit, així com no va valorar aquests exercicis per considerar-los «una algarabia, que nada sirve para el caso de haver de penetrar á fondo, quien entiende en la Composicon, i quien no».[27] La tercera prova consistia en la composició d'un salm amb música als dos primers versos del salm 41, durant 24 h, a nou veus obligades amb acompanyament, amb la inclusió de la doxologia del *Gloria Patri*, mentre que per a la quarta prova, també durant el termini de 24 h, els aspirants van haver de compondre un villancet amb «movimientos encontrados ÿ canon exquisito»[28] que havia de tenir: una entrada (una tornada) a 4 veus; un recitatiu, a 8 veus amb violins, oboès i trompes; una ària a la satisfacció dels compositors; i una cavatina final amb cor.[29] Una part del veredicte de Duran repeteix algunes de les idees de la tornada del villancet que els aspirants havien de treballar en la lletra dels villancets que diu:

> Al Certamen pues, y a ver,
> Quien la sabe merecer,
> Quien la merece lograr.
> A ver la bella armonía
> Quien mejor la tratará,
> Y de Voces e Instrumentos
> Hará un uso más cabal.
>
> Al Certamen &c.
> De encontrados movimientos
> A ver quien se servirá,
> Con tan grata oposicion,
> Que su estilo haga brillar.

25. Arxiu Històric Ciutat de Barcelona (AHCB), *Calaix de sastre* I, AMM-C-5, pàg. 200, 202.

26. ANC, ref. 168-193, [VI]. Despeses dels exàmens d'oposició, f. 1r. (Inclòs a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. I, pàg. 1059).

27. ANC, ref. 168-193, [V]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran, fol. 2v. (transcrit íntegrament i inclòs parcialment a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. I, pàg. 1048-1053).

28. *Ibíd.,* fol. 1v.

29. No s'ha pogut documentar cap de les composicions presentades pels aspirants.

> Al Certamen &c.
> De algun Canon exquisito
> A vér como se valdrá,
> Con las Voces que quisiere,
> Pero con gracia especial.
>
> Al certamen &c.[30]

La documentació resultant dels exàmens revela un distanciament entre el veredicte de Josep Duran, redactat el 18 de novembre,[31] i el de la resta del tribunal, emès el 15 del mateix mes.[32]

Duran va classificar els aspirants en dos grups segons la seva experiència musical, com es reflecteix a l'imprès dels exàmens. En el primer grup, va criticar amb severitat els candidats, dels quals va destacar nombroses deficiències en les proves. Pel que fa al reverend Joan Prenafeta, va assenyalar una errada significativa en la composició del salm, concretament en la mala col·locació de la lletra a partir del *passo*, així com la manca de variació i modulació, uns defectes que eren habituals entre tots els aspirants d'aquesta primera classe. També va observar que la resta de candidats presentaven mancances similars: una distribució incorrecta de les parts i les veus, melodies poc desenvolupades, absència de modulacions, harmonia i expressivitat, i una tendència a reduir tot el salm a un estil simplificat (Alamire, Elami i Dlasolre). Aquesta simplificació, segons Duran, oblidava la variació d'altres clàusules pròpies del to, un element fonamental en la composició, tal com ja havia exposat Francesc Valls en la seva obra.

Malgrat aquestes crítiques, Duran va defensar la correcta entrada que Arquimbau havia fet de la primera veu amb un acompanyament sols que passava de la sisena a la vuitena per moviment recte, considerant que no constituïa un error greu. Per reforçar la seva posició, va citar l'exemple del compositor Joan Rossell, mestre de capella de la Catedral de Toledo, com segueix:

> Aunque el Licenciado Domingo Arquimbau, en la entrada de la Primera Voz, con el Acompañamiento solo, va de la sexta á la octava con movimiento recto (Pecado grave en sentir de algunos) i podia el Acompañamiento estar de otra manera, i mejor; no le condeno esta entrada, ni le noto siquiera por falta leve, siguiendo en esto como devo, la Practica de grandes Maestros, i tambien del referido Don Juan Rossel Maestro Difunto de Toledo.[33]

Curiosament, Duran va recórrer a l'exemple de Rossell, successor en el càrrec de Casellas, amb qui Duran havia mantingut una coneguda polèmica. Aquesta controvèrsia girava entorn de la presència d'innovacions musicals i del debat estilístic sobre la finalitat de la música: si havia d'orientar-se a la raó o a l'oïda, és a dir, si calia prioritzar una estètica racionalista o hedonista.[34]

30. ANC, ref. 168-193, [III]. Imprès amb els salm i el villancet... *op. cit.*, fol. 1v.-2r.

31. ANC, ref. 168-193, [V]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran... *op. cit.*, fol. 1r.-4r.

32. ANC, ref. 168-193, [IV]. Veredicte dels exàmens del tribunal Francesc Queralt, Pere Antoni Monlleó i Antoni Mestres, fol. 1r.-2v. (Transcrit íntegrament i inclòs parcialment a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. I, pàg. 1053-1057).

33. ANC, ref. 168-193, [V]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran... *op. cit.*, f. 3r.

34. Cazurra Basté, Anna (1997). «Evolució de l'estètica musical. Innovació dins la tradició». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, IV, pàg. 100; Martínez Gil, Carlos (1999). *El compositor vallenc Jaume Casellas (1690-1764)*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs, pàg. 122-127; Vilar Torrens, Josep Maria (1999). «La teoria». A: Xosé Aviñoa Pérez (coord.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Vol. II. Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 247.

En el marc d'aquesta disputa, Duran va fonamentar la seva defensa en l'escola italiana, i més concretament en la música napolitana, citant autors com Palestrina, Desprez, Arcadelt, Gesualdo, Marenzio, el Baró d'Astorga, Scarlatti, Lotti, Pergolesi, Händel i Durante. A més, va referenciar compositors espanyols com Morales, Raval i Tarradellas, fet que consolidava així la seva posició estètica i musical.[35]

En relació amb els villancets dels aspirants de l'examen de 1780, Duran va criticar la manca d'expressió en el text, l'estil pobre i una orquestració desordenada, i va qualificar tots els aspirants de mediocres.

Pel que fa als aspirants de la segona classe, va assenyalar la seva falta d'experiència i joventut com a obstacles principals, però va reconèixer l'esforç, especialment en Francisco Parent, qui va agradar al públic amb una ària del villancet.

Finalment, va concloure que cap dels aspirants de la primera classe era apte per al càrrec, mentre que va considerar que els de la segona classe podrien ser mereixedors d'atenció per estimular el seu aprenentatge.

El veredicte de Francesc Queralt, Pere Antoni Monlleó i Antoni Mestres[36] va reconèixer Joan Prenafeta com a l'aspirant més destacat, que va acomplir amb precisió les proves especulatives i de faristol, i la seva composició del salm i villancet van mostrar destresa, enginy i bon gust musical. A més, se li va atribuir una bona veu, un factor important per a la plaça. En canvi, Bru Pagueras i Josep Regodosa van ser considerats amb un rendiment limitat, ja que Pagueras no va complir el termini per a la composició del salm i va presentar un villancet pobre, i Regodosa va fallar tant en les proves especulatives com en la presentació del villancet, composició que va resultar no ser de la seva autoria, i va mostrar una veu deficient. Domènec Arquimbau va tenir un rendiment mitjà en les proves especulatives, ja que va complir amb els terminis però va mostrar poca experiència. Els joves aspirants com Francisco Parent, Bonaventura Feliu, Francesc Sampere i Hipòlit Trullàs van evidenciar mancances greus en les proves especulatives, però es va valorar positivament el seu esforç, especialment el de Trullàs i Sampere, per la seva joventut i formació limitada.

En resum, mentre Duran va rebutjar tots els aspirants, considerant que cap complia amb els requisits per al càrrec, la resta del tribunal va reconèixer Joan Prenafeta com a l'únic candidat adequat, de qui van destacar el seu talent musical.

Com a resultat dels exàmens, el 14 de febrer de 1781 el duc d'Alba va concedir el magisteri de música i una capellania al prevere Joan Prenafeta, qui va rebre la possessió oficial a través del notari Jacint Baramon, el 12 de març següent.[37] No obstant això, el 19 d'abril, Prenafeta va renunciar al càrrec després de ser nomenat mestre de música de la Catedral de Lleida.[38]

35. Martínez Gil, Carlos (1999). *El compositor... op. cit.*, pàg. 125.

36. ANC, ref. 168-193, [iv]. Veredicte dels exàmens del tribunal Francesc Queralt, Pere Antoni Monlleó i Antoni Mestres, *op. cit.*, f. 1r.2v.

37. ANC, ref. 168-193, [vii]. Document anònim que resumeix l'afer de l'oposició del Palau de la Comtessa de 1780, f. 1r.-1v. (Inclòs a: Benavent Peiró, Joan. *La música… op. cit.*, vol. i, pàg. 1061).

38. Mujal Elías, Juan (1975). *Lérida. Historia de la música*. Lleida: Cultura Ilerdense, pàg. 114.

Data	Esdeveniment
9 de setembre de 1780	Concessió de la jubilació a Josep Duran pel patró José Álvarez de Toledo, amb assignació de pensió i establiment de condicions.
14 de setembre de 1780	Publicació de l'edicte per cobrir la plaça de mestre de capella, establint un termini de 40 dies per presentar la documentació (fins al 24 d'octubre).
17 de setembre de 1780	Comunicació oficial de la jubilació de Josep Duran pel capellà major Salvador Puig i ratificació davant notari amb testimonis.
1 de novembre de 1780	Impressió dels fulls volants dels exàmens als tallers d'Eulàlia Piferrer vídua.
3 de novembre de 1780	Interpretació dels salms a la capella del Palau Reial Menor de Barcelona.
6-7 de novembre de 1780	Interpretació dels villancets a la mateixa capella.
15 de novembre de 1780	Veredicte del tribunal format per Francesc Queralt, Pere Antoni Monlleó i Antoni Mestres.
18 de novembre de 1780	Veredicte de Josep Duran.
14 de febrer de 1781	Concessió del magisteri de música i una capellania al prevere Joan Prenafeta pel duc d'Alba.
12 de març de 1781	Joan Prenafeta rep la possessió oficial del càrrec de mestre de capella a través del notari Jacint Baramon.
19 d'abril de 1781	Joan Prenafeta renuncia al càrrec després de ser nomenat mestre de música de la Catedral de Lleida.

Figura 1. Resum dels exàmens a la plaça de mestre de capella del Palau Reial Menor de 1780.

6. 'El estilo de Músicas para la Yglesia' o les propostes estètiques de Josep Duran

Duran, abans de valorar els exàmens de les oposicions, va iniciar el seu escrit amb una reflexió sobre els estils musicals propis de la música d'església del seu temps. Els quatre estils que descriu són:[39]

1. El primer estil: misses, salms, himnes i motets a moltes veus, amb cant pla o sense, seguint el model dels mestres espanyols del Renaixement com Cristóbal de Morales, Juan Navarro, Diego Ortiz, Tomás Luis de Victoria i Alonso Lobo.
2. El segon estil: composicions a moltes veus amb acompanyament d'orgue, més elaborades i majestuoses, inspirades en autors com Cristóbal Galán, Antonio Teodoro Ortells, Luis Vicente Gargallo, Felipe Olivellas, Juan Bautista Comes i Sebastián Durón.
3. El tercer estil: misses i salms concertats amb instruments, adequats per a festivitats solemnes, del qual no citava autors.
4. El quart estil: anomenat «modern», conformat per diàlegs, villancets, motets i oratoris amb orquestra, adaptats als gustos del segle XVIII.

Duran, al seu opuscle, es distanciava de les polèmiques del seu temps sobre la introducció d'estils teatrals en la música religiosa.[40] No obstant això, el fet que es referís explícitament als estils musicals

39. ANC, ref. 168-193, [v]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran... *op. cit.*, fol. 1r.

40. Capdepón Verdú, Paulino (2023). «La teoría musical española en la época de Tomás Vicente Tosca». A: Antonio Ezquerro Esteban (ed.). *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. CSIC-IMF, pàg. 40-44.

eclesiàstics suggereix una connexió amb les idees de Francesc Valls, qui, al seu *Mapa Armónico Práctico,*[41] advertia:

> instruir al compositor en los diferentes estilos con que se debe variar la música según el tiempo, lugar y ocasión, y principalmente, para que no siga la práctica (casi común) de barajar el estilo eclesiástico con el teatral; error gravísimo en estos tiempos.[42]

Duran subratlla la importància de dominar aquests estils i desenvolupar una tècnica sòlida en el contrapunt i altres artificis musicals, anotant:

> Cualquier de estos estilos, tiene su modo particular, Caracteristico, i propio. Por eso es necessario al Compositor, el saberse adaptar a las circunstancias propias de cada uno de ellos. Para llegar á esto, es preciso que tenga su conocimiento, no ordinario del Arte del Contrapunto, o del Componer; No se entiende aquí por el Nombre de Contrapunto, los Contrapuntos, si que se entiende, especialmente las Composiciones del Primero, Segundo, i tercer estilo de sus reglas i Eccepciones: Que cada una de las Partes, camine con una natural Melodia, i unidas formen una grata i dulce Armonia, atendiendo singularmente la Modulacion: Que tenga Practica de los Artificios; como Movimientos, Contrapuntos Dobles, i otros muchos que son el adorno i hermosura de las Composiciones, quando pero son introducidos con el estudio, manera, i bisarraia que usaron muchos Maestros, á quienes se deve la Gloria de haver unido á dichos Artificios un singular realce, que consiste en haverles reducido á mas naturales, i deleytosos, quitandoles una cierta dureza, que les hacia odiosos, i desagradables á los Oyentes. Fornido assi el Compositor de dicho conocimiento, i del modo de proponer i conducir con gracia, i naturalidad á su termino, especialmente en los estrechamientos, los Passos o Fugas, (entiendo por Fugas que es el nombre propio, lo mismo que Passos) Podrá emprender las Composiciones de los tres estilos, sin que estas circunstancias le hagan mal, componiendo en el Quarto; antes bien le seran una verdadera guia, i luz para inventar, concebir, i crear grandes pensamientos, segun las circunstancias que aquel pide, que sin estas otras muchas, el buen Methodo, Cantar con gracia, expression de la palabra claridad, naturalidad, buena disposicon de los Ynstrumentos, Ynvencion, pensar bien antes de escribir, para que tenga la union que se requiere, i que Voz, ó Vozes, i Orquesta, contribuyan cada uno á un mismo fin, teniendo siempre presente la Armonia.[43]

Tal com s'ha observat, en el veredicte dels exàmens, Duran va utilitzar idees i expressions de la tornada del villancet de l'imprès per reforçar les seves argumentacions. Aquest recurs el va tornar a emprar quan es va referir a la importància de reflexionar i meditar sobre les idees abans d'expressar-les per escrit, com s'adverteix a les seves valoracions dels exàmens. En aquesta segona ocasió, Duran va recórrer a una idea extreta del recitatiu del villancet, que diu:

41. El títol complet del volum diu: *Mapa armónico-práctico, breve resumen de las principales reglas de música sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos antiguos y modernos, ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza y de muchachos. Escribióle el Rdo. Francisco Valls, presbítero y maestro de capilla jubilado de la santa iglesia de Barcelona* (CRAI, Ms. 783). Existeix una edició moderna facsímil: Pavia i Simó, Josep (ed.) (2002). *Francisco Valls: «Mapa armónico práctico» (1742a)*. Barcelona: CSIC.

42. CRAI, Ms. 783, fol. 160v.

43. ANC, ref. 168-193, [v]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran... *op. cit.*, fol. 1r.-1v.

> En medio de que en tiempo perentorio
> A correr se me obliga,
> Y cada paso envuelve una fatiga.
> O que trabajos cuesta! que sudores!
> Este apuro de Músicos primores
> Yo me paro y discurro, yo medito,
> Y si embisto, tal vez me precipito.[44]

Francesc Valls, en la seva reflexió sobre els estils musicals, inspirada en les obres d'Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) i Pedro de Ulloa (*Música universal*, 1717),[45] distingia dues grans categories: l'eclesiàstica i la teatral. Malgrat aquesta divisió, Valls es mostrava obert a la diversitat estilística, defensant l'ús del recitatiu i l'ària en el context religiós:

> Mi opinión sería que todos los mencionados estilos (menos el coraico) sirviesen en el templo, según las festividades (que también es permitida la alegría espiritual en él), no excluyendo el dramático o recitativo unido con el motético, pues vemos practicarlo en su música eclesiástica a los autores franceses Vernier, Campra y otros, cuyas obras andan impresas, sacada la letra de la Sagrada Escritura y la mayor parte de la salmodia, tomando uno o dos versos para la declamación o recitativo y luego otro que sirve de aria; y lo mismo han ejecutado los nobles venecianos (que dije antes) en su *Estro poetico-armonico*, como se puede ver en los siete libros que corren impresos de sus obras, que, como sea con las precauciones necesarias tantas veces repetidas en este resumen, no tengo por grave inconveniente que se cante en la iglesia en estilo recitativo ni que a éste se le siga el aria.[46]

Aquestes consideracions mostren com Valls, un cop jubilat el 1741, defensava que la creativitat del compositor havia de prevaldre sobre els preceptes tradicionals.[47] Duran coincideix en aquest enfocament, reivindicant la influència dels mestres clàssics i l'equilibri entre artificis musicals i naturalitat expressiva.

Finalment, en la crítica als salms presentats als exàmens, Duran mostrava la seva exigència en l'execució tècnica i expressiva. Així valorava els aspirants:

> Los tres opositores de esta classe [...] poco más, poco menos, los considero igualmente defectuosos, por faltar á las Partes ó Voces la colocación devida mal texidas, Melodias remedadas, sin Modulacion ni Armonia, sin la moderada expression de la Palabra, sin afectos, sin variaciones, reduciendo quasi todo el Salmo á Alamire, Elami, i Dlasolre, olvidando enteramente otras Clausulas propias del Tono, i que dan mucha parte del ser á la obra Magistrales, siendo la Variacion, una de las cosas indispensables, en sentir de los mas classicos Autores, i con ellos, el Maestro Francisco Valls.[48]

44. ANC, ref. 168-193, [III]. Imprès amb els salm i el villancet... *op. cit.*, f. 2r.

45. Catalán Jarque, María del Carmen (2017). *Pedro de Ulloa y su tratado «Música Universal o Principios Universales de la Música» (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): una nueva reivindicación de la teoría musical en España*. Tesi doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

46. CRAI, Ms. 783, f. 205v.-206r.

47. Capdepón Verdú, Paulino (2023). «La teoría musical...», *op. cit.,* pàg. 41.

48. ANC, ref. 168-193, [v]. Veredicte dels exàmens del mestre de capella jubilat Josep Duran... *op. cit.,* fol. 2v.-3r.

D'aquesta manera, Duran reafirma la necessitat de dominar tant la tècnica contrapuntística com la variació, elements que considerava fonamentals segons la tradició establerta pels autors clàssics com Francesc Valls.

7. Conclusions

Les oposicions per a la plaça de mestre de capella al Palau de la Comtessa de 1780 no només van servir per seleccionar un candidat per al magisteri, sinó que van reflectir un alt nivell tant en la composició com en l'execució musical, amb una especial atenció a la qualitat harmònica, l'expressivitat i l'adaptació del repertori a les festivitats litúrgiques. Els comentaris dels membres del tribunal, liderats per Josep Duran, van posar en evidència l'aspiració d'equilibrar la solemnitat de la música sacra amb les innovacions pròpies del moment.

Els exàmens van transmetre un missatge clar de formació als compositors que aspiraven a la plaça. Així ho va expressar Duran en el seu veredicte, en el qual va assenyalar que, tot i que inicialment Prenafeta i Pagueras no tenien la intenció de competir pel càrrec, sinó que només volien guanyar mèrits per aconseguir l'habilitació, segons el que havia escoltat, en realitat sí que pretenien optar-hi. Per això, Duran es veia en la necessitat de realitzar un examen detallat dels aspirants, dels quals cap d'ells va ser considerat plenament apte per al càrrec, per considerar-los mediocres.

En la crítica dels exàmens, el mestre de capella justifica l'alt nivell exigit en els exàmens pel compromís amb el prestigi històric de la Reial Capella. Segons ell, aquesta institució sempre havia estat reconeguda per la seva excel·lència i distinció musical, mantinguda per generacions de mestres anteriors i especialment visible en les celebracions litúrgiques en què participava la capella. Amb més de vint-i-cinc anys d'experiència al càrrec, Duran era plenament conscient de la responsabilitat d'assegurar aquest estàndard, especialment en un moment en què algunes funcions musicals començaven a veure's afectades per la manca de rigor o compromís per part d'alguns mestres.

Per això, considerava imprescindible que el nou mestre de capella no només complís amb les expectatives tradicionals sinó que també fos capaç d'enfortir la institució i garantir la continuïtat de la seva reputació.

El procés d'oposició posa de manifest un moment de transició i tensió entre la tradició musical, representada per figures com Cristóbal de Morales i Tomás Luis de Victoria, i les innovacions pròpies del Barroc i del Preclassicisme hispànic, influenciat per la música religiosa. Els quatre estils musicals descrits per Duran són una síntesi d'aquest equilibri: mentre els dos primers estils mantenen la polifonia *clàssica* i l'ús del cant pla, els dos darrers mostren una obertura cap a l'experimentació amb formes modernes, com els villancets i la música d'oratori, sovint integrant una rica orquestració, emmirallada en els models europeus simfònics i en el tractament de l'orquestració, que Duran coneixeria a Nàpols i que va poder escoltar al Teatre de la Santa Creu barceloní, durant els seus anys d'empresari operístic. Les tensions també s'evidencien en el debat sobre l'ús dels artificis musicals, com els contrapunts dobles o les variacions harmòniques. Duran defensa la necessitat d'una execució metòdica i coherent que enriqueixi el repertori sense trencar amb les regles de l'ortodòxia del moment, mostrant així una perspectiva que subratlla la importància d'una música natural i agradable, que arribi als oients, sense perdre la seva profunditat tècnica i espiritual.

I és per això que la figura del compositor, la del mestre de capella, havia de ser l'encarregada de definir el repertori litúrgic, amb responsabilitats que anaven més enllà de la composició. Com a director

i educador, liderava la formació d'escolans i músics, organitzava les activitats musicals i assegurava la qualitat de les interpretacions.

De l'escrutini de les fonts consultades emergeix Francesc Valls com una figura destacada en l'evolució de la música religiosa, combinant tradició i modernitat en la seva obra. Duran l'esmenta com un referent clau, especialment per la seva habilitat en la variació harmònica i l'ús d'efectes que aportaven riquesa i profunditat emocional a la música religiosa.

En conjunt, les oposicions de 1780 al Palau de la Comtessa són un exemple paradigmàtic de com tradició i modernitat podien convergir en la música religiosa, establint les bases per a una evolució artística que continuaria influenciant les generacions futures.

8. Bibliografia

Ansón Navarro, Arturo (2022). *Retrato pintado por Goya del joven D. José Álvarez de Toledo Osorio y Gonzaga, Duque de Alba y XI Marqués de Villafranca.* Saragossa: Fundación Ibercaja.

Ballús Casòliva, Glòria; Ezquerro Esteban, Antonio (2016). *Música en imágenes. Francisco Andreví (*1786; †1853), músico de Iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante*. Madrid: Alpuerto.

Benavent Peiró, Joan (2014). «Apuntes biográficos del maestro de Capilla de La Seu d'Urgell Bruno Pagueras». A: Rosana Marreco Brescia; Marco Aurelio Brescia (ed.). *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicologos (Oporto, 26-27 February, 2014)*. Porto: CESEM-Tagus-Atlanticus Associação Cultural, pàg. 309-314.

Benavent Peiró, Joan (2023). *La música en el Bisbat d'Urgell en 1767-1836 i el seu referent catedralici: els mestratges de Mauricio Espona, Jaime Balius i Bruno Pagueras.* Tesi doctoral. Sant Julià de Lòria: Universitat d'Andorra (4 vol.). http://hdl.handle.net/10803/688227. (Consulta: 08-12-2024).

Borràs i Roca, J. (2009). *El baixó a la península ibèrica*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Brugarolas Bonet, Oriol; Verger Arce, Neus (2024). «Un fons musical per descobrir: la col·lecció de llibrets de música». A: Antonio Ezquerro Esteban; Oriol Brugarolas Bonet; Joan Cuscó Clarasó; Carmen Álvarez Escandell; Manuel Grande Escosa (ed.). *«Harmonia mundi»: del objeto documental al sonido. Estudios sobre patrimonio musical*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, Universitat de Barcelona.

Capdepón Verdú, Paulino (2023). «La teoría musical española en la época de Tomás Vicente Tosca». A: Ezquerro Esteban, Antonio (ed.). *Tomás Vicente Tosca y la renovación musical en el siglo XVIII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 21-91.

Catalán Jarque, María del Carmen (2017). *Pedro de Ulloa y su tratado «Música Universal o Principios Universales de la Música» (Madrid, Bernardo Peralta, 1717): una nueva reivindicación de la teoría musical en España*. Tesi doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

Cazurra i Basté, Anna (ed.) (1995). *Josep Duran (?-1802): Obertura en Re Major. Obertura en Fa Major*. Barcelona: Tritó.

Cazurra i Basté, Anna (1997). «Evolució de l'estètica musical. Innovació dins la tradició». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, vol. 4, pàg. 97-108.

Daufí Rodergas, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825): història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Diputació de Lleida.

Ezquerro Esteban, Antonio (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón (con violines y/u órgano) de la Seo y*

el Pilar de Zaragoza. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Institució Milà i Fontanals (IMF).

Llorens i Cisteró, José María (2001). «Pagueras [Paqueras], Bruno». A: Emilio Casares Rodicio (dir. i coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. *vol. 8*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Martínez Gil, Carlos (1999). *El compositor vallenc Jaume Casellas (1690-1764)*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs.

Pavia i Simó, Josep (1982). «Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona. 1763-1820». *Anuario Musical,* vol. 27, pàg. 99-128.

Pavia i Simó, Josep (1997). *La música en Catalunya en el siglo xviii. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Institució Milà i Fontanals. Consell Superior d'Investigacions Científiques.

Pavia i Simó, Josep (ed.) (2002). *Francisco Valls: «Mapa armónico práctico»* (1742a). Barcelona: CSIC.

Pavia i Simó, Josep (2009). «Nuevos datos para la biografía sobre José Durán, compositor y Maestro de Capilla del Palau de Barcelona». A: Jorge García (coord.), *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent, canónigo prefecto de música de la Catedral de Valencia, con motivo de su octogésimo aniversario*. València: Institut Valencià de la Música.

Rifé i Santaló, Jordi (1999). «Música religiosa en romanç en el classicisme». A: Xavier Aviñoa Pérez (coord.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Vol. II. Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62.

Rifé i Santaló, Jordi (2004). «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. 2, pàg. 131-143.

Vilar Torrens, Josep Maria (1999). «La teoria». A: Xosé Aviñoa Pérez (coord.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Vol. II. Barroc i Classicisme*. Barcelona: Edicions 62.

Un compositor olvidado en la transición del siglo xviii al xix: Juan López de Pineda (1763-ca.1826), maestro y organista de las colegiatas de Talavera de la Reina y Antequera

Paulino Capdepón Verdú
Universidad de Castilla-La Mancha
Centro de Investigación y Documentación Musical-Unidad Asociada al CSIC

1. Introducción

El siglo xviii representó para Talavera una época de desarrollo económico, favorecido por el impulso de la política reformista de tinte ilustrado de los Borbones, muestra de lo cual fueron la fundación de la Real Fábrica de Sedas o el desarrollo de la industria alfarera.[1] Dicha etapa viene a coincidir con la etapa histórica de mayor esplendor de la colegiata de Santa María la Mayor, que coincide con los magisterios de Francisco Eugenio García, Juan López de Pineda y José Cortasa Rives. Sin embargo, los primeros síntomas del deterioro de la posición de la colegiata y de la propia capilla comienzan a detectarse a finales de aquel siglo, que se agravan con motivo de la crisis de 1804 debido a las malas cosechas, por lo que el Ayuntamiento de Talavera se vio en la obligación de crear una Junta de Socorro y Beneficencia, a imitación de otras poblaciones, y la falta de pan obligará a importar grano de Toledo, Madrid y otros lugares.[2] Tales problemas de subsistencia se traducirán en secuelas de hambre, paro, carestía y conflictividad social, todo lo cual se agudizó durante la guerra de la Independencia y en los años sucesivos.

Tras la finalización de dicha guerra, Talavera vivirá la pugna entre absolutismo y liberalismo, llegando incluso a la persecución personal y a la quema pública tanto de los ejemplares existentes de la Constitución de 1812 como de publicaciones de carácter liberal, acompañado todo ello por la adopción de medidas populistas como la rebaja del precio del pan con el fin de ganar a la población para la causa del monarca: incluso una representación del consistorio visitará la corte en mayo de 1814 con el fin de mostrar la adhesión del pueblo de Talavera a la causa del Deseado.[3]

1. Sobre tales aspectos, consúltense Fernández y Sánchez, Ildefonso (1893). *Historia de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina: Imprenta Rubalcaba (Edición facsímil: Talavera de la Reina: Nupredsa, Talavera, 1983); González Muñoz, Maricarmen (1975). *La población de Talavera de la Reina*. Toledo: Diputación Provincial; González Muñoz, Maricarmen (1980). «Talavera de la Reina en el tránsito a la época contemporánea (1792-1817)». *Anales Toledanos*, vol. 13, págs. 125-156; González Muñoz, Maricarmen (2010-2011). «Años de destrucción. Pérdidas en el patrimonio histórico de Talavera de la Reina en la década de los setenta (s. xx)». *Cuaderna*, vols. 18-19, págs. 161-178.

2. Véase al respecto García Ruipérez, Mariano (1994). «Hambre y epidemia en Talavera a principios del siglo xix». En: *Talavera en el Tiempo. Primer Ciclo de Conferencias 92*. Talavera de la Reina: Ayuntamiento, págs. 212-222. Un estudio más amplio sobre tal cuestión puede consultarse en su tesis doctoral: García Ruipérez, Mariano (2002). *Revueltas sociales, hambre y epidemia en Toledo y su provincia. La crisis de subsistencias de 1802-1805*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

3. Peñalver, Luis Francisco (2006-2007). «Talavera de la Reina, mayo de 1814: ¡Que se queme la Constitución! Acontecimientos en Talavera tras la llegada de Fernando VII a España. La vuelta al absolutismo». *Cuaderna*, vol. 14-15, pág. 89. Consúltense, asimismo, Peñalver, Luis Francisco (2011). «Talavera de la Reina y la Constitución de 1812. Tres momentos

Otro factor determinante en estas primeras décadas del siglo xix fue el proceso desamortizador, que afectó a Talavera, pues la ciudad aglutinaba una extensa comarca, la mayor parte de cuyas tierras eran de titularidad eclesiástica, pertenecientes a trece comunidades religiosas. A estas propiedades es necesario sumar las del clero secular, distribuido en siete parroquias, así como numerosas instituciones como cofradías, ermitas y hospitales, todas ellas con bienes, fundaciones o memorias vinculadas.[4]

Por lo que se refiere a la capilla de música de la colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, será a partir de comienzos del siglo xvii cuando se cree la primera ración de órgano y se configure el organigrama de la capilla musical, formada por cantores, mozos de coro e instrumentistas, al frente de todos los cuales se situaban un maestro de capilla y un organista, funciones que, si durante el siglo xvii estaban separadas, a partir del mandato de Antonio Martín, a finales del xvii, recayeron en la misma persona, razón por la que podemos hablar de la figura del maestro de capilla-organista. Puesto que a tal figura estaba aneja una ración, solo los clérigos podían desempeñar este ministerio que se proveía por rigurosa oposición, dada a conocer mediante edictos que se enviaban a las catedrales de Toledo, Plasencia y Ávila, así como a la iglesia de Nuestra Señora del Buen Suceso de Madrid, añadiéndose en ocasiones puntuales las catedrales de Salamanca y Valladolid o la colegiata de Alcalá de Henares.

Ateniéndonos al estudio detallado de la trayectoria de los maestros-organistas de Talavera desde la fundación de la capilla de música hasta su desaparición en 1851, se desprende que la mayor parte de los responsables de tal función han nacido en Talavera o se han formado en el seno de la propia capilla, sin que apenas aspiren a ocupar otros puestos de mayor relevancia en otras capillas: son los casos de músicos como Antonio Martín, Bernardo García Peletero o Vicente Sánchez. Por el contrario, músicos como Juan López de Pineda, José Cortasa o Francisco Bernal, que ni nacieron ni se formaron en Talavera, intentaron en varias ocasiones optar a otras funciones fuera de Santa María la Mayor: al primero de ellos dedicamos este capítulo.

2. Juan López (1763-ca.1826)

2.1. Inicios

Nacido en la villa burgalesa de Pineda de la Sierra en 1763, se formó musicalmente en la Catedral de Burgos en calidad de mozo de coro: sorprende que siendo aún mozo de coro intentara optar «para ejercitar y mérito» a la organistía burgalesa tras la vacante producida a causa del fallecimiento de Manuel José Marín: el cabildo burgalés accedió a admitir en la oposición a López, pero sin derecho a plaza.[5] Además de Juan López, los pretendientes a la plaza de organista fueron Manuel Pascual (organista de Santo Domingo de la Calzada), Ambrosio Cardóniga (organista de Santander), Juan de Sansotis (organista de Zamora), Francisco Pérez (organista de Hospital del Rey) y Joaquín Sánchez (organista

para recordar en el bicentenario de *La Pepa*». *Alcalibe*, vol. 11, págs. 112-128; Blanco, Miguel Ángel (2011). «La Talavera de 1812: contexto demográfico, socioeconómico y político». *Alcalibe*, vol. 11, págs. 129-153.

4. Blanco, Miguel Ángel (2006-2007). «Agricultura y ganadería talaveranas del siglo xix. Ilustración, tradición y fallida reforma liberal». *Cuaderna*, vol. 14-15, pág. 111. Para mayor información sobre la desamortización en Talavera, consúltense Feijoo Gómez, Albino (1990). *La desamortización del siglo xix en Castilla-La Mancha*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Higueruela, Leandro (1995). *La desamortización en Talavera de la Reina*. Talavera: Ayuntamiento.

5. Archivo de la Catedral de Burgos (a partir de aquí se citará como ACB), *Actas Capitulares*, Registro 116 (1780-1782), Acta de 12-03-1781, fol. 178r. Citado en López-Calo, José (1996). *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. vii: *Documentario musical (V)*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, págs. 54-55.

de Burgo de Osma), siendo este último el que obtuvo la plaza por mayoría de votos.[6] Sin embargo, a la hora de emitir las censuras, el presidente del tribunal, a la sazón, el maestro de capilla Antonio Abadía, no había incluido a López, a diferencia de la actuación del otro miembro del tribunal, el organista José Jordán; ello motiva la correspondiente reclamación del mozo de coro, que, además, aprovecha la ocasión para denunciar el método de enseñanza de Abadía con respecto a los mozos de coro, así como su ausencia con la excusa de la composición de un *Miserere*. Esta reclamación da como resultado una advertencia privada al citado maestro de capilla para que los músicos y mozos de coro no pierdan el respeto a su superior.[7] Lo cierto es que, a los pocos meses, debido a la posible mala relación con el maestro que denotaba la reclamación anterior o bien motivado por el deseo de perfeccionar sus estudios de órgano en Madrid, Juan López se despidió del cabildo: no solo se le concede permiso, sino que el organismo colegiado burgalés reconoce los servicios prestados sustituyendo a los organistas titulares en sus enfermedades y ausencias, por lo que se le otorga una ayuda de costa para trasladarse a su nuevo destino.[8] En Madrid, según narra el propio López en el memorial al cabildo talaverano que citaremos posteriormente, es alumno del organista de la Real Capilla de Madrid, José Lidón: durante esta etapa, antes de su llegada a Talavera, intentó opositar a la organistía en la Catedral de Calahorra, quedando en segundo lugar, y en 1785 pretendió convertirse en ayudante de uno de los organistas titulares de la Catedral de Burgos, José Jordán, tal como se refleja en septiembre de 1786:[9] dicho ofrecimiento fue rechazado, sin embargo, por el cabildo burgalés bajo la excusa de que era

> […] obligación de todos los músicos poner sustitutos por cuenta de sus prebendas en caso de necesidad, y con aprobación de V. S., hallándose en el día los dos organistas buenos, sanos y bastante ligeros para subir a los órganos, no contempla necesidad para que don José Jordán tenga sustituto, y cuando éste no pudiese, tiene su compañero obligación a sustituirle, pero aún cuando fuese necesario sustituto a don José Jordán, debía éste pedirlo al Cabildo, y no consta en este memorial cosa alguna de don José Jordán, más que lo que expone el suplicante […].[10]

2.2. Primera etapa en Talavera (1787-1788)

El 15 de diciembre de 1786 se convocan oposiciones para ocupar la vacante producida por el fallecimiento de Francisco Eugenio García. La oposición pública se lleva a cabo en los mismos términos que otras veces: cincuenta días de plazo y envío de edictos a otras catedrales, pero en esta ocasión destaca la novedad de que se incluye la Catedral de Salamanca como una de las instituciones destinatarias del edicto:

> Mandaron dichos señores se copie en este libro uno de los edictos que se pusieron para la oposición de la ración de organista que es el siguiente: 'Edicto. Nos, el Deán y Cabildo de la santa Iglesia Colegial Santa María la Mayor de esta villa de Talavera: hacemos saber a las personas a quienes lo contenido en este nues-

6. ACB, *Actas Capitulares*, Registro 116 (1780-1782), acta de 12-03-1781, fol. 200v. Citado en López Calo, José (1996). La música en la Catedral de Burgos. Vol. VII: Documentario musical (V). Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, págs. 56-57.

7. ACB, *Actas Capitulares*, Registro 116 (1780-1782), acta 27-04-1781, fol. 202v. *Ibid.*, págs. 57-58.

8. ACB, *Actas Capitulares*, Registro 116 (1780-1782), acta de 09-07-1781, fol. 246r. *Ibid.*, pág. 60.

9. ACB, *Actas Capitulares*, Registro 118 (1784-1787), acta de 18-09-1786, fol. 420v. *Ibid.*, pág. 94.

10. ACB, *Actas Capitulares*, Registro 118 (1784-1787), acta de 22-09-1786, fol. 422r. *Ibid.*, págs. 94-95.

> tro edicto toca o tocar puede en cualquier manera, como por muerte de don Francisco García, presbítero racionero organista que fue de esta santa Iglesia, se halla vacante la dicha prebenda de racionero organista y siendo preciso proveerla en persona idónea, y benemérita para que la sirva y cumpla sus cargas, mandamos se fijen edictos en esta villa y otras partes que es el presente, por el cual citamos y llamamos para que dentro de cincuenta días o el de la hora que damos y asignamos por todo término perentorio, parezcan ante Nos y del infrascrito nuestro Secretario los que quisieren oponerse a dicha prebenda de racionero organista, lo hagan en el referido término para ser examinados en esta nuestra santa Iglesia; y pasado dicho término se ha de proveer en el más idóneo y benemérito; que para todo ello citamos y llamamos en forma a los que quieran oponerse. Y para que venga a noticia de todos, mandamos que este nuestro edicto se fije en una de las puertas principales de esta santa Iglesia Colegial y esté fijado por término de cincuenta días. Fecha en nuestro Cabildo de esta villa de Talavera, en trece días del mes de diciembre de mil setecientos ochenta y seis años. Don Diego en la Peña y Cepeda. Don Bernardo Tirado. Por el Cabildo en la santa Iglesia Colegial en Talavera: don Simón Gómez Ibáñez, Secretario'. En dicho día trece de diciembre se fijó el edicto antecedente en la puerta principal del Cierzo en esta santa Iglesia y se enviaron los demás, siendo uno a Toledo, otro a Madrid, otro a Ávila, otro a Plasencia y otro a Valladolid. Cumplen los cincuenta días en treinta y uno de enero de setecientos ochenta y siete.[11]

Al poco tiempo se recibe en la colegiata un memorial de Juan López, en el que expresa sus deseos de acceder a la plaza de organista, y entre sus méritos aduce su formación en la Catedral de Burgos, sus estudios de perfeccionamiento con el organista de la Real Capilla de Madrid, José Lidón, y sus oposiciones a la organistía tanto de Burgos como de Calahorra, tal como hemos observado anteriormente. Dado que se trata del único candidato que ha decidido presentarse a la oposición, se admite que se le examine inmediatamente, tarea que recae en el sochantre en lo que respecta al órgano y en el maestro de capilla interino, Vicente Almántiga, en lo que concierne a la composición.[12] Tras obtener la aprobación de los dos examinadores, el acta de nombramiento del nuevo maestro-organista (en la que se recuerdan las cargas de la ración —entre las cuales se destaca la enseñanza de los mozos de coro—, y se le urge para que se ordene) dice así:

11. Archivo de la colegiata de Talavera de la Reina (a partir de aquí se citará como ACTR), *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 15-12-1786, fol. 107r.-v.

12. «Memorial de don Juan López. Opositor a la ración de Organista. "Ilustrísimo Señor: don Juan López, clérigo en prima tonsura, de edad en 24 años, natural en la villa de Pineda en la Sierra, Arzobispo de Burgos. Colegial que fue ocho años en el colegio en Santa Cruz en aquella metropolitana y opositor a una ración de las que tienen la carga de organista, donde mereció obtener el primer lugar en la censura entre los demás coopositores, en donde pasó a la corte de Madrid, en la que ha estado practicando órgano y composición con don José Lidón, organista en su Real Majestad en su capilla, y uno de los opositores que en el mes de julio próximo, concurrió a la oposición de organista, que en la santa Iglesia Catedral de Calahorra vacó por muerte de su último poseedor, donde obtuvo el primer lugar y segundo grado, como consta de la certificación que solamente presentará, entró en voto con el que fue electo, P. A. L. P. A Vuestra Señoría con el mayor respeto dice: ha llegado de su noticia hallarse vacante la plaza de órgano de esta santa Iglesia para cuya oposición se han expedido los correspondientes edictos, y deseando ser uno de los admitidos a dicha oposición: a Vuestra Señoría suplica se digne concederle esta gracia, en que recibirá favor. Otrosí ha llegado a mi noticia que desea ese venerable Cabildo, haga también de Maestro de capilla, a lo que me obligo, desde luego. Juan López". Oído el antecedente memorial y se decretó que esta tarde, día primero en febrero de dicho año, toque el órgano y acompañe los papeles en las Vísperas y hoy mismo tome puntos para mañana, día 2 del dicho mes, se le examine en composición para lo que se dio comisión al Sochantre y a Almántiga: el primero para órgano y el segundo para la composición, ambos músicos de profesión e individuos de la capilla de esta santa Iglesia, todo mediante haber cumplido el término a los cincuenta que se señalan por los edictos fijados a esta oposición por este Cabildo y ser sólo el dicho pretendiente el que se ha presentado. Y en este estado hizo saber este Cabildo a los señores don Nicolás José Lobo y don Agustín Finado que no asistieron por hallarse enfermos, y enterados, dijeron se conformaban en todo lo acordado. Y en esta forma se concluyó este Cabildo, a que yo, el Secretario, certifico». ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 01-02-1787, fol. 123r.-v.

> Adición al Cabildo de 4 de febrero de 87. Y leída la cédula de aviso, se acordó hacer el nombramiento de racionero Organista por votos secretos, como se hizo empezando el señor Deán y así sucesivamente por su antigüedad todos los demás señores capitulares que se expresan en el Cabildo estuvieron presentes y en este estado pasé a las casas de los señores don Nicolás Lobo y don Agustín Tirado que se hallaban enfermos y les hice saber el acuerdo del Cabildo, en cuya virtud me entregaron sus votos respectivos por escrito y volviendo a esta sala capitular, en donde esperaban los señores presentes y ya precitados, se unieron estos dos votos últimos a los antes dados y registrados, se halló estar electo por tal racionero Organista don Juan López, clérigo de prima tonsura, natural de Pineda de la Sierra, arzobispado de Burgos, a quien se llamó, y entró en esta sala capitular y por el señor Deán se le hizo presente lo determinado por el Cabildo, que permanecía formado, y las cargas de la prebenda. Encargándole el cuidado y enseñanza de los mozos del coro en esta Iglesia y la posible brevedad en acabarse de ordenar dicho nuevo electo, que él respondió a todo era su ánimo aceptar y aceptó la dicha prebenda con sus cargas y cumplir exactamente con su obligación, esto mediante haberle nombrado el Cabildo nombrado Maestro de capilla, como allí consta y mediante hallarse el señor don Narciso Orozco ausente de esta villa, en esta forma se concluyó este Cabildo, de que yo, el Secretario, certifico. Trucho.[13]

El nombramiento oficial de Juan López como nuevo maestro de capilla-organista de la colegiata de Talavera de la Reina tuvo lugar el 5 de febrero de 1787. De lo transmitido en la correspondiente acta capitular se deduce que López obtuvo la plaza por unanimidad de votos. En el mismo acto se le nombró, asimismo, maestro de capilla, manteniendo de esta manera la costumbre de reunir ambos cargos en la misma persona:

> Cédula. Jerónimo García Carretero, Pertiguero de la santa Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de esta villa, avisad a todos los señores capitulares para que mañana, después de horas, se junten en la sala capitular para hacer nombramiento de la plaza de racionero organista de esta dicha Iglesia con apercibimiento de que se hará con los presentes y parará todo perjuicio a los señores que no asistan. Dada en Talavera, a tres del mes de febrero de mil setecientos ochenta y siete. Don Diego de la Peña y Cepeda.
>
> Nombramiento de racionero organista. Nos, del Deán y Cabildo de la insigne Colegial de Santa María la Mayor de esta villa de Talavera de la Reina. Habiendo vacado en el día ocho de noviembre del año de mil setecientos ochenta y seis la prebenda de organista racionero en esta santa Iglesia por muerte de don Francisco García, presbítero, su último poseedor, [ha] mandado a consecuencia fijar edictos por el término de cincuenta días perentorios, llamando a opositores, los cuales, pasados, y no haberse presentado más que don Juan López, clérigo de prima tonsura de Pineda de la Sierra, arzobispado de Burgos, en virtud de nuestro acuerdo fue examinado por los censores que nombramos, cuya censura, vista, se acordó votar dicha prebenda por votos secretos, como efectivamente se hizo, y salió electo por todos los votos, en cuyos términos y con informes de su conducta y buenas costumbres, se acordó darle el nombramiento de racionero organista para que acuda al Excelentísimo señor don Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de Toledo, nuestro dignísimo prelado, para que se sirva darle la colación de esta prebenda y que pueda cumplir sus cargas, y en su consecuencia y para dicho fin, damos el presente firmado, de dos de Nos, como es costumbre, y refrendado de nuestro Secretario en nuestra sala capitular, hoy cinco de febrero del año de mil setecientos ochenta y siete.

13. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 04-02-1787, fol. 125r.-v.

> Asimismo, los dichos señores nombraron por Maestro de capilla de música en esta santa Iglesia al dicho don Juan López en la forma y con los emolumentos que lo tuvo don Francisco García, su antecesor.[14]

Figura 1. Colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina.
Fuente: Wikimedia Commons.

Nada más ser nombrado, López solicita un adelanto a cuenta de sus futuros honorarios para poder vestirse y hacer frente a una serie de contingencias urgentes. Como viene siendo habitual en estos casos, los dos órganos competentes en la materia, la mesa capitular y la fábrica, intervienen para anticipar al nuevo maestro-organista 700 reales:

> Habiendo hecho presente el señor Deán al Cabildo la súplica que don Juan López, nuevo electo racionero Organista de esta santa Iglesia a que el Cabildo le adelantase algunos maravedíes para vestirse y otros gastos que en el día le son indispensables y a cuenta de su prebenda, que pagará según sea del agrado de Su Señoría. Lo que, oído por todos los señores presentes y después de tratado el particular, acordó se le adelanten setecientos reales a cuenta de su prebenda mediante las causas expuestas, es a saber, los cuatrocientos reales en la mesa, pagados por el señor don Ignacio Corral, canónigo y su Receptor, y los trescientos en la fábrica y por el señor don Nicolás Lobo, también canónigo y su Obrero, dando a dichos señores sus respectivos recibos y en ellos expresado los pagará don Juan a voluntad del Cabildo.[15]

14. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 04-02-1787, fol. 125r.-v.
15. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 09-02-1787, fol. 127v.

Por su parte, la toma de posesión, siguiendo el ritual tradicional de casos anteriores (que incluía la lectura en latín del título de la ración, expedido por el arzobispo Lorenzana), se celebró el 22 de febrero de 1787.[16]

Entre las principales funciones de Juan López al frente de la capilla talaverana cabe destacar las que a continuación se citan, las cuales no difieren de las responsabilidades de otros magisterios musicales:

- La composición de nuevas obras para el culto divino (entre las que destacan los villancicos del Corpus y de Navidad, para cuya elaboración se les eximía de sus deberes habituales con el fin de que pudieran concentrarse en su elaboración).
- La dirección de los ensayos e interpretaciones en las diferentes festividades litúrgicas y paralitúrgicas.
- La supervisión y aprobación en la contratación de mozos, cantores e instrumentistas.
- La responsabilidad en el mantenimiento de los fondos musicales y del instrumental de la capilla.
- El reparto de los beneficios obtenidos por la capilla en actuaciones extraordinarias religiosas o profanas fuera de la colegiata.
- El mantenimiento de la disciplina interna.
- La emisión de informes con destino al cabildo cuando así lo requiriera este.
- La enseñanza de los mozos de coro.

16. «Y así juntos, entró en este Cabildo Jerónimo García Carretero, Pertiguero de esta santa Iglesia y dio fe haber avisado y llamado a todos los señores capitulares que residen en esta villa con la cédula del tenor siguiente: "Cédula. Jerónimo García Carretero, Pertiguero de la insigne Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de esta villa: avisad a todos los señores canónigos de ella que para hoy por la tarde después de horas, día veintidós del corriente se junten a Cabildo en su sala capitular de dicha santa Iglesia para ver un título de la ración de Organista, que vacó por muerte de don Francisco García, despachado por el excelentísimo señor don Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de Toledo, nuestro dignísimo Prelado, a favor de don Juan López, clérigo de prima tonsura para en su vista resolver sobre ello lo que convenga, con apercibimiento que se hará con los presentes y a los ausentes parará el perjuicio que haya lugar. Fecha: en Talavera, a veintidós de febrero de mil setecientos ochenta y siete. Don Diego de la Peña y Cepeda. Por la insigne Iglesia Colegial de Talavera: Ignacio Trucho".
Y leída dicha cédula entró en este Cabildo don Juan López, clérigo de prima tonsura y requirió a dichos señores Deán y canónigos con un título y provisión del excelentísimo señor don Francisco Antonio Lorenzana, Arzobispo de Toledo, mi señor, despachado a su favor de una prebenda de racionero Organista de esta santa Iglesia, vacante por el fallecimiento de don Francisco García, y pidióse le diese la posesión de ella y volvió a salir y dichos señores mandaron leer e inserir en este libro el dicho título, lo cual se hizo y su tenor es el siguiente […].
Posesión. Y así visto, leído e inserto el dicho título, los dichos señores obedeciéndole con todo respeto, mandaron que sin perjuicio y de las constituciones de esta santa Iglesia, se le dé la posesión de dicha ración de Organista al dicho don Juan López en la silla undécima del coro del señor Deán y la que le toca, y comisión para ello al señor licenciado don Joaquín Botino, canónigo, para cuyo efecto se le mandó entrar en la sala capitular a dicho don Juan López y, puesto de rodillas, en manos del señor Deán hizo la protestación de la fe y juramento de guardar y cumplir las constituciones, ordenanzas y loables costumbres de esta santa Iglesia y su Cabildo y las que corresponden al ejercicio de organistas, poniendo para ello las manos en los santos evangelios, según estilo, y luego el dicho señor canónigo don Joaquín Botino, usando de su comisión tomó de la mano al dicho don Juan López y le llevó y entró en el dicho coro de esta santa Iglesia y estando en él y junto a la dicha silla señalada, dijo que le daba y dio posesión real, actual, corporal, *vel quasi*, y en forma en la dicha silla de la referida ración de Organista, sin perjuicio de tercero y de las regalías y costumbres de este Cabildo, que no se opongan a lo ejecutado en la razón, para que la goce y disfrute, y de sus emolumentos, honras y regalías; protestando ampararle y defenderle en ella, sin permitir que se le inquiete ni perturbe y el dicho don Juan López tomó dicha posesión y en señal de ella se sentó en dicha silla, derramó dinero en el coro y se tocaron las campanas de esta santa Iglesia e hicieron los demás actos y ceremonias que se acostumbran en tales casos sin contradicción alguna y lo pidió por testimonio y a los presentes que le fuesen testigos, y lo fueron entre otras muchas personas el señor don José Carrasco de Huerta, don José Gómez de las Heras, ambos presbíteros racionero de esta santa Iglesia, y Francisco Rubio, Subchantre de ella. Después de lo cual, dicho señor canónigo comisario volvió a dicha sala capitular con el dicho don Juan López, quien abrazó a los dichos señores Deán y canónigos, a excepción del señor don Agustín Tirado, que no asistió por hallarse enfermo, de que el Pertiguero hizo presente al Cabildo, de todo lo cual yo, el infrascrito Secretario doy fe. Ante mí, Ignacio Trucho García». ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 22-02-1787, fol. 134v.-137r.

Un hecho crucial tiene lugar en mayo de 1787 y motivará que Juan López elabore una serie de mandatos para el buen gobierno de la capilla: nos estamos refiriendo a la participación de López acompañando a la capilla durante la interpretación de la Salve en la ermita de Nuestra Señora del Prado. A instancias de uno de los miembros de la capilla, el conflictivo Antonio de Sosa, se niega al maestro el cobro de la parte y media que le correspondía de los emolumentos, como era habitual, con motivo de haber acompañado este a la capilla durante la Salve interpretada en la ermita de Nuestra Señora del Prado:

> En cumplimiento de la comisión dada por el Cabildo en el celebrado el día veintisiete de abril próximo del corriente a los señores don Diego de la Peña y Cepeda, Deán, y a don José de Castro, ambos canónigos de esta santa Iglesia, en razón de examinar varios capítulos puestos por el Maestro de capilla actual de esta santa Iglesia que contiene a la letra como se sigue: 'Ilustrísimo señor: don Juan López, como racionero Organista y Maestro de capilla que soy de esta santa Iglesia digo que el sábado próximo pasado, asistí a tocar el órgano a la Salve que canta la capilla en la ermita de Nuestra Señora del Prado como fiesta que es de capilla y teniendo en dicha fiesta parte y media el Maestro, como es costumbre no sólo en esta santa Iglesia sino en todas las demás me se mandó quitar, como en efecto lo hicieron, por Antonio de Sosa, no hallando más motivo para esto que el que Su Señoría Ilustrísima puede conocer. En esta atención, pido y suplico a Su Ilustrísima que le castigue mandando se le prive de voz y voto en las juntas que tenga la capilla pues no ignora Su Ilustrísima que es el único que se propasa a más de lo regular. Pido que a mí se me dé la parte y media que me correspondió en aquella fiesta. Esto no lo hago, instimulado del interés sí sólo por guardar las exenciones que me pertenecen como Maestro y que a un mismo tiempo sepan y vean que Su Ilustrísima guarda justicia en todo, que si ésta no ven, harán lo que les dé la gana como hasta aquí. También digo que para el buen gobierno de la capilla me es preciso y necesario el exponer estos documentos arreglados a la razón pues aunque yo mande cosa que sea regular, se queda de la misma manera y para no molestar a Su Señoría Ilustrísima cada día con memoriales, pido se me aprueben dichos documentos, salvo alguno que Su Ilustrísima no tenga por conveniente poniendo fija multa de una vez al que falte alguno, tanto para ellos como para mí, y que esta sea para lo que Su Ilustrísima disponga haciéndolo saber a la capilla por su Secretario pues si Su Ilustrísima no toma esta determinación me es imposible el poder gobernar la capilla. Espero este favor interin pido a Dios guarde a Su Ilustrísima en su mayor obsequio. Talavera y abril veintiséis de mil setecientos ochenta y siete. Su afecto y seguro servidor que sus manos besa, Juan López'.[17]

El cabildo da la razón a su maestro, aprueba con matices los citados doce mandatos, pero este vuelve a quejarse de la inobediencia de los músicos:

> Memorial del Maestro de capilla. Habiéndose leído memorial de don Juan López, racionero Organista y Maestro de capilla de esta Iglesia, quejándose de que algunos músicos no le obedecen en cuanto a las providencias dadas últimamente por el celebrado en dieciocho del corriente y notificación hecha en aquel día por el Secretario capitular, se acordó se le haga saber a dicho Maestro junte la capilla y así ejecutado, se les requiera a todos cumpliesen con lo mandado por el Cabildo en aquel día, y si tuviere que hacer presente alguna cosa, lo hagan por memorial al Cabildo.[18]

17. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, fol. 20, acta de 18-05-1787, fol. 169v.-170r.
18. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 25-05-1787, fol. 175r.

La reacción de los músicos de la capilla no se hace esperar: prometen atenerse a lo contenido en los doce mandatos salvo algunos con los que no están de acuerdo y solicitan una copia de los mencionados para saber a qué atenerse. Tras la negativa inicial de López a entregar a los músicos una copia de sus mandatos, el cabildo ordena que reciban la copia, así como las matizaciones hechas por este:

> Habiéndose leído memorial presentado por la capilla de esta santa Iglesia y sus músicos, los que con todo respeto y mayor veneración hacen presente al Cabildo como en el día veintiséis de mayo próximo pasado, se les notificó e hizo saber por el presente Secretario capitular un decreto al Cabildo con ciertos capítulos a los que todos prometen obedecer, a excepción de algunos, que sin que el Cabildo los oiga, dicen no pueden ni deben hacerlo, y mediante que se les ha dado para que no les pare perjuicio y den la respuesta correspondiente, han pedido al Secretario capitular les dé un tanto de dicho decreto y habiéndole dado éste el Maestro de capilla, y pedido los que representan a dicho Maestro, no quiere darle habiendo dicho no le ha de dar, en cuya atención claman y piden al Cabildo o que el señor Maestro de capilla les entregue el citado decreto o que el dicho Secretario les dé otro para con él ver lo que tienen que pedir deseando, como hombres de bien, dar gusto en todo al Cabildo. Tratado por el Cabildo el contenido de este memorial, acordó se les dé una copia de los documentos presentados por el Maestro y aprobados por el Cabildo expresando los ampliados y limitados según su último estado.[19]

En noviembre de 1787, Juan López participa como examinador en las oposiciones que deben elegir al nuevo sochantre de la colegiata,[20] y de las que resultará elegido Eugenio Díaz, sochantre en la colegiata de Escalona.

Poco tiempo duró el mandato de Juan López al frente de la capilla musical de Talavera, pues en junio de 1788 presenta su dimisión sin que se ofrezcan las razones de esta repentina decisión, aunque todo apunta a que decidió abandonar el estado sacerdotal:

> Memorial del racionero organista. Se leyó un memorial de don Juan López, racionero organista de ella, en que hace dimisión de dicha ración, cuyo tenor es el siguiente: 'Ilustrísimo señor: don Juan López, racionero organista y Maestro de capilla de esta santa Iglesia, puesto a sus pies de su Señoría Ilustrísima, con la mayor veneración y respeto: hace presente que habiendo considerado y mirado despacio lo perfecto que es el estado eclesiástico: dice no hace ánimo seguir con dicha ración, por cuyo motivo la pone en sus manos, esperando de su gran piedad le ampare en el modo que su Ilustrísima tenga por más conveniente para servir en esta santa Iglesia, favor que espera recibir de la gran piedad de su Señoría Ilustrísima con la obligación de pedir a Dios guarde a su Ilustrísima muchos años en su mayor obsequio. Talavera y junio, dieciocho de mil setecientos ochenta y ocho, su atento servidor Juan López'. Y así leído, se le admitió y para mayor seguridad de la deja, se acordó compareciese dicho don Juan a ratificarla, como con efecto compareció en este Cabildo y la ratificó expresando la hacía de su espontánea voluntad, en cuya atención se acordó quedarse vacante dicha ración desde hoy y que se fijen los edictos en la forma acostumbrada y que a mayor abundamiento firme esta diligencia el referido don Juan por la parte que le toca, como con efecto firmó. Y en esta forma se concluyó este Cabildo, de que certifico. Juan López. Por nuestra, el Secretario, José Guzmán y Guerrero.[21]

19. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 15-06-1787, fol. 177r.
20. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 07-11-1787, fol. 234r.-235v.
21. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 18-06-1788, fol. 290v.-291r.

2.3. Organista y maestro en la colegiata de Antequera

Al poco tiempo de haber abandonado el cargo en Talavera, solicita una certificación de su labor en la colegiata y de su conducta: «[…] y el otro de don Juan López, racionero Organista que fue de esta Iglesia, en el que pidió se le diese una certificación de su cumplimiento y asistencia y además de sus buenas costumbres y modo de vivir. Y visto, se mandó se le diese como pedía».[22]

Según María Teresa Díaz Mohedo, Juan López se estableció en Lucena —donde posiblemente ejerció algún cargo musical en la iglesia parroquial de San Mateo en aquella ciudad cordobesa—, y desde Lucena optó en julio de 1792 a la organistía de la colegiata de Antequera: los pretendientes fueron Manuel Calvo, natural de Granada; Antonio Trujillo, tenor de la capilla de Antequera; Francisco Montijano, natural de Granada y organista de la Catedral de Baeza; Tomás Villalba, natural de Lucena y organista en Priego, y Juan López, residente en Lucena.[23] Fue responsable del examen el entonces maestro de capilla de Antequera, José Zameza, y este consistió en los siguientes apartados:

1. Tocar a su arbitrio un cuarto de hora cada uno, o el tiempo necesario para manifestar su habilidad y manejo de registros.
2. Tocar un verso sobre el *Pange Lingua* y otro sobre el *Ave maris Stella* por el tono que les apuntara el bajón.
3. Trabajar un paso a cuatro y tocarlo al órgano.[24]

Juan López se impuso a sus contrincantes y permaneció durante cuatro años en calidad de organista de la colegiata, ya que, con motivo del fallecimiento del maestro titular, José Zameza, también optó y salió triunfador de la oposición convocada para sustituir al citado Zameza al frente del magisterio. Además de López, los opositores al magisterio fueron Luis Lezcano, músico de la capilla antequerana; Miguel Jurado, natural de Cádiz, y Dionisio Rodríguez, natural de Totana y maestro de capilla de la colegiata del Salvador de Granada. Actuó como censor de las pruebas Jaime Balius, quien afirmó de las pruebas de López lo siguiente:

22. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 20, acta de 04-07-1788, fol. 294r.-v.

23. Díaz Mohedo, María Teresa (2004). *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo xviii. El magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera: Centro de Documentación Musical de Andalucía, pág. 156. De esta misma autora véanse Díaz Mohedo, María Teresa (2001). «La Iglesia Colegial de Antequera: organización y funcionamiento de su Cabildo». *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 12, págs. 413-426; Díaz Mohedo, María Teresa (2004). «Música y músicos en la colegiata de Antequera». En: Jesús Romero (coord.). *La Real Colegiata de Antequera: cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*. Antequera: Archivo Histórico Municipal, págs. 259-276; Díaz Mohedo, María Teresa (2005). «La Iglesia Colegial de Antequera y su capilla de música en la segunda mitad del siglo xviii». *Revista de Musicología*, 28/1, págs. 280-294. Por su parte, los datos que ofrece Messa Poullet, Carlos (2000). «Juan López». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: SGAE, pág. 999, son incompletos y están referidos solo a su estancia en Antequera, basados, a su vez, en Llordén, Andrés (1979). «Notas históricas de los maestros de capilla en la colegiata de Antequera». *Anuario Musical*, vols. 31-32, págs. 115-155, y Llordén, Andrés (1980). «Maestros organistas de la colegiata de Antequera». *Anuario Musical*, vols. 33-34, págs. 51-79. Son, asimismo, escasos los datos en Martín Tenllado, Gonzalo (1999). «Antequera». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: SGAE, pág. 486. Sobre las capillas musicales de las colegiatas, consúltese, asimismo, el artículo de Castillo, Mercedes (2010). «La colegiata [o iglesia colegial] como entidad musical en Andalucía y su proyección en América; una reflexión sobre la exportación de modelos institucionales». En: Antonio García-Abásolo (coord.). *La música de las catedrales andaluzas en América y su proyección en América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Servicio de Publicaciones de CajaSur, págs. 279-298.

24. Díaz Mohedo, María Teresa (2004). *La capilla de música…*, *op. cit.*, pág. 156.

Bien trabajado, todos sus intentos son muy propios, gradúa las voces muy bien como Música sin instrumentos, sigue el invento (o paso del Amén) con mucho primor, formándose otro intento para más variación, y prosiguiendo los dos con mucha naturalidad; toda esta obra está con mucha pureza del Arte.[25]

Figura 2. Colegiata de Santa María la Mayor de Antequera. Fuente: Wikimedia Commons.

En 1798 había tenido lugar el fallecimiento del organista titular de la Catedral de Jaén, Mauricio Soler,[26] razón por la que el maestro de capilla de dicha Catedral, a la sazón, Ramón Garay, ofreció el cargo, entre otros, a Juan López:[27] este respondió que solo aceptaría el cargo bajo determinadas condiciones:

25. Archivo de la colegiata de Antequera (a partir de aquí se citará como ACA), libro XXIV, acta de 07-11-1796, fol. 204r.-205v. Citado en Díaz Mohedo (2004). *La capilla de música…*, *op. cit.*, pág. 157. Contrasta este dictamen favorable con el juicio tan negativo que el propio Balius emitió sobre las cualidades de Ramón Garay en 1786 con ocasión de las oposiciones a maestro de capilla de la Catedral de Jaén: ante la protesta de Garay por las opiniones de Balius, el cabildo consintió que otros maestros examinaran los ejercicios realizados por Garay, concretamente el maestro de la Real Capilla, Antonio Ugena, el maestro de la Catedral de Toledo, Francisco Juncá, y el maestro de la Catedral de Sevilla, Antonio Ripa, quienes informaron favorablemente sobre el candidato a ocupar el magisterio jiennense, como así ocurrió. Véanse al respecto Capdepón, Paulino (2011). «Ramón Garay (1761-1723), Maestro de capilla de la Catedral de Jaén». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 17, págs. 1-34; Capdepón, Paulino (2016). *El compositor asturiano Ramón Garay*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu. Curiosamente, López y Garay no solo fueron examinados por Jaime Balius, sino que ambos fueron discípulos de José Lidón en Madrid.

26. ACJ, *Actas Capitulares*, vol. de 1798, acta de 16-02-1798, s. f.

27. A la muerte de Soler, el músico de la capilla, Pascual de Luque, pidió autorización para hacerse cargo del órgano provisionalmente hasta que fuese provista la plaza en un nuevo organista titular en lugar de Soler: «Ilustrísimo señor: Pascual de Luque, clérigo tonsurado, músico de la Capilla de esta santa Iglesia, con el debido respeto, hace presente a Vuestra Señoría Ilustrísima que desde su corta edad siempre ha sido y es su inclinación al ejercicio de tocar el órgano, y por lo tanto, de este estudio en el continuar, habiendo conseguido como por fruto de sus tareas el estar tal cual instruido; en cuya atención y en la de que como a Vuestra Señoría Ilustrísima consta ha fallecido el organista de esta santa Iglesia, don Mauricio Soler, quisiera el

> Antequera. Señor don Ramón Garay y muy señor mío: recibo su manifestándome su mucho afecto, del que nunca he dudado, y menos en esta ocasión, y por don Miguel de Ávila he sabido la muerte de nuestro don Mauricio, la que he sentido mucho, y Dios por su misericordia le haya recogido su alma. Contestando a la de usted debo decir a usted con toda claridad que en esta me hallo con buena salud, contento y muy estimado de mi Cabildo y capilla, que la renta sin mentir no bajo de los 600 ducados, el trabajo es poco; en esta inteligencia, digo a usted que siempre que ese ilustre Cabildo me dé los 600 ducados, no ponga usted duda me iré nombrándome por primer organista, y habiendo otro para alternar por semanas, excepto los días clásicos, que ya sé que estos no entran en cuenta. Creo he hablado a usted con toda claridad, y no dudo hará usted cuanto pueda en el particular, y si acaso esos señores determinaren algo, justo será saber a las obligaciones que me meto. Avíseme usted si es necesario escribir al señor Doctoral, pues no lo hago, por guardar el sigilo que usted me encarga. Repito mis afectos con los de mi esposa, la que se irá gustosa en los términos antecedentes. Besa la mano de usted su afectísimo Juan López.[28]

Los otros candidatos al puesto de organista de la Catedral jiennense fueron los siguientes: un organista de la corte, Alfonso Lidón,[29] Gregorio Vallejo, capellán de la colegial de Lorca, y Santiago Aguirre, recomendado por Joaquín Asiaín, antiguo compañero y organista del Monasterio de San Jerónimo en Madrid.[30] Finalmente, parece que fue Joaquín Asiaín, pese a recomendar a su discípulo Santiago Aguirre, el encargado de dirimir la organistía jiennense, tal como se desprende de un detallado informe,[31] en

suplicante merecer a Vuestra Señoría Ilustrísima el que continuando la protección con que siempre le ha favorecido, le permitiese el que alternativamente por semanas tocase dicho órgano en el lugar de dicho don Mauricio, acompañando en las festividades que ocurriesen, sin que por esta causa fuese visto relevarle de la asistencia al coro, y demás cargas v obligaciones de las plazas que ocupa, consiguiendo con ello el suplicante su adelanto y aprovechamiento en dicho ejercicio, que sirva concederle esta gracia, por la que y las demás que tiene recibidas pedirá a Dios prospere a Vuestra Señoría Ilustrísima muchos años Jaén, 20 de febrero de 1798. Pascual de Luque». ACJ, *Documentos de Secretaría*: Memorial de Pascual Luque (acta de 20-02-1798). Tal petición fue aceptada inmediatamente: «Visto este memorial por los señores Deán y Cabildo de esta santa Iglesia, acordaron dar y dieron liza al suplicante para que se ejercite en el órgano principal de esta santa Iglesia, y suplir en su semana por el difunto don Mauricio Soler hasta que se tome otra provisión de nombrar organista 1º, para lo que se dejará correr favor de la vacante y dieron conocimiento a los señores canónigos Doctoral y Penitenciario para que se sirva tomar noticias en otras ciudades de algún sujeto recomendable por su habilidad y conducta y darán cuenta al Cabildo. Galindo, Secretario». ACJ, *Actas Capitulares*, vol. de 1798, acta de 20-02-1798, s. f.

28. ACJ, *Documentos de Secretaría*: Carta de Juan López (24 de febrero de 1798).

29. Se trata del sobrino de José Lidón, antiguo maestro de Garay durante su etapa de estudios en Madrid. Posiblemente, José Lidón aconsejase a su sobrino aspirar al puesto de primer organista ante el posible apoyo o simpatía de Garay hacia el candidato.

30. Sobre el magisterio en general de Garay en Jaén y sobre esta cuestión en particular en torno a la sucesión de Mauricio Soler en 1798, véase Capdepón, Paulino (2016). *El compositor asturiano Ramón Garay…*, *op. cit.*

31. «Mi dueño y amigo: luego que recibí su carta de vuestra merced que me remitió el amigo don Fernando de la Cueva, en la que informaba vuestra merced del mérito y circunstancias de don Santiago de Aguirre, la hice presente al Cabildo con las noticias que había recibido de las de otros cuatro pretendientes, y en vista de todo y por el aprecio que justamente siempre me ha merecido el concepto de vuestra merced y de que también se halla instruido este su Cabildo, tuvo a bien hacer ayer el nombramiento de organista con título de 1º en el don Santiago de Aguirre con la dotación de 600 ducados, a lo que se deberá agregar la parte de capilla y encargarse de ella, como la tuvo su antecesor por encargo del organero, que todo podrá componer como 700 ducados, poco más o menos. Sus obligaciones son el tocar por semanas alternando con el 2º, excepto las primeras clases, que siempre son del 1º, aunque si quiere, puede cederlas al 2º y dar lección a alguno de los muchachos del Colegio, si quiere dedicarse al órgano. Este no es trabajo, pues regularmente suele haber uno o dos que se dedican a este instrumento y aún el Cabildo ha sabido gratificarlo extraordinariamente. A esto están reducidas sus obligaciones. El pueblo no es caro en los comestibles y en la Iglesia reina la paz y buena armonía entre sus ministros. El país también es saludable y siempre son atendidos por el Cabildo los que se hacen acreedores por su aplicación y conducta. En esta inteligencia debe resolver Aguirre cuanto antes, si le acomoda o no este nuevo destino, pues en su defecto se halla nombrado el Maestro de Capilla de Antequera, a quien vuestra merced conoce. Si pudiera componerse el que estuviera aquí para el día de Corpus o en su octava, tendríamos

el que se afirma que de los pretendientes a la organistía solo «exceden» el propio Santiago Aguirre y Juan López, siendo así nombrado el primero de ellos.

Por último, el 18 de mayo de 1799 se despidió del cabildo de Antequera con el fin de «retirarse a Talavera de la Reina, con más acomodo».[32]

2.4. Segunda etapa en Talavera como organista segundo (1799-1825?)

Durante su segunda etapa en la colegiata de Santa María la Mayor, Juan López no desempeñará la función de organista principal, como en la primera etapa, sino la de segundo organista, ya que, al haberse convertido en seglar, no pudo renovar la ración de primer organista.

A pesar de la presencia de Francisco Bernal como maestro titular de la colegiata, y por ello responsable principal de dotar de música eclesiástica a los actos y solemnidades del centro religioso, sin embargo, son numerosos los datos que indican con claridad el importante papel ejercido por López en el organigrama musical de la iglesia colegial, encargándose, entre otras funciones, de las siguientes actividades:

1. Composición de nuevas obras musicales.
2. Custodia de los bienes musicales.
3. Emisión de informes al cabildo sobre la preparación de nuevos músicos.

Funciones todas ellas que eran más propias de un maestro de capilla (a la sazón Francisco Bernal) que de un organista segundo, pero que muestran la confianza que depositó el cabildo en el organista y compositor burgalés, en detrimento del papel del maestro extremeño:

> Sobre música. Asimismo acordó el Cabildo se haga saber a Juan López que para que los oficios se celebren con la solemnidad y más posible decencia, se encargue de mandar y componer lo que hayan de cantar y tocar todos los ministros de esta santa Iglesia, así con voces como instrumentos, a los que se notifique estén enteramente a la obediencia y disposición de dicho don Juan, y éste cuide de recoger la llave de los papeles y todos los que se hallen extraviados en poder de los músicos y señaladamente los que han quedado en poder de la viuda de Vicente Caramaño, quien la encargó su restitución a presencia de José Cabello; y dicho don Juan informe al Cabildo sobre la suficiencia que probaría de Santiago Puebla y lo que sobre su recepción se le ofrezca y le ocurra sobre la materia, procurando se empiece a lograr el fin de este acuerdo en la próxima Pascua.[33]

Tal como se desprendía del acta anterior, el cabildo había encargado a López que informara sobre la suficiencia de un nuevo aspirante, Santiago Puebla, a formar parte de la capilla musical en calidad de

en esto la mayor satisfacción, y aunque me hago cargo de la estrechez del tiempo, puede sin embargo verificarse ya sea en compañía del Chantre de esta Iglesia, que se halla en el sitio y que estará ahí para ese día, a cuyo efecto escribo al amigo don Fernando para que le hable, o ya sea en el carro del correo de Andalucía, que es de posta, viniendo en todo caso a parar a mi casa donde estará hasta que se le proporcione el buscar otra y traer a su familia si la tuviere. Mucho me alegrará que así lo hiciera y espero que vuestra merced le anime a que se resuelva a ejecutarlo. Resta ahora el satisfacer a las recomendaciones del amigo Lidón y de los protectores de los otros pretendientes, como ha de ser. Se ha deseado lo mejor y todo lo demás no corre de mi cuenta. No deje vuestra merced de ocupar mi buen afecto e inclinación hacia su persona en lo que la juzgue de alguna utilidad. Memorias de Garay y mande vuestra merced a su más afecto amigo y capellán que su mano besa». ACJ, *Documentos de Secretaría*: Informe de Joaquín Asiaín (26 de mayo de 1798).

32. ACA, libro XXIX, acta de 18-05-1799, fol. 314r. Citado en Díaz Mohedo, María Teresa (2004). *La capilla de música…*, *op. cit.*, pág. 68.

33. ACTR, *Actas Capitulares,* vol. 22, acta de 16-12-1803, fol. 122r.-v.

bajón, segundo violín, trompa y cantor. Al mismo tiempo, aprovecha la ocasión el segundo organista para llamar la atención sobre un aspecto no resuelto desde finales del siglo XVIII: la falta de voces e instrumentos, que todavía no había sido resuelta y que incidía en los resultados artísticos de la capilla musical talaverana. Concretamente, Juan López cita la necesidad de contratar un violín primero y un contralto. A pesar de todo ello y del informe medianamente positivo sobre Santiago Puebla, el cabildo deja en suspenso su admisión:

> Informe de don Juan López. Y así juntos se leyó el cabildo anterior y en segunda el informe de don Juan López, en que hace presente que Santiago Puebla tiene bastante manejo en el bajón, que posee regularmente las músicas, que en la de facistol necesita bastante ejercicio para poder suplir el solo, que en el canto llano puede suplir muy bien, que sólo se le puede confiar un segundo violín y lo mismo con la trompa, por lo que si se le confiere la plaza que solicita, sea con la precisa obligación de que haya de tocar los tres instrumentos y de que se haya de aplicar especialmente al canto de órgano. A un mismo tiempo hace presente que las voces de que se compone la capilla de esa santa Iglesia son todas tenores, por lo que para poder poner en práctica las órdenes del Cabildo de necesita un contralto y un buen violín, en cuya vista se acordó que dicho don Juan López informe el número y clase de voces e instrumentos que se necesiten los más precisos, explicando los que hay y los que faltan de ellos, y entretanto lo arregle con los actuales. Y por ahora se suspende la recepción del bajonista.[34]

Casi un mes después, se reitera la necesidad de contratar nuevas voces e instrumentistas debido a la debilidad crónica que viene arrastrando la capilla musical. Teniendo en cuenta el plan presentado por Juan López, además de un contralto, se precisaba la incorporación urgente de un violín primero, tal como vimos anteriormente, más un bajón y un violón o contrabajo:

> Luego se leyó el cabildo anterior y el plan de música formado por don Juan López, en que expone que además de las voces e instrumentos existentes en esta Iglesia, se necesitan para componer la capilla lo más reducida que se puede un contralto de voz y de instrumentos un violín primero, un bajón y un violón o contrabajo. Y enterado el Cabildo, acordó se pase dicho plan al señor Magistral para que en su vista informe lo que tenga por conveniente.[35]

De nuevo se dejó en suspenso la respuesta a las peticiones formuladas por López, a expensas de que el canónigo magistral informara sobre la cuestión de la ampliación de la capilla musical. Es posible que esa falta de contestación acrecentase el malestar del organista segundo con la situación creada, pues al año siguiente, 1805, solicita al cabildo talaverano autorización para opositar a la plaza de organista de la colegiata magistral de los santos Justo y Pastor de Alcalá de Henares,[36] ante lo cual, y dados el importante papel de López y el prestigio alcanzado durante su primera y la actual etapa, motiva que el cabildo talaverano iguale las condiciones ofrecidas en aquella magistral madrileña:

34. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 22, acta de 23-12-1803, fol. 123r.

35. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 22, acta de 21-01-1804, fol. 128v.-129r.

36. Sobre la actividad musical en este centro, consúltese Jambou, Louis (1999). «Alcalá de Henares». En: Emilio Casares (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: SGAE, págs. 218-224.

> Memorial de don Juan López. Luego se leyó un memorial de don Juan López, Organista en esta santa Iglesia, en que pide licencia para ir a hacer oposición a la plaza de Organista de la Magistral de Alcalá. En cuya vista, acordó el Cabildo que mediante sus circunstancias se le asignan cincuenta ducados de aumento de salario, por mitad de mesa y fábrica, con que compone los seiscientos ducados con que está dotada la plaza de Alcalá, pero haya de ser con la aprobación que espera el Cabildo de Su Eminencia, a cuya sagrada persona se representen por menor las prendas y habilidad del suplicante, para lo que se da comisión al señor don Fernando Pérez.[37]

Figura 3. Colegiata magistral de los santos Justo y Pastor en Alcalá de Henares (Madrid). Fuente: Wikimedia Commons.

El aumento de sueldo propiciado por el intento de evitar el traslado de López a Alcalá de Henares fructificó en la continuidad de este en Talavera, como lo demuestra que a los pocos meses se comisionen al organista segundo y al sochantre para que examinen a un salmista procedente de la Catedral de Ávila, del que finalmente afirman que es apto para su ingreso en el coro:

> Memorial de Luis Rosado. Después se leyó un memorial de Luis Rosado, salmista de la Catedral de Ávila, en que solicita la plaza que de esta clase se halla vacante en esta Colegial, en cuya vista acordó el Cabildo que el suplicante se presente mañana a prima para cantar la calenda y examinado después por el organista

37. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 22, acta de 26-04-1805, fol. 220r.

> López y el Sochantre Rufo, informen antes lo que les parezca y aquél se retire a su destino, adonde se le avisará lo que en el particular se resuelva.[38]

> Informe del Organista y Sochantre. Después se leyó un informe del Organista y Sochantre de esta santa Iglesia, en que exponen que don Luis Rosado tiene bastante voz para servir una plaza de salmista y que le hallan muy bien impuesto en el canto llano. En cuya vista acordó el Cabildo se le tenga presente.[39]

Una vez finalizada la guerra de la Independencia, Juan López intenta de nuevo abandonar Talavera, en esta ocasión en dirección a la Catedral de Plasencia,[40] y nuevamente logró el cabildo talaverano retener a su organista segundo debido al aprecio que le dispensaba:

> A la de Juan López, Organista de esta santa Iglesia, que manifiesta estar llamado a la Catedral de Plasencia para ser oído, prometiendo costearle viaje y estancia, y la dotación, por ahora de quinientos ducados, aumentados a especie, según costumbre de aquella iglesia, y según la habilidad del interesado; y el Cabildo, teniendo consideración a la notoria del que dice y su moralidad, acordó comisionar al canónigo secretario interino que suscribe para convenir con el que expone en razón de lo tratado en el Cabildo y en el venidero la dará de su cometido y resultas que del convenio hubiere y como así se verificará.[41]

La última noticia que alude directamente a López, lo cual demuestra que hasta el final de sus días permaneció en Talavera, versa

> [s]obre pago de ministros por la mesa. Y así capitularmente congregados, recordó el señor presidente y propuso a la deliberación del Cabildo lo que había anteriormente en otro cabildo indicado el señor Obrero, en razón de que la mesa contribuya a la fábrica para el pago de ministros de esta Colegial como lo había hecho en otro tiempo. Y habiendo conferenciado detenidamente sus señorías sobre esta propuesta, resolvieron se redujese a votación, y enseguida dijo el señor Deán que, a excepción de la obligación particular que el Cabildo tiene el Cabildo hecha con el Organista don Juan López, las pasiones y capitula de capellanes, no pagase la mesa cosa alguna por salario de los ministros; y en el caso de que se deduzca alguna acción, el Cabildo la liga judicialmente en todos sus trámites. Con este voto se conformaron todos los señores capitulares.[42]

Juan López debió de fallecer entre abril de 1825 y marzo de 1826, si bien en las actas no se alude a su deceso. Conocemos este hecho porque, tras su muerte, su viuda, Juliana Vidales, no dejó de pedir socorro a causa de su estado de necesidad, primera petición que fue atendida por las autoridades capitulares «en consideración a los buenos servicios que hizo a esta Iglesia Colegial su difunto marido»:

38. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 22, acta de 23-08-1805, fol. 235v.

39. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 22, acta de 30-08-1805, fol. 236r.-v.

40. Sobre Plasencia, véanse Rubio, Samuel (1950). «El archivo de música de la Catedral de Plasencia». *Anuario Musical*, vol. 5, págs. 147-168; López-Calo, José (1995). *La música en la Catedral de Plasencia (notas históricas)*. Trujillo: Ediciones de La Coria-Fundación Xavier de Salas; López-Calo, José (2002). «Plasencia». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Madrid: SGAE, págs. 848-858.

41. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 23, acta de 03-06-1815, fol. 124r.

42. ACTR, *Actas Capitulares,* vol. 24-1, acta de 06-04-1825, fol. 23r.

Memorial de doña Juliana Vidales, viuda de don Juan López, Organista de esta Iglesia. Se presentó un memorial de doña Juliana Vidales, viuda de don Juan López, Organista que fue de esta Iglesia Colegial, firmado por su hermana, doña Francisca Vidales, en el que después de dar gracias al Cabildo por los favores que la ha dispensado en la renta que ha percibido del situado de su difunto marido hasta el día de su fallecimiento por todo el tiempo de su enfermedad; sin embargo, no puede menos de poner a consideración de Su Señoría se la han originado muchos gastos que excedían a la mencionada renta, por cuya razón se halla en un estado bastante deplorable, por cuyo motivo suplica al Cabildo que, si lo tiene a bien, la señale algún estipendio por el tiempo que sea su voluntad, y si esto no puede ser, darla de presente por vía de gratificación lo que Su Señoría juzgue por conveniente de lo que vivirá siempre agradecida. El Cabildo, hecho cargo de esta solicitud, acordó que en consideración a los buenos servicios que hizo a esta Iglesia Colegial su difunto marido, don Juan López, se le den quinientos reales.[43]

Figura 4. Catedral de Plasencia (Cáceres). Fuente: Wikimedia Commons.

43. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 24-2, acta de 10-03-1826, fol. 53r.-v.

La solicitud de auxilio vuelve a reiterarse (en esta ocasión se nombra a la viuda de Juan López como Juana Vidales), pero el cabildo no accedió:

> Memorial de doña Juana Vidales, viuda de don Juan López, Organista que fue de esta santa Iglesia, solicitando algún socorro o limosna. Y así capitularmente congregados, se leyó el Cabildo anterior y un memorial de doña Juana Vidales, viuda de don Juan López, Organista que fue de esta santa Iglesia Colegial, firmado por su hermana, doña Francisca Vidales, suplicando al Cabildo, si lo tenía a bien, socorrerla con una limosna que fuere de su agrado mediante hallarse en bastante necesidad, a lo que acordó Su Señoría no acceder por no tener sobrantes en sus fondos para disponer en esta tras semejantes limosnas.[44]

Estas peticiones por parte de la viuda de Juan López se sucedieron con el paso del tiempo en varias ocasiones con desigual suerte.[45]

2.5. Obra musical conservada

Se han conservado las siguientes cinco obras de Juan López en el archivo de música de la iglesia colegial de Antequera, según la catalogación efectuada por María Teresa Díaz Mohedo:[46]

- Dúo a la Purísima Concepción con violines y trompas *Si el Dragón infernal*. Signatura: 41-5.
- Dúo con flautas y trompas a la Purísima Concepción *Hoy la región sublime*. Signatura: 41-6.
- Dúo a Nuestra Señora en cualquier festividad con violines, trompas y bajo *Triunfos cante la tierra*. Signatura: 41-7.
- Misa a tres con violines, bajo y acompañamiento. Signatura: 41-8.
- Calenda al santísimo con clarines a cuatro *Si logra el día*. Signatura: 41-9.

3. Epílogo

Desde el punto de vista histórico, la colegiata de Santa María la Mayor ha articulado la vida musical de Talavera de la Reina desde la fundación de su capilla musical en el siglo xvii hasta su desaparición en 1851 con motivo de las sucesivas desamortizaciones y de la firma del Concordato entre la Santa Sede y el reino de España. Protagonista fundamental de la transición del siglo xviii, última época de esplendor de la capilla talaverana, al Ochocientos fue el maestro de capilla y organista Juan López, nacido en Pineda de la Sierra en 1763 y formado en la Catedral de Burgos y en Madrid con José Lidón. Después de intentos frustrados de optar a sendos puestos en Calahorra y Burgos, López ejerció, ganó las oposiciones de maestro-organista en las colegiatas de Talavera de la Reina (1787-1788) y de Antequera

44. ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 24-2, acta de 22-12-1826, fol. 96r.-v.

45. «Y así capitularmente reunidos, se leyó el cabildo anterior, como es costumbre y después un memorial de Juliana Vidales, viuda que fue de don Juan López, organista de esta Iglesia, en el que pide y suplica al Cabildo la deuda limosna que fuere de su agrado mediante hallarse en extrema necesidad. Lo que, visto por los señores, acordaron que por el Receptor de la mesa capitular se le socorra con doscientos reales». ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 24-9, acta de 29-11-1833, s. f.
«Memorial de Juliana Vidales, pidiendo algún socorro. Después se leyó otro memorial de Juliana Vidales, viuda de don Juan López, Organista que fue de esta insigne Iglesia Colegial en el que pedía que el ilustre Cabildo la favoreciese con alguna ayuda de costa para que en parte socorrer su miseria y la de su hermana que tenía en su compañía, y este ilustre Cabildo determinó que no se hallan en disposición de acceder a dicha solicitud». ACTR, *Actas Capitulares*, vol. 24-11, acta de 16-01-1835, s. f.

46. Díaz Mohedo, María Teresa (2007). *Catálogo Musical de la Iglesia Colegial de Antequera*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, págs. 144-148.

(1788-1799), para regresar posteriormente a Talavera a partir de 1799 y hasta su fallecimiento, en torno a 1826, en calidad de organista segundo, si bien intentó en esta segunda etapa en Talavera ser admitido en la colegiata de Alcalá y en la Catedral de Plasencia.

Durante la primera breve etapa (1787-1788) en Talavera, Juan López se preocupó por la reposición de las plazas vacantes de la capilla musical y por el esplendor de la música que solemnizaba las celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas de la capilla, para lo cual elaboró una serie de mandatos que debían regir el buen funcionamiento de la capilla, mandatos que no todos los músicos aceptaron, lo que causó una serie de conflictos que pudieron influir en la temprana finalización de su primera etapa en Talavera.

Por lo que se refiere a su segunda etapa en Talavera, y pese a que nominalmente el máximo responsable de la capilla musical talaverana a comienzos del siglo XIX era el maestro Francisco Bernal, se ha demostrado que la principal confianza del cabildo estuvo depositada en Juan López, encargado, entre otras funciones, de la composición de nuevas obras o la emisión de informes sobre la admisión de nuevos músicos, responsabilidades más propias de un maestro que de un organista segundo. Una de sus preocupaciones, ante el evidente deterioro de la capilla por la disminución de sus efectivos, fue la reposición de las numerosas plazas vacantes de instrumentistas y cantores, una solicitud que no siempre fue atendida, por lo que puede afirmarse que la capilla talaverana entró en una fase de decadencia que conduciría pocos años después a su desaparición.

Para valorar debidamente el papel desempeñado por un compositor como Juan López de Pineda, elogiado por maestros tan renombrados y prestigiosos como Jaime Balius, sería necesario que su obra musical, conservada en el archivo municipal de Antequera, fuera estudiada, editada e interpretada.

4. Bibliografía

Blanco, Miguel Ángel (2006-2007). «Agricultura y ganadería talaveranas del siglo XIX. Ilustración, tradición y fallida reforma liberal». *Cuaderna*, vols. 14-15, págs. 95-115.

Blanco, Miguel Ángel (2011). «La Talavera de 1812: contexto demográfico, socioeconómico y político». *Alcalibe*, vol. 11, págs. 129-153.

Capdepón, Paulino (2011). «Ramón Garay (1761-1723), Maestro de capilla de la Catedral de Jaén». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 17, págs. 1-34.

Capdepón, Paulino (2016). *El compositor asturiano Ramón Garay*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu.

Castillo, Mercedes (2010). «La colegiata [o iglesia colegial] como entidad musical en Andalucía y su proyección en América; una reflexión sobre la exportación de modelos institucionales». En: Antonio García-Abásolo (coord.). *La música de las catedrales andaluzas en América y su proyección en América*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Servicio de Publicaciones de CajaSur, págs. 279-298.

Díaz Mohedo, María Teresa (2001). «La Iglesia Colegial de Antequera: organización y funcionamiento de su Cabildo». *Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 12, págs. 413-426.

Díaz Mohedo, María Teresa (2004). *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Díaz Mohedo, María Teresa (2004). «Música y músicos en la Colegiata de Antequera». En: Jesús Romero (coord.). *La Real Colegiata de Antequera: cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*. Antequera: Archivo Histórico Municipal, págs. 259-276.

Díaz Mohedo, María Teresa (2005). «La Iglesia Colegial de Antequera y su capilla de música en la segunda mitad del siglo xviii». *Revista de Musicología*, vol. 28, núm.1, págs. 280-294.

Díaz Mohedo, María Teresa (2007). *Catálogo Musical de la Iglesia Colegial de Antequera*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Feijoo Gómez, Albino (1990). *La desamortización del siglo xix en Castilla-La Mancha*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Fernández y Sánchez, Ildefonso (1893). *Historia de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina: Imprenta Rubalcaba (Edición facsímil: Talavera de la Reina: Nupredsa, Talavera, 1983).

García Ruipérez, Mariano (1994). «Hambre y epidemia en Talavera a principios del siglo xix». En: *Talavera en el Tiempo. Primer Ciclo de Conferencias 92*. Talavera de la Reina: Ayuntamiento, págs. 212-222.

García Ruipérez, Mariano (2002). *Revueltas sociales, hambre y epidemia en Toledo y su provincia*. *La crisis de subsistencias de 1802-1805*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

González Muñoz, Maricarmen (1975). *La población de Talavera de la Reina*. Toledo: Diputación Provincial.

González Muñoz, Maricarmen (1980). «Talavera de la Reina en el tránsito a la época contemporánea (1792-1817)». *Anales Toledanos*, vol. 13, págs. 125-156.

González Muñoz, Maricarmen (2010-2011). «Años de destrucción. Pérdidas en el patrimonio histórico de Talavera de la Reina en la década de los setenta (s. xx)». *Cuaderna*, vols. 18-19, págs. 161-178.

Higueruela, Leandro (1995). *La desamortización en Talavera de la Reina*. Talavera: Ayuntamiento.

Jambou, Louis (1999). «Alcalá de Henares». En: Emilio Casares (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: SGAE, págs. 218-224.

Llordén, Andrés (1979). «Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera». *Anuario Musical*, vols. 31-32, págs. 115-155.

Llordén, Andrés (1980). «Maestros organistas de la Colegiata de Antequera». *Anuario Musical*, vols. 33-34, págs. 51-79.

López-Calo, José (1995). *La música en la catedral de Plasencia (notas históricas)*. Trujillo: Ediciones de La Coria-Fundación Xavier de Salas.

López-Calo, José (1996). *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. vii: *Documentario musical (V)*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos.

López-Calo, José (2002). «Plasencia». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Madrid: SGAE, págs. 848-858.

Martín Tenllado, Gonzalo (1999). «Antequera». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Madrid: SGAE, pág. 486.

Messa Poullet, Carlos (2000). «Juan López». En: Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: SGAE, pág. 999.

Peñalver, Luis Francisco (2006-2007). «Talavera de la Reina, mayo de 1814: ¡Que se queme la Constitución! Acontecimientos en Talavera tras la llegada de Fernando VII a España. La vuelta al absolutismo». *Cuaderna*, vols. 14-15, págs. 79-94.

Peñalver, Luis Francisco (2011). «Talavera de la Reina y la Constitución de 1812. Tres momentos para recordar en el bicentenario de *La Pepa*». *Alcalibe*, vol. 11, págs. 112-128.

Rubio, Samuel (1950). «El archivo de música de la Catedral de Plasencia». *Anuario Musical*, vol. 5, págs. 147-168.

Nuevas aportaciones de la vida y obra del compositor aragonés Miguel Arnaudas Larrodé (1869-1936): desde los inicios hasta la obtención de la organistía de la Catedral de Salamanca en 1891

Carlos Bonal Asensio
Universidad de Granada
Conservatorio Profesional de Música Pablo Sorozábal de Puertollano
Asociación Patrimonio Sonoro

1. Primeros años

El 29 de septiembre —festividad de los santos arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael (y de ahí, muy posiblemente, su nombre)— de 1869, a las tres de la tarde, nació en Alagón (Zaragoza) Miguel Joaquín Carlos Jerónimo Arnaudas Larrodé,[1] tal y como consta en el certificado que redactó don Francisco

1. Sobre Miguel Arnaudas Larrodé (1869-1936), en lo referente a publicaciones de su autoría y aspectos historiográfico-biográficos, así como propiamente compositivos y/o estilísticos de dicho período musical zaragozano —último tercio del siglo xix y primero del xx—, pueden consultarse diversas fuentes secundarias, pero, en primer lugar, en relación con la bibliografía del propio compositor, véanse: Arnaudas Larrodé, Miguel; Borobia Cetina, Ramón (1908). *Teoría del Solfeo*. Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial (1.ª edición]; Arnaudas Larrodé, Miguel; Soler Palmer, Manuel (1911). *Tratado de Música para las Escuelas Normales* (1.ª edición). Barcelona [Leipzig]: Alessio Boileau & Bernasconi [Breitkopf & Haertel]; Arnaudas Larrodé, Miguel (1927). *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Litografía Marín; Arnaudas Larrodé, Miguel (1933). «La Jota Aragonesa: una opinión sobre su origen, su forma musical y su ejecución» [«Trabajo escrito para el número 15 del Boletín del Museo Provincial, que publica la Academia de Bellas Artes de San Luis y provincial de Zaragoza»]. Zaragoza: Tip. La Editorial. En cuanto a las principales biografías, véanse las siguientes: Mingote Lorente, Ángel (1928). «El autor del *Cancionero de la provincia de Teruel*, Miguel Arnaudas Larrodé. Interesantes datos biográficos del maestro Arnaudas, ejemplo de laboriosidad y dignidad profesional». *La Voz de Teruel*, 10-10-1928, año 5, núm. 541, pág. 4 (el mismo texto, además, se publicó fragmentado en dos ediciones de *Teruel: Diario*, pertenecientes al 10-10-1928 —año 5, núm. 1.185, pág. 1— y 11-10-1928 —año 5, núm. 1.186, pág. 1—); Borobia González, José (1967). «El maestro Miguel Arnaudas Larrodé». En: *Biografías aragonesas. Primera serie*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, págs. 143-146; Carreras López, Juan José (1999). «Arnaudas Larrodé, Miguel». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, págs. 697-698. Y acerca del contexto musical zaragozano de la época, la labor del maestro alagonés en no pocas publicaciones periódicas musicales (como *Repertorio Sacro Musical*, *El Bretoniano*, *El Correo Musical* y *Aragón Artístico*), y otras aportaciones pedagógicas, consúltense: Ezquerro Esteban, Antonio (1990). «Salvador Azara, un compositor aragonés introductor de las nuevas corrientes musicales europeas en la España del primer tercio del siglo xx». *Nassarre*, núm. 6, vol. 2, págs. 49-79; Ezquerro Esteban, Antonio (1994). *Antonio Lozano González: La música popular religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo xvi hasta nuestros días [Zaragoza, 1895]* (3.ª edición). Zaragoza: Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza; Ezquerro Esteban, Antonio (1996). «El compositor Domingo Olleta, 1819-1895». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 1, págs. 141-162; Ezquerro Esteban, Antonio; González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente (1997). «Noticia sobre la actividad musical de Francisco Agüeras». En: *Juan Francisco Agüeras (1879-1936): Un ejeano maestro de capilla de el Pilar de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, págs. 19-40; Ezquerro Esteban, Antonio; González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente (1999). «El compositor Juan Francisco Agüeras y González (*1876; †1936) y la música de su entorno». *Suessetania*, núm. 18, págs. 102-136; Gimeno Arlanzón, Begoña (2005). «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo xix a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888. (I)». *Anuario Musical*, núm. 60, págs. 169-215; Gimeno Arlanzón, Begoña (2006). «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo xix a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888. (II)». *Anuario Musical*, núm. 61, págs. 211-262; Ezquerro Esteban,

Javier Córdova (presbítero, beneficiado y cura ecónomo de la parroquia de la villa de Alagón), y hubo de presentar Miguel Arnaudas en la oposición de acceso a la organistía de la Catedral de Salamanca, que se celebró en el mes de diciembre de 1891:[2]

> Certifico: Que en el tomo 12 de Bautizados de dicha Parroquia [Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Alagón], folio 136, se halla la partida siguiente: «En la Iglesia Parroquial de la Villa de Alagón, a treinta de setiembre de mil ochocientos sesenta y nueve, yo el infrascrito su cura párroco, bautizé solemnemente a un niño nacido en dicha villa a las tres de la tarde del día anterior, hijo tercero de Luis Rafael Arnaudas é Isabel Larrodé, cónyuges naturales de Alagón, guardia civil, llamóse Miguel Joaquín Carlos Jerónimo, y fue su madrina doña Joaquina Otal y Ligués, viuda advertida de su obligación y espiritual parentesco. Son sus abuelos paternos Atanasio de Épila y Felipa Arnaldos de Fuenferrada, y maternos Manuel y Francisca Segura de Alagón, estos y aquellos difuntos». Mariano del Pueyo y Latorre, cura. Y para que conste y por estar conforme con su original, la firmo y sello en Alagón, á veintiocho de noviembre de mil ochocientos noventa y uno.[3] [Rubricado].

El inicio de su trayectoria musical, y posterior dedicación vital —al igual que ocurriera con tantos músicos de la época, trabajando infatigablemente, y desarrollando múltiples facetas: organista, compositor, maestro de capilla, docente (en instituciones varias), tratadista y recopilador de música tradicional—, podría fecharse el 7 de septiembre de 1877, momento en que un jovencísimo Miguel Arnaudas, próximo a su octavo cumpleaños, ingresó como infante en la Catedral del Pilar de Zaragoza:

> […] Visto otro del Infante mayor del Santo Templo del Pilar, Narciso López, pidiendo permiso para dejar la sotana por haberse quedado sin voz, el Cabildo accedió á su petición, y admitió, para reemplazarle, á Miguel Joaquín Arnaudas y Larrodé, presentado por el Maestro de Capilla del Pilar […].[4]

Antonio, González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente (2008). *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza: Caja Inmaculada; Sarfson Gleizer, Susana (2010). *Educación musical en Aragón (1900-1950): legislación, publicaciones y escuela*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Gimeno Arlanzón, Begoña (2010). *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza; Reina González, Emilio (2011). *Un siglo de música en Zaragoza (1885-1985)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico; Gimeno Arlanzón, Begoña (2012). *Ruperto Ruiz de Velasco: Cantos populares de España. La jota aragonesa*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Gimeno Arlanzón, Begoña (2014). *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Felipe Marcos, Patricia (2016). *Los escritos musicales de Antonio Lozano en el marco de la actividad musical zaragozana de su tiempo*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca; Reina González, Emilio (2016). *Ángel Mingote: escritos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Darocenses.

2. En gran parte de las referencias bibliográficas cuyo contenido trata la vida y obra de Miguel Arnaudas se afirma que este nació el 29 de noviembre de 1869, seguramente porque los autores se basarían en una fuente secundaria temprana que ya incurriera en este error. Por esa razón, y con el objeto de clarificar y ratificar documentalmente este dato, se ha estimado conveniente iniciar el presente artículo mediante la inserción del certificado de la partida de nacimiento que anotara el cura-ecónomo de Alagón, documento ilustrativo al respecto, e indispensable para que Arnaudas pudiera presentarse a la oposición salmantina en 1891.

3. ***E-SA.*** Cj. 69, leg. 2, núm. 44: fols. 13r.-v.

4. ***E-Zvp***. Actas capitulares 1877, fol. 46.

Allí se formó y anduvo al servicio del maestro de capilla Hilario Prádanos[5] —que permanecería en el cargo hasta 1882—, instruyéndosele en el estudio de la tecla por parte de quien fuera primer organista del templo desde 1862, Valentín Faura.[6] Al término de su estancia en el Colegio de Infantes, proseguiría su aprendizaje con Antonio Lozano,[7] que accedió al magisterio de capilla en 1883, poco antes de que

5. Hilario Prádanos Negro (1828-1889), compositor y maestro de capilla, comenzó su andadura musical en la Catedral de Valladolid siendo niño de coro, formándose en materia compositiva con Antonio García Valladolid, y en la ejecución del órgano con José Méndez. En 1848 obtuvo por oposición el magisterio de capilla de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), y en 1852 ya era segundo organista en la seo vallisoletana. Estudió, asimismo, composición en Madrid con Hilarión Eslava, y en 1853 se presentó a un beneficio vacante de la Catedral de Valladolid, cuyo objeto era la cobertura de una plaza de contralto, que finalmente no se le adjudicó. Ejerció también como maestro de capilla en la Catedral de León desde 1852, y en 1859 accedió al magisterio de capilla del Pilar de Zaragoza —que mantuvo hasta que renunció al cargo, en 1882, quedando como beneficiado de gracia del templo—. En 1879 fue admitido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), y dos años más tarde ingresó como académico de número en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. La mayor parte de su producción compositiva pertenece a su etapa catedralicia zaragozana, tras la cual regresaría a Valladolid, donde, poco antes de fallecer, dirigió la academia de música que instituyera la dama aristocrática María Eugenia Alonso Pesquera, que en 1889 contó con una subvención municipal anual de 1.500 pesetas. Cavia Naya, Victoria (1999). «Un músico del siglo xix y su proyección desde la Catedral de Valladolid: Hilario Prádanos». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 7, págs. 199-214; Varela de Vega, Juan Bautista (2001). «Prádanos, Hilario». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, pág. 922.

6. Valentín Faura Vendrell (1839-1903), organista. Los escasos datos que se tienen sobre este intérprete conciernen a su período de beneficiado organista primero en la Catedral del Pilar de Zaragoza, plaza que obtendría por oposición a los 23 años, en 1862. Debido al vacío documental existente en torno a su figura, es de suponer que mantendría dicho cargo hasta su muerte, dado que, por ejemplo, vuelve a nombrársele en la documentación, aparte de en 1881, en 1902, momento en que se le concedió un recésit de beneficiado organista de la iglesia. No obstante, a juzgar por los discípulos a los que instruyó, como Miguel Arnaudas —que lograría las máximas calificaciones en las oposiciones de acceso a la organistía de las catedrales de Ávila y Salamanca— y Francisco Agüeras —que sería primer organista del Pilar tras la defunción de Faura, y maestro de capilla del mismo templo después de que falleciera Antonio Lozano—, además de lo que, en su día, afirmara Antonio Lozano («no hay por qué no decir que es uno de los mejores organistas españoles y acaso el mejor de los acompañantes, cuanto hay orquesta, por ser exacto en la medida y conocedor peritísimo de las combinaciones más adecuadas al carácter de las obras. Sin la modestia exagerada que le distingue, figuraría en primera línea en el movimiento artístico de España»), pareciera que fuese un reputado músico y pedagogo, pues, además de sus obligaciones catedralicias, fue profesor honorario y fundador, junto con relevantes personalidades musicales de la Zaragoza de la época —como Domingo Olleta y Francisco Anel—, de la Escuela de Música de Zaragoza. En cuanto a su producción musical, solo se conserva una fuga para órgano en Sol menor en ***E-Zac***. Ezquerro Esteban, Antonio (1999). «Faura Vendrell, Valentín». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 5, pág. 1.

7. Antonio Félix Lozano González (1853-1908), compositor, maestro de capilla, musicógrafo y pedagogo. Mientras cursaba estudios eclesiásticos en el seminario de Ávila, comenzó a recibir lecciones de órgano y armonía por parte de Juan Arribas y Arribas, organista de la Catedral abulense. Estudió composición posteriormente con el maestro Cosme Damián José de Benito, y en 1877 ganó las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Salamanca. Años más tarde, en 1883, se hizo con la plaza de maestro de capilla del Pilar de Zaragoza mediante la realización de un programa que contuvo tres ejercicios de tres días cada uno, que Felipe Pedrell calificó como «el más complejo y minucioso que se haya presentado jamás en casos semejantes». De manera paralela a sus obligaciones catedralicias, publicó diversas obras en Zaragoza, que muestran una técnica compositiva propia de la época, similar a las grandes composiciones verdianas —con alejamientos tonales, profusión de cromatismos e inclusiones de determinados fragmentos en tesituras instrumentales forzadas, o poco habituales, que pretendían la creación de unos efectos tímbricos concretos, etc.—, y aquellas partituras orquestales religiosas que precisaban de una plantilla nutrida, en las que destacaron compositores como Beethoven, Berlioz, Bruckner, Gounod, Liszt y César Franck. De su producción musical han de resaltarse dos obras, la *Gran Salve solemne* —compuesta en 1894 y galardonada en la Exposición Internacional de Bolonia (Italia) en 1890— y su *Gran Misa*, estrenada el 23 de abril de 1885 en la fiesta de la Real Maestranza de Zaragoza. Asimismo, durante su estancia zaragozana inició una importante labor musicográfica —siendo uno de los pioneros en España, al igual que el propio Pedrell—, que plasmó en trabajos como *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo xvi hasta nuestros días*, premiada en el Certamen Científico-Literario de los Juegos Florales de Zaragoza en 1894. En otro orden de cosas, además de su labor catedralicia, fue miembro fundador de la Escuela de Música de Zaragoza —desde 1936, Conservatorio Oficial de Música—, así como vicedirector y profesor de armonía y composición. Escribió también dos obras pedagógicas cuyo uso se extendería en no pocas academias y conservatorios durante décadas: *Teoría y práctica del solfeo* y *Prontuario de harmonía*; y colaboró en la elaboración del *Diccionario biográfico y bibliográfico* —que

Arnaudas finalizara su período de «infantico» en la iglesia, el 1 de marzo de 1884: «Del de [sic] despedida del infante del Pilar Joaquín Arnaudas y admisión de Gregorio Ortilles».[8]

Una vez que abandonó el conjunto de voces blancas del Pilar, continuó su formación musical con el maestro Lozano —de quien podría decirse que fue su mentor más significativo, y el que determinaría las ocupaciones y trabajos desarrollados por Arnaudas en décadas ulteriores—, recibiendo lecciones de composición y armonía. A todo ello se añadirían los estudios eclesiásticos y su función como copista en el Pilar[9], que simultanearía mientras ampliaba su educación musical en la catedral.

En 1888 se le ofreció un puesto de organista en la parroquia de Zafra (Badajoz), que acabaría rechazando, y el 8 febrero de 1889, en sesión capitular, se explicitó que ocuparía interinamente la plaza de segundo organista del Pilar: «Y los nombramientos con carácter de interinidad de Miguel Arnaudas para segundo organista del Pilar y José Bou para maitinante de la misma Iglesia […]».[10]

Dos años después, en el mes de enero de 1891, opositaría con éxito al magisterio de capilla y organistía de la Catedral de Ávila, consiguiendo las mejores calificaciones en la terna. Sin embargo, con motivo de que todavía no había sido ordenado sacerdote por falta de edad (21 años), finalmente no lograría dicho beneficio abulense, quedando así reflejado en otro certificado del secretario capitular de dicha Catedral recogido en el expediente de oposición salmantino:

> […] Certifico: Que don Miguel Arnaudas Larrodé natural de la villa de Alagón, diócesis de Zaragoza, se opuso en el mes de enero del corriente año, al beneficio de primer organista y maestro de capilla, vacante en esta santa yglesia catedral, cuyos ejercicios de oposición fueron aprobados por unanimidad por los señores jueces nombrados al efecto. Y para que lo haga constar donde convenga, doy este á petición de interesado visado por el muy ilustre señor presidente de esta santa yglesia, y sellado con el de la presidencia en Ávila, diez y seis de noviembre de mil ochocientos noventa y uno.[11] [Rubricado].

dirigiera Pedrell— en consideración a las noticias musicales procedentes de Aragón. Ezquerro Esteban, Antonio (2000). «Lozano González, Antonio Félix». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, págs. 1067-1070.

8. ***E-Zvp***. Actas capitulares 1884, fol. 8.

9. En ese sentido, Antonio Ezquerro Esteban, quien catalogara toda la obra de dicho autor y período musical conservada en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, afirma que «a él se deben, como copista, buena parte de los materiales manuscritos en partitura y partichelas que se manejaron en Zaragoza durante largas décadas», lo que, en cierto modo, reflejaría una laboriosidad relativa al cargo no precisamente pequeña, además de correctamente ejecutada. Ezquerro Esteban, Antonio (2019). «De la tradición musical catedralicia a la naciente musicología española. Un ilustre alagonero: el maestro Miguel Arnaudas (1869-1936)». En: *I Jornadas Musicológicas Villa de Alagón: Miguel Arnaudas Larrodé (1869-1936)* [Díptico: resumen de la conferencia]. 5-10-2019, pág. 2.

10. ***E-Zvp***. Actas capitulares 1889, fol. 10. En el certificado del secretario capitular del Pilar se especifica lo siguiente en lo que atañe a su nombramiento de segundo organista: «[…] Certifico: Que don Miguel Arnaudas fue nombrado organista segundo del santo templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar en enero de 1889, desde cuya fecha lo ha desempeñado con celo y a satisfacción del excelentísimo cabildo. Así aparece del libro de actas de dicho año, a que me refiero […]». ***E-SA.*** Cj. 69, leg. 2, núm. 44: fol. 15. Por otra parte, el 6 de diciembre de aquel mismo año, Ramón Borobia Cetina (1875-1954), coautor, junto con el propio Arnaudas, de la que sería la primera publicación teórica del maestro alagonés —su *Teoría del Solfeo*, en 1908—, abandonó el grupo de infantes del templo como consecuencia de la muda de voz: «[…] También se leyó el memorial de despedida del infante del Pilar Ramón Borobia; admitiéndose en su lugar á Antonio Carlos Gracia […]». ***E-Zvp***. Actas capitulares 1889, fol. 42.

11. ***E-SA.*** Cj. 69, leg. 2, núm. 44: fol. 19. El 16 de marzo de 1851, Isabel II (1830-1904) firmó junto con al papa Pío IX (1792-1878) el *Concordato* entre España y la Santa Sede, que, en relación con la música eclesiástica, restringió el acceso a los beneficios musicales solamente a aquellos músicos que fueran sacerdotes, algo que sería duramente criticado, entre otros, por Hilarión Eslava y Antonio Lozano.

Y en diciembre de ese mismo año —como se detallará en páginas sucesivas—, obtendría la organistía de la Catedral de Salamanca, que mantuvo hasta 1896, en un tiempo en que el contacto con el arte de la música —especialmente en términos de instrucción, obviándose, por tanto, cuanto aconteciera en un contexto aristocrático o semejante— comenzó más convincentemente a desligarse del ámbito eclesial (tomando el impulso que supuso la creación del primer conservatorio español en 1831, el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina), dejando, por consiguiente, de ser meramente testimonial en el ámbito civil, debido sobre todo a las imposiciones que trajo consigo la promulgación del *Concordato* de 1851, que acarreó el despido de numerosos músicos en los templos al establecerse la obligatoriedad de que estuvieran ordenados, lo que coincidió con la repercusión que tuvieron los cafés con las veladas musicales, y el notable éxito que acapararon los teatros y las representaciones de zarzuelas, así como la actividad de las sociedades filarmónicas, el auge de los orfeones y la consolidación de no pocos centros de estudios musicales.

2. La oposición de acceso a la organistía de la Catedral de Salamanca (1891)

El 2 de noviembre de 1891, el cabildo y el obispo de la diócesis salmantina emitieron un edicto convocatorio para proveer el Beneficio Presbiteral de Organista, que permanecía vacante tras la muerte de Miguel Molina.[12] En él se pormenorizaron distintos aspectos relacionados con la oposición y las características del beneficio, como el plazo del que dispondrían los aspirantes para presentar sus solicitudes acompañadas de la pertinente documentación (30 días); la correcta instrucción organístico-compositiva que deberían poseer los opositores; las obligaciones del organista «agraciado», y el salario que percibiría (6.000 reales de vellón anuales):

> Hacemos saber: Que en esta Santa Basílica Catedral se halla vacante, por defunción de D. Miguel Molina Puche, quien lo poseía, el *Beneficio Presbiteral de Organista*, que deberá proveerse conforme á lo dispuesto en el novísimo Concordato y Real orden de diez y seis de Mayo de mil ochocientos cincuenta y dos, previo público concurso, y á fin de que pueda tener efecto, por el presente convocamos á todos los que quieran oponerse al mismo, para que el término de treinta días, contados desde esta fecha que concluirán el día dos del próximo mes de Diciembre, comparezcan por sí o por legítimo representante ante el infrascrito

12. Miguel Deogracias Molina Puche (1849-1891), previamente a su etapa como beneficiado organista primero en la Catedral de Salamanca (1877-1891), fue organista en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Hellín (Albacete). En cuanto a la cobertura de la organistía catedralicia salmantina, es preciso indicar que fue harto dificultosa, pues en 1875 no se seleccionó a ninguno de los tres aspirantes que optaron al cargo, lo que conllevó que el cabildo hubiera de ponerse en contacto con Hilarión Eslava para que este contribuyera a remediar tal situación, mediante la elección de un candidato, competente y ordenado *intra annum*, tal y como se había dispuesto en el *Concordato*. Por esa razón, se envió un edicto de convocatoria a nivel nacional, del que el propio Miguel Molina tendría conocimiento, quedando reflejado lo siguiente en las actas capitulares del 15 de febrero de 1877: «Después el Sr. Canónigo Penitenciario, en cumplimiento de la Comisión que se le había dado por V. S. I., tuvo presente que teniéndose favorables noticias de la buena conducta del Organista de Hellín, que había manifestado deseos de oponerse al Beneficio vacante de dicho cargo en esta Basílica Catedral, y hallándose prorrogado el término para la oposición, esperaba solo se le avisase si sería a ella admitido, y se acordó que presentara los documentos correspondientes conforme al Edicto y se proveerá». El 14 de abril de 1877 pidió testimoniales a la diócesis de Cartagena, informando acerca de su nombramiento en la seo salmantina, y renunciando a su puesto de organista en Hellín. Coincidiría más de un lustro con Antonio Lozano, mientras este desempeñaba el magisterio de capilla en la catedral, y fue capellán de las Hermanitas de los Pobres. Falleció en Salamanca el 12 de septiembre de 1891 por una infección de glotis, poco antes de que le sucediera en el cargo Miguel Arnaudas. García Ruiz, Gregorio (2013). *La música en Hellín. Historia de la Capilla Parroquial y de la Banda Municipal (1580-1966)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, Diputación Provincial de Albacete, págs. 55-57.

Secretario Capitular, presentando su instancia con la fe de bautismo legalizada, títulos de órdenes si los tuvieren, testimoniales y demás documentos oportunos, debiendo ser Presbíteros o idóneos para recibir este sagrado orden dentro del término de un año. Los opositores deberán hallarse perfectamente instruidos en la música y manejo del órgano, poseyendo al mismo tiempo los conocimientos necesarios en la composición como indispensables para armonizar un acompañamiento, ó sea saber girar la armonía sobre él. Los ejercicios de oposición se harán á presencia de una Diputación nuestra, y bajo la inspección de examinadores nombrados: cuyos ejercicios consistirán en que cada opositor ejecute de repente la obra que se le designe, sujetándose á las demás pruebas que se estimen convenientes hacer. El que sea agraciado tendrá las obligaciones siguientes: tocar el órgano en todas las funciones ordinarias y extraordinarias que celebre el Cabildo dentro ó fuera de esta Santa Iglesia, supliéndole el segundo organista en enfermedades y ausencias cuando disfrutare de la gracia conciliar: afinar los órganos en épocas que determine el Presidente del Cabildo: enseñar á los niños de Coro y colegiales de Carvajal, que el Cabildo designe, la música y manejo de órgano: asistir á las horas canónicas y cumplir además todas las cargas y obligaciones de tal Beneficiado establecidas ó que en adelante se establecieren y cuanto lo permitan las particulares de su oficio. Su dotación será la de seis mil rs. vn. anuales con arreglo al último concordato, que percibirá en el término y forma que se paguen las asignaciones del personal de esta Santa Basílica. En testimonio de lo cual y con la reserva de prorrogar el término si viéremos convenir, mandamos expedir y expedimos el presente firmado por Nos, sellado con el de nuestras armas y refrendado por el infrascrito Secretario Capitular. Dado en Salamanca á 2 de Noviembre de 1891.[13]

13. ***E**-SA.* Cj. 69, leg. 2, núm. 44: fol. 2. Como puede comprobarse, una de las obligaciones del organista sería la impartición de lecciones musicales (solfeo y órgano) a «los niños de Coro y colegiales de Carvajal», dos instituciones con entidad jurídica que actuaban en el seno catedralicio. El Colegio de Niños de Coro se asemejaba al que poseyeran otras catedrales y colegiatas de la época (recuérdese, por ejemplo, que el propio Arnaudas formó parte del Colegio de Infantes del Pilar de Zaragoza), mientras que el Colegio de Carvajal de Salamanca, inaugurado en 1662, fue un seminario cuyo principal cometido fue la educación y mantenimiento de niños huérfanos, para después facilitarles el aprendizaje de un oficio que pudieran ejercer tras su salida del centro, o, en cambio, si algún alumno era apto para el estudio, se le posibilitaba cursar una carrera universitaria. En los últimos años del siglo XIX sería también una escuela de instrucción primaria que admitió niños por una pequeña remuneración, y en 1893 alojaría una academia de música: «El Ilmo. Cabildo ha sometido á la aprobación del Excmo. Prelado una serie de reformas que piensa introducir en el colegio de Carvajal. Parece que se trata de establecer en dicho colegio una academia de música en la que recibirán enseñanza gratuita cuantos jóvenes lo deseen y sean de buena vida y costumbres. Al frente de ella estarán los maestros de música de la Catedral» (*La Semana Católica de Salamanca*. 12-08-1893, año 8, núm. 399, pág. 16). Estaba previsto que las clases comenzaran el 1 de octubre, ofertándose solfeo, piano y composición (*ibid.*, 09-09-1893, núm. 403, pág. 15), pero el inicio del curso se pospuso hasta mediados del mes de octubre, y concluiría en mayo, con un horario lectivo de seis y media a ocho de la tarde: «Cuantas personas quieran aprenden gratuitamente en el colegio de Carvajal, de seis y media á ocho de la noche, desde del 15 de Octubre hasta Mayo, solfeo, piano ó composición, pueden solicitarlo de los señores *Regentes* de dicho colegio antes de citado el día; debiendo presentar las solicitudes en la portería del mismo colegio de Carvajal. Se suplica á los periódicos de la localidad la inserción de este suelto» (*ibid.*, 07-10-1893, núm. 407, pág. 14). Además, se nombró «capellán Maestro» del centro a Miguel Arnaudas (*ibid.*, pág. 15), quien, como organista de la Catedral, formaría parte del primer claustro de profesores de la academia musical: «Definitivamente comienzan las enseñanzas de música en Carvajal el lunes 16 del corriente, á las seis y media de la noche. A dicha hora han de presentarse todos los alumnos matriculados. El cuadro de profesores es el siguiente: D. Miguel Arnaudas, organista de la Catedral; D. Mariano Zabala, Maestro de capilla de la misma; D. Plácido Corvo, tenor, y D. Benito Bermejo, sochantre, quien enseñará canto llano á los que lo deseen. Si no continúa al frente de la enseñanza de solfeo en el *Protectorado* D. Pedro Martínez, bajo la citada iglesia Catedral, enseñará la misma asignatura en Carvajal» (*ibid.*, 14-10-1893, núm. 408, pág. 15). La iniciativa tuvo cierto éxito, pues se amplió el plazo de matrícula y se pretendía incorporar, a la mayor brevedad posible —y así se constata en la fuente periodística—, aparte de las especialidades señaladas, lecciones de todos los instrumentos orquestales: «Se ha verificado la apertura de curso en las escuelas de música de Carvajal. El acto fué presidido por los Canónigos señores Chantre, Maestreescuela y Pereira. Son muchos los alumnos matriculados y se espera que este número crezca en los días que faltan hasta el último de mes, término hasta el cual se ha prorrogado la matrícula. Hemos oído que estas escuelas tienen por objeto no sólo enseñar solfeo y piano, como se ha dicho, sino también en un plazo no muy lejano, todos los instrumentos de orquesta. La idea nos parece muy laudable» (*ibid.*, 21-10-1893, núm. 409, pág. 15). Sobre el citado colegio-seminario

Respecto a la solicitud formal manuscrita de Miguel Arnaudas —insertada al inicio de su expediente de oposición, dirigida al deán y al cabildo de la Catedral de Salamanca, y fechada en Zaragoza el 29 de septiembre de 1891—, el propio músico indicó en ella los cargos que mantenía en el Pilar de Zaragoza, segundo organista y copista:

> Ilustrísimo Señor. Miguel Arnaudas Larrodé, de 22 años de edad, natural de Alagón, provincia y diócesis de Zaragoza, Copiante y Organista 2º de la Basílica Metropolitana de Nuestra Señora del Pilar de la misma ciudad, á V. S. I. con el debido respeto expone: Que habiendo visto el edicto por el que se convoca á oposiciones para proveer el Beneficio con cargo de Organista 1º vacante en esa Catedral Basílica, á V. S. I. suplica se digne admitirle á dichas oposiciones, previa presentación de los documentos que en el edicto se piden. Gracia que, el solicitante no duda alcanzar de la notoria bondad de V. S. I. cuya existencia guarde Dios muchos años.[14] [Rubricada].

El programa de oposición contuvo un total de siete ejercicios,[15] que se realizaron durante los días 3 y 4 de diciembre, teniendo lugar los prácticos el primero de los sobredichos días y los armónico-compositivos, el segundo:[16]

- 1.º. Obra elegida por el opositor, sin limitación de tiempo.[17]
- 2.º. Obra obligada de órgano con cinco minitas [sic] de preparación.[18]
- 3.º. Obra á una, dos, tres ó cuatro voces con acompañamiento de bajo numerado, y esta misma transportarla medio tono bajo, con tres minutos de preparación.[19]

en publicaciones de la época, pueden consultarse Araujo Gómez, Fernando (1884). *La reina del Tormes, guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Imp. y Lit. de Jacinto Hidalgo, vol. 1, pág. 203; Villar y Macías, Manuel (1887). *Historia de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, vol. 3, págs. 32-33; y en relación con la música vinculada a dicha institución, véanse Pérez Prieto, Mariano (2007). «La enseñanza musical en la Catedral de Salamanca de 1800 a 1850». *Música y educación*, núm. 71, págs. 45-73; Calles Hernández, Claudio; Montero García, Josefa (2014). «José Carlos Borreguero (1796-1867): música y política en la Catedral de Salamanca». En: Mariano Casas Hernández (coord.). *La Catedral de Salamanca. De fortis a magna*. Salamanca: Diputación de Salamanca, págs. 633-776.

14. ***E**-SA.* Caj. 69, leg. 2, núm. 44: fol. 10.

15. Sobre el acceso a la organistía de la Catedral de Salamanca, aunque referido al siglo xvii, véase Jambou, Louis (2018). «Las oposiciones a la organistía de la Catedral de Salamanca en el siglo xvii. Estabilidad y dinámica». *Anuario Musical*, núm. 73, págs. 81-102.

16. ***E**-SA.* Caj. 69, leg. 2, núm. 44: fol. 11. En lo relativo a los días en que se distribuyeron los ejercicios, consta lo siguiente en las actas capitulares del 7 de diciembre de 1891: «Reunidos los que suscriben Jueces nombrados por el Ilmo. Cabildo para juzgar los ejercicios de oposición al Beneficio de Organista de esta Basílica Catedral, oídos los ejercicios prácticos que tuvieron lugar el día tres del corriente, y examinados los escritos que se verificáron al siguiente día […]». *Ibid.*, fol. 21v. y AC. 78: fols. 31v.-32.

17. A propósito de esta primera interpretación, Ángel Mingote, en la biografía que publicara en *La Voz de Teruel* del 10 de octubre de 1928, escribió: «En diciembre del mismo año [1891] opositó al beneficio de organista de la Catedral de Salamanca, obteniendo la plaza en reñidísimas oposiciones, para las cuales se escribió el mismo la obra de libre elección, cuando se enteró de que el órgano de esta Catedral soló tenía cuatro octavas de extensión […]».

18. A partir de la documentación consultada, no se tiene conocimiento de qué obra pudo tratarse, ni en este segundo ejercicio ni en el primero.

19. La formación musical de la época contemplaba la repentización y asimilación armónica desde una perspectiva práctica como aspectos fundamentales, de forma que el intérprete —en este caso, el organista— no solo debía tener una buena base armónico-contrapuntística y demostrar todos esos conocimientos de manera teórica, sobre el papel, como, por ejemplo, en un «contexto académico» —realizando ejercicios generalmente homofónicos a partir de un bajo cifrado y temas fugados por medio de la elaboración motívica, generando secciones sustentadas en sujetos, respuestas y contrasujetos, además de, por ejemplo, episodios y fragmentos con notas pedales prolongadas (todo ello se exigió en el cuarto ejercicio, en el cual, el aspirante, durante diez minutos, habría de desarrollar un tema fugado al órgano)—. Así, también teóricamente, ocurría en

- 4.º. Desarrollar por espacio de 10 minutos el tema fugado que se les dará.
- 5.º. Cantada por el coro una antífona, determinará el opositor el tono de la misma egecutando tres versos de distinto género en la misma cuerda en que aquella fuere cantada. Glosar el Himno *Sacris Solemnis* llevando el tema con la mano izquierda.[20]
- 6.º. Armonizar por espacio de una hora por escrito y á cuatro voces en sus características claves un bajete convenientemente numerado.[21]
- 7.º. Escribir un ofertorio en dos aires, el primero *Andante* y el segundo *Allegro*, sobre los temas que se darán, no bajando de cuarenta compases el primero y de ochenta el segundo, en el término de 5 horas.

un «ámbito laboral» —como estas oposiciones organísticas—, o estrictamente «profesional»—, publicando obras propias y/o componiéndolas expresamente para la institución a la que perteneciera, pero igualmente llevándolas a la práctica en su respectivo instrumento, como en las presentes pruebas. En ese sentido, durante los siglos XIX y XX se publicaron en España diversos manuales y métodos alusivos a la armonía y acompañamiento de bajo numerado, como Eslava Elizondo, Hilarión (1853). *Museo orgánico español. Segunda parte*. Madrid: Imprenta de D. José C. de la Peña, o el *Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado. Parte primera* (1945). Madrid: Sociedad Didáctico-Musical.

20. En esta prueba, relacionada en su primera parte con el canto llano, además de valorarse la destreza auditiva del opositor identificando el tono salmódico de la correspondiente antífona —para lo cual era preciso analizar las fórmulas salmódicas y todos los elementos configuradores de estas: *initium* (o entonación, que constituye un pequeño inciso inicial que enlaza la antífona con la cuerda recitativa); *tenor* (nota dominante de la cuerda recitativa), y las tres tipologías cadenciales, *flexa* (dispuesta en el primer hemistiquio), *mediatio* (en la mitad del versículo) y *terminatio* (al final del versículo)— y la ejecución de los versos señalados, se evaluaría el empleo de la glosa como recurso técnico-interpretativo (esencialmente ligado a la improvisación), manteniéndose la estructura melódica del himno *Sacris Solemnis* en la mano izquierda y construyéndose un discurso musical con base en la ornamentación armónico-melódica, en la medida de lo posible, coherente, acorde estilísticamente con las particularidades de dicha forma vocal religiosa. Dos ejemplos de este procedimiento pueden verse en las *Siete Glosas sobre el Himno Sacris Solemniis…*, de Félix Máximo López Crespo (1742-1821) —que se preservan en la Biblioteca Nacional de España (***E**-Mn*. M/1737)— y en las 13 *Glosas con intenciones sobre el Himno del Sacris Solemnis*, de José Teixidor y Barceló (1752c-1811c), cuyo manuscrito se conserva en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (***E**-Mc*).

21. Miguel Arnaudas incluyó las siguientes observaciones al final del ejercicio: «1ª) En el segundo acorde del primer compás la disonante resuelve bajando de cuarta porque así se evitan las octavas reales que luego resultarían. 2ª) En el segundo acorde del compás 16, se armoniza la "cadencia felicitá" [el maestro Lozano indica que dicha cadencia consiste *en determinar el fin de frase enlazando el acorde vago sobre el segundo grado, con la segunda inversión del tónico y el dominante fundamental que resuelve en la tónica*; Lozano González, Antonio (1885). *Prontuario de armonía*. Zaragoza: Imprenta de C. Ariño, pág. 20] del modo que aparece, por evitar las octavas ocultas que resultarían entre el tenor y el bajo. 3ª) Entre los compases 28 y 29 se dan quintas reales, por tener cada voz su resolución natural, que es la que se pone. 4ª) En el segundo acorde del compás 41, se dan quintas reales y también mayores por no poder hacer correctamente de ningún modo otra marcha las voces, dadas las condiciones de los acordes. 5ª) En el compás 43, no se pone la sensible, por llevar de ese modo mejor marcha las voces. Lema: *O Jesu benigne! miserere mei*». Con respecto al lema, podría hipotetizarse sobre posibles opciones que explicaran la indicación del propio Arnaudas, ante la ausencia de más datos en la documentación capitular. Por un lado, tal vez se refiriera o estuviera vinculado con trámites bastante habituales en concursos de composición de la época, a los que los autores concurrían con un lema que funcionara de pseudónimo, cuya función no era otra que el hecho de que el tribunal no se viera condicionado al conocer el nombre del compositor, lo que, en cierto modo, tendría lógica en esta oposición, puesto que los ejercicios prácticos y teóricos tuvieron lugar en días diferentes, de suerte que, tanto si un opositor conseguía una calificación u otra, esta no influiría en la corrección de las siguientes pruebas y el tribunal se regiría solo por criterios de imparcialidad. Por otro lado, como otra posible opción, quizá su inclusión respondiera al propósito del aspirante por mostrar brevemente el asunto o pensamiento de su obra, como si de una breve argumentación se tratara, y quisiera expresarse lo crucial, aquello que realmente definiera la composición y sus principales características, o, simplemente, fuera una reminiscencia a creaciones previas. En todo caso, sea como fuere, decantarse por la primera opción resultaría lo más convincente, pues el propio Arnaudas no firmó ninguno de los ejercicios, ni la armonización del bajete numerado ni el *Ofertorio sinfónico* que escribió como última prueba, sino que se limitó a anotar el lema elegido y, en un papel aparte, redactó lo siguiente: «El lema *O Jesu benigne! miserere mei*: corresponde á los trabajos hechos por Miguel Arnaudas Larrodé, Organista segundo del Pilar de Zaragoza». ***E**-SA.* Caj. 69, leg. 2, núm. 44, fol. 33.

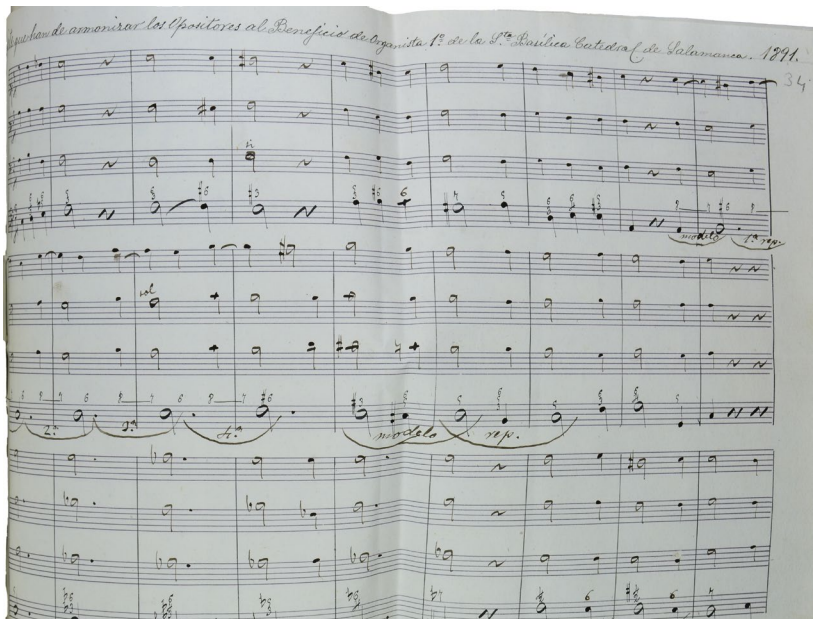


Figura 1. ***E**-SA.* Caj. 69, leg. 2, núm. 44, fol. 34.

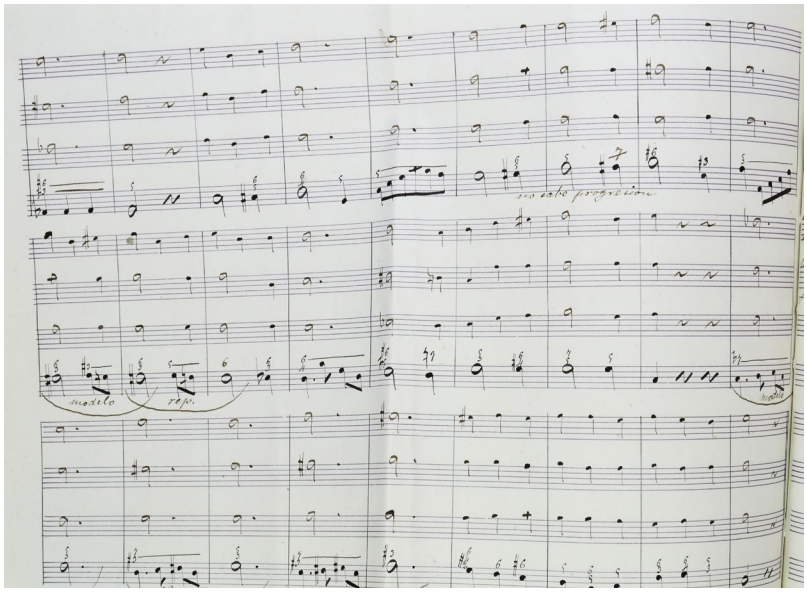


Figura 2. ***E**-SA.* Caj. 69, leg. 2, núm. 44, fol. 34v.

El *Ofertorio sinfónico* que escribió Arnaudas en esta séptima y última parte del programa de oposición, si bien se enmarca en un contexto organístico (y, por ello, es de suponer que se idearía para órgano), lo cierto es que podría ejecutarse perfectamente en otros instrumentos de tecla (piano, armonio, etc.), dado que no consta ninguna especificación de instrumentación en el manuscrito original, a lo que ha de añadirse que el organista de la época tañía y mostraba sus destrezas musicales en distintos instrumentos de teclado, al igual que ocurriera en siglos precedentes, aunque en otro contexto y particularidades asociadas a este.

Dicha obra, que el músico alagonés compuso con 22 años, corresponde, por tanto, al período de juventud del autor, que apenas iniciaba su trayectoria profesional en términos musicales, tras largos

años de formación —desde que accediera con casi ocho años al Colegio de Infantes del Pilar— en el ámbito catedralicio (música) y en el seminario (estudios eclesiásticos). En ella da muestra de su notable base músico-técnica, así como de una serie de especificidades que podrían atribuirse fácilmente a su mentor más influyente, Antonio Lozano, como los alejamientos tonales y la variedad en el contenido armónico, así como el empleo recurrente del cromatismo y la conformación de fragmentos que, a pesar de haberse escrito para un solo instrumento, plasman una evidente intención de contraste tímbrico (no siempre supeditado a las modificaciones dinámicas) —tal vez inherente a la registración organística—, que pretende explotar al máximo los recursos técnico-expresivos del instrumento. Además, se evidencia, en términos generales, cierta predilección por la inclusión y alternancia de matices marcadamente contrastantes (de *ff* a *pp*, de *ff* a *p*; o viceversa), como de igual forma se perciben abundantes cambios de clave en la pauta inferior de bastantes sistemas, la escritura a tres y cuatro voces en determinados fragmentos y, entre otros aspectos, un uso de las articulaciones contenido (en pasajes puntuales) y la eventual adopción del unísono (especialmente en el *allegro*), acaso con la intencionalidad de diferenciar consecuentemente los *tutti* en una concepción del movimiento relativa al lenguaje orquestal (aportándose brillantez y un carácter resolutivo). Tan solo resta ya, para ultimar esta reseña, visto y analizado el expediente de oposición, hacer alusión a las calificaciones de los aspirantes que, aparte de Miguel Arnaudas, concurrieron a los exámenes: Juan Ferrer,[22] Bienvenido Villalvilla,[23] Jesús Pinedo[24] y Luis Casares.[25] Se estableció un

22. Miembro de la familia de músicos tarraconenses Ferrer i Domènech, formada, aparte de por él, por sus hermanos Lluís (1882-1936) —quien fuera maestro de capilla de la Catedral de Toledo desde enero de 1908 hasta su asesinato en la Guerra Civil— y Josep (1886-1936) —que fue organista primero de la Catedral de Toledo, además de compositor—. Joan Ferrer i Domènech (1867-1934), organista, nació en Alcover (Tarragona) y fue maestro de capilla de la Catedral de La Seu d'Urgell (Lérida). Además, sirvió también a la infanta Isabel de Borbón en el Palacio de La Granja (Segovia). Bernardó Tarragona, Màrius; López Calo, José (1999). «Ferrer i Domènech. 1) Joan». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 5, pág. 97.

23. Al no haberse hallado dato alguno de este músico en la bibliografía musicológica u otras fuentes historiográficas, se ofrecen aquí dos informaciones compiladas a través de la *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.* Se tiene conocimiento de que recibió la tonsura y órdenes menores por parte del obispo de Madrid-Alcalá en marzo de 1891 (*La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. 28-03-1891, año 12, núm. 12.045, pág. 1), y obtuvo en 1904 el beneficio de organista en la colegiata de La Coruña: «En los ejercicios de oposición verificados en Compostela para la provisión del Beneficio de Organista vacante en la colegiata de la Coruña, ha obtenido la plaza el Sr. D. Bienvenido Villalvilla, párroco de Castilforte, en esta provincia y diócesis de Sigüenza. Nuestra enhorabuena» (*Eco de la Alcarria: semanario católico*. 30-11-1904, año 2, núm. 79, pág. 3).

24. Conocido músico salmantino, fue profesor de música en Ciudad Rodrigo —donde dirigió la banda de la población durante varios años— y pianista con amplia actividad en cafés y salones a partir de 1906. Formado en la Escuela Nacional de Música y Declamación —precursora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid—, en 1894 fue «director efectivo» de la Tuna universitaria de Salamanca. En 1907 se presentó a las oposiciones de la Escuela Normal Superior de Maestros de Salamanca, cuyo objeto era la provisión de una cátedra de profesor de música en dicha institución, que finalmente no obtuvo. Por otra parte, en 1912 fue miembro —junto con Dámaso Ledesma e Hilario Goyenechea— de la comisión técnica que examinaría el proceso de cobertura del magisterio de capilla de la seo salmantina, al que únicamente concurrió —ganando la plaza— Marcelino Villalba, quien tomaría posesión del cargo el 23 de febrero de 1913; y en 1916 se le requirió para que juzgara la oposición a profesor numerario de la Escuela Normal de Maestros de Zamora. Álvarez García, Francisco José (2013). «Música y cafés salmantinos a comienzos del s. xx, a través de la prensa local». *El Futuro del Pasado*, núm. 4, págs. 459-480; Álvarez García, Francisco José (2015). «Instituciones académicas con participación musical en Salamanca a comienzos del s. xx». *El Futuro Pasado*, núm. 6, págs. 244-249; Montero García, Josefa (2011). *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, pág. 39; Montero García, Josefa (2018). «Dámaso Ledesma, un músico entre catedrales». *Estudios mirobrigenses*, núm. 5, Ciudad Rodrigo: Centro de Estudios Mirobrigenses, págs. 202-203.

25. Nombrado beneficiado organista de la Real Colegiata de San Ildefonso (Segovia) en 1893 (*La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. 21-01-1893, año 44, núm. 12.708, pág. 3), con posterioridad, en 1901, previa oposición, obtuvo el beneficio de organista en la Catedral de Segovia: «Ha sido nombrado Beneficiado Organista de esta Santa Iglesia Catedral, don Luis Casares, que desempeñaba el mismo cargo en la colegiata de San Ildefonso. El Sr. Casares es un inspirado y concienzudo maestro en la música, y un consumado organista, como tuvo ocasión de probar en los brillantes ejercicios que hizo recientemente para optar á la plaza que se le ha concedido […]» (*El porvenir segoviano: diario de avisos de Segovia*. 21-06-1901,

sistema de evaluación de 24 puntos —12 puntos para los ejercicios prácticos, y otros 12 para los teóricos—, exponiéndose el siguiente resultado final en la reunión capitular del 7 de diciembre de 1891:

> […] Sobre esta base hicieron por unanimidad las calificaciones siguientes. D. Juan Ferre Domenech tres puntos en el ejercicio práctico, y otros tres en el escrito, total seis puntos; D. Bienvenido Villalvilla cinco puntos en el práctico y cuatro en el escrito, total nueve puntos; D. Miguel Arnaudas doce puntos en el ejercicio práctico y otros doce en el escrito, total veinticuatro puntos; D. Jesús Pinedo, diez en el práctico y ocho en el escrito, total diez y ocho puntos; D. Luis Casares cuatro puntos en el ejercicio práctico y dos en el escrito, total seis puntos […]. El Ilustrísimo Cabildo sin discusión y por unanimidad acordó elevar al Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Obispo la terna siguiente: á D. Miguel Arnaudas en primer término; en segundo á D. Jesús Pinedo; y en tercero á D. Bienvenido Villalvilla, para que elija según le corresponde en derecho al que crea del mayor servicio de Dios, y esplendor del culto. [Rubricado].[26]

Es decir, Arnaudas logró la máxima calificación posible tanto en los ejercicios prácticos (interpretación organística) como en los teóricos (armonía y composición), un resultado que no solo da muestra de la sólida base músico-técnica que poseía, sino de un talento —construido a base de esfuerzo desde su período formativo— que, en décadas ulteriores, le reportaría prestigio y notoriedad en el ámbito musical aragonés —y español (varias de sus publicaciones serían referenciales)—, por lo que la obtención del beneficio presbiteral de organista en la Catedral de Salamanca, como puesto relevante —y codiciado, a nivel nacional—, bien podría reflejar el inicio de su carrera musical, la cual merece ser reivindicada por méritos propios. Don Miguel tomó posesión del cargo el 23 de diciembre de 1891, según certifican las actas capitulares:

> […] Convocado el Cabildo para dar posesión del Beneficio de Organista á Don Miguel Arnaudas Larrodé, elegido por el Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Obispo, según consta del mandamiento remitido al Ilustrísimo Cabildo para darle posesión, cuyo derecho ejercía por corresponderle en [turno] acordado en 1851 […], y después de los ejercicios de oposición y terna de tres de los opositores aprobados, se mandó entrar á referido D. Miguel Arnaudas Larrodé, y de rodillas ante un crucifijo, puesta la mano sobre los evangelios, hizo juramento de cumplir los deberes anejos al Beneficio de Organista, pronunciando de verbo ad verbum la fórmula establecida en los Estatutos; acto seguido acompañado del Pertiguero, el Beneficiado padrino Don Mariano Zabala, el Canónigo más moderno Don Juan Manuel Bellido é infrascrito Secretario Capitular, salió de la sala en que estaba reunido el Cabildo, al coro de la Catedral, donde el Señor Canónigo Bellido en nombre del Ilustrísimo Cabildo, le dio quieta y pacífica posesión y sin reclamación alguna, de referido Beneficio, sentándole en la última silla del coro de la derecha, y pronunciando las palabras necesarias que expresaban el acto de la posesión, del que fueron testigos D. Mamés Esperabé y Lozano, Rector de la Universidad literaria de esta Ciudad, y su Señor hijo D. Enrique Esperabé Arteaga; volviendo á la sala

año 3, núm. 801). En 1907 asistió al *Congreso de Música Sagrada* que se celebró en Valladolid (*El porvenir segoviano: diario de avisos de Segovia*. 25-04-1907, año 9, núm. 2.701, pág. 3). Son muchas las noticias que recogen las fuentes hemerográficas acerca de la labor de Casares en Segovia, referidas no solo al ámbito catedralicio, sino a un contexto civil (alumnas sobresalientes que conseguían importantes reconocimientos, creaciones y conciertos de grupos camerísticos, dirección musical de distintas agrupaciones, etc.).

26. ***E**-SA.* Caj. 69, leg. 2, núm. 44: fols. 21-22 y AC. 78, fol. 32.

capitular Don Juan Manuel Bellido, manifestó haber dado quieta y pacífica posesión del Beneficio de Organista á dicho Don Miguel Arnaudas Larrodé, con lo que se terminó el Cabildo de este día. [Rubricado].[27]

3. Bibliografía (selección)

Álvarez García, Francisco José (2013). «Música y cafés salmantinos a comienzos del s. xx, a través de la prensa local». *El Futuro del Pasado*, núm. 4, págs. 459-480.

Arnaudas Larrodé, Miguel (1927). *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Litografía Marín.

Arnaudas Larrodé, Miguel (1933). «La Jota Aragonesa: una opinión sobre su origen, su forma musical y su ejecución». *Boletín del Museo Provincial*, núm. 15. Zaragoza: Tip. La Editorial.

Arnaudas Larrodé, Miguel; Soler Palmer, Manuel (1911). *Tratado de Música para las Escuelas Normales* (1.ª edición). Barcelona [Leipzig]: Alessio Boileau & Bernasconi [Breitkopf & Haertel].

Bernardó Tarragona, Màrius; López Calo, José (1999). «Ferrer i Domènech. 1) Joan». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 5, pág. 97.

Borobia González, José (1967). «El maestro Miguel Arnaudas Larrodé». En: *Biografías aragonesas. Primera serie*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, págs. 143-146.

Calles Hernández, Claudio; Montero García, Josefa (2014). «José Carlos Borreguero (1796-1867): música y política en la Catedral de Salamanca». En: Mariano Casas Hernández (coord.). *La Catedral de Salamanca. De fortis a magna*. Salamanca: Diputación de Salamanca, págs. 633-776.

Carreras López, Juan José (1999). «Arnaudas Larrodé, Miguel». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, págs. 697-698.

Eslava Elizondo, Hilarión (1853). *Museo orgánico español. Segunda parte*. Madrid: Imprenta de D. José C. de la Peña.

Ezquerro Esteban, Antonio (1994). *Antonio Lozano González: La música popular religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo xvi hasta nuestros días [Zaragoza, 1895]* (3.ª edición). Zaragoza: Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

Ezquerro Esteban, Antonio (2019). «De la tradición musical catedralicia a la naciente musicología española. Un ilustre alagonero: el maestro Miguel Arnaudas (1869-1936). En: *I Jornadas Musicológicas Villa de Alagón: Miguel Arnaudas Larrodé (1869-1936)* [Díptico: resumen de la conferencia]. 05-10-2019, pág. 2.

Ezquerro Esteban, Antonio; González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente (1997). «Noticia sobre la actividad musical de Francisco Agüeras». En: *Juan Francisco Agüeras (1879-1936): Un ejeano maestro de capilla de el Pilar de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, págs. 19-40.

Ezquerro Esteban, Antonio, González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente (1999). «El compositor Juan Francisco Agüeras y González (*1876; †1936) y la música de su entorno». *Suessetania*, núm. 18, págs. 102-136.

Ezquerro Esteban, Antonio, González Marín, Luis Antonio; González Valle, José Vicente (2008). *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza: Caja Inmaculada.

27. *Ibid.*: fols. 22v.-23 y AC. 78, fols. 36v.-37.

Felipe Marcos, Patricia (2016). *Los escritos musicales de Antonio Lozano en el marco de la actividad musical zaragozana de su tiempo*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

García Ruiz, Gregorio (2013). *La música en Hellín. Historia de la Capilla Parroquial y de la Banda Municipal (1580-1966)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, Diputación Provincial de Albacete, págs. 55-57.

Gimeno Arlanzón, Begoña (2010). *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Gimeno Arlanzón, Begoña (2014). *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Lozano González, Antonio (1885). *Prontuario de armonía*. Zaragoza: Imprenta de C. Ariño, pág. 20

Montero García, Josefa (2011). *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, pág. 39.

Pérez Prieto, Mariano (2007). «La enseñanza musical en la Catedral de Salamanca de 1800 a 1850». *Música y educación*, núm. 71, págs. 45-73.

Reina González, Emilio (2011). *Un siglo de música en Zaragoza (1885-1985)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Sarfson Gleizer, Susana (2010). *Educación musical en Aragón (1900-1950): legislación, publicaciones y escuela*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Varela de Vega, Juan Bautista (2001). «Prádanos, Hilario». En: Emilio Casares Rodicio (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, pág. 922.

E

MÚSICA Y PENSAMIENTO

Algunes consideracions estètiques sobre el consum d'òpera a la Barcelona de 1837 a 1847: els llibrets i el gust del públic

Jaume Radigales Babí
Universitat Ramon Llull

Aquest treball es fixa en dos punts bàsics per entendre el canvi de mentalitat a la Barcelona operística del període comprès entre 1837 i 1847: d'una banda, es constata la pèrdua de la tradició italianòfila, constatable en les transformacions de les edicions dels llibrets de les òperes representades. De l'altra, la no concordança d'opinions pel que fa a alguns autors estrenats —particularment Verdi— entre el públic dels teatres i els crítics del moment.

El període estudiat es justifica per la coincidència de la proliferació de teatres barcelonins, superada ja l'hegemonia del Teatre de la Santa Creu. Això, a banda d'incentivar una major quantitat d'espectacles, va permetre obrir el ventall del repertori operístic, coincidint a més amb la irrupció a Barcelona de les òperes de Giuseppe Verdi, que desplaçarien a poc a poc les del belcantisme romàntic que, fins aleshores, havien gaudit de la gran acceptació dels espectadors operístics de la ciutat comtal.

1. Estat de la qüestió

Fa anys, qui signa aquestes ratlles va presentar la seva tesi doctoral sobre l'activitat operística barcelonina entre 1837 i 1852.[1] L'època estudiada testifica d'una manera privilegiada diversos elements que donen entitat pròpia a aquells quinze anys des d'aspectes estètics, socials, artístics i de publicacions.

El treball en qüestió posava en relleu l'eclosió teatral a Barcelona a partir de 1837 quan, després de la pèrdua definitiva dels privilegis de l'Antic Règim, l'únic teatre fins aleshores existent a Barcelona —el de la Santa Creu— contemplà la fi de la seva hegemonia. Diversos teatres prengueren llavors una ràpida embranzida, uns de vida efímera i d'altres, com fou el cas del Liceu, amb una transcendència que arriba fins avui.[2]

Durant aquells quinze anys va haver-hi igualment activitat operística a teatres com el Nou o l'Odeó. Tot plegat va generar també molta literatura basada en rivalitats, pugnes i baralles diverses entre els diversos teatres, particularment entre el Liceu i el Teatre de Santa Creu, rebatejat en aquest període com a Teatre Principal.

Pel que fa a estils i preferències, el període objecte d'aquell estudi marca igualment la transformació del gust musical dels barcelonins: les òperes belcantistes, representades per autors com Gioachino Ros-

1. Radigales, Jaume (1998). *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852): l'eclosió teatral a partir de la premsa: l'evolució del gust en el públic el segle xix. Nous valors de la lírica a partir de la crítica*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.

2. Dins de l'extensa bibliografia amb què compta el Liceu, el període estudiat va donar com a fruit una monografia sobre els orígens de la institució i que formava part de la tesi doctoral. Radigales, Jaume (1998). *Els Orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

sini (1792-1868), Saverio Mercadante (1795-1870), Giovanni Pacini (1796-1867), Gaetano Donizetti (1797-1848) o Vincenzo Belini (1801-1835) van perdent pistonada i els nous aires del romanticisme comencen a imposar-se. Va ser així com la presència de les òperes de Giuseppe Verdi (1813-1901) als escenaris barcelonins suposaria un nou impuls per als gustos operístics d'aquells espectadors barcelonins. I no cal ni dir que la capital catalana va seguir comptant, en aquest període, amb companyies líriques (en alguns casos integrades per intèrprets locals) que importaven partitures foranes amb una admirable celeritat. Barcelona, doncs, va seguir gaudint de primeres representacions d'obres recentment vistes a Itàlia. Una pràctica habitual des de la segona meitat del segle XVIII, quan l'espectacle operístic es va assentar i consolidar a la ciutat mediterrània.

Les principals fonts d'investigació per fornir aquest estudi han estat —deixant de banda arxius com els de l'Hospital de la Santa Creu o Sant Pau i l'Històric de la Ciutat de Barcelona— els buidats de premsa, que permeten elaborar un dia a dia bastant fidedigne al que seria la realitat del moment. La crítica i la crònica —de vegades feta per alguns espectadors bons coneixedors del gènere operístic— són també fonts fiables, sobretot per regular el baròmetre del gust.

Tot això, és clar, sense oblidar estudis clàssics com els de Virella Cassañes o Josep Subirá sobre l'òpera a Barcelona, a més dels treballs de Roger Alier, per bé que la seva tesi doctoral se centri exclusivament en l'activitat operística a la Barcelona del segle XVIII.[3] Per això mateix, cal centrar-se abans que res en el dibuix de la vida operística en el període estudiat.

2. La vida operística a Barcelona a partir de 1835. El Teatre Principal i el naixement del Liceu

A partir de l'exclaustració i la posterior crema de convents (1835), propiciats per les polítiques d'expropiació del ministre Juan Álvarez Mendizábal, Barcelona disposà de gran quantitat de solars i d'espais enderrocats on anteriorment s'alçaven edificis religiosos de forta incidència a la ciutat. No tots, però, varen ser objecte d'incendis i d'esfondraments, però sí d'abandonaments i de saqueigs. Dit d'una altra manera: Barcelona quedà plena de solars edificables.

D'altra banda, amb l'adveniment del liberalisme sorgiren les milícies nacionals, faccions militaritzades que vetllaven per l'impediment del ressorgiment absolutista. Cal no oblidar que ens trobem en un moment d'alt voltatge liberal, immediatament abans del període entre 1840 i 1843. Però tampoc hem d'oblidar que la burgesia catalana començava a tenir un pes específic en la política del moment.[4] I potser per això, Catalunya va ser més aviat moderada i d'aquí la fi d'aquesta primera etapa més o menys liberal, amb els bombardeigs del general Espartero el 1842.[5] Els diferents batallons de la Milícia Nacional, dividits entre moderats i progressistes, ocuparen molts d'aquells espais, i amb la finalitat d'entretenir llurs membres edificaren barracons de fusta per tal de representar-hi comèdies i tenir assegurada així barrila i diversió. Segurament, els milicians devien ignorar —o voler ignorar—[6] que a Barcelona només un local tenia l'exclusiva de representar-hi espectacles. Parlem del Teatre de la Santa Creu, arrendat per

3. Ens referim a Virella Cassañes, F. (1888). *La ópera en Barcelona.* Barcelona: Redondo Xumetra; Subirà, José (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Millà (2 vol.); Alier Aixalà, Roger (1990). *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Tesi doctoral. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia.

4. Cabana, Francesc (1996). *La burgesia catalana. Una aproximació històrica*. Barcelona: Proa.

5. Vicens Vives, J[aume]. (1985). *Aproximación a la historia de España*. Barcelona: Vicens Vives.

6. Els decrets del 6 d'agost de 1811 i del 19 de juliol de 1813, no obstant això, semblaven abolir els privilegis reials.

un empresari a l'Hospital de la Santa Creu, que era qui en tenia la privativa absoluta d'acord amb un privilegi concedit a la institució benèfica per Felip II el 3 d'abril de 1579 i ratificada el 23 de juliol de 1587.[7] La citada privativa va ser novament validada per Carles III el 25 de gener de 1771 i després el 1783. No obstant això, sembla que el 1771 va quedar clar que la privativa tenia només relació amb les representacions teatrals, fet que no impedia que a d'altres indrets de la ciutat proliferessin actes musicals o altres diversions de caràcter diferent de l'estrictament escènic.[8] I això, és clar, incloïa l'òpera.

En menys d'un any varen sorgir nous teatres a Barcelona, entre els quals el de la Mercè.[9] Tant aquest com el del Carme representaren funcions teatrals i fragments operístics durant uns mesos. Així, *Norma* és un títol que apareix tímidament a les cartelleres dels diaris de la ciutat, tot i que les representacions de l'òpera de Bellini no estan documentades de cap altra manera. Tot fa pensar, doncs, que devien ser fragments de l'obra representats d'una manera gairebé improvisada per milicians i aficionats.[10]

Evidentment, els representants de l'Hospital de la Santa Creu i l'empresari del seu teatre no pogueren impedir l'emplaçament, al convent de Montsió, del Liceu Filodramàtic que inauguraren els membres del 14è batalló de la Milícia Nacional. Aquest teatre i conservatori van mantenir una intensa activitat teatral i operística fins al setembre de 1845.[11] Després, les limitacions d'espai del local i la nombrosa afluència de públic van obligar la institució a buscar un nou emplaçament, que finalment seria el del solar on abans hi havia hagut el convent de trinitaris descalços, a la Rambla (cantonada amb el carrer de Sant Pau) i a pocs metres del teatre de la Santa Creu, ja esdevingut Principal. El nou i «Gran» teatre s'inauguraria el 4 d'abril de 1847.

Desaparegut definitivament el teatre del Carme, sembla que el de la Mercè va utilitzar-se després del seu tancament com a magatzem de vestuari i objectes diversos dels milicians del 5è batalló. No seria fins set anys més tard, l'1 de juny de 1844, que el Teatre Nou[12] iniciaria la seva temporada operística amb *Pia de' Tolomei* de Donizetti, i s'encetaria així una nova rivalitat amb el Teatre Principal —el nou nom del local de la Santa Creu—. Els enfrontaments acabarien l'1 d'abril de 1846 amb la darrera representació, al Nou, de la també donizettiana *Figlia del reggimento.* Poc temps després, el teatre tancaria les portes. No obstant això, la rivalitat va ser un fet que diversos diaris testimonien i val a dir que les publicacions del moment deixaven entrellucar llurs simpaties per un teatre o altre. El cas més emblemàtic va ser el que enfrontaria els partidaris del Liceu (liceistes) amb els nostàlgics assidus al Teatre Principal (*cruzados*, en referència a l'antic nom del teatre). Les disputes, ocasionalment sonades, donarien fins i tot peu a una cèlebre «gatada» de Frederic Soler («Pitarra») estrenada el 1865 al Teatre Variedades de la capital catalana.

7. Suero, Maria Teresa (1987). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. (3 vol.). Barcelona: Institut del Teatre, col. Estudis núm. 2, vol. 1, pàg. 9-10.

8. Alier, Roger (1977). «Els primers concerts públics a Barcelona». *Serra d'Or*, núm. 210, març, pàg. 47-49.

9. L'anunci de la primera funció aparegué al *Diario de Barcelona* el 22 de febrer del mateix any (1837). Es realitzaren equilibris gimnàstics i es cantà un duet d'*El Barón de Felcheim*.

10. Al Teatre del Carme es cantà el segon acte els dies 25, 26 i 27 d'agost i 3 de setembre, fent constar al *Diario...* que les decoracions eren creades expressament per a l'ocasió. Val a dir que de l'òpera belliniana ja s'hi havia interpretat el duet de Norma i Adalgisa d'aquell mateix acte. Al teatre de la Mercè es representaren, els dies 8, 10 i 15 d'octubre, fragments d'*I puritani*, *Gli arabi nelle Gallie*, *Caritea* i *Guglielmo Tell* entre d'altres.

11. Tanmateix, les representacions operístiques van acabar el febrer de 1842 amb *I puritani*. Vegeu: Radigales, Jaume (1998). *Els Orígens...*, *op. cit*.

12. Instal·lat al lloc ocupat per l'antic convent de Caputxins, actualment plaça Reial.

3. Els llibrets de les òperes. La tradició italianòfila i les traduccions

Un aspecte que canvia en la vida del teatre líric a Barcelona és la tendència a la italianització del fet operístic. En efecte, si de 1837 a 1845 es manté l'antic costum d'italianitzar els noms —i fins i tot els cognoms— dels cantants i músics locals, a més de la denominació de la tessitura dels intèrprets i els impressors dels llibrets que es publiquen d'algunes de les òperes representades, a partir de 1846 es castellanitzen pràcticament tots els noms, fins i tot els italians.

El més desconcertant del cas és que no hi ha ordre ni concert, i que a més els llibrets tant poden seguir publicant-se en italià, bilingües o exclusivament en castellà. El que sí que es veu com a més habitual és que les òperes estrenades al Liceu, però que tenen una àmplia tradició barcelonina, són impreses en italià, i això concorda quan l'editor del Liceu és el mateix que havia fet l'edició per al Teatre Principal, de manera que devia utilitzar les mateixes planxes per a la nova impressió.

L'edició dels llibrets coneix una regressió al llarg dels anys quaranta, amb la descurança d'algunes edicions i les poques pàgines d'alguns llibrets. El Teatre Principal és el que sembla variar més d'impressor, ja que de Tomás Gorchs pot passar a Narcís Ramírez, Agustí Gaspar i Roca, les tipografies d'*El Fomento*, la d'*El Sol*, del Brusi o, en algun cas, fins i tot la del mateix Teatre Principal. El Liceu, en canvi, es manté gairebé sempre fidel a Tomàs Gorchs, tenint en compte els abundants llibrets que s'han pogut consultar en arxius, biblioteques i cases particulars.

És precisament a partir de 1847 quan els llibrets de les òperes apareixen gairebé sempre amb la seva edició bilingüe, i això s'escau particularment en les òperes mai escoltades a Barcelona. Així mateix, la majoria dels cartells que s'han pogut veure d'aquest període del Teatre Principal són en castellà, fins i tot els de 1837.

El període estudiat, doncs, testifica la pèrdua de l'hegemonia «italianòfila» tan pròpia de la Barcelona del segle XVIII o de més del primer quart del XIX —exceptuant el «lapsus» francòfon de la primera dècada—, i això es pot aplicar a les edicions de llibrets o a alguns escadussers llibres de caràcter acadèmic. Entre aquests últims, n'hi ha que no tan sols aproven l'edició dels llibrets en llengua castellana, sinó també la interpretació de les òperes en aquell idioma, prefigurant d'alguna manera les futures idees dels utòpics creadors de la futura Associació Wagneriana, amb les traduccions de Joaquim Pena. A propòsit d'això, cal recordar que cinc dècades més tard del període que estudiem es desenvoluparia un interessant debat a l'entorn de l'òpera nacional espanyola (i de retruc també catalana) a partir de textos creuats en què intervindrien músics de gran rellevància com ara Felip Pedrell (1841-1922), Tomás Bretón (1850-1923) o Ruperto Chapí (1851-1909). Abans que aquests compositors alcessin la veu, un curiós text de Josep Rius semblava encetar el debat que més tard tindria tanta rellevància.

3.1. Josep Rius i el seu 'tractat'

El 1840 el sacerdot escolapi Josep Rius va publicar un quadern en el qual exposa els avantatges de poder cantar en llengua castellana un títol italià, a partir de l'exemple de l'òpera *Belisario* de Donizetti, una obra que s'havia estrenat el 1837 al Teatre de la Santa Creu. Val la pena aturar-se en aquest estudi, que en el pròleg inclou aquestes paraules:

> El objeto de la traduccion y juicio de la ópera EL BELISARIO, como del discurso que les sigue, ha sido cooperar á la formacion de la Opera Nacional. El discurso manifiesta la necesidad que de ella tenemos, y la mengua que da no poseerla todavia. [13]

La traducció de l'òpera respecta tots i cadascun dels versos originals, fins i tot la seva mètrica. L'autor arriba a realitzar un treball «estadístic», comptant el nombre d'esdrúixoles i la seva correspondència amb la traducció castellana. Rius fins i tot comenta que ha consultat amb un músic amic seu, bon coneixedor de la partitura, el qual li ha dit que sense gairebé tocar res es podria arribar a cantar aquella traducció, inclosa a continuació i amb unes notes de justificació al final. Certament, és una bona traducció, però d'injustificable audició en un moment en què la llengua italiana no es qüestiona: les mateixes òperes de Donizetti, Rossini, Hérold o Meyerbeer que tenen el francès com a llengua original —o el cas del *Freischütz* alemany de Weber— es representaven sempre en italià, una pràctica, com sabem, habitual fins fa poques dècades.

En una posterior anàlisi del text de l'òpera, Rius treballa l'estètica de la tragèdia a partir del text de Cammarano. Rius parteix de la base aristotèlica que la tragèdia ha de suscitar terror i compassió i, segons l'escolapi, això s'acompleix en el treball del poeta italià. A més, l'obra de Cammarano respecta segons l'autor del tractat les cèlebres tres unitats d'acció, lloc i temps. A més, destaca que el cor té una importància cabdal en el desenllaç del drama, mentre que les seves accions se succeeixen amb naturalitat i rapidesa. En tot cas, els errors del text de Cammarano són, per a Rius, mínims.

Acabada la comparació, el model resulta clar. I a partir d'aquí, Rius fa el seu *Discurso sobre la necesidad que tenemos de ópera nacional y ventajas que para ello ofrece la lengua castellana.*[14] L'autor es remunta a les *camerate* florentines del segle XVI i cita els noms de Peri i de Corsi, entre d'altres.

Seguint l'evolució històrica de la lírica, Rius comenta que França, Alemanya i Anglaterra gaudeixen d'òpera nacional quan la llengua d'aquests països és —sempre segons l'autor— deficitària per ser cantada. La proposta segueix el seu curs amb els avantatges que ofereix el castellà. Però cal anar alerta, diu Rius, i no caure en els errors comesos per exemple a Cadis, Granada o València, on el 1832 s'havia interpretat una *Italiana in Algeri* amb els recitatius declamats en castellà pels cantants italians, amb una pronunciació desastrosa del castellà.[15]

A continuació, hi ha lloc per al record de noms de compositors locals que podrien ser els artífexs de l'òpera nacional, uns des del record per ser ja morts, o d'altres des del treball del dia a dia. I Rius esmenta els noms de Ramon Carnicer, Vicenç Cuyàs, Josep Melcior Gomis, Antoni Rovira, Baltasar Saldoni i Marià Obiols.[16] A més, Rius estableix com a bon criteri la implantació de liceus, i en aquest sentit aprova i aplaudeix la trajectòria del Liceu Filharmònic Dramàtic de Barcelona com a focus pedagògic i

13. RIUS, José (pvre.) (1840). *Ópera española. Ventajas que la lengua española ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traduccion de la ópera italiana* EL BELISARIO *arreglada á la letra y música del original*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, pàg. 1.

14. RIUS, José (pvre.) (1840). *Ópera española. Ventajas que la lengua española... op. cit.,* pàg. 161-209.

15. *Ibíd.*, pàg. 173.

16. Tots ells estrenarien òperes en el període estudiat. Especialment rellevant resulta el cas de Marià Obiols (1809-1888), director musical del Liceu i que havia estat deixeble de Saverio Mercadante. Fins avui, és l'únic compositor català que ha estrenat una òpera a la Scala de Milà, *Odio ed amore* (1837), amb llibret de Felice Romani.

d'exhibició dels alumnes que s'hi formen.[17] Per a Rius, no cal pas anar a estudiar a l'estranger: el cas de Cuyàs, deixeble de Vilanova, li serveix de bon exemple.[18]

Rius troba, a més, en el castellà, la llengua ideal per ser cantada, gràcies a la seva fàcil i simple ortologia,[19] i seguidament analitza fonèticament diversos sons vocàlics i consonàntics.

Un llarg apèndix[20] analitza la rima, la mètrica, els accents i pauses, amb exemples castellans i catalans. D'entre els darrers, s'hi compten els extrets d'obres de Jaume Roig i de Jordi de Sant Jordi.

Costa saber quin va ser l'efecte de l'estudi de Rius, però seguint la trajectòria dels nostres teatres i compositors, és fàcil veure que les paraules de Rius quedarien en la més pura teoria i que Joaquim Pena segurament desconeixia el tractat de l'eclesiàstic quan va emprendre la seva gesta wagneriana amb la traducció de les òperes de Richard Wagner seguint el ritme intern de la música del compositor alemany.

4. Públic i crítica. El 'cas' Verdi

En un treball com aquest, no es tracta de jutjar els gustos del públic teatral de la Barcelona del segle XIX, però cal reconèixer que alguns dels fracassos d'autors esdevinguts més tard cèlebres deixen endevinar que, malgrat tot, el tradicionalisme per part del públic era un fet. Les crítiques d'Antoni Fargas Soler al *Diario de Barcelona* segueixen aquest camí, tot i que en el cas del *Don Giovanni* de Mozart[21] es mostrés com un acèrrim defensor del *dramma giocoso* mozartià. En canvi, no es va mostrar tan entusiasta amb Verdi —que malgrat tot mai no va ser un autor que fracassés a Barcelona—, cap a qui mostra constantment les seves més profundes antipaties. Però segurament un sector «progressista» del públic, tant de l'un com de l'altre teatre, acceptava gustosament els títols del compositor italià. Altrament, no explicaríem l'elevat nombre de funcions d'algunes de les seves òperes.

En aquest sentit, val la pena aturar-se en un fet significatiu, originat arran de l'estrena d'*I masnadieri* al Teatre Principal el 3 de juny de 1848. Antoni Fargas i Soler va publicar la seva crítica al *Diario de Barcelona* el dia 5 de juny i hi va incloure apreciacions estètiques de l'òpera verdiana molt negatives: per al crític citat *I masnadieri* resultava ser una òpera poc original, amanerada i amb molts plagis d'altres autors. Deixant de banda el fet que el crític del *Diario de Barcelona* era un fervent detractor de Verdi, cal dir que no era del tot el seu judici, malgrat una adjectivació que avui ens resulta excessivament retòrica. De fet, l'òpera objecte de la crítica s'inclou a l'etapa central dels tan comentats *anni di galere* de Verdi, en el transcurs dels quals el músic se sentia cansat i lligat a un treball que exercia per sobreviure. I això fa que algunes de les òperes d'aquest període no siguin prou reeixides, com han confirmat estudis posteriors a càrrec dels grans especialistes en el músic italià. El judici de Fargas, no obstant això, mostra una duresa que va ser contestada per un acòlit verdià, visiblement ofès, des del diari *El Fomento* del dia 19 de juny. L'articulista, que va signar amb les seves inicials «J.F. y R.» el seu article, deia el següent:

17. Rius, José (pvre.) (1840). *Ópera española. Ventajas que la lengua española... op. cit.,* pàg. 180-181.

18. *Ibíd.*, pàg. 182-3.

19. *Ibíd.*, pàg. 187-8.

20. *Ibíd.*, pàg. 211-254.

21. L'estrena de l'òpera a Barcelona va tenir lloc al Teatre Principal el 1849.

> El gran concepto que en todas épocas nos han merecido las obras del maestro Verdi y la celebridad que aquellas se han captado entre el público filarmónico de las primeras capitales de Europa nos impulsa á dar lugar al siguiente escrito con atraso (…).[22]
> *El maestro Verdi y el articulista* F. *del Diario de Barcelona*
> No porque en esta especie de lid, algo parecida por cierto á las del ingenioso hidalgo, necesite el célebre compositor moderno de Europa de nuestra débil ayuda, salimos hoy en su defensa. El combate es enteramente fantástico, y lanzas de esta clase jamás han derramado sangre ni producido heridas positivas.
> El respeto debido siempre al augusto sacerdocio del arte, del que es *Verdi* con justicia uno de sus mas dignos ministros, y el buen nombre de Barcelona, que no debe depender jamas de las opiniones ó afecciones particulares de nadie, es lo que nos mueve á protestar en nombre del buen sentido, del arte y de la Europa misma contra las frases vertidas en el *Diario de Avisos* de esta ciudad sobre la música de *Verdi* en general y en particular acerca la composicion de *I Masnadieri* recibida *con aplauso y con entusiasmo* su ejecucion en el Teatro Principal de Santa Cruz.
> No repara el articulista F. en afirmar desde luego *que las formas de la música de Verdi por lo constantes y uniformes rayan casi en monótonas y que un motivo pocas veces espontáneo forma la base de sus melodías etc.* Como en este periodo se increpa á la música de *Verdi* en general, tentados nos sentimos de creer que el articulista no habrá oido jamás el *Nabuco, Hernani, Attila, Lombardi*, y el *Macbet* (sic), en las que la Europa entera ha encontrado *bastantes motivos* o *melodias espontáneas* ingeniosamente sostenidas, desarrolladas y embellecidas con una instrumentacion de *grandísimo efecto* y que en sentir de los mas espertos compositores ha causado cierta revolucion en la parte instrumental y en los conjuntos, que no puede ser sino una obra del talento y del génio, un poco mas dignos de alabanza y respeto cuando han formado y estan formando las delicias y el entusiasmo de la mayor parte de Europa é introducido ese cambio y nueva gira en la música y en las grandes masas, segun lo *exigen las situaciones dramáticas*, de las que, no lo ignorará el articulista, es y debe ser siempre esclavo el compositor, así como del géenro del argumento y carácter de los personajes que debe aque describir y describe líricamete, *siguiendo las inspiraciones de su cabeza y de su corazon,* y nada mas.
> No olvide el articulista la hermosura y brillantez de tantos *adagios* y *cabalettas* de *Verdi* de tan grande efecto en varias de sus óperas, y que sino ofrecen aquel sentimiento y pureza esclusivos del corazon de Bellini en busca siempre de esta clase de argumentos, tampoco las tienen otros maestros muy famosos, que no por esto dejan de haber sido genios privilegiados, y, lo mismo que *Verdi, nó la ruina*, como creen algunos, sino muy respetables *columnas góticas* del arte.

Després d'una defensa d'*I Masnadieri*, comentant els seus fragments en relació amb la crítica de Fargas, l'articulista segueix amb la seva defensa verdiana:

> Aconsejamos, pues, al articulista, que no dé oidos á prestadas ideas vulgares sobre *la dosis de espiritualismo* ó *materialismo* que *derraman* el compositor *Verdi* y otros en sus partituras. (...) Si Verdi ha decaido, como otros, en algunas óperas, en otras es grandioso, fecundo en motivos y lujoso siempre en las grandes situaciones dramáticas ó de conjunto de magníficas y bien nutridas combinaciones instrumentales que le acredita *consumado* y *fecundo armonizador* y contrapuntista de sagaz talento, mas bien que mecanista, así como sus decididas y espresivas melodías ó motivos, de *génio respetable* y poco comun. ¿Merecen, pues, estas circunstancias indisputables las calificaciones estrañas que el articulista se permite en su humilde tarea contra la fama de un maestro? Si en *I Masnadieri* no ha sido en el conjunto tan sublime é inspirado en ideas

22. Hi ha una expressió incorrecta i incomprensible, que hem optat per ometre.

> como en el *Hernani*, ni tan ameno y lujoso en la instrumentacion como en el *Nabuco*, efecto á veces de la índole del argumento, de los compromisos del maestro, ú otras circunstancias que la humilde posicion de un articulista ignora, ¿prueba todo esto que la ópera no encierre bastantes bellezas? (...)
> De todos modos nuestros pobres juicios críticos poco pueden dar ni quitar al mérito y á la fama del célebre *Verdi*; pigmeos ante un gigante solo nos toca no olvidar aquella regla de cordura que enseña á hablar de lo grnde y lo bello como de las obras santas, con mesura y comodimiento, ya que tienen tambien su especie de santidad.
> El mérito de *Verdi* es respetado en Europa, los públicos le veneran como al *provisor artístico*, *la providencia lírica*, por decirlo así, del estremado repertorio italiano moderno, y estas consideraciones, señor articulista, nos deben inducir á respatarle siempre y censurarle mejor.- J.F. y R.[23]

Però Antoni Fargas i Soler, lluny de polemitzar, es limità a contestar amb una breu nota inclosa al peu de pàgina d'una de les seves crítiques:

> Cierto sugeto [sic] que no queremos nombrar, tuvo la poca generosidad de aprovecharse de nuestra ausencia para publicar en el Fomento un virulento é innoble artículo atacándonos de un modo muy brusco y descortes, por otro artículo nuestro en que emitíamos el juicio sobre una ópera de Verdi, despues de muchos dias de haberse publicado este. Luego que hubimos visto la acre filípica de nuestro adversario y á pesar de que tambien leimos la solapada retractacion de las personalidades y feos dicterios que nos prodigó el furibundo defensor de Verdi, por un resentimiento particular, y que le exigió alguno de nuestros amigos, habíamos remitido á estos una cumplida contestacion la que, sin faltar á la educacion y decoro debidos, como lo hizo nuestro adversario, estaba bien ajustada por cierto á lo que merecia aquel escrito; mas nuestros amigos creyeron era hacerle harto honor entrar en una polémica artística con el que nos apostrofó de un modo tan feo, y tuvieron á bien no hacer publicar nuestra contestacion que por otra parte habia llegado muy tarde para que fuese oportuna. Sin embargo, cuando nos venga á cuento rebatiremos los principales desatinos artísticos, despreciando la personalidades, que vertió en su filípica nuestro temible antagonista J.F. y R. autor del artículo que da lugar á esta nota.[24]

Però l'aversió de Fargas cap a Verdi era un fet. Joaquim Sanromà hi dedicà un important apartat en el primer volum de les seves memòries. Segons aquest autor, les consideracions negatives cap al compositor italià segurament estarien influïdes per vells tractats de capçalera d'autors com François-Joseph Fétis i Pietro Scudo, en possessió de Fargas. En quest sentit, Sanromà acusa Fargas de ser un crític excessivament preciosista, massa lligat a la vella escola belcantista de compositors com Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante i Meyerbeer, i gens sensible a l'aurèola *risorgimentale* de les primeres composicions verdianes. Tampoc a l'etapa de maduresa del músic italià, del seu *Requiem* o de l'*Otello*, obres que Sanromà declara no conèixer encara però que creu intuir com a genials. Per això, malgrat reconèixer el valor dels textos de Fargas com a bon crític musical, amb escrits considerats com a veritables monografies operístiques, no dubta a carregar contra l'ofici d'aquells anys, ja que si bé els crítics com Fargas es trobaven incòmodes amb el nou estil que Verdi imposava, el públic l'aplaudia amb fervor:

23. *El Fomento*, 19-06-1848, pàg. 3.
24. *Diario de Barcelona*, 09-07-1848, pàg. 3709.

> ¡Hola! Señores críticos, tomad un compás más ancho para vuestra estética. Distinguid los tiempos y concordaréis los compositores. (...) Y la Italia, que había de encontrar el nombre de VERDI en las iniciales de su futuro grito de guerra, **V***ittorio* **E***mmanuele* **R***e* **D'I***talia*, la Italia aplaudía y nosotros aplaudíamos ¡ah sí! con toda la fuerza de pies y manos.[25]

El que segurament devia ignorar Fargas en el moment d'escriure les seves crítiques era que amb Verdi l'òpera italiana canviava el seu rumb. Una nova època s'acostava per a la lírica. I també per a la vida operística a Barcelona, sempre amatent als signes dels temps, que són, indubtablement, mostres de canvis radicals en matèria, en aquest cas, d'art i d'estètica.

5. Conclusions

Des de sempre, la història de la cultura és la història del gust, que fa fluctuar la presència o l'absència d'uns productes artístics determinats. En el cas que ens ocupa, els repertoris operístics també han estat presents en funció de les preferències d'uns o altres espectadors en relació amb les èpoques en què determinades òperes han estat programades en un teatre o altre.

La tradició italianòfila de Barcelona pel que fa a l'òpera ha estat un fet i l'òpera italiana ha estat hegemònica durant dos segles i mig. Tanmateix, dins del repertori italià les preferències han estat també fluctuants. El període que hem treballat en aquest article testifica de manera clara aquell canvi de mentalitat, amb noms propis com el de Verdi. Però també és cert que aquella fixació per l'òpera italiana començava a inclinar algunes veus crítiques cap a la necessitat i la voluntat de poder traduir i interpretar els llibrets en llengua castellana, d'acord amb un nacionalisme latent que engendraria, dècades després, debats encesos entorn d'una òpera nacional espanyola i també catalana. Alguns dels documents consultats i analitzats per a l'elaboració d'aquest treball en són una bona mostra.

6. Bibliografia

Alier, Roger (1977). «Els primers concerts públics a Barcelona». *Serra d'Or*, núm. 210, març, pàg. 47-49.

Alier, Roger (1990). *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Tesi doctoral. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia.

Cabana, Francesc (1996). *La burgesia catalana. Una aproximació històrica*. Barcelona: Proa.

Radigales, Jaume (1998). *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852): l'eclosió teatral a partir de la premsa: l'evolució del gust en el públic el segle XIX. Nous valors de la lírica a partir de la crítica*. Tesi doctoral dirigida per Roger Alier. Universitat de Barcelona.

Radigales, Jaume (1998). *Els Orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847).* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Rius, José (pvre.) (1840). *Ópera española. Ventajas que la lengua española ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traduccion de la ópera italiana EL BELISARIO arreglada á la letra y música del original*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer.

25. Sanromá, Joaquín María (1894). *Mis memorias*. Vol. 1 (1828-1852). Madrid: Tip. Hijos de M.G. H[ernán]dez, pàg. 246-247.

Sanromá, Joaquín María (1894). *Mis memorias*. Vol. 1 (1828-1852). Madrid: Tip. Hijos de M.G. H[ernán]dez.

Subirà, José (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Millà (2 vol.)

Suero, Maria Teresa (1987). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. (3 vol.) Barcelona: Institut del Teatre, col. Estudis n. 2. Vol. I, pàg. 9-10.

Virella Cassañes, F.[rancisco] (1888). *La ópera en Barcelona.* Barcelona: Redondo Xumetra.

De música, psiquiatria i musicoteràpia

Joan Cuscó i Clarasó[1]
Universitat de Barcelona

Al llarg del segle xx, el músic Josep Salvador Martí (1874-1947), el músic i director Francesc Tous Aulès (1912-1980) i el biòleg i antropòleg Antoni Oriol i Anguera (1906-1996) es van ocupar, des de diferents perspectives, de la importància de la música per a la vida humana. El valencià Josep Salvador, catedràtic al Conservatori de València, va crear vincles amb els professors de la Facultat de Medicina de la Universitat de València a través d'un cicle de conferències que es va dur a terme l'abril de l'any 1936 i en què es van tractar els lligams entre la música, l'educació física i espiritual dels infants i el desenvolupament de la personalitat, i els altres dos autors van ser actius en la implantació i modernització de la psiquiatria a Catalunya, però l'obra d'ambdós, malauradament, quedà afectada per la guerra i, des d'aleshores, Tous es va centrar a impartir classes d'història de la música i Oriol i Anguera va marxar a l'exili.

Tots ells mostren l'interès que en la cultura catalana contemporània han despertat els lligams entre la música i la personalitat humana, que és un tema que encara fa rajar rius de tinta i que des del darrer terç del segle xx sol venir acompanyat dels treballs neurocientífics.

1. D'allò que és la música

En la tradició musical i filosòfica occidental, i des de la Grècia antiga, s'ha parlat de la importància de la música en el desplegament de les capacitats cognitives i físiques de l'ésser humà. I és per això que en la seva «Carta sobre la música», Marsilio Ficino (1433-1499) es defensava d'aquells que l'acusaven de mesclar medicina i música citant els treballs dels pensadors grecs: Plató, Aristòtil, Demòcrit, Empèdocles i Pitàgores, entre altres.[2] També Olivia Sabuco de Nantes Barrera (1562-ca.1646) en la seva *Nueva Filosofía de la naturaleza del hombre* (1587)[3] vincula la ment, el cos i la

1. ORCID: 0000-0001-7994-3156.

2. *Sobre el furor divino y otros textos de Marsilio Ficino* (1993). Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Barcelona: Anthropos.

3. Aquest llibre va tenir dues edicions per la seva bona acceptació, tot i que la segona (del 1588) va ser retirada per les autoritats eclesiàstiques, i la tercera, que no es va fer fins a l'any 1728, es va publicar després de passar per la censura de la Inquisició. També es va editar en portuguès al segle xvii i, ja al segle xix, n'hi ha més edicions en castellà.

música: la salut mental i corporal amb la música retornant, també, a les fonts clàssiques.[4] I, ja en el segle XVIII, cal destacar els treballs que des de Montpeller va fer Joseph-Louis Roger (?-1761) al seu *Tractat dels efectes de la música en el cos humà* (1758), que fou traduït del llatí al francès l'any 1803, i en què se'ns diu, entre altres coses, que la música ens acompanya des dels inicis de la vida, ens pot consolar molt més que la filosofia i té una bona influència en les nostres facultats.[5]

Amb la renovació dels estudis científics sobre la psique humana a la segona meitat del segle XIX, aquestes qüestions es van tornar a posar damunt la taula i van agafar cos dins i des dels àmbits de la psiquiatria i de la psicoanàlisi. Així, Halbert Hains Britan (1874-1945), al seu *The Philosophy of Music* (1910), dirà que cal un bon estudi psicològic que doni compte dels efectes emocionals i mentals de la música (introduint, també, en el seu treball, la biologia i l'estètica per trencar la divisió entre «formalistes» i «expressionistes»). L'any 1910, la psicòloga Harriet Ayer Seymour (1899-1969) va començar els seus treballs sobre els efectes de l'educació musical en la formació dels infants, els quals culminen el 1920 amb el llibre *The Philosophy of Music, What Music Can Do for You* (agafant com a punt de partida la necessitat de la música per a la bellesa i per al desenvolupament psíquic harmònic).[6] Així mateix, C. E. Stromeyer (1856-?) va especular sobre el lligam entre la música i la vida des de la biologia, considerant, a *Unity in Nature, an Analogy between Music and Life* (1911), que la música unifica allò espiritual amb allò material. I és un moment en què a casa nostra autors com Eduard López Chávarri (1871-1970), Manuel Borgunyó (1884-1973) i Josep Salvador es preocupen per l'educació musical i els seus beneficis en la constitució de la personalitat humana, i en què Tous i Oriol i Anguera ampliaran aquestes qüestions cap a la psiquiatria, la biologia i l'antropologia molt d'acord amb les línies de treball que hem vist en els treballs estrangers esmentats. Va ser, també, en aquest període quan el psicòleg gallec Xoán Vicente Viqueira (1886-1924), que havia rebut bona formació a Alemanya, digué, l'any 1924, que la música naix d'exigències fonamentals de la vida humana.[7] I és que la reflexió al voltant del fet musical l'acompanyà, almenys, des de l'any 1915.[8]

2. Música i salut

Centrant-nos en aquests temes i en la cultura catalana, una primera figura que podem esmentar és la del catedràtic i rector de la Universitat de Barcelona Rafael Rodríguez Méndez (1845-1919), el qual va influir en el seu nebot Diego Ruiz Rodríguez (1881-1959), que es mereixeria tot un article, en el paper que aquest atorga a la música en i per a la vida humana.[9] Rodríguez Méndez va organitzar al

4. En la seva obra hi ha dos aspectes a destacar: primer, la seva perspectiva psicofísica en què posa en valor els paisatges sonors, allò que avui denominem geofonia, a través de la qual l'ésser humà se sent harmònicament vinculat amb la natura. Contra la ira diu que és eficaç: «El salirse al campo, donde el movimiento de los árboles, y el suave ruido del agua se oyga». Segon, la perspectiva terapèutica de la música: «La musica tambien es eficacissisimo remedio, que quita el daño, que el enojo està haciendo, como los mordidos de las Tarantulas, sanan baylando à buena musica, y no con otra cosa, y si falta la musica, mueren luego». Vegeu Sabuco, Olivia (1728). *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*. Madrid: Imprenta de Domingo Fernández, pàg. 18.

5. Roger, Joseph-Louis (1803). *Traité des effets de la musique sur le corps humain.* París: Chez Brunot Libraire.

6. Ayer, Harriet [1910] (1915). *How to Think Music*. Nova York: G. Schirmer, Inc.

7. Viqueira, Xoán Vicente (1924). «Nacimiento y Evolución de la Música II». *Alfar. Revista de la Casa América-Galicia,* IV, núm. 37, pàg. 14.

8. Viqueira, Xoán Vicente (1915). «El origen de la música». *Estudio. Revista Mensual,* any III, núm. 29, pàg. 265-274.

9. Des de la dècada del 1880, ell i altres metges catalans tenen clar que a Europa la psiquiatria ha canviat i que ja «estamos muy lejos de los tiempos en que se encerraba á los desgraciados locos en jaulas y calabozos como animales salvajes». Vegeu Vidal,

centre de salut mental de Sant Boi una orquestra amb els interns, els quals tocaven música de caràcter nacionalista (que ajudava molt els pacients) i, també, cors que ajudaven per a la memòria i la sociabilitat dels malalts.[10]

Tot seguit, voldríem posar sobre la taula la primera tesi doctoral en musicoteràpia presentada a Catalunya: «La música en sus relaciones con la medicina» (1882), del metge i compositor Francesc Vidal i Careta (1860-1923).[11]

En la tesi de Francesc Vidal ressonen les paraules de Plató: la precaució enfront de l'estret lligam entre música i emoció. Les pors que posteriorment va recollir Eugeni d'Ors enfront de l'element dionisíac de la música:

> En la ment de tots es troba la idea que aquest potent actor [la música en la salut], capaç d'aixecar un poble fins al més frenètic entusiasme i d'enfonsar-lo en la més nefanda molícia, convertint-lo en ociós i criminal, és susceptible de grans i profitoses aplicacions en la part més pràctica de les nostres ciències. Portant els seus potents efectes al més sistemes orgànic més important [...], al sistema nerviós, en conjunt del nostre cos [...] ha de sentir d'una manera imperiosa l'influx d'un agent tan notable.[12]

Vidal és conscient que la medicina no ha treballat encara aquest àmbit i que es disposa de poques dades científiques sobre la manera d'actuar. Hem de tenir en compte que, a banda de les poques coses dites pel metge wagnerià Josep de Letamendi (1828-1897) i per l'oncle de Diego Ruiz sobre aquest tema,[13] no va ser fins al 1898 que Antonio María Gordon y de Acosta va publicar a l'Havana *Indicaciones terapéuticas de la música*.[14]

Vidal proposa: primer, fer un estudi de l'origen de la música per concloure que en l'ésser humà és innata. Segon, fer una teoria física de la música a partir del so, dient que és rebuda de forma diferent a com es rep el soroll i que té tres qualitats: intensitat, alçada i timbre (i estudia com des de la física es construeix el sistema tonal). Tercer, la percepció de la música a través de l'oïda. Tot seguit compara els comportaments fisiològics provocats per la música en els animals i, finalment, entra en els efectes de la música en els humans. És ara quan diu que hem anat classificant els autors per com percebem la seva música i que aquesta expressa en certa manera la personalitat de cada autor: Chopin és poeta, Verdi és sensual, Liszt és un dimoni..., però que hem d'anar més enllà. Que cal copsar la música en ella mateixa

Francesc (1882). «La música en sus relaciones con la medicina». *Gaceta Médica Catalana*, II, vol. 2, pàg. 111. Per contextualitzar aquests fets i comprendre el que podia ser un centre psiquiàtric a la segona meitat del segle XIX, es pot consultar el llibre que en va escriure Nellie Bly després d'infiltrar-s'hi: Bly, Nelie (2023). *Deu dies en un manicomi.* Catarroja: Afers. Bly també diu: «Al visitant ocasional, el Pavelló 7 li pot semblar agradable. Està decorat amb quadres barats i té un piano, presidit per la senyoreta Mattie Morgan, antiga treballadora d'una casa d'instruments musicals de la ciutat que ha estat ensenyant a cantar a algunes de les internes i, he de dir, que amb un cert èxit. L'artista del pavelló és Under, pronunciat «Wanda», una jove polonesa, pianista talentosa quan vol mostrar els seus dots. És capaç de llegir a la primera les partitures més difícils i la seua forma de tocar i el sentiment que hi mostra són perfectes». Vegeu Bly, Nelie. *Deu dies... op. cit.*, pàg. 54.

10. Marín, Dolors; Martí, Jordi Martí. *Breu història de l'anarquisme als Països Catalans.* Lleida: Pagès Editors, 2021. Malauradament, les nostres gestions per poder consultar documents sobre aquests temes han estat infructuoses, ja que des de la mateixa institució se'ns ha dit que no se'n conserven.

11. Val a dir que el psiquiatre Antoni Pujadas i Mayans (1812-1881), que fou el propietari i fundador del centre de salut mental de Sant Boi de Llobregat (1854), va introduir la teràpia amb el treball i la música en aquest centre.

12. Vidal, Francesc (1882). «La música en sus relaciones...», *op. cit.*, pàg. 240.

13. L'actitud del seu oncle i la formació musical de la seva mare van determinar la manera com Diego Ruiz va concebre la seva filosofia i com va treballar al centre de salut mental de Salt, sempre d'una manera heterodoxa.

14. Poch, Serafina (1999). *Compendio de musicoterapia.* Vol. 2. Barcelona: Herder, pàg. 439-440.

(sense tenir en compte qui n'és l'autor) perquè això permetrà entendre que a una persona melancòlica no li hem de fer escoltar una marxa fúnebre sinó una dansa alegre. I, seguint, Jean Rambosson (1827-1886) diu que hi ha música que es dirigeix a la intel·ligència i el moviment; música que treballa sobre els sentiments i la sensibilitat i música que implica els sentiments, la intel·ligència i la psicomotricitat, i que entre tots hi ha diversos graus. En conseqüència, la música és un element socialitzador, afecta la moral, produeix efectes en el caràcter i els estats d'ànim (sobre la melangia, la por, la nostàlgia, la còlera...) i és bo aplicar-la a les neurosis. I per això fa una classificació fisiològica de la música, en què explica els efectes de la música simfònica (que són molts) i els de la música teatral i en demana l'ús als centres de salut mental (tasca que a Catalunya, seguint el que es feia a París, va aplicar el doctor Rodríguez Méndez, oncle del filòsof Diego Ruiz).

Vidal també recull els treballs que ha fet el metge Alexander Dogiel (1852-1922), per a qui la música té efectes sobre el flux de la sang (augmentant-lo o deprimint-lo), i la *Filosofia de la música* de Bauquier (sobre els efectes de la música en els apetits i com la música forta embriaga, per exemple). I conclou que: «Sense cap mena de dubte la música és un agent higiènic de primer ordre» (*Ibídem*; 1), i que la música va fent-se cada cop més complexa i que per això el seu paper també serà més important (defensant Wagner enfront de Verdi o l'harmonia enfront de la melodia):

> A mesura que l'home ha anat perfeccionant aquest art, així que s'ha fet de l'harmonia la veritable música, relegant a la melodia el paper de fràgil esquelet, també s'ha estès a les seves aplicacions essent […] l'aparell nerviós el que principalment ha sentit la seva influència i sens dubte s'anirà perfeccionant cada dia més i més, arribant a la seva millor perfecció quan només s'utilitzi la música descriptiva i sigui rebutjada tota la resta.[15]

3. Psiquiatria i musicoteràpia

Després dels treballs de Rodríguez i de Vidal, la musicoteràpia va tenir un altre moment important a la dècada del 1930 a l'Institut Pere Mata de Reus i de la mà del músic Francesc Tous Aulès (1912-1980), qui, com Antoni Oriol i Anguera i Francesc Tosquelles, va publicar als *Fulls Clínics* d'aquesta institució.[16]

Tous estudià música al Centre de Lectura de Reus (on a partir del 1935 també exercí la docència) i, amb Pere Vallribera (1903-1990), Cristòfor Taltabull (1888-1964), Josep Caminals (1900-1979) i Enric Morera (1865-1942), va ser compositor i director de cors i d'orquestra i entre els anys 1958 i 1978 va centrar la seva activitat en la docència a la Universitat Laboral de Tarragona (on impartí les assignatures d'història i d'estètica de la música).

15. Poch, Serafina (1999). *Compendio de...*, *op. cit.*, pàg. 111.

16. Tot i que després de la Guerra Civil del 1936-1939 no va poder seguir els seus treballs, va continuar preocupant-se pel tema de la música i la salut psíquica. Va llegir treballs sobre la música als centres psiquiàtrics i sobre musicoteràpia i va cercar els precedents de la disciplina situant-los al *Tractat dels efectes de la música en el cos humà* de l'any 1758 i del metge i professor de la Facultat de Medicina de Montpeller Joseph-Louis Roger, que és un text que primer fou publicat en llatí i que l'any 1803 fou traduït al francès. El traductor diu: «Els qui consideren la música com un art purament agradable, no creuran en els efectes avantatjosos que l'autor d'aquesta obra li atribueix en un gran nombre de malalties. No avança res, però, que no estigui fonamentat en l'observació o en l'experiència, i que es confirmi amb el raonament. En estat de salut, és útil escoltar música sovint; i fins i tot per a algunes persones nascudes amb gran sensibilitat, és una necessitat tan natural com la de prendre menjar. Així, la música ha d'entrar en un pla d'higiene ben fet». Vegeu Roger, Joseph-Louis (1803). *Traité des effets de la musique sur le corps humain.* París: Chez Brunot Libraire, pàg. vii.

Allò que més ens interessa és la seva activitat a l'Institut Pere Mata de Reus, en el qual entre els anys 1932 i 1936 va crear i dirigir el que seria considerat el primer cor de malalts mentals del món. Per a ell la música és la construcció d'un camp de força que s'estableix entre la voluntat d'expressió i la voluntat de forma. Posant en joc dins la consciència de l'artista una energia que genera un camp elèctric que podem organitzar quan coneixem la tècnica. També una obra musical és un camp de forces possible d'organitzar pel sistema tonal. I té ben clara la definició de Vincent d'Indy sobre allò que és la música, un element físic (vibració) i, al mateix temps, la construcció d'una expressió estètica i de sentiments. Per tant, la seva filosofia de la música és materialista i idealista al mateix temps. I això vol dir que la música tingui una qualitat objectiva i una qualitat espiritual o subjectiva. A partir d'aquí dirà que tothom reacciona de manera diferent a la música (ja que també hi juguen elements heretats, del context cultural i del moment). Amb l'orfeó de l'Institut Pere Mata, promogut per la Lliga de la Higiene Mental, interpretava el repertori habitual de qualsevol orfeó i peces corals a quatre i a cinc veus.

L'any 1935 estableix que de totes les arts la música és la que té més influència psicològica en l'individu humà i la que provoca més afectes i reaccions, sobretot en els malalts mentals. El cant col·lectiu, per exemple, té efectes en l'aspecte intel·lectual o afectiu i genera sociabilitat. Permet relligar idees i afecta el sistema motor.

Després de Tous, el psiquiatre que es va preocupar per les relacions entre l'art i la psique va ser el catedràtic de la Universitat de Barcelona Joan Obiols Vié (1919-1980). A banda de portar a Barcelona el VI Congrés Mundial d'Art Psicopatològic, l'any 1964, i com a bon coneixedor de la música, el 1976 va ser cofundador a Barcelona de l'Asociación Española de Musicoterapia. Per a ell la pràctica artística per a malalts mentals, a banda de ser una activitat terapèutica, posa en entredit la mateixa noció de malaltia mental (Obiols, 1975). Obiols, que entrà en aquest terreny de la mà d'Emili Mira (1896-1964), va defensar una «psiquiatria biològica», ja que: «El futur de la psiquiatria és convertir-se en psiquiatria científica i el futur de la psiquiatria científica és l'apropar-se i integrar-se dintre de la biologia» (Obiols, 1977: 41).

4. De la vida i de la música

A continuació volem parlar del biòleg i filòsof Antoni Oriol i Anguera, que és hereu de Ramon Turró (1854-1926) i d'August Pi i Sunyer (1879-1965), però que també té una visió teosòfica i pitagòrica del cosmos (molt propera a la visió poètica de María Zambrano, a la filosofia de la música de Harriet Ayer Seymour i a la visió poètico-filosòfica de Walter James Turner) i que defensa que la mort és el reintegrament en l'harmonia universal:

> Cal mantenir-se sempre en equilibri, però la veritable harmonia no correspon només als cicles biològics, sinó universals. [...] Tot s'immola en holocaust a l'harmonia universal mes també tot s'engendra en holocaust, aquesta mateixa harmonia. Palingenèsia o potser millor, mort i resurrecció. [...] L'univers és una dansa molt bella [...]. Només la dansa perdura sempre la mateixa, sempre és igual; Cosmos, Univers, vida i ritme d'eternitat.[17]

Per a Oriol i Anguera la vida és moviment i fluïdesa i vol trobar una visió des d'on superar el conductisme i «recuperar l'ésser humà sencer» amb un retorn a Brentano, Driesch, Kant i Hegel. En altres

17. Oriol, Antoni; Sellarès, Maria (1974). *Cómo envejecemos y por qué morimos.* Mèxic: Editorial Diana, pàg. 123-125.

paraules, copsar allò que és la condició humana i com aquesta difereix de la condició animal, la qual parteix de tres fets excepcionals: l'ésser humà és capaç d'anticipar el demà, viu en presència de la mort i sap que coneix. Pel primer fet, el present emergeix com un projecte de futur i com un estil format en la memòria: «La vida és, d'una banda, ansietat d'ésser i, per l'altra, temor de ser no-res».[18] Pel segon, l'home adquireix consciència de la pròpia mort (com en la contemporaneïtat han explorat Heidegger, Camus i Sartre). Pel tercer, tenim biografia i autobiografia, memòria i intimitat i, com ha dit Nicol: «Allò íntim no és només un lloc, sinó un ambient, i l'ambient sempre és humà» (*Ibídem*; 18).[19]

Dit això, passa a estudiar com i per què viu l'ésser humà. I en tractar el com també estableix tres maneres o mecanismes: pel primer, és un desertor. No és instintiu, posa els instints al servei de la concupiscència (en el menjar, en el sexe, en l'agressivitat...). En segon lloc, viu en una «situació vital» que pot ser escollida o imposada. Viu en situació i està obligat a prendre partit i a inventar la seva vida. Així, mentre el vegetal viu radicat en la natura i l'animal viu situat en la natura, l'ésser humà viu en una situació vital. La situació és una harmonia, una melodia: un tot. Hi ha una comunicació recíproca entre l'individu i el seu entorn i l'acció sempre és integrada, ni és únicament instintiva ni únicament racional, ni només conscient ni absolutament inconscient. Sempre hi ha mescla i una vivència plena. I en tota situació hi ha el present, el passat i el futur en joc i conjugats i mesclats. En tercer lloc, l'agressivitat de l'ésser humà és intraespecífica, ja que «l'ésser humà és agressiu *per se*» i el seu pitjor enemic.[20]

També el cervell és tres en un de sol. Hi ha el cervell més primitiu (instintiu), el cervell emocional (propi dels mamífers) i el cervell més modern i que trobem a l'escorça: el racional. I en cada decisió sempre treballa com un tot que resol els conflictes que genera un cervell amb l'altre. Hi ha un moviment i un conflicte constants dels quals emergeix la vida psíquica pròpiament humana. Per tant, la conducta humana sempre és instintiva, passional i racional. I el cervell permet construir una realitat en què present, passat i futur conviuen i es coimpliquen.[21]

Tota la investigació d'Antoni Oriol i Anguera parteix del fet que en el segle xx es viu un moment de crisi que afecta de ple el concepte que tenim de la vida humana. Que les ciències han avançat molt, i que ho continuaran fent, però que el problema que hom s'ha de plantejar és, precisament, el de la vida humana en ella mateixa. L'any 1945 escriu:

> El físic fa progressar la física [...]. El biòleg fa progressar la biologia [...]. Però és el cas que, més enllà de la Biologia, hi ha un altre món, molt altre, on precisament hi resideixen la «Vida i l'Home». Si desmembrem l'ésser humà en parts allò que perdem és el concepte del que vol dir «ser humà», i, aleshores: on queda l'art? Com podem comprendre la personalitat? El coneixement científic tendeix a l'especialització, i això ens ha aportat molts avenços, però amb això no en tenim prou. És com quan hom desconstrueix una simfonia

18. Oriol, Antoni (1975). *Psicología antropológica. Condición humana.* Mèxic: Editorial Trillas, pàg. 12.

19. Oriol, Antoni (1975). *Psicología antropológica... op. cit.*, pàg. 18.

20. *Ibíd.*, pàg. 82.

21. A aquests fets cal afegir-hi la noció de temps. I és que l'especificitat de la consciència humana consisteix que pot transitar lliurement endavant i endarrere dins el cervell, que és un nus temporal de tres dimensions (Bueno; 2019: 33) i que cal distingir bé entre cervell, ment i consciència, que són tres «coses» relligades però no pas equiparables. Vegeu Bueno, David (ed.) (2017). *Les profunditats de la ment.* Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions; Cuscó, Joan (2018). *Subjectivitat i creativitat. Temps, memòria i creació.* Beau Bassin: Publicia.

> de Beethoven: «És evident que en la resultant simfònica no hi ha més elements estructurals que els que hi caben dins del pentagrama, però aquesta resultant mai no va ser funció de la seva estructura».[22]

El biòleg aprèn que el procés i la funció també són importants. Que el tot és molt més que la suma de les parts. L'art forma part de la vida humana i forma i transforma la nostra vida interior i el nostre cervell. Per tant, com Pujols i Roura-Parella, Oriol i Anguera té una visió musical de la personalitat i de la vida. I considera que si tenim una vida intel·lectual i artística activa arribarem a vells amb un món interior i espiritual ben jove, i això és així perquè l'artista primer mira allò que l'envolta, després mirar el seu món interior i, finalment, se centra en la humanitat; com bé troba en Miquel Àngel, Francisco de Goya, Verdi i Picasso: «Aquest cicle antropològic el trobem una vegada i una altra en tots els genis, i, en menor escala, en tots els homes».[23] També hi té un paper l'edat biològica, ja que, a mesura que el cos envelleix, la ment activa adquireix preocupacions més espirituals (menys locals o finalistes) i la biografia i el record adquireixen noves dimensions. Un cas és Ticià i un altre Tintoretto, quan comparem com havien pintat un mateix tema els primers anys de la seva vida i com ho feien ja al final, expressant les darreres obres la vitalitat del seu món interior: la seva visió radical de la vida humana. És aleshores quan l'artista crea una visió del món enriquidora i es redimeix davant de l'eternitat i de la vida. S'acosten a la veritat i la comparteixen, encara que aquesta sigui dolorosa:

> Al·leluia a Picasso, que va saber transformar els fems en saba i la saba en flor. Les «veritats» més amargues amb les seves mans es van tornar aromes. *Avignon*, *Dansarines*, *Guernica*. Heus aquí tres paraules que defineixen el cicle màxim d'una vida genial. / La d'un home que va transmutar les Belles arts en Veres arts.[24]

Aquesta perspectiva encaixa amb el que avui expliquen les neurociències sobre el cervell, segons les quals en un entorn favorable i amb una activitat constant el cervell no envelleix sinó que es fa jove i més complex. «Un cervell cultivat és molt més capaç de trencar les barreres de l'espai i del temps que subjecten els seus pensaments, de fer evolucionar i revolucionar la pròpia ment, i de trencar els límits intel·lectuals que poden subjugar-la. Un cervell cultivat és un cervell rejovenit, flexible i amb experiències, i amb més capacitat per imaginar futurs i atènyer-los», conclou David Bueno.[25]

5. De l'ésser humà i la música

Antoni Oriol i Anguera ens diu que la música és el gran misteri de l'ésser humà. La música, sigui el violoncel de Pau Casals o la música dels Beatles, ens encanta, diu seguint el mite d'Orfeu. Les vibracions musicals ens penetren i ens transformen. I la base de tota música, i també de l'ordre universal, és el ritme. El ritme, que és moviment. I després vindran la melodia i l'harmonia. No debades, de les societats primitives, n'aprenem que: «Treball, música i poesia van conformar una Trinitat. I que l'element fonamental d'aquesta trinitat va ser el Treball-rítmic».[26] Quan al ritme (que hi és en el treball i en el joc)

22. Oriol, Antoni (1945). *Redescubrimiento del hombre.* Barcelona / Buenos Aires: Librería Editorial Argos, pàg. 112, 113 i 115.

23. Oriol, Antoni; Sellarès, Maria (1974). *Como envejecemos...*, *op. cit.*, pàg. 115.

24. Oriol, Antoni (1973). *Para entender a Picasso. Abordaje antropológico del «genio».* Mèxic: B. Costa-Amic Editor.

25. Bueno, David (2019). *Trenca-t'hi el cap. La cultura com a motor de la re-evolució cerebral.* Barcelona: Destino, pàg. 141.

26. Oriol, Antoni (1980). *El pan nuestro de... [Meditaciones para la juventud]. Ensayos antropológicos.* Mèxic: Costa-Amic Editores, pàg. 195.

hi afegim la melodia, copsem que hi ajuntem el pensament i el sentiment (el crit, el dolor i el plaer) i, si el ritme comença en el batec del cor, la melodia procedeix de distingir en la parla aquells sons que són germans per construir, després, escales i tonalitats. La tonalitat major per dir coses alegres i la tonalitat menor per expressar coses tristes, les quals venen de les antigues escales pentatòniques o de cinc sons. Vist el naixement corporal (del cor i de la veu) de la música, Oriol i Anguera passa a analitzar els cinc efectes de la música sobre el cos: (1) augmenta el metabolisme, (2) augmenta o disminueix l'energia muscular, (3) accelera la respiració i disminueix la seva regulació, (4) varia la pressió sanguínia i el pols i (5) concentra els estímuls sensorials en ella i, per tant, ens desconnecta del món.[27] Dit això, fa un repàs dels treballs científics que han investigat aquests cinc aspectes i que permeten comprendre els efectes de la música en el nostre mode de ser i per què els humans fem música. De fet, en la visió d'Antoni Oriol hi conflueixen aspectes pitagòrics (del lligam amb l'univers), platònics (de l'educació) i aristotèlics (sobre l'origen de la música i el llenguatge i els seus efectes en el cos). Parla de la meloteràpia de principis del segle xx (que estudia els efectes homeostàtics de la música sobre la fisiologia) i la catarsi terapèutica (que actua sobre el món emocional). Dues investigacions que arrelen en la visió dels clàssics. També de com des de la moderna psiquiatria s'han fet diferents experiències: com Ira Altshuler va utilitzar la música com a forma d'accés a la consciència de malalts mentals,[28] de com s'han investigat les reaccions a diferents tipus de música fent interactuar els músics amb els pacients i de l'estudi dels efectes de les tonalitats i dels ritmes a l'hora de modificar els estats d'ànim. També explica com a partir del 1945 Werner Simon utilitza la música com a agent terapèutic en la rehabilitació social dels malalts mentals arribant a crear una banda de música amb 25 dels seus pacients, amb la qual va destensionar-los emocionalment i va crear més lligams entre ells i d'ells amb els metges: «Fins i tot aquells malalts més allunyats de la realitat van començar a prendre contacte a través de la música, i van eliminar l'abisme que els separava del món exterior» (*Ibídem*; 207).[29] Per tant, constata que l'escolta i la pràctica musicals (en bandes i en cors) són dues formes de treballar diferents; ajudant, la pràctica musical, a la coordinació fisiològica, a l'equilibri emocional, a la cohesió social i a desplegar aptituds de treball i d'atenció.[30]

La importància de la música per a la salut, però, no l'hem de circumscriure només a l'àmbit de les malalties mentals. També cal copsar-ne la importància per a una bona vida. Cal copsar la importància de tocar un instrument i de fer música en grup (cosa, diu, que fan molts metges), la seva acció davant la depressió, en el bon funcionament del sistema digestiu i en les operacions quirúrgiques (quan l'anestèsia s'acompanya de música). Això vol dir que s'ha de fomentar la cultura i la vivència de la música i que per fer-ho no cal començar per les grans obres sinó per la música més popular: «Als Estats Units d'Amèrica l'home de color ha guanyat la batalla amb crits "espirituals" i trompetes de carrer. Després va venir el jazz, i amb el blues d'alta significació artística va comparèixer Gershwin!».[31] I el mateix ha passat amb el rock, que naix com un crit salvatge que, en unir-se a l'harmonia europea, va fer nàixer la moderna

27. Oriol, Antoni (1980). *El pan nuestro de..., op. cit.,* pàg. 201.

28. Ira Maximilian Altshuler va iniciar els seus estudis musicoterapèutics dins l'àmbit de la psiquiatria l'any 1938.

29. Oriol, Antoni (1980). *El pan nuestro de..., op. cit.*, pàg. 207.

30. Molts d'aquests termes centren l'atenció de diversos investigadors actuals gràcies als avenços de les neurociències, entre els quals el del lleidatà Jordi Àngel Jauset. Vegeu Jauset, Jordi Àngel (2010). *Sonido, música y espiritualidad. Un camino científico hacia la unidad.* Madrid: Gaya Ediciones; Jauset, Jordi Àngel (2013). *Cerebro y música, una pareja saludable. Las claves de la neurociencia musical.* Almeria: Editorial Círculo Rojo; Jauset, Jordi Àngel (2017a). *Música y neurociencia. La musicoterapia, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: Editorial UOC; Jauset, Jordi Àngel (2017b). *¿La música distrae? Neuromúsica y educación.* Almeria: Editorial Círculo Rojo.

31. Oriol, Antoni (1980). *El pan nuestro de..., op. cit.*, pàg. 212.

música nord-americana. Dels esclaus naix el jazz i dels joves desheretats, el rock, i, d'ambdós, un nou existencialisme, camps d'afirmació a través de la música. Heus ací el poder de la música.[32]

Després de reflexionar sobre els aspectes fisiològics i biològics i els socials i antropològics relacionats amb l'experiència musical, Antoni Oriol es pregunta sobre els efectes de la música en la personalitat i la manera de ser dels humans. Aquest és un tema que deixa obert. Tot i així, diu que no creu que la música modifiqui la nostra manera de ser d'una manera radical. Amb tot, sí que creu que afavoreix un perfeccionament espiritual. La música forma part del patrimoni perenne que acompanya la vida humana a la terra i alimenta i transforma la vida psíquica.[33] I per això fa un al·legat final contra la música ambiental que en nom de la societat de consum i gràcies a la tecnologia envaeix tots els nostres espais i moments i ens manipula i condiciona, perverteix el gust musical i només cerca el consum pur i dur. Cal tenir en compte que a finals de la dècada del 1970 Brian Eno va crear el primer «Ambient record» anomenat *Music for airports* (1978), i és cert que a la dècada següent va emergir i consolidar-se la música ambiental amb l'única finalitat de tenir consumidors.

En la visió d'Antoni Oriol hi ha una crítica a la música com a bé de consum o com a bé funcional; a fer servir la música o, més ben dit, els estímuls musicals per guanyar més diners, és a dir, a l'ús de la música per a unes finalitats crematístiques i externes a ella mateixa.[34] I és que, com conta Manuel Valls en parlar del que estava passant a principis de la dècada del 1980 (afavorit pels canvis tecnològics i per una visió conductista):

> En el presente las cosas —y las situaciones— han cambiado. Merced a las innovaciones técnicas en el campo de la electrónica, se dispone hoy de un amplio muestrario de piezas musicales pensadas, elaboradas y manipuladas para favorecer y acompañar cualquier actividad: para estimular el trabajo, en fábricas y talleres; para crear un ambiente de confianza en establecimientos como bancos y comercios; para cautivar a la clientela en bares y restaurantes; para templar humanamente el alojamiento en hoteles y albergues, en los que el murmullo sonoro nos acoge en la recepción, nos sigue (nos persigue) en el ascensor y, desde luego, en la habitación; y, por fin, naturalmente, para arrullar a los amantes y acompañarles, o conducirles al mundo de la ternura, de la entrega. [...] Pensamos en el "hilo musical" al que se le asignan las más diversas funciones, desde cooperar en la producción industrial (supuesta función laboral) a la de crear un clima de dulzura al comienzo —o en la continuación— y al fin de un idilio. Acabamos de comprobarlo en un anuncio harto significativo: series de discos titulados: «música para amar», «música para el recuerdo» y «música para soñar».[35]

És així, afegeix, com també es desnaturalitzen i mutilen obres de Chopin o de Liszt per fer-ne objectes funcionals.

32. Des d'aquesta perspectiva antropològica que desplega Antoni Oriol, als processos del jazz i del rock, hi podem afegir el procés viscut, des de l'any 1987 i fins a l'any 2013, per les músiques house, techno i rave, nascudes a Manchester i presents arreu del món: l'odissea de la música electrònica en la contemporaneïtat. Vegeu Garnier, Laurent (2018). *Electroshock. Edición integral.* València: Barlin Libros. Ara bé, també des d'aquesta visió antropològica, hem de dir que el reggae no ha aconseguit obtenir l'estatus del jazz tot i la seva explosió popular a partir de la dècada del 1970.

33. El compositor polonès Krzysztof Penderecki (1933-2020) era més pessimista que Antoni Oriol i concebia que la música no pot transformar l'ésser humà. És a dir, que només l'acompanya en el seu dolor.

34. Valls, Manuel (1982). *La música en el abrazo de Eros.* Barcelona: Tusquets, pàg. 42.

35. *Ibíd.*, pàg. 44.

6. Epíleg

Des de la segona meitat del segle XIX i de manera molt específica des dels inicis del segle XX, la investigació sobre allò que és la música s'ha desplegat de tal manera que el focus ha estat pendent del perquè som músics i, sobretot, per comprendre no tant com és la música en ella mateixa ni ella en relació amb les seves funcions sinó com la música ens forma i transforma. I això ha fet desplegar noves reflexions sobre l'educació musical i sobre el lligam entre la música i la personalitat (individual i col·lectiva), fet que obre la investigació més enllà dels límits de la musicologia i de la pedagogia musical i cap a la biologia, la psicologia i l'antropologia filosòfica. Tous i Oriol i Anguera (com Borgunyó i Viqueira, que també hem esmentat en aquest treball) són autors destacats que ens acosten a aquestes qüestions (encara roents) i que hi han fet aportacions valuoses.

7. Bibliografia

Ayer, Harriet [1910] (1915). *How to Think Music*. Nova York: G. Schirmer, Inc.

Bly, Nelie (2023). *Deu dies en un manicomi.* Catarroja: Afers.

Bueno, David (ed.) (2017). *Les profunditats de la ment.* Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.

Bueno, David (2019). *Trenca-t'hi el cap. La cultura com a motor de la re-evolució cerebral.* Barcelona: Destino.

Cuscó, Joan (2018). *Subjectivitat i creativitat. Temps, memòria i creació.* Beau Bassin: Publicia.

Ficino, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos* [1993]. Selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara; traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Barcelona: Anthropos.

Garnier, Laurent (2018). *Electroshock. Edición integral.* València: Barlin Libros.

Jauset, Jordi Àngel (2010). *Sonido, música y espiritualidad. Un camino científico hacia la unidad.* Madrid: Gaya Ediciones.

Jauset, Jordi Àngel (2013). *Cerebro y música, una pareja saludable. Las claves de la neurociencia musical.* Almeria: Editorial Círculo Rojo.

Jauset, Jordi Àngel (2017a). *Música y neurociencia. La musicoterapia, efectos y aplicaciones terapéuticas*. Barcelona: Editorial UOC.

Jauset, Jordi Àngel (2017b). *¿La música distrae? Neuromúsica y educación.* Almeria: Editorial Círculo Rojo.

Marín, Dolors; Martí, Jordi (2021). *Breu història de l'anarquisme als Països Catalans.* Lleida: Pagès Editors.

Obiols, Joan (1975). *Psiquiatría y antipsiquiatría.* Barcelona: Salvat Editores.

Obiols, Joan (1977). *Psiquiatria d'ahir, psiquiatria d'avui i psiquiatria de demà.* Barcelona: Reial Acadèmia de Medicina de Barcelona.

Oriol, Antoni (1945). *Redescubrimiento del hombre.* Barcelona / Buenos Aires: Librería Editorial Argos.

Oriol, Antoni (1973). *Para entender a Picasso. Abordaje antropológico del «genio».* Mèxic: B. Costa-Amic Editor.

Oriol, Antoni (1975). *Psicología antropológica. Condición humana.* Mèxic: Editorial Trillas.

Oriol, Antoni (1980). *El pan nuestro de... [Meditaciones para la juventud]. Ensayos antropológicos.* Mèxic: Costa-Amic Editores.

Oriol, Antoni; Sellarès, Maria (1974). *Cómo envejecemos y por qué morimos.* Mèxic: Editorial Diana.

Poch, Serafina (1999). *Compendio de musicoterapia.* Vol. 2. Barcelona: Herder.

Roger, Joseph-Louis (1803). *Traité des effets de la musique sur le corps humain.* París: Chez Brunot Libraire.

Sabuco, Olivia (1728). *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*. Madrid: Imprenta de Domingo Fernández.

Valls, Manuel (1982). *La música en el abrazo de Eros.* Barcelona: Tusquets.

Vidal, Francesc (1882). «La música en sus relaciones con la medicina». *Gaceta Médica Catalana*, any ii, vol. 2, pàg. 25-28, 20-24, 38-44, 1-71 i 110-115.

Viqueira, Xoán Vicente (1915). «El origen de la música». *Estudio. Revista Mensual,* any iii, núm. 29, pàg. 265-274.

Viqueira, Xoán Vicente (1924). «Nacimiento y Evolución de la Música ii». *Alfar. Revista de la Casa América-Galicia,* núm. 37, pàg. 11-14.

El pensamiento musical de Konstantin Igúmnov

Rafael Salinas Tello
Escola Superior de Música de Catalunya
Universidad Internacional de Valencia

Konstantin Nikoláyevich Igúmnov (1873-1948) fue un destacado pianista y pedagogo, figura clave en la formación de la llamada «escuela rusa del piano». Desde 1899 hasta su muerte, fue profesor en el Conservatorio de Moscú, ocupando también el cargo de rector entre 1924 y 1929. En 1946, recibió el título de Artista del Pueblo de la URSS, así como el Premio Stalin, en reconocimiento a sus aportaciones en el ámbito de la pedagogía y la interpretación pianísticas.

Creció en una familia culta y próspera, en la localidad Lebedín, provincia de Tambov, donde recibió una sólida educación y donde manifestó su temprana inclinación por la música. Su padre, Nikoláy Ivánovich, fue una persona cultivada y aficionada a la música, mientras que su madre, Klavdia Vasílievna, personificaba el carácter paciente y cariñoso de la mujer rusa.[1] Igúmnov consideraba que el rasgo principal de su personalidad era la actitud emocional y romántica hacia la música:

> […] en cierta medida fue creada por una existencia y entorno contemplativos —mi maestro, líricamente sensible y religioso; mi hermano, que amaba la poesía; mi padre, que admiraba constantemente las estrellas y amaba las flores…—. Todo esto me preparó para una visión puramente romántica del mundo, despertó estados de ánimo románticos […].[2]

Comenzó a tocar el piano a los cuatro años, y a los ocho se presentó ante el público. Tras mudarse a Moscú en 1887, continuó su formación musical bajo la tutela de Nikoláy Zvérev (1832-1893), uno de los pedagogos más respetados de su época, quien había formado a pianistas como Serguéi Rajmáninov (1873-1943) o Alexander Scriabin (1871-1915) en el internado que poseía en su domicilio. En 1888 ingresó en el Conservatorio de Moscú, donde estudió piano con Alexander Ziloti (1863-1945) y Pavel

1. Milstein, Yákov Isaákovich (1975). «Konstantin Nikoláyevich Igúmnov». Константин Николаевич Игумнов. Moscú: Música. Музыка. La educación para una mujer en la sociedad rusa del siglo xix asumía la necesidad de adquirir un carácter reservado y discreto, aunque clave, dentro del ámbito familiar. La literatura rusa de aquella época nos ha dejado ejemplos claramente representativos. Véase *La hija del capitán* (1836) de Aleksandr Pushkin (1799-1837), donde el personaje de María Mirónova es un ejemplo de lealtad y virtud en el hogar, o *Padres e hijos* (1862) de Iván Turguénev (1818-1883), con figuras como Fénichka, que representan la armonía doméstica.

2. Igúmnov, Konstantin Nikoláyevich (1973). «Sobre el camino creativo y el arte interpretativo del pianista. A partir de conversaciones con psicólogos». Игумнов К. Н. о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами. En *Problemas de la interpretación pianística*. Вопросы фортепианного исполнительства. Moscú: Música. Музыка. Vol. 3, pág. 27. Todas las citas de textos originalmente redactados en idiomas diferentes al español han sido traducidas por el autor del presente artículo procurando mantener la fidelidad semántica y estilística de los originales.

Pabst (1854-1897), así como composición con Serguéi Tanéyev (1856-1915) y música de cámara con Vasili Safónov (1852-1918).[3]

K. Igúmnov pertenece a una generación educada por grandes personalidades artísticas, que ofrecían una formación integral en lo musical, combinando la interpretación con la composición, y también en el plano humanístico. Su alumno, el musicólogo, crítico y pedagogo Yakov Milstein (1899-1990), recuerda que

> […] tuvo suerte. Conoció a Tchaikovski y a Anton Rubinstein vivos, y escuchó tocar a este último más de una vez. Estudió con Zvérev, alumno de Dubuque y Henselt. Nada más entrar en el Conservatorio, estuvo en la clase de Ziloti, un gran artista que sirvió de enlace vivo con Nikolai Rubinstein y Liszt. Después estudió con Pabst, músico de gran cultura y rara generosidad, y estuvo en estrecho contacto con Tanéyev y Safónov. […] Con la ayuda de sus maestros, Igúmnov logró combinar una búsqueda incesante de lo nuevo con un profundo respeto por la experiencia de sus predecesores.[4]

La carrera interpretativa de Igúmnov comenzó con éxito al obtener en 1895 una mención honorífica en el Concurso Internacional de Piano Anton Rubinstein, en Berlín. Desde entonces, realizó giras por Alemania y Rusia, presentándose tanto en solitario como junto con otros músicos destacados, como el violinista Ivan Grzhimali (1849-1915) y el violonchelista Anatoli Brándukov (1859-1930).[5] Su trayectoria profesional, como él mismo recuerda, fue «compleja y sinuosa»:

> Puedo dividirla en los siguientes períodos: entre 1895 y 1908 estaría lo que podría llamarse el período académico; entre 1908 y 1917, un período de búsqueda bajo la influencia de artistas y escritores (Serov, Somov, Bryúsov, etc.);[6] de 1917 a 1930, estaría el período de reevaluación de todos mis valores interpretativos; la fascinación por el color a expensas del patrón rítmico, el uso del rubato; entre 1930 y 1940, se produce la formación gradual de mis puntos de vista actuales sobre los problemas de la interpretación pianística. Sin embargo, no fue hasta después de la Gran Guerra Patria cuando me di cuenta plenamente de ellos y me encontré a mí mismo.[7]

3. Milstein, Yákov Isaákovich (1975). «Konstantin Nikoláyevich…», *op. cit.*

4. *Ibid.*, pág.76.

5. Rabinóvich, David Abrámovich (1970). «Konstantin Nikoláyevich Igúmnov». Константин Николаевич Игумнов. En *Retratos de pianistas*. Портреты пианистов. Moscú: compositor soviético. Советский композитор.

6. Aquí parece referirse, bien a Valentín Aleksándrovich Serov (1865-1911), pintor y retratista ruso, célebre por su estilo que fusionaba elementos del impresionismo con el interés por la psicología de sus modelos, o a su padre, Aleksandr Nikoláyevich Serov (1820-1871), destacado compositor, crítico musical y teórico del arte, uno de los primeros defensores del nacionalismo musical en Rusia. El siguiente nombre es Konstantin Andréyevich Somov (1869-1939), pintor y artista gráfico, conocido por sus elegantes y nostálgicas representaciones de la alta sociedad rusa de principios del siglo xx. Somov fue uno de los miembros fundadores de *El Mundo del Arte* (Мир искусства), una publicación que promovía el simbolismo y la vuelta al arte decorativo. Por último, se cita a Valeri Yákovlevich Bryúsov (1873-1924), poeta, novelista y crítico literario, uno de los líderes del simbolismo en Rusia, quien también fue traductor y editor de varias antologías de poesía simbolista.

7. Igúmnov, Konstantin Nikoláyevich (1966). «Mis principios interpretativos y pedagógicos». Мои исполнительские и педагогические принципы. En: S. M. Jéntova (ed.). *Célebres pianistas-pedagogos sobre el arte pianístico.* Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Moscú, pág. 146.

En palabras de Milstein, «bajo sus manos, el piano adquiría las propiedades de la voz humana, reflejando la profunda expresividad que caracterizaba su interpretación».[8]

En su repertorio destacaban obras de compositores románticos, especialmente de Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886) o Serguéi Rajmáninov, siendo el primer pianista ruso en tocar, en 1939, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. Además, se distinguió como un intérprete de referencia de Piotr Ílich Chaikovski (1840-1893), poniendo de relieve la relación entre la estructura clásica y la entonación romántica de su música. En 1910 ya grabó seis piezas en rollo de piano para el piano reproductor Welte-Mignon, aunque se conservan otras grabaciones en las que es posible escuchar sus cualidades pianísticas: su cantábile, su perfecto *legato* y su discurso romántico.[9]

Su labor pedagógica fue especialmente significativa. A partir de 1899 y hasta su muerte fue profesor en el Conservatorio de Moscú, donde desarrolló un método de enseñanza basado en la exploración del *discurso musical* y la intuición interpretativa, evitando un análisis excesivamente formal de las obras. Según Milstein, Igúmnov enfatizaba la necesidad de experimentar cada obra como una entidad completa, en lugar de fragmentarla en sus partes estructurales.[10] Entre sus numerosos alumnos se encontraban Elena Beckman-Shcherbina (1882-1951), Anatoly Alexandrov (1888-1982), Issay Dobrowen (1891-1953), Lev Oborin (1907-1974), Boris Berlin (1907-2001), Maria Grinberg (1908-1978), Bolesław Kon (1906-1936), Yakov Flier (1912-1977), Rosa Tamárkina (1920-1950), Arno Babajanian (1921-1983), Andrzej Wasowski (1919-1993), Ryszard Bakst (1926-1999), Mariya Gambaryan (n. 1925), Naum Shtarkman (1927-2006), Tengiz Amirejibi (1927-2013) o Bella Davidovich (n. 1928), entre otros.[11]

Durante la Segunda Guerra Mundial (1941-1945), Igúmnov fue evacuado a Ereván, donde continuó enseñando y contribuyó activamente al mantenimiento de la vida cultural mediante conciertos en hospitales y asesorando a los conservatorios locales.[12] Falleció el 24 de marzo de 1948 en Moscú, dejando un importante legado para el piano ruso, no solo como intérprete, sino también como formador de varias generaciones de pianistas que contribuyeron a la expansión de la así llamada «escuela rusa del piano».

En 1966 se publicó en Moscú el libro *Célebres pianistas-pedagogos sobre el arte del piano*, con edición, introducción y redacción de Sofía Jéntova[13], en el que se incluían las reflexiones y aportaciones de

8. Milstein, Yákov Isaákovich (1975). «Konstantin Nikoláyevich…», *op. cit.*, pág. 43. A modo de ejemplo sonoro escúchese su interpretación de la *Canción de cuna op. 16 N.º 1* de P. I. Chaikovski transcrita para piano por P. Pabst. Resulta admirable la nitidez vocal de su sonido, así como la claridad polifónica en los diálogos entre voces que aparecen al final de la pieza: https://youtu.be/SgG8elbhvbM?si=B-P_ok5HLBxvqJh7.

9. Milstein, Yákov Isaákovich (1961). «Los principios interpretativos y pedagógicos de K. N. Igumnov». Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. En Aisen Nikolaev (ed.). *Maestros de la escuela soviética del piano.* Мастера советской пианистической школы. Moscú: Muzgiz. Музгиз. Dichas cualidades pueden observarse en el siguiente registro que contiene su último recital en vivo, celebrado en 1947: https://youtu.be/ZIuxcBQpH6Y. Especialmente relevante resulta la nitidez de su cantábile en el segundo movimiento de la *Sonata N.º 7* de Beethoven, donde las notas de la melodía se suceden con una tranquila naturalidad, pausadas, como si fueran tocadas algo más tarde de lo esperado.

10. *Ibid.*

11. En diversas plataformas de internet es posible escuchar grabaciones de la mayoría de estos pianistas. Resulta de especial interés el siguiente registro, en el que es posible apreciar las cualidades artísticas de algunos de ellos y donde se les presenta como miembros de una misma escuela: https://youtu.be/Zn4I_43mQkk.

12. Sokolov, Mijaíl Geórgievich (ed.) (1988). «Hablan los pianistas». Пианисты рассказывают. Moscú: Compositor soviético. Советский композитор.

13. La musicóloga y pianista rusa Sofia Mijáilovna Jéntova (1922-2022) fue ampliamente reconocida por su labor biográfica de Dmitri Shostakovich (1906-1975), así como por su contribución a la difusión del pensamiento musical de grandes intérpretes como Mstislav Rostropovich (1927-2007) o Sviatoslav Richter (1915-1997), y publicó más de cuarenta libros a lo largo

pianistas como Marguerite Long (1874-1966), Karl Leimer (1858-1944) o Heinrich Neuhaus (1888-1964). El presente artículo traduce la aportación que hizo Konstantin Igúmnov en ese volumen bajo el título «Mis principios interpretativos y pedagógicos». Este texto, en el que el músico expone los puntos esenciales de su pensamiento musical, revela un material de gran valor histórico y difícil acceso que puede resultar de interés para todos aquellos que deseen estudiar mejor su figura, así como el panorama pianístico y cultural al que perteneció. Para facilitar una mejor comprensión de los postulados que allí aparecen se han reordenado temáticamente sus partes y se han ilustrado con ejemplos sonoros algunas de las ideas plasmadas en este, incluidos enlaces a grabaciones, tanto del propio Igúmnov como de sus alumnos.

1. Sobre la relación autor-intérprete

La relación del intérprete con el texto musical y su creador planteó no pocas reflexiones en Occidente durante la primera mitad del siglo xx.[14] Por una parte, la notación se tornó más precisa, pasando de mostrar el texto como posibilidad (lo que *es* y lo que puede *llegar a ser* si sabe leerse adecuadamente) a una serie de instrucciones sobre cómo debía ser tocado.[15] Este cambio, inicialmente motivado por la necesidad de orientar a un lector *amateur* sin formación especializada, pasó a convertirse en una práctica habitual para los compositores. Por otra parte, el auge de las grandes agrupaciones como la orquesta sinfónica obligó a dar respuesta a una creciente demanda de músicos que pudieran ejecutar las partituras con la mayor exactitud posible. Por último, a principios del siglo xx, el desarrollo de la grabación fonográfica, que implicaba que la forma en que se tocaba una partitura quedaba registrada para la posteridad, y las posturas de compositores como M. Ravel (1875-1937) e I. Stravinsky (1882-1971), que enfatizaban la importancia de seguir al pie de la letra las indicaciones de la partitura, consolidaron esta tendencia hacia una interpretación más literal, basada en un análisis exhaustivo de la notación musical.[16]

En este contexto, Konstantin Igúmnov reflexiona: «Es necesario subrayar la importancia de la creatividad en la escena. El texto del autor es sólo un dibujo arquitectónico. Desentrañarlo y darle vida es el papel del intérprete. Todas las instrucciones del autor, que no del editor (*tempo*, ligaduras, dinámica) son la base de la creatividad del intérprete».[17]

de su carrera. El autor de este artículo asistió a sus clases en los cursos de doctorado del Conservatorio de San Petersburgo, donde se analizaban textos y otros materiales (grabaciones, partituras…) para estudiar la teoría y la práctica de la interpretación musical.

14. Son relevantes, por ejemplo, las aportaciones que hizo a este respecto el filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970). Consideraciones como que el concepto de veracidad o corrección en la interpretación no es admisible, pues no se puede tocar dos veces exactamente igual, hicieron tambalear las estructuras academicistas de la segunda mitad del siglo xx. Véase Ingarden, Roman (1986). *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Traducido por Adam Czerniawski. Berkeley: University of Carolina Press.

15. Harnoncourt, Nikolaus (2009). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.

16. Rink, John (ed.) (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza.

17. Todas las citas textuales de Igúmnov que aparecen en el presente artículo proceden del citado texto *Mis principios interpretativos y pedagógicos*. Dada la corta extensión del texto original y la mencionada reordenación de sus partes tras la traducción, se ha decidido omitir la citación a pie de página para evitar sobrecargar innecesariamente su lectura.

Resulta interesante cómo el pensamiento de Igúmnov, marcado por su completa formación como concertista, pedagogo y compositor, revela la importancia que tiene para él la creatividad en la interpretación:

> Al trabajar en cualquier pieza musical, puede surgir una u otra percepción, teniendo como fuente la naturaleza, la vida cotidiana, las experiencias personales, la historia, la filosofía y todo tipo de manifestaciones artísticas. Estas ideas no son un programa, sino sólo analogías que ayudan al intérprete a aclarar su concepto creativo y desempeñan el papel de una «hipótesis de trabajo».

Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788) defendía que hacer música era la habilidad de hacer percibir al oído el verdadero sentimiento de una composición musical asumiendo que una formación integral del músico, que cubriera tanto la lectura como la escritura, podía desvelar el sentido de una partitura al leerla.[18] Así, Igúmnov dice: «La condición para una buena interpretación es su veracidad, sin rebuscamientos; los contrastes deben estar justificados». De igual manera, cuando se pregunta a Rajmáninov en una entrevista por el significado de su famoso *Preludio en Do# menor*, este responde extrañado que no hay significado oculto ninguno, y que cualquier músico bien formado puede hacerse una idea de lo que quiere decir la partitura solamente con leerla:

> Cuando lo compuse en mi juventud, aparte de la necesidad urgente de ganar algo de dinero, sólo me inspiraba el deseo de crear algo bello. […] La música absoluta puede sugerir un pensamiento o un estado de ánimo al oyente, pero su función primordial es proporcionar placer intelectual por la belleza y variedad de su forma […], su función no es retratar un estado de ánimo, sino prepararlo.[19]

Sin embargo, la relación entre obra e intérprete no siempre es obvia. Como si se tratara de dos entidades vivas, en ocasiones no es posible la convivencia, aunque exista un *respeto* mutuo. «Los compositores son diferentes. Los hay propios y extraños» —comenta Igúmnov—. «Si un compositor me es ajeno y sus obras no me proporcionan personalmente material para interpretar, no puedo incluirlo en mi repertorio (por ejemplo, las obras para piano de Balákirev, de algunos impresionistas franceses, el Scriabin del último período o ciertas piezas de compositores soviéticos)».

2. Sobre la música como forma de expresión

La música, indiscutiblemente, responde a una necesidad innata de expresión humana. Ya sea como vehículo para reforzar experiencias íntimas o colectivas, ya como medio para alcanzar una dimensión trascendente, la música se erige como un *lenguaje* universal. De hecho, podría afirmarse que ofrece una forma de comunicación aún más rica y compleja que el lenguaje hablado. Mientras las palabras definen conceptos, los sonidos los sugieren, evocan sensaciones, emociones y significados sutiles, que cobran forma y sentido final en el oyente. Según Igúmnov:

18. Bach, Carl Philipp Emanuel (2017). *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado: Con ejemplos y 18 piezas de estudio donde se trata sobre la enseñanza del acompañamiento y de la fantasía libre.* E. Martínez Marín (ed.). Madrid: Dairea.

19. Rajmáninov, Serguéi Vasílievich (1910, febrero). «Mi preludio en Do# menor». *My prelude in do# minor. The Delineator*, núm. 75, pág. 127.

> La interpretación musical es una historia viva: una historia interesante, en desarrollo, en la que los vínculos están conectados entre sí, los contrastes responden a reglas. Para ello es necesario poder pensar horizontalmente, es necesario considerar cada sonido armónico no de forma aislada, sino tener en cuenta su significado funcional y, sólo sobre esta base, darle tal o cual carácter. La capacidad de interconectar las voces es lo que entendemos como *instrumentación* pianística.

Esta reflexión muestra la importancia que el aprendizaje de la armonía, entendida tanto como superposición de voces que coinciden en un punto, como de acordes con personalidad y estructura propias, había tenido para el pianista ruso. Por eso apunta: «Siempre es necesario abordar el tejido de una pieza musical polifónicamente, sintiendo el movimiento de las voces, emparejándolas en función de su importancia y observando su perspectiva sonora, por así decirlo, *instrumentando* el tejido musical».

En todo este proceso, la escucha consciente se revela como uno de los factores más importantes en el músico. Al final, como sostiene Igúmnov, no se toca el piano con los dedos, sino con el oído. Así, explica:

> […] no hay que limitarse, como suele decirse, a «escucharse a sí mismo»; hay que oír cada detalle en su significado inherente, en conexión con lo que le precede y le sigue. La escucha horizontal en cuestión garantiza la continuidad y coherencia del relato interpretativo, su lógica, libera de la lentitud, de la incertidumbre, ayuda a no destacar detalles que distraen la atención del oyente de lo principal, evita lo ornamental.[20]

Y añade:

> Sin embargo, no basta con contar una historia coherente e inteligente, también es necesario que la historia resulte interesante. Para ello se requiere una dinámica de desarrollo orgánico, una entonación lógica, veraz y diversa, se necesita la capacidad de modificarlas al repetir una frase, sin desvirtuar su significado; al mismo tiempo, se necesita un sentido del ritmo que permita combinar, en un todo orgánico, las desviaciones sistemáticas del *tempo* principal y obligar a volver oportunamente a ese *tempo* principal. Un *tempo* medio es esencial.

Siguiendo esa misma línea de pensamiento, su coetáneo, el pianista Nikolai Medtner (1879-1951), escribía en su cuaderno de notas: «Hay que tocar a un tempo medio con todos los matices y con pedal. En un [*tempo*] exageradamente rápido ¡reducir la fuerza y el pedal!», y sobre la importancia de escuchar, decía: «Escuchar, escuchar, escuchar… Extraer el sonido con el oído desde el silencio más profundo».[21]

3. Sobre aspectos técnicos del piano

Konstantin Igúmnov pertenece a una generación de pianistas rusos que floreció entre los siglos XIX y XX, continuando la sólida tradición iniciada por figuras como John Field (1782-1837), Theodor Leschetizki (1830-1915), Nikolai Rubinstein (1835-1881) y Anton Rubinstein (1829-1894). Esta tradición se

20. Aquí puede resultar interesante escuchar su interpretación del *Poema op. 32 N.º 1* de A. Scriabin, en el que hace gala de un trazado polifónico magistral: https://youtu.be/AgRSMR7IDAw?si=54GkP6CPtEmsY17P.

21. Medtner, Nikolái (1963). «El trabajo diario de un pianista y compositor: Páginas de su cuaderno de notas». Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. Introducción de P. I. Vasiliev. Moscú: Muzgiz. Музгиз, pág. 18.

consolidó con maestros de la talla de V. Safónov, Aleksandr Siloti (1863-1945) o Félix Blumenfeld (1863-1931). Junto con contemporáneos como Aleksandr Goldenweiser (1875-1961), Josef Lhévinne (1874-1944), S. Rajmáninov, N. Medtner (1879-1951), Leonid Nikolaev (1878-1942), Samuil Feinberg (1890-1962), Leonid Kreutzer (1884-1953) o Heinrich Neuhaus (1888-1964), Igúmnov sentó las bases de lo que suele denominarse «escuela rusa del piano». Este grupo de músicos no solo destacó por su virtuosismo técnico y estilístico, sino también por desarrollar una serie de principios pedagógicos que serían fundamentales para las generaciones posteriores. Principios que permitieron alcanzar un alto grado de calidad interpretativa marcada por la expresividad, la precisión técnica y una sonoridad claramente distintivas.

La diversidad de personalidades que representan los nombres citados, procedentes en su mayoría de un arquetipo de artista con marcada individualidad, vasta cultura y refinada educación, podría parecer incompatible con la idea de una escuela unificada. Sin embargo, aunque diferían en ciertos postulados interpretativos y metodológicos, compartían puntos de vista en cuanto a repertorio, cómo seleccionarlo, interpretarlo y enseñarlo, convirtiendo en preceptos comunes aspectos como la importancia del sonido, su proyección y significado.

Durante el siglo xx, especialmente en su segunda mitad, en Rusia se escribieron y publicaron una gran cantidad de textos dedicados al arte de tocar el piano. Estas obras, en ocasiones monográficas y, en otras, compilaciones de diversos autores, abordaban aspectos referidos a la técnica, la estilística o la interpretación. Su principal objetivo era poner este conocimiento al alcance tanto del profesorado como del alumnado en las principales ciudades y provincias del país.

Por otro lado, toda esta aportación teórica, reforzada por grabaciones ampliamente difundidas y complementada por una intensa actividad concertística y pedagógica, constituyó un *corpus* sólido de conocimiento sobre creación e interpretación pianísticas. Este fenómeno sociocultural tan excepcional, no solo exclusivo del piano, sino también presente en otros instrumentos como el violín o el violonchelo, continuó evolucionando a lo largo del siglo xx y fue decisivo para la consolidación de la mencionada «escuela rusa».[22]

La temática de aquellos textos, como el que aquí se traduce, comprendía aspectos muy variados, desde cuestiones interpretativas y estilísticas hasta didácticas, abarcando diferentes etapas del aprendizaje del instrumento. «Es perjudicial forzar la posición de la mano» —advierte Igúmnov en su escrito—.

> […] la estandarización de este formato conduce a una sonoridad monótona. El codo y el hombro no deben estar tensos. La elevación del primer dedo es importante. Sin embargo, la mano no debe estar relajada en exceso. Debe ser capaz de organizarse según la situación, fijando brevemente su posición y soltándola después. Debe tocarse el piano lo más cerca posible del teclado, como si los dedos se sucedieran los unos a los otros; en la cantilena, en los acordes, en los sonidos prolongados (*p* y *pp*) se debe sentir siempre el fondo del teclado, igual que cuando caminamos sentimos el suelo bajo nuestros pies (¡pero sin forzarlo!).

22. A modo de breve ejemplo podrían citarse aquí unos cuantos textos que contienen desde consejos hasta reflexiones o preceptos sobre cómo estudiar y tocar el piano y que crearon una sólida tradición de metodología académica que se prolongará hasta nuestros días. Seguramente, el más conocido sea *El arte del piano* (1958), de H. Neuhaus, pero, en esa línea, pueden añadirse títulos como *El pianismo como arte* (1965), de S. Feinberg, o *El arte de tocar el piano* (1936), de Grigory Kogan; también fueron relevantes las recopilaciones como *Maestros de la escuela soviética del piano* (1961), de Alexander Nikolaev; *El arte de la interpretación pianística* (1970), de Yákov Milstein, o *Hablan los pianistas* (1988), editado por Mijaíl Sokolov.

«El pianista», prosigue Igúmnov, «debe adaptar su mano a las características del teclado en función de la factura del texto, igual que un excursionista en un sendero de montaña elige la ruta más cómoda debido a las irregularidades del terreno».

La sistematización de los elementos que conformaban la pedagogía del piano iba consolidando una metodología objetivable y efectiva. Diferentes pianistas aportaban sus reflexiones sobre cómo abordar el estudio del piano. Algunos lo hacían desde postulados firmemente académicos, otros, como Nikolai Medtner, desde conceptos más individuales. Por ejemplo, al estudiar una obra, Medtner recomendaba utilizar tres tipos de ataque o *touché*: primero, tocar con los dedos presionando el teclado, como si *se caminara por un pantano*; segundo, articulando en la forma *en que caminan los caballos*, arqueando las patas, y, por último, ligero, como si las teclas quemaran, a la manera del *emboîté* de una bailarina.[23] Resulta obvio pensar que no solo se trata de procesos que afectan a la actividad psicomotriz, sino, especialmente, que estimulan y educan la escucha consciente, pues esos ataques producen sonidos diferentes que el pianista prevé y crea mentalmente antes de realizar el gesto que los provoca.

Otro elemento de suma importancia es el pedal, que condiciona el sentido y uso del resto de procedimientos técnicos:

> El valor de los pedales es esencial como factor de dinámica, puntuación, fondo armónico, para sostener acordes (medio pedal) y como recurso para influir en el color tímbrico. Es posible utilizar el pedal como efecto de color en un momento puntual seguido de un cese completo de la pedalización. Es importante no sólo no precipitarse al presionar el pedal, sino también no soltarlo antes de tiempo, casi *retrasándose* al soltarlo. Esto obliga al pie, salvo excepciones, a permanecer siempre sobre el pedal.

4. Sobre aspectos interpretativos

El texto que Igúmnov escribe en primera persona contiene también reflexiones relacionadas con la interpretación. Por ejemplo, el papel que adquiere el concepto de color, a través del *touché*:

> La condición para una correcta extracción del sonido es: a) la libre disposición del cuerpo; b) la naturalidad y la ligereza de los movimientos; c) la eliminación de toda tensión y la preparación de la posición de la mano. Para conseguir independencia en los dedos, cada dedo, ya sea en una melodía, en un pasaje o acorde, debe ser consciente de su responsabilidad, estar activo y subordinado a la tarea del dedo vecino y al interés del conjunto. Esto requiere una digitación bien pensada. La variedad de posturas en las manos proporciona una gran riqueza de colores pianísticos.

Sobre la forma de producción del sonido en el teclado, aconseja:

> La *extracción* del sonido debe realizarse, principalmente, mediante movimientos desde arriba (dedo, mano, brazo); la amplitud de estos movimientos desde arriba debe ser muy modesta, casi imperceptible a la vista. En este caso, el estado de reposo de la mano sólo se produce en el punto inferior del movimiento, y no debe haber detención del movimiento en la parte superior. Subir y bajar son un movimiento inseparable. Una posición alta de la mano aumenta la cantidad de movimientos innecesarios, provoca distracciones y

23. Medtner, Nikolái (1963). «El trabajo diario de un pianista…», *op. cit.*

> no aumenta la duración del sonido. La extracción del sonido empujando hacia fuera del teclado no puede considerarse una técnica generalizada: es sólo un caso especial necesario para un color de sonido concreto.

Paralelamente a estas indicaciones tan precisas continúa diciendo:

> Mi sonido ideal es un piano *cantabile* y suave con un *forte* lleno y potente, pero nunca crepitante, algo que Anton Rubinstein dominaba maravillosamente. No tengo ningún método, sistema o receta. Empiezas a tocar una pieza, la aprendes, la tocas, la tocas, la tocas… ese es todo el proceso. Para un intérprete, la cultura del oído es esencial. Pero esto por sí solo no basta. El artista debe ser capaz de escuchar y sentir la naturaleza y la vida. Sin esto no hay música.[24]

Añade Igúmnov:

> La tarea es siempre la misma: la música. Todo viene de dentro, de una interpretación que de alguna manera consigues… Empiezo a tocar algo. Si es complejo, grande, entonces, por supuesto, lo hago sólo más o menos a un tempo real, es decir, lo mejor que puedo. Al principio voy con mucho cuidado, para oírlo todo, para entender… Presto mucha atención a la digitación. Es algo que me preocupa especialmente: que todo sea cómodo en cuanto a la digitación. No se trata sólo de la colocación de los dedos, sino también de la distribución del material sonoro entre las manos. Doy mucha importancia a que mis manos estén cómodas y relajadas. Especialmente en los pasajes cantábiles. A menudo transfiero algunos elementos de una mano a la otra, si así hay menos confusión y suena todo mejor.

Este planteamiento parece coincidir con el de Medtner, quien confiesa la necesidad de «saber siempre en qué se está trabajando, qué se está haciendo exactamente, cuál es el objetivo, es decir, pensar siempre cuando se estudia. Pero al actuar, dejar de pensar y sólo escuchar».[25]

A diferencia de otros músicos, no pensaba en dividir el proceso de trabajo en fases o etapas separadas: procedía de distintas maneras según la música que se interpretara. Todos los recursos técnicos debían obedecer a la búsqueda de una imagen sonora particular. A la pregunta de si se esfuerza por reproducir el texto con la mayor exactitud posible o por abarcarlo todo de forma aproximada, por captar la idea general, Igúmnov responde: «No, con toda la exactitud posible, con exactitud absoluta. Permítanme —si es difícil, lo haré muy despacio; más adelante será más fácil, más adelante ya tocarás».[26]

No obstante, desconfiaba del método analítico-musical para trabajar una pieza:

> Cuando se toca, no es necesario conocer todas las características formales de una obra, todos esos abecedarios, puntos de la sección áurea, etc. Todo eso son medios auxiliares. En primer lugar, y esto es lo principal, uno debe sentir el movimiento de la obra de acuerdo con su significado básico, como si «viviera» la obra, como si conociera su vida interior, y no la descompusiera en sus partes constituyentes y luego las juntara.[27]

24. El siguiente registro, en el que interpreta el *Preludio op. 11 N.º 1* de A. Lyadov, permite escuchar la cálida nitidez de su sonido cantábile, entonada de forma admirable: https://youtu.be/LUh2jzP8ZTE?si=K9VaPxgPAj50XUNj.

25. Medtner, Nikolái (1963). «El trabajo diario de un pianista…», *op. cit.*, pág. 14.

26. Vitsinski, Aleksandr Vladímirovich (2004). *El proceso de trabajo del pianista-intérprete sobre la obra musical: Análisis psicológico.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: Психол. анализ. Moscú: Klassika-XXI. Классика-XXI, pág. 60.

27. Milstein, Yákov Isaákovich (1961). «Los principios interpretativos…», *op. cit.*, pág. 76.

5. Reflexiones finales

El testimonio de Kostantin Igúmnov supone una valiosa fuente para comprender mejor el pianismo ruso de la primera mitad del siglo xx. Por una parte, revela las líneas esenciales de su pensamiento musical, la importancia de entender la obra musical como un todo y el sonido como medio esencial de expresión artística. Por otra, descubre un contexto histórico-cultural de gran interés, que valora este tipo de testimonios, los fomenta y los difunde contribuyendo a consolidar la formación musical de todo un país. El músico, como referente, no solo deja un legado sonoro a través de sus conciertos o grabaciones, sino que escribe sobre sus principios interpretativos, reflexiona sobre aspectos técnicos y pedagógicos. De esta forma, el artista instila un compromiso, una responsabilidad ante el contexto social y cultural al que pertenece.

Las reflexiones de Igúmnov también revelan una personalidad en la que coexisten matices idealistas y románticos junto con enfoques de cariz más práctico, que podrían incluso calificarse de *soviéticos*. Esta convivencia refleja cómo parte de la *intelligentsia* rusa logró adaptarse y reubicarse durante los drásticos cambios que marcaron el cambio de siglo. Por último, es fundamental resaltar la importancia de dar a conocer este tipo de textos, ya que leer a Igúmnov puede enriquecer la comprensión de su legado sonoro, así como el de todos aquellos pianistas que continuaron su tradición interpretativa, sus principios y valores, haciendo que permanecieran vivos hasta nuestros días.

6. Bibliografía

Bach, Carl Philipp Emanuel (2017). *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado: Con ejemplos y 18 piezas de estudio donde se trata sobre la enseñanza del acompañamiento y de la fantasía libre*. E. Martínez Marín (ed.). Madrid: Dairea.

Harnoncourt, Nikolaus (2009). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.

Igúmnov, Konstantin Nikoláyevich (1966). «Mis principios interpretativos y pedagógicos». Мои исполнительские и педагогические принципы. En: S. M. Jéntova (ed.). *Célebres pianistas-pedagogos sobre el arte pianístico*. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Moscú, págs. 144-146.

Igúmnov, Konstantin Nikoláyevich (1973). «Sobre el camino creativo y el arte interpretativo del pianista. A partir de conversaciones con psicólogos». Игумнов К. Н. о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами. En: *Problemas de la interpretación pianística*. Вопросы фортепианного исполнительства. Moscú: Música. Музыка. Vol. 3, págs. 11-73.

Medtner, Nikolái (1963). «El trabajo diario de un pianista y compositor: Páginas de su cuaderno de notas». Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. Introducción de P. I. Vasiliev. Moscú: Muzgiz. Музгиз.

Milstein, Yákov Isaákovich (1961). «Los principios interpretativos y pedagógicos de K. N. Igumnov». Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. En: A. Nikolaev (ed.). Maestros de la escuela soviética del piano. Мастера советской пианистической школы. Moscú: Muzgiz. Музгиз, págs. 41-115.

Milstein, Yákov Isaákovich (1975). *Konstantin Nikoláyevich Igúmnov*. Константин Николаевич Игумнов. Moscú: Música. Музыка.

Rabinóvich, David Abrámovich (1970). «Konstantin Nikoláyevich Igúmnov». Константин Николаевич Игумнов. En: *Retratos de pianistas*. Портреты пианистов. Moscú: compositor soviético. Советский композитор, págs. 17-40.

Rajmáninov, Serguéi Vasílievich (1910, febrero). «Mi preludio en Do#menor». My prelude in do# minor. *The Delineator*, núm. 75, pág. 127.

Rink, John (ed.) (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza.

Sokolov, Mijaíl Geórgievich (ed.) (1988). «Hablan los pianistas». Пианисты рассказывают. Moscú: Compositor soviético. Советский композитор. Vol. 3, págs. 138-141.

Vitsinski, Aleksandr Vladímirovich (2004). *El proceso de trabajo del pianista-intérprete sobre la obra musical: Análisis psicológico*. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: Психол. анализ. Moscú: Klassika-XXI. *Классика-XXI*.

Vladimir Jankélévitch: filosofía, música y silencio

Magda Polo Pujadas
Universitat de Barcelona

1. Del pensar la música

Vladimir Jankélévitch[1] es un enigma que se nos devela, poco a poco, a medida que entramos en las distintas tonalidades de sus escritos, tres aspectos de su vida que tenemos que tener en cuenta para entender su filosofía de la música: su origen judeo-ruso y lo que ello le conllevó en la Francia de su época; la situación vivida en la Segunda Guerra Mundial[2] y su alistamiento a la Resistencia, y su voluntad de no hacer una filosofía que abogara por un sistema, sino, más bien, que se abriera a un sinfín de posibilidades. Estos aspectos conllevarán una fe congruente, unas acciones lógicas y un pensamiento sólido, aunque parezca paradójico. Pudiera parecernos todavía más paradójico que todos estos aspectos estén protagonizados por el silencio, ya que el silencio es uno de los nódulos estructurales menos hápax de su filosofía de la vida y de la música. Así pues, desgranar el pensamiento del filósofo no es nada fácil, más bien al contrario, porque la carencia de sonido se debe leer como plenitud de este, porque la aparición del sonido se debe escribir con la conciencia clara de que su origen habita en el silencio. Susana Trejos ya nos advierte de que lo «inaprensible», el «no sé qué», el «casi nada», lo que «ocurre una sola vez», nos dificulta el estudio de este filósofo de la música, a la vez que nos hace ser conscientes de lo evanescente de su pensamiento musical,[3] porque se refiere a algo que no puede ser capturado o definido completamente. La música, según él, es un fenómeno que existe en el momento y en el flujo continuo del tiempo; es efímera, inasible y se resiste a ser encerrada en conceptos o palabras. Surge y se desvanece, lo que la hace similar a una experiencia fugaz que, aunque intensa, se pierde en cuanto sucede. Además, Jankélévitch sugiere que la música está ligada a lo irreversible del tiempo, ya que cada nota solo vive en el momento en que suena y después se disuelve en el silencio. Así, el pensamiento musical es evanescente porque se vincula con algo que desaparece, y cualquier intento de analizarlo o describirlo se queda muy corto. La música no se entiende o explica, simplemente se vive y se siente en su fugacidad.

Cuando hablamos de la música, debemos hablar de ella desde la rotundidad del pensamiento que busca y no encuentra, que encuentra para volver a buscar. Aludir al silencio comporta reconocer las lindes que este tiene respecto a la música y su filosofía. Todo se relaciona con todo, desde la más aciaga luz hasta la más clarividente oscuridad. Y, en el momento en que todo se entrelaza con todo y todo se

1. No se adhirió ni al pensamiento marxista, ni al existencialismo ni al estructuralismo, a pesar de que eran las corrientes filosóficas más predominantes de su época.

2. Vivió de joven la Primera Guerra Mundial y las milicias universitarias en los años que separaron las dos guerras. En 1934 se apuntó al Frente Popular, aunque no fue un socialista militante.

3. Trejos, Susana (1993). «Introducción al pensamiento de Vladimir Jankélévitch. El problema epistemológico». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 74, pág. 76.

aleja de todo, aparece (de manera fenomenológica) lo que se insinúa y se «entrevé».[4] Como reconoce Lucien Jerphagnon, Jankélévitch no pretende ofrecernos una cosmovisión del mundo, sino muchas «entrevisiones» que nos sugieran concepciones de la vida fundamentadas en la intuición, tal como también nos propusieron los místicos, algunos padres de la Iglesia y filósofos como Plotino, Schelling, Bergson y Simmel, que actuaron, a su vez, como pedagogos.[5] La entrevisión se refiere a una forma de comprensión parcial y vaga, que ocurre en el umbral entre lo visible y lo invisible, lo explícito y lo implícito, es un tipo de percepción indirecta que no llega a capturar por completo el objeto de su interés, sino que lo vislumbra, como si se tratara de una intuición o una revelación incompleta. Esta manera de percibir implica atrapar algo sin poder definirlo por completo: es un vislumbre, una percepción tenue que sugiere la presencia de algo más profundo e inalcanzable. En el contexto de sus reflexiones sobre la música, la entrevisión se asocia con la experiencia de lo inefable, con algo que se siente y comprende a nivel intuitivo, pero que nunca puede ser completamente formulado en palabras. Así, para él, la música nos coloca en una situación donde accedemos brevemente a realidades que escapan a una comprensión clara y racional.

Este concepto se vincula de manera directa con la idea de misterio y de lo desconocido, ya que apunta a una percepción de la profundidad de la realidad, pero sin adentrarse del todo en ella. La experiencia estética, espiritual y ética tiene un carácter de entrevisión, en el que uno roza o se aproxima a algo verdaderamente profundo y significativo, pero sin poder aprehenderlo o definirlo del todo.

Jankélévitch es uno de los filósofos que nos destaca que el silencio tiene un carácter temporal y espacial a la vez. De ahí su pasión por el impresionismo y el melodismo de Claude Debussy y Gabriel Fauré y por el realismo inexpresivo de Erik Satie o Maurice Ravel,[6] que le acercarán a la filosofía del instante en la que las cosas hablarán por sí mismas, a la mirada atmosférica que nos revelará el momento exacto en el que lo inefable se expresa a través de la palabra poética y de la música. La música de Claude Debussy, Gabriel Fauré, Erik Satie y Maurice Ravel representa una especie de «misterio» en el arte, en ellos aparece lo inefable que no puede expresarse con palabras, ni imágenes, ni signos… Jankélévitch apreciaba en la música de estos compositores una cualidad etérea, como una sugerencia sin resolver o una evocación de lo intangible. La sutileza en las armonías, los matices en la melodía, y el enfoque impresionista o minimalista en su música daban forma a un tipo de poesía sonora, que estimulaba una forma de reflexión

4. «Entrevisión» es un concepto que se desarrolla abundantemente en el primer volumen de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* y que tiene que ver con lo crepuscular, ya que en la «entrevisión» el misterio deviene tangible. Véase: Jankélévitch, Vladimir (1980a). *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien: 1. La Manière et l'occasion*. Paris: Seuil, pág. 63.

5. Jerphagnon, Lucien (1969). *Vladimir Jankélévitch ou de l'effectivité*. Paris: Seghers (Philosophes des tous les temps), pág. 16.

6. Jankélévitch era un fervoroso amante de la música francesa y rechazaba, sin ningún ocultamiento, la música alemana, como nos comenta Mathieu Chenal: «Ce refus radical de l'Allemagne n'est pas seulement musical mais aussi philosophique et date de la deuxième guerre mondiale. Il a des raisons esthétiques et politiques», en: Chenal, Matthieu. (1994). «Jankélévitch et la musique». *Arkhai*, vol. 4, núm. diciembre, pág. 20. Y como también destaca Claude Coste: «Le cas de Jankélévitch est sensiblement différent. Quand Adorno accuse Wagner, quand Alain Badiou et Slovej Zizek le réhabilitent, Jankélévitch choisit le silence pur et simple. Après 1945, comme on le sait, il renonce à laculture allemande, quel que soit le prix à payer quand on est philosophe et convainc pas, correspond à un premier usage — paradoxal — de la parole: le silence dénonciateur, le refus du dialogue, l'impossible pardon», en: Coste, Claude. (2014). «La verve musicale de Vladimir Jankélévitch», *Recherches & Travaux* (https://journals.openedition.org/recherchestravaux/722), núm. 85, págs. 202-203. A pesar de rechazar la música germánica tuvo en sus audiciones a Felix Mendelsshon, a Robert Schumann, a Frédéric Chopin y a Franz Liszt (del que afrancesó incluso su nombre, escribiendo François en un escrito titulado «François Liszt et l'Europe», que apareció en la revista *Comprendre*, núms. 10-11, 1954, págs. 208-211), a los españoles Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina y Frederic Mompou, a los húngaros Zoltán Kodaly y Béla Bartok, y a los eslavos Piotr Ilitx Tchaïkovski, Sérgei Prokofiev, Nikolai Rimski-Korsakov y Alexandr Scriabine, entre otros.

que él consideraba esencialmente filosófica y que escapaba a los límites de la lógica racional. Además, estos compositores también encarnaban un estilo que rechazaba el dramatismo extremo o el exceso emocional, optando, en cambio, por un lirismo que resonaba con la *mélancolie* o la nostalgia. En estos compositores —con su exploración de nuevos colores sonoros y texturas— resonaba una fascinación por lo indefinido y lo efímero, cualidades que encontraba profundamente reveladoras en el estudio de la belleza y la fugacidad de la vida.

Así pues, y dentro de este planteamiento, el oxímoron «expresivo inexpresivo»,[7] tan utilizado por el filósofo francés, es un hacer y no un decir. Porque la poesía no es palabra que nombra las cosas, sino palabra que las abraza y desaparece, porque la música, la música ejecutada, es sonido que nos revela la profundidad de lo profundo para volver a la superficie en su desaparecer. Este oxímoron representa una paradoja central en su pensamiento musical y filosófico, que encarna su fascinación por el misterio y lo inefable de ciertas formas de arte. Con este término alude a una música que comunica una profundidad emocional o espiritual sin recurrir a gestos enfáticos o excesivos, una expresión sin un «mensaje» concreto o un contenido explícito, lo que él veía como una comunicación indirecta o implícita. La idea de lo «expresivo inexpresivo» tiene mucho que ver con lo sutil y lo fugaz, aspectos de la música que suenan «vacíos» o «desnudos», pero que, sin embargo, comunican intensamente. En esta paradoja, la música no necesita decir nada específico para significar mucho; su belleza y su mensaje residen en lo que no se dice, en lo que queda en suspenso o se desliza por los márgenes de lo audible. Este oxímoron, entonces, expresa una tensión: algo que está lleno de significado, pero que, a la vez, se presenta de una forma minimalista, casi sin expresión directa. En particular, la música francesa que tanto admiraba es un ejemplo de este concepto, porque es una música que evita el exceso, el drama evidente o el sentimentalismo explícito. Su expresividad está en lo contenido, en lo que casi no se escucha, en lo que es y no es al mismo tiempo. En este sentido, lo profundo en música se combina necesaria y perfectamente con una dimensión temporal y espacial a la vez, como escribe Mathieu Chenal.[8]

> Il faut prendre le verbe exprimer dans le sens de suggérer plutôt que dans le sens de signifier. La musique est donc profondément expressive mais foncièrement équivoque et ambiguë: on ne peut pas deviner le programme d'une musique si on ne le connaît pas; on ne peut prédire ce qu'un musicien va écrire sur un texte, et il y a autant de musiques que de musiciens pour un même texte. Cette idée, Jankélévitch n'est de loin pas le premier à l'exprimer, mais elle représente une des bases de son esthétique.[9]

2. De la inefabilidad

Un eje sobre el que girará toda la filosofía de la música de Jankélévitch es «lo inefable», piedra de toque que invita al filósofo francés a una aventura[10] epifánica y apofática, a una hazaña que no fija su rumbo, al contrario, que se deja llevar por la aparición en lo sensible de lo que está más allá y que no se puede

7. La «expresión» musical aparece de manera patente en las partituras del romanticismo y hace referencia a un aspecto subjetivo de la composición que depende del intérprete. Hay dos grandes tipos de expresión musical: la de la intensidad del sonido (*p*, *pp*, *f*, *mf*, *ff*, *crescendo*, *diminuendo*, etc.) y la de carácter temporal de toda la partitura o de un movimiento (*allegro*, *adagio*, *andante*, etc.), o incluso de una parte de la partitura (*accelerando*, *espressivo*, *vivo*, etc.).

8. Chenal, Matthieu (1994). «Jankélévitch et la musique». *Arkhai*, vol. 4, núm. diciembre, pág. 23.

9. *Ibid*., pág. 22.

10. Es importante recordar que para Jankélévitch la «odisea» representa esa aventura a la que se alude. De hecho, la tesis doctoral que defendió Jankélévitch en 1933 se tituló *L'Odyssée de la conscience dans le dernier philosophie de Schelling*.

nombrar, ni decir, que es y no es, que se muestra.[11] Lo indecible es la otra cara de la moneda de lo inefable. Y esa aventura no se puede dar en un lugar, sino en un «no-lugar»,[12] el que aparece y desaparece, el instante finito e infinito a la vez, este que evita la dialéctica de los contrarios porque los supera, porque es fenómeno, no es ser. Para el filósofo del silencio, lo inefable es aquello que no puede ser expresado o explicado con palabras, es una dimensión de la experiencia humana que escapa al lenguaje y que hace necesario explorar los límites del lenguaje frente a realidades complejas como el amor, la muerte, la música o lo sagrado, fenómenos que considera profundamente significativos y al mismo tiempo incomunicables en su totalidad. El lenguaje tiene una limitación inherente: cuando intenta captar el significado último de estas experiencias, falla, pues estas dimensiones profundas de la vida contienen una riqueza y una sutileza que el lenguaje no puede abarcar. Sin embargo, esta imposibilidad no lleva al silencio absoluto; en cambio, el lenguaje se esfuerza en rodear, insinuar y aproximarse a lo inefable. En su obra, Jankélévitch utiliza la metáfora del «casi» para describir cómo las palabras logran apenas rozar este misterio, sugiriendo más de lo que pueden decir abiertamente:

> […] la música llegará a ser para el filósofo, la isla, el no-lugar al que se aspira y que se revela capaz de proporcionar un espacio de libertad, de encerrar una esperanza, de procurar una fuente inagotable de creatividad y de vida.[13]

La música, al igual que el silencio, pasa, transcurre, y vuelve a aparecer una y otra vez, porque no es sustancia, es movimiento —porque las cosas mutan, como el yo, como el sujeto, como la vida misma— al poseer el *élan vitale*, ese impulso que se da en y gracias al tiempo, en y gracias a la dimensión temporal de la expresión de lo inefable. El origen y el destino se encuentran en la temporalidad para revelarnos la experiencia ontológica de la finitud. Y en esta experiencia estética hay unas vivencias que determinan la visión de lo inefable. Estas vivencias apuntan a la esencia sutil y esquiva de ciertos aspectos de la vida, especialmente en relación con el amor, la belleza y la moralidad, que se resisten a ser definidos o comprendidos por completo. En primer lugar, nos encontramos con el *je-ne-sais-quoi*, el «no sé qué». Este concepto alude a un aspecto indefinible de la experiencia que, aunque pequeño e inaprehensible, transforma la percepción de una realidad. Es ese «algo especial» que sentimos sin poder describir exactamente, lo que hace que una persona, una melodía o un instante adquieran un brillo particular. Para Jankélévitch, esta noción expresa una calidad que se percibe intuitivamente y que revela una verdad emocional profunda, más allá de la explicación racional. En segundo lugar, el *presque-rien*[14] o el «casi nada» refiere a esa frágil esencia que parece

11. Como sostiene Steve Rings en: Rings, Steven (2012). «Talking and Listening with Jankélévitch». En: M. Gallope; B. Kane (Convenors). «Colloquy. Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 65, núm. 1, pág. 222.

12. Concepto que nada tiene que ver con el formulado por Marc Augé, lógicamente.

13. Camarero Julián, María Celia (2015). «Vladimir Jankelévitch el instante y la música como no-lugar», *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, vol. 3, núm. febrero, pág. 172.

14. Vitiello nos explica muy claramente el aspecto filosófico de ambos términos: «"Je-ne-sais-quoi", "Presque-rien": questa distinzione riflette palesemente l'antica, tradizionale distinzione gnoseologica tra conoscente e conosciuto. Dell'essere dell'Ineffabile io non so che altro dire, se non che esso c'è. È un quasi-niente. Quasi – non niente. Al fondo del mio non-sapere, della mia nescenza, v'è un sapere certo, certissimo, innegabile: che esso, l'Ineffabile, ci è. E questo sapere certo, certissimo, innegabile, si trasmette dall'Ineffabile all'effato, da ciò che è oltre ogni espressione all'espressione medesima, a tutte le espressioni. A tutte le parvenze. Anch'esse ci sono. Ci sono e non sono, dato che anche di esse, anzi propriamente di esse, che sono parvenze, possiamo dire non che sono, e cioè: non l'essenza ch'è fuor d'esse, ma la nuda esistenza, ovvero: che ci sono». Véase: Vitiello, Vincenzo (2009). «Necessità dell'Ineffabile. *Presque-rien*, p*resque-tout* e *je-ne-sais-quoi* di Vladimir Jankélévitch». En: Enrica Lisciana Petrini. *In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Milano: Mimesis Edizioni, págs. 56-57.

insignificante, pero que es capaz de transformar por completo la realidad de una experiencia. Representa la sutileza de la diferencia mínima, esa variación tan pequeña y difícil de describir que cambia la atmósfera, la emoción o el significado de un momento. Para Jankélévitch, este «casi nada» es precisamente lo que otorga profundidad y resonancia a lo cotidiano y lo familiar. Y, por último, tendríamos al también reconocido como *charme*, que es una cualidad intangible que fascina, encanta y seduce, algo que escapa a la lógica y no puede explicarse completamente. Al igual que el *je-ne-sais-quoi* o el *presque-rien*, el *charme* es una esencia misteriosa que no se puede medir o definir de manera precisa, pero que tiene un poder innegable sobre nuestras emociones y percepciones. El *charme* tiene que ver con esa atracción inexplicable que encontramos en ciertas personas, lugares o situaciones, algo que va más allá de sus atributos objetivos y que, sin embargo, los transforma en algo irresistible. Para Jankélévitch, esta cualidad representa una especie de «magia» cotidiana, una fuerza que no radica en algo tangible, sino en una presencia y en una forma de ser que tocan nuestras emociones de un modo especial. Lo que resulta fundamental en el concepto de *charme* es su carácter inasible: se experimenta, pero no se explica, y en este sentido comparte con lo inefable y el *je-ne-sais-quoi* la cualidad de evocar sin poder ser capturado en palabras. Jankélévitch ve en el *charme* un recordatorio de que no todo en la vida se reduce a lo racional o medible; existen dimensiones de la experiencia humana que nos abren a lo sensible, a lo sutil y a lo emocional, donde el *charme* actúa como una chispa que transforma lo ordinario en algo especial y, a veces, sublime.

El *charme* se alcanza con lo ascético, con la *Música callada*, por ejemplo, de un Mompou,[15] una música que nos acerca irrenunciablemente a la mística o, mejor dicho, a lo místico, a ese instante donde se capta la ipseidad de la existencia, donde el conocimiento es empiria y metaempiria (o metempiria)[16] porque realidad y ser son sinónimos. Así, podemos conocer por qué percibimos a través de nuestros sentidos u órganos. Todo conocimiento se adquiere a través de un órgano, un órgano perceptor, que delimita lo conocido, por ello Jankélévitch lo denomina «órgano obstáculo», ya que nos posibilita el percibir, pero al mismo tiempo nos obstaculiza percibir o conocer lo que está más allá de lo sensible. Y el oído es el órgano obstáculo por excelencia de la música, el que permite el conocimiento del mundo y su filosofía, la filosofía de la música:

> A música comunga plenamente desta ambiguidade ôntico-meontológica do tempo. Ela é um "quase-nada" que apenas entrevemos numa ciência nesciente. Assim, mais do que pensar sobre a música, impor taria pensar com a música e a partir da música, "ser cúmplice do seu mistério", como dizíamos. A expressão "filosofia da música" tomaria um sentido totalmente diferente, a música não sendo objecto mas como que sujeito e origem.[17]

15. Que se aproxima tanto al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

16. Cabe tener en cuenta que el silencio se presta de manera irrevocable a entender cómo desde la empiria se accede a la metaempiria. De hecho, los silencios, si consideramos su evolución a lo largo de la historia de la música, hasta finales del siglo XVIII, eran carencias de sonido y se evitaban con el fin de no llegar al *horror vacui*. A partir de Beethoven, el silencio se desprende de su dimensión matemática de sustitución de una figura rítmica que no tiene sonido a una dimensión metafísica, por tanto, va más allá de la escritura musical y de la carencia del sonido, comportando un elemento extramusical y extratécnico. Podemos observar lo que acabamos de decir en muchas de las obras del Beethoven romántico y especialmente en los silencios de los primeros compases del Grave de la *Sonata Patética núm. 8, op. 13*. El Grave suscita sentimientos de dolor atenuados por algunos más luminosos. Chopin seguirá el camino iniciado por este Beethoven que se aparta de Haydn y de Mozart, introduciendo una dimensión extramusical interior al silencio (en un sentido más poético y litótico) y se va acercando, cada vez más, a lo inefable.

17. Beato, José Manuel (2018). «A Escuta do Irreversível: Filosofia e Música em Vladimir Jankélévitch», *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 74, núm. 4, págs. 1123-1124.

La repetición en música es muy frecuente,[18] pero, a pesar de ello, nunca es la misma, porque la ipseidad se modifica a cada instante; la experiencia musical es distinta cada vez que se ejecuta.[19] La música es el arte más inexistente o el que tiene por vocación desrealizar. Es la experiencia de un tiempo vivido[20] y de un tiempo cósmico, que se balancearían entre lo subjetivo y lo objetivo hasta pararse en un «tiempo estilizado». Por lo tanto, estamos siempre bañados, en nuestra escucha, por algo que nos sorprende y nos «encanta» a la vez. Viajamos incesantemente del pasado hacia el futuro, pasando por un presente que se agota en sí mismo, como el sonido, pero que se perpetúa en su desaparecer, ya que es como un *presque-rien*. Ese «casi nada» es origen y final del silencio en el que se revela alguna otredad que tiende al devenir y equivale, en música, al *pianissimo* (*pp, ppp, pppp...*).

Para Jankélévitch la música no es como un lenguaje y se aproxima, incuestionablemente y por esta razón, de manera notable, a la música pura. Porque es en la tendencia a la pureza donde el sonido se desviste y nos hace partícipes de la desnudez que la posibilita y la acaba. Porque «la pureza no existe en el sentido crónico del verbo existir»[21]. Solo la impureza puede pronunciarse y conocerse.

> […] La philosophie négative partira doncs d'une pureté réelle, c'est-à-dire une pureté et mélangée d'altérité, pour imaginer ensuite une pureté virtuelle, c'est-à-dire une pureté pure, à laquelle elle dénierait successivement tous les attributs de l'existence empirique et concrète. La pureté pure ne nous permet que de balbutier, mais la pureté impure, qui est tous si l'imopureté, nous laisse indéfiniment babiller.[22]

3. Del silencio

Para Jankélévitch es inevitable desligar la filosofía o la música del silencio. Tanto para la una como para la otra el silencio es posibilidad de existir, de ser y no ser, de renacer y de morir. Es más, el silencio tiene que ver con la aventura de pensar, de hacer audible la música. Así pues, el filósofo del *pianissimo* nos propone una filosofía musical y una música filosófica, una consciencia de los ruidos de la cotidianidad y del silencio de la metafísica. Gracias al silencio descubrimos al ser, a ese ser silente que dialoga con el silencio como fermento del pensamiento (según terminología bergsoniana) y que nos abre a un camino con un sinfín de posibilidades para encontrar la verdad. Aun considerando el silencio de este modo, no podemos pensar que sea la «nada» (*néant*), negación de sonido y ruidos, no es negación de lo absoluto ni infertilidad de raciocinio.

> Puisque le silence est en lui-meme recherché […] ou redouté c'est qu'il a pour l'homme une fonction; le silence n' est done pas le néant. Le silence absolu est, comme 1' espace pur ou le temps nu, une inconcevable limite.[23]

18. Deberíamos tener en cuenta los recursos musicales de repetición de todo tipo: los rondós, *ostinatos*, *da capos*, etc.

19. La música, según el filósofo, no está hecha para ser leída, está hecha para ser en el tiempo como ente sensible que aparece y desaparece, está hecha para ser escuchada en un acontecimiento donde aparece y desaparece.

20. Recomendamos recurrir al concepto de *durée* bergsoniano.

21. Fava, Julián (2011). «Prefacio». En: Vladimir Jankélévitch. *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta, pág. 10.

22. Jankélévitch, Vladimir (1966). *La Mort*. Paris: Flammarion, pág. 17.

23. Jankélévitch, Vladimir (2015). *La musique et l'ineffable* [ePub]. Paris: Éditions du Seuil, pág. 184.

Simone Zacchini nos revela de manera clara en el capítulo titulado «Les pauses, le néant, le silence. Musique et métaphysique chez Jankélévitch» cómo Jankélévitch nos propone un camino hacia el silencio que es difícil de recorrer porque es un camino accidentado, un camino solitario que nos confirma que la música es una especie de silencio y que puebla el espacio vacío, la voz del silencio es la música y la voz de la música es el silencio:

> Jankélévitch n'a pas pour but de faire une philosophie systématique sur le silence ou une énumération complète de la relation entre musique, philosophie et silence; le dessein de Jankélévitch, c'est plutôt de définir un chemin vers le silence: un chemin difficile, accidenté, solitaire, et non pas une promenade philosophique, tranquille et rassurante. Pendant ce parcours, on peut découvrir et on peut lire que "la musique est une espèce de silence" (MI, 173), et que "la musique […] peuple l'espace vide" (ib.); et encore: "la voix que le silence nous laisse entendre, elle s'appelle Musique" (MI, 190). Donc, si la voix du silence est la musique, on peut dire aussi que la musique est la voix de l'être. Et de la musique, on peut dire en outre qu'elle est l'autre nom du silence. On peut dire encore que la musique (temps incarné et enchanté) révèle l'être, un être qui est silence et dialogue avec le silence.[24]

Cuando Jankélévitch finalizó su actividad como docente se despidió de la universidad con un curso sobre el silencio. Tal vez porque lo que nos deja sin palabras, sin música, sea lo inefable, que tan solo se deja acompañar, aunque sea solo por un instante, por el silencio. El silencio es uno de los repliegues de la música, donde la música no encuentra sonido determinado alguno para poder acercarse al ser. Y la música necesita del silencio para que acontezca su carácter tautegórico donde se nos presenta la ipseidad. Solo captamos la ipseidad cuando se aparece un *je-ne-sais-quoi* que nos invita a renunciar a la conceptualización. Este *je-ne-sais-quoi* se capta en un *presque-rien*, en un instante que nos cautiva por su encanto y, a la vez, por su capacidad mistérica. De acuerdo con María Celia Camarero Julián, el silencio es el medio natural donde esto es posible:

> El silencio es, además, expresión de respeto. Respeto por lo que nos desborda y respeto por lo que nos admira. Respeto ante lo irreversible y respeto ante lo incognoscible. En el caso del autor, este respeto lleva a un enmudecimiento interior que no significa, por otra parte, renunciar a la denuncia ni a la palabra escrita. Dicho silencio procede por un lado de la asunción del Misterio como algo que forma parte de la vida, experiencia que Jankélévitch comparte y aprecia compartir con todo ser humano. Pero también procede de la lacerante situación de horror y profunda injusticia que supuso en su momento histórico la masacre del Holocausto y su posterior tratamiento por los poderes fácticos que juzgaron tales crímenes, circunstancias ante las que un profesor de ética y una persona con valores no podía quedarse indiferente.[25]

La única opción que tiene el hombre para arrepentirse de las atrocidades de las guerras y para conseguir el perdón que necesita la humanidad después de la desolación en la que se encuentra, según el filósofo de la música, es el silencio. Darse a la escucha del silencio posibilita que el hombre se vuelva a

24. Zachini, Simone (2009). «Les pauses, le néant, le silence. Musique et métaphysique chez Jankélévitch». En: Enrica Lisciana Petrini. *In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Milano: Mimesis Edizioni, pág. 270.

25. Camarero Julián, María Celia (2013). *Vladimir Jankélévitch: Filosofía de la vida y filosofía de la música*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, pág. 343. Disponible en: https://gredos.usal.es/handle/10366/124087.

encontrar consigo mismo después de la violencia y la barbarie.[26] Ya no tienen sentido los discursos ni los razonamientos acerca del mundo. El único camino y la única opción posible es viajar de la música al silencio y viceversa para reconstruir de una manera veraz un nuevo mundo.

El silencio tiene un doble sentido: es origen y es destino. Es la máxima expresión del no ser siendo. A pesar de ello, el silencio es, en parte, no ser, se caracteriza por su inexistencia,[27] es un vacío que está por llenar; por ello mismo el silencio es un dispositivo cargado de significados, de todos los significados posibles. Es como un lenguaje irreductible que empieza en el instante en que se da y acaba en el que perece, como silencio antecedente y silencio consecuente, como primer silencio y último silencio. El silencio es intramusical y ultramusical. Es un alfa y omega a la vez. Lo sonoro es también silencio; es más, la evanescencia de las notas que encuentran su ocaso posee, siempre y todavía, el sonido del que han partido y en el que mueren en vida. Pero también es un silencio extramusical porque nos invita a ir más allá de él mismo, a invadir el espacio, es inicio y fin espacial.

«El silencio es explicado además como el origen de un *pianissimo* ascendente, como el destino de un *diminuendo* descendente y como una *pausa* entre tiempos».[28] Estos matices nos preparan para un silencio como esencia del pensamiento: es el hombre que se repliega en él mismo escuchando el silencio que le permite crear el primer atisbo de pensamiento. La vida, el mundo, la música, son expresiones del ser, de un ser que nos habla con la voz del silencio y que, como tal, nos invita a escuchar en la plenitud del sonido, y a darnos cuenta de que en esa plenitud también anida la carencia.

4. Bibliografía

Ayrey, Craig (2006). «Jankélévtich the Obscure(d)». *Music Analysis*, núm. 25, págs. 343-357.

Bazzanella, Emiliano (1994). *Tempo e linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch*. Milano: Franco Angeli.

Beato, José Manuel (2018). «A Escuta do Irreversível: Filosofia e Música em Vladimir Jankélévitch». *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 74, núm. 4, págs. 1117-1148.

Bergson, Henri (1938). *La Pensée et le mouvant*. Paris: PUF.

Camarero Julián, María Celia (2013). *Vladimir Jankélévitch: Filosofía de la vida y filosofía de la música*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: https://gredos.usal.es/handle/10366/124087.

Camarero Julián, María Celia (2015). «Vladimir Jankelévitch el instante y la música como no-lugar». *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, vol. 3, núm. febrero, págs. 171-177.

Coste, Claude (2014). «La verve musicale de Vladimir Jankélévitch». *Recherches & Travaux*, núm. 85. Disponible en: https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.722.

Chenal, Matthieu (1994). «Jankélévitch et la musique». *Arkhai*, vol. 4, núm. diciembre, págs. 17-39.

De Montmollin, I. (2000). *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux.* Paris: PUF.

Fari, Antonio (1992). *Il canto dell'ombra. La música per Vladimir Jankélévitch*. Brindisi: Schena Editore.

26. No podemos no acordarnos de la famosa sentencia de Adorno en la que manifiesta que después de Auschwitz no es posible escribir poesía.

27. Cage en 1951 después de entrar en una cámara anecoica en la Universidad de Harvard para experimentar la existencia del silencio concluyó este que no existía.

28. Camarero Julián, María Celia (2013). *Vladimir Jankélévitch: Filosofía de la vida y filosofía de la música*. Tesis doctoral, pág. 348. Disponible en: https://gredos.usal.es/handle/10366/124087.

Fava, Julián (2011). «Prefacio». En: Vladimir Jankélévitch. *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Hansel, George (2012). *Vladimir Jankélévitch, une philosophie du charme* [ePub]. Paris: Éditions Manucius.

Jankélévitch, Vladimir (1966). *La Mort*. Paris: Flammarion.

Jankélévitch, Vladimir (1974). *De la musique au silence 1. Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon.

Jankélévitch, Vladimir (1978). *Le Pur et l'Impur*. Paris: Flammarion.

Jankélévitch, Vladimir (1980a). *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien: 1. La Manière et l'occasion*. Paris: Seuil.

Jankélévitch, Vladimir (1980b). *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien: 2. La Méconnaissance; le malentendu*. Paris: Seuil.

Jankélévitch, Vladimir (1983). *La Présence lointaine: Albeniz, Séverac, Mompou*. Paris: Seuil.

Jankélévitch, Vladimir (1986). *Philosophie première*. Paris: PUF.

Jankélévitch, Vladimir (1988). *La Musique et les Heures*. Paris: Éditions du Seuil.

Jankélévitch, Vladimir (1998). *Liszt, rapsodie et improvisation*. Paris: Flammarion.

Jankélévitch, Vladimir (2011). *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Jankélévitch, Vladimir (2015). *La musique et l'ineffable* [ePub]. Paris: Éditions du Seuil.

Jankélévitch, Vladimir (2019). *Debussy et le mystère de l'instant* [ePub]. Paris: Plon.

Jerphagnon, Lucien (1969). *Vladimir Jankélévitch ou de l'effectivité*. Paris: Seghers (Philosophes des tous les temps).

Lisciana-Petrini, Enrica (2009). *In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Milano: Mimesis Edizioni.

Lisciani-Petrini, Enrica (2012). *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Milano: Mimesis Edizioni.

Migliaccio, C. (2000). *L'odisea musical nella filosofia di Vladimir Jankélévitch*. Milano: CUEM.

Rings, Steven (2012). «Talking and Listening with Jankélévitch». Journal of the American Musicological *Society*, vol. 65, núm. 1, págs. 215-256.

Santucci, Giuseppina (2001). *Jankélévitch: La musica tra charme e silencio*. Galatina: Milella Edizioni.

Trejos, Susana (1993). «Introducción al pensamiento de Vladimir Jankélévitch. El problema epistemológico». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 31, núm. 74, págs. 75-80.

Vitiello, Vincenzo (2009). «Necessità dell'Ineffabile. *Presque-rien*, *presque-tout* e *je-ne-sais-quoi* di Vladimir Jankélévitch». En: Enrica Lisciana-Petrini. *In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Milano: Mimesis Edizioni.

Zachini, Simone (2009). «Les pauses, le néant, le silence. Musique et métaphysique chez Jankélévitch». En: Enrica Lisciana-Petrini. *In dialogo con / En dialogue avec Vladimir Jankélévitch*. Milano: Mimesis Edizioni.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Edicions

Universitat de Lleida