

LA MÚSICA DE HAYDN EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS

José López-Calo

Centro de Investigación de Música Religiosa Española (CIMRE)

Resumen:

El autor realiza en este artículo un breve análisis sobre la presencia de la música de Haydn en los archivos catedralicios españoles. Para ello realiza en primer lugar un análisis del contexto geográfico, tomando como modelos seis catedrales repartidas por toda la geografía española —Valencia, Santiago, Burgos, Segorbe, Mondoñedo y Ávila— además de las catedrales andaluzas. No obstante el autor no se limita a enumerar las obras de Haydn conservadas en cada archivo sino que —además de incluir en su estudio obras de otros compositores extranjeros— realiza un análisis del contexto litúrgico, estudiando la función que estas piezas debían cumplir. Especial importancia tienen en este sentido las misas —de las que eran necesarias un gran número para no repetirlas excesivamente a lo largo del año litúrgico— y la música instrumental —reservada a determinados momentos en los que mediante la música instrumental se solemnizaba el acto litúrgico—. El artículo finaliza con un estudio sobre la música religiosa española donde el autor utiliza algunas publicaciones de Hilarión Eslava para analizar la idoneidad o no de determinadas piezas religiosas.

Palabras Clave: Haydn, catedrales españolas

Abstract:

In this article, I briefly analyse the presence of Haydn's music in Spanish cathedral archives. For this purpose, I examine the geographical context, taking as models not only the cathedrals of Andalusia but also other six cathedrals spread throughout the Spanish territory —Valencia, Santiago, Burgos, Segovia, Mondoñedo, Ávila—. I list the works of Haydn kept in each archive, I include the works of other foreign composers and I analyse the liturgical context, examining the role that these pieces must have played. In this sense, two elements were of special importance: on the one hand, the masses, of which large numbers were necessary to avoid excessively repetition throughout the liturgical year; on the other, instrumental music, reserved to certain occasions in which it solemnized the liturgical rite. I close the article with a study of Spanish religious music, where the author uses some publications by Hilarión Eslava to analyze the appropriateness of certain religious pieces.

Keywords: Haydn, spanish cathedrals

Referencia bibliográfica:

LÓPEZ-CALO, José, «La música de Haydn en las catedrales españolas», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>

Es bien conocido el hecho de que una de las obras cumbre del gran compositor, iniciador del Clasicismo musical, Joseph Haydn, fue encargada por una iglesia española, y precisamente por una iglesia de Cádiz, por lo que, con toda razón, se ha convocado un congreso en dicha capital andaluza¹ para festejar el segundo centenario de la muerte del insigne maestro austriaco².

Menos conocida es la presencia de Haydn —es decir, su música— en las catedrales españolas. Y, de nuevo, es una decisión bien acertada la de los editores de esta revista la de incluir un artículo sobre este tema, que puede arrojar no poca luz, tanto por lo que significa para Haydn mismo, para su difusión en Europa, como para España, y no solamente en las catedrales, sino en un sentido más general.

Pero sería deformar la realidad si el presente artículo se limitara a presentar un elenco de las composiciones de Haydn que se interpretaron en nuestras catedrales y de las que todavía hoy se conservan materiales en sus archivos. Más objetivo y útil me parece contextualizar esas composiciones y el uso que de ellas se hacía; y realizar esa contextualización desde tres puntos de vista: el histórico, el geográfico y el litúrgico. Es lo que me propongo hacer.

EL CONTEXTO HISTÓRICO

Así pues, para comprender adecuadamente el significado de la presencia de Haydn y su música en las catedrales españolas es necesario comenzar por encuadrarla en la evolución de la música religiosa en los períodos inmediatamente anteriores y en el período mismo en que se produjo.

Hay que partir de comienzos del siglo XVIII, cuando el Renacimiento dio paso a un nuevo período histórico-artístico, el Barroco, que se fue afianzando y expandiendo según avanzaban los años, de modo que desde aproximadamente mediados del siglo la melodía había adquirido un considerable desarrollo, con extensos melismas del más puro *bel canto*, alcanzando altas cotas de dificultades técnicas; por el lado contrario, la policoralidad se desarrolló también, e incluso más rápidamente que la melodía, de modo que ya para 1615, o poco más tarde, se encuentran composiciones a doce o más voces, distribuidas en tres y cuatro coros, para llegar, en los últimos decenios del siglo, a las 18 y 20 voces reales distribuidas en hasta siete y más coros. Y hay que tener presente que cada uno de estos «coros» se colocaba en

¹ Congreso Internacional «F. J. Haydn e I. Albéniz: Clasicismo y Nacionalismo en la música española» (Cádiz, 21 y 22 de noviembre de 2009).

² Durante muchos años se repitió el error, que el propio Haydn inició cuando contó a su biógrafo Griesinger cómo se le había hecho el encargo, de que éste provenía de la catedral de Cádiz y de que quien predicaba las Siete Palabras era el obispo. Hoy se sabe que no fue la catedral, sino la asociación piadosa de la Santa Cueva y de que quien dirigía la sagrada ceremonia era el capellán o director espiritual de la propia congregación. De hecho, en esta misma revista el profesor Díez Martínez expone este tema con mucho detalle.

distinto lugar del templo, de modo que la impresión de «estereofonía» —pero una «estereofonía» natural, visible— tenía que ser impresionante³.

Todo esto cambió, y en modo absoluto, a comienzos del siglo XVIII. Más aún: cambió en una forma del todo diversa de la que había seguido el Barroco respecto del Renacimiento. Porque mientras en los últimos años del siglo XVI y primeros decenios del XVII el cambio había sido paulatino, sin estridencias, por la simple evolución de la música y de los gustos artísticos, en el XVIII hubo una ruptura querida, pretendida, hasta violenta, e incluso polémica⁴.

En el siglo XVIII cambió todo respecto del anterior. Cambió la melodía, la estructura de las voces dentro de la música coral: cambiaron las formas musicales, y hasta los instrumentos, pues mientras el Barroco mantuvo, prácticamente intactos, los que había recibido del siglo XVI, en particular los de viento, que eran casi los únicos que se usaban en las catedrales —bajones, bajoncillos, chirimías, cornetas, flautas de pico, sacabuches...—, en el XVIII todos ellos fueron suplantados por los «modernos», incluso los equivalentes a los «antiguos»: el oboe en lugar de la chirimía y el bajoncillo, el clarín y luego la trompa en lugar de las cornetas y sacabuches, la flauta travesera en lugar de la de pico, y hasta el bajón llegó a ser sustituido, aunque un poco más tarde que los demás, por el más moderno fagot. Y sobre todo los instrumentos de cuerda, primeros de todos los violines, que pronto, muy pronto, se convirtieron en insustituibles y que provocaron cambios sustanciales en la concepción de la melodía.

Cambiaron igualmente las formas musicales, pues si bien, en general, se mantuvieron algunas de las heredadas de los siglos anteriores —pero ya concebidas en modo prácticamente nuevo, de tal manera que esa continuidad es más aparente que real—, se introdujeron también otras nuevas o incluso se cambió la estructura de las antiguas, a pesar de conservarles los nombres heredados de antes.

El cambio de los instrumentos llevó consigo un cambio, y esta vez un cambio sustancial, en la música que tocaban y, consiguientemente, en el uso que de ellos se hacía en nuestras catedrales. Porque mientras el siglo XVII mantuvo el concepto básico que de los instrumentos tenía el Renacimiento, y

³ Hay ejemplos clamorosos: un salmo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada explica dónde debía cantar cada «coro» y qué instrumento debía acompañarlo. Manuel de Egüés, de la catedral de Burgos, tiene un Miserere de Semana Santa a 16 voces en cuatro coros, y José de Vaquedano, de la de Santiago de Compostela, un villancico al Apóstol también a 16 voces, pero en cinco coros.

⁴ La polémica más famosa, de las varias que hubo en España en estos primeros años del siglo XVIII, fue la provocada por un pasaje de una misa del maestro de la catedral de Barcelona Francisco Valls, compuesta en 1702, que, aunque contenía reminiscencias del siglo XVII, en particular en lo que se refería al número de voces —once, en tres coros—, pertenecía ya plenamente a la nueva música, la del siglo XVIII, con unos atrevimientos armónicos que causaron alarma en no pocos ambientes musicales españoles, con repercusiones incluso en el extranjero. Por entonces comienza también la proliferación de tratados teóricos, varios de los cuales polemizan, y fuertemente, con quienes defendían opiniones contrarias, tanto compositores como teóricos.

por tanto la música que tocaban⁵, los nuevos instrumentos trajeron consigo nueva música instrumental, nuevas formas musicales y nuevos usos en el desarrollo de las ceremonias litúrgicas.

De esto último hablaremos en el apartado tercero de este mismo estudio. Ahora añadiré a lo dicho que desde aproximadamente un poco antes de mediados de este siglo XVIII la música española evolucionó claramente hacia un estilo artístico que bien pudiera ser definido, y con toda razón, como «pre-clasicismo». Un preclasicismo que difería no poco del que entonces estaba naciendo en el mundo germánico, eso desde luego, pero que también tenía con él numerosos puntos de coincidencia.

Porque también en el siglo XVIII se dio una diferencia más, e incluso de más importancia que las anteriores, respecto del siglo barroco inmediatamente precedente: que mientras en éste España estuvo aislada, musicalmente, del resto de Europa, en el XVIII se recibieron numerosos influjos del exterior; y se trataba de influjos procedentes de diversos ambientes, diversas tendencias y diversas naciones. Primero fue Italia la que exportó a España músicos, música y concepciones musicales, y este influjo comenzó ya con el siglo, primero a través de las dos esposas de Felipe V, pero muy pronto de una manera masiva y continuada.

No ocurrió lo mismo con la música germánica, que tardó aún mucho en entrar. Posiblemente, debido al hecho de que en la mentalidad española de entonces, Alemania casi se identificaba con el luteranismo, y por consiguiente era inconcebible que en nuestras iglesias se tocase o cantase una composición de cualquier género que fuese de un compositor protestante. Casi se podría decir que se ignoraba del todo la música germánica.

Tampoco les faltaba razón. Porque el príncipe de la música alemana de la primera mitad del siglo XVIII era Bach, que, aunque cristiano fervorosísimo, que amaba entrañablemente a Jesucristo, era protestante, y su música religiosa fue escrita, toda ella, para el culto protestante.

Otra cosa bien diversa es que, en realidad, se trata, en el caso concreto de Bach —y no es el único compositor protestante que se pudiera aducir— de una música religiosa más recomendable, desde muchos puntos de vista, para el culto que la mayor parte de la que se componía por entonces en Italia y en España.

En efecto: esto no era exclusivo de España, sino que se trataba de una tendencia bastante extendida en toda Europa. Porque tampoco en Italia entró esa música. Al revés: Haendel, y otros músicos germánicos —Hasse..., y hasta el mismísimo Haydn— fueron a Italia para aprender la música, es decir, el estilo de composición que se usaba en Italia. Y es bien conocido el influjo italiano en la música de estos sumos compositores de la primera mitad del siglo XVIII, y aun en algunos de la segunda.

La entrada de la música germánica, en concreto la del período clásico, en España está sin estudiar. Hay, sí, algunos estudios, incluso alguna tesis doctoral, sobre aspectos relacionados con este tema, pero se trata siempre de

⁵ Afortunadamente, hoy se conoce ya un buen número de composiciones instrumentales de los siglos XVI y XVIII, por lo que, en este punto, se puede proceder con mucha mayor seguridad de lo que sucedía hace ahora apenas cincuenta años, o menos aún.

trabajos parciales, del tipo de «la recepción de... en...», pero nunca un intento globalizante, de conjunto, tanto por lo que respecta a los autores —los músicos de cuyas obras se trata— como al ambiente o ámbito geográfico a que se refieren —la ciudad o, a lo más, región española—, cuando no específicamente a un determinado género de música, no a algo más genérico que abarque a al menos una representación suficiente de autores y épocas, o que se extienda a todo el territorio español.

Sin rubor, pero también sin ánimo alguno de autocomplacencia, que estaría del todo fuera de lugar, creo deber reconocer que el intento que me apresto a hacer, es el primero que se lleva a cabo a nivel nacional; y si bien tiene como objeto directo a Haydn, añadiré constantemente notas sobre otros compositores, y sobre todo respecto al uso que se hacía de esos compositores y de sus obras, a fin de centrar todo el tema en un contexto lo más amplio y completo posible. Lo que pronto voy a decir de la *Missa solemnis* de Beethoven en Santiago o del *Requiem* de Mozart en Málaga son, creo, todo un símbolo de lo que pretendo ofrecer con estas notas.

EL CONTEXTO GEOGRÁFICO

Sería para mí tarea bien fácil publicar aquí, sin más, una lista detallada de las composiciones de Haydn que se conservan en las catedrales españolas; prácticamente en todas. Pero una tal lista, aparte de ser reiterativa y árida, me parece que, en el fondo, sería poco menos que inútil y, desde luego, sin mucho sentido, pues no explicaría nada o casi nada.

Por ello prefiero seguir otro camino: escoger tres catedrales, de las más representativas, y escogerlas de tres regiones diversas que abarquen, en cierto modo, a toda España: una del este, la de Valencia, otra del oeste, la de Santiago, y otra del centro, la de Burgos; y junto con cada una de esas tres metropolitanas, otras tres, de la misma región española, pero de las más modestas: la de Segorbe en Valencia, la de Mondoñedo en Galicia y la de Ávila en Castilla. En una segunda parte, y creo que en una decisión justificada por el hecho de que estamos en Andalucía y que Andalucía sea, en buena medida, el centro de atención de esta revista, estudiaré, con el mismo sistema de la primera, lo sucedido en las catedrales andaluzas.

ESPAÑA EN GENERAL

La catedral de Valencia tiene nada menos que tres misas de Haydn que se cantaban en ella: la *Missa brevis* en mi bemol mayor, la *Misa* en do mayor y la *Misa Imperial* en re menor. Las tres son a cuatro voces con orquesta completa; de la primera se conserva tanto la partitura original, publicada en Londres, como una segunda, manuscrita, con cambios y adaptaciones, hecha en la catedral. Lo que estas obras significaban viene sugerido por el número de

partichelas, para las voces y los instrumentos, que se conservan de ellas, todas copiadas en la catedral: 16 de la primera, 23 de la segunda y 39 de la tercera.

Aparte hay una *Ave María*, que tiene la característica de que la segunda parte la constituyen seis invocaciones de la Letanía Lauretana, el *Stabat Mater* y, naturalmente, *Las Siete Palabras*. Véase también lo que se dice más adelante hablando de la catedral de Málaga, en la que hay música de Haydn procedente de la de Valencia.

Como sucede en todas las catedrales, Haydn no es el único compositor clásico o post-clásico que se interpretaba en la de Valencia. Baste citar el caso de Mozart: en Valencia se encuentran tres misas suyas, el himno *Splendente Deus* y el *Requiem*, del que hay dos partituras impresas: la de Marquerie y la de Boosey, y además, 48 partichelas manuscritas, pertenecientes a diversas formaciones vocales e instrumentales, lo que demuestra que esta composición fue muy usada en la catedral de Valencia⁶.

En Segorbe hay, de Haydn, la misa en re mayor, el motete *Ave verum*, arreglado para solo y órgano, y, de nuevo, el *Stabat Mater*; pero más notable es la presencia de Mozart: de él hay allí dos misas, la en do mayor, para cuatro voces y órgano y la *Missa brevis*, a cuatro voces y orquesta, con la particularidad de que las partichelas son las impresas en Breitkopf; además hay siete motetes suyos, entre ellos uno editado por Saco del Valle en Oviedo⁷.

Y, por supuesto, ni en Valencia ni en Segorbe son Haydn y Mozart los únicos compositores extranjeros de los siglos XVIII y XIX de los que hay música en ellas, tanto de alemanes como de franceses y sobre todo italianos. Entre los alemanes descuellan los cecilianistas —Haller...—; entre los italianos se llevan la palma, como sucede en todas las catedrales españolas, los de la renovación de la música sagrada en los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX, sobre todo Lorenzo Perosi.

En el otro extremo de España, en Santiago de Compostela, encontramos de Haydn, además de la *Misa* en mi bemol —pero no parece que se hubiera cantado, pues sólo tenemos la partitura, publicada por Peters— y del *Stabat Mater* y las *Siete Palabras*, que ya hemos encontrado en Valencia y Segorbe, el *Te Deum*. Por el contrario, abunda su música instrumental: ocho sinfonías y el «Largo» del *Cuarteto en Re*, op. 76/5, «arreglado para orquesta por Kosmaly», del que hay las partichelas impresas por Offenbach. Finalmente, mencionar que hay un «villancico 6.º», *De miel a estos pastores*, del que existen solamente las partichelas, copiadas por el maestro de capilla de la catedral Melchor López Jiménez⁸.

Este último hecho merece un comentario aclaratorio: el maestro Melchor López había nacido en Hueva —Guadalajara— en 1759; fue niño de coro en la Capilla Real de Madrid, donde se formó, y en 1784 fue elegido

⁶ CLIMENT, José, *Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1979, págs. 205 y 264, y datos recogidos personalmente de estudio en el archivo.

⁷ CLIMENT, José, *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1984, págs. 130 y 181.

⁸ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Santiago*, vol. IV, *Catálogo del archivo de música*, IV, La Coruña, 1993, pág. 315.

maestro de capilla de la catedral de Santiago. En 1794, con ocasión de un viaje a su pueblo para asuntos familiares, pasó unas semanas en Madrid, donde conoció la música de Haydn, que, literalmente, lo transformó, pues él se había formado según los principios del tardo-barroco o pre-clasicismo vigentes en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Por ello no es extraño que utilizara una composición del que a partir de entonces fue su modelo, Haydn, y la transformara convirtiéndola en un villancico de los que se cantaban en los solemnes maitines de Navidad en nuestras catedrales.

Más aún: también las partichelas de las voces del *Te Deum* están copiadas por él —las de los instrumentos están impresas—. Igualmente, de las ocho sinfonías de Haydn que se conservan en esa catedral, además de las partichelas impresas por Longman and Broderip hay otra serie completa —de las ocho—, copiadas de nuevo por el mismo Melchor López.

La catedral de Santiago es particularmente rica en música de compositores extranjeros de finales del siglo XVIII y de todo el XIX, incluido Mendelssohn, y, por supuesto, de todos los cecilianistas, tanto los germánicos como los italianos.

Merecen una mención especial Mozart y Beethoven. Del primero se conservan en Santiago las *Vesperae solemnes de Confessore*, de las que hay la partitura impresa en Breitkopf und Härtel y partichelas, completas, manuscritas, y el inevitable *Ave verum*, del que sólo se conservan las partichelas manuscritas. Pero las «Vísperas de Confesor» presentan el importante detalle de que la partitura tiene, añadida a mano en la portada, esta nota, puesta por la Comisión litúrgica nombrada a raíz del *Motu Proprio* de San Pío X, de 1903: «Prohibido. El Vicepresidente Santiago Tafall» —que en aquel momento era el maestro de capilla de la catedral—. Lo importante es que esa nota significa que para entonces —hacia 1904— en la catedral de Santiago seguían usándose esas vísperas, sin duda alguna en las ceremonias solemnes de las grandes fiestas.

Lo mismo sucede con Beethoven. De él hay las dos misas, la *solemnis* y la en do mayor. De esta segunda hay la partitura y las partichelas impresas en Breitkopf und Härtel y partichelas manuscritas copiadas en la catedral y que dan muestras de haber sido muy usadas. De la *solemnis* hay la partitura y las partichelas impresas, siempre en Breitkopf; la partitura tiene, en la portada, esta nota manuscrita: «Ofrecida por los Sres. Gratian Helbrish Schulz de Brunsrico, Alemania, al Emm.º Sr. Cardenal D. Miguel Payá y Rico, para el Apóstol Santiago», y, como las vísperas de Mozart, lleva la anotación de «Prohibida», también firmada por Tafall, lo que, igualmente, demuestra que en Santiago esa misa era usada en las grandes fiestas hasta tan tarde como finales del siglo XIX y primeros años del XX.

Mondoñedo es de las catedrales más ricas, de toda España, en esta música que estamos estudiando, debido al ambiente cultural de aquella pequeña ciudad lucense, extremadamente activo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX —que seguía una tradición que se remontaba al siglo XV—. Para la época y el tema que estudiamos aquí tuvo un notable influjo el maestro

de capilla José Pacheco, que había sido discípulo de Melchor López en Santiago⁹.

De Haydn hay, en Mondoñedo, las inevitables composiciones religiosas: una *Misa ligera*, de la que hay la partitura y partichelas copiadas, una y otras, en la catedral por Santiago Pérez de Castro en 1815, *Las Siete Palabras* y el *Stabat Mater*. Pero además hay seis cuartetos de cuerda, de los que las partichelas están copiadas por el propio José Pacheco, y nada menos que 14 sinfonías, divididas en dos grupos: uno primero, el de seis sinfonías, «arregladas para clavecín o piano con violín y violonchelo ad libitum», publicadas en París por Sieber, y otras ocho, sueltas, bien con solas las partichelas, impresas o manuscritas, o con partitura y partichelas; la última, la n.º 97, está en un arreglo para la catedral que incluye el órgano. Además hay una *Sonata para piano en mi bemol*.

Entre los demás compositores extranjeros presentes en el archivo de esta catedral destacan Haller con tres misas y cinco motetes, de los que hay partitura y partichelas manuscritas, Mitterer con tres misas, Perosi con cuatro misas y ocho motetes, Gounod con dos *Tantum ergo* y dos versiones distintas del *Ave Maria*; de Mozart hay, además del *Requiem*, cuya partitura impresa lleva la nota autógrafa del maestro José Pacheco «me costó 180 reales», las partichelas de un cuarteto «sobre *Così fan tutte*» impresas en Artaria, y las *Trois Sonates pour clavecín ou fortepiano avec violon et violoncelle* de Sieber, en París.

Pasando al centro, a Burgos, de nuevo nos encontramos con una misa de Haydn a 8 voces, pero también con un *Magnificat* suyo, también a ocho voces, ambas con instrumentos; de las dos composiciones existen solamente las partichelas manuscritas; entre las de la misa hay una para «Violín 1.º y bajo para regir la misa de Haydn»¹⁰.

Existen pocas obras relativamente, como se ve, de este autor, aunque esta última anotación es bien significativa. En cambio, hay un número excepcionalmente alto de otros compositores extranjeros, incluido Charles Gounod —*Ave verum*, *Salve Regina* (a 4 voces y órgano, en partitura y partichelas copiadas por el organista y maestro de capilla Luis Belzunegui, por tanto ya en pleno siglo XX), además de la *Marcha Pontificia*, «adoptada por el Comité Central del Año Santo de 1950»—. Destaca notablemente Michael Haller, con seis misas, incluida la de *Requiem*; las tres *Lamentaciones* publicadas por Pustet en 1908 y recopiadas las partituras en la catedral, además de las partichelas; siete motetes y una secuencia de difuntos. De Mitterer hay dos misas, tres motetes y los *Responsoria in matutinis tridui sacri* del op. 12, de los que tanto la partitura como las partichelas han sido copiadas en la catedral; la del bajo está repetida para el contrabajo. De Beethoven hay un motete *O salutaris Hostia*, a 4 voces, a cappella, del que hay sólo la partitura impresa en el Seminario de Vitoria —pero de esta partitura hay seis ejemplares—. Hay también, y en dos versiones, una para voz y coro y otra para cuatro voces, del *Panis angelicus* de César Franck. La palma de todos los autores extranjeros se la llevan Palestrina

⁹ VILLANUEVA, Carlos y TRILLO, Joám, *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*, Mondoñedo, 1993, págs. 373-374.

¹⁰ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Burgos, vol. II, Catálogo del archivo de música (II)*, Burgos, 1995, pág. 288.

y Perosi; el primero con 16 misas, ocho composiciones de Semana Santa —lamentaciones y responsorios— y tres motetes, y el segundo con siete misas, más dos de *Requiem*, siete responsorios de Semana Santa y un motete.

Y finalmente Ávila. De Haydn hay un *Rondó en la mayor* para dos violines, bajón, contrabajo y órgano, del que sólo hay las partichelas manuscritas, y los *Sei quartetti*, op. 11, impresos en Berauti, de París, de los que hay las partichelas impresas, pero que tienen en la portada del papel que les sirve de guarda esta curiosa anotación: «Es propio de la santa apostólica iglesia catedral de Ávila, para las academias de música»¹¹.

En esta catedral encontramos el mismo fenómeno ya constatado: muchas obras de Haller: tres misas y los «XXXV offertoria» del op. 80, de los que hay la partitura y las partichelas impresas en Pustet en 1900; de Mitterer, Perosi —muchas, lo mismo que de Ravanella y otros cecilianistas italianos—, pero también de Singenberger, Renner, Griesbacher, etc. De notar las *Sei sinfonie con oboe e corni da caccia a piacimento*, de Friedrich Schwindl, de las que sólo se conservan las partichelas impresas en Vernier, de París, pero que llevan una nota manuscrita casi idéntica a la ya vista en los cuartetos de Haydn: «Es propiedad de la Santa Apostólica Iglesia Catedral de Ávila para las academias de música». Lo mismo sucede con el *Concerto a violino primo e secondo, oboe, corni, viola e basso*, de Cramer, etc.

ANDALUCÍA

Lejos de ser excepción, las catedrales andaluzas ofrecen importantes datos que no solamente corroboran lo ya visto en las otras catedrales españolas, sino que incluso añaden otros bien significativos. Seguiré un orden geográfico, comenzando en Jaén —pues el archivo de Almería fue quemado al comienzo de la Guerra Civil— y terminando en Cádiz. No se presentan datos de la de Córdoba por no estar todavía publicado su catálogo.

La catedral de Jaén es excepcionalmente rica, en este punto de la música de Haydn y de otros compositores extranjeros, como también lo es en otros aspectos. De Haydn hay la increíble cantidad de 26 sinfonías, además de una «obertura», el *Ave verum*, en versión de una voz y acompañamiento de órgano, y *Las Siete Palabras*. De todas las sinfonías se conservan partichelas manuscritas, copiadas en la catedral. Del *Ave verum* y de *Las Siete Palabras* se conservan las partituras manuscritas¹².

De nuevo dos misas de Ignacio Mitterer —la *Dominicalis prima* y *Dominicalis quinta*—, y los responsorios de Semana Santa op. 12, de los que hay la partitura y las partichelas impresas en Ratisbona —supongo que en Pustet— en 1888; de Singenberger hay tres misas; y luego las habituales de Perosi, Ravanella, etc.

¹¹ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978, pág. 185.

¹² MEDINA CRESPO, Alfonso, *Catálogo del archivo de música de la santa iglesia catedral de Jaén*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009, págs. 394 y ss.

De notar dos sinfonías de Stamitz, una en fa mayor y otra en re mayor, de las que hay solamente las partichelas manuscritas, y tres de Johann Christian Bach, de las que también hay las partichelas manuscritas; igualmente la *Psalmodia vespertina* de Carl Kraus, publicada de nuevo en Ratisbona en 1893, y dos misas y una *Ave María* de Mercadante. De Mozart encontramos la misa 12.^a, a 4 voces y órgano, de la que tenemos la partitura impresa en Londres, y la de *Requiem*, de la que hay partichelas manuscritas, en dos copias completas, hechas en 1903. Finalmente, mencionar tres sinfonías de Francesco Giuseppe di Anversa, entre otras composiciones de los más diversos autores.

La de Granada es particularmente rica en música instrumental. Comenzando por Haydn, hay que decir que de él, además de una misa a 8 voces y orquesta, de la que sólo se conservan las partichelas manuscritas, hay, como en Jaén, un alto número de sinfonías, 14, y un cuarteto, del que, lo mismo que de las sinfonías, se conservan sólo las partichelas manuscritas; pero en las de una de las sinfonías se encuentra esta anotación: «De la santa iglesia de Granada. Año de 1800»¹³.

Pero lejos de ser Haydn el único autor extranjero del que se conserva música instrumental en la catedral de Granada, hay otros no menos importantes, entre los que descuella Ignacio Pleyel, del que hay ocho sinfonías y cuatro cuartetos de cuerda, conservándose de unas y de otros las respectivas partichelas manuscritas, menos de una de las sinfonías, de la que sólo tenemos las impresas por el mismo Pleyel en París; con la particularidad de que todas, menos esta última, llevan la misma inscripción que vimos en la de Haydn: «De la iglesia de Granada. Año 1800»; de una de ellas se anota: «Aprobada. Es excelente».

Hay otra mucha música instrumental, incluida una sinfonía de Bellini y una de Paisiello, tres cuartetos de Berwald, seis tríos para dos violines y acompañamiento de Drobisch, y tantos otros. De Mozart hay un *Tantum ergo* y el andante de la *Sinfonía en re*, en arreglo para cuarteto de cuerda.

La catedral de Málaga es quizá la más rica de toda España en música de Haydn; de tal manera que el profesor Martín Moreno, al organizar los materiales que del maestro austríaco existen en su archivo, tuvo que dividirlos en secciones: 1.^a Himnos; 2.^a Misas; 3.^a Secuencias; 4.^a Aria; 5.^a Oratorio; 6.^a Instrumental. Las misas son siete, las secuencias son 5 números con versos — uno o dos en cada cuaderno — del *Stabat Mater*, pero copiados, partitura y partichelas, como composiciones independientes. Aparte hay una partitura completa, manuscrita, que lleva en la portada la nota «Para el uso de Juan Cuevas». Los oratorios son *Las Estaciones*, *La Creación* y *Las Siete Palabras*. De la primera hay una partitura impresa; de la tercera hay partitura y partichelas manuscritas; de *La Creación* hay tres números impresos¹⁴.

La música instrumental merece tratamiento aparte. Existen, ante todo, cuatro cuartetos, que tienen la notable característica de que cada uno de ellos está copiado junto con otros dos de Kreutzer y uno de Mozart; en total, pues,

¹³ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, vol. II, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, págs. 536 y ss.

¹⁴ MARTÍN MORENO, Antonio, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, vol. I, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, págs. 608 y ss.

24 cuartetos; aparte hay un «cuarteto 3.º», otra serie de tres cuartetos, otra de otros tres, diversos de los anteriores, que tienen unida una sinfonía de Mozart, y, finalmente, otro grupo de otros tres cuartetos, un rondó, una sinfonía y una sonata.

De *Las Siete Palabras* hay dos ejemplares manuscritos, completos de partitura y partichelas, ambos «arreglados» por el organista y maestro de capilla de la catedral de Valencia Francisco Cabo; en el primero se dice que Cabo le añadió «el invitatorio que precede», y en el segundo que además del «invitatorio» le añadió «el Credo»; el primero lleva fecha, 1801; el segundo no la tiene. Ignoro cómo llegaron a Málaga; seguramente que habrá sido después de la muerte de Cabo (1832); quizá las haya traído algún músico venido de Valencia a Málaga. Desde luego, el hecho de que existan las partichelas completas de las dos versiones significa que se cantaron; no sé si en Valencia o en Málaga o en los dos sitios.

De la de Sevilla no puedo ofrecer tantos detalles de las obras que se conservan, a causa de la forma en que está hecho el catálogo¹⁵. De todas formas, consta por él que en el archivo hay un ejemplar de las 16 misas de Haydn, recopiladas por V. Novello y publicadas en París por Canaux; son a 4 voces y órgano; parece que no hay partichelas, sino solamente la partitura impresa. Además hay dos overturas y seis sinfonías.

Hay también, como en las demás catedrales, mucha música de otros compositores extranjeros. Una vez más, mucha de Haller: unas siete misas y un número de motetes y otras composiciones que al momento presente no se pueden describir con precisión, ni siquiera numerarlos, pues dan la impresión de que algunos son copias de otros que figuran en el catálogo con otro nombre. Hay también bastante música de otros cecilianistas, tanto compositores germánicos —Mitterer: cuatro misas y motetes y otras composiciones cuyo número no se puede precisar, Mohr...— como italianos —Bossi, Bottazzo...—; hay dos composiciones de Liszt —un *Alabado* y un *Angelus. Pièce aux Anges Gardiens*, ambas a 3 voces graves—. De Mozart hay un *Magnificat* y dos motetes.

En la de Cádiz hay, de Haydn, solamente dos composiciones¹⁶: una misa —la *Mariazeller*—, en arreglo de los instrumentos hecho en la catedral en 1871, y un *Ave verum*, que ya Máximo Pajares advierte que no se encuentra en los catálogos de las obras de Haydn y que, probablemente, se trata de un arreglo de otra obra suya hecho en la catedral.

En cambio, son muy numerosas, en algunos casos excepcionalmente numerosas, las de otros autores extranjeros: de Haller hay ocho himnos, cuatro misas, de las que dos son de *Requiem*, y 10 motetes eucarísticos sobre textos de

¹⁵ No consta quién fue el director responsable de su confección; la hoja de título no lo dice, pues sólo tiene el título —que, por añadidura, no se corresponde con la realidad del contenido—: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*. En realidad es un catálogo completo, aunque el sistema de descripción de las composiciones y de los materiales que de ellas se conservan no sigue los criterios habituales en estos catálogos. Está publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía —Junta de Andalucía, Consejería de Cultura—, en Granada, en 1994; en la hoja posterior a la de título tiene la lista de los que intervinieron en su confección, en total 22 personas, divididas en varios departamentos.

¹⁶ PAJARES BARÓN, Máximo, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pág. 248.

la secuencia del Corpus; de Mitterer hay una misa y 27 responsorios de Semana Santa; de Giovanni Pagella hay la *Misa en honor del Corazón de María*, la Misa XIV de *Requiem* y *Las Siete Palabras* «a tre voci miste con accompagnamento ad libitum», op. 40.

Notable lo de Mozart. Hay dos *Ave Maria*, la primera a dos voces con una doble versión del acompañamiento: para órgano —partitura— y para instrumentos —partichelas—; como en el caso del *Ave verum* de Haydn, también Máximo Pajares advierte que esta composición no se encuentra entre las obras catalogadas de Mozart; pero añade que de ella hay una edición en Durand de París, de 1960; la segunda es un *Canon à 4 voix égales à capella*, K. 554. «Indications de nuances par Félix Raugel», impreso en París, en la colección de los Pueri Cantores, en 1951; no parece que se haya cantado nunca en la catedral, pues sólo hay la partitura.

Por el contrario, del *Ave verum* hay cuatro versiones: la 1.^a a 4 voces y órgano, impresa, de nuevo, en los Pueri Cantores de París en 1951; la 2.^a a 4 voces mixtas y órgano, en partitura y partichelas del siglo XIX; la 3.^a a 2 voces y órgano, en arreglo de Lecocq, de la que también hay partitura y partichelas —parece que una y otras manuscritas—; y la 4.^a a voces, cuerda y órgano, en arreglo de E. Matute, de mediados del siglo XX, de la que también hay partitura y partichelas, parece que también manuscritas. Además hay el salmo *Beatus vir* de las vísperas del domingo, con las partes de la orquesta acomodadas a la de la catedral, la *Misa de Requiem*, también acomodada para la catedral, y tres versiones del motete *O salutaris Hostia*, que, una vez más, Máximo Pajares advierte que no se encuentra entre las obras catalogadas de Mozart, por lo que también parece tratarse de una posible adaptación de alguna otra obra suya.

EL CONTEXTO LITÚRGICO

Esta larga lista —que aún se podría agrandar considerablemente con numerosos detalles que se desprenden de las descripciones que de estas composiciones hacen los catálogos o que ofrece el estudio directo de las mismas obras, y a la que se podrían añadir otros muchos autores extranjeros de los siglos XVIII y XIX— adquiere su verdadero sentido en el contexto litúrgico de la vida de las catedrales. Vamos a estudiarlo en los dos aspectos más importantes:

1. Ante todo el que se refiere a las composiciones litúrgicas, y entre ellas a las misas, que forman, en conjunto, el grupo más numeroso y más importante. Y se comprende, pues hasta las reformas litúrgicas de San Pío X las festividades «de guardar», que, por tanto, llevaban consigo misas solemnes, eran muy numerosas: todas las del Señor, las de la Virgen y de los Apóstoles, y aun algunas más. Por tanto, se necesitaba una ingente cantidad de misas, de varios tipos, para evitar su demasiada repetición.

Para comprender todo este mundo de actividades, que hoy nos puede parecer tan alejado, es preciso tener presente que el concepto de solemnidad

en los actos de adoración a Dios, en los de impetración, acción de gracias, etc., se refería a todos los aspectos: la construcción de los templos, su grandiosidad, incluso el lujo de obras de arte de todo tipo, las vestiduras sagradas, el incienso —que sólo se usaba en las ceremonias litúrgicas—, las procesiones, y hasta el hieratismo, que hoy nos puede parecer un poco artificial, con tintes, si se quiere, teatrales, pero que tenía un gran significado, también para los fieles, y, naturalmente, la música, tanto la vocal como la instrumental. La música constituía la manifestación más visible de la solemnidad litúrgica; porque un cuadro hermoso, una escultura devota, un detalle arquitectónico..., podían pasar inadvertidos, y de hecho pasaban; la música, no: se la oía, llenaba el templo, era la gran manifestación de la solemnidad, de la adoración a Dios, del servicio litúrgico en honor del Señor, Creador y Redentor de la Humanidad.

Esta música tenía sus grados, según fuese la solemnidad litúrgica en que se ofrecía. Y así las composiciones musicales del archivo estaban tradicionalmente distribuidas en los armarios según el uso litúrgico para el que servían. Las etiquetas o títulos de los estantes en que se apilaban las obras pertenecientes a cada uno de los distintos géneros eran a veces un poco «caseros», pero expresivos. Por ejemplo, las misas: las había «solemnes con orquesta», «solemnes sin orquesta», «de segunda clase», «domingueras», etc. Lo mismo los salmos de vísperas, los magnífics, motetes, etc., para servir en las numerosas misas solemnes que se celebraban a lo largo del año.

Todo esto justifica que los Cabildos, una vez que, desde aproximadamente mediados del siglo XVIII, se comenzó a conocer la música religiosa de las otras naciones de Europa, particularmente de Alemania, Austria, Italia y Francia, importasen tantas misas, motetes, etc.

Además de las misas, las vísperas y demás actos estrictamente litúrgicos estaban los de devoción, que eran numerosos; entre ellos descollaban los de la cuaresma, particularmente los penitenciales, que solían incluir el salmo *Miserere*, bien íntegro bien algunos de sus versículos sueltos, en forma de motetes, así como otros similares, que siempre suponían música, tanto vocal como instrumental. Estos actos se celebraban, casi siempre, en alguna de las capillas de la propia catedral, no en el altar mayor ni en el coro, como sucedía con las misas, las vísperas, etc., que eran «oficiales» del Cabildo, de la catedral. Y los había más solemnes todavía: las «Cuarenta Horas» de Carnaval, determinadas ceremonias de la Navidad y de la Semana Santa...

2. La música instrumental. Todo eso es, en cierto modo, del todo comprensible, porque significaba potenciar los textos litúrgicos —e incluso los devocionales— con música. Siempre, en efecto, será verdad el principio básico que ya en el siglo V estableció San Agustín: *Qui cantat bis orat*¹⁷. En cambio, no es tan fácilmente asumible la participación de los instrumentos, sobre todo cuando actúan autónomamente, es decir, sin acompañar al canto.

Esto, pues, exige una explicación. Digamos, ante todo y como punto de partida, que el uso de los instrumentos en el culto a Dios es muy antiguo. En particular se debe tener presente que la Biblia tiene varios pasajes del Antiguo

¹⁷ Traducción: «Quien canta reza dos veces».

Testamento por los que consta que los hebreos usaban mucho los instrumentos en el culto. El caso de David es el más conocido; pero existen otros más. Y, naturalmente, la Iglesia consideró siempre las enseñanzas de la Biblia como punto de partida obligado, tanto para el dogma como para las prácticas litúrgicas.

A lo largo de la historia el uso de los instrumentos por parte de los cristianos, y no solamente en el culto, experimentó numerosos, y profundos, cambios. Esta oscilación se refiere a los instrumentos que tienen, o pueden tener, también un uso profano, pues aparte estaba el órgano, que siempre fue considerado como propio de la liturgia y del todo adaptado a ella. Lo expresa bien claramente, en pleno siglo XIII, Gil de Zamora en una frase que no por muy citada pierde un ápice de su valor. Tratando de los instrumentos musicales, al hablar del órgano escribe: «Et hoc solo musico instrumento utitur Ecclesia in diversis cantibus, et in prosibus, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, eiectis aliis communiter instrumentis»¹⁸.

Dejando a un lado la Edad Media, que queda demasiado lejos de lo que sucedió en los siglos XVIII y XIX, que es a los que se refiere el presente estudio, se debe tener presente que los instrumentos —insisto: fuera del órgano— fueron introducidos en el culto, en España, a partir de la mitad del siglo XVI— la primera catedral que los introdujo fue la de Sevilla, en 1526—, cuando el Renacimiento alcanzó en España, en la música, su máxima expresión. Pronto se hicieron indispensables, sobre todo algunos y en algunos momentos del culto, de modo que ya antes de finales del siglo prácticamente todas las catedrales —y creo que todas, en modo absoluto— tenían su «capilla» de instrumentistas, que actuaban en dos maneras: acompañando la polifonía o en modo autónomo, en diversos momentos de las celebraciones litúrgicas o en ciertas solemnidades y ceremonias.

El siglo XVII recibió esta herencia y la mantuvo, sin cambiar, en lo sustancial, cosa alguna. Ya queda dicho que los instrumentos continuaron, en la práctica, los mismos que habían sido introducidos en el siglo anterior. Pero también la música que interpretaban. Las últimas fuentes aparecidas de la música instrumental —me refiero a las composiciones «autónomas», hechas para los ministriles, para cuando actuaban en solitario, no cuando lo hacían con el coro vocal—, que datan de algo después de mediados del siglo, demuestran que la música que interpretaban era exactamente igual a la vocal contemporánea¹⁹; posiblemente en la ejecución se permitieran algunos adornos o añadiduras; no se sabe, y lo mismo se puede asumir esa suposición que la

¹⁸ Traducción: «Y sólo de este instrumento usa la Iglesia en sus diversos cantos, y en las prosas, en las secuencias y en los himnos, rechazando los demás instrumentos habitualmente usados, a causa del abuso de los juglares». ZAMORA, Juan Gil de, *Ars Musica*, cap. 17. Cito por la edición de ROBERT-TISSOT, Michel, *Corpus Scriptorum de Musica*, 20, American Institute of Musicology, 1974, pág. 108.

¹⁹ Me refiero a las composiciones de Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla de la catedral de Valladolid, después de haberlo sido en la colegiata de Medina del Campo y en las catedrales de El Burgo de Osma y de León. Los he estudiado en el volumen 1.º de *La música en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Caja España, 2007. Las de finales del siglo XVI comenzaron a ser descubiertas y estudiadas desde hace ahora unos veinte años; de todos modos, se trata de un capítulo de nuestra historia musical que está todavía sin estudiar.

contraria, o matizarla, o matizarlas, en varias maneras, pues no hay dato histórico alguno que arroje luz en este punto. Lo que importa es la música escrita, que es de idéntica naturaleza y forma a la vocal de entonces. También cuando, en la segunda mitad del siglo, en las obras policorales, o incluso cuando, simplemente, completaban el número de voces del «coro» acompañando a un solista o a un dúo —lo que las fuentes contemporáneas definen con fórmulas como «a 4 voces con instrumentos», u otras parecidas—, la música que tocaban era siempre de idéntica naturaleza a la vocal.

Todo esto cambió sustancialmente con el siglo XVIII. Ya queda dicho que los instrumentos tradicionales comenzaron pronto a desaparecer, para dar lugar a los «modernos», lo que llevó consigo una música instrumental nueva, completamente nueva, y, por tanto, también un uso diverso del practicado hasta entonces.

Este último punto no cambió, sin embargo, tan rápidamente como lo hicieron los instrumentos mismos, y aun la música que tocaban. Es verdad que su uso se fue haciendo cada vez más obligatorio, según avanzaban los años de ese siglo XVIII, pero hay que tener presente que algunos de esos usos, por ejemplo, el de tocar durante el ofertorio de la misa, ya venían de antes, pues ya en el siglo XVI hay noticias de que se practicaban. De todas formas, para finales del siglo XVIII, y aun antes, el uso de esa música instrumental en el culto se había convertido, por la práctica y el ambiente, en una necesidad, que fue intensificándose todavía a lo largo del siglo XIX.

Había varios momentos en los que esta música se había convertido en indispensable o poco menos. El principal era la misa. Hay que tener en cuenta que entonces, como había sido siempre y como seguiría siéndolo hasta la última reforma litúrgica posterior al Concilio Vaticano II, el sentido de la acción del sacerdote en el altar, celebrando la Santa Misa, era que lo hacía en nombre de la Iglesia, tanto la Iglesia local, representada por los fieles que asistían a ella, como de la Iglesia universal, y aun de toda la Humanidad. Por tanto, estaba delante del pueblo, representándolo ante Dios, al que ofrecía el Santo Sacrificio de Cristo, recordado, y repetido, en la misa.

Y aún se debiera añadir un doble hecho ulterior, cuya consideración es indispensable para entender estas prácticas musicales: que la misa era entonces, sobre todo en las fiestas, más larga, incluso mucho más larga, de lo que es ahora, y que se celebraba, en buena parte, en silencio o a media voz, rezando el sacerdote celebrante las preces litúrgicas, particularmente las de la parte central de la misa, el llamado «canon», en voz baja.

Respecto del primero de esos dos hechos, la duración de la misa, diré solamente que una de las partes en las que esa duración variaba mucho, pero que, de todas formas, era más larga de lo que es ahora, era el ofertorio, del que ya se acaba de hablar: ya la ceremonia en sí lo era, con más oraciones y rúbricas, que, dicho sea de paso, estaban llenas de sentido espiritual, litúrgico, que eran de gran valor para los fieles, y que ahora, con la actual disposición, han perdido casi todo su significado espiritual²⁰; pero luego tenía, en las fiestas

²⁰ Fue, esta nueva forma del ofertorio, la que más críticas suscitó entre los Padres Conciliares del Vaticano II cuando su promotor, el Padre Annibale Bugnini, celebró la misa en esta forma ante ellos. Los obispos alemanes, en bloque, fueron los que más duramente la repudiaron y

más solemnes, una segunda parte, la incensación, que en las catedrales la alargaba considerablemente, pues primero el sacerdote celebrante incensaba, con muchas ceremonias de gran significado litúrgico y teológico, primero el pan y el vino que iban a convertirse, en la Consagración, en el Cuerpo y la Sangre de Jesucristo, siguiendo luego una larga serie de incensaciones: el mismo sacerdote celebrante incensaba el altar; luego el diácono incensaba al celebrante —y al prelado, si asistía a la misa y no la celebraba—, luego el subdiácono al diácono y a los demás sacerdotes asistentes al altar, en particular a los «caperos» —los canónigos que se revestían con capas de seda, que podían ser, dos, cuatro o seis, según la categoría de la fiesta—; y todas estas incensaciones, que incluían diversas acciones litúrgicas, podían durar algunos minutos. Pero a continuación el diácono, o el subdiácono, bajaba, junto con los acólitos y demás sirvientes del altar, hasta el coro, en procesión solemne, y allí incensaba, uno por uno, a todos los canónigos del coro alto, que entonces eran muy numerosos, pues podían llegar a 30 o más; y es de tener en cuenta que cada incensación llevaba consigo un saludo, de inclinación de cabeza, antes y después de la incensación; luego a los demás miembros del coro, bien individualmente, bien en grupo, según la categoría de los mismos; finalmente volvía, siempre con su acompañamiento, que podía ser numeroso, en procesión al altar, donde se concluía la ceremonia, tras la cual se continuaba la misa.

Estas ceremonias podían sumar muchos minutos, que se llenaban con música. En los primeros tiempos del Renacimiento los llenaba el órgano, de que son buena prueba los «tientos» y demás composiciones de Antonio de Cabezón y otros compositores contemporáneos, o bien el coro con un motete. Luego lo hicieron los ministriles, de que hay numerosos testimonios en las actas capitulares de las catedrales.

Así, pues, cuando se introdujo en el siglo XVIII la música «moderna», ésta alcanzó también a la música instrumental, lo mismo que a la vocal, en primer lugar a la de órgano; en consecuencia, a partir de los organistas posteriores a Juan Cabanillas († 1712) nació esa egregia pléyade de organistas españoles del siglo XVIII que se inicia con José Elías (1687-1755), como músico que se puede considerar representativo de otros varios, continúa con Sebastián Albero (1722-1756) y culmina con Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), extendiéndose a los que se adentran en el siglo XIX —Rafael Anglés...—, que supieron crear, lo mismo que sus contemporáneos —los Nebra, Ojinaga...— un impresionante *corpus* de composiciones organísticas para este momento de la celebración litúrgica, como, igualmente, para los demás.

Entre los otros momentos litúrgicos para los que se usaba la música instrumental se debe mencionar, de modo particular, la «Elevación», cuando, en el momento cumbre de la misa, el sacerdote celebrante, tras consagrar el Cuerpo y la Sangre de Cristo, los levantaba para la adoración de los fieles. Esta ceremonia, como todas las demás centrales de la misa, la celebraba el sacerdote en voz baja, en diálogo personal con Dios; y para quienes, desde

contradijeron; llegaron a decirle públicamente al padre Bugnini que aquella era una misa protestante, luterana.

nuestra primera niñez y a través de los años, hemos vivido todo este mundo de arte litúrgico con plena fe, esta ceremonia significaba el momento supremo de aquel día y de toda la semana.

En las misas solemnes este momento central de la misa se realizaba con música; una música, naturalmente, adaptada al rito y a su significado, totalmente distinta de la que se usaba en el ofertorio o para el final del acto litúrgico.

De este modo, cuando, a lo largo del mismo siglo XVIII, se creó en nuestras catedrales el nuevo concepto de orquesta, y como consiguientemente se comenzó a usar la nueva música instrumental que fue naciendo a lo largo de él, fue cuando se decidió aprovechar la mucha música que se componía en Europa y que a partir de entonces empezó a circular ampliamente por España como por las demás naciones. Hay documentos catedralicios que expresan, por ejemplo, que de el primer movimiento de una sinfonía, un cuarteto, etc. de Haydn o de Mozart se tocaba durante el ofertorio, el segundo durante la Elevación y el tercero al final, como colofón de la misa.

Por el mismo motivo se importaron esos oratorios y otras composiciones similares para los actos de devoción que se celebraban a lo largo del año. En este contexto, y teniendo presente lo que Haydn significaba en España a partir de hacia 1780, se comprende el encargo que le hicieron los responsables de la Cofradía de la Santa Cueva de Cádiz, del que nació su magnífica composición de *Las Siete Palabras*, y la difusión que alcanzaron en toda España, lo mismo que su *Stabat Mater* y otras obras similares suyas, o de otros compositores extranjeros. Y no estaría fuera de lugar, y siempre en el intento de centrar esta música de que estamos tratando en su contexto litúrgico, que, digámoslo una vez más, es el único auténtico, añadir todavía que quien esto escribe vivió, como sus contemporáneos, cada año, durante muchos años —hasta que los gélidos vientos de los últimos decenios fueron helando la vida religiosa y litúrgica en su auténtico sentido y en su tradicional solemnidad—, en las primeras horas de la tarde de cada Viernes Santo, la impresionante ceremonia de *Las Siete Palabras*; es verdad que nunca, que yo recuerde, se interpretaron en aquellas en las que, de un modo o de otro, participaba, las de Haydn; eran ya otros tiempos; cantábamos las del padre Massana o algunas similares. Pero se celebraban, y constituían, para todos nosotros, uno de los momentos culminantes entre los de todo el año.

Éste, pues, y no otro, era el ambiente para el que se importaba la música de Haydn y de tantos otros compositores extranjeros, de su tiempo o de los años posteriores. Ésta era la finalidad para la que se creó esta música y para la que se la usó.

LUCES Y SOMBRAS

No era oro todo lo que relucía. Esa música que por entonces se interpretaba en las celebraciones litúrgicas de nuestras catedrales tenía, sí, sus luces; pero tenía también sus sombras, tanto la vocal como la instrumental,

pues frecuentemente estaba muy lejos de ser, no ya la más adaptada al espíritu de la liturgia, sino, simplemente, no era apta para ese espíritu, aun tomando ese término en un sentido amplio.

Empecemos por la instrumental, y precisamente por el instrumento litúrgico por excelencia, el órgano, y hagámoslo de la mano de quien mejor puede guiarnos: el maestro supremo de la música religiosa en España de todo el siglo XIX, en el que todos los músicos españoles se inspiraban y al que hasta procuraban imitar, y que fue también el único que acometió la nobilísima empresa de intentar reconducir la música de órgano —y también la vocal— de su tiempo y devolverla a su mejor sentido religioso y hasta histórico: Don Hilarión Eslava.

Eslava, tras poner en marcha su colosal antología de música religiosa vocal española, *Lira Sacro-Hispana*, de que pronto hablaré, concibió un segundo proyecto similar para la música de órgano, que tituló *Museo Orgánico Español*²¹. Lo publicó por entregas, en Madrid, desde septiembre de 1853 hasta noviembre de 1854. Está dividido en dos partes, de las que la primera comienza con una «Breve memoria histórica de los organistas españoles» y la segunda termina con una «reseña histórica del órgano, seguida de algunas observaciones acerca del estado de la organería en España y medios de mejorar la construcción». Le antepuso un «Prólogo», que incluía también el «Plan de la obra».

El objetivo que se había marcado lo expone en el prólogo: después de manifestar que había concebido la idea tras la experiencia de la *Lira*, dice que el primer plan era, simplemente, exponer algunas reglas sobre el «género orgánico», que, reconoce, «se halla en el día algún tanto desnaturalizado», pero que comprendió que para ser verdaderamente eficaz debería publicar un gran número de piezas de todas clases, compuestas con las nuevas condiciones y reglas establecidas, que pudiesen servir de tipo a los organistas que abracen mis doctrinas, de guía y estudio a los que sigan esta carrera, y de repertorio a los que deseen tener una colección de esta clase para su uso.

Para ello pidió a los mejores organistas españoles que le enviaran algunas de sus composiciones. Pero no se limitó a la publicación de las obras, sino que las ilustró con muy atinadas observaciones y notas sobre su constitución, el uso litúrgico para el que estaba destinada cada composición, y aun cada género musical, y sobre lo que la liturgia de cada parte de la misa o del oficio divino exigía de la música que se componía para ella.

Muy importante, para lo que aquí se trata, el resumen histórico que hace, en la «Breve memoria histórica», sobre la evolución de la música orgánica en España en los siglos XVII- XIX. Después de exponer, con detalle, la

²¹ En 1978, con ocasión del primer centenario de la muerte de Eslava, se publicó, por la Diputación Foral de Navarra, una *Monografía de Hilarión Eslava*, que sigue siendo básica, no solamente para el recto conocimiento del gran compositor y maestro español, sino para toda la música española del siglo XIX, incluida la enseñanza musical. En las páginas 199-214 se incluye el capítulo «Eslava y la música de órgano de su tiempo», redactado por Joaquín Pildain. No es posible recoger aquí los numerosos datos que Pildain ofrece en ese estudio sobre lo mucho que Eslava hizo por el órgano y su música. Me limitaré, pues, a unos pocos datos relativos directamente al *Museo Orgánico Español*, remitiendo a ese estudio para ampliar conocimientos sobre este tema.

obra de los grandes organistas del siglo XVII, deteniéndose en particular en Cabanillas, y de exponer, también con gran detalle, la obra de los del XVIII, resume esta última en el siguiente modo:

El siglo XVIII fue brillante para la escuela orgánico-española. El género fugado, hermanado con el cantollano, llegó a grande altura; el libre hizo también notables progresos. Los únicos lunares que en este último aparecían eran el exceso de adornos, que he notado, y el uso poco discreto que se empezó a hacer de la música de piano compuesta por autores extranjeros, que estaban entonces en boga. Deslumbrados nuestros organistas con la fama de dichos autores, no tuvieron el discernimiento conveniente para rechazar de sus obras aquéllas que eran impropias del órgano o del objeto a que él está dedicado.

Palabras justísimas, que honran al que las escribió y que definen, en su concisión, lo que sucedió, precisamente respecto del tema que estudiamos, con la importación de música extranjera en el siglo XVIII. Esos «lunares» que dice Eslava del siglo XVIII se agrandaron notablemente en el XIX. Con razón confiesa:

Los organistas que se dedicaron al género libre²² casi exclusivamente no se contentaron con lucir sus habilidades en el órgano, sino que quisieron también ser pianistas y hacerse aplaudir en los salones; y así como el género libre influyó en la decadencia del género fugado, el de piano influyó a su vez en la decadencia del libre orgánico.

En la exposición de esta evolución usa una metáfora bien expresiva: habla de los «hijos» y los «nietos» de los antiguos organistas, aquellos que, según él, eran juntamente grandes organistas y grandes compositores de música religiosa. Y hablando de los «nietos» dice:

Éstos, con algunas honrosas excepciones, han llegado a confundir hasta cierto punto el género religioso con el profano, y el de piano con el orgánico. No son ya organistas, sino pianistas de más o menos habilidad, a quienes, por lo general, les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos.

Llega a calificar la situación de la música de órgano en aquel momento en España como de decadencia. Y aun añade: «Decadencia he dicho, y la hay, en efecto, notable», aunque, en un empeño bien noble y admirable, trata de descubrir sus causas y proponer los oportunos remedios, uno de los cuales es, según él, precisamente la colección que publica. Desgraciadamente, habría que concluir con el poeta: «Lástima grande que no sea verdad tanta belleza».

Porque la música que publica en esa colección —no toda, desde luego, pero sí una buena parte de ella— está muy lejos de responder a lo que cabría esperar de tan magníficos propósitos. Casi se podría decir que las mejores

²² Eslava contrapone, en toda esta exposición, el género *libre* al *fugado*, abogando claramente por éste como más propio de la música de órgano al servicio de la liturgia.

composiciones de todo el volumen son las del propio Eslava — que son muy numerosas, con notable diferencia en el número, respecto de cualquiera de los otros autores —, tanto desde el punto de vista técnico, de inspiración, etc., como desde el litúrgico. Pero en éste, tanto las obras de Eslava como una buena parte de los demás autores, dejan mucho que desear, al menos desde mi personal punto de vista.

Ya desde la primera que publica, un «ofertorio» de la «misa», se percibe todo esto. El ofertorio propiamente dicho está precedido por el siguiente preludio, magnífico, en verdad, y plenamente «organístico», aun teniendo presente la posible exageración en los pasajes de virtuosismo propios de este tipo de composiciones:

28

OFERTORIO

para ORGANO N.º 1 por D. H. ESLAVA.

Mod.º pero libre.

PRELUDIO.

Contras

vivo ritard. Mod.º

M.Y. Contras

vivo ritard.

Mod.º

M.D. M.Y.

mf

Ilustración I: ESLAVA, Hilarión, «Ofertorio», en *Museo Orgánico Español*, pág. 28.

El ofertorio mismo comienza, igualmente, en un estilo bien apropiado, desde todos los puntos de vista, aunque, como se ve, en la misma página del comienzo tiene ya pasajes de naturaleza bien diferente:



Ilustración II: ESLAVA, Hilarión, «Ofertorio», en *Museo Orgánico Español*, pág. 29.

Para terminar de esta manera:

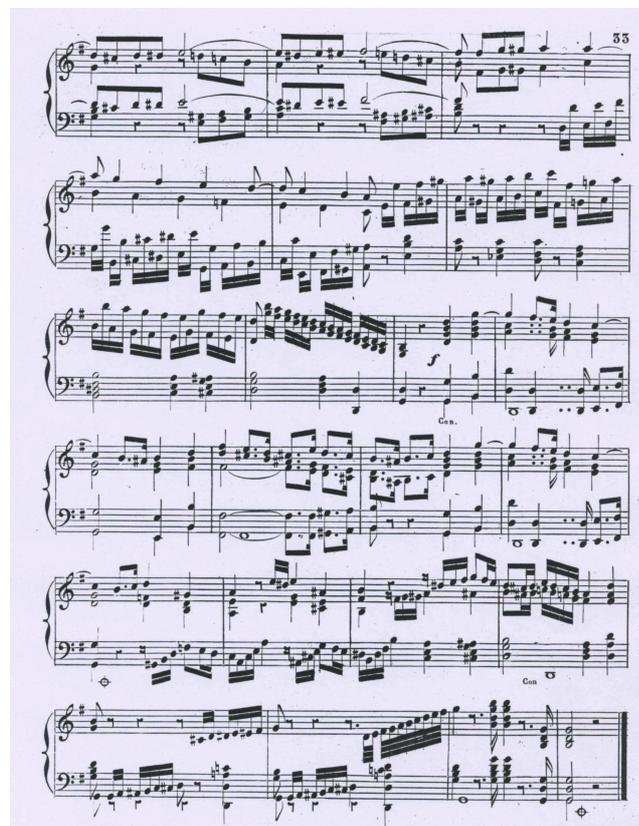


Ilustración III: ESLAVA, Hilarión, «Ofertorio», en *Museo Orgánico Español*, pág. 33.

Ante ejemplos como éstos —que abundan mucho, en las composiciones de Eslava y, todavía en modo más notable, en las de otros compositores— no cabe más que preguntarse cómo Eslava no se daba cuenta de que él estaba cayendo en el mismo hoyo que denunciaba: escribiendo, en el más estricto sentido del término, en lenguaje pianístico, no organístico.

Pero sería faltar a la verdad, y ofender a Eslava y a los otros compositores presentes en esta antología, si no añadiera que frente a esas composiciones —y tantas otras, mucho más «pianísticas» que ésa— hay también composiciones verdaderamente modélicas, desde todos los puntos de vista. Baste añadir que a continuación publica una segunda misa, también suya, con un ofertorio sobre el himno *Ave maris stella*, que consta de preludeo, fuga y coral, verdaderamente excelso, lleno de unción religiosa y escrito en perfecta técnica contrapuntística, al que quizá sólo se le podría objetar la demasiada austeridad de medios, en particular en la fuga.

De todas formas, es importante añadir que Eslava, en este grueso volumen, publica las composiciones concibiéndolas siempre en el sentido litúrgico más estricto: sólo publica ofertorios y elevaciones, a las que siguen, en una segunda parte, los versos para la salmodia y usos litúrgicos similares. En este sentido cabría, con toda justicia, emitir un voto a favor de Eslava en relación, por ejemplo, con un Widor o un Guilmant, pues Eslava, lo mismo que todos los organistas españoles de esta colección, conciben el órgano y su música exclusivamente para lo que son y deben ser: para servicio de la liturgia, no para conciertos, que tienen más de profano que de sagrado, aunque se ejecuten en las iglesias.

Como cabría esperar —y Eslava mismo, en la parte teórica de este volumen, lo explica muy bien—, el estilo de las elevaciones es del todo diferente del de los ofertorios. Desgraciadamente, también en las elevaciones encontramos las mismas anomalías litúrgicas —por llamarlas de un modo un poco eufemístico— que en los ofertorios. De nuevo, como prueba, la primera de las que publica, que, una vez más, es de su propia composición. Está dividida, como otras muchas, en «adoración» y «plegaria». Una y otra comienzan bien dignamente:



Ilustración IV: ESLAVA, Hilarión, Inicio de la «Adoración», en *Museo Orgánico Español*.

The image shows the beginning of a musical score for 'Plegaria (1)'. It is marked 'Andantino.' and 'p' (piano). The score is written for a grand piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a simple, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Ilustración V: ESLAVA, Hilarión, inicio de la «Plegaria», en *Museo Orgánico Español*.

pero ésta termina así:

The image shows the final section of the musical score for 'Plegaria'. It is marked 'Con.' (con moto) and 'p' (piano). The score is written for a grand piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a simple, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score ends with a 'retard.' (ritardando) marking. The page number 37 is visible in the top right corner.

Ilustración VI: ESLAVA, Hilarión, final «Plegaria», en *Museo Orgánico Español*, pág. 37.

Pocos comentarios son precisos ante ejemplos como éstos. Y lo más grave es que seguramente la misma conclusión habría que sacar de otras muchas composiciones, y no solamente de las de mediados del siglo XIX, como son las que Eslava publica, sino, por igual, de las de épocas anteriores. ¿Qué otro sentido tienen, si no, las, por otra parte bellísimas y sumamente interesantes, desde todos los puntos de vista, «30 sonatas y una pastorela» del *Libro de tocatas para címbalo* del organista de la catedral de Valencia Vicente Rodríguez Monllor, de 1742?²³ Ciertamente que él las compuso expresamente para el clavecín; y no solamente porque lo diga en el título, sino porque están claramente concebidas para la sonoridad y la técnica de ese instrumento, adelantándose incluso, y en varios años, a autores extranjeros de este tipo de composiciones, no obstante que sean más famosos y más estudiados. Eso es cierto; pero no puede haber duda de que él mismo las habrá tocado, y seguramente que de modo continuado y habitual, en los ofertorios de las misas solemnes de su catedral de Valencia. Y algo parecido habría que decir de las sonatas de Sebastián Albero, de las piezas de José Elías, Joaquín Ojinaga, los Nebra, etc.

Algo parecido a lo que se ha dicho de la música para órgano, pero extendiendo, y aun notablemente, el tema y sus consecuencias, cabría decir de la música vocal de aquellas épocas. Hay que volver para ello a Eslava y a su obra *Lira Sacro-Hispana*, que ya queda mencionada²⁴. Propiamente, él no pretendió con esa obra un objetivo idéntico al que le llevó a concebir y realizar el *Museo Orgánico*, sino que lo que pretendió —y consiguió egregiamente— fue reunir una antología histórica de la música religiosa española, representativa de esa música en las diversas épocas de la Historia. De hecho, aun hoy sigue siendo referencia obligada, pues hasta ahora no ha sido, no ya superada, pero ni siquiera igualada, en modo alguno, ni parece que sea fácil que eso vaya a suceder en fecha previsible.

Fue, en efecto, benemérito Eslava por las composiciones polifónicas que reunió en los primeros volúmenes, de muchas de las cuales se han perdido los originales que había en los archivos catedralicios y que los respectivos maestros de capilla fueron enviándole, en respuesta a sus peticiones, dirigidas, una y otra vez, a los de todas las catedrales españolas. Importa poco que en el primer volumen haya cometido la equivocación de creer que Antoine —él escribe, naturalmente, Antonio Fevin, sin acento— fuera español, o que en el segundo creyera que Miguel Gómez Camargo había vivido en el siglo XVI. Son detalles que no le quitan un adarme al mérito de Eslava y a la importancia de su obra²⁵.

²³ Fueron publicadas por José Climent en 1978, en el Instituto Valenciano de Musicología, y luego por Almonte Howell, en las A-R Editions de Madison, USA, en 1986, en dos volúmenes, con importante introducción. El mejor —prácticamente el único digno de citarse— estudio monográfico sobre estas obras es la tesis doctoral de Águeda Pedrero Encabo: *La sonata para teclado. Su configuración en España*, Universidad de Valladolid, 1997.

²⁴ En la citada *Monografía de Hilarion Eslava* este tema ha sido estudiado monográficamente por el padre Samuel Rubio, en el capítulo que él titula «Eslava musicólogo», *Lira Sacro-Hispana*, págs. 151-175.

²⁵ Con toda intención dejo plasmada aquí esa última observación. Porque no puede menos de causar dolor el constatar, una y otra vez, cómo, al referirse a esta obra monumental de Eslava, hay

El problema está en otro capítulo bien distinto: en la música que publica en los últimos volúmenes —la obra está concebida y realizada en plan cronológico—, sobre todo a partir del volumen 7.º y mucho más en los tres últimos, en que publica obras de autores del siglo XIX, empezando por el *Te Deum laudamus* del propio Eslava, o el *Oficio de difuntos*, también suyo, que publica en el mismo volumen. Se trata de obras aparatosas, con orquesta plena, grandes solos, etc.; es decir, el «estilo operístico» que tan agriamente criticarían Pedrell y el Padre Otaño, y hasta Barbieri y otros músicos bien poco sospechosos de liturgismo exagerado.

Este juicio se puede, y debe, extender a otras muchas obras del siglo XIX, en particular a muchas de las compuestas entre —por poner unas fechas aproximadas— 1825 y 1875. Sin salirnos de Eslava, basta pensar en algunas de las composiciones que él publicó en la editorial de su sobrino Bonifacio Eslava, por ejemplo las lamentaciones de Semana Santa —que, dicho sea de paso, fueron muy usadas en todas las catedrales españolas que contaban con medios para su ejecución, de que son buena prueba las partichelas manuscritas, de voces e instrumentos, que se encuentran en los archivos—. Y, por supuesto, su obra más famosa, el *Miserere* de 1835-37, compuesto para la catedral de Sevilla y que aun ahora sigue ejecutándose todos los años, ya en forma de concierto, mejor dicho, más como acto social que musical, a que también ayudan las corruptelas que determinados cantores y directores han ido introduciendo, incluido el famoso «do de pecho» del tenor, que no sólo no está en la partitura original, sino que se da la paradoja de que Eslava no escribió ese número para tenor, sino para tiple.

En cambio, y volviendo a la *Lira*, hay que resaltar lo que tienen de positivo los tres motetes del propio Eslava que publica en el mismo volumen 8.º, pioneros de lo que a partir de esos mismos años se propondrían tantos músicos, españoles y extranjeros. En efecto, la reacción fue unívoca y universal en toda Europa, lo mismo que en América, particularmente en los Estados Unidos, gracias a los sacerdotes músicos emigrados de Alemania y de otros países. Con matices, incluso muy diferenciados, es verdad, pero universal y siempre en el mismo sentido, tender hacia la purificación de la música religiosa, tanto de la litúrgica como de la devocional²⁶.

Tendría que terminar este apartado con las mismas palabras con que terminé el anterior: que ése, y no otro, es el sentido de la tan grande cantidad de música de este estilo, proveniente de las más varias naciones de Europa, de la segunda mitad del siglo XIX, y aun de comienzos del XX, que se encuentra en nuestras catedrales y de la que las listas presentadas no son más que un mero espécimen de una realidad mucho más extensa y profunda.

quienes se fijan exclusivamente en esos detalles negativos, y que esas acusaciones son el único juicio que emiten sobre esta magna obra y su autor; y no me refiero sólo a lo que escribían Pedrell y otros hace más de un siglo, sino a escritos bien recientes.

²⁶ No son esos tres motetes, y ni siquiera el *Museo Orgánico* y la *Lira*, los únicos resultados de los esfuerzos de Eslava por la purificación de la música sagrada. Yo mismo estudié este tema en mi artículo «Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España», *Príncipe de Viana*, año 67, n.º 238, págs. 567-607 y en la voz «Cecilianismo» del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. III, págs. 459-462.

Una realidad, en definitiva, y como conclusión final, que tiene, sí, sombras, pero que tiene también luces, que, en todo caso, se superponen, y con gran diferencia, a las sombras.

POST SCRIPTUM

Deseo terminar con una cita que resume en sí todo lo dicho. El profesor Martín Tenllado, en su biografía de Eduardo Ocón —que constituye, dicho sea de paso, el estudio más completo hasta ahora publicado sobre la historia de la música en la catedral de Málaga en el siglo XIX— recoge el siguiente suelto de *El Avisador Malagueño* —n.º 1.553, del 5 de abril de 1849—, que, como se ve, es la mejor demostración del uso que se hacía de esta música que estamos comentando y del significado que tenía:

En la mañana de ayer se verificaron en la iglesia de San Agustín unas solemnes honras por el alma de la virtuosa señora doña Isabel Livermoore de Heredia [...]. Se cantó la célebre *Misa de Requiem* de Mozart, que es la segunda vez que se ha oído en ésta, por no haber sido posible en otras organizar la orquesta que necesita. En esta ocasión se ha logrado reunir una brillante capilla de setenta o más voces e instrumentos, cuyo desempeño nada ha dejado de desear. Algunos artistas de la Compañía Lírica han tomado parte en los solemnes actos²⁷.

²⁷ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón. El Nacionalismo musical*, Málaga, 1991, pág. 382.