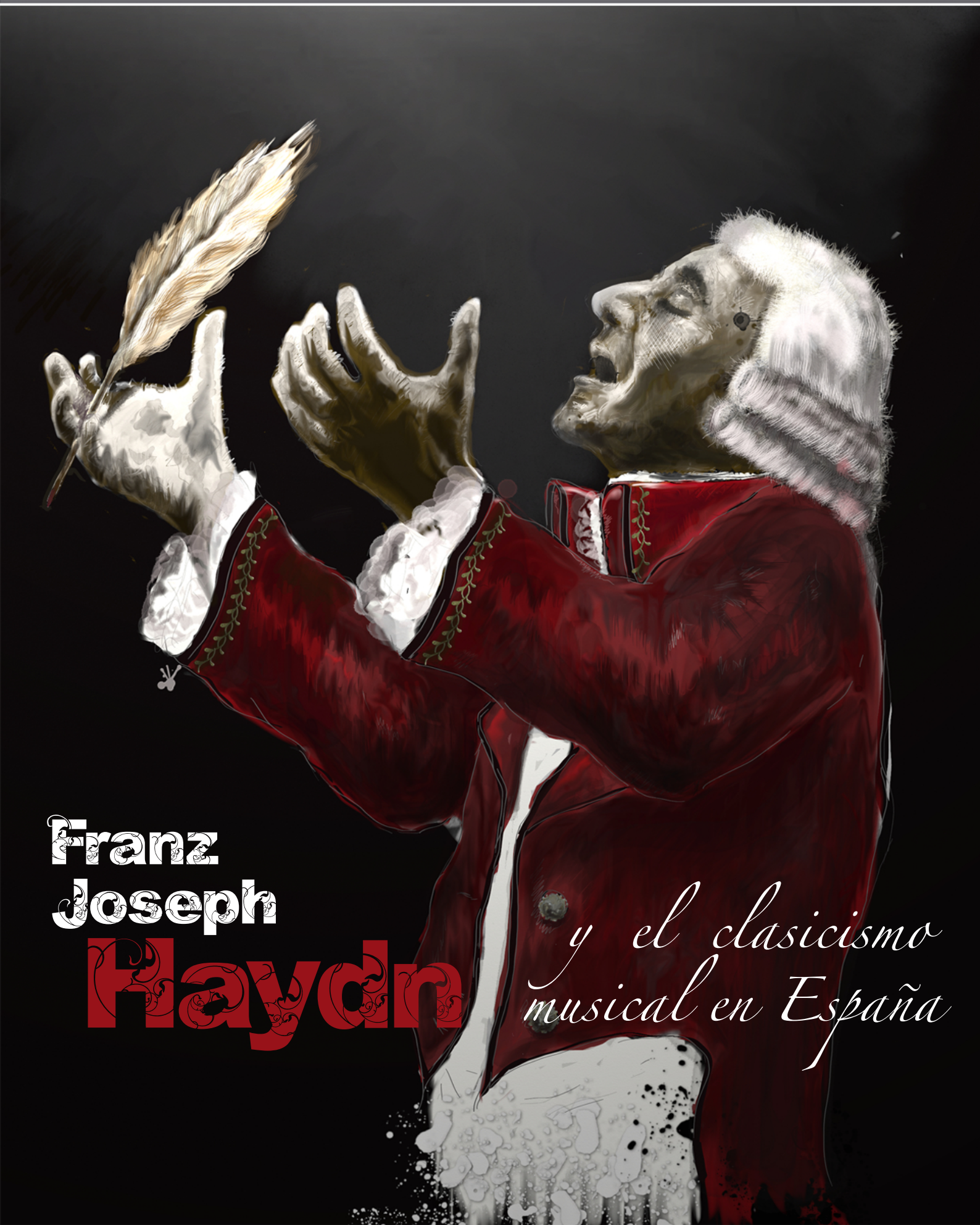
REVISTA
MAR
MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 - Invierno de 2011



Franz Joseph Haydn

y el clasicismo musical en España

MAR. MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED.

Director
Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada)

Subdirector
Francisco J. Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)

Secretario
Joaquín López González (Universidad de Granada)

Comunicación y Revisión de Pruebas
Victoriano J. Pérez Mancilla (Universidad de Granada)
M.ª Julieta Vega García (Universidad de Granada)

Administrador de Contenidos
Fernando Barrera Ramírez (Universidad de Granada)

Consejo de Redacción
Almería, Universidad: M.ª Belén Vargas Liñán
Cádiz, Universidad: Marcelino Díez Martínez
Córdoba, Universidad: Luis Moreno Moreno
Granada, Universidad: Miguel Ángel Berlanga Fernández, Manuela Cortés García, Francisco Javier Lara Lara, Carmen Martín Moreno, Víctor Neuman Kovensky, Victoriano J. Pérez Mancilla, M.ª Julieta Vega García
Huelva, Universidad: Francisco José García Gallardo
Jaén, Universidad: Isabel María Ayala Herrera
Málaga, Conservatorio Superior de Música: Francisco Martínez González
Sevilla, Universidad: Eva Laínsa de Tomas

Consejo Editorial
Rosario Álvarez Martínez (Universidad de La Laguna)
Paulino Capdepón Verdú (Universidad de Castilla-La Mancha)
Luca Chiantore (Escola Superior de Música de Catalunya–ESMUC)
Walter Aaron Clark (Universidad de California Riverside)
Antonio Ezquerro Esteban (CSIC. Institución Milá y Fontanals de Barcelona)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
José Carlos Gosálvez Lara (Biblioteca Nacional de España)
Josep María Gregori Cifré (Universidad Autónoma de Barcelona)
Begoña Lolo Herranz (Universidad Autónoma de Madrid)
Matilde Olarte Martínez (Universidad de Salamanca)
Ramón Sobrino Sánchez (Universidad de Oviedo)
Javier Suárez-Pajares (Universidad Complutense de Madrid)
Carlos Villanueva Abelairas (Universidad de Santiago de Compostela)
M.ª Antonia Virgili Blanquet (Universidad de Valladolid)

Revisión de Textos en Inglés
Consuelo Pérez Colodrero

Ilustración y Diseño de Portada
Dionisio Leva Soldado

Proyecto de Excelencia MAR. MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED.
P09-HUM-5490

© 2011 | Universidad de Granada | ISSN: 2172-9336

Índice

Artículos

EDITORIAL 5
Antonio Martín Moreno

LA MÚSICA DE HAYDN EN COLECCIONES ESPAÑOLAS 9
José Carlos Gosálvez Lara

FRANZ JOSEPH HAYDN Y CÁDIZ. EL ENCARGO DE LAS SIETE PALABRAS 25
Marcelino Díez Martínez

LA MÚSICA DE HAYDN EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS 41
José López-Calo

MÚSICA DE FRANZ JOSEPH HAYDN EN HUÉSCAR (GRANADA) 67
Victoriano José Pérez Mancilla

LA MÚSICA DE FRANZ JOSEPH HAYDN CONSERVADA EN EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID. RECOPILACIÓN, CATALOGACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES MUSICALES 81
M.ª del Rosario Montero García

F. J. HAYDN Y SU PRESENCIA DENTRO DEL AMBIENTE MUSICAL GADITANO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX 101
Cristina Díez Rodríguez

HAYDN PARA TODOS: LA TRANSCRIPCIÓN PARA BANDA DE MÚSICA DEL MINUETO DE LA SINFONÍA N.º 100 «MILITAR» POR MARIANO SAN MIGUEL (1879-1935) 111
Isabel M.ª Ayala Herrera

VIEJOS CONCEPTOS PARA NUEVAS MÚSICAS: LA LLEGADA DE LA TONALIDAD MODERNA A LOS TEÓRICOS ESPAÑOLES 135
Cristóbal L. García Gallardo

GENEALOGÍA DE RAMÓN FERNANDO GARAY ÁLVAREZ (1761-1823), CONTEMPORÁNEO DE HAYDN Y SEGUIDOR DE SU ESTILO EN ESPAÑA: LAS ÚLTIMAS PRUEBAS DE LIMPIEZA DE SANGRE A UN MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL DE JAÉN 149
Francisco Manuel Filgaira Sánchez

Noticias y Reseñas

GERMAN ÁLVAREZ BEIGBEDER (1882-1968) MÚSICA DE CÁMARA. TRÍO GARNATI CD 177
Francisco J. Giménez Rodríguez

LOS MÚSICOS DEL 27. GRANADA: UNIVERSIDAD DE GRANADA 181
Francisco Martínez González

ENRIQUE MORENTE 185
Miguel Ángel Berlanga Fernández

EL REGENERACIONISMO Y REGIONALISMO MUSICAL EN ESPAÑA 189
Antonio Martín Moreno

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

EDITORIAL

Antonio Martín Moreno
Universidad de Granada

Palabras Clave: Haydn, Cádiz, Clasicismo, MAR, Martín Moreno, Andalucía

Keywords: Haydn, Cádiz, Clasicism, MAR, Martín Moreno, Andalucía

Referencia bibliográfica:
MARTÍN MORENO, Antonio, «Editorial», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

Inauguramos con la botadura de este primer número de la Revista *MAR* la travesía del Proyecto de Excelencia «Música de Andalucía en la Red» —MAR— en el proceloso MAR del Patrimonio Musical Andaluz, MAR «borrascoso, tormentoso, tempestuoso», por la riqueza, cantidad, dispersión de los materiales y por la amplitud de nuestra geografía, lo que dificulta el trabajo a realizar para su localización, rescate y recuperación y, posteriormente, para su difusión.

En el diseño de la Revista *MAR* hemos optado por las tecnologías actuales y por su formato virtual que, además de abaratar costes —aspecto fundamental en los tiempos de crisis que vivimos—, facilita la difusión y la accesibilidad de los contenidos, objetivo prioritario de nuestro proyecto que aspira a convertir este actual MAR proceloso en el MAR en calma de la normalización de nuestra historia musical a partir de su conocimiento, de su difusión y de su integración en los libros de texto, en los libros de historia, en la cultura general de Andalucía, en la Historia General de España y en la Historia Universal.

Contamos para esta apasionante travesía con importantes apoyos y colaboraciones institucionales, como son el Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con el que igualmente coeditamos la colección «Patrimonio Musical» de la Editorial Universidad de Granada, y el no menos importante aliciente de la existencia, por fin, del Grado de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, además del Máster Interuniversitario de «Patrimonio Musical» impartido por las Universidades de Granada e Internacional de Andalucía —UNIA—.

Nace esta revista con la vocación de servicio a los responsables de la educación e investigación musical de Andalucía y del resto de España y del mundo con la finalidad de convertirse en portavoz de los resultados de los trabajos de base sobre nuestro patrimonio musical andaluz realizados por los integrantes del Proyecto MAR y cuantos estén relacionados con el mismo, estrechamente conectada y como consecuencia lógica de la Plataforma Virtual

del mismo nombre «Música de Andalucía en la Red», que estará operativa próximamente y en la que iremos depositando fuentes de todo tipo de la música andaluza para su fácil accesibilidad y difusión: fuentes monumentales —partituras—, teóricas, organológicas, iconográficas, bibliográficas, biográficas, etc., con la doble finalidad de facilitar tanto la docencia y la difusión de nuestro patrimonio como las investigaciones sobre el mismo, comenzando por nuestras propias aportaciones cuya lista, todavía incompleta, se puede ver en el enlace http://mar.ugr.es/pages/publicaciones.

La preocupación por nuestro patrimonio musical andaluz se inserta igualmente en el estudio del patrimonio del resto de España y del resto de Europa y del mundo, para establecer sus respectivas y mutuas influencias y determinar sus características y, como prueba de ello, nos ha parecido oportuno comenzar la travesía dedicando este primer número a *Franz Joseph Haydn (1732-1809) y el clasicismo musical en España,* recogiendo los trabajos que resultaron de las jornadas científicas que tuvieron lugar en noviembre de 2009 en el marco del Festival de Música Española de Cádiz, organizadas conjuntamente por el Grupo de Investigación "Patrimonio Musical de Andalucía —HUM 263—" de la Universidad de Granada y el Centro de Documentación Musical de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con motivo de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Haydn y del centenario de la muerte de Isaac Albéniz, a quien dedicaremos el siguiente número.

Los artículos seleccionados nos muestran el ideario de nuestro proyecto, que no se queda en exclusiva en Andalucía sino en lo que ésta ha significado en la historia de la música universal y, en este caso y en Cádiz, vienen a demostrar que la recepción del clasicismo musical en España tuvo una de sus más importantes puertas de entrada en nuestro país a través de Cádiz y de su floreciente cultura andaluza de la mano de los ilustrados gaditanos, al mismo tiempo que estos modelos del resto de Europa se integraban en nuestra propia cultura.

La aparición de este primer número viene a coincidir con la creación del Departamento de Música / Historia y Ciencias de la Música, aprobada en Junta de Gobierno de la Universidad de Granada del pasado viernes 18 de febrero de 2011. Se trata de un logro al que todos aspirábamos en este camino tan complicado, pero legítimo y necesario, de homologarnos al resto de las enseñanzas universitarias, lo que supone la consolidación de las enseñanzas musicales universitarias y el apoyo a la investigación musical así como el refuerzo y justificación de las enseñanzas musicales en Primaria, Secundaria y Bachillerato, que tienen así su lógica conducción y continuidad a la Universidad.

Culmina con ello la normalización y homologación de las enseñanzas musicales en la educación reglada —Educación Primaria, Educación Secundaria, Bachillerato y Universidad—, y hay que esperar y reclamar que las citadas enseñanzas en sus respectivos niveles obtengan el espacio, el reconocimiento, los recursos y la atención que se merecen por parte de las autoridades educativas, al mismo tiempo que faciliten la colaboración y el desarrollo con las enseñanzas profesionales de la Música impartidas en los Conservatorios Profesionales y Superiores. Por nuestra parte seguiremos poniendo todos nuestros esfuerzos

investigadores y de difusión a esta finalidad, siendo éste uno de los objetivos principales del Proyecto MAR.

Al igual que el primer título de «Licenciado en Geografía e Historia: Historia del Arte. Musicología», creado durante el mandato del rector Pascual Rivas Carrera, esta nueva situación ha sido posible gracias a Francisco González Lodeiro. En su etapa de vicerrector apoyó y gestionó el citado primer título universitario y ahora, como rector, ha apoyado el «Grado de Historia y Ciencias de la Música», el «Máster de Patrimonio Musical», la «Sección Departamental de Música» dentro del «Departamento de Historia del Arte y Música» y, finalmente, la independencia de esta sección convertida en el nuevo «Departamento de Música». Por todo ello es obligado que dediquemos esta revista y este proyecto a Francisco González Lodeiro, en reconocimiento de su sensibilidad y apoyo a las enseñanzas musicales en la Universidad de Granada.

Por otra parte, también hay que agradecer la intervención de la Decana de la Facultad de Filosofía y Letras, Profesora María Elena Martín-Vivaldi, en la Junta de Gobierno del 10 de marzo de 2011, para lograr que el nuevo departamento finalmente se denomine «Departamento de Historia y Ciencias de la Música», tal y como se había solicitado en un principio como reconocimiento a nuestro ámbito propio de estudio. Vaya también a ella nuestro agradecimiento y consideración por su constante y continuo apoyo a la causa musical.

La aventura que iniciamos es apasionante y llena de responsabilidad, pero también de esperanza: cada uno a su puesto, soltad amarras, comenzamos la travesía, salimos del puerto al MAR abierto de la música de Andalucía.

Cádiz, 28 de noviembre de 2010. Granada, 31 de marzo de 2011.
Antonio Martín Moreno
Director de MAR – Universidad de Granada

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

LA MÚSICA DE HAYDN EN COLECCIONES ESPAÑOLAS

José Carlos Gosálvez Lara
Biblioteca Nacional de España

Resumen:

Este artículo se ocupa de las fuentes impresas y manuscritas de Haydn conservadas en las bibliotecas del Real Conservatorio Superior de Madrid y la Biblioteca Nacional de España, donde se han catalogado casi mil registros bibliográficos de partituras del compositor, tanto impresas como manuscritas. Para alcanzar este objetivo, se abordan los problemas bibliográficos derivados de la enorme popularidad de la que gozó su música ya durante el siglo XVIII, que complican la identificación, datación y catalogación de su obra, y se destaca la importante pero aún insuficientemente estudiada relación que el compositor vienés mantuvo con España, que resultó en diversos encargos y en la amplia edición y difusión de su música en nuestro país. Del conjunto, se desprende la urgente necesidad de un estudio integral de las fuentes de Haydn en España.

Palabras Clave: Haydn, Colecciones, Españolas

Abstract:

This paper focuses on the printed and manuscript sources of Haydn's music that exist in the libraries from the Royal Conservatory of Music of Madrid and the National Library of Spain. This two libraries house nearly one thousand scores by the Viennese composer, both printed and manuscript. The author deals with the bibliographic problems that derive from Haydn's music immense popularity during the 18th century, which complicate his output identification, dating and cataloguing, and underlines the important but yet not sufficiently studied relationship Haydn had with Spain, which resulted in several commissions and in the edition and dissemination of his music in our country. As a conclusion, the author points put the urgency of an integral research on Haydn's sources in Spain.

Keywords: Haydn, collections, Spanish

Referencia bibliográfica:

GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, «La Música de Haydn en colecciones españolas», *MAR – Música de Andalucía en la Red,* n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

HAYDN, LA MÚSICA DE UNA ÉPOCA

En esta sesión del Congreso que celebramos en homenaje a dos grandes músicos, me propongo hacer un breve comentario a las fuentes impresas y manuscritas de Haydn conservadas en nuestro país.

A lo largo de la historia hay unos pocos artistas percibidos ya por sus contemporáneos como iconos que personifican los valores estéticos e inquietudes del momento que les toca vivir; hablamos, por ejemplo, del «siglo de Picasso» para referirnos al mundo de la creación plástica de la primera mitad del siglo pasado, tan prolífica en grandes artistas. Este es también el caso de Haydn, uno de esos seres afortunados con los que se identifica su época, por cierto, un periodo en el que convivieron figuras de la talla de Boccherini, Beethoven y Mozart. Haydn dio su nombre al periodo musical transcurrido entre la década de los setenta del siglo XVIII y los primeros años de la centuria siguiente, durante el cual fue sin duda el compositor más conocido y admirado de todo el continente. En el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales, dentro del proyecto denominado RISM A/I[1], que reúne un gran catálogo colectivo de partituras impresas anteriores a 1800 y conservadas en más de mil bibliotecas de todo el mundo, sobre un total de unas 570 composiciones conocidas de Haydn aparecen descritas nada menos que 2.261 ediciones producidas en vida del autor, una cifra asombrosa, si tenemos en cuenta que no todas sus composiciones fueron publicadas y que el catálogo no es exhaustivo. Si no me equivoco, es un fenómeno único en la historia de la edición musical y, además, al contrario de lo que sucedió con la obra de tantos grandes compositores, en su caso la muerte no supuso el olvido irremediable de su música, que siguió valorándose, publicándose e interpretándose de forma regular durante los siglos XIX y XX. Lógicamente no voy a hablar de esta abundante producción moderna ya que, sólo refiriéndome a las dos Bibliotecas en las que he trabajado, la del Real Conservatorio Superior de Madrid y la Biblioteca Nacional de España, se contabilizan cerca de mil registros bibliográficos de partituras de Haydn catalogadas. Me referiré únicamente, por tanto, a la producción de partituras impresas y manuscritas que fueron realizadas en vida del autor y que se han conservado en nuestras colecciones.

DOS PROBLEMAS EN EL ESTUDIO DE LAS FUENTES: IDENTIFICACIÓN Y DATACIÓN

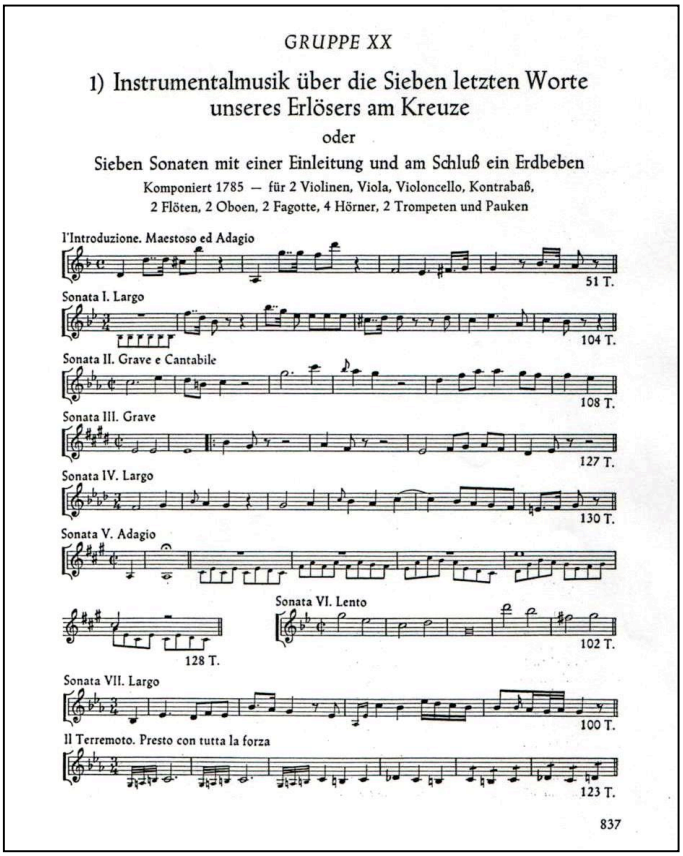
Algunos problemas de identificación de las obras de Haydn con los que nos enfrentamos los bibliotecarios y musicólogos al catalogarlas, fueron en realidad generados por la inmensa popularidad del compositor.

Para empezar, debemos tener en cuenta que en vida de Haydn se publicaban obras suyas simultáneamente en París, Londres, Viena, Berlín, Leipzig, Amsterdam y algunas otras ciudades: todos los editores querían tener en su catálogo música del maestro austriaco. Con frecuencia, cada uno de estos

[1] Rèpertoire International des Sources Musicales, *Einzeldrucke vor 1800* [RISM A/I], Kassel, Bärenreiter, 1971-2003, 15 vols.

editores asignaba un número de opus propio a sus ediciones de Haydn, por lo que en los impresos se da a veces el caso de que la misma obra aparezca con distintas numeraciones o que, por el contrario, distintas obras tengan el mismo número. Por ejemplo, la serie de cuartetos H III, 37–42 fue publicada como opus 19 en Berlín y como opus 33 en París; otra serie de cuartetos, la H III, 31–36, apareció como opus 20 en París y como opus 16 en Londres. Este galimatías de ediciones se producía también con las obras de otros músicos muy prolíficos de la época, como Boccherini, pero era especialmente grave en el caso de Haydn porque, como ya dijimos, era el que más publicaba.

No se desenredó definitivamente el embrollo de las obras impresas y manuscritas de Haydn hasta la aparición del catálogo temático de Anthony van Hoboken[2], un trabajo publicado en tres volúmenes entre 1957 y 1978, que al parecer llevó más de treinta años al musicólogo holandés, y que resolvió el problema por el procedimiento de asignar un nuevo número de identificación a cada obra. Éste suele venir precedido de las iniciales «H» o «Hob», procedentes del apellido del musicólogo, y de la serie en numeración romana correspondiente a cada tipo de obras —por ejemplo, como hemos visto, en la serie III se catalogan los cuartetos de cuerda, en la I las sinfonías y en la XVI las sonatas para piano—. Completa el código de identificación el número de orden correlativo asignado a cada pieza dentro de la serie —ilustración I—.


GRUPPE XX

1) Instrumentalmusik über die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

oder

Sieben Sonaten mit einer Einleitung und am Schluß ein Erdbeben

Komponiert 1785 — für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken

l'Introduzione. Maestoso ed Adagio — 51 T.

Sonata I. Largo — 104 T.

Sonata II. Grave e Cantabile — 108 T.

Sonata III. Grave — 127 T.

Sonata IV. Largo — 130 T.

Sonata V. Adagio — 128 T.

Sonata VI. Lento — 102 T.

Sonata VII. Largo — 100 T.

Il Terremoto. Presto con tutta la forza — 123 T.

837

Ilustración I: HOBOKEN, A. van, *Joseph Haydn...*, *op. cit.*, pág. 837.

[2] HOBOKEN, Anthony van, *Joseph Haydn: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957-1978.

El catálogo Hoboken es una herramienta imprescindible para la catalogación de fuentes de Haydn, pero la enorme popularidad del autor complicó aún más el problema de identificación de las obras, al haber propiciado la aparición de multitud de versiones de sus composiciones arregladas en distintas tonalidades y con instrumentaciones diferentes de las originales.

Por ejemplo, sus sinfonías fueron publicadas profusamente no sólo en la forma orquestal original, sino también como cuartetos de cuerda, piezas para pianoforte y arreglos para todo tipo de instrumentos. Además, algunos movimientos sueltos de sus sinfonías aparecieron incluso como piezas individuales; otro ejemplo de esta misma reutilización lo vemos también en sus famosas *Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, que se popularizaron en al menos cuatro versiones distintas, algunas de forma simultánea, de tal manera que hoy no sabemos a ciencia cierta cuál fue la primera versión que se escuchó en la Santa Cueva de Cádiz en su estreno del Viernes Santo de 1787. Así podríamos hablar de infinidad de casos. Muchas de estas ediciones impresas y manuscritas de Haydn se dirigían no sólo a los músicos profesionales sino, sobre todo, a un público de aficionados que quería escucharlas e interpretarlas en todas las versiones que se pudieran imaginar, reuniéndose en las llamadas «academias» o tertulias musicales privadas.

El problema bibliográfico representado por la infinidad de apariencias que adquieren las obras originales, no podía resolverse antes de que existiera un catálogo temático único y fiable. La publicación del catálogo científico de Hoboken fue el paso necesario que hizo posible la elaboración del índice de todas las obras instrumentales de Haydn; este índice melódico apareció sólo unos años más tarde a cargo de Stephen C. Bryant y Gary W. Chapman[3] —ilustración II— y, tal como fue concebido, sirve como herramienta adicional al catálogo temático de Hoboken en el que se basa, para identificar de forma inequívoca todas las obras de Haydn, estén o no arregladas. En él los incipit musicales quedaron convertidos en índices alfabéticos, partiendo de la denominación de las notas en forma de letras, y se ordenaron alfabéticamente según las tonalidades originales; además, para el caso de los arreglos y trascripciones, Stephen C. Bryant y Gary W. Chapman incluyeron dos índices de incipit transportados a las tonalidades de do mayor y la menor.

Tanto en el RCSMM como en el Departamento de Música de la BNE, ambas herramientas bibliográficas han sido sistemáticamente utilizadas en la catalogación de las obras de Haydn. Por el contrario, otros muchos catálogos publicados en España no identifican adecuadamente las obras del compositor, debido a que se han elaborado sin utilizar estas dos obras de referencia imprescindibles.

Entre los casos de catalogación poco afortunada podríamos mencionar el *Catálogo del Archivo de música del Palacio Real de Madrid*[4], que recoge una

[3] BRYANT, Stephen C., *A melodic index to Haydn's instrumental music: a thematic locator for Anthony van Hoboken's «Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis»*/by Stephen C. Bryant and Gary W. Chapman, New York, Pendragon Press, 1982

[4] *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

importante colección de ochenta y ocho manuscritos de Haydn de época, sin títulos uniformes y sin ningún tipo de referencia al catálogo de Hoboken.

50 Incipits in Original Keys

GBCBCDGBAGF#EDB	G	XV	723/2
GBCDCBAGBAGF#G	G	XI	596/9
GBCDDDDABCCCBAG	G	XII	661/6
GBCDDDDABCCCBBA	G	XII	661/6
GBCDEF#GGGGBAG	G	IX	567/1
GBCEDCBCED	G	I	57/1
GBDADCB	G	I	33/1
GBDBDCBCBDC	G	XI	625/6
GBDBF#GDA#BGC#D	G	III	394/18
GBDBGEDEDBD	G	Ia	287/4
GBDBGF#ADGABDC	G	III	384/7
GBDBGF#EDEDBD	G	Ia	287/4
GBDC#CAF#D	G	III	410/10
GBDDBEDDBGA	G	IX	550/16
GBDDCACBEF#GBCB	G	III	388/15
GBDDCACBEF#GBDC	G	III	388/15
GBDDCBAGF#F#GAA	G	VII	539/7
GBDDCBAGF#GD	G	I	13/2
GBDDCBBAGF#GD	G	I	13/2
GBDDCCCCCAF#CA	G	I	27/2
GB6DEF#GDBGABCB	G	XI	627/4
GBDDDDF#EF#GBC#	G	XI	650/6
GBDDDDGF#EF#GBD	G	XI	650/6
GBDDF#GDDCCDCB	G	XI	652/2
GBDEC#DACBCBAG	G	XI	628/5
GBDEC#DACBDCBAG	G	XI	628/5
GBDF#GDGBDF#GD	G	XI	608/4
GBDGBDCBCAGF#GB	G	II	323/10
GBDGBDDCBCCBAG	G	II	303/7
GBDGBF#GAGDBABC	G	V	503/1
GBDGBGDGEDBGF#G	G	XVIII	820/2
GBDGDBGF#CCB	G	XI	637/2
GBDGDBGF#CCCB	G	XI	637/2
GBDGEDCBAGF#GCB	G	XI	650/5
GBDGF#ADCCACBDG	G	I	33/1
GBDGF#AGF#GDBG	G	I	30/1
GBDGF#BAGF#GDBG	G	I	30/1
GBDGF#DCAGABCDE	G	XI	643/1
GBDGGGGBDGG	G	I	73/2
GBDGGGGF#G	G	I	153/3
GBF#AGBDED#ECBA	G	Ia	287/1
GBF#AGBDED#ECBA	G	Ia	287/3
GBGBGBGDBDBGEAG	G	I	264/4
GBGBGBGDBDBGEG	G	I	264/4
GBGBGCGDGDGEGG	G	XVI	742/2
GBGDBBCCBAGF#GD	G	VII	526/4
GBGDCBBGDCB	G	II	304/5
GBGDDCBGGG	G	I	159/4
GBGGDDCCBAEDCBA	G	XVIII	824/3
GBGGF#DDDCAADBG	G	IX	552/9
GBGGF#F#CECCBB	G	II	351/1
GBGGF#F#CECCBB	G	XVII	797/2
GCBABCABAGF#GA	G	XVIII	821/3
GCBAGGGABCDCABC	G	XI	638/4
GCBAGGGF#ED#EE	G	III	379/6
GCBEDDGDEGEDF#A	G	XVI	738/9
GCBF#	G	IX	3/317/5
GC#C#DDEFGA	G	I	264/3
GC#DDEFGA	G	I	264/3
GDABGECBAGGF#	G	XI	654/1
GDBBBAGGF#GGF#G	G	I	201/3
GDBDCAEGEDCA	G	III	364/1
GDBDCAEGEDCBA	G	III	364/1
GDBDCBAG	G	II	350/4
GDBDCBAGDGBDGB	G	III	453/5
GDBECFDBGCC	G	I	130/3
GDBEDGF#GCB	G	V	501/3
GDBGABCDDDBABG	G	IX	558/7
GDBGABCDDDCBABG	G	IX	558/7
GDBGDBABCD	G	II	3/295/2
GDBGDBGDBGABCBD	G	II	304/1
GDBGDBGDGDBDBGD	G	IX	3/317/10
GDBGDGDCBCB	G	I	179/3
GDBGEF#AGF#EED	G	I	265/1
GDBGEF#GF#EEDC#	G	I	265/1
GDBGGF#EED#EED#	G	III	435/1
GDBGGF#EF#ED#E	G	III	435/1
GDCBAGGF#GF#GF#	G	III	384/14
GDCBBAGEGEED	G	V	503/4
GDCBBGAF#	G	IX	549/3
GDCBCDEDGF#GCB	G	V	501/3
GDCDECABAG	G	I	11/4
GDCDECBAG	G	I	11/4
GDDBBDBDBGDD	G	I	262/5
GDDDDDADDDDDBDG	G	I	73/1
GDDDDDECBCAGABC	G	V	487/4
GDDDDDGDDGDDGDD	G	V	502/1
GDDDEDCBBCDCBAG	G	I	26/1
GDDEEDDGBADECCB	G	II	351/2
GDEADGCBAF#G	G	XI	632/2
GDEADGDCBAGF#G	G	XI	632/2
GDEBCD	G	XV	703/2
GDEDGF#EEDGABCE	G	II	298/1
GDEDGF#EF#EDGAB	G	II	298/1
GDEF#GABCB	G	I	7/3
GDEF#GBDBGF#C	G	II	317/1
GDEF#GF#F#GF#ED	G	XVI	737/9

Column (1) Incipit, (2) Original Key, (3) Hoboken Group, (4) Hoboken Location

Ilustración II: BRYANT, Stephen C., *A melodic index to Haydn's instrumental music...*, *op. cit.*

Siglo y medio después de la muerte del compositor, a mediados del XX, ya estaba resuelta la identificación de toda su producción. Pero la correcta

catalogación y estudio de las ediciones no sólo se topa con el problema de la identificación, sino que también encuentra un obstáculo en la datación de los impresos ya que, siguiendo una tradición muy afianzada en las ediciones calcográficas, el dato de la fecha de publicación casi nunca aparece reflejado en las partituras. Para aclarar esta omisión hay que recordar que las partituras se producían en la época de Haydn por medio de planchas metálicas grabadas con buriles y punzones. Los editores conservaban las planchas en sus almacenes, ordenadas según el número que aparece en los márgenes inferiores de cada página, el llamado «número de plancha», que hacía la función de signatura topográfica para la localización, de tal manera que el editor siempre podía acudir a ellas, reutilizarlas y reimprimirlas en función de la demanda. Evidentemente, a los editores les parecía innecesario reflejar en los impresos una fecha que sólo serviría como referencia para la primera estampación; no obstante, basándonos en el principio de que a un número más alto le corresponde, por lo común, una fecha posterior, los musicólogos y bibliotecarios hemos podido establecer tablas cronológicas fiables de números de plancha que sirven para datar la producción de muchos de los editores más importantes[5].

La falta de fechas es por tanto un problema, ya que con mucha frecuencia tenemos que dilucidar si una edición es anterior a otra. Conocer la datación que corresponde a cada documento es la única manera de reconstruir todo el proceso evolutivo de las piezas y de poder descifrar el laberinto de mutuas influencias y relaciones entre las distintas obras de un autor y la secuencia lógica de sus ediciones. Hoboken hizo para la música de Haydn un gigantesco trabajo de búsqueda de anuncios en la prensa de la época, para conocer a través de ellos las fechas de puesta a la venta de las distintas ediciones[6], y logró fechar con mucha aproximación casi todas las más importantes; por supuesto, también trabajó con noticias obtenidas a partir de la correspondencia del compositor y otras fuentes de primera mano, como el catálogo que elaboró el propio autor[7]. Digamos que, hoy en día, la mayoría de los manuscritos autógrafos y primeras ediciones de Haydn ya están fechadas de

[5] La obra pionera en la utilización de números de plancha para la datación de ediciones musicales fue: DEUTSCH, Otto, *Music publisher's numbers. A selection of 40 dated list 1700-1900*, London, Association of Special Libraries and Information Bureaux, 1946. Para números de plancha en la abundante edición francesa del siglo XVIII consúltese: DEVRIES, Anik y LESURE, François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Des origines a environ 1820*, Genevè, Minkoff, 1979. Las ediciones españolas sólo empiezan a utilizar números de plancha hacia 1815; la primera vez que este recurso de datación se usó en nuestro país fue aplicado a la edición del siglo XIX y aparece en: GOSÁLVEZ LARA, José C., *La edición musical en España hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995. Sobre la técnica del grabado musical puede consultarse: GOSÁLVEZ, José C. y SOTO, José M., «El grabado musical en España: la calcografía de Santamaría», *Revista de Musicología*, XIX/1-2 (1996), págs. 209-226.

[6] Sobre anuncios de venta de música en la prensa francesa del XVIII véase: DEVRIÈS-LESURE, Anik, *L'édition musicale dans la presse parisiense au XVIIIe siècle: catalogue des annonces*, París, CNRS Editions, 2005

[7] Existen al menos tres catálogos de Haydn, temáticos y manuscritos, realizados en vida del compositor y alguno supervisado por él mismo, que pueden consultarse en: LARSEN, Jens Peters, *Three Haydn catalogues=Drei Haydn Kataloge*/by Peter Larsen (2.ª facs. ed.), New York, Pendragon Press, 1979.

forma inequívoca, pero otras muchas fuentes deben ser datadas todavía utilizando otras herramientas.

Hemos esbozado algunos de los problemas que presentan los impresos, pero a finales del siglo XVIII no sólo circulaban ediciones impresas, también se producían numerosísimas copias manuscritas de su música religiosa para el uso de las instituciones eclesiásticas —misas, *Stabat Mater* y oratorios—, y se comercializaban, además, numerosas copias manuscritas de su música de cámara y de tecla, que se vendían en las tiendas especializadas que, en aquella época, recibían en España la denominación de «almacenes de música». Incluso los grandes editores coetáneos de partituras impresas —Artaria o Pleyel, por ejemplo—, con una importante producción de música de Haydn, mantenían simultáneamente un comercio muy activo de copias manuscritas, sobre todo de su repertorio sinfónico. La datación de estos manuscritos puede llegar a ser muy problemática y suele intentarse por el estudio de las filigranas y marcas de agua del papel, o a través de otros indicios bibliográficos. Afortunadamente disponemos de un estudio bastante reciente sobre el papel Romaní, que es quizá el más usado para las copias de música en la España de la segunda mitad del siglo XVIII[8].

LAS RELACIONES DE HAYDN CON ESPAÑA

La popularidad de Haydn en España es bien conocida. Desde Arenas de San Pedro —Ávila—, en una carta fechada en febrero de 1781, el propio Luigi Boccherini se convertía en testigo de ella, al manifestar a «Giuseppe Haidn»: «*Adjunto el testimonio del buen conocimiento de su música por estas tierras*»[9].

En el breve espacio de que dispongo, me gustaría recordar rápidamente algunos encargos bien conocidos que se le hicieron desde aquí, y que vinculan muy estrechamente a Haydn con España; en primer lugar, los de la Casa Real española, que le pidió el envío de alguna ópera a través del conde de Floridablanca, el encargo de unos cuartetos por parte de la casa de Alba o el famoso contrato que firmó con los condes-duques de Osuna-Benavente, cuya biblioteca contaba a principios del siglo XIX, según el catálogo conservado de 1824, con 76 sinfonías, 53 cuartetos y 15 tríos de Haydn[10]. También es muy conocida su influencia sobre el poeta Juan Antonio Meléndez Valdés y, sobre todo, en Tomás de Iriarte, uno de nuestros grandes literatos de la época, que contribuyó a través de sus obras, especialmente con su poema *La música* (1779), a propagar la fama de Haydn y a dejar constancia escrita de la popularidad que el compositor austriaco alcanzó entre los ilustrados españoles.

---

[8] LABRADOR, Germán, «El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XXVII/2 (2004), págs. 699-741

[9] DELLA CROCE, Luigi, *Il divino Boccherini*, Padova, Zanibon, 1988, pág. 144.

[10] Existe una bibliografía bastante extensa sobre la relación entre Haydn y los Osuna-Benavente. La aportación más reciente es: FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en la Casa de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical en la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

Pero sobre todo, tratando de relaciones de Haydn con España, hay que referirse de forma obligada al famoso encargo de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, que le «hicieron unos señores de Cádiz» según declaró el propio compositor en el prólogo de la nueva versión publicada en 1801 —ilustración III—. Todas estas relaciones hispánicas del compositor han sido bien estudiadas por Álvarez Solar-Quintes, Martín Moreno, Stevenson, Fernández Cortés, Campos-Castel, Marcelino Díez, etc., y a ellos remito. Yo mismo he publicado recientemente un artículo divulgativo sobre el tema[11]. Fue tal la presencia de la música de Haydn en nuestro país que, en mi opinión, muy bien podría haberse previsto la incorporación de una voz sobre él en el *Diccionario de la Música española* y, a mi juicio, debería emprenderse un estudio de conjunto de las colecciones conservadas, paso previo y necesario para abordar el estudio global sobre Haydn y España que todavía estamos esperando. En este congreso de Cádiz aparecen algunas aportaciones sobre la materia, y tengo noticia de que una investigadora de la Universidad de Granada, Rosario Montero, prepara una tesis en esta misma línea.

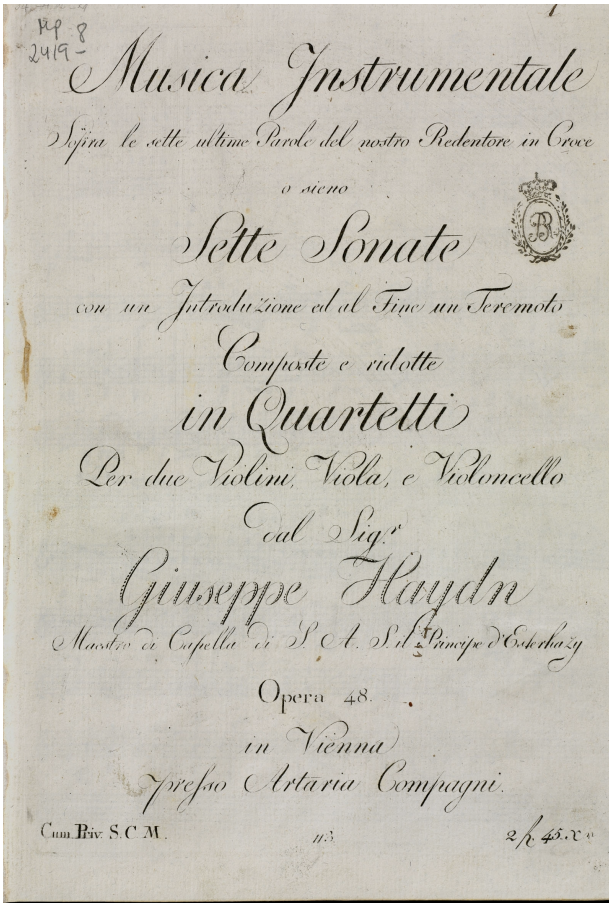


Ilustración III: BNE Mp/ 2419–8 Primera edición vienesa (1787) de *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* —H. XX, n. 1—.

[11] GOSÁLVEZ LARA, J. C., «Haydn visto por los españoles», *Scherzo*, XXIV/239 (2009), págs. 124-128

La amplia difusión de la música de Haydn en nuestro país ha dejado un claro reflejo en los archivos y bibliotecas actuales. Nuestras colecciones históricas de Haydn son en su mayor parte colecciones *in situ*, es decir, no han sido generadas por adquisiciones posteriores al periodo representado, como ocurre, por ejemplo, en las colecciones norteamericanas, que fueron reunidas mediante grandes compras durante los siglos XIX y XX. Las nuestras, por el contrario, se han formado aquí y muchas se reunieron en la época de máximo auge de la fama de Haydn. Tienen, por tanto, el especial interés de reflejar la circulación real en España de su obra en el momento en que vivía el compositor. En casi todos los rincones de nuestro país, incluyendo muchos archivos eclesiásticos, se conservan obras en fuentes originales manuscritas, en las que figura destacado su nombre, generalmente españolizado y mal entendido hasta por el propio Iriarte: «Sr. Aiden», «Heyden», «Hayden», «Jaiden», «Hiden», «Haidem», etc. Nuestros tatarabuelos se entusiasmaban con su música pero tenían serias dificultades para escribir su apellido.

Desde España, donde su música era tan escuchada, y sin duda de forma muy particular desde esta ciudad de Cádiz, la música del austriaco viajó a las colonias americanas. No olvidemos que Hispanoamérica en aquellos años formaba parte del Imperio español y que sus relaciones musicales con España eran muy estrechas, según demuestran las excelentes colecciones conservadas en Venezuela, Méjico o Chile, que se estudian en un magnífico artículo de R. Stevenson sobre este tema[12]. El contacto con América se evidencia también en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de su *Juego filarmónico*, al que luego me referiré y que, según todos los indicios, fue elaborado y utilizado en esos años en la Nueva España.

HAYDN EN DOS GRANDES COLECCIONES ESPAÑOLAS

Hace unos años, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, emprendimos una campaña de catalogación informatizada de la colección de Haydn y en febrero de 2009, por iniciativa de la profesora Michèle Dufour, recordamos el segundo centenario de la muerte del compositor con un ciclo de conciertos y conferencias en torno a él. También programamos en esas fechas una pequeña exposición conmemorativa y, organizándola, tuvimos que remover toda la colección para localizar obras que estaban traspapeladas o mal descritas; así fue como nos encontramos con una antigua colección de impresos y manuscritos de Haydn anteriores a 1900, cercana a los trescientos volúmenes. Observamos un predominio de las fuentes manuscritas sobre las impresas, y de las vocales sobre las instrumentales —justo al contrario de lo que sucede en la Biblioteca Nacional— y conseguimos reunir y catalogar una gran cantidad de canciones, misas, oratorios, sonatas para pianoforte, tríos, cuartetos, etc. En conjunto, una colección tan importante como olvidada.

[12] STEVENSON, Robert, «Los contactos de Haydn con el mundo ibérico», *Revista Musical Chilena*, XXXXVI/157 (1982), págs. 20-28

Entre estas piezas, había una excelente y desconocida colección de veinticinco sinfonías manuscritas completas, con todas sus partichelas, en copias españolas de hacia 1790. El material de una de las sinfonías del Conservatorio de Madrid lleva el título *Apagando luces*[13], una curiosa versión española de la célebre *Sinfonía de los Adioses*, H I, n. 45, en fa sostenido menor, pero transportada a la tonalidad de mi menor, cambio probablemente obligado por necesidades de plantilla instrumental. Usamos el material original en una interpretación de la Orquesta del Conservatorio y fue una ocasión memorable en la que las partituras, es más que probable, se utilizaron de nuevo después de más de doscientos años de olvido; por desgracia, la ejecución no pudo ser grabada —ilustración IV—. Se desconoce el origen de esta colección de sinfonías manuscritas, pero muy probablemente se tratará de material procedente de una o varias bibliotecas privadas, o quizá sea parte del material utilizado por los teatros madrileños a partir de 1787 en los conciertos de Cuaresma o conciertos «Espirituales», en los que, según los anuncios aparecidos en la prensa de la época, fue muy habitual la interpretación de sinfonías, oberturas y piezas de cámara de Haydn[14]. La colección todavía espera al musicólogo que se decida a estudiarla a fondo y no descarto que pudiera darse en ella algún otro interesante descubrimiento.

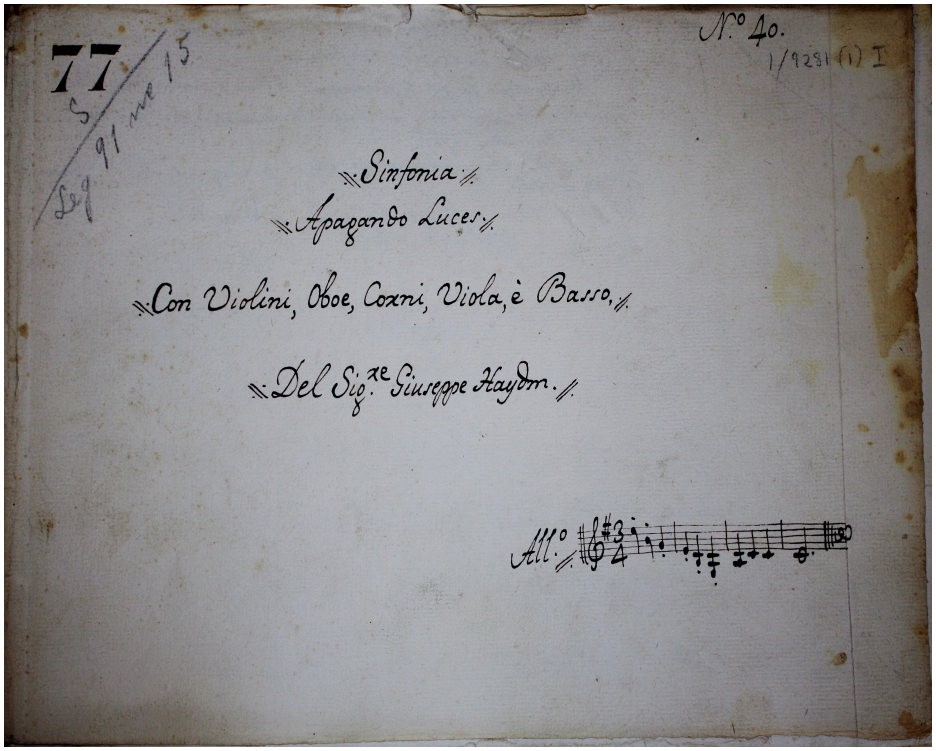


Ilustración IV: RCSMM 1/9281 (1) Copia manuscrita española (ca. 1790) de la *Sinfonía de los adioses* —H. I, n.º 45—.

[13] Bca. RCSMM 1/9281 (1).

[14] *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*, recopilación e índices de Yolanda Acker, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2007, pág. 500. Entre 1788 y 1808 se repite el nombre de Haydn en más de noventa anuncios del Diario. También en otros periódicos madrileños de la época, como el *Memorial literario* o la *Gaceta de Madrid* pueden rastrearse referencias a Haydn en la vida musical española.

En la Biblioteca del RCSMM se custodia, además, buen número de primeras ediciones impresas de sus tríos, canciones, misas, oratorios, sonatas para tecla, o la curiosa pieza titulada *El eco*, que requiere dos grupos de ejecutantes situados en estancias diferentes; todas estas ediciones fueron publicadas en Viena, París, Leipzig o Londres y se encuentran en excelente estado de conservación.

Otras joyas de la Biblioteca son los ejemplares que conserva de dos intentos de compilación de la *opera omnia* del autor, ambos inconclusos y realizados entre 1800 y 1806: una excelente colección de los doce volúmenes editados por Breitkopf, de Leipzig, que fueron supervisados directamente por el autor en los primeros años de siglo XIX, y otra colección completa de sus cuartetos de cuerda publicados en dos versiones diferentes por el editor Ignace Joseph Pleyel, de París. Las colecciones de Pleyel aparecieron en una insólita doble versión, en forma de partitura de bolsillo, dirigida a un público coleccionista —una de las primeras ediciones de este tipo en la historia de la imprenta musical— y, simultáneamente, también en un formato práctico de partes sueltas para la interpretación. Ambas versiones fueron producidas en lujosas ediciones con magníficos retratos del autor realizados en grabado calcográfico. La existencia de ediciones de bolsillo de su *opera omnia* en fechas tan tempranas es muy reveladora de la fama de Haydn: muchos querían poseer su música de forma integral, incluso en ediciones de biblioteca no dirigidas a la interpretación. Podemos suponer que, quizá, más de uno de los suscriptores de estas colecciones admirarían su música como oyentes y ni siquiera sabrían leerla, y buscaban poseerla como una reliquia intelectual o como un objeto de valor en sus bibliotecas.

Se conserva además en la Biblioteca del RCSMM una edición inglesa muy curiosa, de hacia 1805, del himno nacional austriaco compuesto originalmente por Haydn como tema de las variaciones de su famoso cuarteto *Emperador*. Por supuesto, también se custodian en esta biblioteca diversos impresos y manuscritos de la famosa composición *Las últimas siete palabras de Cristo en la Cruz*, en versiones de tecla, cuarteto de cuerda y para voces y orquesta —en su primera edición de 1801—; estas últimas fueron utilizadas en interpretaciones que se documentan en el Palacio Real de Madrid (1843) y en conciertos ofrecidos por la Real Capilla en 1858. La actual Directora de la Biblioteca, Elena Magallanes, ha descubierto mucha información en el archivo histórico–administrativo del centro sobre la costumbre que se mantuvo en el siglo XIX de interpretar ante los reyes algunas obras de Haydn, como el *Stabat Mater, La creación* y, muy especialmente, *Las siete últimas palabras*[15].

[15] Archivo del RCSMM, legs. 12/28, 4/83 y 4/98. En uno de estos documentos aparece una nota manuscrita con una información que considero muy poco fiable, que atribuye la procedencia del ejemplar a una supuesta donación de los herederos de Haydn a Hilarión Eslava. Los materiales de orquesta y coro corresponden, al menos, a tres juegos diferentes, alguno de ellos procedente del antiguo archivo de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. También me parece reseñable que una de las copias que posee de la obra esta Biblioteca sea una versión de cuarteto de cuerda que perteneció a Juan Viniegra, violonchelista, hijo del mentor gaditano de Manuel de Falla, que siempre afirmó que debía su vocación musical a su primera audición de esta obra cuando era niño. Es bastante verosímil, por tanto, que en aquella legendaria audición se utilizara el material que guarda este Centro.

HAYDN EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA Y EN OTRAS COLECCIONES

La Biblioteca Nacional de España dispone de una excelente colección de impresos del XVIII que procesamos en 1988 y cuyo catálogo, que apareció el año siguiente en una edición impresa[16] —ilustración V—, describe más de ochenta partituras con música de Haydn publicadas en vida del autor. Actualmente, en la colección de la BNE pueden consultarse en el catálogo automatizado más de un centenar de fuentes originales, impresas y manuscritas, producidas en vida del autor: algunos de sus oratorios, obras para tecla y, muy especialmente, sinfonías y obras de cámara para cuerda, con algunas raras ediciones que hasta hace muy pocos años no estaban descritas en ninguna biblioteca en el mundo.

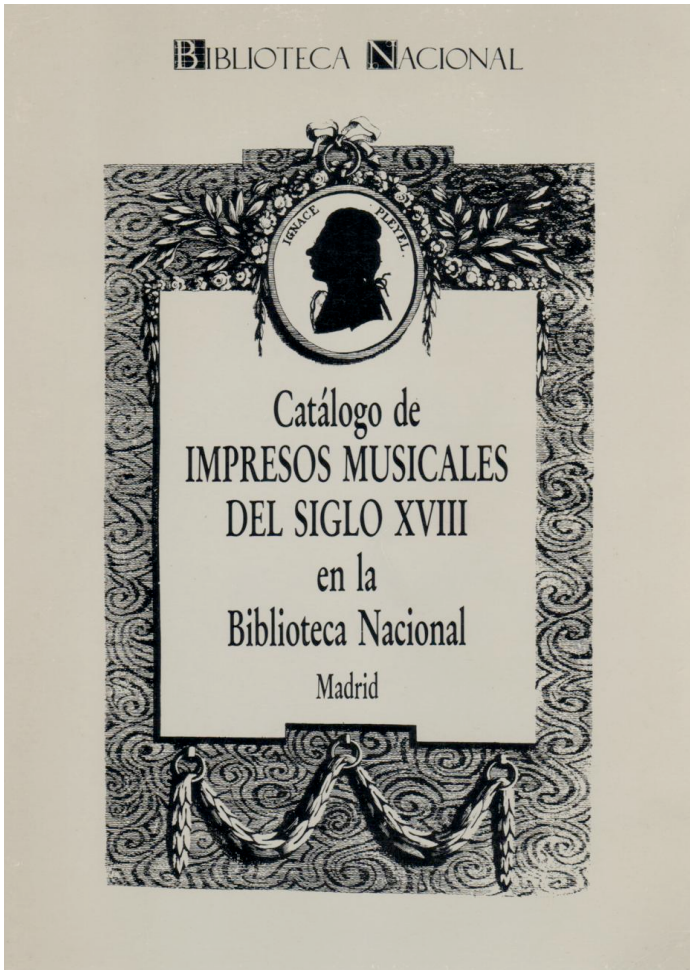


Ilustración V: *Catálogo de impresos musicales…, op. cit.*

[16] *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989. En esta obra se describen 81 ediciones impresas en la época con unas 276 piezas de Haydn, especialmente sinfonías, cuartetos de cuerda y otras obras de cámara publicadas en Viena, Londres o París; entre ellas, la primera edición, publicada por Artaria en 1787, de la «obra española» de Haydn, *Las siete palabras*. En los más de veinte años transcurridos desde la publicación del catálogo, han ingresado en la BNE otras fuentes originales de Haydn consultables en el catálogo en línea.

Me parece interesante reseñar que esta colección de Haydn de la Biblioteca Nacional procede casi en su totalidad de la antigua Biblioteca Real, y que en ella se observa un trabajo sistemático de recopilación y atesoramiento de la obra del compositor por parte de los colegas bibliotecarios que nos precedieron en el siglo XVIII y principios del XIX, lo que indica que ellos la percibían como música digna de ser adquirida y conservada para el futuro, una prueba más de la alta valoración que en España se hacía de la música de este autor.

No creo que tenga nada que ver con la conmemoración de este año y supongo que será fruto de la casualidad, pero puedo decirles que, en los últimos meses, distintos anticuarios han ofrecido a la BNE obras manuscritas de Haydn: un ejemplar de época de su *Stabat Mater*, al parecer usado en España y que perteneció al escritor Mesonero Romanos, ha sido adquirido recientemente por la Biblioteca; también una pequeña colección de sinfonías manuscritas y algún cuarteto del compositor en forma de partichelas que, aunque ahora se encontraba en manos privadas, parece que en su día pudieron estar en el Archivo de la Catedral de Salamanca. En dicha catedral, actualmente se conservan, al parecer, sólo dos obras de Haydn, el *Stabat Mater* y *Las últimas siete palabras*, ambas en ejemplares manuscritos; no obstante, sabemos que el cabildo de la Catedral pidió al archivo de los Osuna en 1798 que le prestara obras de Haydn para su copia. La sorprendente presencia de sinfonías y música de cámara profana del siglo XVIII en colecciones eclesiásticas españolas, algo especialmente llamativo en el caso de la música de Haydn, ha llevado a distintas interpretaciones. Diversos investigadores se han referido a este fenómeno, que puede relacionarse con la presencia en estos ámbitos de músicos que trabajaban simultáneamente para los teatros y las orquestas privadas, pero también podría tener relación con su uso en determinados servicios religiosos, con las «academias» que protagonizaban los músicos de Iglesia, o con la práctica de las denominadas «siestas» en dichos recintos eclesiásticos.

Sólo repasando los catálogos de los archivos eclesiásticos que se han publicado veremos que también hay buenas colecciones de Haydn en las catedrales de Ávila, Valladolid, en el monasterio de El Escorial, etc. En Andalucía su música está presente en las catedrales de Granada —donde hay varias sinfonías, un cuarteto y una misa—, Cádiz —en catálogo de Máximo Pajares aparecen descritas dos obras, un *Ave verum* y una misa— y, sobre todo, Málaga, quizá la catedral andaluza con más música de Haydn: en catálogo de Antonio Martín Moreno[17] se describe un buen número de obras entre las que se cuentan misas, *Stabat Mater*, *Las siete palabras* con un añadido de 1801 de Francisco Cobo, organista de la Catedral de Valencia, y otras obras de música sacra junto a buen número de cuartetos, una sinfonía y otras obras profanas; es decir, una sorprendente colección de música «para las academias».

No podemos olvidar la huella de Haydn en la música española de su tiempo registrada también en los catálogos de la Biblioteca del Palacio Real de

[17] MARTÍN MORENO, Antonio, *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, 2 vols.

Madrid y en otras colecciones madrileñas, como las de la Biblioteca Histórica de Madrid o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como en colecciones históricas conservadas en otras ciudades españolas, tanto de carácter civil como en instituciones religiosas. Sobre la presencia de la música de Haydn en Cataluña y su influencia en el sinfonismo de compositores catalanes ya se ha publicado algún trabajo[18].

EL *JUEGO FILARMÓNICO* DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

Para concluir hablando de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, en la que desarrollo actualmente mi trabajo, voy referirme a la magnífica adquisición, muy reciente, de un manuscrito español del llamado *Juego filarmónico para componer minués por la suerte de los dados*, de hacia 1790, que junto a mi colega Isabel Lozano tuve ocasión de estudiar y presentar en el Museo de la BNE en octubre de 2009 —ilustración VI—.

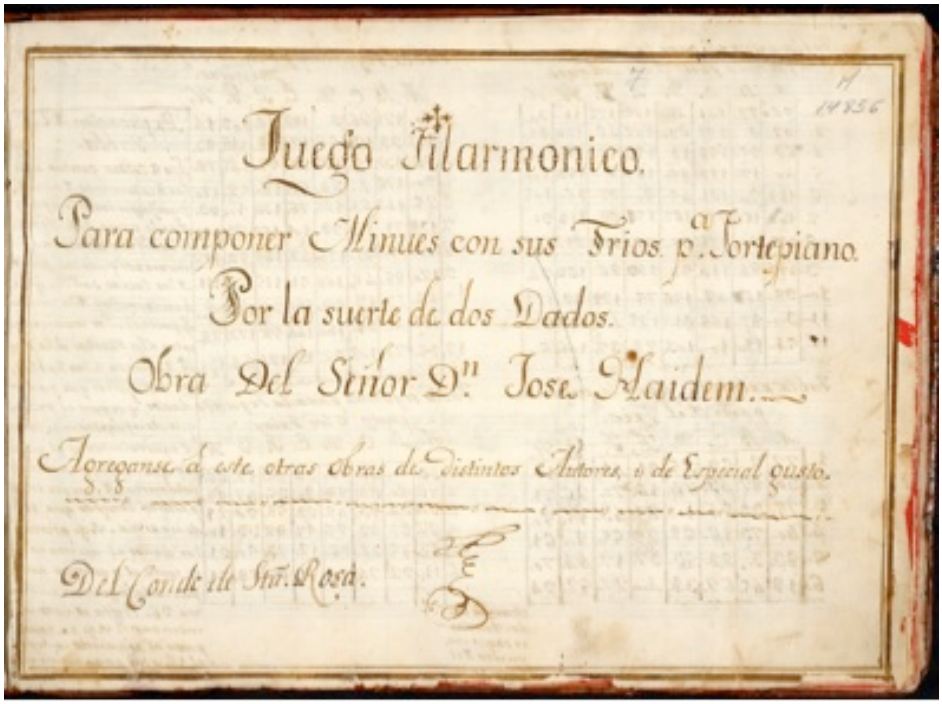


Ilustración VI: BNE M/14856. Copia manuscrita del *Juego filarmónico* (ca. 1790).

El *Juego filarmónico* es un perfecto ejemplo de un tipo de obra de entretenimiento para aficionados, que sin duda fue utilizado en los ambientes de las «academias». Tenemos noticia de que actualmente se conservan en nuestro país al menos tres ejemplares originales de esta obra: dos en Madrid, uno en la Biblioteca Nacional y otro en la colección privada de la familia Taltavull y, según noticias que nos transmite Beryl Kenyon de forma un tanto imprecisa, al parecer existe otro ejemplar en una colección gaditana. Aunque

[18] VILAR, J. M., «La sinfonía en Cataluña», en Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, págs. 183-197.

esto último no he podido comprobarlo, es una información muy verosímil, por ser notorio que en Cádiz, en esa época, había una vida musical de primera importancia y se apreciaba mucho la música de Haydn.

La obra que la BNE conserva en versión manuscrita, ya había aparecido de forma impresa en una primera edición hecha en Nápoles —Marescalchi, 1790?—, a partir de la que muy probablemente fuera copiado nuestro ejemplar —ilustración VII—. Parece que se refiere a esta misma obra el anuncio de un «*Juego filarmónico, obra particular del célebre profesor Haydn…, con la que puede componer cualquier aficionado*», que aparece en la prensa madrileña durante el verano y el otoño de 1790. La obra aparece también citada en el catálogo temático de Hoboken, aunque figura en el apéndice de composiciones de atribución dudosa y, a partir de su aparición en los ambientes musicales españoles, empezaron a surgirle imitadores locales, como un tal Avellana, que muy poco después anunciaba un juego filarmónico de su invención, escrito para guitarra.

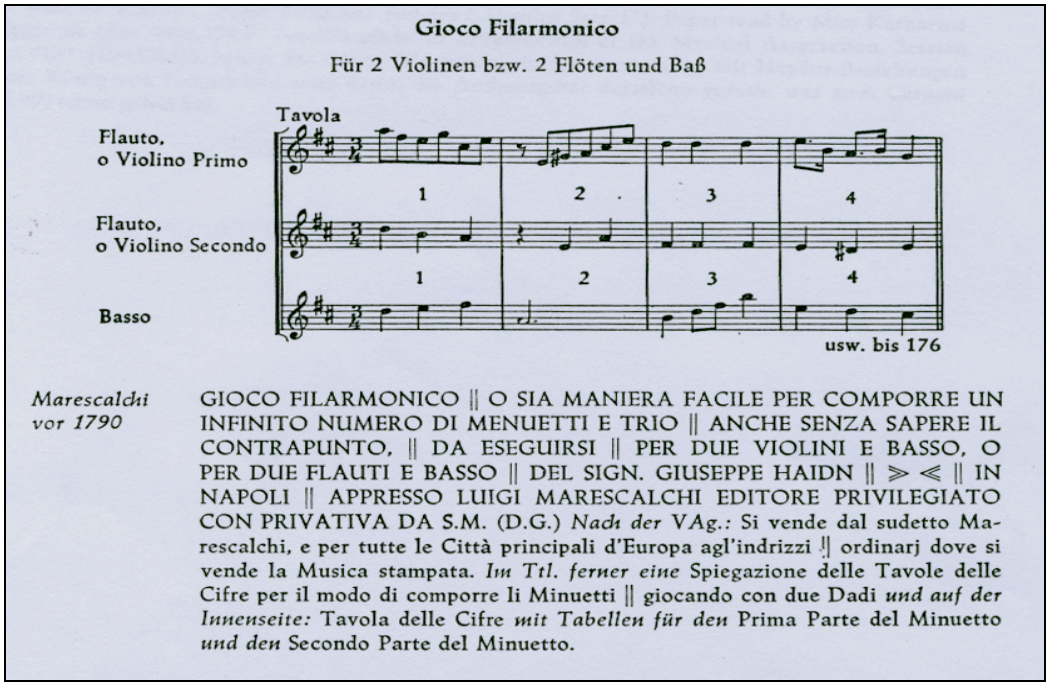


Ilustración VII: HOBOKEN, A. van, *Joseph Haydn: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957-1978.

Creo que hay indicios que permiten dudar seriamente de que esta obra sea efectivamente de Haydn y, según considera la investigadora Beryl Kenyon[19], la pieza guarda gran similitud con otro *Juego filarmónico* debido a Maximilian Stadler publicado en París en 1780, es decir, diez años antes de que apareciera la primera referencia a Haydn en este tipo de piezas. A pesar de ello, aun en el caso de que se llegara a demostrar sin género de duda que no es una composición salida de su mano, tenemos que admitir que la obra es interesantísima por sí misma y que esta sospecha no resta interés al *Juego filarmónico* como monumento a la fama que alcanzó el ingenio musical de

[19] KENYON, Beryl, «*La música aleatoria en el siglo XVIII*», *Ritmo*, abril de 1984.

Haydn. Por el estudio de otras obras, sabemos que la enorme popularidad del compositor fue causa de que se le atribuyeran piezas que él nunca compuso, simplemente porque sus autores o editores esperaban venderlas mejor utilizando su nombre como reclamo comercial.

El manuscrito de la BNE está copiado sobre un tipo de papel que circuló ampliamente por los territorios de Nueva España y perteneció al conde de Santa Rosa que, gracias a las investigaciones realizadas por Isabel Lozano, sabemos que fue un noble y rico clérigo mejicano, de la ciudad de Zacatecas.

CONCLUSIÓN

Para terminar, quiero decir que quedaría muy satisfecho si esta modesta aportación sirviera como llamada de atención sobre la necesidad de emprender un estudio integral de las fuentes de Haydn conservadas en España. Desafortunadamente, a mi juicio, la musicología española se ha centrado de forma demasiado exclusiva en la obra de autores españoles, desdeñando la de algunos compositores extranjeros que tuvieron un gran papel y una enorme influencia en la historia de nuestra música. Desde aquí invito a profesores y alumnos de musicología a ponerse manos a la obra en la investigación de nuestras fuentes de Haydn, porque resulta penoso, desde mi punto de vista, que la falta de estudios las condenen a permanecer completamente ignoradas en la bibliografía especializada que se publica fuera de nuestro país e, incluso, a serlo también por la mayoría de nuestros intérpretes e investigadores. A pesar del peso que tuvieron nuestros antepasados en la creación del mito internacional de Haydn, España apenas aparece representada en su historiografía y no es tenida en cuenta en los estudios internacionales de la manera que merecería. Intentemos, entre todos, reparar esa injusticia.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

FRANZ JOSEPH HAYDN Y CÁDIZ. EL ENCARGO DE *LAS SIETE PALABRAS*

Marcelino Díez Martínez
Universidad de Cádiz

Resumen:

En el presente artículo el autor analiza y aclara las circunstancias en las que se produjo el encargo a Haydn de *Las siete palabras* por parte de la ciudad de Cádiz. Mediante la copiosa documentación aportada el autor intenta corregir algunas inexactitudes que se han transmitido mediante la historiografía musical respecto a este hecho, planteándose nuevas hipótesis a la luz de los nuevos datos. Así pues desmiente la posibilidad de que la obra fuera encargada desde el cabildo catedralicio debido a la falta de noticias en las actas capitulares. La solicitud e interpretación de esta obra debe enmarcarse en la Santa Cueva, recinto embellecido por el marqués de Valde-Íñigo. Entre los personajes que participaron en este proceso debemos incluir a Francisco de Paula María de Micón, principal gestor de este encargo musical, aficionado a la música y conocedor de la veneración que se profesaba a Haydn en la nobleza madrileña. En cuanto a la versión interpretada y teniendo en cuenta las pequeñas dimensiones de la Santa Cueva el autor se decanta por la versión cuarteto. La documentación estudiada demuestra que la tradición de interpretar dicha obra el Viernes Santo se ha mantenido ininterrumpidamente desde entonces hasta la actualidad.

Palabras Clave: Haydn, Las Siete Palabras, Cádiz

Abstract:

In this article, I analyze and clarify the circumstances in which the city of Cádiz commissioned *The Seven Words* to Haydn. I provide copious documentation as I try to correct some inaccuracies that musical historiography has spread on this fact, considering new hypotheses in the light of new data. Therefore, I deny the possibility that the Cathedral Chapter commissioned the work due to the lack of news in its records. The request and performance of this musical composition addresses to the Santa Cueva, a place beautified by the Marquis of Valde-Íñigo Characters involved in this process include Francisco de Paula Maria Micón, a music lover and a knowledgeable of the admiration that nobility in Madrid felt for Haydn, who managed the commitment. As for the version performed, considering the small size of the Santa Cueva, I opt for the quartet version. The documentation I have studied demonstrates that the work's performing tradition on Good Friday has been uninterrupted until today.

Keywords: Haydn, The Seven Words, Cádiz

Referencia bibliográfica:

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, «Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las siete palabras*», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

EL MARCO HISTÓRICO-ESTÉTICO

Los elogios que Tomás de Iriarte dedica a Haydn en varios de sus poemas y especialmente en el más celebrado, *La Música*, no son sino una muestra más del entusiasmo que despertaba su música entre los ilustrados españoles, expresado en elogiosos versos: «Sólo a tu numen prodigioso / las Musas concedieron esta gracia / de ser tan nuevo siempre y tan copioso / que la curiosidad nunca se sacia / de tus obras mil veces repetidas».

Iriarte (1750-1791) prototipo de hombre ilustrado, poeta y músico también, tiene fuertes lazos que le vinculan a Cádiz, tales como su íntima amistad con el gaditano José Cadalso, o el estreno en Cádiz —y por primera vez en España— de su célebre melólogo[1] *Guzmán el Bueno* (1789).

En este contexto de Ilustración otro famoso gaditano de referencia obligada al hablar de estética dieciochesca, Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806), autor de las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, manifiesta su admiración por Haydn cuando, para ensalzar las excelencias del canto llano, no duda en compararlo con la música de Gluck y de Haydn:

> Aun cuando hubiéramos llegado a caracterizar nuestra Música de Capilla con el tino entusiástico que se advierte en la Música del Caballero Gluck y en la instrumental de un Hayden y un Cambini, creo que nos faltaba algo para igualar la propiedad y majestad del Canto Llano[2].

Para perfilar un poco más el contexto musical en que se enmarca el tema central de mi intervención —*Las Siete Palabras* de F. J. Haydn—, basta rastrear la prensa gaditana de principios del siglo XIX, en donde aparecen las sinfonías de Haydn como algo habitual en las veladas musicales del Teatro Principal. Bastarán unos cuantos apuntes:

En julio de 1803 se anuncia en el *Diario Mercantil* una función en el Teatro Principal: «Esta noche se representará en el Coliseo de esta Ciudad la Tragedia nueva en tres Actos intitulada *La Muerte de Abel* […]. La Orquesta completa dará principio con una Sinfonía del Célebre Hayden». El anuncio se repite tres días consecutivos. En el mes siguiente, el 25 de agosto, se da cuenta de una función en el teatro, seguida de una «Academia de Música Escénica» —obras de Cimarosa y Paisiello— y en el entreacto «Se tocarán para descanso de los Actores, algunas variaciones del Señor Haydem». En el periódico del 29 de agosto se anuncia otra función con idéntico programa.

Anuncios similares los encontramos habitualmente en la prensa de los primeros años del siglo XIX, tenemos varios de los años 1804 y 1805, y por citar sólo uno más, haré referencia al «Aviso» que aparece en el citado *Diario Mercantil* de Cádiz el 19 de febrero de 1807: «Hoy es la segunda tertulia por

[1] Obra escénica-dramática unipersonal con interludios instrumentales.

[2] UREÑA, marqués de, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo*, Madrid, Joachin Ibarra impresor de cámara de S.M., 1785, pág. 360.

subscripción en el teatro de esta Ciudad en los términos anteriormente prevenidos, y en ella se tocarán dos sinfonías del Sr. Hayden y se cantarán cuatro piezas siguientes[…]» —Cita a continuación arias de Cristiani, Zingarelli, Fiorabanti—.

Son sólo unas muestras sacadas de la prensa local con las que trato de reflejar el ambiente musical de Cádiz en la época a la que me voy a referir, y en las que no me extenderé por razones de brevedad, remitiéndoles a una de las Comunicaciones que se presentará a continuación con numerosos datos ilustrativos en este sentido.

Apuntaré un dato más referido a la presencia de las sinfonías de Haydn no ya en los conciertos del teatro, sino también en el ámbito de las iglesias. Es el testimonio de Fernando Sor, recogido por Daniel Heartz, que habla de una práctica habitual en el monasterio de Montserrat hacia 1780:

> Nos levantaban a las cuatro de la mañana, estando completamente oscuro, íbamos a la capilla antes de la cinco. La misa se acompañaba con una pequeña orquesta de violines, violoncelos, contrabajos, fagotes, trompetas, y oboes, todos ellos tocados por niños, el mayor de los cuales sólo tendría 15 ó 16 años. Al ofertorio tocábamos la Introducción y el Allegro de una sinfonía de Haydn en Mi; a la Comunión el Andante, y al último evangelio el Allegro[3].

Pero si noticias similares a éstas las podemos encontrar en distintas ciudades españolas, la ciudad de Cádiz ofrece un caso singular de relación directa con Franz Joseph Haydn: el encargo de *Las Siete Palabras.*

Hacia 1780 la fama de Haydn se extendía por toda Europa. Por aquellos años el compositor, liberado ya de la obligación de trabajar exclusivamente para el príncipe de Esterházy, compuso un buen número de obras por encargo: a este período pertenecen los cinco conciertos para *lira organizata* para el rey Fernando IV de Nápoles, las seis sinfonías para la sociedad *Concerts de la Loge Olympique* de París, y *Las Siete Palabras* escritas para Cádiz.

LAS DIFERENTES VERSIONES DE *LAS SIETE PALABRAS*

Existen cuatro versiones de esta obra. Según J. P. Larsen, Haydn escribió *Las Siete Palabras* probablemente en 1786, y al año siguiente la editorial vienesa Artaria publicó la obra en tres versiones: una para orquesta —que sería la originaria—, una segunda para cuarteto de cuerda, y una más en reducción para piano, ésta hecha por otro autor con el visto bueno de Haydn. En la catalogación de obras de J. Haydn que presenta Georg Feder también aparece como versión originaria la orquestal, bajo el título *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ossiano 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto;* la instrumentación es: dos flautas, dos oboes, dos fagotes,

[3] HEARTZ, Daniel, *J. Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*, London, Norton, 1999, pág. 286.

cuatro trompas, dos trompetas, timbal y cuerdas[4]. Esta versión supuestamente sería la que Haydn envió a Cádiz, donde se estrenaría en la Semana Santa de 1786, o más probablemente en la de 1787[5]. Casi simultánea fue la publicación de la versión cuarteto como *Die sieben Worte des Erlösers,* opus 51[6].

La versión oratorio llegó una década más tarde, después de que Haydn escuchase en la ciudad de Pasau, donde se encontraba de camino para Londres, una adaptación coral hecha por Joseph Frieberth, con textos de un poema de Ramler[7]. A su regreso a Viena Haydn hizo su propia versión coral, sobre los mismos textos de Frieberth revisados por Gottfield, barón van Swieten. Esta versión de *Las Siete Palabras* se estrenó en Viena el 30 de abril de 1796 y fue editada por Breitkopt & Härtel en 1801 con el título: *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze.*

EL ENCARGO DE *LAS SIETE PALABRAS*

El hecho de que Franz Joseph Haydn compuso esta obra emblemática por encargo de la ciudad de Cádiz es un dato ya generalizado en la historiografía musical, pero que se presenta con frecuencia «adornando» con otras afirmaciones inciertas o inexactas sobre las circunstancias, los protagonistas y las motivaciones del encargo. Se trata de un hecho de gran relevancia que merece la pena esclarecer contrastando los datos que ofrecen los autores que han escrito sobre el tema con la información bibliográfica y documental que aparece en Cádiz.

LAS ATRIBUCIONES A LA CATEDRAL

Son muchos los autores, sobre todo extranjeros, que atribuyen este encargo a la catedral de Cádiz o lo localizan de manera imprecisa: J. P. Larsen, Philip G. Downs, Daniel Heartz, entre otros[8]. Robin Landon relaciona el encargo con «las ceremonias del Viernes Santo en la gruta de la Santa

[4] LARSEN, Jens Peter, «Haydn (Franz) Joseph», en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 1980, vol. VIII, págs. 328-360; FEDER, Georg, *ibídem*, págs. 360-407.

[5] Lo normal es que Haydn enviara a Cádiz un original manuscrito, por lo que la obra pudo ser estrenada en 1786; Hubert Unverrich sin embargo, refiriéndose al estreno en Cádiz, afirma que tuvo lugar con toda seguridad «en la Semana Santa de 1787». Citado en STEVENSON, Robert, «Las Relaciones mundiales ibéricas de Haydn», *Heterofonía*, n.º 92 (1986), pág. 12.

[6] «A comienzos de 1787 Haydn estaba ocupado arreglando para cuarteto de cuerda *Las Siete Palabras*». DOWNS, Philip G., *La Música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, pág. 432.

[7] LARSEN, *op. cit.*, pág. 344. Apunta el mismo Larsen que, según Neukomm, Haydn conoció el arreglo coral de Frieberth en su viaje de regreso de Londres, en 1795.

[8] LARSEN, *op. cit.*, pág. 340; DOWNS, *op. cit.*, pág. 422; HEARTZ, *op. cit.*, págs. 242 y 286.

Cueva cerca de Cádiz al sur de España», cuando el mencionado oratorio se encuentra el corazón de la ciudad[9].

No son gratuitas estas erróneas atribuciones; el propio Haydn parece haber entendido que el encargo provenía de la Catedral, y así lo expresó en el prefacio a la edición de la versión coral de 1801:

> Hace unos quince años me fue encargada por un canónigo de Cádiz una composición de música instrumental sobre las Siete Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz. Era costumbre en la catedral de Cádiz presentar todos los años un oratorio durante la Cuaresma, el efecto de la interpretación se realzaba con estos detalles: las paredes, ventanas y columnas del templo se cubrían con cortinas negras, sólo una gran lámpara suspendida en el centro rompía aquella solemne oscuridad. Al mediodía se cerraban las puertas y comenzaba la música. Después de un preludio, el Obispo subía al púlpito, recitaba la primera palabra y hacía una alocución sobre ella; terminada ésta bajaba del púlpito y se postraba ante el altar. Durante esta pausa debía sonar la música. A continuación el Obispo pronunciaba la segunda palabra de la misma manera, después la tercera, y así sucesivamente, interviniendo la orquesta a continuación de cada alocución. Mi obra se tuvo que sujetar a estas condiciones, y no fue tarea fácil componer siete adagios seguidos de unos diez minutos de duración, y hacerlo de manera que no causara fatiga a los oyentes[10].

Georg August Griesinger, amigo y biógrafo de Haydn, relató en 1810 el mismo hecho con idénticos detalles, sin duda recogidos de boca del propio el compositor:

> Un canónigo de Cádiz pidió a Haydn, hacia el año 1785, que escribiera una composición instrumental sobre las siete palabras de Jesús en la Cruz. Dicha composición habría de ser interpretada durante una solemne ceremonia que tenía lugar todos los años durante la Cuaresma en la catedral de Cádiz. En dicho día se cubrían de negro las paredes, ventanas y columnas de la iglesia, únicamente una gran lámpara, colgada en el centro, iluminaba la sagrada oscuridad. A la hora oportuna se cerraban las puertas y comenzaba la música. Tras un adecuado preludio, el Obispo subía al púlpito, leía una de las siete palabras y hacía una reflexión sobre ella. Luego bajaba del púlpito y se arrodillaba delante del altar. La música rellenaba esta pausa. El Obispo subía al púlpito una segunda, una tercera vez, y así sucesivamente, y la orquesta intervenía al final de cada plática [...][11].

---

[9] ROBINS LANDON, H. C. and WYN JONES, D., *Haydn. His life and music*, London, Tames and Hudson, 1988, pág. 176.

[10] *Ibídem*, pág. 176. Juan José Carreras afirma que el redactor de este prólogo fue Griesinger, «que se remite a las *ipsissima verba* del propio Haydn». CARRERAS, J. J., «El fondo español de "Las Siete Palabras de Ntro. Salvador en la Cruz de Joseph Haydn. Descripción e interpretación del *Terremoto*"», *Artigrama*, 1 (1984), págs. 342 y 343.

[11] GRIESINGER, G. A., *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1810. Citado en Gotwals, Vernon, *Joseph Haydn, Eighteenth-Century Gentleman and Genius. A traslation with introduction and notes of the Biographische Notizen über Joseph Haydn by G. A. Greisinger and the Biographische*

Estos textos obviamente se debieron redactar en base a las instrucciones remitidas desde Cádiz por los protagonistas del encargo, y hasta es posible que, para hacerlo más sugestivo a Haydn, se hablase en dichas instrucciones de la Catedral, del obispo, del púlpito etc., y no del minúsculo oratorio al que iba destinada la obra. En cualquier caso, si no nos debe sorprender que tantos autores se hayan atenido a esta explicación basada en textos contemporáneos tan explícitos, tampoco hemos de renunciar a poner un poco de precisión histórica sobre un hecho de tanta relevancia.

La confusión se propagó a lo largo del siglo XIX dando por buenas afirmaciones que nadie se preocupó en comprobar documentalmente; así en el *Calendario musical* de 1860 publicado en Madrid y Barcelona, en el que figura como autor *Roberto*, seudónimo del primer historiador de la Música Española Mariano Soriano Fuertes, se atribuía el encargo a «un canónigo de Cádiz», y se decía que «el original de tan sublime obra se conserva en el archivo de la catedral de Cádiz»[12].

Lo cierto es que en el archivo de la catedral no hay constancia de que jamás estuviera allí dicha partitura ni de que en la Catedral de Cádiz se celebrase nunca la función religiosa de las Siete Palabras con los detalles que se describen en el documento.

Por otra parte la situación de la música en la catedral gaditana en las fechas del encargo, no permite pensar que *Las Siete Palabras* pudieran interpretarse en la Catedral.

En primer lugar, ni el marqués de Valde-Íñigo ni el de Méritos eran canónigos, como aparece frecuentemente en la bibliografía sobre el tema, y ningún documento catedralicio —en lo conocido hasta ahora— avala la atribución del encargo a algún miembro del Cabildo. Tampoco aparece alusión alguna a *Las Siete Palabras,* ni a las especiales circunstancias que, según los mencionados relatos, ambientaban su interpretación —paredes y ventanas cubiertas con paños negros etc. —. Pero además por aquellos años el ambiente que se respiraba en la Catedral era totalmente contrario a este tipo de música, calificado de *teatral* —pensemos en el "teatral" *Terremoto* con que finaliza la obra—. En el Cabildo de la Catedral se estaba llevando a cabo una «reforma de la Música» basada en el empleo exclusivo de canto llano y polifonía contrapuntística tradicional; en 1785 —año en que se produjo el encargo de *Las Siete Palabras*— se copiaron seis libros de música de facistol para uso de la Capilla de Música, con obras de polifonistas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII. Los violines habían sido despedidos en 1780 y no fueron readmitidos hasta 1787. Por otra parte la jerarquía eclesiástica imponía de una manera explícita su criterio restrictivo en materia de música, desaprobando

Nachrichten von Joseph Haydn by A. C. Dies, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963, págs. 21-22.

[12] *Calendario musical para el año bisiesto de 1860. Por Roberto. Año 2.º*, Madrid, establecimiento de Música de Mariano Martín, calle de Esparteros n.º 3; Barcelona, Librería del Plus Ultra, de D. Luis Tasso, Rambla del Centro, n.º 15.

mediante edictos y disposiciones los «conciertos de instrumentos» y prohibiendo los «instrumentos teatrales» en procesiones y actos religiosos[13].

Por los años en que se hizo el encargo a Haydn gobernaba la diócesis gaditana el obispo José Escalzo (1783-1790), un prelado ilustrado, pero con una mentalidad sumamente restrictiva en cuanto a la música. Un edicto episcopal de 1784 estableció «Que en las iglesias, procesiones y toda función eclesiástica no puede haber Músicas Theatrales y delicadas, ni se use de instrumentos marciales y profanos».

En 1790 el obispo Escalzo publicó otro documento sobre los cultos de la Cuaresma en el que se refiere expresamente al ejercicio de las Tres Horas, que a la sazón se practicaba en varias iglesias de Cádiz. Ordenaba el obispo la total separación de hombres y mujeres por causa de la oscuridad: las mujeres deberían ocupar las naves del templo, y los hombres los coros y tribunas; y se mostraba contrario a las grandes concurrencias de fieles atraídos por la belleza de la música, quizás en velada alusión a los que acudían a la Santa Cueva a escuchar *Las Siete Palabras*:

> Del mismo modo se procurará que la música de esta devoción sea a propósito para fomentarla, y no en manera alguna Teatral, que se haga reparable y ofenda la piedad de las Personas devotas que la escuchen; y esto mismo se tendrá entendido para su observancia en los conciertos de Música que se tienen en los Septenarios de los Dolores de María Santísima y en los Misereres, procurando tener en ellos una Música moderada, y no tomando empeños de vanidad en querer tener en las Iglesias Músicas de tales circunstancias que trayendo concursos extraordinarios ocasionen profanaciones del lugar santo y terrible donde se tienen[14].

Resulta evidente que este contexto no era el más propicio para encargar *Las Siete Palabras*, una obra cargada de dramatismo y «teatralidad», especialmente en su *Terremoto* final, y menos para interpretarla en la Catedral. En cualquier caso un encargo de estas características, de haberse producido, necesariamente hubiera quedado reflejado en las Actas Capitulares y en los minuciosos apuntes contables de los libros de Fábrica.

EL ENCARGO DE *LAS SIETE PALABRAS*. SUS CIRCUNSTANCIAS Y AUTORES

La documentación disponible, si bien es suficientemente acreditativa del hecho, no nos ofrece detalles de los contactos habidos entre Cádiz y Haydn.

[13] Disposición del obispo José Escalzo, Archivo Diocesano de Cádiz, edictos impresos, n.os 85 y 91. Más detalles sobre el contexto musical en el entorno de la Catedral en los años ochenta pueden verse en DÍEZ MARTÍNEZ, M., *La Música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo* XVIII, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2004, vol. I, págs. 490- 492.

[14] ESCALZO, J., *La solicitud pastoral* […], Cádiz, [s. n.], 1790, Archivo Diocesano de Cádiz, edictos impresos, n.º 91.

Para enmarcar adecuadamente *Las Siete Palabras* en su contexto debemos referirnos al destino que se pretendía dar a la obra: ejercicio de las Tres Horas, y a dos personajes de la nobleza gaditana implicados en la concepción y gestión del proyecto: El marqués de Valde-Íñigo y el marqués de Méritos.

EL EJERCICIO DE LAS TRES HORAS era una práctica religiosa originaria de las misiones jesuíticas del Perú y extendida desde mediados del siglo XVII en Hispanoamérica y posteriormente en España. Tenía lugar el Viernes Santo entre las doce y las tres de la tarde, rememorando las «siete palabras» —siete frases— que pronunció Jesús desde la cruz. Fue el jesuita Francisco Castillo quien hacia 1660, inició la práctica de reunir a los fieles de Lima —Perú—, el día de Viernes Santo, del mediodía a las tres de la tarde para meditar sobre las siete palabras de Cristo en la Cruz. Otro jesuita peruano, Alonso Messía Bedoya (1655-1732) tuvo la idea de introducir interludios musicales entre los comentarios a cada una de las Palabras y divulgó esta práctica mediante un libro titulado *Devoción de las Tres Horas de la agonía de Cristo… y Método con que se practica en el Colegio de la Compañía de Jesús de Lima y toda la Provincia del Perú* editado primeramente en Sevilla (1757) y posteriormente en diversas ciudades españolas[15].

En Cádiz se tienen noticias de esta práctica hacia 1730: Según relata el cronista gaditano José M.ª León y Domínguez, en un lugar de la zona conocida como *Campo del Sur*, se reunían «una piadosa congregación de hombres de gran espíritu, que a media noche y por espacio de tres horas practicaban los ejercicios de la Pasión del Señor, llamados de la Madre Antigua»[16].

Ante las habladurías que este práctica despertaba debido a lo apartado del lugar y a la nocturnidad del acto, por indicación del obispo, estas reuniones se trasladaron a la iglesia del Rosario, en el centro de la ciudad, y allí en 1756, con motivo de unas obras de reforma se descubrió un subterráneo que fue acondicionado para congregación y comenzó a llamarse *La Santa Cueva*. La congregación de la Santa Cueva experimentó un gran auge cuando, años más tarde, se puso al frente de ella el padre Santamaría, marqués de Valde-Íñigo.

JOSÉ SÁENZ DE SANTAMARÍA, marqués de Valde-Íñigo, nacido en Veracruz —Nueva España— en 1738, era hijo de un rico comerciante español que, tras la muerte de su esposa, regresó con sus dos hijos a España y se estableció en Cádiz en 1750. Santamaría siguió la carrera eclesiástica, se ordenó de sacerdote (1761), estuvo algunos años en Madrid donde quedó muy sensibilizado por la extrema pobreza de muchas iglesias; a su regreso a Cádiz hacia 1766 se hizo cargo de la dirección de los congregantes de la Santa Cueva que eran ya muy numerosos. Como el recinto se había quedado pequeño

[15] Libro que tuvo amplia difusión en España, editado en Sevilla en 1757, en Córdoba (1758), en Madrid (1762), en Murcia (1763), Málaga (1782) y en otras ciudades españolas. STEVENSON, R., «Las relaciones…», *op. cit.*, pág. 14.

[16] LEÓN Y DOMÍNGUEZ, José María, *Recuerdos Gaditanos*, Cádiz, Tipografía de Cabello y Lozón, 1897, págs. 263-264. Estas prácticas religiosas fueron posteriormente editados en un librito titulado *Exercicios de la Pasión de N. Señor Jesu-Cristo comúnmente intitulados de la Venerable Madre Sor María de la Antigua, recopilados por el Dr. D. Pedro Francisco Calderón, Capellán Mayor del Convento de Religiosas de Santa María de la ciudad de Cádiz…*, Málaga, 1781.

compró una casa adjunta y lo amplió construyendo una austera capilla subterránea de tres naves que se inauguró en 1783.

En este recinto, y no en la Catedral, es donde debemos ubicar *Las Siete Palabras*. El hecho de que para enriquecer los cultos de la Santa Cueva se procurase una obra de Joseph Haydn, el más famoso compositor de la época, encaja muy bien con otras actuaciones del P. Santamaría en torno al oratorio. Tras heredar a la muerte de su padre el título de marqués de Valde-Íñigo y una cuantiosa fortuna empleó ésta en el embellecimiento de la iglesia del Rosario y en la construcción de una suntuosa capilla encima de la Santa Cueva. Esta obra la encomendó al más famoso arquitecto de la ciudad, Torcuato Benjumea, y para la decoración contó, entre otros, con el más importante pintor de la época, Francisco de Goya (1796).

La tradición y la historiografía gaditana atribuye al marqués de Valde-Íñigo la idea de solicitar la obra musical a Haydn, pero quien gestionaría el encargo sería otro personaje de la nobleza gaditana.

FRANCISCO DE PAULA MARÍA DE MICÓN, marqués de Méritos, nació en Cádiz en 1735. Conocemos sus datos biográficos gracias a Nicolás María de Cambiaso, su sobrino y heredero[17]. Su padre era un rico magnate italiano establecido en Cádiz. Después de recibir una esmerada educación en el colegio de Santo Domingo, viajó por numerosas ciudades italianas y por París, a su regreso permaneció algún tiempo en Madrid donde se granjeó el aprecio de la Corte de Fernando VI. Establecido de nuevo en Cádiz, formó parte del cortejo que viajó a Italia para recibir a la princesa María Luisa de Parma, futura esposa de Carlos IV, asistiendo luego en Madrid a los esponsales.

Era también un gran aficionado a la música y mantenía buenas conexiones con los círculos de la nobleza madrileña en donde se profesaba verdadera veneración a Haydn. Por encargo del rey Caros III, Domingo de Iriarte, secretario de la embajada española en Viena, visitó a Haydn en Eisendstadt para expresarle el reconocimiento del monarca por la música que había enviado a Madrid[18]; la orquesta de la Casa Ducal de Benavente tocaba regularmente obras que remitía el compositor vienés por contrato[19]; en la Casa de Alba se recibieron algunos cuartetos remitidos directamente por Haydn. En este ambiente madrileño se movían también otros dos grandes admiradores de Haydn: Luigi Boccherini y Tomás de Iriarte. Las buenas relaciones del marqués de Méritos en estos ambientes musicales pudieron serle muy útiles en orden al establecimiento de contactos para el encargo de *Las Siete Palabras*. También en Madrid pudo conocer la práctica de introducir interludios

[17] CAMBIASO Y VERDES, Nicolás María de, *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz*, 1829; Corzo, Ramón y Toscano, Margarita (eds.), Cádiz, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1986.

[18] GEIRINGUER, Karl, «*Haydn. A creative Life in Music*», en Prieto, Carlos, *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 70.

[19] La duquesa de Benavente firmó a través de su corresponsal en Viena, Carlos Alejandro de Lelis, un contrato con Haydn (1783) por el cual el compositor enviaría doce obras al año, de las cuales ocho serían sinfonías, y cada seis meses copia de todas las obras que escribiese que no fuesen por encargo. STEVENSON, *op. cit.*, págs. 17-18.

musicales en el ejercicio de las Tres Horas[20]; y según Nicolás María de Cambiaso, suya fue la idea de introducir piezas instrumentales en el ejercicio de las Tres Horas que tenían lugar en la Santa Cueva de Cádiz:

> Como era tan amante de la música, juntaba entre sus conocidos una buena orquesta; propuso en esta sociedad la idea de tocar adonde se contemplaban las tres horas: asintieron los filarmónicos, y Micón dirigió lo necesario[21].

A falta de la documentación original se ha especulado sobre otras posibles circunstancias en torno al encargo de *Las Siete Palabras*. Sin base documental alguna se ha apuntado la intervención de terceras personas, como el violinista italiano Carlo Moro[22]; se ha magnificado la «larga correspondencia afectiva y artística» entre el marqués de Méritos y Joseph Haydn[23]; se ha hablado de una «iniciativa privada», incluso de un concurso «para premiar la mejor composición sobre Las Siete Palabras»[24]. Ninguna fuente arroja mejor luz sobre este asunto que el testimonio de Nicolás María de Cambiaso, y la tradición ininterrumpida gaditana.

Cambiaso que escribe todavía muy próximo a los hechos y además era sobrino y heredero del marqués de Méritos, se muestra reiterativo y rotundo sobre el protagonismo del marqués en la ejecución del encargo:

> Como era reconocido maestro de Capilla se le encargó la correspondencia con el bien conocido músico alemán José Haydn, el que trabajó una completa obra para el acto, y la formó tan elegante y patética, como digna de su autor […]. Esta es la verdadera causa que dio lugar a esta composición celebradísima, y no la que escriben el *Diccionario Histórico de los Músicos* y la *Bibliografía Musical*, porque en esta parte estuvieron sus escritores muy mal informados[25].

Cambiaso escribe en 1829, y ya por entonces parece que existían versiones equivocadas sobre el origen de la obra, y él se apresuró a desmentirlas. Años después escribió un «Suplemento» a sus *Memorias* en el que volvió a desmentir esas erróneas atribuciones:

> En *Ephémerides universelles*, obra que está saliendo en París […] se repite la equivocación del origen de la celebrada música (del Ministro

[20] En 1783 el duque de Híjar encargó al organista Guillermo Ferrer la composición de unos Adagios sobre las Siete Palabras para ejecutarse durante el ejercicio de las Tres Horas en la iglesia del Espíritu Santo de Madrid. STEVENSON, *op. cit.*, pág. 15.
[21] CAMBIASO, *op. cit.*, págs. 117-118.
[22] Un cellista italiano que por entonces trabajaba en el teatro italiano de Cádiz. PRIETO, C., *op. cit.*, pág. 69.
[23] OROZCO DÍAZ, Manuel, «Joseph Haydn y la Andalucía del siglo XVIII», *Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana*, n.º 4 (1958), pág. 37.
[24] Salvador Moreno cita algunas de estas «arbitrarias» atribuciones que aparecieron ya en el siglo XIX en diversas publicaciones. MORENO, Salvador, «Las Siete Palabras de Haydn», en *Detener el tiempo. Escritos musicales*, México D. F., Cenidim, 1996, pág. 116.
[25] CAMBIASO, *op. cit.*, pág. 118.

> Hayden) sobre las 7 palabras […]. Pues esta obra verdaderamente magistral *primos* [sic] *inter pares*, se la debemos a Micón. Lo extraño es que los que están trabajando la *Biografía Universal* en español y que se publica en Barcelona, […] sigan en el artículo Hayden el error de los extranjeros [sic] y no la verdad explicada [sic] en estas Memorias[26].

Por su parte el crítico y musicógrafo José Castro y Serrano (1829-1896), uno de los primeros en interesarse por la irrupción del clasicismo europeo en España, se refirió en 1866 al encargo de *Las Siete Palabras* en los siguientes términos:

> No conocemos documento público ni privado en que conste el hecho que acabamos de exponer; pero investigaciones personales verificadas en la parroquia misma, el texto de algún contemporáneo de Valde-Íñigo, y la circunstancia de que ya existía en Cádiz la partitura de Haydn a la muerte del marqués acaecida el 24 de Septiembre de 1804 […] nos inducen a asegurar con harto fundamento que el encargo de esta joya de la música clásica se debe al canónigo español D. José Sáenz de Santa María[27].

Haydn debió recibir una información muy detallada del desarrollo del acto para el que iba a ser destinada su obra, el ejercicio de las Tres Horas. Todos los datos disponibles apuntan hacia la calidad y buena redacción de este escrito que con toda probabilidad redactó, en latín, el marqués de Méritos. Es sorprendente en primer lugar la coincidencia de datos recogidos con exactitud en testimonios diversos como los dos ya comentados del propio Haydn en el prólogo de la edición de 1901, y el casi idéntico de Griesinger en 1810; pero hay uno más de Albert C. Dies que corrobora los mismos detalles con toda precisión:

> Haydn recibió una carta en Latín de un canónigo de la catedral de Cádiz en España. Lo que querían de Haydn era un solemne oratorio para el Viernes Santo. La ceremonia dentro de la cual se interpretaría el oratorio venía descrita con todo detalle, y se pedía a Haydn que lo tuviera en cuenta. Ellos habían reflexionado largamente acerca del texto, llegando a la conclusión de que ninguno más adecuado que las últimas palabras que pronunció el Redentor en la Cruz. Haydn debería iniciar la obra con una introducción que anunciara la ceremonia. Después un canónigo subiría a un púlpito, expresamente erigido en la Catedral, pronunciaría con sentida expresión el *Pater dimitte illis,* [...] y lo comentaría con un sermón (que duraría como máximo diez minutos); después bajaría del púlpito para arrodillarse ante una imagen de Crucificado de tamaño natural levantada en el centro. Aquí comenzaría el primer Adagio, que (igual que todos los

[26] CAMBIASO, *op. cit.* pág. 375. Seguramente se refiere Cambiaso a la edición española de la *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (1837-1844) de F. J. Fétis.

[27] CASTRO Y SERRANO, José, *Los cuartetos del conservatorio. Breves consideraciones sobre la música Clásica*, Madrid, Centro General de Administración, 1866. Como precisión a este texto debo añadir que el marqués de Valde-Íñigo no era canónigo de la Catedral, como supone Castro y Serrano.

> demás) duraría como máximo diez minutos. Acabada la música el canónigo se levantaría y subiría de nuevo al púlpito para platicar de nuevo brevemente como antes. Palabras y música alternarían así a lo largo de todo el oratorio. El final vendría con la representación musical del terremoto que siguió a la crucifixión. Toda la iglesia, incluyendo altares y ventanas, estaría cubierta con cortinas negras. Una única lámpara en el centro iluminaría el luctuoso lugar.

Termina C. Dies su relato elogiando al autor del escrito enviado a Haydn: «Esta detallada explicación honra a su autor español. Debe haber tenido la sensibilidad de un gran poeta para saber que unas breves palabras, dichas con expresión, pueden conmover el corazón»[28].

Parece ser que la descripción hecha por el marqués motivó profundamente a Haydn; Cambiaso lo comenta con un estilo un tanto ingenuo:

> […] confesó el maestro Haydn que más se debía la composición que remitía a la exposición que había recibido por escrito del Sr. de Micón, que a su propia invención, porque aclaraba de un modo tan singular todos los pasos, que le parecía, cuando estaba leyendo la instrucción remitida de España, leer sólo música[29].

Maximilian Stadler (1748-1833) amigo personal de Haydn cuenta que se encontraba en Eisendstadt cuando éste recibió el escrito de España, y ante la perplejidad del maestro por tan extraño proyecto le hizo algunas sugerencias sobre la manera de abordarlo:

> Él [Haydn] me preguntó qué pensaba yo de todo aquello. Yo le contesté que me parecía oportuno que escribiese una melodía apropiada para cada palabra, para luego desarrollarla con los instrumentos, en cuyo arte él era un verdadero maestro. Así lo hizo exactamente, aunque no sé si ya lo tenía previsto hacer así de antemano[30].

Vincent Novello (1781-1861), de visita a Viena en 1829, cuenta en sus diarios que el propio Stadler le confirmó este hecho:

> Stadler estaba con Haydn cuando éste recibió el encargo de escribir los siete Adagios, y encontrándose [Haydn] un tanto perplejo sobre cómo conseguir la suficiente variedad con siete Adagios seguidos, fue el Abate Stadler quien le recomendó tomar primero algunas palabras

[28] DIES, Albert Christoph, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Bretkopf und Härlel, 1810. Citado en GOTWALS, V., *op cit.*, pág. 104. Dies (1755-1822) era un pintor y grabador que trató a Haydn personalmente entre los años 1805-1808 y relató el contenido de sus entrevistas con él. La precisión de detalles con que relata el encargo de *Las Siete Palabras* sólo pudo hacerse basándose en estas conversaciones o a la vista del documento enviado desde Cádiz.

[29] CAMBIASO, *op. cit.*, pág.118.

[30] ROBBINS LANDIN AND WYN JONES, *op. cit.*, pág. 177.

> del texto y escribir una melodía para cada una de ellas, la cual sería después el hilo conductor de cada movimiento[31].

Lamentablemente nada de la correspondencia generada en torno a un hecho de tanta relevancia se conserva; al parecer se perdió durante la ocupación de las tropas francesas (1808-1812). El marqués de Méritos se llevó estos documentos a Madrid, donde residió desde 1790 hasta su muerte, ocurrida en 1811. Nicolás María de Cambiaso da cuenta de los últimos años de su tío en Madrid, en la clandestinidad; dice que el marqués fue convocado, junto con otros nobles, para prestar juramento de fidelidad al rey José I. «El marqués —relata Cambiaso— tuvo que ir, por ser llamado a este acto tan comprometido y, tomando la pluma con mano temblorosa escribió: No. El marqués de Méritos [...]». Esto le acarreó un decreto de destierro, y desde entonces tuvo que permanecer escondido para sustraerse a las pesquisas de la policía[32]. Cambiaso testifica que él mismo vio la correspondencia entre el marqués y Haydn, y no hay razón para dudar de su veracidad: «Los filarmónicos deben sentir que se haya estraviado [sic] la correspondencia de Haydn y Micón: yo la vi en Madrid antes de la dominación intrusa»[33].

LAS SIETE PALABRAS EN LA TRADICIÓN GADITANA

A falta de la documentación original, carecemos de información sobre numerosos detalles que nos gustaría conocer sobre el estreno de la obra en Cádiz, la fecha exacta, quiénes fueron los intérpretes, el efecto causado en los oyentes, etc. Tampoco sabemos exactamente cuál de las dos versiones originarias —orquestal o cuarteto— se estrenó en Cádiz.

Se ha comentado por algunos la dificultad de interpretar *Las Siete Palabras* en su versión orquestal en el reducido espacio de la Santa Cueva, cuyas dimensiones no superan los 200 metros cuadrados, insinuando que podría haberse estrenado en la Catedral Vieja. Ya se ha visto que esta hipótesis no es sostenible: un hecho de tal envergadura jamás podría haberse producido sin la aprobación expresa del Cabildo y, en tal caso hubiera quedado recogido en las actas capitulares.

Por otra parte, examinando detenidamente la capacidad de la Santa Cueva, se llega a la conclusión de que cabrían, no sin cierta estrechez, unos 24 instrumentos que requiere la interpretación orquestal ocupando la parte extrema de las tres naves, sin restar demasiado espacio a los asistentes. Creo, sin embargo, poco probable esta hipótesis. Ningún problema de espacio habría, sin embargo, para interpretar la versión cuarteto.

Según la tradición gaditana y la documentación disponible, *Las Siete Palabras* se han venido realizando ininterrumpidamente en la Santa Cueva desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Lo que cabría preguntarse es si la obra

[31] Citado en *ibídem*.
[32] CAMBIASO, *op. cit.*, págs. 374-375.
[33] *Ibídem*, pág. 118.

se interpretó alguna vez en versión orquestal o solamente en versión cuarteto, dado que ambas versiones están muy próximas en el tiempo.

Castro y Serrano, que escuchó la obra en 1866, habla inequívocamente de cuarteto: «se derraman las notas tenues de los cuatro instrumentos […], la imponente ira de aquel cuarteto desbordado»[34]; y precisa de manera inequívoca que los músicos tocaban no en las naves de la capilla, sino en una tribuna o galería que se extiende a lo largo y por encima de la nave de la derecha y que comunica con el testero de la capilla a través de dos ventanales:

> Concluida la explicación de la palabra, […] se enlaza el eco de la última sílaba con el primer acorde de uno de los siete andantes musicales; y esta transición, tanto más inesperada cuanto que la melodía baja del cielo, suspende el ánimo del auditor, impidiendo todo género de curiosidad. Y es que a uno de los lados de la cruz, cerca de la cripta que alumbra la iglesia hay dos ventanas laterales con celosías, y por aquellos huecos invisibles se derraman las notas tenues de los cuatro instrumentos, como por la cúpula se derrama la tenue claridad sobre el grupo de la cruz[35].

León y Domínguez que escribe sobre el tema en 1897, da a entender que sólo conoce la versión cuarteto:

> de cualquier modo que se considere el origen histórico del precioso cuarteto, siempre resultará un hecho indudable, que dicha partitura se ha venido ejecutando en la Santa Cueva, sin interrupción, desde la época del venerable Fundador el marqués de Valde-Íñigo[36].

Añade León y Domínguez que no sólo se interpretaba en la Santa Cueva, sino también en otras iglesias de la ciudad: «siendo oradores los Sres. D. José Arbolí, cuando era Doctoral y el Padre Laso». Esta referencia sitúa la interpretación del cuarteto entre los años 1829 y 1854, tiempo en que Arbolí fue canónigo Doctoral.

Sea cual fuere la versión originaria, la continuidad de la tradición está suficientemente documentada. Castro y Serrano la ratifica una vez más: «No podemos olvidar aquí al nombrar *Las Siete Palabras*, que esta obra admirable […] fue encargada al maestro […] para ser ejecutada en la iglesia del Rosario de aquella ciudad [Cádiz] el Viernes Santo, como desde entonces sucede sin interrupción, y creemos sucederá toda la vida»[37].

Según Manuel Orozco, *Las Siete Palabras* impresionaron vivamente a Manuel de Falla en su niñez, cuando a los seis años las escuchó con su madre en la Santa Cueva[38]; añade el mismo autor que a la edad de once años tocaba

[34] *Ibíd.*, págs. 101, 106.
[35] CASTRO Y SERRANO, *op. cit.*, pág. 102.
[36] LEÓN Y DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, pág. 279.
[37] CASTRO Y SERRANO, *op. cit.*, pág. 86.
[38] OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, págs. 27-28.

Falla una reducción de *Las Siete Palabras* en el órgano de la iglesia de San Francisco[39].

Finalmente nos preguntamos por el paradero de la partitura original remitida por Haydn a Cádiz. José Castro y Serrano hizo investigaciones personalmente en la iglesia del Rosario, y afirma que «ya existía en Cádiz la partitura de Haydn a la muerte del marqués [de Valde-Íñigo], acaecida en 1804»[40]. Como este original ya no se encontraba en 1866, él mismo trató de conseguir en Alemania la partitura original de Haydn para investigar los orígenes de la obra:

> Tal vez en Alemania existan entre los papeles de Haydn vestigios de la correspondencia que debió mediar sobre el asunto; quizá en la obra original del maestro (cuya adquisición hemos estado a punto de hacer y de la cual no desconfiamos todavía) se encuentren trazas de la petición o de la oferta […][41].

Las indagaciones personales que he podido realizar en Cádiz, desde los años 1980 sobre el paradero del valioso manuscrito apuntaban hacia el Conservatorio de Música, receptor de los fondos de la antigua Academia de Santa Cecilia, pero allí no aparece rastro alguno; ninguno de los numerosos informantes consultados ha visto la partitura aunque algunos aluden a terceras personas que dicen haberla visto. Lo que sí existió en la Academia de Santa Cecilia fue un ejemplar de la primera edición impresa en versión orquestal (de 1787), durante tiempo «perdida» y redescubierta en 1911. Con tal motivo se celebró en dicha Academia un concierto bajo la dirección de José María Gálvez, director de la Academia y maestro de capilla de la Catedral, como consta en el correspondiente programa impreso:

> Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz. 16.º Concierto por la Pequeña Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Don José Gálvez y Ruiz, Pbro. […] en el que se interpretará la célebre partitura original del Maestro Haydn a gran orquesta, escrita para Cádiz en 1783. Las Siete últimas Palabras de Nuestro Redentor en la Cruz, […] según el ejemplar de la 1.ª edición de esta obra hallado recientemente en el archivo de dicha academia. Martes 23 de mayo de 1911. A las nueve de la noche[42].

La tradición de *Las Siete Palabras* sigue vigente en Cádiz, y constituye un hito para los numerosos melómanos y devotos gaditanos que año tras año acuden a la Santa Cueva el día de Viernes Santo. Desde que se recuerda, la obra se sigue interpretando en la versión cuarteto con el mismo ritual que se le describió a Haydn para su encargo. El silencio y la penumbra de la cripta, su

[39] OROZCO DÍAZ, Manuel, *Manuel de Falla. Historia de una derrota*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 22.
[40] CASTRO Y SERRANO, *op. cit.*, pág. 96.
[41] *Ibídem*, pág. 97.
[42] NAVARRO MOTA, Diego, *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos*, Cádiz, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Gaditanos, 1976, pág. 85.

severo decorado, su alejamiento del mundo exterior, crean un clima mágico y denso en donde el único referente es el drama magistralmente realzado por la música.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

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 andaluza[1] para festejar el segundo centenario de la muerte del insigne maestro austríaco[2].

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 impresionante[3].

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 polémica[4].

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 traversera 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 tocaban[5], 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 Valencia[6].

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 Oviedo[7].

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 Jiménez[8].

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. Gratrian 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 Santiago[9].

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 clavecin 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 Ravanello y otros cecilianistas italianos—, pero también de Singenberger, Renner, Griesbacher, etc. De notar las *Sei sinfonie con obboe 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 manuscritas[12].

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, Ravanello, 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 Maria* 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 impresos[14].

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 catálogo[15]. 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 composiciones[16]: 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 magníficats, 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 contemporánea[19]; 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, rememorado, 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 espiritual[20]; 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 aquélla 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 realzaba 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 enviasen 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 libre[22] 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:

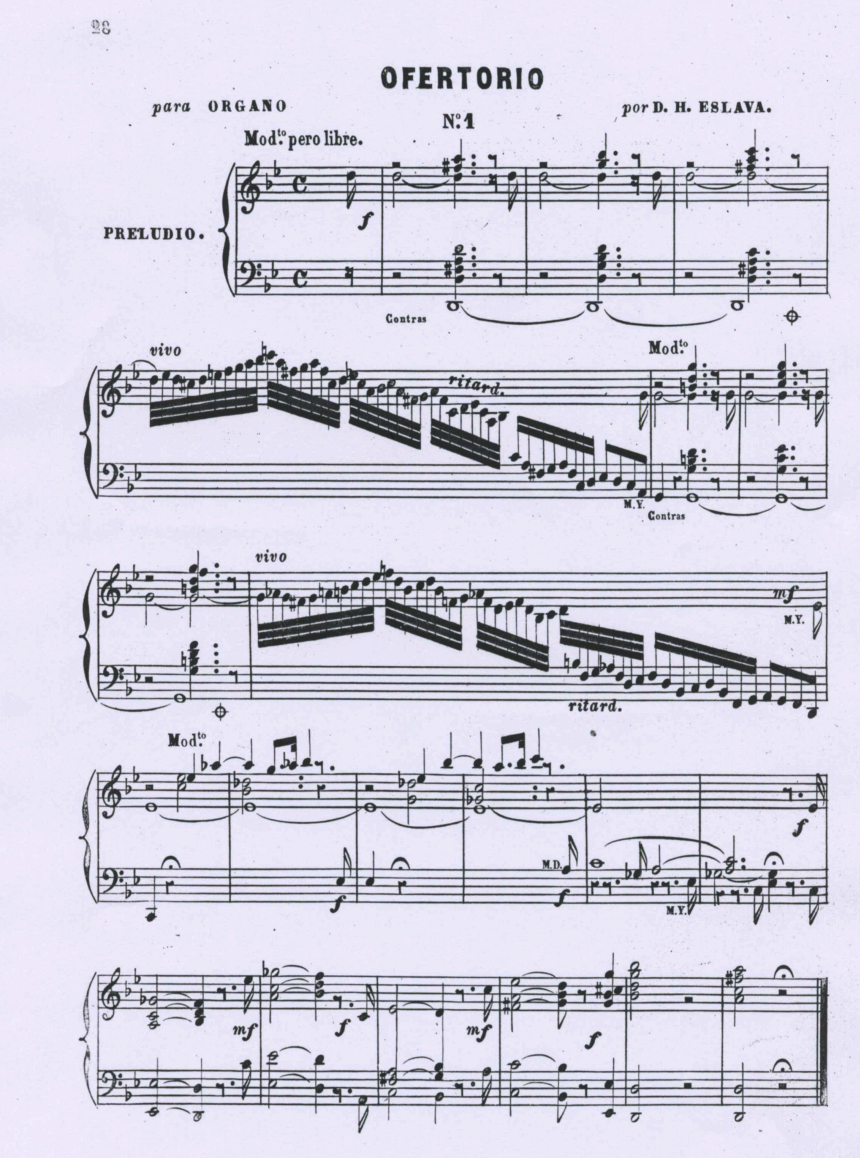


Ilustración I: ESLAVA, Hilarión, «Ofertorio», en *Museo Orgánico Español*, pág. 28.

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:

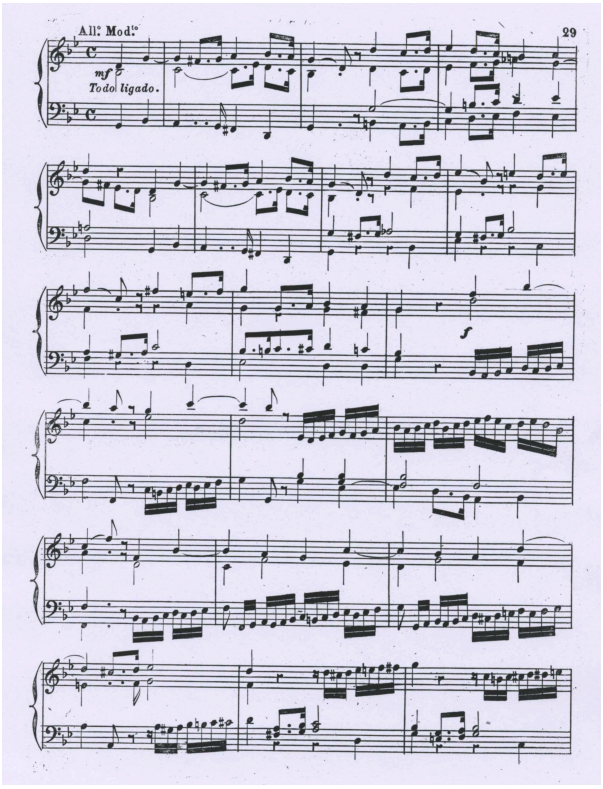


Ilustración II: ESLAVA, Hilarión, «Ofertorio», en *Museo Orgánico Español*, pág. 29.

Para terminar de esta manera:

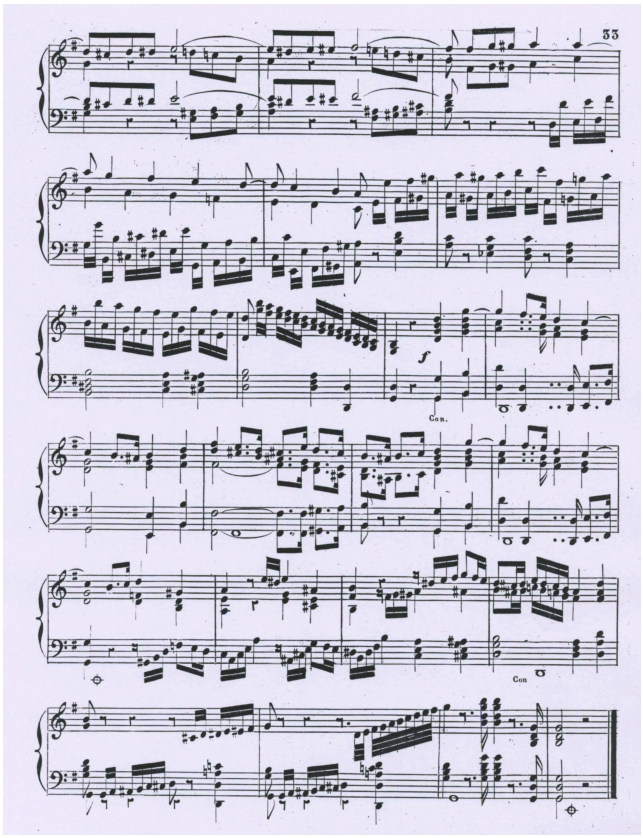


Ilustración III: ESLAVA, Hilarión, «Ofertorio», en *Museo Orgánico Español*, pág. 33.

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 preludio, 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:

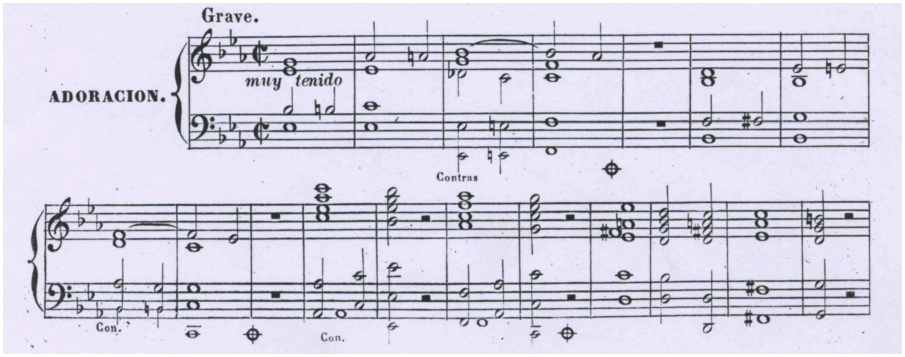


Ilustración IV: ESLAVA, Hilarión, Inicio de la «Adoración», en *Museo Orgánico Español*.

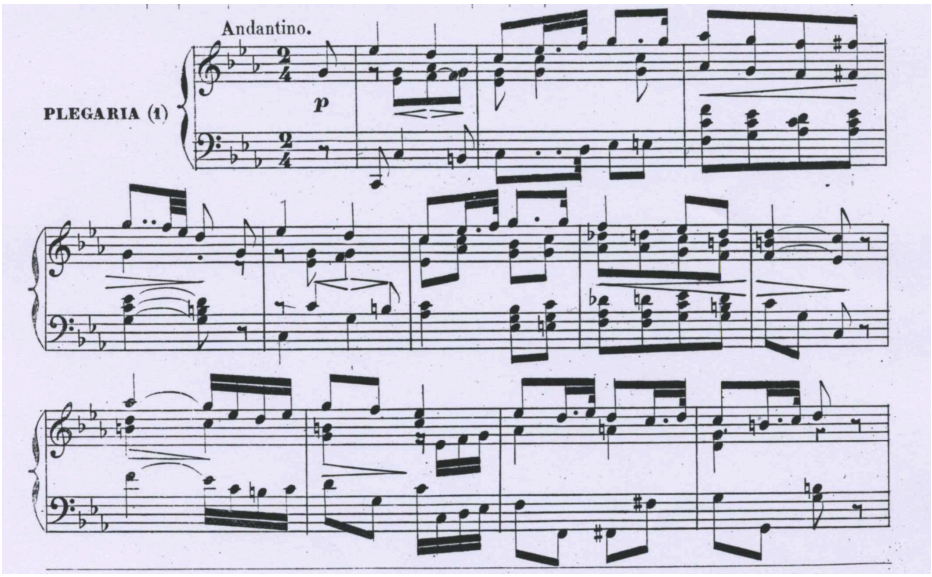


Ilustración V: ESLAVA, Hilarión, inicio de la «Plegaria», en *Museo Orgánico Español*.

pero ésta termina así:

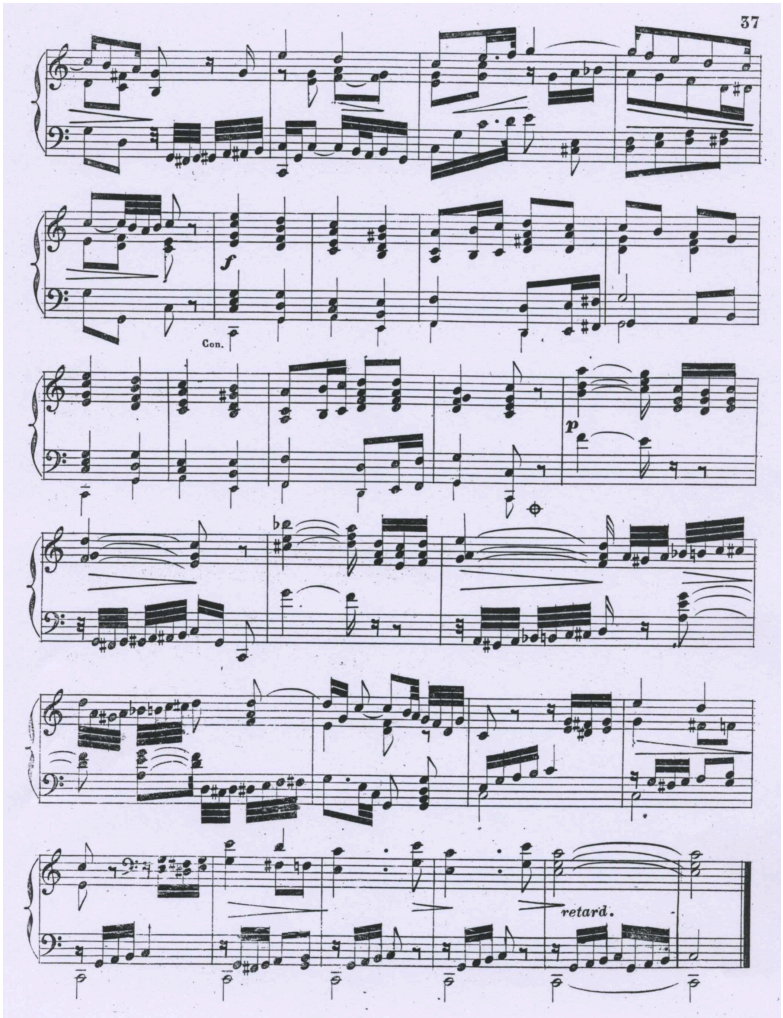


Ilustración VI: ESLAVA, Hilarión, final «Plegaria», en *Museo Orgánico Español*, pág. 37.

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]. Cierto 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 caber 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 mencionada[24]. 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 obra[25].

[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 Hilarión 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 diferenciantes, 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 devocional[26].

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 sobreponen, 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 actos[27].

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

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

MÚSICA DE FRANZ JOSEPH HAYDN EN HUÉSCAR (GRANADA)

Victoriano José Pérez Mancilla
Universidad de Granada

Resumen:

El objetivo de este artículo es dar a conocer el hallazgo en Huéscar de copias del siglo XVIII de los *6 Cuartetos de cuerda*, op. 17, de Franz Joseph Haydn. Con ello se demuestra que la música del compositor austriaco no sólo se difundió e interpretó en las grandes ciudades españolas durante el Clasicismo —tal y como bien se conoce por numerosos trabajos de investigación realizados—, sino que este repertorio también llegó a localidades menores como fue el caso de la granadina Huéscar.

En concreto, el artículo consta de una primera parte de contexto, en la que se sitúa geográficamente Huéscar, se analiza su historia en el siglo XVIII y se estudia la actividad musical desarrollada en la localidad. Seguidamente ya se aborda el tema básico del trabajo, ofreciendo la ubicación de los *Cuartetos* op. 17 oscenses, haciendo una descripción codicológica exhaustiva de los mismos y, después, aportando datos históricos sobre su procedencia mediante el estudio analítico y comparativo de fuentes. Para terminar, el artículo recoge un apartado dedicado a conclusiones.

Palabras Clave: Haydn, Huéscar, Cuartetos

Abstract:

The aim of this paper is to report the finding in Huéscar of eighteenth-century copies of the *Six String Quartets*, op. 17 by Franz Joseph Haydn. This suggests that the Austrian composer's music did not only spread and perform in major Spanish cities during the Classic era, as pointed by various researches, but also that this repertoire also reached smaller towns as Huéscar —Granada—.

Specifically, this article compels two sections. In the first one, I contextualize Huéscar geographically, discuss its history in the eighteenth century and explore the musical activity developed in the city. In the second, I deal with the location of the *Six Quartets* op. 17 in Huéscar, describing them exhaustively and providing historical data on their origin through analytical and comparative study of sources. Finally, the article contains a section devoted to conclusions.

Keywords: Haydn, Huéscar, Granada, Quartets

Referencia bibliográfica:

PÉREZ MANCILLA, Victoriano José, «Música de Franz Joseph Haydn en Huéscar (Granada)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

CONTEXTUALIZACIÓN GEOGRÁFICA E HISTÓRICA

El municipio de Huéscar está situado en el extremo nordeste de la provincia de Granada, limitando con las provincias de Albacete y Jaén y pudiendo considerarse de igual forma vecino de otras dos por su cercanía geográfica, que son Almería y Murcia. Así, la localidad oscense ocupa una posición estratégica de nexo entre Andalucía, Castilla y Levante, formando parte de la antigua ruta romana, árabe y, posteriormente, cristiana, que conectaba Granada y Valencia[1].

En cuanto a la historia de Huéscar, cabe destacar que fue una población tomada a los árabes en 1488 por Fernando el Católico, quien la entregó como señorío al conde de Lerín entre 1495 y 1508[2]. Después, la localidad pasó de nuevo a la Corona, concretamente de 1508 a 1513, año este último en que Fernando el Católico donó como señorío la población de Huéscar y sus anejos a D. Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez de Quiñones, II duque de Alba[3]. Desde entonces, el territorio oscense fue dominio de la Casa de Alba, hasta que en 1811 las Cortes de Cádiz suprimieron todos los señoríos jurisdiccionales[4].

Huéscar fue una ciudad con gran importancia económica, sobre todo durante los siglos XV, XVI y XVII, gracias a su riqueza agrícola, forestal y ganadera[5]. Además, la localidad perteneció a la sede más importante de España, el arzobispado de Toledo, quien construyó un gran templo en Huéscar para demostrar su poderío y jurisdicción en el sur de la Península: la iglesia parroquial de Santa María[6].

En dicho templo siempre se utilizó la música como elemento de gran importancia para solemnizar el culto. Así, este arte se introdujo en las celebraciones religiosas oscenses desde el principio de la dominación cristiana, conservándose referencias de finales del siglo XV y comienzos del XVI donde se

[1] RUBIO LAPAZ, Jesús, *Arte e historia en Puebla de Don Fadrique. La iglesia parroquial de Santa María*, Granada, Diputación Provincial, 1993, pág. 71; GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente, «Cosas de Huéscar por orden alfabético», *Úskar*, n.º 1 (1998), pág. 16.

[2] GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente, «Las Capitulaciones para la entrega de Huéscar en 1488 y su contorno histórico», *Úskar*, n.º 4 (2001), págs. 15-19; PÉREZ BOYERO, Enrique, «Los señoríos del conde de Lerín en el Reino de Granada», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 2.ª época, n.º 8 (1994), págs. 41-66.

[3] GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente, «Las Capitulaciones...», *art. cit.*, págs. 19-20.

[4] RUBIO LAPAZ, Jesús, *Arte e historia en Puebla de Don Fadrique...*, *op. cit.*, pág. 79.

[5] Véase PÉREZ BOYERO, Enrique, «Los señoríos del conde de Lerín…», *art. cit.*, págs. 49-54; y ANDÚJAR CASTILLO, Francisco, «Huéscar en el Siglo de Oro. Los mercaderes genoveses», en Díaz López, Julián Pablo (ed.), *Campesinos, nobles y mercaderes. Huéscar y el Reino de Granada en los siglos XVI y XVII*, Huéscar, Ayuntamiento, 2005, págs. 19-21.

[6] Sobre la iglesia de Santa María, véase GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente, *Informe para la declaración de la colegiata [sic] de Santa María de Huéscar como monumento histórico artístico nacional*, Granada, Documento Inédito, 1972; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, Granada, Universidad, 1989, págs. 445-446; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, «Arquitectura religiosa en la diócesis de Guadix-Baza de los siglos XVI y XVII», en Cortés Peña, Antonio Luis *et al.* (eds.), *Actas del II Coloquio de Historia «Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)»*, Granada, Universidad y Diputación Provincial, 2003, págs. 420-424 y 426-427; FAJARDO RUIZ, Antonio, *Huéscar: la «catedral de Toledo» en Granada y Torcuato Ruiz del Peral*, Huéscar, Iglesia de Santa María de la Encarnación, 2008, págs. 35-76.

constata la celebración de misas cantadas e, incluso, el acompañamiento de órgano[7]. A partir de ahí comenzó a consolidarse toda la estructura musical de la iglesia de Santa María, creándose de forma paulatina las diferentes plazas tanto para el coro de los oficios —encargado del canto llano y con dirección del sochantre— como para la capilla de música propiamente dicha —dedicada al canto de órgano y cuyo máximo exponente era el maestro de la misma—.

No se conservan referencias exactas sobre la creación de cada cargo musical en la iglesia de Santa María, pero las fuentes sí demuestran cómo en 1515 ya había cantores polifónicos, en la década de 1530 capellanes de coro, en 1542 maestro de capilla, en 1562 sochantre y en 1613 ministriles —aunque estos últimos intervinieron esporádicamente en las celebraciones oscenses desde 1544—[8].

Los recursos humanos citados aún se mantenían durante la época de Franz Joseph Haydn (1732-1809). En consecuencia, la gran nómina musical de la iglesia de Santa María tuvo que disponer de un amplio repertorio que cubriese las necesidades interpretativas de los cultos e, incluso, de actos civiles o cívico-religiosos organizados en la ciudad de Huéscar.

Entre el repertorio conservado de la capilla musical de la iglesia de Santa María se encuentran algunas obras de Franz Joseph Haydn, curiosamente profanas, un género del compositor que también aparece en los archivos de muchas catedrales españolas[9]. La justificación de la presencia de este repertorio profano en los centros religiosos es que, tal y como señala José López-Calo, la duración prolija de algunos cultos en los templos permitía interpretar composiciones extensas que no habían sido concebidas explícitamente para el ámbito eclesiástico —pero que podían amoldarse al mismo—, caso por ejemplo del movimiento de un cuarteto de cuerda o del de una sinfonía[10].

UBICACIÓN Y CODICOLOGÍA DE LAS FUENTES

En concreto, la música de Haydn que hemos hallado en Huéscar son sus *6 Cuartetos de Cuerda* opus 17, unas fuentes que están ubicadas en dos

[7] PÉREZ MANCILLA, Victoriano José, «La música en la iglesia de Santa María de Huéscar durante los siglos XVI y XVII», en Díaz López, Julián Pablo (ed.), *Campesinos, nobles y mercaderes. Huéscar y el Reino de Granada en los siglos XVI y XVII*, Huéscar, Ayuntamiento, 2005, pág. 498.

[8] Cantores polifónicos: Archivo General de Simancas, Consejo de Hacienda, legajo 901, expediente de 1515, sin foliar. Capellanes de coro: Archivo Diocesano de Toledo, legajo «Vicaría de Huéscar, 1772-1800», documento de 29 de julio de 1773 [sic], sin foliar. Maestro de capilla: Archivo Histórico Municipal de Huéscar, siglo XVI, caja 3, expediente 26, fol. único. Sochantre: Archivo Histórico de Protocolos de Granada, Juan Muñoz de Tejada (1561-1562), 1562, fol. 508r. Ministriles: Archivo Parroquial de Huéscar, fondo «Santa María», libro de hermanos del Corpus Christi, fol. 115r.

[9] Véase como ejemplo LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, vol. II, págs. 537-545; MARTÍN MORENO, Antonio *et al.*, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, vol. II, págs. 615-620.

[10] Reflexión de José López-Calo en su ponencia titulada «La presencia de Haydn en la música eclesiástica española del siglo XVIII» (Cádiz, 21 de noviembre de 2009).

Archivos Particulares —AP I y AP II— cuyos depositarios desean permanecer en el anonimato[11]. No obstante, queremos aprovechar esta ocasión para agradecerles que nos hicieran llegar copias de los fondos. En definitiva, se trata de la recuperación y enriquecimiento del patrimonio musical, muchas veces dormido en archivos privados que, curiosamente, posibilitaron su conservación hasta nuestros días.

Respecto a los dos archivos, debemos aclarar que no sólo cuentan con los *Cuartetos* de Haydn, sino que también disponen de más de cuatrocientas obras de la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX —la mayor parte villancicos del maestro de capilla oscense José Miguel Carmona[12]—. En realidad, todas estas composiciones tienen un origen común, que es el antiguo archivo musical de la iglesia de Santa María de Huéscar.

La mayoría de las partes de los *Cuartetos* de Haydn se ubican en uno de los Archivos Privados, el que hemos designado como I, con el violín 2.º, la viola y el bajo del *Primer Cuarteto*; el violín 2.º y el bajo del *Segundo Cuarteto*; el violín 2.º, la viola y el bajo del *Tercer Cuarteto*; los violines 1.º y 2.º, la viola y el bajo del *Cuarto Cuarteto*; el violín 2.º, la viola y el bajo del *Quinto Cuarteto*; y finalmente, la viola y el bajo del *Sexto Cuarteto*. Mientras, en el otro Archivo Privado, el II, sólo se halla una parte, la correspondiente al violín 2.º del *Sexto Cuarteto*. Por tanto, las partes extraviadas son las de violín 1.º de los *Cuartetos Primero*, *Segundo*, *Tercero*, *Quinto* y *Sexto*; y la de viola del *Segundo* (véase tabla I).

Tabla I. Partes de los *Cuartetos* de Haydn. Ubicación de las mismas.

	Archivo Privado I	**Archivo Privado II**	**Desaparecidas**
1.er Cuarteto	Violín II, Viola, Bajo		Violín I
2.º Cuarteto	Violín II, Bajo		Violín I, Viola
3.er Cuarteto	Violín II, Viola, Bajo		Violín I
4.º Cuarteto	Violín I, Violín II, Viola, Bajo		
5.º Cuarteto	Violín II, Viola, Bajo		Violín I
6.º Cuarteto	Viola, Bajo	Violín II	Violín I

[11] Sobre los *Cuartetos* de Haydn, véase MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid, Alianza Música, 2009.

[12] José Miguel Carmona era natural de Granada, donde ejerció como violín de la capilla de la colegiata del Salvador al menos desde 1763. También suplía al organista Manuel Conde cuando éste faltaba, lo que permitió a Carmona acceder a la titularidad de la plaza de órgano en 1765. A Huéscar llegó cuatro años más tarde como maestro de capilla, concretamente en mayo de 1769. Una vez allí opositó a otras plazas en diferentes lugares, como la de órgano en la catedral de Granada en 1772 o la de la misma disciplina en la parroquia del Salvador de Caravaca de la Cruz en 1776, obteniendo en ambas ocasiones el segundo puesto de los candidatos. En Huéscar ejerció el magisterio de capilla hasta que falleció en 1827, lo que lo convierte en uno de los maestros oscenses que más años ocupó el cargo. Véase RUIZ JIMÉNEZ, Juan, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1995, vol. II, págs. 415, 755 y 765; Archivo Histórico de Protocolos de Granada, Ramón Miguel de Navas (1772-1778), 1772, fol. 34r-v; Archivo Histórico Municipal de Caravaca de la Cruz, actas capitulares, libro 1774-1776, fols. 52r-56r; y Archivo de la Hermandad del Cristo de Huéscar, actas capitulares, libro 1776-1839, fol. 167v.

El hecho de que una de las partes que falta en el Archivo Privado I se encuentre en el número II prueba que todas las fuentes constituían un todo en el antiguo fondo de la iglesia oscense de Santa María. En cuanto al estado de conservación de los documentos, hay que señalar que es bueno en la mayor parte de éstos y que todos están completos.

El soporte de los *Cuartetos* de Huéscar es el papel manuscrito, con pliegos ligeramente superiores al tamaño A3 —de 436 x 315 milímetros— que se doblan por la mitad para formar hojas similares al folio A4 —de 218 x 315 milímetros—. Este procedimiento se aplica para poder escribir en ambas caras, ya que la transparencia del papel sólo permite la utilización de una. Luego, los folios obtenidos se cosen por el lado izquierdo con hilo, convirtiéndolos así en cuadernillos para cada una de las partes de los *Cuartetos*.

Casi todos los cuadernillos presentan una portada similar, recogiendo el instrumento correspondiente, el número de *Cuarteto*, el compositor con el nombre italianizado —la G de Giuseppe— y un adorno triple inferior con dos líneas paralelas e inclinadas con pendiente positiva, sobre las que se hace un tirabuzón cuyo ancho disminuye de forma progresiva en sentido ascendente (véase ilustración I). Sin embargo, ninguno de los cuadernillos señala el nombre del copista, aunque pensamos que fue el mismo personaje en base a dos certezas: la homogeneidad caligráfica de los *Cuartetos* y la de las marcas de agua de los papeles que los conforman.

Ilustración I. AP I. *1.er Cuarteto,* violín II, portada.

En concreto, las marcas que aparecen en los cuadernillos son dos distintas, cada una de ellas en un folio de los que resultan al doblar los pliegos de papel por la mitad. La primera, la del folio izquierdo, es una interpretación del escudo de la Orden carmelita, que tiene forma de cuadrilátero con los ángulos inferiores redondeados, uniéndose éstos en una punta que se remata debajo con un pequeño círculo. En el campo del escudo aparece una estrella de seis puntas en cada uno de los cantones del jefe, separadas por dos líneas

curvas simétricas que van desde la parte superior central del jefe hasta los límites laterales de los flancos, pasando respectivamente por los lados de la punta de honor y los ángulos superiores del corazón. Además, desde los bordes de los flancos donde llegan estas líneas salen otras igualmente simétricas y curvas, que confluyen en el centro superior del corazón. Con ello, en el campo se forma una montaña que ocupa toda la punta, el ombligo y parte del corazón, montaña que consta a su vez de otra estrella como las anteriormente citadas, que ocupa el centro de la punta y el ombligo. Por último, al timbre, hay una corona elevada sobre la que se superpone una pequeña cruz, mientras que en los exteriores de los lados diestro y siniestro del escudo aparecen unos adornos simétricos de lazos a modo de cartelas de inscripción o divisas (véase ilustración II)[13].

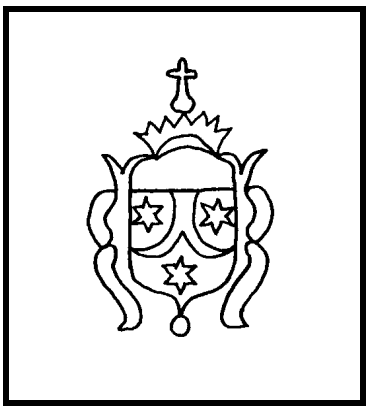


Ilustración II. AP I. *Cuartetos.* Marca de agua en los folios izquierdos.

Por su parte, la marca de agua que aparece en el folio derecho de los pliegos con los *Cuartetos* de Huéscar es el nombre en mayúsculas «JOSEF BARCELO», con la primera palabra en una línea y la segunda en otra inferior a ésta. Además, las letras se caracterizan por utilizar un tipo de fuente parecida a la que conocemos como castellar, es decir, letras de trazo doble que generan un hueco a lo largo de las mismas (véase ilustración III).

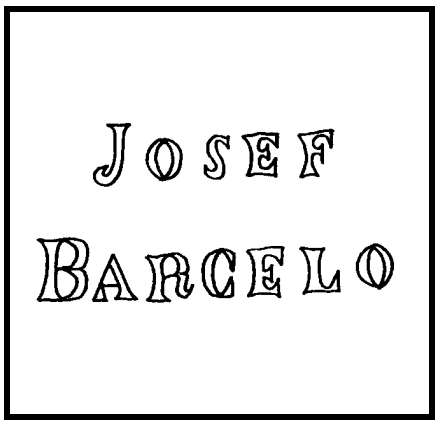


Ilustración III. AP I. *Cuartetos.* Marca de agua en los folios derechos.

[13] Véase una aproximación a la heráldica en OLMEDO ÁLVAREZ, Julio y DÍAZ VALLÉS, Joaquín, *Heráldica*, Ciudad Real, Perea Ediciones, 1989, págs. 7-28; GRIXALBA, Carlos, *Enciclopedia de herálica*, Madrid, Libsa, 2006, págs. 16-41.

Hemos contrastado estas marcas con las que aparecen en las composiciones conservadas en los archivos particulares ya citados, pero no hallamos coincidencias. Por ello, y teniendo en cuenta que la mayor parte de este repertorio oscense es obra de músicos de la iglesia de Santa María, cabe pensar que los *Cuartetos* debieron copiarse fuera de Huéscar.

En concreto, las marcas de agua de los *Cuartetos* corresponden al papelero de Alcoy llamado José Barceló, cuya actividad industrial está registrada principalmente en las tres últimas décadas del siglo XVIII y primera del XIX[14]. No obstante, según la bibliografía consultada, las marcas de agua de los documentos oscenses coinciden con las empleadas por Barceló en el siglo XVIII, ya que en el XIX solía utilizar un doble óvalo que enmarcaba el escudo descrito, con el nombre del papelero debajo —«J^{F} BARCELO»— y el topónimo «ALCOY» como marca independiente en el folio derecho de los pliegos[15].

En relación al origen alcoyano del papel, también hay que destacar la estrecha relación que mantuvo Huéscar con el Levante español desde el siglo XVI —gracias a la cercanía geográfica—, con una profusa circulación de música y músicos entre la localidad oscense y otras como Caravaca, Lorca, Villena u Orihuela. Un ejemplo de la circulación de música es la existencia en uno de los archivos privados oscenses del aria titulada *Si tu cayado*, de José Samaranch Ramoneda, maestro de capilla de la colegiata de San Patricio de Lorca entre 1770 y 1818[16]. Por su parte, el mejor ejemplo sobre la relación de Huéscar con Levante a nivel de músicos es la carrera profesional de Sebastián de Guevara, quien en 1634 ya era maestro de capilla de la iglesia de Santa María de Huéscar[17]. Después, entre 1636 y 1637, desempeñó igual cargo en la iglesia del Salvador de Caravaca, mientras que en 1638 consiguió el magisterio de la catedral de Almería y lo mantuvo hasta que en 1644 volvió a ocupar la

[14] Véase GAYOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España*, Lugo, Diputación Provincial, vol. I, pág. 223; ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, «Las filigranas en los documentos del Archivo de San Carlos», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Cuenca, Diputación Provincial, 1997, pág. 237; VALLS I SUBIRÁ, Oriol, *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas S.A., 1982, vol. III, pág. 261; RODRIGO ZARZOSA, Carmen, VICENTE NAVARRO, Ana y CHIRIVELLA, Vanesa, «Adenda a las filigranas del siglo XVIII en la Biblioteca de la Real Academia de San Carlos», en *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pág. 267; y DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores y HERRERO MONTERO, Ana María, «El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. Años 1789 a 1812», en *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pág. 308.

[15] Siglo XVIII: ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, «Las filigranas en los documentos…», *cap. cit.*, pág. 249. Siglo XIX: DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores y HERRERO MONTERO, Ana María, «El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. Años 1789 a 1812», *cap. cit.*, págs. 308 y 343; DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores y HERRERO MONTERO, Ana María, «El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. Años 1811 a 1830», en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Madrid, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2007, págs. 213 y 251.

[16] Sobre este maestro de capilla, véase MARTÍNEZ MILLÁN, María, «Samaranch Ramoneda, José», en Casares Rodicio, Emilio *et al.* (dirs.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. IX, pág. 631.

[17] Archivo Histórico Municipal de Huéscar, cuentas de propios, siglo XVII, caja 2, expediente de 1636, relativo a 1634-1635, sin foliar.

plaza homónima en el templo oscense[18]. Sin embargo, ese mismo año pasó como maestro a la colegiata de San Patricio de Lorca, empleo que abandonó en 1649 para ocupar el magisterio de capilla de la catedral de Orihuela[19].

ORIGEN DE LAS FUENTES

En el archivo de este último centro, la catedral oriolana —ACO—, se conserva una particella de violín 2.º de los *6 Cuartetos* opus 17 de Haydn, un ejemplar de gran valor por tratarse de la edición impresa que hizo Jean-Georges Sieber en 1773 en París —sólo dos años después de su composición— y que demuestra la recepción temprana de esta obra en el ámbito hispánico[20].

Hemos comparado esta fuente de Orihuela con los *Cuartetos* de Huéscar, pudiendo constatar un enorme parecido. Así, por ejemplo, en la portada del documento catedralicio se reproduce el nombre del compositor italianizado —Giuseppe—, tal y como aparece en las obras oscenses (véase ilustración IV).

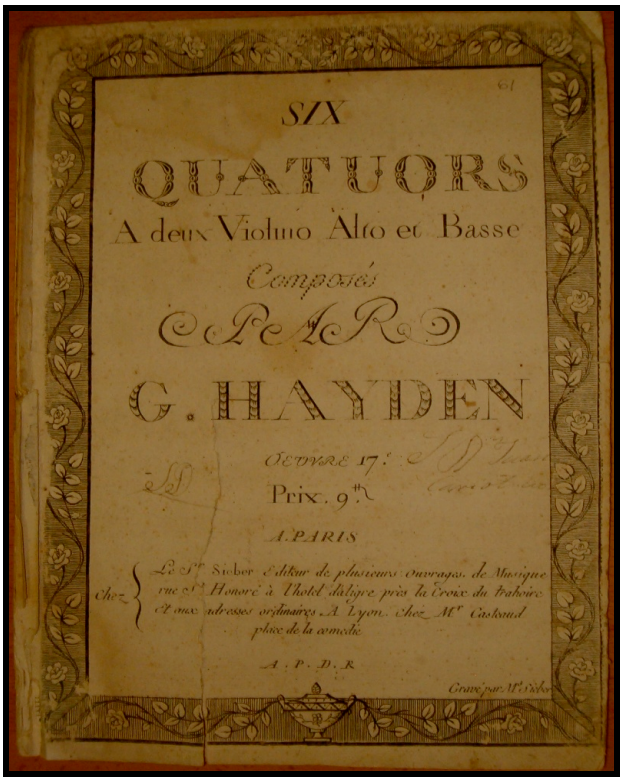


Ilustración IV. ACO. *Cuartetos* de Haydn, violín II, portada.

[18] Archivo Histórico Municipal de Caravaca de la Cruz, actas capitulares, libro 1631-1637, fol. 242r; LÓPEZ MARTÍN, Juan *et al.*, *Noticias y catálogo de música en el archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, pág. 59; PAJARES BARÓN, Máximo, *Francisco Losada (h. 1612-1667). Vida y obra de un maestro de capilla*, Cádiz, Universidad y Centro de Documentación Musical de Andalucía, pág. 17.

[19] Archivo Histórico Municipal de Lorca, actas capitulares de San Patricio, vol. VI, 1638-1662, fol. 167r; Archivo Catedralicio de Orihuela, actas capitulares, vol. XI, 1644-1652, fol. 102r.

[20] Véase APARISI APARISI, José, «Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana», *Anuario Musical*, n.º 63 (2008), pág. 101.

Además, la coincidencia a lo largo de las dos fuentes es obvia no sólo en alturas y duraciones, sino también en las indicaciones dinámicas y articulatorias, o en las de movimientos y secciones dentro de los mismos; incluso, la forma gráfica de las barras de repetición es idéntica en el documento impreso y en los manuscritos (véase ilustraciones V y VI).

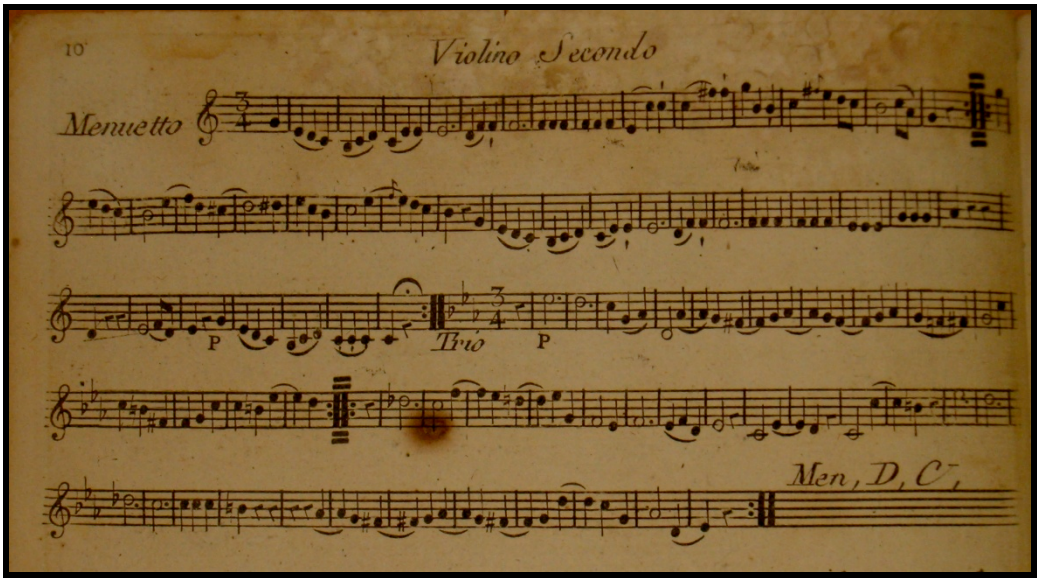


Ilustración V. ACO. *4.º Cuarteto,* violín II, pág. 10.

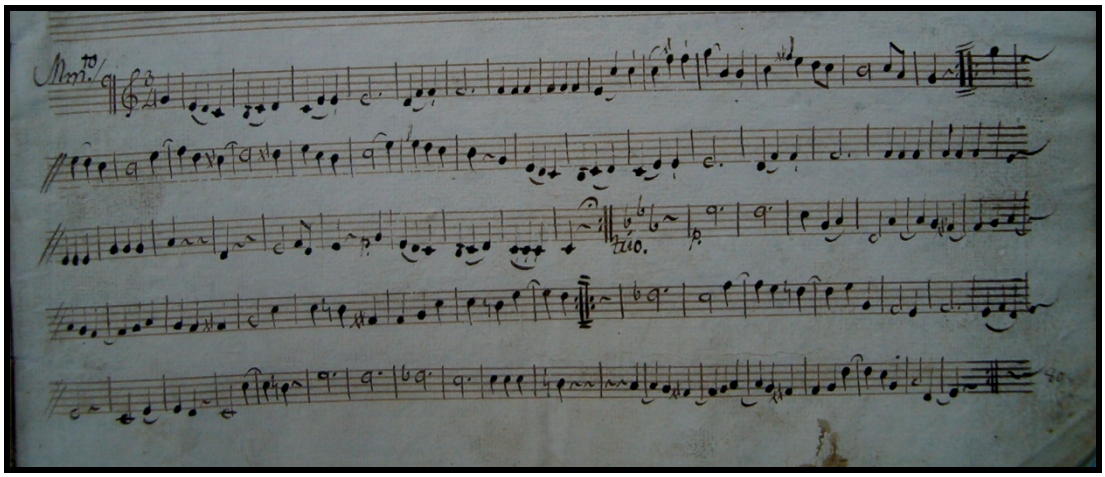


Ilustración VI. AP I. *4.º Cuarteto,* violín II, fol. 2r.

Igual de significativo es el hecho de que en el cuadernillo de violín 2.º del *Primer Cuarteto* de Huéscar faltan 8 compases, concretamente después del número 28 del tercer movimiento en Adagio. Estos ocho compases corresponden a una línea completa del original de Jean-Georges Sieber, la quinta del movimiento —compases 29-36—, lo que demuestra que los *Cuartetos* oscenses se copiaron de esta edición y que el copista tuvo un descuido al realizar su trabajo (véase ilustraciones VII y VIII).

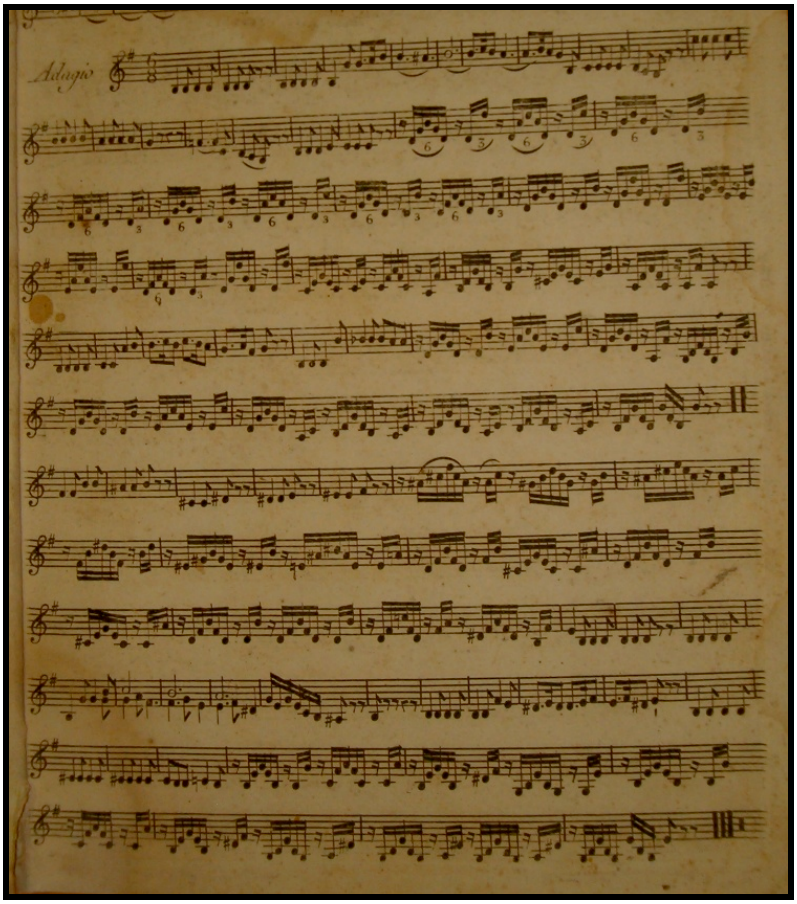


Ilustración VII. ACO. *1.er Cuarteto*, violín II, pág. 3.

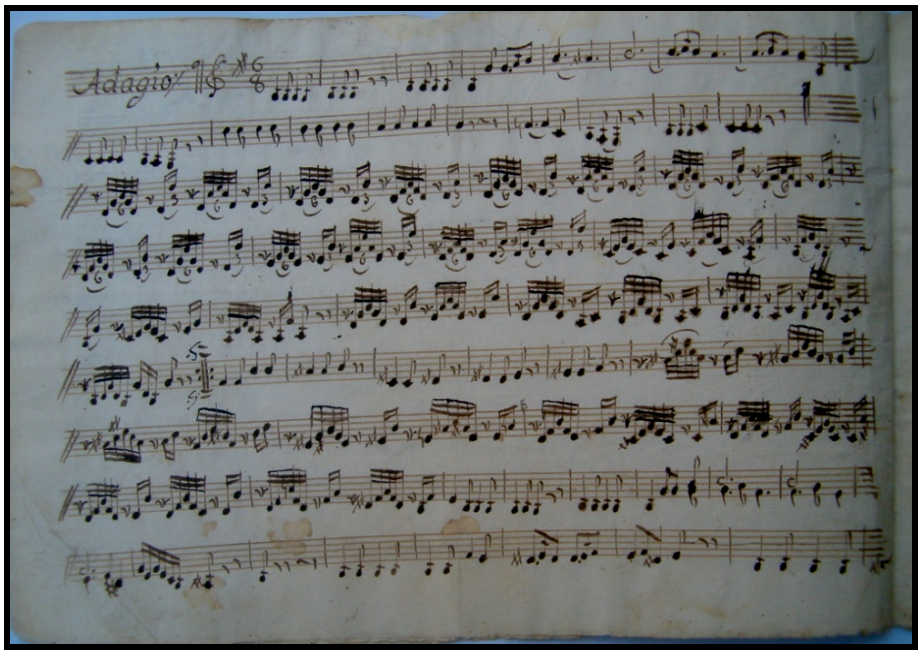


Ilustración VIII. AP I. *1.er Cuarteto*, violín II, fol. 2v.

Lo curioso es que los músicos que interpretaron la obra de Huéscar descubrieron la falta, aunque no la situación. Así, al final del compás número 32 del violín 2.º oscense introdujeron una llamada (véase ilustración VIII), que

remitía a un párrafo inferior de cuatro compases repetidos (véase ilustración IX) y que no era más que una copia del fragmento que iba desde el compás 29 hasta el 32 del movimiento (véase ilustración VIII).

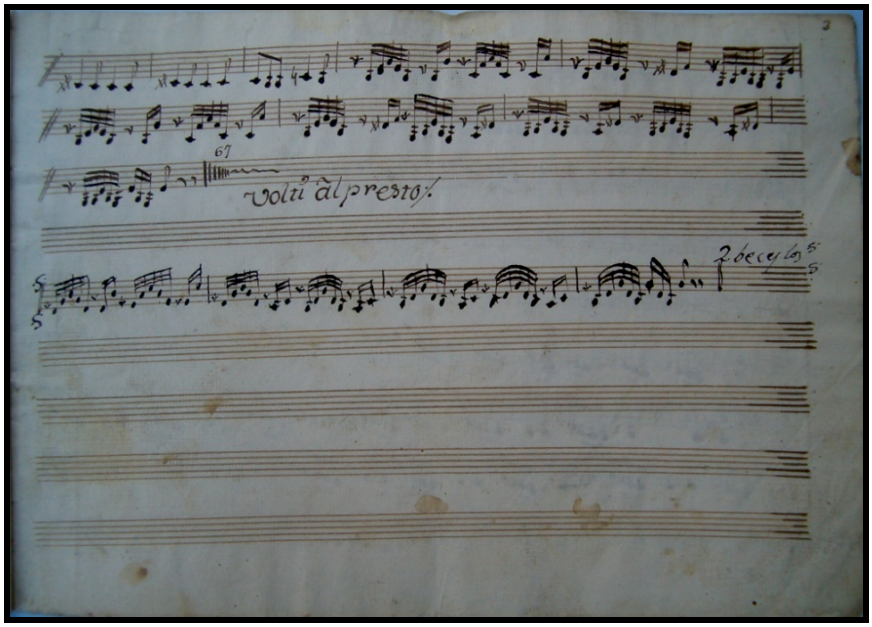


Ilustración IX. AP I. *1.er Cuarteto,* violín II, fol. 3r.

En cualquier caso, tampoco hay que descartar que la música de Franz Joseph Haydn llegara a Huéscar procedente de Madrid, donde en 1775 el Palacio Real ya encargó copias de varias sinfonías y cuartetos del compositor —posiblemente los *Cuartetos* opus 17 y 20— para entretenimiento del príncipe de Asturias, el futuro rey Carlos IV, un gran aficionado a escuchar música e incluso a interpretarla[21]. Además, a finales de 1775, concretamente el 26 de diciembre, la *Gazeta de Madrid* anunció la venta en España de los «seis Quartetos, opera 20» del compositor austriaco, lo que demuestra la difusión de sus obras de cámara en el país[22].

Igual de interesante es el hecho de que la Casa de Alba, de la que dependía el territorio oscense, también dispusiera de repertorio de Haydn en fecha temprana[23]. Así, en el «Inventario y Tasación [de 1777] de los Instrum.tos y Papeles de Música, de la Testamentaria del Excmo. S.r D.n Fern.do de Silba Albarez de Toledo, Duque que fue de Alba», se registran «doze quartetos de

[21] MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Joseph Haydn…*, *op. cit.*, pág. 85.
[22] Citado en TRUETT HOLLIS, George, «Inventario y Tasación [de 1777] de los Instrum.tos y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. S.r D.n Fern.do de Silba Albarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)», *Anuario Musical*, n.º 59 (2004), pág. 155.
[23] Véase la relación de Haydn con otras Casas nobiliarias españolas en ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, «I. Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo», *Anuario Musical*, n.º 2 (1947), págs. 81-88; o FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, págs. 197-199, 282-284, 375-378, 444-445 y 459-461.

Haiden», valorados en 72 reales[24]; y «otros seis de Aiden sacados de las mejores arias», tasados en 18 reales[25].

Según el investigador George Truett, los «doze quartetos» se corresponderían con los opus 9 y 17[26]; por su parte, el musicólogo Miguel Ángel Marín señala a los opus 17 y 20 como los más probables[27]. En cualquier caso, los planteamientos son unánimes al señalar que los *Cuartetos de cuerda* op. 17 formaban parte de las obras propiedad del XII duque de Alba antes de su fallecimiento, el 15 de noviembre de 1776. En cuanto a los «otros seis [cuartetos] de Aiden sacados de las mejores arias» con los que contaba la biblioteca musical del noble, queda claro que debieron ser piezas vocales arregladas para instrumentos de cuerda.

Finalmente, cabe mencionar un dato curioso que establece un vínculo nuevo entre Huéscar y la música que se interpretaba en el refinado y aristocrático Madrid durante el majismo. Así, en la obra *Retratos de antaño* del padre Luis Coloma, refiriéndose a los famosos bailes de máscaras que se organizaron a partir de 1775 en los teatros del «Príncipe» y de los «Caños del Peral» bajo el auspicio del conde de Aranda, se recoge cómo:

> hacen unos a vista de otros ciertos movimientos, a que hay maestros que presiden e instrumentos en la orquesta que suenan. Suele haber comúnmente dos mil máscaras que generalmente mudan cada baile de vestido, en lo que han sobresalido las cuadrillas de Medinaceli, Huéscar, Osuna, Benavente, Santiago, etc.[28].

De esta manera, resulta incuestionable que los gustos musicales más sobresalientes en la España de finales del siglo XVIII llegaron a Huéscar, a la vez que se demuestra cómo las prácticas festivas oscenses y, en concreto, la de las danzas, eran del más alto nivel en el conjunto del país. Por tanto, resulta obvio el contacto de bailarines oscenses con el repertorio musical que se interpretaba en el Madrid de la época, entre el que se encontraba la obra compositiva de Franz Joseph Haydn.

CONCLUSIONES

En primer término, hay que poner de relieve la importancia de hallar en Huéscar obras de Haydn, demostrando que este repertorio no sólo fue propio de catedrales, sino también de una parroquia como la oscense de Santa María. De igual forma, cabe destacar que las obras localizadas en Huéscar, los *6 Cuartetos de cuerda* op. 17, son copias de los publicados por Jean-Georges Sieber en 1773 en París, un opus y una edición verdaderamente temprana. Por ello, y teniendo en cuenta el papel utilizado en las copias —del papelero

[24] Citado en TRUETT HOLLIS, George, «Inventario y Tasación…», *art. cit.*, págs. 153 y 167.
[25] Citado en *ibídem*, pág. 167.
[26] *Ibíd.*, pág. 155.
[27] MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Joseph Haydn*…, *op. cit.*, págs. 85-86.
[28] COLOMA ROLDÁN, Luis, *Retratos de antaño*, Madrid, Biblioteca de la Semana Católica, 1895; en *Obras completas del padre Luis Coloma*, Madrid, Razón y Fe, 1960, pág. 737.

alcoyano José Barceló—, éstas deben datarse en las tres últimas décadas del siglo XVIII. Finalmente, la estrecha relación musical de Huéscar con Levante apunta a que los *Cuartetos* oscenses se pudieron copiar de los fondos de algún centro religioso localizado en esta zona geográfica y que, como es lógico, dispusiera de la edición de los *Cuartetos* de Haydn publicada por Sieber, repertorio que aún hoy se conserva en el archivo de la catedral de Orihuela.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

LA MÚSICA DE FRANZ JOSEPH HAYDN CONSERVADA EN EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID. RECOPILACIÓN, CATALOGACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES MUSICALES

María del Rosario Montero García
IES Ciudad de Arjona (Jaén)

Resumen:

La música de Franz Joseph Haydn (1732-1809) despertó un gran interés en España, no sólo en vida del compositor austriaco, sino también tras su muerte. Así lo atestiguan los impresos y copias manuscritas de obras suyas conservadas en Madrid, principalmente en tres focos: la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, la Biblioteca Nacional y el Palacio Real, tanto en su Biblioteca como en el Archivo.

El presente trabajo se centra en éste último, el Archivo del Palacio Real de Madrid, donde se conservan en la actualidad más de un centenar de ejemplares de obras de Haydn. El objetivo de este artículo es, por tanto, dar a conocer, tras un proceso previo de recopilación, catalogación e interpretación de fuentes, toda la música del compositor austriaco que actualmente se encuentra en el Archivo del Palacio Real de Madrid en la Sección: «Real Capilla» y en el Fondo: «Música» en un intento de facilitar a los investigadores el acceso más rápido, en dicho lugar, a las fuentes de Haydn, así como ofrecer novedosos aspectos sobre ellas como la datación, el número de ejemplares existentes, el HOB., la tonalidad y el formato de la fuente, entre otros aspectos.

Este trabajo supone, además, una aproximación a la recepción de la música de Haydn en España planteando la posibilidad de que dicha música influyese sobre los compositores, maestros de capilla, músicos y demás trabajadores al servicio de la Real Capilla en vida de Haydn y tras su muerte, abriendo así un camino para futuras investigaciones.

Palabras Clave: Haydn, Palacio Real, fuentes musicales

Abstract:

The music of Franz Joseph Haydn (1732-1809) aroused great interest in Spain, not only during his lifetime, but also after his death. So do confirm the printed and manuscript copies of his works preserved in three main investigation centers from Madrid: the library of the Real Conservatorio de Música, the Biblioteca Nacional de España and the Palacio Real. The latter preserves more than a hundred copies of works by Haydn in its library and archive, which I have collected, cataloged and interpreted.

The aim of this paper is, firstly, to expose all the music by Haydn that is currently in the archives of the Palacio Real, particularly in the «Royal Chapel» and «Music» collections. My objective, at this point, is to facilitate a faster access to Haydn's sources and to provide new information about them —date, number of existing copies, Hoboken number, tone and format, among others—. Secondly, I seek to study the reception of Haydn's music in Spain, raising the possibility that his music influenced composers, chapel masters, minstrels and other personnel in the service of the Royal Chapel, thus opening a path for future research.

Keywords: Haydn, Royal Palace, music resources

Referencia bibliográfica:

MONTERO GARCÍA, María del Rosario, «La música de Franz Joseph Haydn conservada en el archivo del Palacio Real de Madrid. Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

INTRODUCCIÓN

La música de Franz Joseph Haydn (1732-1809) despertó un gran interés en España, no sólo en vida del compositor austriaco, sino también tras su muerte. Así lo atestiguan los impresos y copias manuscritas de obras suyas conservados en Madrid, principalmente en tres focos: la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, la Biblioteca Nacional y la Biblioteca y el Archivo del Palacio Real.

El presente trabajo se centra en éste último, el Archivo del Palacio Real de Madrid, donde la primera iniciativa para dar a conocer las fuentes musicales localizadas en la Sección: «Real Capilla» / Fondo: «Música» fue la llevada a cabo por su conservador oficial José García Marcellán autor del *Catálogo del Archivo de música* publicado en 1938[1]. Este catálogo está organizado por orden alfabético de autores y en él Haydn aparece nombrado como «HAYDN (José)»[2] con un total de 87 obras; cada una de ellas, precedida por su signatura y seguida de la agrupación instrumental o vocal en la que se conserva.

En 1993, y tomando como precedente dicho catálogo, se publicó un nuevo volumen titulado *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*[3]. Aquí Haydn aparece nombrado como «HAYDN, Joseph»[4] y contiene novedades como los íncipit musicales, la parte inicial del título que aparece en la portada, la plantilla detallada y se aclara si la fuente es manuscrita o impresa.

A pesar de que este último catálogo es muy completo, las fuentes no aparecen datadas, así como tampoco se identifica el Op. o el HOB. de cada obra[5]. Por otra parte, para solicitar una fuente hay que consultar previamente un ejemplar en papel titulado «Correspondencia legajos–cajas de las partituras de la Real Capilla», sólo existente en el Archivo, para averiguar la correspondencia de cada legajo con la caja en la que se ubica actualmente, hecho que ralentiza la solicitud de las fuentes. Además de esto, existen fuentes de Haydn catalogadas bajo autores desconocidos cuando en realidad son obras del compositor austriaco y también hay un ejemplar en papel titulado «Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo» en el que aparecen obras de Haydn y algunas partes de instrumentos que en realidad pertenecen a una fuente que sí está en el catálogo, pero con una signatura diferente.

---

[1] GARCÍA MARCELLÁN, José, *Catálogo del Archivo de Música*, Madrid, Consejo de Administración del Patrimonio de la República, Palacio Nacional, 1938, págs. 7-11, 79-83.
[2] *ibídem*, pág. 79.
[3] PERIS LACASA, José (dir.) y SANUY, Ignacio M.ª (coord.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993.
[4] *ibídem*, pág. 310.
[5] Stephen Cary Fisher realizó un estudio sobre la música de Haydn en el Archivo del Palacio Real de Madrid en relación con la colección Martorell en el cual identificó el HOB. de bastantes obras del compositor austriaco; sin embargo, hay fuentes de Haydn en el Archivo que no fueron identificadas por Fisher y que sí están incluidas en el presente trabajo. Véase FISHER, Stephen Carey, «A group of Haydn copies for the court of Spain: Fresh sources, rediscovered Works, and new riddles», *Haydn-Studien*, n.º 4/2 (1976), págs. 83-84.

Por todo esto surge el presente trabajo cuyo objetivo es dar a conocer toda la música del compositor austriaco, tras un proceso de recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes que actualmente se encuentra en el Archivo del Palacio Real de Madrid en su Sección: «Real Capilla» y el Fondo: «Música». Se pretende así facilitar a los investigadores el acceso más rápido en dicho lugar a las fuentes de Haydn, así como ofrecer novedosos aspectos sobre ellas como la datación, el número de ejemplares existentes, las signaturas que se corresponden con una misma obra, el HOB., la tonalidad y el formato de la fuente. Este trabajo supone, además, una aproximación a la recepción de la música de Haydn en España planteando la posibilidad de que dicha música influyese sobre los compositores, maestros de capilla, músicos y demás trabajadores al servicio de la Real Capilla en vida de Haydn y tras su muerte, abriendo así el camino a futuras investigaciones.

LA FUNDACIÓN DEL ARCHIVO DEL PALACIO REAL Y SU FONDO DE MÚSICA

El Archivo del Palacio Real no siempre ha estado emplazado en el mismo lugar. Su ubicación actual se debe al monarca Fernando VII quien —tomando como modelo la iniciativa llevada a cabo en 1808 por José I Bonaparte[6]— resolvió El 19 de julio de 1814 que los fondos documentales de la Real Casa y del Patrimonio debían reunirse en un sólo establecimiento conocido hoy día como el Archivo General del Patrimonio Nacional[7] y localizado en el ángulo noroeste de la plaza de la Armería, en un edificio anejo e independiente del Real Palacio[8]. En ese mismo año Ignacio Pérez fue nombrado archivero general de la Real Casa, Capilla, Cámara, Caballerizas y Patrimonio Real. Desde el fallecimiento del monarca, en 1833, el archivo fue incrementando sus fondos con documentos pertenecientes a los distintos ramos de la Real Casa incluyendo partituras musicales como las del Archivo Musical del Infante don Gabriel[9] y el Archivo de Música del la Real Capilla[10] que se ubicaron en la Sección «Real Capilla» / Fondo «Música». En 1908 José García Marcellán ocupó el cargo de Director de la Real Capilla momento en el que se interesó por el estado de conservación del Archivo de música y

[6] MORTERERO SIMÓN, Conrado, *Archivo General del Palacio Real de Madrid (Inventario – Guía del Fondo Documental)*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1977, pág. 7.
[7] Se denominará desde este momento al Archivo General del Patrimonio Nacional con las siglas: AGP —Archivo General de Palacio—.
[8] MORTERERO, *op. cit.*, pág. 14
[9] *ibídem*, pág. 29.
[10] La Real Capilla contó desde su origen con un Archivo de música que albergaba las partituras musicales necesarias para los actos religiosos. Por desgracia no se ha podido conservar todo el corpus musical propio de dicha institución ya que en 1734 acaeció un incendio que destruyó el Alcázar de los Austrias y con él desaparecieron las partituras de la Real Capilla. Sin embargo, este hecho propició la creación de un nuevo Archivo y así en 1737, el cardenal Mendoza ordenó al maestro de capilla Francisco Corselli que adquiriese las obras necesarias para dicho Archivo, el cual subsistió a lo largo de los años, (véase *ibíd*., pág. 7).

solicitó su reorganización, tarea que le fue encomendada finalmente en 1915[11]. En 1931 Marcellán fue cesado de su cargo hasta que en 1933 fue nombrado de nuevo Conservador del Archivo Musical, momento en el cual halló el Archivo de música de la cámara de Carlos III[12] incorporándolo al Fondo de Música.

INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES RECOPILADAS

Las fuentes recopiladas y catalogadas se caracterizan porque todas poseen en su portada un sello con forma ovalada en tinta azul que, probablemente, fue utilizado por Marcellán durante su labor de reorganización de las fuentes musicales del AGP, aunque él nunca informó de este dato.

Existen dos formatos diferentes de sello; el formato más antiguo contiene, en el centro, el escudo representativo de la monarquía de Alfonso XIII (1902-1931)[13] rodeado de una inscripción que dice: «*MADRID* ARCHIVO MUSICAL DE LA REAL CAPILLA DE PALACIO». El formato más moderno posee, en el centro, el escudo representativo de la Segunda República Española (1931-1936)[14] y alrededor inscrito: «*MADRID* ARCHIVO DE MÚSICA DEL PALACIO NACIONAL».

La explicación a que existan dos formatos diferentes de sello está en que Marcellán comenzó su labor de reorganización de las fuentes musicales del AGP el 14 de abril de 1915 y la finalizó en 1918. Durante este período de más de tres años Marcellán utilizaría el formato de sello con el escudo representativo de la monarquía de Alfonso XIII. Con la llegada de la Segunda República Española (1931) Marcellán fue cesado de su cargo, aunque dos años después, concretamente el 23 de mayo de 1933, fue elegido para la plaza de conservador del Archivo Musical de Instrumentos de la ex Real Capilla del Palacio Nacional y organizador de Conciertos. En este momento fue cuando, tras una larga búsqueda, halló en el desván de la Biblioteca, el Archivo de música de la camara de Carlos III[15], incorporando su música al catálogo años antes de su publicación en 1938. Estas fuentes posteriormente reorganizadas llevan, por lo tanto, el formato de sello con el escudo representativo de La Segunda República Española puesto que fueron catalogadas entre 1933 y 1936.

En total existen, en la Sección «Real Capilla» / Fondo «Música» del AGP, ciento trece ejemplares de obras de Haydn de los cuales ciento cinco son copias manuscritas y ocho son impresos. Para datar las copias manuscritas se

[11] El Archivo estaba prácticamente abandonado y sólo se conservaban en él unas cincuenta obras que correspondían al repertorio habitual de los músicos de la Real Capilla, todo lo demás estaba amontonado en los desvanes de Palacio. Véase PERIS LACASA, *op. cit.*, pág. 14.
[12] GARCÍA MARCELLÁN, *op. cit.*, pág. 9.
[13] MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *El escudo de España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, pág. 257.
[14] *Ibídem*, pág. 259.
[15] *Ibíd.*, pág. 9.

han tomando como criterios la cronología del papel utilizado como soporte y el periodo de actividad del copista que realizó el manuscrito.

Aproximadamente la mitad de los ejemplares manuscritos fueron copiados en el margen cronológico que se extiende entre 1775 y 1833 (HOB.I: 11, 14, 23, 25, 26, 28, 29, 34, 39, 42, 47, 48, 51, 57, 58, 60, 72, 77, C15, C26, C33, d4, F1, F14, B18, HOB. II: 20, HOB. XI: 84-96, 98, 100-108, 123, 124). De la otra mitad sólo ocho ejemplares pudieron ser copiados antes de 1775 (HOB. I: 22, 24, 27, 41, 58, 59 [dos ejemplares], HOB. XXbis) y el resto con posterioridad a 1775 y nunca más tarde de 1833 (HOB. I: 62, 63, 69,70, 74, 75, 76, 78, 79 [dos ejemplares], 80 [dos ejemplares], 81- 83, 85, 86 [dos ejemplares], 87, 89, 90 [dos ejemplares], 92, 94-96 [dos ejemplares de cada uno], 98, 99 [dos ejemplares], 100-102, 104, HOB. Ia: 14, HOB. XXII: 11). De todos los ejemplares sólo hay dos posteriores a 1833 (HOB. XX/2, HOB. III: 50-56).

La mayoría de los ejemplares manuscritos están copiados sobre papel de procedencia española fabricado en el molino de Ramón Romaní emplazado en Capellades cerca de La Pobla de Claramunt —Cataluña—[16]. Germán Labrador López de Azcona en su artículo titulado «El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini» diferencia dos modelos de filigrana en dicho papel, a las que denomina modelo A y modelo B[17]. De todas las fuentes manuscritas recopiladas más de medio centenar de ejemplares contienen papel con el modelo A de filigrana que aparece en el papel Romaní fabricado entre 1775 y 1793. El modelo B de filigrana, utilizado entre 1793 y 1800, aparece sólo en una decena de ejemplares y éstos también contienen papel Romaní con un nuevo modelo de filigrana que se denominará modelo C[18], utilizado entre 1791 y 1800[19]. Además de éste también existe el modelo D[20] que aparece solamente en dos ejemplares y el cual no ha sido identificado hasta la fecha en otros documentos aunque es muy semejante a filigranas propias del papel Romaní fabricado en 1793[21] y 1831[22].

Otros tipos de papel utilizados de procedencia española —que sólo aparecen en dos ejemplares manuscritos y mezclados con papel Romaní que contiene el modelo D de filigrana— son el Romeu[23], utilizado en 1779[24] y

[16] VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *Monumenta chartae papyraceae. Historia illustrantia, XII. Paper and Watermarks in Catalonia*, vol. I, J. S. G. Simmons (ed.) Ámsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970, pág. 310.

[17] LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán, «El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obras de L. Boccherini», *Revista de Musicología*, n.º 27/2 (2004), pág. 715.

[18] Ver un ejemplo en AGP: signatura 812/633.

[19] VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *La Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1982, págs. 218, 244.

[20] Ver un ejemplo en AGP: signatura 819/662 [a].

[21] VALLS I SUBIRÁ, *Paper and Watermarks…*, *op. cit.*, pág. 119.

[22] GAYOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España*, Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994, vol. III, pág. 102.

[23] Ver ejemplo en AGP: signatura 811/631.

[24] VALLS I SUBIRÁ, *La Historia del papel…*, *op. cit.*, págs. 219, 247.

fabricado en Capellades; el papel Abad[25] que posiblemente fuese fabricado en Alcoy (Alicante) y cuya filigrana no se ha localizado en otros documentos, aunque es similar a las utilizadas por Francisco Abad y Compañía que data de 1810[26] o por Pascual Abad que data de 1811[27]; el papel Infantado[28] que posiblemente fuese fabricado en Pastrana —Guadalajara— y cuya filigrana tampoco se ha encontrado en otros documentos, pero se asemeja mucho a filigranas que datan de 1815[29] y 1823[30]; además de estos tipos de papel aparecen otros de procedencia española, cuya localización aún es desconocida[31].

Menos numerosos son los ejemplares manuscritos copiados sobre papel de procedencia extranjera. Alan Tyson en su libro *Mozart. Studies of the Autograph Score* establece diferentes tipos de papel en los manuscritos autógrafos de Mozart. Los tipos de papel que Tyson denomina como tipo II, tipo III, tipo V, tipo VII y tipo VIII[32] proceden de Alemania y Austria y son los mismos que sirven como soporte para determinadas copias manuscritas de obras de Haydn que se conservan en el AGP y además aparecen en los manuscritos autógrafos del hermano de Haydn, Michael Haydn[33]. También hay papel procedente Italia que posee filigranas parecidas a la encontradas en el papel utilizado en un libro publicado en Roma en 1741[34]y en un libro que data supuestamente de 1750[35]. De procedencia holandesa es una filigrana que no se ha identificado en otros documentos peor es similar a la utilizada por Honig e Hijos[36] en 1807.

[25] Ver un ejemplo en AGP: signatura 1124/661[a].

[26] DÍAZ DE MIRANDA, M.ª Dolores y HERRERO MONTERO, Ana M.ª, «El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. 1789-1812», en *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, 2005, págs. 307, 337.

[27] ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, «Procedencia y trasiego del papel en la Real Academia de San Carlos y nueva aportación de filigranas de su Archivo Histórico», en *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, 1999, págs. 206, 214.

[28] Ver un ejemplo en AGP: signatura 1124/661[a].

[29] DÍAZ DE MIRANDA, M.ª Dolores y HERRERO MONTERO, Ana M.ª, «El papel en los libros de acuerdos del ayuntamiento de Oviedo. Años 1811-1830», en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, 2007, pág. 219.

[30] DÍAZ DE MIRANDA, M.ª Dolores y HERRERO MONTERO, Ana M.ª, «Filigranas en el libro de Reales Órdenes (1816-1825) del Archivo Municipal de Oviedo», en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, 2001, págs. 246, 264.

[31] Ver un ejemplo en AGP: signatura 813/63.

[32] TYSON, Alan, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, England, Harvard University Press Cambridge, Massachussetts and London, 1987, págs. 86-91.

[33] SHERMAN, Charles H. y DONLEY, Thomas, *Johann Michael Haydn (1737-180). A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, 1993, págs. 260, 265, 278, 280, 284-285, 294.

[34] BURÓN CASTRO, Taurino, «Filigranas de procedencia italiana en el Archivo de la Catedral de León», en *Actas del VII Congreso…*, *op. cit.*

[35] RODRIGO ARAOSA, Carmen; Navarro, Ana Vicente; y Chirivella, Vanesa, «Filigranas del Siglo XVIII en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia», en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, 2003, pág. 219.

[36] SÁNCHEZ DE BONFIL, M.ª Cristina, *El papel del papel en la Nueva España. 1740-1812*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993, pág. 277; véase también PÉREZ ARANDA, Gloria, «El papel en la expedición del Nuevo Reino de Granada», en *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*, Cuenca, Diputación de Cuenca, Área de Cultura, 1997, pág. 100.

Por último, existen ejemplares de procedencia incierta porque carecen de filigrana, no obstante parece tratarse de papel fabricado en Italia.

Este uso de papel predominantemente español muestra que en la Real Capilla y la corte española, en general, existió una intensa actividad por parte de los copistas. Stephen Carey Fisher, tras un estudio sobre la escritura musical utilizada en las copias manuscritas de obras de Haydn que se conservan en el AGP, enumera a once copistas diferentes[37]. La mayoría de los ejemplares recopilados fueron copiados por Francisco Mencía[38], según Fisher copista A1, que trabajó entre 1775 y cerca de 1801. Otros copistas[39] al servicio de la corte en vida de Haydn fueron Manuel Camato (1763-1767), Mateo Barrero (1766-1788) o José Domingo Santiso, los cuales pudieron ser algunos de los que Fisher identifica como A2-A9. También aparecen copias de un copista vienés desconocido y el que Barta-Somfai denominó como Anónimo 23[40].

En lo que respecta a los ejemplares impresos, seis de ellos datan entre 1782 y 1811 (HOB. I: 83, 100, 101, 104, HOB. XXbis, HOB. XXII: 11) y dos son posteriores a 1833 (HOB. I: 94 y HOB. III: 50-56). Cinco ejemplares fueron editados en París, lo cual no es de extrañar por la cercanía geográfica entre España y Francia. Los editores franceses representados en las fuentes son Jean-Georges-Sieber (HOB. I: 83, HOB. XXbis), Jean-Jerôme Imbault (HOB. I: 101), Ignace Pleyel (HOB. I: 104) y Claude Beaucé junto con Pierre Jean Porro (HOB. XXII: 11). Dos ejemplares impresos fueron editados en Alemanía; uno en Braunschweig y otro en Leipzig por Henry Litolff's (HOB. III: 50-56) y Breitkopf & Härtel (HOB. I: 94), respectivamente y el último ejemplar impreso fue editado en Viena por Artaria & CO (HOB. I: 100).

El repertorio musical representado en los ciento trece ejemplares manuscritos e impresos recopilados es de ochenta y ocho obras diferentes. Predomina la música instrumental con 108 ejemplares frente a la vocal con sólo cinco ejemplares. En mayor número están las sinfonías con ochenta ejemplares, de los cuales cincuenta y nueve son obras diferentes (HOB. I: 11, 14, 22-29, 34, 39, 41-42, 47-48, 51, 57-60, 62-63, 69, 70, 72, 74-83, 85-90, 92, 94-96, 98-102, 104, C15, C26, C33, d4, F1, F14, B18) y los venticuatro tríos para baryton, todos diferentes (HOB. XI: 84-96, 98, 100-108, 123-124). En menor número aparecen *Las Siete Palabras* con tres ejemplares (HOB. XX/2, HOB. III: 50-56); los *Stabat Mater* (XXbis) las misas (HOB. XXII: 11) con dos ejemplares iguales cada uno y, finalmente, una obertura (HOB. Ia: 14) y un divertimento (HOB.II: 20).

[37] FISHER, Stephen Carey, *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orquestal Works*, Tesis doctoral, University of Pennsylvania, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, USA, 1986, págs. 484-526.

[38] WYN JONES, David, «Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid», en Boyd, Malcon y Carreras, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pág. 147.

[39] LABRADOR, Germán, *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 2003, págs. 196-203.

[40] FISHER, *op. cit.*, págs. 497-498, 500.

CONCLUSIONES

Entre todos los ejemplares recopilados predominan las copias manuscritas realizadas en España. Esto muestra que en la corte española existió una intensa actividad por parte de los copistas entre la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Por su parte, los ejemplares copiados en el extranjero no superan la veintena y sólo hay ocho ejemplares impresos; todos estos, comprados en el extranjero para posteriormente ser tomados como modelo para realizar los duplicados necesarios de manos de copistas al servicio de la Real Capilla o de la corte en general. Este uso principalmente de la copia manuscrita no es de extrañar ya que en España la edición musical no comenzó a desarrollarse con fuerza hasta principios del siglo XIX [41] y aún así la creciente actividad editorial estaba centrada casi exclusivamente en la publicación de obras de compositores españoles[42]. Este localismo generó inevitablemente que la demanda de música de Haydn surgida en la península ibérica fuese satisfecha a través de la compra de fuentes impresas o manuscritas al extranjero.

En lo que respecta al repertorio conservado, llama la atención la ausencia de Cuartetos de cuerda, género que despertó un gran interés en España en vida de Haydn y que en otras colecciones como la de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música o la de la Biblioteca Nacional, son tan abundantes.

También extraña la inexistencia de ejemplares de *Las Siete Palabras* anteriores a 1833, ya que dicha obra fue especialmente compuesta a partir de un encargo desde España ya a finales del siglo XVIII [43].

Sin embargo, existió un gran interés dentro de la corte española por la música instrumental de Haydn ya que el mayor volumen de fuentes está representado por sinfonía y tríos para Baryton, conjuntamente suman más de un centenar de ejemplares —104 ejemplares—, casi la totalidad de la música recopilada —113 ejemplares—.

El gusto por las Sinfonías de Haydn en la corte española se aprecia con mayor intensidad si se tiene en cuenta que hay fuentes del compositor austriaco que pertenecieron al AGP pero, en un momento indeterminado, salieron de España formando parte de la Colección Martorell para llegar a la Biblioteca del Congreso en Washington[44]. Dicha colección contiene sinfonías de Haydn no existentes actualmente en el AGP que sumadas a las de éste Archivo representan más de dos tercios de la producción total de Haydn, sin incluir las dudosas.

Finalmente cabe pensar que, si bien las Sinfonías de Haydn en el AGP constituyen un número considerable —comparado con autores coetáneos

[41] GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, pág. 45.
[42] *Ibídem*, pág. 52.
[43] DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad de Cádiz-Diputación de Cádiz, 2004, vol. I, págs. 487-500.
[44] FISHER, «A group of Haydn copies…», *art. cit.*, pág. 71.

como Mozart o Pleyel— pudieron haber servido como referente para los compositores, maestros de capilla, músicos y demás trabajadores al servicio de la corte, en vida de Haydn y tras su muerte. Esto abre el camino a futuras investigaciones dirigidas a constatar la posible influencia de la música de Haydn sobre los compositores españoles, a la que hace referencia en repetidas ocasiones la historiografía española en torno a los siglos XVIII y XIX [45].

CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

Las fuentes recopiladas se han distribuido en diferentes tablas en el ANEXO I. Dichas tablas están agrupadas en dos grandes apartados: MANUSCRITOS E IMPRESOS. Dentro de cada uno de éstos las fuentes están reagrupadas según sean MÚSICA INSTRUMETAL o MÚSICA VOCAL y, a su vez, dispuestas en diferentes apartados que se han organizado siguiendo el sistema utilizado por Anthony van Hoboken en su catálogo temático sobre la obra de Haydn[46].

La catalogación de las fuentes responde a criterios diferentes según sean copias manuscritas o impresos. En el caso de las copias manuscritas cada fuente viene descrita en la tabla a través de tres campos ordenados en columnas. En primer lugar, la SIGNATURA que a veces posee añadidos entre corchetes para facilitar la investigador la localización de varios ejemplares de una misma obra en el ANEXO I. Estas anotaciones son letras minúsculas y se utilizan cuando varias fuentes poseen igual signatura, pero un ejemplar es manuscrito y el otro es impreso. Hay casos en los que se han agrupado dos signaturas diferentes porque ambas se corresponden con la misma obra.

El segundo campo que aparece en las tablas es el CONTENIDO, donde se identifica y describe el tipo de obra catalogada a través de elementos como el HOBOKEN —resultado de la localización de cada obra en el catálogo temático de Anthony van Hoboken—. También, se añaden datos como el sobrenombre que recibe la composición, el género musical, el formato

[45] MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 2001, págs. 196, 248-249, 254. Véase también GARBAYO, Javier, «Canales, Manuel Braulio», en Casares Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. II, pág. 1007. Pedro Jiménez Cavallé ha realizado varios estudios sobre Ramón Garay, maestro de capilla de la Catedral de Jaén, en los que ha encontrado influencias de Haydn en las sinfonías compuestas por Garay. Véase *Ramón Garay (1761-1823), Sinfonías nos 5, 8, 9 y 10*, edición crítica a cargo de Pedro Jiménez Cavallé, Música Hispana, Publicaciones del Instituto complutense de Ciencias Musicales, Madrid, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1996. Véase también JIMÉNEZ, Pedro, «Ramón Garay, maestro de capilla de la catedral de Jaén, autor de 10 sinfonías. Nuevas aportaciones», en Peláez del Rosal, Manuel (ed.), *Conferencias de los Cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre Historia, Arte y Actualidad de Andalucía (Priego de Córdoba, 15 a 31 de julio de 1987)*, 1988, págs. 263-275.

[46] HOBOKEN, Anthony van, *Joseph Haydn. Thematish-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, B. Schott´s Söhne, 1957, vols. I-III.

(partichela o partitura), la plantilla, la tonalidad, las partes de la obra conservadas y se aclara si son arreglos[47].
Finalmente, el campo FECHA DE COPIA en el que se han tomado como criterios de datación el tipo de papel utilizado como soporte[48] y el copista autor de la copia manuscrita.

Cuando la fuente catalogada es una obra impresa en vez del campo FECHA DE COPIA aparecen tres campos conjuntos que se derivan de aspectos relacionados con la edición de la obra como son: LUGAR DE EDICIÓN / EDITOR / FECHA DE EDICIÓN.

[47] Dado que la mayoría de las fuentes no identifican en su portada la obra que contienen, han sido utilizado el Catálogo temático de Hoboken para establecer el HOB. y, por otra parte, la Enciclopedia alemana *MGG* para averiguar la tonalidad y los sobrenombres con los que las obras suelen ser conocidas. Véase HOBOKEN, *op. cit.* Véase también FEDER, Georg, «Haydn, Joseph», en Finscher, Ludwig (coord.), *Die Musik in Geschischte und Gegenwart. Personanteil*, 2002, vol. VIII, págs. 957-1040.

[48] A través de las marcas de agua o filigranas se puede establecer la cronología del papel y a su vez una cronología aproximada de la obra. Para más información véase DÍAZ DE MIRANDA y HERRERO MONTERO, «El papel en los libros…», *op. cit.*; ALDEA HERNÁNDEZ, «Procedencia y trasiego del papel…», *op. cit.*; VALLS I SUBIRÀ, *La Historia del papel en España*…, *op. cit.*

ANEXO I
CATÁLOGO DE LAS FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS DE OBRAS DE FRANZ JOSEPH HAYDN (ANTERIORES A 1834) CONSERVADAS EN EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID.

MANUSCRITOS

A) MÚSICA INSTRUMENTAL

1) SINFONÍAS

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
816/649	HOB. I: 11. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M	1775-1781
810/626	HOB. I: 14. Partichelas de la Sinfonía en La M	1775-1792
813/638	HOB. I: 22 (*Der Philosoph*). Partichelas de la Sinfonía en Mi b M	1764-1781
809/621	HOB. I: 23. Partichelas de la Sinfonía en Sol M	1775-1781
817/651	HOB. I: 24. Partichelas de la Sinfonía en Re M	1764-1781
817/653	HOB. I: 25. Partichelas de la Sinfonía en Do M	1775-1781
812/ 635 y 1052/1843[49]	HOB. I: 26 (*Lamentatione*). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re m	1775-1801
813/637	HOB. I: 27. Partichelas de la Sinfonía en Sol M	1765-1833
818/658	HOB. I: 28. Partichelas de la Sinfonía en La M	1775-1781
812/ 634	HOB. I: 29. Partichelas de la Sinfonía en Mi M	1775-1801
810/622	HOB. I : 34 Partichelas[50] de la Sinfonía en Rem/Re M	1775- 1781
811/629	HOB. I: 39. Partichelas de la Sinfonía en Sol m	1775-1781

[49] WYN, «Sinfonías austriacas», *op. cit.*, pág. 161.
[50] No se conserva del primer movimiento en ninguno de los instrumentos.

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1061/1967	HOB. I: 41. Partichelas de la Sinfonía en Do M	1771-1833
1062/1972	HOB. I: 42. Partichelas de la Sinfonía en Re M	1775- 1800
809/620	HOB. I: 47. Partichelas de la Sinfonía en Sol M	1775 –1801
810/623 y 1117/2524[51]	HOB. I: 48 (*Maria Theresia*). Partichelas de la Sinfonía en Do M	1775-1783
1065/1985	HOB. I: 51. Partichelas [tres ejemplares] de la Sinfonía en Sib M	-1775-ca. 1792 -1775-ca. 1781 -1775-ca. 1786
1062/1971	HOB. I: 57. Partichelas de la Sinfonía en Re M	1775-1801
813/636	HOB. I: 58. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Fa M	-1775-1781 -1766-1833
815/645	HOB. I: 59 (*Feuer-Symphonie*). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en La M	-1769-1781 - 1769-1833
1062/1969	HOB. I: 60 (*Il Distratto*). Partichelas de la Sinfonía en Do M	1775- 1783
816/648	HOB. I: 62. Partichelas de la Sinfonía en Re M	1780-1785
1062/1968	HOB. I: 63 (*Roxolane*) Partichelas de la Sinfonía en Do M	1777-1800
1061/1966	HOB. I: 69 (*Loudon*). Partichelas de la Sinfonía en Do M	1778/79-1833
811/627	HOB. I: 70. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M	1779-1781
811/628	HOB. I: 72. Partichelas de la Sinfonía en Re M	1775-1801
810/624	HOB. I: 74. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M	1781-1792
814/641- 642 [a]	HOB. I: 75. Partichelas de la Sinfonía en Re M	1781-1801

[51] La signatura 117/2524 no está incluida en el Catálogo y se corresponde con el violín II del HOB. I: 48.

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1063/1975	HOB. I: 76. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M	1782- 1801
1118/2535[52]	HOB. I: 77. Partichelas de la Sinfonías en Si b M	1775-1833
1062/1970	HOB. I: 78. Partichelas de la Sinfonía en Do m	1782-1800
810/625	HOB. I: 79. Partichelas [dos ejemplares]de la Sinfonía en Fa M	-1784- 1801 -1784-1833?
811/631 y 1063/1974	HOB. I: 80. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re m	-1784-1801 -1784-1833
1064/1977	HOB. I: 81. Partichelas de la Sinfonía enSol M	1784-1833
811/630	HOB. I: 82 (*L'Ours*). Partichelas de la Sinfonía en Do M	1786-1801
1166/1979 [a]	HOB. I: 83 (*La Poule*). Partichelas de la Sinfonía en Sol m	1785-1801
1064/1983	HOB. I: 85 (*La Reine*). Partichelas de la Sinfonía en Si b M	1785-1833
814/641- 642 [b]	HOB. I: 86. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M	-1786- 1801 -1786-1833
1064/1980	HOB. I: 87. Partichelas de la Sinfonía en La M	1785-1833
1052/1847[53]	HOB. I: 88: Partichelas de la Sinfonía en Sol M	1775-1800
1 063/1976	HOB. I: 89. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Fa M	- 1787-1801 -1787-1833
818/657	HOB. I: 90. Partichelas [dos ejemplares]de la Sinfonía en Do M	-1793-1800 -1788-1833

[52] La signatura 1118/2535 no está incluida en el catálogo.
[53] La signatura 1052/1847 pertenece al apartado del catálogo de autores desconocidos.

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1064/1978	HOB. I: .92 (*Oxford*). Partichelas de la Sinfonía en Sol M	1788-1833
812/633	HOB. I: 94 (3. Londoner, *Mit dem Paukenschlag*, *The Surprise*). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Sol M	-1791- 1800 -1791-1833
813/640	HOB. I: 95 (5. Londoner). Partichelas [dos ejemplares]de la Sinfonía en Do m	-1791-1800 -1791-1833
812/632	HOB. I: 96 (6. Londoner, *The Miracle*) Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M	1791-1833
1064/1982	HOB. I: 98 (4. *Londoner*). Partichelas de la Sinfonía en Si b M	1792-1833
816/647	HOB. I: 99 (0. Londoner). Partichelas [dos ejemplares]de la Sinfonía en Mi b M	-1793-1792 -1793-1833
1123/650 [a]	HOB. I: 100 (12. Londoner, *Militar*). Partichelas de la Sinfonía en Sol M	1793- 1800
817/656 [a]	HOB. I: 101 (11. Londoner, *Die Uhr*, *The Clock*). Partichelas de la Sinfonía en Re M	1794- 1800
1065/1984	HOB. I: 102 (9. *Londoner*). Partichelas de la Sinfonía en Si b M	1794-1800
815/644 [a] y 1118/2538[54]	HOB. I: 104 (7. Londoner, *Salomon*). Partichelas de la Sinfonía en Re M	-1795-1800 -1795- 1833
817/654	HOB. I: C15. Partichelas de la Sinfonía en Do M	1775-1781
814/643	HOB. I: C26. Partichelas de la Sinfonía en Do M	1775?-1781
815/646	HOB. I: C33. Partichelas de la Sinfonía en Do M	1775-1800

[54] La signatura 1118/2538 no está incluida en el Catálogo y se corresponde con el violín I del HOB: I: 104. El primer movimiento está incompleto.

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1063/1973	HOB. I: d4. Partichelas de la Sinfonía en Fa M	1775-1801
817/655	HOB. I: F1. Partichelas de la Sinfonía en Fa M	1775-1781
1117/2533[55]	HOB. I: F14. Partichelas de la Sinfonía en Fa M	1775-1833
818/659	HOB. I: B18. Partichelas de la Sinfonía en Si b M	1775-1781

2) OBERTURAS

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1064/1981	HOB. Ia: 14 (zur Oper *Armida*). Partichelas de la Obertura en Si b M	1783-1833

3) DIVERTIMENTOS PARA CUATRO O MÁS VOCES

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
813/639	HOB. II: 20. Partichelas del Divertimento para dos violines, dos violas, contrabajo, dos oboes y dos trompas en Fa M	1775-1781

4) TRÍOS PARA BARYTON

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1066/1991	HOB. XI: 84. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M	1775- 1781
1066/1998	HOB. XI: 85. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M	1775- 1781
1066/1997	HOB. XI: 86. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en La M	1775-1781
1066/1999	HOB. XI: 87. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en La m	1775- 1781

[55] La signatura 1117/2533 no está incluida en el catálogo.

1066/2001	HOB. XI: 88. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en La M	1775- 1781
1067/2006	HOB. XI: 89. Partichelas del Divertimento para dos violines y contrabajo Sol M	1775- 1781
1066/2005	HOB. XI: 90. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Do M	1775- 1781
1067/2007	HOB. XI: 91. Partichelas del Divertimento para dos violines y contrabajo Re M	1775- 1781
1066/2004	HOB. XI: 92. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M	1775- 1781
1065/1989	HOB. XI: 93. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Do M	1775- 1781
1065/1987	HOB. XI: 94. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en La M	1775- 1781
1066/1994	HOB. XI: 95. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M	1775- 1781
1066/2000	HOB. XI: 96. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Si m	1775- 1781

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1066/1995	HOB. XI: 98. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M	1775- 1781
1067/2009	HOB. XI: 100. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Fa M	1775- 1781
1066/2003	HOB. XI: 102. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M	1775- 1781
1066/1992	HOB. XI: 103. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en La M	1775- 1781
1066/2002	HOB. XI: 104. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M	1775- 1781
1067/2008	HOB. XI: 105. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M	1775- 1781

1066/1993	HOB. XI: 106. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M	1775- 1781
1065/1988	HOB. XI: 107. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M	1775- 1781
1065/1990	HOB. XI: 108. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en La M	1775- 1781
1066/1996	HOB. XI: 123. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M	1775- 1781
1065/1986	HOB. XI: 124. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M	1775- 1781

B) MÚSICA VOCAL

1) STABAR MATER

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
819/662 [a]	HOB. XX bis. Partitura del Stabat Mater (Hymnus) para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Sol m	1767-1833

2) MISAS

SIGNATURA	CONTENIDO	FECHA COPIA
1124/661 [a]	HOB. XXII: 11 (*Nelsonmesse*, *Missa in Angus*tijs). Partitura y partichelas de la Misa para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Re m/Re M	1798-1833

IMPRESOS

A) MÚSICA INSTRUMENTAL

1) SINFONÍAS

SIGNATURA	CONTENIDO	LUGAR EDICIÓN EDITOR FECHA EDICIÓN
1166/1979 [b]	HOB. I: 83. Partichelas de la Sinfonía en Sol m	París Jean-Georges Sieber Entre 5-I-1782 y 28-VII-1792

1123/650 [b]	HOB. I: 100 (12. Londoner, *Militar*). Partichelas de la Sinfonía en Sol M	Viena Artaria & CO. 1799
817/656 [b]	HOB.I: 101 (11. Londoner, *Die Uhr*, *The Clock*). Partitura de la Sinfonía en Re M	París Jean-Jérôme Imbault Entre 24-VIII-1794 y XI-1802
815/644 [b]	HOB.1: 104 (7. Londoner, *Salomón*). Partichelas [sólo conservados violín I y II] de la Sinfonía en Re M	París Ignace Pleyel Entre 5-III-1803 y 21-XII-1806

B) MÚSICA VOCAL

1) STABAT MATER

SIGNATURA	CONTENIDO	LUGAR EDICIÓN EDITOR FECHA EDICIÓN
819/662 [b]	HOB. XX bis . Partitura del Stabat Mater (Hymnus) para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Sol m	París Jean-Georges Sieber Entre 1785 y 28-VIII-1792

2) MISAS

SIGNATURA	CONTENIDO	LUGAR EDICIÓN EDITOR FECHA EDICIÓN
1124/661 [b]	HOB. XXII: 11 (*Nelsonmesse*, *Missa in Angustijs*). Partitura y partichelas de la Misa para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Re m/Re M	París Claude Beaucé y Pierre Jean Porro 1811

ANEXO II

RECUENTO DE LAS FUENTES IMPRESAS Y COPIAS MANUSCRITAS DE FRANZ JOSEPH HAY CONSERVADAS EN EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL

<table>
<tr><td colspan="3">MÚSICA INSTRUMENTAL</td></tr>
<tr><td colspan="2">N.º DE EJEMPARES</td><td>N.º TOTAL DE EJEMPLARES</td></tr>
<tr><td>SINFONÍAS</td><td>80 (5 son impresas)</td><td rowspan="5">108</td></tr>
<tr><td>OBERTURAS</td><td>1</td></tr>
<tr><td>DIVERTIMENTOS</td><td>1</td></tr>
<tr><td>LAS SIETE PALABRAS
PARA CUARTETO DE CUERDA</td><td>2 (1 es impreso)</td></tr>
<tr><td>TRÍOS</td><td>24</td></tr>
<tr><td colspan="3">MÚSICA VOCAL</td></tr>
<tr><td colspan="2">N.º DE EJEMPLARES</td><td>N.º TOTAL DE EJEMPLARES</td></tr>
<tr><td>LAS SIETE PALABRAS
ORATORIO</td><td>1</td><td rowspan="3">5</td></tr>
<tr><td>STABAT MATER</td><td>2 (1 es impreso)</td></tr>
<tr><td>MISAS</td><td>2 (1 es impreso)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">N.º TOTAL EJEMPLARES
DE MÚSICA VOCAL
E
INSTRUMENTAL</td><td>IMPRESOS</td><td>MANUSCRITOS</td></tr>
<tr><td>8</td><td>105</td></tr>
<tr><td colspan="2">113</td></tr>
</table>

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

F. J. HAYDN Y SU PRESENCIA DENTRO DEL AMBIENTE MUSICAL GADITANO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

Cristina Díez Rodríguez
IES Pablo Ruíz Picasso (Chiclana de la Frontera)

Resumen:

Este artículo se presenta con un doble objetivo: estudiar el ambiente musical gaditano de los primeros años del siglo XIX utilizando como fuente fundamental la prensa local, y realizar un acercamiento a la presencia de la obra del compositor F. J. Haydn en la vida musical de la ciudad.

A lo largo del siglo XVIII Cádiz fue configurándose como una ciudad de características únicas en la España de la época; la expansión comercial y el crecimiento económico que se vivió durante este periodo contribuyeron de manera decisiva a la elevación del ambiente social y cultural gaditano. Sus gentes demostraron una fuerte inclinación hacia el ocio y las diversiones y un especial gusto por las manifestaciones artísticas. Pero si hubo una afición que distinguiera a los gaditanos, ésta fue el gusto por la música, la cual siguió manteniéndose en los primeros años del nuevo siglo.

Gracias a la consulta de la prensa local de la época se han podido recuperar un importante número de anuncios y noticias relacionados con asuntos musicales que constituyen una herramienta imprescindible para conocer la actividad musical gaditana. Otra de las realidades que tuvieron lugar durante este periodo fueron las «Academias» o «Tertulias musicales» organizadas dentro del ámbito teatral por parte de las clases más pudientes de la ciudad. De la lectura de los programas que allí se ofrecieron queda de manifiesto el gusto musical de estas clases, y la presencia de la música del compositor F. J. Haydn dentro de estos conciertos. La presencia de la obra de Haydn en el Cádiz de principios del XIX no sé limitó a estos eventos sino que, con frecuencia, su música fue interpretada dentro de las funciones teatrales. Asimismo ha quedado constancia de la circulación de obras de este compositor en diversos anuncios relacionados con la venta de partituras y de instrumentos musicales.

Palabras Clave: Haydn, Cádiz, XIX

Abstract:

This paper has a dual purpose: first, to study the musical atmosphere of early nineteenth century Cadiz throughout local media and, second, to determine F. J. Haydn's influence in the musical life of the city.

During the eighteenth century, Cadiz collected a series of unique characteristics in the Spain of the time. Trade and economic growth during this period contributed substantially to raising its social and cultural environment and its inhabitants showed a strong inclination towards leisure and entertainment and a special taste for the artistic. Nevertheless, the love of music was the most distinguishing diversion and so it continued in the first years of the new century. I have recovered a number of important advertisements and news related to music from the local press. They are an essential means to understand the musical activity of the city.

Also in this period, upper classes of the city organized academies and musical circles within the theater context. The concerts offered reflect their musical likes, which included music by F. J. Haydn. His compositions also appear in theatre performances and even in various advertisements about the sale of sheet music and musical instruments.

Keywords: Haydn, Cádiz, XIX

Referencia bibliográfica:

DÍEZ RODRÍGUEZ, Cristina, «F. J. Haydn y su presencia dentro del ambiente musical gaditano de principios del siglo XIX», *MAR – Música de Andalucía en la Red,* n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL CÁDIZ DEL XVIII

Para entender la verdadera dimensión que adquirió el ambiente musical gaditano en el siglo XIX, es necesario dirigir una breve mirada al siglo XVIII a lo largo del cual Cádiz fue configurándose como una ciudad de características únicas gracias a la expansión comercial y al crecimiento económico que se vivió durante aquel periodo. Estos factores contribuyeron de manera decisiva a la elevación del ambiente social y cultural gaditano, sus gentes demostraron una fuerte inclinación hacia el ocio y las diversiones y un especial gusto por las manifestaciones artísticas. Pero si hubo una afición que distinguió a los gaditanos ésta fue el gusto por la música, la cual siguió manteniéndose en los primeros años del nuevo siglo.

La afición musical llegó a considerarse un signo de distinción social entre las clases pudientes, que en ocasiones poseían instrumentos musicales en sus propios hogares destinados a amenizar las tertulias y reuniones sociales tan del gusto de los gaditanos. A través del inventario de bienes del próspero comerciante Sebastián Martínez, sabemos que poseía una importante biblioteca con más de 800 títulos, una mesa «de escribir con facistol para música» y una colección de instrumentos entre los que se encontraban «un forte piano inglés», «un clave de pluma inglés», un salterio, una flauta de granadillo y dos guitarras[1]. La presencia de instrumentos musicales en el ámbito doméstico era también habitual entre los músicos pertenecientes a la capilla de la Catedral. Sabemos, por ejemplo, que el violinista José Laurel legó en su testamento un clave que poseía o que Lorenzo Bruzoni, otro de los violinistas de la catedral, poseía «algunos instrumentos musicales de su ejercicio»[2].

La gran actividad musical que se vivió en el XVIII se pone también de manifiesto en el importante número de músicos y de otros profesionales relacionados con la música —maestros de danza, maestros de música, guitarreros, etc.— que se establecieron en Cádiz durante estos años y cuyo conocimiento se ha tenido a través de la consulta de los padrones de la ciudad. En el padrón de 1769 se encuentran registrados un total de dieciocho músicos, en el de 1773 hay cerca de cuarenta individuos entre músicos, maestros de danza y bailarines y en el de 1791 unos treinta[3].

El interés de los gaditanos por las diversiones públicas se concentró en gran medida en el gusto por el teatro, donde la música tuvo una presencia muy destacada. Prueba de la gran demanda que generó este espectáculo entre la sociedad gaditana fueron los tres teatros que, durante algunas décadas del siglo XVIII, coexistieron en el recinto de la ciudad: la Casa de Comedias, el más antiguo de los tres, que se creó a principios del siglo XVII; el Coliseo de Ópera Italiana (1761-1778) en el que tuvo una presencia sobresaliente el repertorio

[1] DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, «Música y sociedad en el Cádiz ilustrado», en Ravina, Manuel (dir.), *Catálogo de la exposición Música en Cádiz*, Cádiz, Junta de Andalucía, 2006, pág. 12.
[2] *Ibídem*.
[3] Los citados padrones pueden consultarse en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHMCA), donde se encuentran con las siguientes signaturas: L. 1005 y C. 3753, 1769; L. 1006 y L. 1007, 1773; L.1000, 1791.

operístico y por el cual pasaron numerosas compañías de ópera italiana, y finalmente el Teatro Francés (1769-1779), recinto creado por la colonia francesa afincada en la ciudad[4].

EL AMBIENTE MUSICAL GADITANO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX: UNA VISIÓN A TRAVÉS DE LA PRENSA LOCAL

La breve semblanza que hemos presentado sirve para acercarnos al panorama musical de principios del XIX, en el cual tanto el teatro como la música seguirían siendo las principales opciones dentro del consumo de ocio de los gaditanos. Para el conocimiento de todo este ambiente ha sido de vital importancia la consulta de fuentes hemerográficas, principalmente del *Diario mercantil de Cádiz.* La lectura de este diario nos ha permitido tener acceso a un considerable número de anuncios y noticias que demuestran el importante papel de la música en la vida social de la ciudad.

PARTITURAS E INSTRUMENTOS MUSICALES

Entre todo el material recopilado, el núcleo más nutrido lo protagonizan los anuncios destinados a la venta de partituras e instrumentos musicales. Esto evidencia que existía una fuerte demanda y que el interés por la práctica musical, que anteriormente hemos señalado, continuó en estos años.

Varios fueron los instrumentos que con frecuencia aparecieron en las hojas de prensa: violines, arpas, salterios u órganos portátiles, pero sin duda fue el piano el que mayor número de anuncios acaparó. Generalmente aquéllos que se han encontrado referentes a este instrumento suelen ser muy directos y poco descriptivos limitándose a informar sobre el objeto de la venta y el lugar en el que se da razón del mismo. Sin embargo existen algunas excepciones a esta práctica como es el siguiente ejemplo, quizás uno de los más interesantes que hemos encontrado, precisamente por la amplia y detallada información que aporta sobre aspectos como la extensión del instrumento o sus cualidades sonoras:

> En la calle del molino esquina de la plazuela de la Oca de los Franceses casa numero 158, habita don Vicente Castillo, de cuya afición a la maquinaria y adelantamiento a las materias a las que se ha dedicado, informó el Diario de Madrid de 5 de Septiembre de 1791. Acaba en el día de construir un forte-piano sobresaliente por la suavidad de su pulsación con voces sumamente agradables hiriendo al

[4] Durante el siglo XVIII Cádiz se convirtió junto con Madrid y Barcelona, en uno de los centros operísticos más importantes de la España de la época. La actividad operística que tuvo lugar en los teatros gaditanos en este periodo ha sido investigada en el siguiente trabajo: DÍEZ RODRÍGUEZ, Cristina, *La ópera en Cádiz en el siglo XVIII*, Trabajo inédito para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (Casares Rodicio, Emilio, dir.), Madrid, Universidad Complutense, 2007.

> oído con mucha dulzura […]. Este instrumento tiene las dos patentes del célebre Clementi, pequeña parte de otros recomendables autores, y alguna propia de su constructor, quien ha conocido y experimentado que no se destemplan tanto por los tiples, como los de Clementi; […]. No ha tenido por conveniente el autor dilatar más el teclado que las cinco octavas y media, desde el *fa* á el *ut.* […].
> Los señores aficionados que apetezcan algún forte-piano, podrán encargárselo con las prevenciones que gusten: advertidos de que para que las voces sean finas y delicadas es menester ocultarle mas de la mitad de las que realmente tiene; y siendo por encargo se anticipara la mitad de su valor, dejando la otra mitad para el tiempo de la entrega; y en este caso hará en el precio y ajuste la posible equidad; y últimamente advierte tiene y tendrá fortes-pianos del famoso Clementi, de menos costos de los de su invención y construcción[5].

Aunque en estos años Cádiz no llegó a tener una industria sólida y estable en torno a la construcción de instrumentos musicales, sabemos de su circulación a través del tráfico marítimo-comercial llegado a la ciudad así como de su salida hacía diversos destinos transoceánicos[6]. Del mismo modo también fue habitual la presencia de *luthiers* que solían publicar anuncios informando de sus servicios, como es el caso de este constructor francés que llegó a Cádiz en 1803 ofreciendo un gran surtido de instrumentos de cuerda:

> Ha llegado a esta Ciudad Renudin Luthier, de París, el cual fabrica, compone y vende toda clase de instrumentos de cuerdas: esto es, violines, violas, violetas, arpas, &.; como también recorta los instrumentos que están en una medida desproporcionada, y los gobierna en aquella regla y proporción que es necesaria para el efecto, volviéndola el diapasón de un modo tan especial, que nada se conozca; y además ha traído consigo un surtido de viejos instrumentos compuestos por él, de los mejores autores Italianos y Alemanes, el cual tiene una viola Strainer y otra Guarnaricus, un Damatis y un violín Damatis, y también una violeta de Guayanis, el padre; y juntamente tiene unos arcos hechos por él, al ultimo gusto de París; el todo a su justo precio: vive callejuela de Junquera N. 60 esquina a la plaza de San Antonio[7].

Dentro de esta categoría de anuncios destacaron también algunos dedicados a informar sobre la creación de instrumentos «raros» o «curiosos». Este es el caso del *velacordio*, presentado por P. Fr. Mauro Ametller en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona en 1817; el *apolonicón*, instrumento basado en los principios del órgano y construido en 1819 por los señores Fligh y Robson, o la *esfera armónica* y el *sonómetro* ambos creados por el

[5] *Diario mercantil de Cádiz*, 18-III-1808, págs. 310-311.
[6] El 20 de enero de 1806 salieron del Puerto de Cádiz con destino a Lima un arpa y un órgano de tres cilindros; y el 31 del mismo mes dos «quadernillos de papel de música» hacia la ciudad de Buenos Aires. *Ibídem*, 20-I-1806, pág. 80; *ibíd.*, 31-I-1806, pág. 123.
[7] *Ibíd.*, 22-V-1803, págs. 87-88.

francés M. Montu en 1820 con el fin de demostrar matemáticamente los principios de la armonía[8].

De forma paralela a la venta de instrumentos se desarrolló el comercio de partituras. La inmensa mayoría de las que se anunciaban estaban destinadas a ser interpretadas al piano o a la guitarra, es decir, que su consumo era de carácter particular y asociado al ámbito privado. Un ejemplo muy claro de este tipo de anuncio es el que sigue: «En la librería de Josef Niel, calle de San Francisco, se hallará toda suerte de música y canciones para canto con acompañamiento de piano y de guitarra»[9].

ENSEÑANZA MUSICAL

Toda esta práctica musical necesariamente tuvo que estar sustentada por una enseñanza que se impartía o bien en academias de letras junto con otras materias, o bien por profesores de música. Estos maestros encontraron en las hojas de prensa un espacio idóneo donde brindar sus servicios a aquéllos interesados en el aprendizaje de algún instrumento. Aquí podemos ver algunos de estos casos como el de este profesor de arpa italiano: «En la barbería de la Plazuela de las Nieves, darán razón de un maestro de arpa italiano, que enseñará a tocar este instrumento, por música, a cualquier persona que lo solicite»[10]; el del Señor Salles, profesor de guitarra: «El señor Salles, hijo, profesor de guitarra, que acaba de llegar a la ciudad, hace saber al público, que cualquiera persona que quiera servirse de sus conocimientos tendrá la satisfacción de enseñarle»[11]; o de don José León que brindaba un método destinado a señoritas que practicaban el canto acompañadas al piano:

> Don Josef León, Profesor de Música, teniendo presentes los progresos que se notan diariamente en los que se dedican al estudio del Forte-piano, y principalmente en las muchas Señoritas que se aplican al canto con acompañamientos de este instrumento, y observando la dificultad con que en el día pueden hacerse unos y otros con piezas selectas de Autores acreditados, en cuyo estudio se adquiere la delicadeza del gusto con el conocimiento de la verdadera filosofía música; ha dispuesto abrir subscripción a una completa colección de dichas piezas vocales con acompañamiento de Forte-piano […][12] .

Entre todo el material recopilado hemos encontrado un anuncio que por varios motivos nos ha resultado de gran interés. En primer lugar porque en sí mismo engloba los tres aspectos que acabamos de tratar: la venta de partituras, la enseñanza musical, y la venta y alquiler de instrumentos; pero sobre todo porque es el único de estas características en el que hemos hallado

[8] El texto completo de estos anuncios puede consultarse en *ibíd.*, 1-XII-1817, págs. 2-3; *ibíd.*,1-V-1819, págs. 1-2; *ibíd.*, 24-I-1820, pág. 1.
[9] *Ibíd.*, 13-III-1810, pág. 4.
[10] *Ibíd.*, 26-XI-1804, pág. 348.
[11] *Ibíd.*, 24-II-1805, págs. 223-224.
[12] *Ibíd.*, 1-VII-1809, pág. 830.

alguna referencia a F. J. Haydn pues, como se puede leer en sus primeras líneas, en él se ofertan partituras para piano de los más célebres autores entre los cuales se encuentra el maestro austriaco:

> En la librería del Hortal, plazuela del Correo, se hallarán todo género de música para forte-piano y otros instrumentos de los mejores autores como son *Bontempo, Beethoven, Griesbach, Buntings, Hayden, Pleyel, Dusek, Mozart, &c. &c.* Un nuevo método de aprender a tocar el piano, traducido del inglés por *Clementi*: la continuación del estudio adjunto o separado por el mismo. Método de tocar arpa: colección de todas las canciones patrióticas por varios autores: ídem de Walhs, contradanzas, y rigodones; de sonatas, rondós, oberturas, canciones, dúos y arias italianas, boleras, &c.
> Se venden y alquilan pianos ingleses verticales y horizontales primorosamente labrados, con teclas adicionales diapasones de seis y medio de cola y cuadrados. Readmiten encargos de música para copiar y para componer pianos afinados[13].

NOTICIAS MUSICALES NACIONALES E INTERNACIONALES

El notable interés que la sociedad gaditana demostró por estar al día de los sucesos más relevantes que tuvieron lugar no sólo a nivel local sino también en el resto del reino y del continente, trascendió al ámbito musical. Este hecho lo corrobora el amplio y variado abanico de noticias de naturaleza musical que se difundieron a través de la prensa. Aquéllas pertenecientes al ámbito nacional solían ser, por lo general, extractos de incipientes críticas musicales acerca de estrenos operísticos en ciudades como Madrid y Barcelona. La aparición de estas crónicas se justifica por la gran afición que, desde el siglo XVIII, los gaditanos habían demostrado por este género musical. La lectura de estas reseñas permitía a los aficionados estar al día de los principales repertorios en otras ciudades españolas, conocer las obras de mayor éxito y a los cantantes más afamados. Como muestra podemos ver este artículo remitido por el *Diario de Barcelona* en el que se da noticia de la representación en aquella ciudad de la primera ópera de Ramón Carnicer, *Adele di Lusignano*:

> La segunda representación de la ópera de *Adele di Lusignano,* ejecutada en la noche del 31 del mes próximo pasado, ha calificado del modo más convincente el relevante mérito de la música puesta en ella por el maestro D. Ramón Carnicer. Los inteligentes no podrán negarla el justo atributo del aprecio. Verla brillar con frecuencia las felices ideas de un genio naciente, y las muchas bellezas de una imaginación exaltada en las deliciosas leyes de la armonía. Conocerán, en fin que el Sr. Carnicer no es el hijo menos amado de Euterpe, y que en la música de *Adele di Lusignano,* primera producción, en grande, de su ingenio, se ha elevado a la encantadora esfera en que solo pueden habitar los predilectos vástagos de Apolo […][14].

[13] *Ibíd.*, 4-X-1812, pág. 388.
[14] *Ibíd.*, 16-VI-1819, págs. 1-2.

Junto con las noticias de carácter nacional también pudieron leerse algunas llegadas del extranjero en las cuales lo habitual era informar sobre la actividad musical en los teatros de las principales capitales europeas. Ejemplo muy representativo de este tipo de noticias es la siguiente extractada de la *Crónica científica y literaria* en la que se dan noticias operísticas de los teatros italianos de Milán, Venecia, Florencia y Turín y del teatro de París:

> Los periódicos italianos se quejan del astro maligno que ha reinado durante el año pasado en los teatros principales de Italia. En Milán se ha silbado una ópera de Winter, otra del célebre Mayer lo ha sido en Venecia; en Florencia y en Turín los espectadores han dado señas nada equívocas de desaprobación, en Genova dos de las mejores cantoras han perdido la voz, y en Placencia ha sido tal el disgusto que el empresario ha tenido que huir.
> En la gran ópera de Paris se está dando la antigua y celebre composición de Spontini, intitulada *las Danaidas.* Lo más notable de esta representación, es la escena última que representa todos los horrores infernales inventados por los poetas del paganismo. Este cuadro (dice un diarista) no puede describirse. Es preciso verlo; y procurar olvidar pronto lo que se ha visto. *(Crónica científica y literaria)*[15].

Si bien es cierto que las noticias de naturaleza operística fueron las más abundantes en estos años, también hemos encontrado otras en las que se da cuenta de sucesos musicales de otra índole. Este es el caso de la reseña aparecida en diciembre de 1817 en la que se informa sobre la muerte del compositor Mehúl y que narra todo lo que rodeó a su entierro en la capital francesa[16]. En cualquier caso y a medida que avanzamos en el siglo, podemos decir que se percibe un aumento de noticias musicales en general, y en particular de aquéllas relacionadas con Rossini y el estreno de sus óperas en diversas capitales europeas, coincidiendo este hecho con la representación de las primeras obras de este compositor en el Teatro Principal de Cádiz.

REFERENCIAS A F. J. HAYDN EN LA PRENSA GADITANA

Una vez descrito el marco musical gaditano de los primeros años del siglo XIX, nos centraremos en el ámbito músico-teatral para hablar de la presencia de la obra de F. J. Haydn utilizando como fuente fundamental la cartelera teatral que diariamente se anunciaba en la prensa. En este punto cabe señalar que la música de este compositor gozaba ya desde el siglo anterior de un gran reconocimiento por parte de los gaditanos. Prueba de ello es el encargo que desde la ciudad de Cádiz recibiera Haydn para la composición de *Las Siete Palabras* que se estrenaron en la Semana Santa de 1786-87 y que

[15] *Ibíd.*, 4-III-1818, págs. 2-3.
[16] Se trata de una crónica bastante detallada en la que se narran hechos como el gran número de literatos, músicos y actores que acompañaron los restos del compositor, o las piezas que se interpretaron en el funeral. El texto completo puede consultarse en *ibíd.*, 15-XII-1817, pág. 3.

regularmente han sido interpretadas en el Oratorio de la Santa Cueva desde su estreno hasta nuestros días[17].

Dentro de la estructura de las funciones ofrecidas en el teatro gaditano la música siempre tuvo un papel primordial. Por lo general éstas solían dar comienzo con una sinfonía de cuyo compositor rara vez se daba algún tipo de referencia. Sin embargo hemos podido rescatar algunas excepciones a dicha práctica que además coincidieron con la interpretación de sinfonías del compositor que nos ocupa. En la siguiente tabla pueden verse todas las funciones en las que podemos afirmar se interpretaron obras de Haydn, porque así lo señala la cartelera, aunque no dudamos que en todos estos años tuvieron que ser muchas más:

Tabla I: Obras de F. J. Haydn interpretadas en el teatro principal de Cádiz (1803-1813)[18]

Fechas	Obra	n.º interpretaciones	Total interpretaciones
1803 (14-17 julio)	Sinfonías	4	15
1812 (2, 3 y 7 Mayo) (8 Junio) (16 Julio) (21-23, 30 Octubre)	Sinfonías	9	
1813 (22, 23 Marzo)	Andante con variaciones	2	

En cualquier caso no deja de ser significativo que esta costumbre, que en contadas ocasiones se quebrantaba, sí lo hiciera en dos casos únicos y muy concretos: cuando se trató de sinfonías de Haydn o, curiosamente, cuando las sinfonías programadas pertenecieron a Pleyel, el que fuera alumno del compositor austriaco y uno de los músicos más de moda en la Europa de aquellos años.

Obviamente esto no es casual sino que responde al interés que la obra de Haydn despertaba en el público que asistía a las funciones teatrales y que probablemente pudo ser utilizado como reclamo para fomentar la asistencia a determinadas representaciones.

Como prueba de esto podemos señalar la función del 14 de julio de 1803 cuyo anuncio en la cartelera por primera vez atribuía la autoría de la sinfonía que se iba a ejecutar a Haydn y en la que, casualmente, se avisaba de un aumento en el precio de los boletines. El mayor número de funciones registradas en que interpretaran obras de este compositor coincide con el año de 1812, en pleno conflicto con los franceses. En estas fechas encontramos casos significativos como el de las funciones celebradas en el mes de mayo coincidiendo con los días en que se conmemoraban los *Levantamientos del dos de mayo*, o las de los días 16 de julio y el 30 de octubre en las que era conveniente

[17] El origen y las circunstancias que rodearon el encargo de dicha obra desde la ciudad de Cádiz han sido estudiados en el siguiente artículo: DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, «Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza», *Revista de Musicología*, XXVI, n.º 2 (2003), págs. 491-512.

[18] Para la realización de esta tabla se han consultado los siguientes periódicos de la época: *Diario mercantil de Cádiz, Redactor General* y *El Conciso.*

la asistencia masiva de público al teatro por estar sus recaudaciones destinadas a beneficio del ejército.

Otro de los espacios en los que más sobresalió la obra de Haydn fue en las llamadas «tertulias» o «academias de música», que no eran más que conciertos celebrados en el teatro coincidiendo con las épocas en que éste interrumpía su actividad, generalmente en tiempo de Cuaresma o en la época estival, y que solían estar organizados por aficionados pertenecientes a la clase alta de la sociedad. El acceso a estas reuniones musicales no se conseguía únicamente adquiriendo una entrada sino que los asistentes debían observar ciertas normas, algunas bastante rígidas, que entre otras cosas exigían un cierto decoro en la manera de vestir. En cualquier caso las disposiciones que se requerían tenían un carácter bastante disuasorio para el resto de la sociedad.

En cuanto a los repertorios que allí se interpretaban es muy probable que fueran los propios organizadores, que suponemos tenían un cierto nivel en cuanto a cultura musical, los que propusieran la interpretación de obras de determinados compositores. De esta manera se justifica que la obra de Haydn estuviera presente en estos conciertos junto con la de otros de los autores más en boga del momento.

Las primeras academias en las que se interpretaron obras de Haydn tuvieron lugar en la temporada de verano de 1803. En la celebrada el 25 de agosto, se programaron varios números vocales de diferentes óperas, que fueron interpretados por algunos miembros de la compañía del teatro, y un tema con variaciones del maestro Haydn. En la tercera de las academias para esa misma temporada, el programa fue muy similar: números vocales acompañados de piezas instrumentales en las que de nuevo tuvo protagonismo el compositor austriaco con una «célebre sinfonía» interpretada en dicha academia[19].

Para la Cuaresma del año 1807 se programaron un total de ocho tertulias y en ellas una vez más se interpretaron varias sinfonías de Haydn junto con obras de compositores como Mozart, Mehúl, Beethoven y otros consagrados por su aportación a la ópera como Fioravanti o Paisiello[20]. En total se llevaron a cabo cuatro sinfonías: dos para la segunda de las tertulias, una en la tercera y una en la quinta. De todas las sinfonías que se interpretaron sólo hemos podido aproximarnos a identificar una de ellas, la que se ejecutó en la tercera de las academias y que se anunció con el título de «La Turca»[21]. Si bien no hay ninguna sinfonía del compositor que responda a ese nombre, es muy probable que se tratara de una de las sinfonías Londres, concretamente la n.º 100 conocida como la «sinfonía militar», compuesta bajo la influencia del exotismo sonoro de las bandas de jenízaros que atraería a otros compositores como Mozart, Beethoven y que dio lugar a una forma de componer

[19] El programa completo de estas academias puede consultarse en el *Diario mercantil de Cádiz*, 25-VIII-1803, pág. 468; e *ibídem*, 5-IX-1803, pág. 20.

[20] Las fechas en que se celebraron estas tertulias musicales y sus respectivos programas completos, a excepción del correspondiente a la primera que no se publicó, son las siguientes y pueden consultarse en *ibíd.*, 19, 22, 24 y 25 de febrero y 1, 5, 8, 12 y 15 de marzo.

[21] *Ibíd.*, 22-II-1807, pág. 212.

denominada *a la turca* caracterizada por la utilización de instrumentos de percusión como triángulos, timbales o platillos.

A medida que avanza el siglo XIX la música de Haydn, al igual que la de otros compositores con los que compartió cartel, iría perdiendo protagonismo tanto en las tertulias como en las funciones teatrales. La última noticia que hemos encontrados es ya de marzo de 1818 para un concierto en el Teatro Principal de la ciudad a cargo del Señor Fency y su esposa en el que se interpretó una sinfonía de nuestro compositor:

> El profesor de violoncelo D. Jose Fency y su esposa la Sra. Erminia dan la siguiente academia de música vocal e instrumental.=Primera parte: 1º Una grande sinfonía del célebre Hayden: 2º Adagio y Rondó de un concierto de violoncelo de Romberg, ejecutado por el Sr. Fency; 3º La obertura de la ópera *Los ciegos de Toledo*, y 4º Una cavatina del maestro Per, cantada por la Sra. Erminia, Segunda parte: 1º La obertura de la ópera titulada *La jornada de las aventuras*, música del maestro Mehul; 2º Variación en el violoncelo por el Sr. Fency sobre varios aires rusos, música de Romberg; 3º Un alegro de sinfonía, y 4º Grande Aria con coros del maestro Portogalo que cantará la Sra. Erminia.=A las siete y media[22].

CONCLUSIONES

Para la realización de este trabajo la prensa ha resultado ser una valiosa fuente que nos ha permitido reconstruir algunos aspectos de la actividad musical que se desarrolló en Cádiz en los primeros años del XIX. En cuanto a Haydn, no tratamos de evidenciar una mayor o menor presencia de la música de este compositor en los ambientes musicales gaditanos en comparación con los de otras ciudades; simplemente podemos constatar que su obra gozó de un notable reconocimiento por parte de los aficionados filarmónicos que demostraron apreciarla y ser conocedores de las modas y tendencias musicales imperantes en Europa.

[22] *Ibíd.*, 1-III-1818, pág. 4.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

HAYDN PARA TODOS: LA TRANSCRIPCIÓN PARA BANDA DE MÚSICA DEL MINUETO DE LA *SINFONÍA N.º 100* «MILITAR» POR MARIANO SAN MIGUEL (1879-1935)

Isabel M.ª Ayala Herrera
Universidad de Jaén

Resumen:

Entre los principales canales de difusión y conformación del repertorio para banda de música en España desde finales del siglo XIX destacaron las publicaciones periódicas y editoriales musicales. En este sentido, la revista *Harmonía*, fundada en 1916 por Mariano San Miguel (1879-1935), constituyó un auténtico y longevo estandarte para la institución bandística. Junto con artículos variados de personalidades de la talla de Julio Gómez, Conrado del Campo, Adolfo Salazar, Tomás Bretón o Bartolomé Pérez Casas, se editaron en *Harmonía* múltiples obras, clasificadas en dos secciones, según el género y tipo de formación. Dentro de la Primera Sección, para gran banda, se incluyeron transcripciones de un alto número de obras orquestales, gracias a lo cual la música europea pudo llegar a los oídos del gran público cumpliendo un papel de culturización sin precedentes.

En el presente artículo contextualizaremos y analizaremos la instrumentación realizada por Mariano San Miguel del Minueto de la *Sinfonía n.º 100* «Militar»de Haydn comparándola con la partitura original —adaptaciones de plantilla, cambios tonales y formales—, y estudiaremos su repercusión en la programación de distintas agrupaciones.

Palabras Clave: Haydn, Sinfonía Militar, San Miguel, banda de música

Abstract:

Periodical press and music publishers are among the most important shaping and disseminating channels of the brass band repertoire in Spain since the late nineteenth century. In this regard, the journal *Harmonía*, founded in 1916 by Mariano San Miguel (1879-1935), was a genuine and long-lasting standard for the band. *Harmonía* published miscellaneous articles by personalities of the stature of Julio Gomez, Conrado del Campo, Adolfo Salazar, Tomas Breton and Bartolomé Pérez Casas, as well as many works, classified into two sections by gender and instrumental group. The First Section included transcripts of a large number of orchestral works, which allowed European music reach the ears of the public and played an unprecedented role of acculturation.

In this article, I will examine and put in context Mariano San Miguel's scoring of the 'Minuet' from the *Symphony No. 100* "Military" by Haydn. Moreover, I will compare it to the original —instrumental adjustments, tonal and formal changes— and determine its impact in different ensembles' programming.

Keywords: Haydn, Military Symphony, San Miguel, instrumental group

Referencia bibliográfica:

AYALA HERRERA, Isabel M.ª, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la *Sinfonía n.º 100* "Militar" por Mariano San Miguel (1879-1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

LA MÚSICA ORQUESTAL EN EL REPERTORIO BANDÍSTICO ESPAÑOL: ¿UN VALOR DEMÓTICO?

Uno de los grandes debates estéticos generados en torno al fenómeno bandístico en España se ha centrado en la pertinencia de la programación e interpretación de transcripciones de obras orquestales. Para algunos críticos, con Julio Gómez a la cabeza, dicha práctica era necesaria al suponer un «saneamiento del repertorio» que contribuía a la europeización de la vida musical de poblaciones y ciudades pues, de otro modo, la gran música no podría llegar al gran público. Así, en 1941, afirmaba lo siguiente:

> Nuestros empingorotados críticos que desprecian olímpicamente las bandas y hablan irónicamente de las transcripciones, no saben lo que se dicen. Que la Banda Municipal de Madrid interprete transcripciones de música de cámara es, indudablemente, un atentado al arte y al buen gusto. Porque en Madrid hay o debe haber corporaciones apropiadas para ese y para todos los géneros. Pero que en la plaza de un pueblo de cien vecinos se oiga el *Larghetto de clarinete* de Mozart, es un acto evangelizador por el cual merece una estatua quien lo realiza. Y este milagro lo ha hecho Mariano San Miguel en *Harmonía* y lo siguen haciendo todos los días sus beneméritos continuadores[1].

Paradójicamente, y a pesar de este funcionalismo, Gómez defendía la configuración instrumental propia de las bandas frente a los partidarios de la «metamorfosis de las bandas en orquestas» por medio de la introducción de instrumentos de cuerda —las llamadas bandas sinfónicas—, al ser ambas órganos de expresión diferentes y perfectamente compatibles. En el otro lado de la balanza, autores como Adolfo Salazar se inclinaban hacia la idoneidad de un repertorio específico ante la imperfección de la banda para interpretar el sinfónico. En esta línea, uno de los máximos detractores de las bandas de música y, más aún, de la práctica generalizada de la transcripción de obras orquestales para banda, fue Carlos Bosch, quien comentaba al respecto de la labor de músicos de la talla de Ricardo Villa, Bartolomé Pérez Casas o Enrique Fernández Arbós:

> El alegato vulgarizado era el decir que de esa manera se hacía labor cultural en la música, aproximando y difundiendo las obras más preclaras entre el pueblo. Nada peor que la falsa cultura, el presentar las creaciones adulteradas, extender la cámara al paseo municipalizado: No es el arte el que ha de llevarse al público, sino el público al arte [...]. El arte es un lujo del espíritu y lo exige así[2].

[1] GÓMEZ, Julio, «Harmonía y la cultura musical española», *Harmonía*, año XXV (enero-marzo, 1941), pág. 6. Citado por MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez: Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, pág. 465.

[2] Citado en MAS QUILES, Vicente, «La música sinfónica para banda», *Primeras Jornadas sobre Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana*, *Alicante, 25, 26 y 27 de Septiembre de 1992*, Alicante, Diputación, 1995, págs. 7-20: 17.

Para el firmante Juan del Brezo[3] el plagio de la orquesta debía evitarse a toda costa porque muchas obras eran impracticables por las bandas salvo que «cometieran barbarismos y torsiones». Sin embargo, defendía el «valor demótico o popular» de bandas y orfeones, haciendo un paralelismo con la escritura en que derivó la jeroglífica, pues ambos órganos «mantienen viva la afición, pero también crean, adiestran y hacen músicos», lo que se mejoraría con la depuración del repertorio[4].

En la presente comunicación nos preguntamos si el concepto de autenticidad está por encima de la difusión y actualización del mensaje musical, si el hecho de transcribir las obras orquestales no incrementa el «valor demótico» o democratizador de la banda en lugar de desprestigiarla, hasta qué punto este procedimiento constituyó una imposición de editores y directores o más bien respondía a la demanda del público, y si, frente a la tendencia de promover un repertorio específico, los arreglos de obras orquestales constituyen un valor semántico dentro de los programas para banda.

La práctica de la transcripción de obras concebidas para orquesta, piano u otros conjuntos instrumentales, se generaliza en el siglo XIX cuando la música de moda europea, tanto de salón como orquestal —oberturas y arias de óperas, sinfonías, conciertos, bailables—, difundida en buena parte por las editoriales del momento, no podía ser interpretada por las plantillas originarias, empleándose en su lugar los efectivos disponibles en las capitales de provincia, ciudades y pueblos. Las bandas militares y civiles jugaron, por tanto, en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX un papel crucial de propagación de estos géneros sustituyendo, en cierto modo, a la orquesta. De hecho, algunos compositores célebres fomentaron la transcripción y arreglos para bandas de música como medio para divulgar su obra. Para Armin y Wolfang Suppan,

> fuera de los grandes centros, la música en el siglo XIX fue proporcionada en gran medida por las bandas locales, que jugaron un papel importante en la difusión de la música de todo tipo. Además de marchas, la mayor parte del repertorio de bandas militares y civiles a lo largo del siglo consistió en arreglos o transcripciones de oberturas, sinfonías, óperas y oratorios de compositores como Beethoven, Weber, Rossini, Liszt, Verdi, Tchaikovsky, Brahms y Bruckner. Las arias eran interpretadas por instrumentos solistas, mientras que al resto de la banda se confirió la parte de la orquesta —un estilo de arreglo utilizado también por bandas de harmonía de finales del siglo XVIII—, y cada melodía era introducida por una cadencia del instrumento. Algunos compositores fomentaron la práctica de la transcripción ya que contribuía a difundir sus obras. Wagner, por ejemplo, nombró a Artur Seidel para hacer los arreglos para banda de viento de sus

[3] Pseudónimo del crítico Juan José Mantecón.

[4] Citado en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía*, Madrid, editora de música para banda», en Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscellànea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat, Secretariado de Publicaciones, 1998, págs. 223-266: 234.

últimas composiciones, y Rossini y Liszt pidieron a directores de banda transcribir sus trabajos[5].

Además del papel de difusión de música culta se recurrió a la transcripción para apoyar la gestación de géneros propios al no existir repertorio suficiente creado *ex profeso*, satisfaciendo la creciente demanda de la sociedad de la época. Esto ocurrió desde mediados del siglo XIX, por ejemplo, en la marcha procesional donde se asistió no sólo a una transferencia instrumental sino a una importación de géneros orquesta-banda. Prueba de ello, cabe citar la marcha *Ione* o *L´ultimo giorno di Pompei*, aún interpretada en la actualidad, adaptación de un aria del drama lírico en cuatro actos de E. Petrella del mismo título (1858), realizada y publicada por José Gabaldá en 1867 en *El eco de Marte*[6].

El protagonismo cada vez mayor que fue adquiriendo la música para banda, tanto transcrita como original, tiene su reflejo en la edición musical española desde mitad de siglo. Mariano Soriano Fuertes, en su *Calendario histórico musical de 1873*, publicado en Madrid por Antonio Romero, dedica un artículo laudatorio a este incansable editor en el que hace un balance de los dieciséis años de vida de la Casa (1856-1872). Así, de un total de 3.015 publicaciones —obras nacionales e importadas entre métodos de enseñanza, estudios, composiciones de varios géneros, reproducciones—, 450 piezas fueron destinadas a banda militar, tanto originales como arregladas[7]. Este porcentaje es significativo de la presencia creciente de la banda como receptora y consumidora de música tanto de obras de moda importadas de otros ámbitos —orquestal, operístico, salón— como de composiciones específicas que iban enriqueciendo su repertorio y, por tanto, de su demanda social.

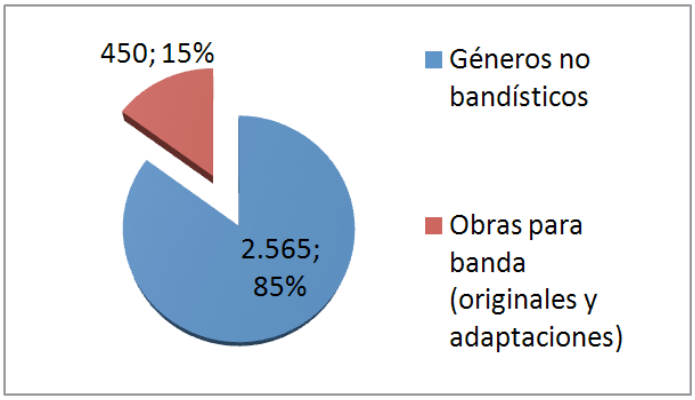


Gráfico I: Porcentaje de música para banda del total de las obras editadas por Antonio Romero (1856-1872). Fuente: SORIANO FUERTES, Mariano, *Calendario histórico musical de 1873,* Madrid, Antonio Romero, 1873, pág. 97.

[5] SUPPAN, Armin y SUPPAN, Wolfang, «Band. III. Mixed wind band. 5. Repertory», en Keith Polk *et al.* «Band (i)», en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [cit. 15 Oct. 2009]. Traducción propia, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774

[6] AYALA HERRERA, Isabel M.ª, «Música de palio», *Cum fratre: Anuario de la Federación de Cofradías de Semana Santa de Guadix*, n.º 1 (2007), págs. 70-81.

[7] SORIANO FUERTES, Mariano, *Calendario histórico musical para el año de 1873*, Madrid, Antonio Romero, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873, págs. 96-99.

Como ejemplo temprano de la variedad del repertorio bandístico, valga citar la sección *El eco de Marte*[8], serie de música militar, del *Suplemento al Catálogo general de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía (n.º 69)*[9] de 1883, donde de las seis obras relacionadas, todas de mediados del XIX, dos son transcripciones para banda, una de un vals para piano y otra de un aria de ópera —orquesta—.

Tabla I: Serie de música militar *El eco de Marte*. Fuente: *Suplemento al Catálogo general de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía (n.º 69),* Madrid, Antonio Romero (ed.), 1883, pág. 3.

Autor	Título	Género	Año	Precio (pesetas)
Pozzi	*Recuerdo de Viesgo*	Vals	1848	7,50
Roig	*El Ingeniero*	Pasodoble	1849	6
Espinosa	*Marcha* núm. 6	Marcha	1850	6
Roig	*El telégrafo y ferrocarril*	Galop polka	1851	4
Halevy	Aria de tenor y final del cuarto acto de la ópera *La hebrea*	Transcripción	1852	7,50
Oudrid	Pasodoble sobre motivos de la zarzuela *El Molinero de Subiza*	Pasodoble	1853	3,50

Las bandas de provincias solían realizar peticiones a las editoriales suscribiéndose a las series o encargando guiones o papeles sueltos. En el caso jiennense, Manuel Romero Durán, director de la banda del Hospicio de Hombres de Jaén, hace en 1879 un pedido de «ciertas partituras y piezas de música modernas», bastante ilustrativas del repertorio de la época. El encargo es realizado a José Antonio López, vecino de Valencia, director de la música de la Academia de Infantería de Toledo y de la publicación musical *La lira*[10]. En la relación priman las transcripciones de números de óperas, principalmente italianas —Verdi, Bellini—, música de salón y música bailable —valses, polcas, schottischs, habaneras, mazurcas y redowas— sobre marchas

[8] Entre los medios utilizados por Romero para difundir la música de banda militar cabe destacar la serie *El eco de Marte*. Fundada en 1856 por José Gabaldá, con periodicidad mensual, posteriormente fue adquirida (1867) y continuada por Antonio Romero entre 1868 y 1894. CASARES RODICIO, Emilio, «Gabaldá Bell, José», en Casares Rodicio, Emilio et al. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. V, pág. 297. En la publicación aparecen transcripciones de arias de óperas —Verdi, Meyerbeer o Halevy por Milpager (primer director de la banda de San Sebastián) y Ferrocci— y más tarde de números de zarzuelas —Fernández Caballero por Lladó o Martín y Elexpuru— junto con piezas orquestales —Beethoven por Lladó—. Además de las obras importadas, se editaron originales para banda como marchas fúnebres y triunfales, pasodobles, dianas, fantasías militares, fantasías sobre motivos de ópera, toques militares, himnos, música religiosa, y música de salón, bailables o de divertimiento de la época como valses, tangos, boleros, polkas, habaneras, schottischs, mazurcas, rigodones, gavotas —tanto originales como instrumentaciones— e incluso géneros híbridos como —pasodoble-polka, etc. —.

[9] No ha sido posible localizar el catálogo completo.

[10] No se corresponde con ninguna de las publicaciones coincidentes en el título referenciadas en el catálogo de TORRES MULAS, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

—militares y fúnebres, tanto originales como transcritas (Thalberg)—, pasodobles, aires andaluces y música religiosa[11].

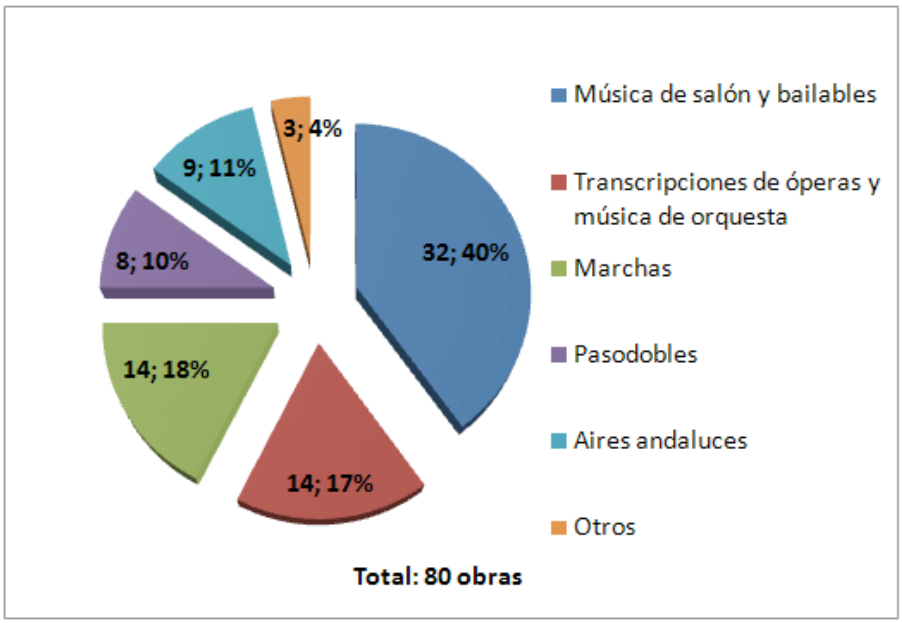


Gráfico II: Distribución por géneros de las obras encargadas por Manuel Romero para la Banda de Música del Hospicio de Hombres de la Diputación de Jaén (1879). Fuente: Archivo de la Diputación Provincial de Jaén, leg. 2.224-9.

No es casual que algunas de las piezas, así como el reparto por géneros, coincidan con los programas interpretados por otras bandas españolas de la misma época[12].

En 1890, Louis Dotesio, dentro de su ambicioso proyecto editorial, imprime en Bilbao su *Catálogo de las obras publicadas por esta casa, incluso las del célebre compositor el maestro Don Nicolás Ledesma,* que divide en tres secciones: 1.ª, «Métodos, estudios y música para piano y para canto y piano»; 2.ª, «Música religiosa vocal»; 3.ª, «Música instrumental». Dentro de esta última, se incluye la publicación de obras para pequeña banda de música con 48 composiciones de autores españoles, con predominio de música de salón —schottischs, mazurcas, valses— y danzas españolas —jotas, zortzicos, habaneras— sobre los géneros propios —pasodobles o marchas—. Sin embargo, no se contemplan transcripciones de música orquestal.

Seis años después, Casa Dotesio asumió la editorial de Antonio Romero, junto con otros 70 fondos, consiguiendo el monopolio total de la

[11] Archivo de la Diputación Provincial de Jaén, leg. 2.224-9. Agradecemos la información facilitada al respecto a Virginia Sánchez López. En la mayoría de las obras no figura el autor, pero sí el número de referencia de la publicación y su precio, ascendiendo a un total de 250 pesetas.

[12] En concreto, la Banda Municipal de Murcia interpretó en los conciertos al aire libre entre 1865-68 y 1871-75 transcripciones de óperas —*Lucrezia Borgia* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti; *La Sonámbula,* de Bellini; *La traviata*, *Nabucco*, *Las vísperas sicilianas* o *El trovador* de Verdi— que aparecen en el listado de peticiones de Manuel Romero para la Banda del Hospicio de Jaén. CLARES, M.ª Esperanza, «Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)», *Revista de musicología*, n.º 28/1, 2005, págs. 543-562.

edición musical del país al convertirse en 1911 en Unión Musical Española[13]. Su *Catálogo general de las obras de música instrumental* […] de 1901 se divide en cuatro secciones: 1.ª, «Tratados de armonía, composición e instrumentación»; 2.ª, «Música para varios instrumentos»; 3.ª, «Obras para orquesta»; y 4.ª, «Música para banda militar en partitura» con instrumentaciones asequibles para cualquier banda[14]. El abanico de géneros y número de obras se amplía con un total de 259 piezas:

Tabla II: Sección «Música para banda militar en partitura». Fuente: *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya* […], Madrid, Casa Dotesio, 1901, págs. 17-21.

Géneros	Número de obras
Fantasías y transcripciones de obras compositores españoles y europeos (Auber, Bellini, Gounod, Haydn, Meyerbeer, etc.)	39 (15 de ellas de compositores centroeuropeos, franceses e italianos)
Aires españoles	20
Pasodobles	97
Marchas e himnos	17
Valses	21
Polkas Polkas-mazurkas Schottischs Habaneras, tangos, etc. Galop, rigodones	35 18 6 6 2
Total	**259**

Es significativo el crecimiento en la edición de pasodobles (37%), que superan en número a las piezas de moda y bailables (32%) y a las transcripciones de música orquestal (15%), género éste en el que se observa un gran interés por compositores españoles.

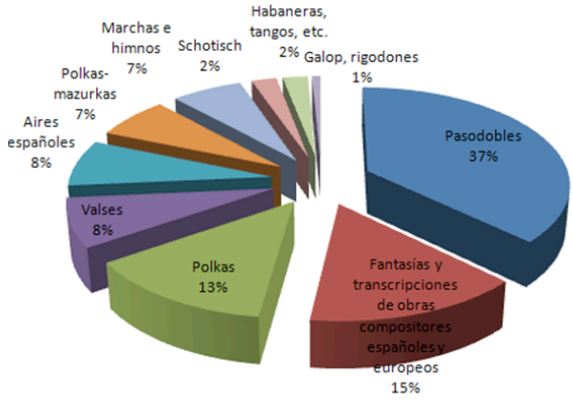


Gráfico III: Porcentaje de obras editadas para banda de música según su género.

[13] Para profundizar en el tema, consúltese GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936,* Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, así como su prólogo a ACKER, Yolanda *et al.* (eds.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000.

[14] *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya […]*, Madrid, Casa Dotesio, 1901, págs. 17-21. Estaban disponibles en 16 papeles sueltos —Filarmónica—: Requinto en re b, flautín en re b, 3 clarinetes en si b, 2 cornetines en si b, 2 fliscornos en si b, 2 trombones en do, barítono en do, 2 bombardinos, 2 bajos en do, bombo y platillos. Agradecemos la ayuda desinteresada de Isabel Domingo Montesinos, personal de la BNE, en la consulta y cotejo de datos.

Gráfico IV: Autoría española o europea de las transcripciones y fantasías

El mismo orden de enumeración de los géneros implica ya una categoría incipiente, anticipando de algún modo la clasificación de la revista *Harmonía* quince años más tarde. Hemos de señalar, en relación con el tema que nos ocupa, que en dicho catálogo hemos hallado las primeras referencias a transcripciones de música de Haydn para banda, en concreto el Adagio del *Cuarteto nº 44* (*sic.*) y el Cantabile del *Cuarteto, op. 76* (*sic.*)[15].

Por otra parte, también era frecuente el proceso contrario, es decir, obras pensadas para banda de música se publicaban en versión reducida para piano, quizás por el coste, con el fin de que *a posteriori* cada director de banda las instrumentase adaptándolas a la idiosincrasia de su plantilla, o simplemente pudieran ser interpretadas en otros círculos domésticos o de salón[16].

Los tratados de instrumentación de la época ya hacen alusión a la transferencia tímbrica orquesta-banda de música. Así, F. J. Fétis, en su citado *Manual de compositores, directores de orquesta, maestros y músicos mayores*, posteriormente ampliado por sus continuadores F. A. Gevaert y E. Tinel, afirma:

> Los clarinetes son para la música militar lo que son los violines para la orquesta de ópera o de concierto, y así deben hallarse en ella en un número mucho mayor que los otros instrumentos, por estarles confiadas las partes principales; sin embargo, sucede respecto a él, lo mismo que al violín, porque su número es demasiado corto en la mayor parte de las bandas de música militar o de harmonía[17].

[15] No podemos precisar exactamente el número del catálogo de Hoboken al no haber localizado dichas transcripciones.

[16] Este es el caso de varios pasodobles del compositor jiennense Lorenzo Suárez Godoy (1849-1920), entre ellos *Viva Jaén* y *Viva tu mare*, publicados en Barcelona por Roger y Vidal (188?) en reducción para piano.

[17] FÉTIS, François-Joseph, *Manual de compositores, directores de orquesta, maestros y músicos mayores […]*, París, 1845; Navarro, F. (traducción al castellano), Madrid, 1873, pág. 62; GEVAERT, François Auguste, *Traité général d'instrumentation: exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, a la musique d'harmonie et de fanfares […]*, Gand, Gevaert, 1863; PARADA Y BARRETO, José (traductor al castellano), Madrid, Eslava, 1873. GEVAERT, François Auguste, *Cours méthodique d'orchestration*, Paris-Bruxelles, Lemoine & fils éditeurs, [1890]. Felipe Pedrell dedica un artículo a Fètis y Gevaert y otro a Tinel en sus *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*: *estudios de vulgarización*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909, por elevar el Conservatorio de Bruselas a la máxima categoría y convertirlo en modelo para las instituciones de enseñanza musical desde mediados del XIX.

En España, Mariano Blázquez de Villacampa dedica un apéndice en su *Manual de música* de 1879 a «la instrumentación de orquesta y banda, y el colorido instrumental», donde retoma las palabras de Fétis y sugiere que la transcripción sea lo más fiel posible al original:

> El clarinete es, en la banda, lo que el violín en la orquesta […]. El cuarteto de instrumentos de arco se reemplaza con los clarinetes y el bombardino ó sarrusofón […]. La parte de los violones (violoncellos) es ejecutada á menudo por el sarrusofón bajo en si bemol y duplicada algunas veces por el primer bombardino. Finalmente, débese tratar en el trasporte de una pieza desde la orquesta á la banda, que los instrumentos de ésta correspondan en un todo, ó al ménos se acerquen lo posible, á los que en la orquesta jueguen la misma parte, con el fin de que no sea muy ostensible la diversidad de timbres[18].

Pronto se comenzaría a considerar la transcripción como una de las funciones y obligaciones del director de banda y, por tanto, como un mérito para acceder a dichas plaza. Así, en 1894, la oposición a la dirección de la banda municipal de Sevilla ya la contemplaba en uno de sus tres ejercicios: 1.º Teórico; 2.º Compositivo y de transcripción (de piano a banda); 3.º Oral-práctico de interpretación dirección[19].

El *Reglamento orgánico del Cuerpo de Directores de Bandas de Música* de 1934 imponía entre las pruebas obligatorias para acceder a dicho cuerpo, tanto para bandas civiles de primera como de segunda categoría, la transcripción de fragmentos de otras obras además de las pruebas de cultura general, composición, concertación y dirección.

Tabla III: Pruebas obligadas para el acceso al Cuerpo de Directores de Bandas de Música civiles de 1.ª y 2.ª categoría relacionadas con la transcripción. Fuente: Decreto de 3 de Abril de 1934, aprobando el Reglamento orgánico del Cuerpo de Directores de las Bandas de Música, *Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República*, n.º 95, 5-IV-1934, págs. 96-98.

Pruebas 1.ª categoría	**Pruebas 2.ª categoría**
5º Transcripción de fragmentos de obras solistas, camerísticas u orquestales para banda de plantilla determinada.	3.º Transcripción para pequeña banda de un fragmento orquestal

Con el fin de ayudar a los directores de bandas en esta tarea comenzaron a aparecer los primeros tratados técnicos escritos, donde instrumentadores prestigiosos volcaban su experiencia en que la transcripción

[18] BLÁZQUEZ DE VILLACAMPA, Mariano, *Manual de música*, Madrid, Biblioteca Enciclopedia Popular Ilustrada-Tipografía G. Estrada, 1879, pág. 216.

[19] CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla. Desde la inauguración del Asilo de Mendicidad de San Fernando en 1846 hasta la actualidad*, Castilleja de la Cuesta (Sevilla), Francisco José Carmona Solís, 1998, pág. 58.

de orquesta a banda propiamente dicha, de forma efectiva y práctica. Sin duda, fue el de Gabriel Parès (1898) el que catapultaría esta tratadística que será seguido en España por autores como José Franco y Ribate (1943), Rodrigo A. de Santiago (1956) o, más recientemente, por Juan Vicente Mas Quiles (2008)[20].

MARIANO SAN MIGUEL URCELAY (1879-1935) Y EL PAPEL DE LA REVISTA *HARMONÍA* (1916-1959) EN LA EDICIÓN Y DIFUSIÓN DE TRANSCRIPCIONES ORQUESTALES PARA BANDA DE MÚSICA

Sin duda alguna, sería la revista *Harmonía* en su longeva andadura (1916-1959) la que otorgó a la transcripción de obras «clásicas» un puesto de honor en el repertorio de música para banda[21]. Fundada por Mariano San Miguel, con la dirección artística de Julio Gómez, además de publicar artículos diversos de personalidades del panorama musical de la época como el propio Gómez, Adolfo Salazar, Tomás Bretón, Conrado del Campo, Bartolomé Pérez Casas o Ricardo Villa, se convirtió en la principal editora de música de banda en España junto con otras editoriales de prestigio como Unión Musical Española o Música Moderna. Las obras, que se adquirían por suscripción a precios muy económicos favoreciendo su éxito y tirada, estaban divididas en dos secciones:

- Primera Sección —gran banda—: desde el primer número (1916) se publicaron mensualmente obras de dificultad media-alta como fantasías o selecciones de óperas, operetas y zarzuelas, piezas de concierto, suites, poemas sinfónicos, intermedios y otros arreglos y transcripciones de obras clásicas —aproximadamente unas 400 obras editadas—.
- Segunda Sección —pequeña banda—: a partir de 1918 se editaron también composiciones fáciles para pequeña banda entre las que se contemplaban pasodobles, marchas de procesión, bailables, números de zarzuela y obras menores, ya que muchas agrupaciones no podían interpretar las de la primera sección por contar con apenas una «docena de ejecutantes»[22].
- Esporádicamente se editaron obras para piano y canto y para otros conjuntos.

[20] PARÈS, Gabriel, *Traité d'instrumentaction et d'orchestration à l'usage des musiques militares d'harmonie et de fanfare*, París, Henry Lemoine & Cie, 1898; FRANCO Y RIBATE, José, *Manual de instrumentación de banda*, Madrid, Música Moderna, 1943; SANTIAGO, Rodrigo A., *De la transcripción: estética e iniciación a la transcripción para banda*, La Coruña, [s.n.], 1956; MAS QUILES, Juan Vicente, *Apuntes de instrumentación para banda de música*, Valencia, Piles, 2008.

[21] Para profundizar sobre la historia y propósitos de *Harmonía* consúltese MARTÍNEZ DEL FRESNO, «La revista *Harmonía*…», *cap. cit.*

[22] Los motivos esgrimidos para la publicación de la Segunda Sección se expusieron en el editorial de la propia revista, en enero de 1918. MARTÍNEZ DEL FRESNO, «La revista *Harmonía*…», *cap. cit.*, pág. 231.

Uno de los propósitos expresos de *Harmonía* fue el de cumplir la misión de obra de cultura popular, de ahí la gran variedad de géneros editados para satisfacer a todos los públicos. Las transcripciones de música histórica culta eran «escrupulosamente realizadas sobre la partitura original, a diferencia de las malísimas y antiartísticas ampliaciones de una modesta transcripción de piano que vienen hace tiempo envenenando el repertorio de las bandas», y se velaba porque pudieran ser interpretadas tanto por banda numerosa como por pequeña[23]. A pesar de que algunos críticos se mostraban intransigentes con los arreglos, tachándolos irrespetuosos, la Primera Sección era la que daba prestigio a la revista. Así se puso de manifiesto en 1935 cuando, tras un breve paréntesis de apenas diez meses en el que su publicación se vio interrumpida por la aparición de un nuevo apartado para orquesta-jazz, se volvió a reanudar la Primera Sección al comprobar que el «experimento» no funcionaba.

Entre los colaboradores asiduos que transcribieron obras o hicieron arreglos para *Harmonía* a lo largo de su andadura podemos mencionar a Ángel Arias Macéin, Germán Álvarez Beigbeder, Victoriano Echevarría, José Franco Ribate, Julio Gómez, Manuel Gómez de Arribas, José Manuel Izquierdo, Miguel Lafuente Álvarez, Manuel López Varela, Daniel Martín, Salvador Roig, Rodrigo A, de Santiago o Mariano San Miguel entre otros.

Tabla IV: Principales transcriptores de la revista Harmonía con indicación de sus trabajos más destacados. Fuente: Elaboración propia a partir de los índices de la revista y catálogo BNE[24].

Transcriptores	Relación de obras orquestales transcritas para banda publicadas en Harmonía
Ángel Arias Macéin	Rameau, *Cástor et Póllux*; Cimarosa, Fantasía sobre *El matrimonio secreto*; Gluck, Obertura *Efigenia en Aulis*; Mozart, Fantasía sobre *La flauta encantada*; Beethoven, *Egmont*; Rossini, Obertura de *Guillermo Tell*; Schubert, *La trucha*; Berlioz, Marcha húngara de *La coronación de Fausto*; Offenbach, Barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*; Chopin, *Gran fantasía homenaje*; Tchaikovsky, Vals de las flores de *El cascanueces*; Offenbach; Mussorgsky, Danzas persas de la ópera *Khovanchtchina*; Borodin, *En las estepas del Asia central*; Barbieri, *Los amantes de la corona*; Alonso, *Luna de miel en el Cairo*; Sorozábal, *La tabernera del puerto*
Germán Álvarez Beigbeder	Beethoven, Allegreto *7.ª Sinfonía*; Weber, Obertura de *Der Freischüzt*; Rossini, *La gazza ladra*; Mendelssohn, *En la gruta del Fingal*; Wagner, Obertura de *Rienzi*; Liszt, *Rapsodia húngara, n.º 2*
Francisco Calés Pina	Vives, *Talismán*
Victorino Echevarría	Ponchielli, Bailables de *La Gioconda*; Verdi, Escena y gran marcha de *Aída*; Delibes, Fantasía de *Lackmé*; J. Strauss, Valses célebres
José Franco Ribate	Arriaga, *Nada y mucho*
Julio Gómez	Pergolesi, *Stabat mater*; Beethoven, *5.ª Sinfonía*; Brahms, *Valses románticos*; Wagner, *Los maestros cantores*
Manuel Gómez de Arribas	Beethoven, *Romanza en Fa*; Tchaikovsky, Andante de la *5.ª Sinfonía*; Delibes, Fantasía de *Copelia*

[23] AAVV, «Nuestros propósitos», *Harmonía*, año I, n.º 1 (enero, 1916), págs. 1-2.

[24] A esta nómina hay que añadir la labor de otros grandes transcriptores y arreglistas que publicaron en distintas editoriales como Música Moderna o Unión Musical Española —Pascual Marquina obras de Bretón o Albéniz; Lamote de Grignon, de Chopin o Falla—.

José Manuel Izquierdo	Weber, Obertura de *Oberón*; Schubert, *Sinfonía incompleta*; Tchaikovsky, *Obertura 1812*; Borodin, *Danzas guerreras del Príncipe Igor*; Wagner, *La cabalgata de las walkyrias*
Miguel Lafuente Álvarez	Balfe, *La zíngara*; Flotow, *Obertura Stradella*
Manuel López Varela	Weber, *Invitación al vals*
Daniel Martín	Rossini, *Semiramis*; Meyerbeer, *Marcha de la consagración*; Grieg, *Peer Gynt*; J. Strauss, *El murciélago*; Suppé, *Un día en viena*; Tchaikovsky, *El lago de los cisnes*; Aubert, *Fra Diavolo*
Salvador Roig Olmedo	Beethoven, Andante Cantabile de la *Primera Sinfonía*
Rodrigo A. de Santiago	Bizet, *L´Arlessienne*; Mozart, *Las bodas de Fígaro*; Schumann, *Carnaval*
Mariano San Miguel	Bach, *Aria de la Suite en Re*; Haydn, *Sinfonía militar*; Haendel, *Largo*; Mozart, Larghetto del *Quinteto en La*; Schubert, *Marcha militar*; Wagner, *El buque fantasma*, preludio del acto III de *Tristán e Isolda*, *El ocaso de los dioses*; Barbieri, *El barberillo de Lavapiés*; Luna, Escena y zambra de la zarzuela *Sangre de reyes*; Alonso, Septimino y canción española de la zarzuela *La reina del Directorio*, Canción y danza egipcia de *La perfecta casada*; Chapí, Fantasía sobre *Margarita la tornera* y Fantasía sobre sus obras célebres; Vives, Fantasía sobre *Balada de Carnaval*; Usandizaga, Preludio de *Las golondrinas*; Soutullo, *La leyenda del beso*; Sorozábal, *Katiuska*

De la nómina anterior, destaca el nombre de Mariano San Miguel Urcelay (1879-1935), personalidad extraordinariamente influyente en la consolidación del fenómeno bandístico en España pero poco estudiado por la musicología española[25]. Nacido en Oñate —Guipúzcua—, pronto se trasladaría a Madrid, donde fue clarinetista de las principales bandas militares del país —Ingenieros, instrumentistas de la Real Capilla, Banda del Real Cuerpo de Alabarderos— así como de la Orquesta Sinfónica, la Orquesta del Teatro Real y la Sociedad de Conciertos, entre otras. Su mayor reconocimiento lo obtuvo en la composición y transcripción de música para bandas, campos en los que fue influido por Pérez Casas, Saco del Valle y el maestro Serrano, de quien fue su alumno. En 1910 fundó la Sociedad de Conciertos de Cámara para instrumentos de viento y, poco después, en 1916, la revista *Harmonía*, donde publicaría gran parte de sus composiciones y transcripciones de clásicos —Bach, Mozart, Haydn, Wagner— labor que había iniciado con anterioridad, registrando obras en la Sociedad de Autores desde 1901 y posteriormente en editoriales como Casa Dotesio.

[25] Entre la escasa bibliografía existente sobre el prolífico autor vasco, citamos la voz, LEIÑENA MENDIZÁBAL, Pello, «San Miguel Urcelay, Mariano», en Casares Rodicio, Emilio *et al.* (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2002, vol. IX, págs. 654-655, que a su vez se basa en artículos publicados en la propia revista *Harmonía* como el de su amigo y colaborador Julio Gómez, año V, n.º 49 (enero, 1920), pág. 1, escrito cuando el destinatario se encontraba de baja médica.

Ilustración I: Fotografía dedicada de Mariano San Miguel a los suscriptores de Harmonía. (1927). Fuente: http://www.patrimoniomusical.com/foro/viewtopic.php?t=374

La mayoría de su catálogo, conformado por aproximadamente trescientas obras, está destinado a bandas musicales —marchas procesionales: *Mektub*, *El héroe muerto*, *Mater Dolorosa*; marchas militares: *Baviera*; fantasías: *Balada de carnaval*, *Fantasía sobre la comedia lírica El caserío, Homenaje a Chapí*; pasacalles: *Celedón*; pasodobles: *Las corsarias*, *El despejo*, *El monigotillo*, *Las alegres modistillas, Manolerías*, *¡Ya soy español!*; dianas: *Así canta la huerta*; himnos: *¡Ave Rex!*; serenatas, colección de bailables y otra música de salón (tanda de valses, habaneras, polcas, schottisch, mazurcas, fox)—, aunque también compuso música sinfónica, música de cámara y música para piano. Su estilo refleja ciertamente un sinfonismo español, con armonías densas y melodías ampulosas de inspiración romántica junto con espectaculares efectos tímbricos.

LA TRANSCRIPCIÓN DE MARIANO SAN MIGUEL DEL MINUETO DE LA *SINFONÍA N.º 100* «MILITAR» DE HAYDN. MOTIVOS Y DECISIONES

La transcripción del Minuetto (*sic*) de la *Sinfonía Militar* de F. J. Haynd (*sic*)[26] fue publicada en el n.º 14 de la revista *Harmonía*, correspondiente al mes de febrero de 1917, dentro de la Primera Sección para gran banda.

[26] Son frecuentes las variaciones ortográficas en el apellido del compositor austríaco desde su recepción temprana en España.

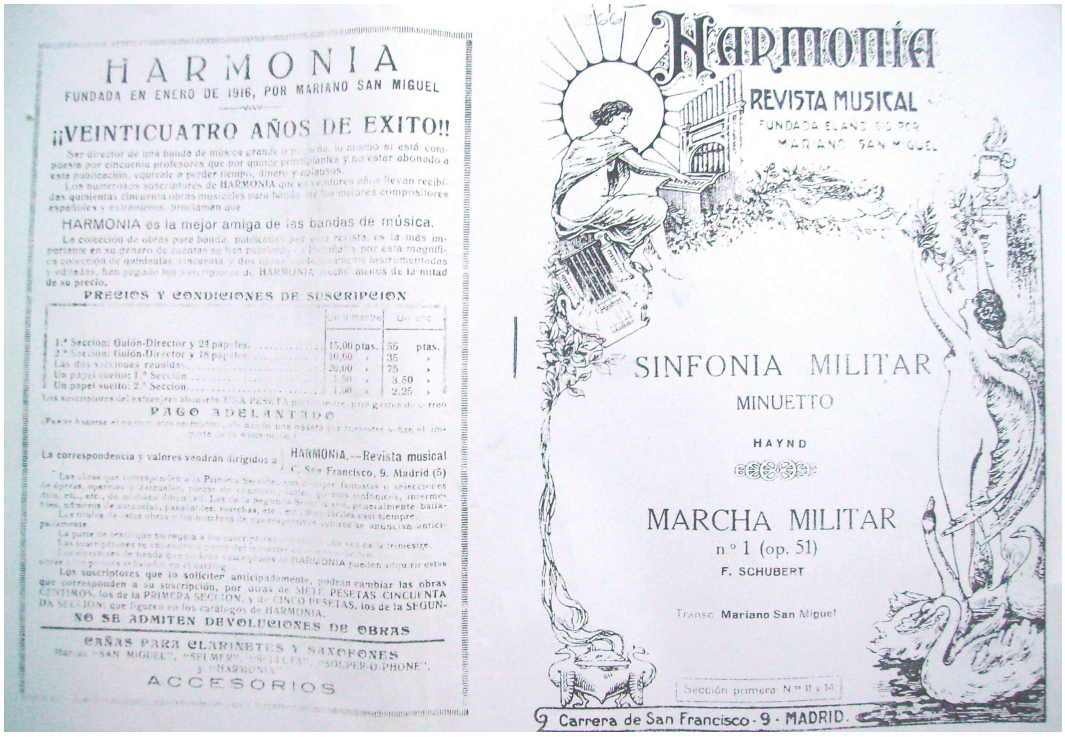


Ilustración II: Portada y contraportada de la edición de la transcripción para banda de música del minueto de la *Sinfonía Militar* de Haydn realizada por Mariano San Miguel, publicada en la primera pección de *Harmonía*, año II, nº 14, febrero, 1917. Fuente: Reimpresión de 1987, BNE, Sig. MP/2546/3.

Fue reimpresa con posterioridad en dos ocasiones (1940?[27] y 1987) junto con otra instrumentación del propio San Miguel, la *Marcha Militar*, op. 51, n.º 1, de F. Schubert —editada originariamente en el n.º 11, año I, noviembre, 1916—, práctica muy frecuente en ésta y otras editoriales debido a que los papeles sueltos tenían una vida limitada al estropearse por el uso. Hasta el momento se habían publicado obras de otros compositores europeos como Mozart y Schubert, adaptaciones todas realizadas por Mariano San Miguel, nómina que se vería incrementada en breve con transcripciones de música de Bach, Haendel, Mendelssohn o Wagner[28].

Como avanzamos anteriormente, no era la primera vez que se publicaba una transcripción de Haydn para banda de música en España, pero sí la primera en la revista *Harmonía* con lo que su difusión estaba garantizada. Sobre los motivos de la elección no hemos encontrado ningún escrito de San Miguel pero se intuye que la obra gozaba de gran popularidad entre círculos y sociedades de conciertos y formaba parte del repertorio estándar de orquestas. También pudo contribuir el carácter marcial del sobrenombre de la sinfonía «Militar» que, aunque respondía a los moldes clásicos, no desentonaba con el carácter y la tímbrica de las bandas de harmonía.

A pesar de que no hemos encontrado ninguna referencia anterior, posiblemente existieran instrumentaciones previas realizadas por el propio San

[27] La fecha se ha deducido del vítor de la contraportada: «¡¡Veinticuatro años de éxito!!».
[28] Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, «La revista *Harmonía*…», *cap. cit.*, pág. 49, apéndice I.

Miguel o por otros nombres relacionados con los círculos bandísticos. Ello se deduce de los programas de concierto de diferentes bandas coetáneas que incluían obras orquestales, transcritas en su mayor parte por el propio director, antes de que sus adaptaciones se publicasen en *Harmonía* o en otras editoriales[29]. Un ejemplo de la interpretación anterior a 1917 de un Minueto de Haydn por una banda de música, es el concierto que dio en Madrid la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos el 23 de enero de 1906 en el banquete oficial dado con motivo de la onomástica de S. M. el rey Alfonso XIII, con el siguiente programa, configurado por transcripciones de música culta: «*Cleopatra*, overtura, Mancinelli; *Prelude du Deluge*, Saint Saens; *La Walkiria*, fantasía, Wagner; *Minueto*, Haydn; Bailables de la ópera *Feramors*, Rubinstein; *Marche des Ruines d´Athenes*, Beehoven»[30].

No era decisión fácil adaptar una obra clásica tan conocida, a pesar de lograr con ello «el milagro» del que hablaba Julio Gómez de hacer llegar a los atriles de la banda más modesta la música de Haydn. En este sentido, Ricardo Villa, director de la Banda Municipal de Madrid, había declarado que era mucho más asequible y fácil instrumentar a Wagner por «adaptarse mejor a la banda por su forma de orquestar […]» que transcribir las obras de autores clásicos porque «su misma sencillez de procedimiento e ingenuidad melódica, está confiada principalmente a los medios de expresión […] de los que la banda carece» o las fantasías de óperas, zarzuelas y obras clásicas «por la multitud de factores que hay que tener en cuenta para hacer una buena recopilación de una obra y evitar en lo posible esos solos interminables y necesariamente monótonos; y sobre todo los recitados con sus frecuentes repeticiones de notas […]»[31]. También cita ejemplos de malas transcripciones realizadas en países europeos —*Leonora* de Beethoven para siete instrumentos o *Tanhauser* de Wagner con cortes en la mitad—. Por tanto, San Miguel se encontraba ante un verdadero reto y expuesto a las miradas de muchos, tanto

[29] Como ejemplo, en el primer concierto de la Banda Sinfónica de Madrid, de la que se cumple un centenario de su creación (1909-2009), se interpretaron la *Rapsodia húngara* n.º 2 de Liszt, *La Walkyria* de Wagner y *Oberón* de Weber, cuyas transcripciones fueron realizadas por su director, Ricardo Villa, pero se publicaron en *Harmonía* cuatro décadas después, en concreto, en 1948 (Beigbeder) y en 1948-49 (Izquierdo) respectivamente. GENOVÉS PITARCH, Gaspar, *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid, 1909-2009*, Madrid, La Librería, 2009, pág. 98.

[30] *La correspondencia de España*, año LVII, n.º 17.514, Madrid, miércoles 24-I-1906, pág. 2. No se especifica el n.º de opus del Minueto ni la obra en la que se integra.

[31] VILLA, Ricardo, «La misión de las grandes bandas de música y su aspecto pedagógico», *Harmonía*, año I, n.º 1 (enero, 1916), págs. 3-4. La labor de Villa, comparable a la de San Miguel, se puede entresacar de la entrevista realizada por Crescencio Aragonés, publicada en *Ritmo*, año I, n.º 2, Madrid, 15-XI-1929, págs. 7-10, donde el maestro afirmaba: «En el año 1909, el Madrid popular sólo sabía de zarzuelas castizas y de tonadillas ligeras; en 1929 no es cosa rara encontrar un menestral que canta, mientras trabaja, un pasaje de las danzas del *Príncipe Igor*, ni será difícil hallar una convecina del héroe de Cascorro que nos cuente cómo en una noche estival, mientras reventaban en lo alto los cohetes verbeneros, supo conmoverla la expresión dolorosa del alma atormentada de Beethoven, estereotipada prodigiosamente en el *allegretto* de la *Séptima sinfonía*». Citado por SOBRINO, Ramón, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, n.os 14-15 (2004-2005), págs. 155-175.

del sector de la crítica, como del de los destinatarios finales —bandas y directores—.

La *Sinfonía n.º 100*, «Militar», *en Sol Mayor*, Hob. I/100, pertenece al grupo de sinfonías londinenses del compositor austríaco escritas en su segundo viaje a Londres, entre 1793 y 1794. Fue estrenada el 31 de marzo de 1794 con gran éxito de crítica y público, a lo que contribuyó el uso de referencias extramusicales conseguidas por las fanfarrias de las trompetas en do con timbales, que le otorgan el carácter marcial al que debemos su sobrenombre, principalmente en el segundo movimiento, a su vez basado en la romanza de su *Concierto para lira organizzata* en Sol Mayor, Hob. VIIh/3, compuesta para Fernando IV, rey de Nápoles, *ca.* 1787[32]. Según D. Schroeder, quien se basa a su vez en críticas contemporáneas, a pesar de ser menos compleja que otras de sus obras compuestas por la misma época, la sinfonía es rica en ideas, logrando un éxito asombroso debido sobre todo al carácter popular conseguido por la percusión turca[33].

Su estructura responde a los cuatro movimientos estándar: 1.º Adagio-Allegro, 2/2, en Sol Mayor, en forma sonata; 2.º Allegretto, 2/2, en Do Mayor, de forma ternaria, con sección central en modo menor y rica instrumentación —clarinetes y violas divididos y uso de los instrumentos turcos—; 3.º Minueto y Trío, Moderato, 3/4, en Sol Mayor; 4.º Presto, 6/8, en Sol Mayor, rondó sonata. La plantilla es típicamente clásica con cuerdas, maderas a dos —flautas, oboes, clarinetes y fagotes—, metales —dos trompas en sol, dos trompetas en do—, percusión con timbales en sol y re y música turca —platillos, bombo y triángulo—.

Una transcripción implica una toma de decisiones. En primer lugar, San Miguel se debió preguntar si publicaba la totalidad de la obra o sólo una parte, decantándose por la última opción. Aunque pueda parecernos un proceso incompleto, esta práctica no constituye un hecho aislado, ya que lo habitual era transcribir sólo algunos movimientos de obras mayores e incluso acortarlos[34], intercalándose en los programas de los conciertos con obras de autores españoles y géneros populares para hacerlos más variados y así adaptarse a los gustos, exigencias y atención del público. También había que ajustarse a la extensión de la edición musical —guión para el director, 5 páginas, más 23 particellas; en total, 28 páginas— lo que limitaba la presentación completa de la obra.

¿Por qué el Minueto? Junto con el Allegretto, el Minueto es quizás el movimiento más popular de la sinfonía, por lo que San Miguel se decantó por éste. Posiblemente, también influyó en su decisión, la extensión, sus temas *cantábiles* y pegadizos y la forma de minueto con trío, de gran éxito en las composiciones para banda desde finales del XVIII visible en la estructura

[32] WEBSTER, J. & FEDER, George, «Haydn, Franz (Joseph)», en *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, [cit. 2 Nov. 2009]
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593

[33] SCHROEDER, David P., *Haydn and the enlightenment: the late symphonies and their audience*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pág. 183.

[34] Véase Tabla IV.

posterior de marchas o pasodobles. Además, son significativos los contrastes dinámicos, tímbricos, de dimensiones y carácter entre el Minueto y el Trío. En este sentido, aunque todo el movimiento tiene un sesgo aristocrático y solemne infundado por el motivo principal y el tempo moderato, presenta una fuerte oposición en la instrumentación —sin clarinetes—, más rica en la primera parte —A B A'— que en el Trío —C D C—, éste sin metales, salvo en el pequeño estallido de la parte central basado en un motivo rítmico-melódico marcial. Pese a que la armonía unificada estructura la obra, los regresos a la tónica son más accidentados y se utilizan acordes alterados —6.ª Aumentada—. Sorprende que en el Trío Haydn no module a otra tonalidad, clima roto por la ambigüedad y el giro al homónimo menor —Sol menor— en su parte central —D—[35].

San Miguel respeta la dimensión del movimiento y no lo acorta, pese a que la presentación en particellas tiende a la abreviación y simplificación, utilizando signos de repetición incluso en períodos que no son exactamente iguales —ej. flautas en cc. 9-16—.

La plantilla instrumental para la que destina la transcripción se corresponde con la de la Primera Sección de *Harmonía*, o gran banda, con 23 partes —frente a las 15 del original, contando los *divisi*—, sin caja ni bombo: flautas, oboes, requinto —mi b—, clarinete principal —si b—, clarinete 1.º, 2.º y 3.º —si b—, saxofón alto 1.º y 2.º —mi b—, saxofones tenores —si b—, saxofón barítono —mi b—, trompeta 1.º y 2.º —si b—, fliscorno 1.º y 2.º —si b—, trompas —mi b—, trombones 1.º y 3.º —do—, trombón 2.º —do—, bombardino 1.º y 2.º —do—, bajos —do—, timbales —si b-mi b—. A simple vista, podemos observar que el cambio más notable en el orgánico es la ausencia de la cuerda y fagotes y la incorporación de nuevos instrumentos no contemplados en la partitura original como clarinetes, requinto, saxofones, fliscornos, bombardinos, trombones y bajos, logrando un equilibrio entre madera y metal. El instrumentador realiza un trabajo de transferencia instrumental que respeta en gran medida el original.

Tabla V: Transferencia tímbrica orquesta-banda en la transcripción del Minueto de la *Sinfonía Militar* de Haydn por Mariano San Miguel (1917). Fuente: Elaboración propia.

Orquesta	Gran Banda (23 papeles)
Violines 1.os	**Clarinetes principales**: Prácticamente transcripción literal, salvo algún cambio de octava, elisión del c. 68 con anacrusa, y notas que completan el acorde en c. 56 **Clarinetes 1.os**: Ídem, salvo mutis en cc. 36-42 **Requintos (a la 8.ª)**: cc. 1-57 y cc. 66-73 **Saxofones altos 1.os y 2.os**: cc. 1-8, 15-16, 39-40 33-35, 49, 63-65 (solo 1.os), 69-73 (metales) **Trompeta 1.ª**: Ídem cl. principales: cc. 1-8, 17-36, 42-56. Trío: Mutis salvo en 69-73 **Fliscorno**: Mutis en cc. 9-17 **Flautas**: cc. 17-24, 29-33, 66-68
Violines 2.os	**Requintos**: cc. 58-65, 74-79 (parte melódica del violín 2.º), salvo en cc. 80-81 donde realiza parte de viola

[35] Véase Anexo I.

	Clarinetes 2.os: Reemplazan al violín 2.º siempre salvo en los cc. 2-4 (viola), 11-12 (*divisi* completando cellos), 25 (viola y oboe 2.º), 27 (oboe 2.º), 50-51 (oboes), 52 (viola), 69-73 (violín 1.º), 80-81 (viola) y en los pasajes a unísono con viola (36-40) **Clarinetes 3.os**: Siempre salvo cuando sustituyen a fagot (cc. 1-4), viola (cc. 5-8, 47-48, 52), cello (cc. 11-12, 43-46) u oboe (cc. 25, 27) **Saxofones altos**: cc. 15, 17-20, 36-38, 41-42, 45-46, 53, 58-62 (ídem requintos), 63-65 (sólo 2.os), 65-69, 74-79 **Fliscorno 2.º** **Trompeta 2.ª**: Momentos puntuales
Violas	**Saxofones altos**: cc. 9-12, 24-25, 47-48, 52, 54-55 (combinado con cello), 80-81 **Clarinetes 2.os**: cc. 2-4, 25 (ídem 2.º oboe), 36-40, 52, 80-81 **Clarinetes 3.os**: 5-8, 47-48, 52 **Requinto**: c. 80 **Trompeta 2.ª**: Momentos puntuales **Bombardino 2.º**: cc. 1-4 (ídem fagotes)
Violoncellos	**Clarinetes 2.os**, cc. 11-12, 43-46 **Saxofón alto:** cc. 14, 43-44 (combina el acompañamiento con notas del violín 2.º) **Saxofones tenores**: cc. 9-12, 17-24, 47-51, 66-73 (unis. contrabajo y viola) **Bombardino 1.º y 2.º**: cc. 17 en adelante
Contrabajos	**Saxofones barítonos:** Ídem **Bajos**: Ídem, salvo mutis en cc. 17-18, 66-67 **Saxofones tenores:** cc. 30-40 (pedal), 66-73 **Bombardino 1.º**: cc. 9-17 y Trío **Trombones 1.º, 2.º, 3.º**: cc. 69-73 (unis. contrabajo)
Flautas	**Flauta**: A excepción de cc.17-24, 29-33 y 66-68 en los que sustituye a violín 1.º
Oboe 1.º y 2.º	**Oboes**: Omisión de la 2.ª voz (solo 1): cc. 1-8, cc. 25-28, cc. 32-35. Omisión de las dos voces en cc. 45, 58-65 y 74-78. Intercambio de voces o sustitución: oboe 2.º por flauta en cc. 16, 23-24, 29-30 (oboe 1.º y 2.º); oboes 1.º y 2.º por violín 2.º en cc. 41-42, oboe 1.º por violín 1.º cc. 50-51, completa compás con acorde de fagotes en c. 55, completa compás en silencio con nota tenida de violín 2.º en cc. 66-67 **Clarinetes 2.º**: cc. 25 y 27 **Saxofón alto**: cc. 27-30, 31-32 (oboes 2.os), 33-35, 50, 58-65 (ídem requintos) **Fliscorno 2.º**: Oboe 2.º en compases puntuales **Trompeta 2.ª**: Oboe 2.º en compases puntuales **Defecto de oboe (en solo)**: Requintos y saxofones altos
Fagot 1.º y 2.º	**Clarinetes 3.º**: Fagot 1.º en cc. 1-4 **Saxofón alto**: cc. 21-24, 26, 45-46 **Saxofón tenor**: cc. 1-4 **Fliscorno 2.º**: Fagot 2.º **Bombardino 1.º**: Fagot 1.º. Simplificación de la melodía en c. 9 **Bombardino 2.º**: Fagot 2.º en cc. 1-8 **Trompas**: cc. 66-68, nota tenida **Trombón 2.º:** Fagot 2.º en cc. 1-4
Trompa en sol 1.ª y 2.ª	**Trompas en mi b**: Literal en el Minueto, mientras que en el Trío simplifica la parte de violines 2.os y viola (sección C) y fagotes (sección D) **Trombón 2.º**: cc. 20-22 **Defecto trompa**: Trombones
Trompetas en Do	**Trompeta 1.ª y 2.ª**: cc. 69-73 **Trombones 1.º y 3.º**: Casi literal, aunque con mayor variedad rítmica y completando armonías, mutis en Trío salvo en el fuerte (cc. 69-73) sustituyendo a cuerdas graves **Trombón 2.º**: cc. 5-8
Timbales (sol-re)	**Timbales (mi b - si b)**
Observaciones	**Trompeta 2.ª**: No equivalente a su homónima, completa armonías y segundas voces intercambiando las partes de oboe 2.º, violín 1.º, violín 2.º, viola **Trombones 2.os**: Completan acordes de 1.º y 3.º y 2.as voces

Sin embargo, lo que más sorprende a priori, es la elección de la tonalidad principal en la versión para banda, distinta a la original. San Miguel se decanta por Mi b Mayor, es decir, transporta una 3.ª Mayor descendente la partitura de Haydn en Sol Mayor. Este procedimiento era bastante habitual en las transcripciones publicadas por *Harmonía*, es decir, se prefería sacrificar la tonalidad original en pro de una mayor acomodación a los registros de los instrumentos de la banda, lograr efectos tímbricos o incluso buscar una menor complejidad en la lectura, evitando armaduras muy alejadas en el círculo de quintas, sobre todo para los instrumentos transpositores en si b y mi b. Por tanto, prevalece el hacer más asequible la interpretación que el respeto al tono absoluto[36]. Apoyan esta hipótesis los consejos vertidos en los tratados de instrumentación de para banda. Así, Rodrigo de Santiago, expone:

> Las bandas de música están constituidas a base de clarinetes en si b y como sobre este instrumento habrán de recaer todas cuantas tonalidades accidentales figuren en la obra, debe tenerse en cuenta no recargarlo de alteraciones, pues con ello perdería agilidad y claridad de timbre[37].

En este caso, los instrumentos transpositores en si b —clarinetes, fliscornos, trompetas— están escritos en Fa Mayor —con un bemol en la armadura— y los instrumentos afinados en mi b —requintos, saxofones altos y barítono, trompas— en Do Mayor —sin alteraciones—. Más aún nos extraña que en la sección central del Trío, San Miguel «corrija» a Haydn, en sentido figurado, al modular directamente a la subdominante, La b Mayor y a su homónimo menor en D, en lugar de permanecer en la tonalidad inicial como ocurría en el minueto original. Esta modificación del plan armónico de la obra podría explicarse por el afán de San Miguel de exagerar el contraste entre secciones empleando la modulación. Es decir, predomina la intención de conseguir un efecto brillante en los instrumentos al subir una 4.ª aunque se compliquen las armaduras de los instrumentos transpositores —tonalidad de Si b Mayor para los instrumentos afinados en si b y Fa Mayor para los afinados en mi b—. En última instancia, habría latente un propósito didáctico por ser ésta una modulación habitual en las secciones centrales y tríos tanto de obras sinfónicas como de otros géneros como pasodobles y marchas. Pese a estos cambios tonales, se respeta la progresión de acordes en toda la obra.

---

[36] Valga como ejemplo la transposición realizada por el propio San Miguel del Larghetto del *Cuarteto en La* de Mozart, de Re M a Mi b M, o la de la *Marcha Militar,* op. 51, de F. Schubert, de Re M —o de la clásica transcripción en Re b M— a Si b M.

[37] SANTIAGO, *De la transcripción…*, *op. cit.*, pág. 21. El autor dedica el capítulo X a «Las tonalidades de Banda», págs. 119-121, donde expone que, aunque lo ideal sería respetar la tonalidad original en la transcripción, en ocasiones se debe transportar ésta en pro de otros intereses en detrimento de la pérdida de variedad de color. Las tonalidades aptas para banda según «inveterada costumbre hasta el presente» son Do M —firme—, Fa M —vigoroso—, Si b M —fiero—, Mi b M —majestuoso—, La b M —noble—, Re b M —grave—, Sol b M —duro— y Do b M —violento—, con sus homónimos menores, si bien las armaduras con muchos alteraciones dificultan la ejecución. Se aconseja, por tanto, que para la elección de la tonalidad no se debe bajar o subir más de un tono o un semitono en lo posible.

En lo referente a la transferencia tímbrica, la melodía confiada a los violines 1.os, duplicada en gran parte por flautas y oboes, se destina a clarinetes principales y 1.os, trompetas 1.as y fliscornos 1.os; los violines 2.os son reemplazados por clarinetes 2.os y 3.os, fliscornos 2.os y trompeta 2.ª; las violas por bombardinos 2.os y saxofones; cellos y contrabajos, son sustituidos por saxofones tenores, bombardinos, trombones, saxofón barítono y bajo. En la sección del viento madera, la flauta y el oboe realizan su papel original, pero no de forma literal —a veces realizan intercambios de voces con el violín—. La parte de los fagotes se diluye en diferentes instrumentos tanto de madera —clarinetes 3.os, saxofones altos y tenores— como de metal —fliscorno, bombardinos y trompas—. Las trompas se mantienen —aunque se refuerzan con trombones 2.os— mientras que las trompetas no equivalen a sus homónimas —salvo en pocos compases del Trío—, siendo sustituidas éstas por los trombones 1.º y 3.º. Por tanto, el mismo instrumento en la plantilla orquestal y la banda no siempre realiza su parte —trompetas— y, al contrario, los nuevos instrumentos a los que se confían las cuerdas y fagotes, no tocan toda una voz íntegra sino una combinación de varias —ej. los saxofones altos reemplazan a violines 2.os, violas y cellos—.

También Mariano San Miguel previene la posible ausencia algún instrumento en las bandas destinatarias del arreglo y escribe defectos —ej. oboe por requintos y saxofones—. En general, se observa una tendencia a la simplificación: aunque suenen todas las notas del acorde, se omiten en ocasiones segundas voces, se producen intercambios de voces e incluso se crean nuevos motivos que responden a la confluencia de dos voces en una sola[38].

El orden rítmico y melódico se mantiene bastante fiel al original. Tan sólo se observan aumentaciones y disminuciones puntuales —blancas convertidas en negras y viceversa, cc. 29 y 30— y licencias melódicas, pues a veces se altera ligeramente la melodía original de un instrumento en pro de la simplificación y mayor facilidad en la ejecución —ej. flautas, cc. 18-22; clarinetes 2.os, cc. 10 y 28, no realizan la doble bordadura—. En algunos momentos, se producen saltos de octava o registro en algunos instrumentos que no se corresponden con el original —oboes, c. 6; clarinetes, c. 44; bajos, cc. 33-34— y viceversa. También hay cambios significativos en la articulación debidos a la sustitución de los recursos instrumentales y, por ende, de la escritura idiomática como la transformación del *pizzicato* de violines 2.os y contrabajos por *legato* en clarinetes 2.os y saxofones en cc. 9-16 o la indicación *staccato* en c. 69.

CONCLUSIÓN: ACEPTACIÓN Y TRASCENDENCIA

La *Sinfonía Militar* de Haydn había sido una obra muy esperada por el público español, lo que se constata en la prensa del XIX. *La correspondencia de España* de 28 de marzo de 1868, en la sección dedicada a los conciertos

[38] La adaptación instrumental puede verse de forma más concreta en la Tabla V.

organizados por Barbieri, comenta lo siguiente: «En el concierto que se celebrará mañana en el Circo del Príncipe Alfonso la sociedad que dirige el Sr. Barbieri, se tocará la *Sinfonía Militar* de Haydn que tanto desean conocer los aficionados […]»[39]. El gran estreno venía siendo anunciado en números anteriores donde se informaba que la «bellísima partitura» había sido remitida desde Alemania. Las críticas no se hicieron esperar y en el diario *La época* de 1 de abril, se puede leer lo siguiente: «Merecieron los honores de repetición igualmente que el Adagio y el Allegro de la *Sinfonía Militar* de Haydn, brillante pieza musical, cuyo mérito extraordinario se reconoce desde sus primeras notas»[40].

No obstante, sólo la sociedad próxima a grandes centros tuvo la oportunidad de escucharla interpretada por orquesta. Por tanto, la única forma de gozar en directo de la música de Haydn y de otros compositores de música culta era a través de reducciones pianísticas, camerísticas o supliendo a las orquestas en los pequeños núcleos rurales y provinciales a través de las bandas. A pesar del repertorio ciertamente uniformado que se conformaba por medio de las suscripciones, seguramente la transcripción difundida por *Harmonía* adquirió tintes distintos en cada agrupación para adaptarse a la idiosincrasia de cada plantilla, cambios y arreglos que introducía el director ante la ausencia de instrumentos o partes, el nivel técnico de los instrumentistas o incluso la creación de nuevos papeles. La discusión sobre la legitimidad de estas transcripciones en el repertorio bandístico llenó páginas de la crítica musical de la primera mitad del siglo; a favor o en contra, es innegable el papel que jugaron las adaptaciones de música orquestal en la difusión y fomento de la afición por la música clásica a lo largo del siglo XX pues gran parte del público, incluso músicos que iniciaban su formación instrumental en las bandas, pudieron conocer las grandes obras a través de estas transcripciones y enfocar su futuro musical.

En el caso que nos ocupa, podemos afirmar que la adaptación del Minueto de la *Sinfonía n.º 100* de Haydn realizada por San Miguel circuló por la mayoría de los sectores bandísticos españoles y probablemente algunos extranjeros, principalmente iberoamericanos[41], de lo que dan cuenta las dos reimpresiones de la 1.ª edición así como la presencia de la obra en archivos de distintas agrupaciones y en programas de conciertos[42]. Así, en Icod de los

[39] *La correspondencia de España. Diario Universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XXI, n.º 3.782, Sábado, 28-III-1868. Madrid, Calle del Rubio, n.º 23, pág. 3.

[40] *La Época. Periódico político y literario*, año XX, n.º 6.237, Lunes, 30-III-1868. Madrid, Calle de las Torres, 11, pág. 3. También se hicieron eco de la noticia *La Iberia musical* y *El Avisador*.

[41] En este sentido, la *Sinfonía Militar* n.º 11? (*sic.*) de Haydn está registrada en el Archivo Banda Sinfónica Ciudad de Buenos Aires, ref. 1.129, [cit. 16 Nov. 2009], http://www.bandasinfonica.com.ar/Historia.htm
También fue interpretada por la Banda militar de Santiago de los Caballeros de Santo Domingo, en la década de los 30, bajo la dirección de Rafael Ignacio. GÓMEZ SOTOLONGO, Antonio, *Los cien músicos del siglo*, Santo Domingo, Editorial Cañabrava, (2000), [cit. 16 Nov. 2009], http://www.majaguaradio.com/biografias_81_rafael_ignacio.htm

[42] Entre los archivos donde hemos localizado la partitura destacamos el de la Banda Municipal de Jaén, ABMJ, n.º 70. La entrada hace alusión también al segundo movimiento de la sinfonía, quizás una transcripción de Cebrián o Sapena; sin embargo, ha sido imposible constatarlo por

Vinos —Tenerife—, Manuel Tricás eligió para su concierto de presentación al frente de la banda del municipio, el 28 de septiembre de 1933, un programa ecléctico tipo, en el que combinó transcripciones de obras clásicas y románticas, entre las que se encontraba el Minueto de Haydn, con géneros más populares —selección de la zarzuela, pasodobles, aires españoles—. Las partituras interpretadas fueron las siguientes: *Gitanería andaluza*, pasodoble, Cambronero; *La Villana*, jota castellana, Vives; Intermedio de *Rosamunda*, Schubert; Minueto de la *Sinfonía Militar*, Haydn; *Los de Aragón*, selección, Serrano; *Luisa Fernanda*, habanera y mazurca, Moreno Torroba; *Gerona*, pasodoble, Lope. Díaz Medina, citando las crónicas periodísticas del momento, expresa lo siguiente:

> Con gran justeza, precisión y afinación completa, ejecutó la banda bajo la inteligente batuta del señor Tricás el programa anunciado, premiando el público con prolongadas ovaciones la esmerada interpretación y ejecución dada a cada una de las obras escogidas[43].

A principios de la década de los treinta la revista de radiodifusión *Ondas* dedica una semblanza de San Miguel que da idea de la percepción del músico y de su alta consideración en la época por la posición crucial que tomó como abanderado de las bandas en España, elevando su categoría y contribuyendo a la consolidación del fenómeno a partir de la República:

> La propaganda que San Miguel ha hecho a favor de las bandas de música ha sido importante, mientras que, por haber transcrito infinidad de obras clásicas y modernas para esas entidades ha conseguido elevar notablemente el nivel de gusto y cultura de esos modestos, pero útiles organismos musicales. Las composiciones poseen una línea melódica fácil y airosa, claras armonías y un ritmo apropiado al carácter de la página, escrita siempre con gran efectividad para los instrumentos[44].

Por último, y a modo de conclusión, reivindicamos la necesidad de estudios que aborden la difusión de la música culta a través de estas transcripciones, su influencia en la evolución del gusto y el papel de la edición musical en la conformación del repertorio bandístico.

encontrarse inaccesible el archivo en estos momentos. Agradecemos la colaboración de Sebastián Cabrera, archivero y oboe de la BMJ, en este sentido.

[43] Citado en DÍAZ MEDINA, José Fernando, *Desandar el pasado: crónicas históricas que evocan recuerdos y nostalgias de Icod de los Vinos*, Icod de los Vinos, el autor, (2000), [cit.16 Nov. 2009], http://laciudaddeldrago.wordpress.com/banda-musica

[44] *Ondas*, año VI, n.º 239, Madrid, 11-I-1930, pág. 11.

Anexo I: Esquema analítico del Minueto de la *Sinfonía* n.º 100 «Militar» de F. J. Haydn (1794). Fuente: Elaboración propia[45].

a		**|: b**			**a´ :|**
c.1 8 cc 4 + 4 I_V$_7$__V$_7$_IV$_6$II$_6$ V$_7$ I *f* ***Sol M*** (T) Anacrusa (4 semicorcheas) doble negra silencio (motivo 1), que contrasta con escala de corcheas ascendente (2). Perfil descendente (remarca arpegio) arco invertido, inversión en 2ª frase perfil arco, interválica movimiento conjunto articulado con pequeños saltos de 3ª y 4ª.	c. 9 8 cc 4 + 4 I____V$_7$___III$_9$IV$_6$II$_6$ V$_7$ I *p* ***Sol M*** Acompañamiento arpegiado pizzicato y sin trompetas, juego contrapuntístico flauta-oboe. Intercambio de octavas flauta, y ampliación ámbito. Importancia del salto de 6ª ascendente.	c. 17 8 cc 4 cc 2 + 2 + 4 VII$_2$ VI$_6$ V$_2$ II$_9$ V$_9$ (I) *fsf* *p* ***(mi m) Re M*** (D) Intercambio de voces (motivo 1 en bajos), nuevo motivo basado en la apoyatura descendente en negras (3), progresión armónica; cabeza del motivo 1 ondulante, tensión armónica dominante de la dominante (Re M) reforzada con nota pedal en instrumentos agudos (flautas).	c. 25 c. 33 8 cc 3 cc 4 + 4 + 3 I V I V I VII I*IV II$_9$V IV V I_I* *f* > ***Re M*** Caída fuerte en la dominante (Re M) con grupos de tres negras con movimiento descendente (motivo 4) y salto, con el motivo 2. Motivo 3 transformado, en descenso cromático, combinado con el motivo 1 comprimido en movimiento contrario y desplazamiento rítmico. Pedal de Re M en bajos, metales y timbales, desajustes rítmicos del motivo 1. Ampliación a modo de coda, cabeza motivo 1 acompañada de corcheas en alternancia de 8ª.	c. 36 7 cc 2 + 2 + 3 VII$_2$I i vii V I$_6$ I VII i V$_{6^a A}$ I *p* ~~~~~~ ***Sim solM-m MibM rem-M*** Enlace con motivo 1, descenso cromático. Motivo 5, tresillos y armonía enriquecida (cromatismos, 7ª D y 6ªA). Textura más transparente sin metales. Transición a la vuelta de a.	c. 43 8 cc 8 cc 8 + 6 I_V$_7$_I IV V$_7$ I Coda V I *f* *ff* ***Sol M*** (T)______ Se retoma el 2º período de a (cc. 9-16) pero en fuerte y con metales y armonía más simplificada, enfatizando la vuelta a la tonalidad principal. En los últimos 6 compases, se reutilizan los motivos anteriores, bien en su forma original, bien invertidos o bien rítmicamente.
c	**c**	**|:d**	**c´ :|**		
c. 58 **8 cc** **1 + 3 + 1 + 3** V I V$_6$ I$^6_4$ V I IV V I *p* ***Sol M*** (T) Nuevo motivo anacrúsico rímico danzante (corchea, silencio, semicorchea) en escala descendente, al que sigue arpegio ascendente en 2ª inversión, que en la segunda frase es sustituido por salto de 8ª y figuración rítmica de semicorcheas (1).	*(Repetición cc. 58-65)*	c. 66 Ambigüedad tonal *4 + 4* I V i V *p* *f* ***Sol M_Sol menor*** Tético. Ambigüedad tonal, conversión de dominante al homónimo menor, agregación sonora y tímbrica, importancia del puntillo.	c. 74 c. 81 I *p* ***Sol M*** Repetición pero cambio de dirección en segunda frase del motivo, ahora ascendente.		

[45] Para el presente análisis, comparación y numeración hemos utilizado la edición de la *Sinfonía n.º 100* del Center for Computer Assisted Research in the Humanities —CCARH—, (2007), [20 Oct. 2009], http://www.musedata.org/haydn/sym-100

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

VIEJOS CONCEPTOS PARA NUEVAS MÚSICAS: LA LLEGADA DE LA TONALIDAD MODERNA A LOS TEÓRICOS ESPAÑOLES

Cristóbal L. García Gallardo
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

La intensa difusión en España de la música de Haydn y otros compositores clásicos durante la segunda mitad del siglo XVIII contribuyó a la adopción de la moderna tonalidad bimodal por nuestros teóricos, en detrimento del sistema barroco de ocho modos para la polifonía que hasta entonces habían asumido la mayoría de los tratados españoles.

Mientras algunos, como el polémico y célebre Eximeno, optaron por una ruptura radical con el pasado, otros realizaron un interesante proceso de suave transición que, en la práctica, acabaría convirtiendo los antiguos ocho modos en una simple colección de tonalidades mayores y menores.

Este proceso, que será analizado en este artículo, queda de manifiesto de manera especialmente clara en los escritos de varios autores andaluces o afincados en Andalucía como Fernando Ferandiere, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Gaspar Molina y Saldívar —marqués de Ureña— y Fernando Palatín, con especial protagonismo de ciertos manuscritos creados precisamente en Cádiz.

Palabras Clave: Tonalidad moderna, nuevas música, teóricos españoles

Abstract:

Haydn's and other Classical composers music disseminated in Spain intensely during the second half of the eighteenth century and was a determinant factor to the adoption of modern bimodal tonality by Spanish theorists, who hitherto had preferred the Baroque system of eight modes for polyphony.

While some specialists opted for a radical rupture with the past, such as the famous but controversial Eximeno, others initiated an interesting transitional process that, in practice, would turn the old eight-mode system in a simple collection of major and minor keys.

This article discusses such process, which significantly appears in certain manuscripts written in Cadiz and is particularly obvious in the writings of several Andalusian authors, namely Fernando Ferandiere, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Gaspar Molina and Saldivar —Marquis of Ureña— and Fernando Palatín.

Keywords: modern tonality, new music, Spanish theorists

Referencia bibliográfica:

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Viejos conceptos para nuevas músicas: La llegada de la tonalidad moderna a los teóricos españoles», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

Con este trabajo queremos abordar un aspecto habitualmente poco considerado en la historia de la música pero de gran interés: cómo entendían la música los propios músicos de la época, cómo la explicaban y aprendían; es decir, cuál era la teoría musical del momento. Precisamente la llegada a España de la música de Haydn y otros compositores clásicos durante la segunda mitad del siglo XVIII coincidió con un destacado cambio en nuestra teoría musical: la adopción de la moderna tonalidad bimodal en detrimento del sistema de ocho modos que hasta entonces habían seguido la mayoría de los tratados españoles.

Mientras algunos optaron por una ruptura con el pasado asumiendo el nuevo sistema y relegando el anterior —si acaso— a ciertos géneros anticuados, otros realizaron un interesante proceso de transición suave que, en la práctica, acabaría convirtiendo los ocho modos en una simple colección de tonalidades mayores y menores.

Este proceso, que analizaremos aquí, queda de manifiesto de manera especialmente clara en los escritos de varios autores andaluces o afincados en Andalucía como Fernando Ferandiere, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, Gaspar Molina y Saldívar —marqués de Ureña— y Fernando Palatín, con especial protagonismo de varios manuscritos creados en Cádiz.

Desde principios del siglo XVIII encontramos entre los tratadistas españoles manifestaciones aisladas reconociendo la reducción de todos los modos a sólo dos tipos: mayor y menor. En su *Compendio numeroso de zifras armónicas*, Fernández de Huete, después de describir los ocho modos habituales para la polifonía barroca —a los que añade dos variantes del 8.º —, afirma: «Empero, estos diez [modos] se encierran en dos; porque, aunque en la división pueden ser muchos, en la formación no son más de dos: el primero se forma con tercera menor, y el otro con tercera mayor»[1]. Por su parte, aunque expone el sistema de doce modos —derivado de Glareanus y Zarlino— en lugar de ocho, Ulloa llega a la misma conclusión en su *Música universal*:

> Y porque la tercera que se forma sobre la final puede ser o mayor o menor, generalmente hablando todos los modos pueden reducirse a sólo dos clases, mayores o menores, y esto, natural o accidentalmente, según fuese la tercera natural o accidentalmente mayor o menor. De donde nace que de las doce cuerdas [notas] que hay en la octava resultan 24 modos: doce mayores y doce menores[2].

Sin embargo, la corriente principal de la teoría musical en España tardaría aún bastante en adherirse a la bimodalidad. Posiblemente no es casual que ninguna de las dos publicaciones citadas sean tratados tradicionales al uso, puesto que el *Compendio numeroso de zifras armónicas* es principalmente una colección de obras (y ejemplos prácticos para aprender a acompañar) para arpa con unas breves explicaciones para la interpretación, y la *Música universal*

[1] FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, Madrid, Imprenta de Música, 1702-1704; Calvo-Manzano, María Rosa (ed.), Madrid, Alpuerto, 1992, pág. 7.

[2] ULLOA, Pedro de, *Música universal ó principios universales de la música*, Madrid, 1717, pág. 42.

desarrolla un peculiar acercamiento a la música a través de las matemáticas, la lógica y la retórica difícilmente esperable si Ulloa hubiese sido músico en lugar de matemático. En cambio, es larga la lista de tratados que no suscriben la moderna teoría bimodal; entre ellos destacamos: *Reglas generales de acompañar* de Torres en 1702 y 1736[3], *Guía Para los Principiantes* de Rabassa hacia 1720[4], *Escuela música* de Nassarre en 1723-1724[5], *Mapa Armónico Práctico* de Valls en 1742[6], *Institución harmónica* de Roel del Río en 1748[7], *Diapasón instructivo* de Rodríguez de Hita en 1757 —a pesar de sus audaces innovaciones en otros aspectos—[8], *Música canónica, motética y sagrada* de Sayas en 1761[9] y *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de Ferandiere en 1771[10].

Es presumible que esta postura mayoritariamente conservadora esté relacionada con la frecuente vinculación entre los teóricos y la música religiosa, así como con el considerable peso que ésta tenía, en general, dentro de la música española. Así al menos parece creerlo Francisco de Santa María, quien se refiere a la bimodalidad pero apunta, en fecha tan tardía como 1778, que los ocho modos o tonos siguen en pleno uso en nuestro país:

> Estas dos consonancias [Do-Mi-Sol y Re-Fa-La] las llaman algunos modo mayor a la primera y modo menor a la segunda, porque en realidad las más operaciones de música se reducen a estos dos términos, aunque con variedad en los signos de sus diapasones [es decir, sobre notas diferentes]; pero en nuestra España, como lo más que se escribe es para la iglesia, y no para el teatro, se usan los ocho modos, o tonos, los que tienen en sus diapasones [escalas] algunas diferencias que les distinguen de los dos modos dichos[11].

[3] TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José de, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, 1702-1736; Arriaga, Gerardo (ed.), Madrid, Arte Tripharia, 1983.

[4] RABASSA, Pedro, *Guía Para los Principiantes; que dessean Perfeycionarse en la Compossicion de la Mussica*; Bonastre, Francesc; Martín Moreno, Antonio; y Climent, Josep (eds.), Bellaterra, Institut Universitari de Documentaciò i d'Investigaciò Musicològiques «Josep Ricart i Matas», 1990.

[5] NASSARRE, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723-1724; Siemens, Lothar (ed.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980.

[6] VALLS, Francesc, *Mapa Armónico Práctico (1742a)*; Pavia i Simó, Josep (ed.), Barcelona, Institución Milá y Fontanals, 2002. El musicólogo Martín Moreno (véase MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 441) revela acertadamente una alusión implícita de Valls a los modos mayor y menor cuando describe en el «estilo metabólico» el empleo en una misma composición de los modos homónimos mayor y menor, útil para «expresar afectos opuestos» (fols. 203v-205v). Sin embargo, en su exposición de la teoría modal, Valls adopta los doce modos y menciona (aunque sea para criticarlos) los ocho tonos barrocos, pero no se refiere al sistema bimodal.

[7] ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura, *Institución harmónica*, Madrid, 1748.

[8] RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio, *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales, documentos á los profesores de música, carta á sus discípulos, de don Antonio Rodriguez de Hita* [...] *sobre un breve y facil methodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*, Madrid, 1757.

[9] SAYAS, Juan Francisco de, *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas*, Pamplona, 1761.

[10] FERANDIERE, Fernando, *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*, Málaga, 1771.

[11] SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de, *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, 1778, págs. 170-171.

También Antonio Abreu vincula por las mismas fechas los tonos barrocos a las capillas de música, aunque probablemente su procedencia del ámbito guitarrístico —frente al religioso de Santa María— le lleva a considerarlos más bien como una rémora del pasado, pues asegura que sólo existen los modos mayor y menor; así se deduce de la siguiente cita de su tratado para guitarra publicado al parecer en 1779, pero que sólo ha llegado hasta nosotros en la edición ampliada por Víctor Prieto:

> en todo género de música, sólo hay dos tonos, uno de tercera mayor, y el otro de tercera menor; no obstante, en algunas capillas de música, aún se acostumbra a decir primero, segundo, etc., o punto alto o bajo; pero siempre vendremos a decir que el tal tono es el punto tal en modo mayor o menor[12].

Por tanto, durante gran parte del siglo XVIII en España se siguió usando el sistema modal. En realidad, en el Barroco convivieron varios sistemas modales, pero en nuestro país la mayoría de los teóricos coincidieron en aplicar a la música polifónica de su tiempo un sistema de ocho modos diferenciados de los medievales, y usados también en gran medida en otros países europeos —principalmente entre los de religión católica como Italia y Francia—.

Este sistema característico de la época, conocido como los «tonos de canto de órgano»[13] entre los tratadistas de entonces, ha recibido poca atención entre los investigadores hasta hace unas pocas décadas[14], y en particular en nuestro país sigue siendo hoy soslayado en la mayoría de los trabajos musicológicos, ya sea por identificarlo con los modos medievales, asimilarlo a la tonalidad moderna o simplemente omitiéndolo[15]. En la actualidad se le

[12] ABREU, Antonio y Prieto, Víctor, *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*, Salamanca, 1799. Citado en VICENT LÓPEZ, Alfredo, *Fernando Ferandiere (ca.1740- ca.1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, pág. 197, n. 309.

[13] Como es bien sabido, «tono» era sinónimo de modo y «canto de órgano» era sinónimo de polifonía. A menudo también se referían a ellos simplemente como «tonos», si el contexto permitía suponer que se estaba hablando de polifonía y no de canto gregoriano.

[14] Estudios recientes sobre el tema son: BARNETT, Gregory, «Tonal organization in seventeenth-century music theory», en Christensen, Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, págs. 407-455; BARNETT, Gregory, «Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the end of the Seventeenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, n.º 51/2 (Verano 1998), págs. 245-81; POWERS, Harold S., «From Psalmody to Tonality», en Cristle Collins Judd (ed.), *Tonal Structures in Early Music*, New York, Garland, 1998, págs. 275-340; DODDS, Michael R., «Tonal types and modal equivalence in two keyboard cycles by Murschhauser», en *Tonal Structures in Early Music...*, págs. 341-372; y DODDS, Michael R., «The Baroque Church Tones in Theory and Practice», Univ. of Rochester, tesis doctoral, 1999. Entre los trabajos pioneros en este punto se sitúan: HOWELL, Almonte C., «French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones», *Journal of the American Musicological Society*, n.º 11/2-3 (Verano-Otoño 1958), págs. 106-118; ATCHERSON, Walter, «Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books», *Journal of Music Theory*, n.º 17/2 (Otoño 1973), págs. 204-232; y LESTER, Joel, *Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802*, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1989.

[15] Una notable excepción es la tesis: ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro, *Estética y técnica de la modalidad polifónica en los tratados musicales españoles impresos en torno a 1700: la aportación de los 'Fragmentos músicos' de*

conoce como modalidad polifónica barroca, tonos eclesiásticos u otros términos; en adelante usaremos la expresión «tonos» en lugar de modos para evitar la confusión con los sistemas medievales y renacentistas y por ser la más utilizada en la época. Expondremos este sistema en el próximo apartado[16].

EL SISTEMA MODAL BARROCO: LOS OCHO TONOS POLIFÓNICOS

El origen de los tonos polifónicos barrocos está en la música religiosa, pero acabaron convirtiéndose en el sistema general de organización tonal de la música polifónica de su tiempo aceptado por casi todos los teóricos españoles y reflejado incluso en los títulos de numerosas obras religiosas —incluyendo misas, tocatas y tiento— y profanas —frecuentemente en los pasacalles, pero a veces también en canciones y danzas—.

Se trataba de una clasificación esencialmente práctica, que los tratadistas solían recoger por su aceptación general aunque no sin reticencias en algunas ocasiones. Así, Correa de Araujo expuso, en fecha tan temprana como 1626, los doce modos de Glareanus —aunque con el reordenamiento hecho por Zarlino— y los siguió en sus doce primeros tientos, pero ofreció a continuación otra serie de tientos «por los ocho tonos vulgares»[17]; también Lorente[18], Torres[19], Rabassa[20], Roel del Río[21] y Vargas[22] —quien copia mucho

fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas, Universidad de Valencia, tesis doctoral, 2002. Publicada parcialmente como *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nasarre*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006. Véanse en particular los tres últimos capítulos (págs. 143-289), en los que se ocupa de la modalidad en las publicaciones españolas de la época. También Muneta hace un somero repaso del asunto en destacados teóricos en Muneta, Jesús M.ª, «Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII», *Nassarre*, n.º 11/1-2 (1995), págs. 345-366; y González Marín da varias versiones de los modos o tonos barrocos, aunque sin profundizar en el tema, en González Marín, Luis A., «Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza», *Recerca Musicològica*, n.os 9-10 (1989-90), págs. 303-325. Por su parte, el estudio de Schmitt de los modos en Sanz, Guerau y Murcia (Schmitt, Thomas, *Estudio introductorio al Poema Harmónico de Francisco Guerau*, Madrid, Alpuerto, 2000, págs. 11-66) sólo habla de los ocho modos tradicionales frente a los dos modernos, situando a estos autores en algún punto intermedio. Tampoco la enciclopédica obra de León Tello (León Tello, Francisco José, *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974) llega a reconocer el sistema modal barroco, refiriéndose a menudo en su lugar a una indefinida evolución de los modos gregorianos hacia el sistema bimodal moderno.

[16] Para una descripción más detallada me remito a la próxima publicación en la *Revista de Musicología*, bajo el título «La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz», de mi comunicación al VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología que tuvo lugar en Cáceres en 2009.

[17] CORREA DE ARAUJO, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano*, Alcalá, 1626; Ginebra, Minkoff, 1981, fol. 39v.

[18] LORENTE, Andrés, *El Por qué de la Música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672; González Valle, José Vicente (ed.), Barcelona, Institución Milá y Fontanals, 2002, págs. 565 y 621-622.

[19] TORRES MARTÍNEZ BRAVO, *Reglas generales de acompañar...*, *op. cit.*, págs. 8-9.

[20] RABASSA, *Guía Para los Principiantes...*, *op. cit.*, pág. 449.

[21] ROEL DEL RÍO, *Institución harmónica...*, *op. cit.*, pág. 203.

de Torres— demostraron conocer el sistema de doce modos, pero todos coincidieron en señalar los ocho tonos como más difundidos y practicados, pudiendo suplir mediante el transporte cualquiera de los anteriores. Por su parte, Valls —que cita a Zarlino, Cerone y Kircher— adoptó una defensa radical de los doce modos a pesar de que «los prácticos modernos solo cuentan ocho tonos»[23], lo que a su juicio ocasionaba numerosas confusiones e irregularidades.

Casi todos ellos explican también los ocho modos medievales al referirse al canto llano. Debe recordarse que muchos de estos tratados tienen una primera parte dedicada al canto gregoriano, el cual seguía utilizándose diariamente en la liturgia y servía como iniciación en la enseñanza musical antes de abordar el canto medido y la polifonía.

Los tonos polifónicos barrocos quedaban definidos habitualmente por su nota final —lo que hoy llamaríamos tónica— junto con la armadura, las cuales determinan su escala. Su presentación más común en España es la siguiente, tanto en los tratados como en las propias colecciones de obras:

Tabla I: Tonos polifónicos barrocos en España

Tono	**1.º**	**2.º**	**3.º**	**4.º**	**5.º**	**6.º**	**7.º**	**8.º**
Final	Re	Sol	Mi	Mi	Do	Fa	La	Sol
Armadura	0	1b	1#	0	0	1b	0 (o 1#)	0 (o 1#)

Hemos reflejado aquí los sonidos reales, pero debe tenerse en cuenta que entonces eran usuales en España las llamadas «claves altas» —hoy más conocidas como *chiavette*—, que como es bien sabido durante el Barroco se interpretaban normalmente transportando lo escrito una 4.ª justa descendente. De hecho, ciertos tonos se escribían casi siempre en claves altas, como el 3.º —por tanto con final en La y sin alteraciones—, 5.º —final en Fa con un bemol—, 7.º —final en Re sin alteraciones— y 8.º —final en Do sin alteraciones—, mientras el 1.º se anotaba tanto en claves altas —con final en Sol con un bemol— como naturales.

Exposiciones más completas de los tonos pueden indicar también la «mediación» —segunda nota en importancia después de la final—, las cadencias principales y secundarias y las notas de entrada de las voces en imitación.

Algunos de los tonos pueden cambiar de final o armadura según los autores —como ocurre con los sostenidos señalados en la tabla para los tonos 7.º y 8.º —. También su número total puede aumentar con la frecuente inclusión de variantes como el «8.º por el final» —con final en Re con un sostenido o en claves altas en Sol sin alteraciones— o el «segundillo». Además, a veces se exponen los transportes más frecuentes de estos tonos llamados «naturales» y se añaden otras variantes para determinados tipos de piezas.

[22] VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de, *Explicación de la guitarra*, Cádiz, 1773; Medina Álvarez, Ángel (ed.), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, págs. 76-77.
[23] VALLS, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 15r.

Las diferencias de los ocho tonos polifónicos con los ocho modos medievales son evidentes. Aunque no podemos profundizar aquí en ello, sirva la siguiente tabla como comparación:

Tabla II: Diferencia entre los modos eclesiásticos y los tonos polifónicos

FINALES Y ARMADURAS	**1.º**	**2.º**	**3.º**	**4.º**	**5.º**	**6.º**	**7.º**	**8.º**
Modos eclesiásticos	Re -	Re -	Mi -	Mi -	Fa -	Fa -	Sol -	Sol -
Tonos polifónicos	Re -	Sol b	Mi #	Mi -	Do -	Fa b	La -	Sol -

Por otra parte, cada tono no se caracteriza sólo por su escala, sino que implica también una jerarquía entre sus notas que se manifiesta en los grados más utilizados en las cadencias, en las notas de las entradas de las voces en imitación e incluso en la estructura melódica de los temas.

Del análisis de obras del siglo XVII y principios del XVIII se deduce que algunos de sus rasgos, a veces en manifiesta oposición a los criterios de la tonalidad, responden a las características de los tonos polifónicos. Sin embargo, en cierto sentido éstos suponen un punto intermedio entre los antiguos modos medievales y la nueva tonalidad bimodal, pues desde su configuración inicial se ratifica la desaparición de la escala lidia en los tonos 5.º y 6.º —ahora similares a nuestros Do y Fa mayores— y la consolidación de las escalas mayores —además de en esos tonos 5.º y 6.º, frecuentemente en el 8.º cuando se escribe con un sostenido— y menores —en los tonos 3.º y, frecuentemente, 7.º —, que antes no se daban como tales. Por otro lado, la generalizada aceptación de un sistema que, a pesar de sus evidentes conexiones con la teoría modal tradicional, venía avalado esencialmente por la práctica, pudo contribuir a limar la resistencia de los tratadistas a admitir un nuevo sistema —el bimodal— carente de tradición teórica.

EL CAMBIO A LA TONALIDAD MODERNA

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, a medida que se hacía más obvio el uso de la tonalidad bimodal —tan evidente en el estilo clásico—, numerosos teóricos españoles tomaron dos caminos diferentes para reconocer la nueva realidad musical: unos, siguiendo a menudo los pasos de teóricos extranjeros —en especial franceses—[24], adoptaron la existencia de dos únicos

[24] El sistema bimodal se generalizó entre los teóricos franceses en las últimas décadas del siglo XVII —al menos desde su adopción por Jean Rousseau en 1683 (Rousseau, Jean, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, París, 1683)— y se extendería a muchos lugares en el XVIII con las teorías de Rameau y sus seguidores (véase TOLKOFF, Lyn, «French Modal Theory before Rameau», *Journal of Music Theory*, n.º 17/1 (Primavera 1973), págs. 150-163). Aunque muchos ingleses lo siguieron desde principios del siglo XVII (véanse ATCHERSON, «Key and Mode...» y BARNETT, «Tonal organization...»), éstos no parecen haber tenido influencia sobre los españoles.

modos y abandonaron los sistemas anteriores; otros, más continuistas, persistieron en utilizar los ocho tonos polifónicos aunque en realidad los redujeran a una simple colección de tonalidades mayores y menores, cuya aplicación práctica se limitaría a clasificar las 24 tonalidades posibles en 7 u 8 originales o «naturales» y el resto transportadas.

Entre los primeros se sitúa Antonio Soler. Éste asume en su *Llave de la modulación* que sólo hay dos modos —uno con «diapasón [escala] de tercera mayor» y otro «de tercera menor»—, los cuales pueden formarse sobre cada uno de los doce «términos» —notas de la escala cromática—, excepto cuando se trata de música unida al canto llano, de la que él no se ocupa en este tratado —por lo que se remite a Cerone y Nassarre—. Lo curioso es que, contradiciendo la cita anterior de Santa María, afirma que ésta es la práctica habitual también en España, si bien es verdad que limitándola a la música «suelta» —es decir, no basada en el canto llano—:

> [T]odo diapasón, o bien es de tercera mayor, o bien de tercera menor; pero si los tonos tuvieran que unirse con los del canto llano, entonces no guardan todos una misma formación de diapasón [...]; pues siguiendo la común práctica de España e Italia, no hay más que los dos que dije para toda especie de música suelta[25].

Conforme nos acercamos al siglo XIX, el sistema bimodal se asienta entre los autores españoles: Eximeno en 1774[26], Bails en 1775[27], Santa María en 1778[28], Iriarte en 1779[29], López Remacha quizás hacia 1780[30], Ureña en 1785[31], Cavaza en 1786[32], Ferandiere y Moretti en 1799[33], etc.

Por su parte, la teoría alemana se mostró mayoritariamente conservadora en este aspecto, a pesar del temprano énfasis en los modos mayor y menor en los tratados de Johannes Lippius de 1610 y 1612 por ejemplo que señala Lester, hasta el punto que este mismo musicólogo afirma —obviando el caso español— que sólo allí se mantuvo la resistencia al nuevo sistema hasta mediados del siglo XVIII: «It was only in German-speaking areas that vitriolic attacks on major and minor keys and only half-hearted acceptance of these keys persisted until the middle of the eighteenth century» (LESTER, Joel, *Between Modes and Keys...*, *op. cit.*, pág. 47).

[25] SOLER, Antonio, *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid, 1762; Nueva York, Broude Brothers, 1967, pág. 72.

[26] *Dell'origine e delle regolle della musica*, Roma, 1774. Hay traducción española: EXIMENO, Antonio, *Origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*; Gutiérrez, Francisco Antonio (tr.), Madrid, 1796, 3 vols.

[27] BAILS, Benito, *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*, Madrid, 1775; Valencia, Librerías París-Valencia, 2004. Es traducción de: Bemetzrieder, Anton, *Leçons de Clavecin et Principes d'harmonie*, París, 1771. Y también BAILS, Benito, «Elementos de Música especulativa», en *Elementos de Matemáticas*, tomo 8, ¿Madrid?, 1775. Es traducción de: Alembert, Jean Le Rond d', *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, París, 1752.

[28] SANTA MARÍA Y FUENTES, *Dialectos músicos...*, *op. cit.*

[29] IRIARTE, Tomás de, *La Música, poema*, Madrid, 1779.

[30] LÓPEZ, Félix Máximo, *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave*, Manuscrito M/1188, Biblioteca Nacional de España, ¿*ca*. 1780?; Fernández, Nohema del Carmen (ed.), *A late eighteenth century spanish figured-bass method: «Reglas generales o escuela de acompañar al organo o clave» by Félix Máximo López (1742-1821)*, Ann Arbor (Michigan), UMI Dissertation Services, 2006.

[31] UREÑA, marqués de (Gaspar Molina y Saldívar), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785.

[32] CAVAZA, Manuel, *El músico censor del censor no músico*, Madrid, 1786.

Muchos de ellos siguen mencionando los sistemas anteriores, aunque ya como algo vinculado a las prácticas litúrgicas y no extensible a todo tipo de música; así ocurre en las mencionadas *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo* del gaditano Marqués de Ureña —Gaspar Molina y Saldívar—, destacado intelectual muy aficionado a la música y otras artes. El asunto central de su tratado es la adecuación de las artes al templo, criticando —como expresa en el subtítulo— «los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa»; incluye un extenso «Discurso sobre la Música del Templo» —de 65 páginas— añadido al final tras los 17 capítulos de que consta la obra, aludiendo al famoso discurso de Feijoo en el que se basará a menudo. Ureña aplica siempre las tonalidades modernas —a las que se refiere como «términos»— en los modos mayor y menor, pero en una ocasión explica «los tonos según se entienden por los organistas»[34].

Algo parecido viene a decir Fernando Palatín ya bien entrado el siglo XIX. Éste perteneció a una familia de músicos sevillanos y escribió a mano su *Diccionario de música* en Sevilla en 1818 para la instrucción de sus hijos[35]. Aquí Palatín, que por supuesto suscribe la tonalidad moderna, ya sólo se refiere a los ocho tonos polifónicos indirectamente; en la entrada «Tonos de la iglesia o del canto llano» expone los ocho modos medievales, pero al final de la misma explica un uso especial de los organistas cuando acompañan al coro, detallando ocho tonalidades que coinciden aproximadamente con los habituales tonos barrocos:

> Para apropiar, cuanto es posible, la extensión de todos estos *tonos* [los tradicionales de canto llano] a la de una sola voz, los organistas han buscado los tonos del canto de órgano más correspondientes a aquéllos y son los siguientes. Primer Tono, Re menor, Segundo, Sol menor, Tercero, Mi menor, Cuarto, no lo hay, Quinto, Ut [Do] mayor, Sexto, Fa mayor, Séptimo, La menor, Octavo, Sol mayor.[36]

LA EVOLUCIÓN DESDE LOS TONOS POLIFÓNICOS BARROCOS

El otro grupo, el de los continuistas, nos interesa aquí especialmente. Se observa entre ellos una evolución más gradual que implica, por un lado, modificar las armaduras de los ocho tonos de manera que las posibilidades se reduzcan a sólo dos modelos de escalas, mayor y menor, mientras que la escala frigia del modo 4.º desaparece progresivamente al caer en desuso o incluso se convierte en mayor en algún caso, aparte del afianzamiento de las armaduras

[33] FERANDIERE, Fernando, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, 1799. MORETTI, Federico, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes precedidos de los Elementos generales de la música*, Madrid, 1799.
[34] UREÑA, *Reflexiones sobre la arquitectura...*, *op. cit.*, pág. 365.
[35] PALATÍN, Fernando, *Diccionario de música*, Sevilla, 1818; Medina Álvarez, Ángel (ed.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990.
[36] *Ibídem*, pág. 101.

menor para el 7.º y mayor para el 8.º, que desde antiguo habían alternado con la dórica y mixolidia respectivamente. En realidad, desde bastante antes el frecuente uso de alteraciones accidentales desvirtuaba a menudo la constitución interválica original de cada tono —lo cual ocurría también en los modos antes del siglo XVII—, pero es ahora cuando muchas se consolidan al incorporarse a la armadura —mientras otras, como la sensible en los modos menores, quedarían definitivamente como accidentales—.

Podemos ver un claro ejemplo en el citado *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* de Fernando Ferandiere, músico polifacético que publicó este método de violín y canto en 1771 cuando era violinista en la Catedral de Málaga, aunque ya entonces componía igualmente tonadillas escénicas para el teatro. Más tarde se dedicó también a la guitarra y vivió durante algún tiempo en Cádiz, como veremos en seguida.

Ferandiere es de los primeros teóricos que utiliza las armaduras modernas en su exposición de los tonos polifónicos barrocos, pues al explicar los «tonos naturales» en su apartado «De los tonos», escribe la cadencia perfecta en cada uno de ellos con las armaduras que pueden verse en la siguiente tabla: Re con un bemol —como Re menor—, Sol con dos bemoles —como Sol menor—, etc. Sobre el 4.º tono afirma que «no está en uso», como indicaban ya algunos teóricos desde principios de siglo[37].

Tabla III: Armaduras de los tonos polifónicos según Ferandiere

Tono	**1.º**	**2.º**	**3.º**	**4.º**	**5.º**	**6.º**	**7.º**	**8.º**
Ferandiere 1771	Re 1b	Sol 2b	Mi 1#	-	Do 0	Fa 1b	La 0	Sol 1#

Dos años más tarde encontramos un fenómeno parecido en el método manuscrito de otro guitarrista que también estuvo en Cádiz en fechas próximas a Ferandiere: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Éste escribió en dicha ciudad en 1773 su *Explicación de la guitarra* antes mencionada, que llegaría poco después a México, donde se hicieron otras copias. Es uno de los primeros documentos dirigidos a la guitarra de seis cuerdas e incluye una sección muy relevante sobre la realización del bajo continuo con la guitarra, que esencialmente se dedica a adaptar a este instrumento las famosas *Reglas generales de acompañar* de José de Torres de 1702 arriba citadas. Vargas incluye significativas modificaciones respecto a Torres en la descripción de los tonos polifónicos, modernizándolos aunque no de manera tan completa como Ferandiere. Obsérvese en la siguiente tabla que asigna dos bemoles al Sol del 2.º tono y nada menos que cuatro sostenidos al Mi del 4.º, convirtiendo en la práctica en mayor a este modo típicamente frigio, aunque también da una versión alternativa sobre La.

[37] FERANDIERE, *Prontuario músico...*, *op. cit.*, pág. 17. Ya Murcia hacia 1717 especificaba que el 4.º tono es «poco usado». MURCIA, Santiago de, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Amberes, ¿1717?; Hall, Monica (ed.), Mónaco, Chanterelle, 1980, pág. 10.

Tabla IV: Armaduras de los tonos polifónicos según Vargas y Guzmán

Tono	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
Vargas y Guzmán 1773	Re 0	Sol 2b	Mi 1#	Mi 4# La 0	Do 0	Fa 1b	La 0 Re 0	Sol 1#

Aparte de estas modificaciones de las armaduras, el uso de tonos transportados o accidentales a partir de los ocho originales o «naturales» —que ya era habitual prácticamente desde el nacimiento del sistema— se fue ampliando hasta alcanzar cada vez más alteraciones[38], de manera que acabarían exponiéndose 24 tonos que abarcan el espectro cromático completo[39], siendo la diferenciación entre esos ocho originales —o más bien siete, excluyendo el 4.º frigio— y el resto transportados puramente terminológica frente a la relevante distinción entre mayores y menores.

Esto ocurre por ejemplo en una colección de piezas para guitarra conservada en un manuscrito en la Biblioteca Nacional y compuestas por el mencionado Ferandiere según se informa en la portada que puede verse en la ilustración I.

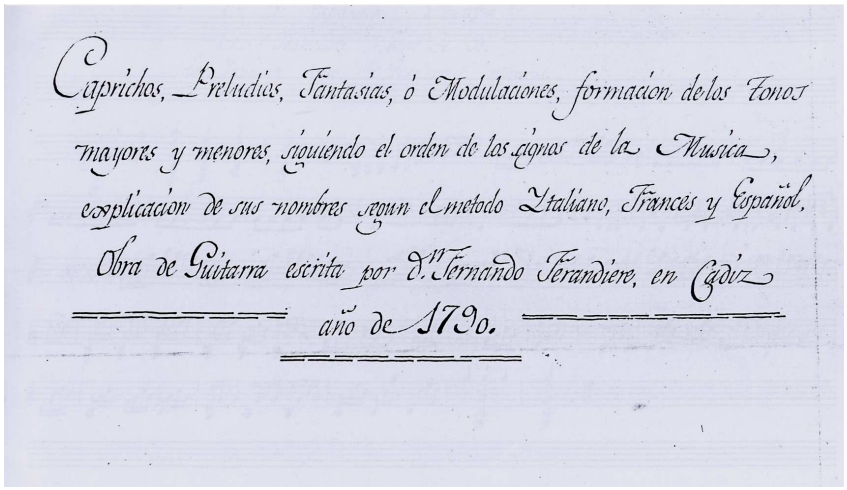

Caprichos, Preludios, Fantasías, ó Modulaciones, formacion de los Tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la Musica, explicacion de sus nombres segun el metodo Italiano, Frances y Español. Obra de Guitarra escrita por D.n Fernando Ferandiere, en Cadiz año de 1790.

Ilustración I: FERANDIERE, Fernando, *Caprichos, preludios, fantasías o modulaciones, formación de los tonos mayores y menores, siguiendo el orden de los signos de la música, explicación de sus nombres según el método italiano, francés y español*, Cádiz, 1790[40].

[38] Lo que sólo sería posible conforme se fuera aceptando la afinación temperada, que debido a sus intervalos imperfectos encontraría numerosas resistencias en España —excepto por supuesto entre los guitarristas, que lo venían usando desde mucho tiempo atrás—.

[39] Esto no es en absoluto exclusivo de los teóricos españoles: es bien conocido que ya Mattheson en 1713 expuso las 24 tonalidades posibles a partir de su presentación inicial de los ocho tonos barrocos (véanse por ejemplo LESTER, *Between Modes and Keys...*, *op. cit.*, págs. 113-116, o POWERS, Harold S., «Mode», en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980.

[40] Ésta constituye la 4.ª de las cinco secciones de que se compone el Manuscrito Mp/1659, Biblioteca Nacional de España, Madrid. No la hemos visto mencionada por ningún musicólogo hasta ahora.

Se trata de un conjunto de estudios en muchas tonalidades mayores y menores, a las que se denomina con tres sistemas, como aparece en el título: «italiano, francés y español». Por ejemplo, al que está en Sol mayor se le llama: «a la española 8.º tono, a la francesa tono de Sol, a la italiana tono de Gesolrreut mayor», tal y como aparece en la ilustración II.

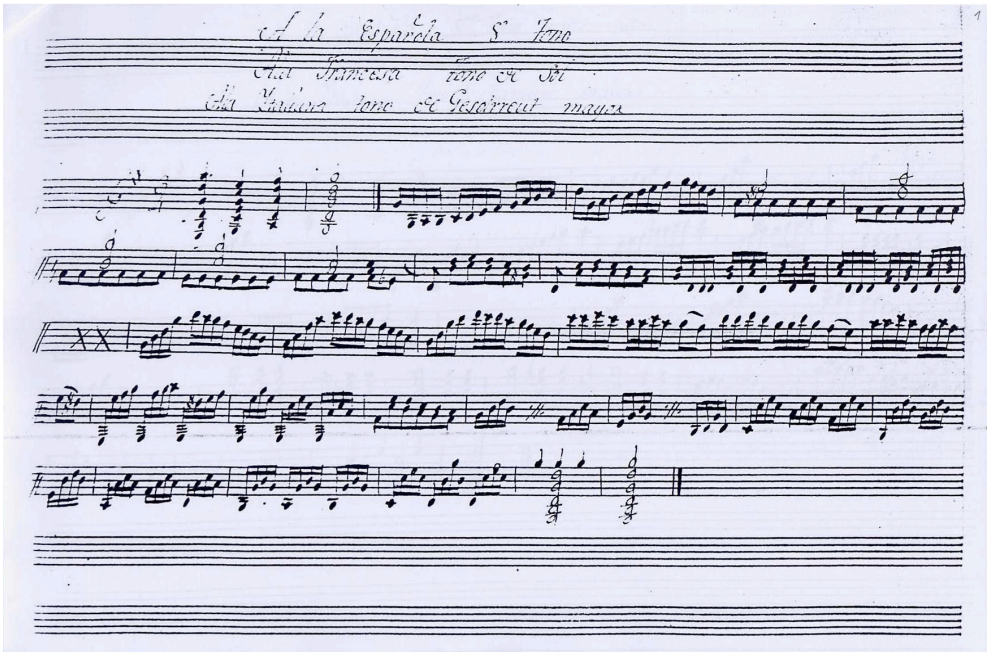


Ilustración II: FERANDIERE, Fernando, *Caprichos…*, *op. cit.*

Otras secciones del mismo manuscrito muestran cómo formar las 24 tonalidades a partir de los ocho tonos polifónicos; el 4.º modo en cambio se utiliza escasamente, pues «sólo sirve su uso en el canto llano»[41]. El mismo caso se da en las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* del organista de la Capilla Real Félix Máximo López[42]. Uno de sus apartados, titulado «Diapasones en escalas sobre los 24 tonos del círculo armónico, esto es, mayores y menores»[43], se dedica a armonizar la escala de cada una de las tonalidades posibles. Aquí utiliza las denominaciones modernas pero sigue dando —como segunda opción— el nombre de los ocho tonos barrocos y sus transportes; por ejemplo: «Csolfaut [Do] 3.ª mayor, 5.º tono»[44] o «Csolfaut [Do] sostenido 3.ª mayor, 5.º medio punto alto»[45], etc; el 4.º tono no aparece. Más adelante, este mismo tratado vuelve a aludir a los tonos barrocos en dos ocasiones: en los «Veinte y cuatro bajetes por los 24 términos para franquearse en acompañar» proporcionados por José Lidón[46], que usan de nuevo las 24 tonalidades aunque ahora sólo las nombre de la manera antigua a partir de los

[41] 1.ª sección del Manuscrito Mp/1659, s. pág.
[42] LÓPEZ, *Reglas generales...*, *op. cit.*
[43] *Ibídem*, fols. 4r-10v.
[44] *Ibíd.*, fol. 4r.
[45] *Ibíd.*, fol. 4v.
[46] *Ibíd.*, fols. 36r y siguientes.

tonos; y en la «Colección de bajos por todos tonos»[47], tomando ahora como «todos» sólo los ocho barrocos y añadiendo por tanto el 4.º que antes no apareció.

Resulta muy ilustrativo seguir la evolución de Ferandiere respecto a la tonalidad. Hemos comentado que en su *Prontuario músico* de 1771 recogía los ocho tonos aunque con armaduras actualizadas. Entonces incluso criticó la moderna reducción a dos modos, que muchos músicos españoles veían como una empobrecedora simplificación frente al sistema de los ocho tonos, pues éste permitía describir características propias y exclusivas de cada uno de ellos que iban más allá de la constitución interválica señalada por la final y su armadura y cuyo conocimiento era parte esencial de la formación de todo músico instruido[48]. Ferandiere relataba aquí la siguiente anécdota: «Acuérdome cuando a un célebre virtuoso napolitano le preguntaron que qué tono era el que estaba tocando, a lo que respondió: Nosotros no entendemos de más tono que menor o mayor»; para él, esto es una prueba de «la mucha más ciencia que los españoles tienen en este noble arte» respecto a los «extranjeros» y «las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales»[49].

Sin embargo, la generalización de nuevos estilos musicales que prescindían de tales distinciones, gracias a la enorme difusión de géneros modernos como la música clásica instrumental totalmente desvinculados de las prácticas litúrgicas —en las que la diferenciación entre los ocho tonos era difícilmente obviable—, convirtió a la antigua teoría en obsoleta. El mismo Ferandiere acabó eliminando las diferencias entre ambos sistemas en la práctica de la manera que hemos visto arriba.

Y aún daría un paso más en su posterior *Arte de tocar la guitarra española por música* publicada en 1799, donde omite definitivamente los ocho tonos y se limita a los modos mayor y menor que antes criticara, aunque todavía parece querer mostrar una débil —y ya inútil— resistencia al aclarar que este «modo de formar los tonos» es «suponiendo que no hay más tonos en la música que dos, mayor y menor»[50]. Lo cierto es que ese «supuesto» se había convertido ya en principio fundamental de la teoría de la música.

[47] *Ibíd.*, fols. 17r-21r.

[48] ZALDÍVAR GRACIA (en NASSARRE, Pablo, *op. cit.*, pág. 267) lo expresa así en una de sus conclusiones: «Tampoco la modalidad polifónica barroca puede entenderse como fácil iniciación primidieciochesca, de reaccionaria fórmula externa, de la triunfante tonalidad clásico-romántica, aunque la posibilidad de reducir sus variados comportamientos [...] a sólo dos fundamentales, equivalentes en parte a los aún hoy entendidos del modo mayor y menor, simplificación circunscrita a una práctica no apropiada a la complejidad de los grandes maestros profesionales, haya sido [...] rechazada [...] por falta de riqueza de matices para el avezado intérprete y el buen compositor».

[49] FERANDIERE, *Prontuario músico...*, *op. cit.*, págs. 21-22.

[50] FERANDIERE, Fernando, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, 1799, pág. 7.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

GENEALOGÍA DE RAMÓN FERNANDO GARAY ÁLVAREZ (1761-1823), CONTEMPORÁNEO DE HAYDN Y SEGUIDOR DE SU ESTILO EN ESPAÑA: LAS ÚLTIMAS PRUEBAS DE LIMPIEZA DE SANGRE A UN MAESTRO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL DE JAÉN

Francisco Manuel Filgaira Sánchez
Grupo de Investigación Patrimonio Musical de Andalucía (HUM-263)

Resumen:

El objetivo del artículo es hacer una aproximación a la genealogía, familia y procedencia de Ramón Fernando Garay Álvarez a través de las pruebas de limpieza de sangre que le exigió el cabildo de la catedral de Jaén en 1787, con motivo de su ingreso como maestro de capilla en este centro religioso. En primer lugar, se trata del interrogatorio dispuesto para las pruebas de limpieza, continuando con el análisis de la documentación sobre cada uno de los familiares más directos de Garay, los testigos del proceso y las compulsas realizadas en los respectivos archivos parroquiales.

Palabras Clave: Garay, Catedral de Jaén, Limpieza de sangre

Abstract:

The aim of this paper is to approach the genealogy, family and origin of Ramón Fernando Álvarez Garay through the document that evidenced his racial purity (1787), which the Cathedral Chapter made on his nomination as choirmaster at the Cathedral of Jaén (1787-1823). I will introduce each of the family members individually through the collations carried out within the respective parish church archives —the only "registry office"of the time—, just as I explain the structure of questioning used and the more direct and close witnesses participating in it.

Keywords: Garay, Alvarez, The Cathedral of Jaen, Racial purity

Referencia bibliográfica:

FILGAIRA SÁNCHEZ, Francisco Manuel, «El último maestro de capilla que pasó las pruebas de sangre en la Catedral de Jaén», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

¿QUÉ ES EL ESTATUTO DE LIMPIEZA DE SANGRE?

El estatuto de limpieza de sangre era la norma que obligaba al aspirante a un cargo o institución demostrar que no tenía ningún antepasado conocido que fuese judío, musulmán, hereje o penitenciado por la Inquisición y, por tanto, que su sangre no estaba infectada. De esta forma se prohibía el acceso a las instituciones de conversos, quienes disfrutaban de la misma condición legal que los cristianos viejos[1].

La catedral de Toledo instituyó el estatuto de limpieza de sangre en 1547, a la que siguieron otras como León, Santiago de Compostela, El Burgo de Osma, Sigüenza, Ávila, Oviedo, Cádiz, Valencia o Jaén[2]. No obstante, como señala Luis Javier Coronas, Jaén y las catedrales de Badajoz, Sevilla, Córdoba, Granada y Murcia llegaron a aceptar el estatuto legalmente incluso antes de que lo estableciera Toledo[3]. Así:

> se estableció formalmente en 1552 por una bula de Julio III, a imitación del estatuto de la catedral toledana; dicha bula y el *motu proprio* de la misma fecha [4 de junio] confirmaba lo que el provisor del obispado del obispado había redactado y el obispo de la diócesis cardenal Pacheco aceptó[4].

Sin embargo, en un inventario de la catedral de Jaén de 1700 no se hace mención alguna a esta bula de 1552, aunque sí se alude a la existencia de otra de 1609, concretamente del papa Paulo V, en la que el pontífice limitaba las informaciones de las pruebas de sangre para los beneficios de la catedral de Jaén sólo a los padres y abuelos de los aspirantes a los mismos[5]. De cualquier manera, la exigencia de estatutos de limpieza comenzaron a caer en desuso a lo largo del siglo XVIII —debido a la lejanía de los problemas que impulsaron

[1] HERING TORRES, Max Sebastián, «"Limpieza de Sangre" ¿Racismo en la edad moderna?», *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, n.º 4/9 (2003), [cit. 28 Dic. 2010], pág. 2, http://tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm
SALAZAR ACHA, Jaime de, «La limpieza de sangre», *Revista de la Inquisición*, 1 (1991), pág. 293. Al comienzo de este artículo, en las páginas 289 y 290, el autor describe de una manera actualizada y clarificante cómo se desarrollaría el estatuto si éste se aplicase a nuestros días. Para entender el significado del estatuto, que no tenía otro fin que el de la exclusión de los conversos, véase XIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Discurso en favor del Santo y Loable estatuto de la limpieza*, Granada, 1638, pág. 5.

[2] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad* Moderna, Madrid, Instituto Balmes de Sociología, 1958, pág. 63.

[3] Dos de los obispos que ocuparon la silla episcopal giennense fueron nombrados inquisidores generales, tal y como afirma en su minucioso y detallado estudio GÓMEZ ROÁN, Concepción, «Notas sobre el establecimiento de la Inquisición española», *Revista de la Inquisición*, 7 (1998), págs. 325-328.

[4] CORONAS VIDA, Luis Javier, «Fondos del Archivo Histórico-Diocesano de la Catedral de Jaén. Los expedientes de limpieza de sangre», *Códice. Revista de la Asociación del Archivo Histórico Diocesano de la Catedral de Jaén*, n.º 2 (Diciembre, 1986/Abril, 1987), pág. 83.

[5] (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano de (J)aén. Sala quinta, legajo 453, fol. 60r.

su implantación—, adquiriendo una nueva reformulación[6] —a través de Reales Cédulas y Breves pontificios— hasta que las Cortes de Cádiz suprimieron definitivamente el Tribunal de la Inquisición[7]; tal y como señala Salazar Acha, en el siglo XVIII «el estatuto de limpieza era ya una institución muerta en la realidad, aunque siempre viva sobre el papel»[8].

RAMÓN FERNANDO GARAY, ASPIRANTE AL MAGISTERIO DE CAPILLA EN LA CATEDRAL DE JAÉN, TIENE QUE PASAR LAS PRUEBAS DE LIMPIEZA DE SANGRE

Francisco Soler, el maestro de capilla anterior a Ramón Fernando Garay, falleció el 27 de junio de 1784 y, sólo unos meses más tarde, concretamente el 5 de noviembre de ese mismo año, el cabildo de la catedral de Jaén acordó la provisión del magisterio vacante. Así:

> En este día acordaron dichos señores con la voz de S. I. que para el cabildo inmediato del martes 9 del corriente se dé llamamiento para tratar sobre el magisterio de capilla vacante y determinar lo conveniente, teniendo presente los edictos que se pusieron para la provisión que se hizo en el señor don Juan Martínez. Y el secretario presente un extracto de lo que se practicó en la última vacante de la ración del magisterio de capilla desta santa yglesia[9].

Después de muchos llamamientos y cabildos para el nombramiento, información sobre las cláusulas para la provisión, revisión de las bulas papales sobre el magisterio, reflexiones sobre memoriales de pretendientes para la ración, etc., se acordó que la votación para elegir maestro de capilla fuera el 28 de julio de 1786. Entonces, de los 13 candidatos presentados para la votación se eligió a Ramón Ferreñac, subdiácono y maestro de la capilla de Huesca, con un total de 12 votos —incluyendo la cédula de votación del obispo, que había delegado en el penitenciario José Martínez de Mazas—[10]. Pero Ferreñac

[6] Aunque el siguiente libro está aplicado a la limpieza de sangre en los colegios mayores, es bastante ilustrativo a la hora de entender el empleo de las pruebas de limpieza de sangre durante el siglo XVIII: CUART MONER, Baltasar, *Colegiales mayores y limpieza de sangre durante la edad moderna*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, págs. 9-10.

[7] Sobre la Inquisición, *cfr.* LLORENTE, Juan Antonio, *Historia crítica de la Inquisición de España*, Madrid, 1822, vol. III, págs. 51, 82, 135 y 252.

[8] SALAZAR ACHA, Jaime de, «La limpieza...», pág. 294.

[9] AHDJ. Acuerdo capitular, 05-11-1784.

[10] AHDJ. Acuerdo capitular, 28-07-1786. Los otros cuatro votos los obtuvo el presbítero tenor Juan Escudero, que llevaba 28 años trabajando en la catedral jiennense. En cuanto al obispo de Jaén Agustín Rubín de Ceballos, cabe señalar que por entonces residía en Madrid, ya que había sido nombrado inquisidor general en febrero de 1784. Fue autor del *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reynos y señoríos del católico Rey de las Españas, el señor don Carlos IV...* Madrid, 1790, págs. XII-XIII. Para conocer el sistema de votación en los cabildos catedrales, sirva el ejemplo de este libro, *cfr.* SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón, *Iglesia y sociedad en la Castilla moderna. El Cabildo catedralicio de la Sede Primada (siglo XVII)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha/Excmo. Ayuntamiento de Toledo, 2000, págs. 47-48.

renunció a este nuevo nombramiento al obtener la plaza de organista en la catedral de Zaragoza[11]. Ante esta sorpresiva renuncia, un mes más tarde, el cabildo jiennense acuerda librar edictos en un plazo de 50 días para la provisión del magisterio de capilla vacante, cuyo titular:

> ha de tener las calidades de limpieza de sangre, según estatuto, que han de constar por las ynformaciones, que se le han de hacer a su costa con arreglo al último Breve Apostólico de Nuestro Santisimo padre Pío Sexto, su data en Roma a 6 de diciembre de 1785; y Real Cédula de Su Magestad de 29 de enero de este año[12].

A la oposición del magisterio de capilla se presentaron dos candidatos: el maestro de la colegiata de Úbeda, Francisco de Paula González, y Ramón Fernando Garay[13]; no obstante, el primero desistió tras realizar la segunda prueba del proceso selectivo, concretamente el 7 de noviembre de 1786. A pesar de ello y de la valía musical de Ramón Fernando Garay, éste tuvo numerosas dificultades para acceder finalmente a la ración del magisterio de capilla, sobre todo por el veredicto desfavorable que emitió el único juez del proceso selectivo, Jaime Balius, maestro de capilla de la catedral de Córdoba. Lo curioso es que, previendo el dictamen, Garay redactó un memorial para

[11] MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 203.

[12] AHDJ. Acuerdo capitular, 29-08-1786.

[13] Ramón Garay era hijo del organista titular de la colegiata de Nuestra Señora de Covadonga. A los 18 pasó a ocupar una plaza de salmista en la catedral de Oviedo, allí recibió las lecciones de Juan Andrés de Lombida y Mezquía, futuro organista de la Encarnación en Madrid, y de Joaquín Lázaro, maestro de capilla con quien aprendía composición. El 17 de febrero de 1785, ocho meses después de morir Francisco Soler, con veinticuatro años, se despide del Cabildo de Oviedo para habilitarse en el manejo del órgano con el maestro José Lidón, organista y compositor de la Capilla Real madrileña, además de ser el director de la orquesta de la duquesa de Benavente. En Madrid tiene contacto directo con su antiguo profesor de órgano, Juan Andrés de Lombida y Mezquía, quien posteriormente lo recomendará en un escrito para las oposiciones de Jaén. *Cfr.* ARIAS DEL VALLE, Raúl, «Los organistas de la S. I. Catedral de Oviedo (1471-1966)», *Studium Ovetense. Centro Superior de Estudios Eclesiásticos "La Asunción". Seminario Metropolitano*, n.º 8 (1980), págs. 152, 282-283; ARIAS DEL VALLE, Raúl, «Avilés en la música de la S. I. Catedral de Oviedo», *Studium Ovetense. Centro Superior de Estudios Eclesiásticos "La Asunción". Seminario Metropolitano*, n.º 9 (1981), págs. 163-165; JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)», *Códice*, n.º 2 (Diciembre, 1986/Abril, 1987), pág. 16; JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Garay Álvarez, Ramón Fernando», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999, vol. V, pág. 377; «Compendio sucinto de la Revolución Española», Notas de Pedro Jiménez Cavallé al concierto ofrecido en al auditorio Príncipe Felipe (10-12-2008), Oviedo, Eujoa Artes Gráficas; MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pág. 269. MARTÍN MORENO, Antonio, «La música andaluza», en Lineros Gómez, José Manuel (coord.), *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2000, págs. 121-122; MARTÍN MORENO, Antonio, «La música culta andaluza», *A tempo. Revista de música*, (Noviembre, 1983), págs. 22-25; QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada, *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, 1983, págs. 142-144; UREÑA Y HEVIA, Justo, «Ramón Fernando de Garay y Álvarez (1761-1823)», *Crónicas avilesinas*, (Mayo, 2005).

que se leyera en el cabildo jiennense, el 10 de noviembre de 1786, donde solicitaba que las obras presentadas al concurso se remitiesen a otros maestros para su revisión, ofreciendo también examinarse de nuevo si el cabildo lo creía conveniente. El caso es que el órgano capitular no tomó entonces decisión alguna, pero la insistencia de Garay con nuevos escritos llevó al cabildo a decidir el 13 de febrero de 1787 que se enviase toda la documentación del proceso selectivo al obispo de Jaén, Agustín Rubín de Ceballos, para que éste determinase lo más conveniente[14]. Finalmente, el prelado, con el asesoramiento técnico de «los maestros de la Capilla Real y de las santas yglesias de Toledo y de Sevilla», comunica el 11 de mayo de 1787 al cabildo de la catedral de Jaén cómo «desempeñará cada día mejor el ministerio de la capilla dicho don Ramón Garay; y que en el día es suficiente para la obtención de su empleo»[15]. Por ello, el órgano capitular inició los trámites para la concesión de la ración de maestro a Ramón Garay, concretamente el 22 de mayo de 1787, solicitando al músico un informe completo de su genealogía para comenzar las pertinentes pruebas de limpieza de sangre[16].

De todas formas, la decisión del obispo y la petición de su genealogía no acallaron algunas voces discordantes al nombramiento, caso del canónigo Francisco Mesía, quien llegó a presentar un escrito en contra de la provisión del magisterio en la figura de Garay. Sin embargo, el cabildo hizo caso omiso al documento y, una vez presentada por Garay su genealogía, el órgano capitular decide en su reunión del 31 de mayo de 1787 que:

> para obtener la prebenda o porción [del magisterio], vacante por muerte del señor don Francisco Soler, para la prueba de su limpieza de sangre se pasará a nombrar ynformante que hiciera las que corresponden, según estatuto y costumbre desta Sta. Yg.ª, aprobado por su santidad con arreglo a la bula de nuestro santísimo padre el señor Pío Sexto, de 6 de diciembre de 1785, y cuya observancia se encarga en la cédula real de 29 de enero de 1786[17].

[14] JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, «Ramón Garay, maestro de capilla de la catedral de Jaén, autor de diez sinfonías. Nuevas aportaciones», en Peláez del Rosal, Manuel (dir.), *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre historia, arte y actualidad de Andalucía*, Córdoba, Universidad de Córdoba/Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988, pág. 265.

[15] AHDJ. Acuerdo capitular, 11-05-1787.

[16] De manera parecida al benedictino Feijoó, inclinado desde muy temprano a las letras, Ramón Garay, a pesar de ser el primogénito, fue inclinado también por sus padres, desde muy pequeño, al estudio de la música, siendo su primer empleo el oficio de salmista en la catedral de Oviedo, tal y como hemos visto anteriormente. Prosigue Martín Moreno diciendo en su publicación que: «durante el siglo XVIII el estudio había caído en un total descrédito y a los primogénitos de las familias acomodadas se les consideraba suficientemente justificados en la sociedad mediante el disfrute ocioso de las rentas de sus mayores». MARTÍN MORENO, Antonio, *El Padre Feijoó y las ideologías musicales del XVIII en España,* Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoó", 1976, pág. 40.

[17] AHDJ. Acuerdo capitular, 31-05-1787.

Así comienza el proceso para demostrar la limpieza de sangre de Garay, el último que se exigió en la catedral de Jaén a un maestro de capilla[18].

LAS PRUEBAS DE LIMPIEZA DE SANGRE DE RAMÓN FERNANDO GARAY ÁLVAREZ.

Una de las particularidades del expediente de limpieza de sangre de Ramón Fernando Garay respecto a los de maestros de capilla anteriores fue su realización conforme a la Real Cédula de 29 de enero de 1786, en la estaba inserto el Breve papal del 6 de enero de 1785[19]. En la cláusula novena, redactada por Francisco Bujanda Medinilla, comisionado informante del Cabildo de Jaén para la realización de las pruebas, se recogía cómo:

> Todo quanto actúe el comisionado deve ser en papel común y de ello no deve quedar [...] copia, protocolo, nota, ni registro alguno [...] ,por las reales cédulas y privilegios que para ello asisten al cavildo [...], a cuio comisionado se deven devolver las pruebas originales [...] y, mereciendo su aprobación, se depositen y custodien en su archivo, como se previene en el capítulo 5 de dicha Real Cédula[20].

UBICACIÓN Y ESTRUCTURA DEL DOCUMENTO

El legajo donde se recoge toda la documentación sobre las pruebas de limpieza de sangre de Garay se halla en la sala sexta del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, numerado como 511 —antiguo 37-C—. Éste consta de 85 páginas totales divididas en dos piezas diferentes: la primera, más amplia, contiene todos los documentos redactados en la villa de Avilés[21], mientras que

[18] El orden y año en que los maestros de capilla realizaron las pruebas de limpieza de sangre es el siguiente: Francisco Ruiz (1565), Juan de Riscos (1598), Jaime Blasco (1614), José de Escobedo (1637), Pedro Soto (1672), Martín Salido (1711), Juan Manuel de la Puente (1716), Juan Martínez (1754), Francisco Soler (1768) y Ramón Garay (1787). *Cfr.* CORONAS VIDA, Luis Javier, «Fondos del Archivo...», págs. 86-89.

[19] Según los fondos del AHDJ, a este nuevo método de hacer las pruebas de limpieza de sangre, conforme a la Real Cédula, se acogieron en 1787 otros cuatro expedientes: uno para una canonjía, la de Gregorio Mahamud Benito de Lerma, y otros tres para una ración, la de Pablo de Andeiro y Aldao Torres, la de Melchor de la Cuesta Tartajada y, finalmente, la de Francisco Gregorio Montero Callejón. C*fr. ibídem*, pág. 89.

[20] AHDJ. Sala sexta, legajo 511. 1.ª pieza.

[21] «Avilés: ayunt. en la prov. y aud. terr. de Oviedo (4 1/2 leg.), c.g. de Castilla la Vieja (50 á Valladolid), y part. jud. á que da nombre: SIT. al N. de la prov. y próximo al Océano [...] se compone de la v. de Avilés (felig. de San Nicolás) con sus anejos, Sto. Domingo de Miranda y San Lorenzo de Llaranes de Allá; felig. de Sto. Tomás Cantuariense de Sabugo, Sta. María Magdalena de Corros, S. Cristóbal de Entreviñas y la de San Esteban de Molleda». MADOZ, Pascual, «Avilés», en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1850, vol. III, pág. 181.

la segunda, más reducida, recoge los emitidos en Carcelén[22], la villa natal de Juan Garay, el abuelo paterno del pretendiente. Además, en esta segunda pieza se incluye el acto de la toma de posesión de Ramón Garay en el coro de la catedral de Jaén como maestro de capilla y en el asiento capitular correspondiente a dicha ración.

Los folios que integran cada una de las dos piezas están numerados de forma independiente, recogiendo una secuencia cronológica que va desde el árbol genealógico presentado por Garay el 25 de mayo de 1787, hasta su toma de posesión en el coro y cabildo de Jaén el 7 de noviembre del mismo año. En todos ellos está presente la sintáctica y ortografía propia de finales del siglo XVIII, con un lenguaje jurídico que en muchas ocasiones resulta bastante monótono, repetitivo y farragoso, especialmente en los interrogatorios de testigos. En cualquier caso, la lectura pausada y concienzuda de las fuentes permite realizar un estudio y análisis de las mismas, presentado a continuación en cuatro secciones diferentes: la primera de ellas correspondiente a los prolegómenos del proceso en Jaén; la segunda a las pruebas practicadas en Avilés —incluyendo las compulsas en las parroquias de Santo Tomás de Sabugo, San Miguel de Quiloño y San Cristóbal de Entreviñas—; la tercera relativa a las gestiones en Carcelén —la tierra del abuelo paterno de Ramón Garay—; y por último, una cuarta sobre la toma de posesión del músico como maestro de capilla de la catedral Jaén e integrante de su cabildo.

LOS PROLEGÓMENOS DE LAS PRUEBAS COMIENZAN EN JAÉN

Para una mayor claridad expositiva, a continuación se presenta una tabla con los documentos del expediente de limpieza de sangre correspondientes a los inicios del proceso.

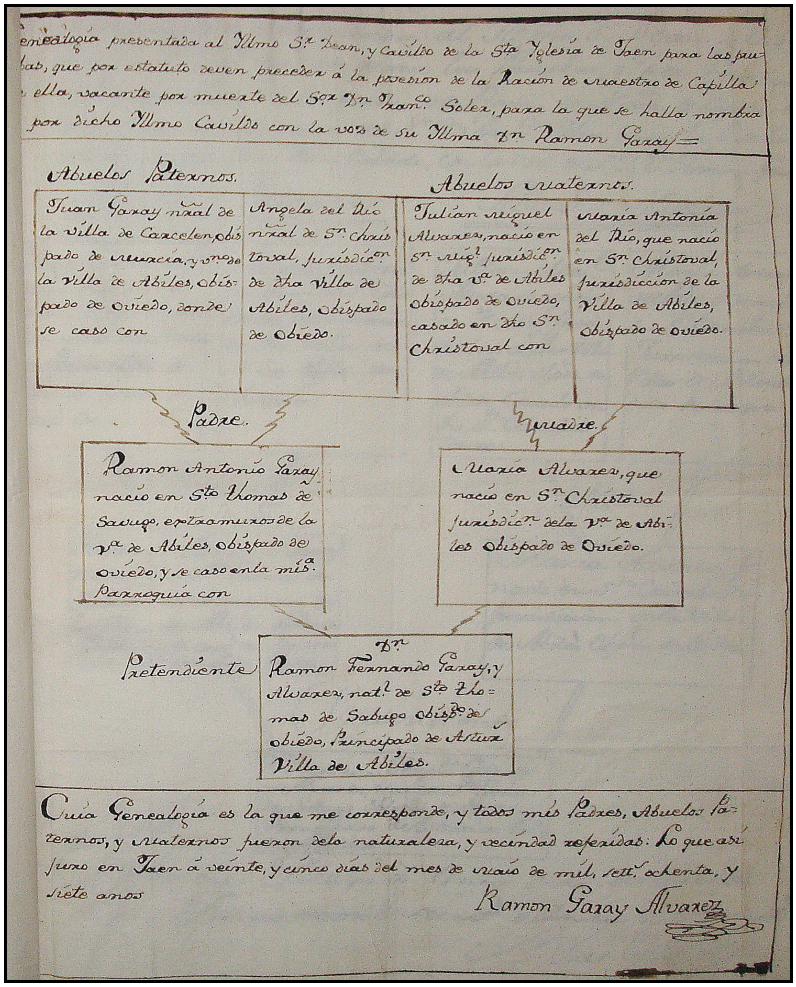
Tabla I: Documentos de los prolegómenos

FECHA	LUGAR	DOCUMENTO	CONTENIDO
25-V-1787	Jaén	Genealogía	Presentada por Garay
5-VI-1787	Jaén	Genealogía	Copia presentada por el secretario
5-VI-1787	Jaén	Interrogatorio	Las 9 preguntas que deben responder los testigos elegidos en Oviedo
5-VI-1787	Jaén	Comisión	Del Cabildo a Bujanda para realizar las pruebas de Avilés (sin salir de Jaén). Comisión al deán para que reciba el juramento de Bujanda
5-VI-1787	Jaén	Juramento	De Bujanda de la comisión
8-VI-1787	Jaén	Auto	De Bujanda del envío de todos los documentos al vicario general de Oviedo

[22] «Casas Ibáñez: part. jud. de ascenso en la prov. y aud. terr. de Albacete, c. g. de Valencia, dióc. de Cartagena. Lo componen 5 v., 17 l., 19 ald. y 55 cas., que forman 22 ayuntamientos [...] al E. se halla una superficie ondeada de varios cerros y lomas, y los pueblos de Alborea, Casas de Ves, Villa de Ves y Balsa, y al S. la sierra llamada de Carcelén, que introduciéndose en el part. por el term. de este pueblo, atraviesa los de Alatoz, Pozo Lorente y Jorquera, por el que sale para Chinchilla [...] la Derrubiada ó vertientes del Gabriel y la sierra de Carcelén forman diferentes valles y cañadas con tierras de buena calidad [...]». *Ibídem*, vol. VI, págs. 52-53.

9-VI-1787	Jaén	Instrucción	9 puntos que debe observar el comisionado de Oviedo
22-VI-1787	Oviedo	Carta	El vicario general responde a Bujanda diciendo que ha recibido las pruebas
24-VII-1787	Murcia	Carta	El vicario general da cuenta del envío de las pruebas a Bujanda
8-VIII-1787	Oviedo	Carta	El vicario general da cuenta del envío de las pruebas a Bujanda

Como ya se ha citado, las pruebas de limpieza de sangre comenzaron con la presentación por parte de Ramón Garay de su genealogía, documento reproducido en la siguiente ilustración:


Genealogía presentada al Illmo Sr. Dean, y Cavildo de la Sta. Yglesia de Jaen para las pruebas, que por estatuto deven preceder á la posesion de la Racion de maestro de Capilla de ella, vacante por muerte del Sor. Dn. Franco. Soler, para la que se halla nombrado por dicho Illmo Cavildo con la voz de su Illma Dn. Ramon Garay =

Abuelos Paternos.

Juan Garay nral de la villa de Carcelen, obispado de Murcia, y vno. de la villa de Abiles, obispado de Oviedo, donde se caso con

Angela del Rio nral de Sn. Christoval, jurisdicon. de dha villa de Abiles, obispado de Oviedo.

Abuelos Maternos.

Julian Miguel Alvarez, nacio en Sn. Migl. jurisdicon. de dha Va. de Abiles obispado de Oviedo, casado en dho Sn. Christoval con

Maria Antonia del Rio, que nacio en Sn. Christoval, jurisdiccion de la Villa de Abiles, obispado de Oviedo.

Padre.

Ramon Antonio Garay nacio en Sto. Thomas de Savugo, extramuros de la Va. de Abiles, obispado de Oviedo, y se caso en la misa. Parroquia con

Madre.

Maria Alvarez, que nacio en Sn. Christoval jurisdicn. de la Va. de Abiles obispado de Oviedo.

Pretendiente

Dn. Ramon Fernando Garay, y Alvarez, natl. de Sto. Thomas de Sabugo obispdo. de Oviedo, Principado de Asturs. Villa de Abiles.

Cuia Genealogia es la que me corresponde, y todos mis Padres, Abuelos Paternos, y Maternos fueron de la naturaleza, y vecindad referidas: Lo que asi juro en Jaen á veinte, y cinco dias del mes de Maio de mil, sett. ochenta, y siete años

Ramon Garay Alvarez

Ilustración I: Genealogía presentada por Garay al cabildo de Jaén. 25-V-1787.

Después de recibir la genealogía, el cabildo de la catedral de Jaén pasó a nombrar a un comisionado informante para que se hiciese cargo de las pruebas, el canónigo Francisco Bujanda Medinilla, quien:

> azeptó la comisión antezedente de los señores deán y cabildo, y en su cumplimiento juró in vervo [sic] sacerdotis, según forma de derecho, que practicará fiel y debidamente dicha comisión en los términos y

> límites que ella prescrive, en quanto a la aberiguación del don Ramón Fernando Garay y Álbarez nombrado razionero maestro de capilla desta santa yglesia[23].

La comisión en este primer momento queda clara: averiguar todo lo concerniente a la genealogía, dependencia y limpieza de sangre del referido pretendiente en la villa de Avilés:

> para que poniéndose de acuerdo por cartas con el señor ordinario local o provisor y vicario general del obispado de Obiedo, de donde es natural don Ramón Fernando Garay y Álvarez, nombrado por Nos razionero maestro de capilla desta santa yglesia [...], pueda disponer dicho nuestro comisionado el que se hagan las ynformaziones y provanzas que se necesiten en la villa de Abilés, de donde son naturales y vezinos el expresado don Ramón Fernando Garay y Álvarez, pretendiente[24].

Después, el cabildo, fiel a la Real Cédula del 29 de enero de 1786 y al Breve Papal del 6 de enero de 1785, mandó que el comisionado Francisco Bujanda realizase todas sus gestiones por carta, no pudiendo «salir de su domicilio, ni causar dietas, ni salarios, deviéndose entender, en lo que sea necesario con los rexpectivos parrochos por papeles de oficio, comforme al tenor del capítulo 3.º, 4.º y 6.º»[25]; además de que «si le pareciere faltar alguna circunstancia, procurará subsanarla con los capítulos de entierro, testamentos, cartas de dote u otros instrumentos, en virtud del capítulo quarto de la citada Real Orden»[26].

A continuación se enumeran de forma resumida las nueve cláusulas que debía observar el comisionado Hilario Muñiz Quiñones, párroco de San Miguel de Quiloño, para realizar las pruebas de limpieza de sangre en Avilés:

> 1. El comisionado designado debe de aceptar la comisión ante notario.
> 2. Deberá sacar las fees de bautismo y desposorios de los libros originales (exceptuando la del abuelo paterno que es de Murcia) o, en el caso de que el pretendiente las presente, concertarlas con sus originales.

[23] AHDJ. Sala sexta, legajo 511. 1.ª pieza, fol. 8r.
[24] *Ibídem,* fol. 6r.
[25] *Ibíd.*. Lejos quedan los anteriores expedientes de limpieza en los que los comisionados tenían que viajar a los lugares de donde procedían y eran naturales los pretendientes. Sirva el ejemplo de la comisión encomendada a don Bernardino para las pruebas de limpieza de sangre a la canonjía de penitenciario, cuyo pretendiente era José Martínez de Mazas. Al comienzo de las pruebas, don Bernardino cuenta que, antes de viajar a Liérganes, «tuvo que detenerse por los grandes temporales en la de Baeza, de donde no pudo salir hasta el 15 de enero del año siguiente». Citado en GALIANO PUY, Rafael, «El expediente de limpieza de sangre del Deán José Martínez de Mazas (1731-1805)», *Elucidario. Seminario Bio-Bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, n.º 5 (Marzo 2008), pág. 171. Sirva también de referencia el artículo de BRAVO, María Antonia del, «El estatuto de limpieza de sangre de la catedral de Jaén: el caso del doctor Blas Mexía», *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén*, n.º 2/2 (1993).
[26] AHDJ. Sala sexta, legajo 511, 1.ª pieza, s./fol.

> 3. Si por accidente (antigüedad, falta de hojas...) no se encontrase alguna fe, se certificará por escrito.
> 4. En caso de algún descuido en las partidas de velaciones, testifique el notario con intervención del comisionado para acreditar la velación.
> 5. Examínense a ocho testigos que pasen de 40 años y sean de la mayor excepción.
> 6. Examínense, después, a seis testigos de abono, con expresión de sus edades, que declararán que los ocho testigos son cristianos viejos, limpios de mala raza, de buena fama y opinión, acostumbrados a decir verdad y con temor de Dios.
> 7. Si faltase algún dato, el comisionado lo subsane con los capítulos de entierro, testamentos, cartas de dote u otros instrumentos (conforme al capítulo 4.º de la Real Cédula).
> 8. Si hay alguna variedad en cualquier nombre o apellido, y no sea conforme a la genealogía presentada por el pretendiente, se añada al interrogatorio la correspondiente pregunta para purificar cualquier duda.
> 9. Todo se debe realizar en papel común, sin quedar nada en poder del notario. Una vez hechas las pruebas, devuélvanse los originales a Francisco Bujanda para que los presente al Cabildo y guarde en el archivo (conforme al capítulo 5º de la Real Cédula). Para la práctica de estas pruebas los comisionados no podrán salir de sus domicilios, ni causar dietas, ni salarios, debiendo entenderse con los párrocos por papeles de oficio (conforme a los capítulos 3.º, 4.º y 6.º de la Real Cédula). La parte, o en su caso, el comisionado capitular, será el encargado de afrontar todos los derechos.

Una vez recibidas estas nueve cláusulas que debía ejecutar el comisionado de Avilés, comenzaron las pruebas de limpieza de sangre de Ramón Garay en este lugar. Para ello, el canónigo jiennense Francisco Bujanda envió el 8 de junio de 1787 un auto al vicario general de Oviedo con:

> el ynterrogatorio a cuio tenor deven ser examinados los testigos, la genealogía en que consta la naturaleza del don Ramón, la de sus padres y abuelos y su vecindad, la comisión original y su aceptación con carta de oficio separada, a fin de que [...] librando su comisión a la persona que sea de su agrado en la villa de Abilés, se compulsen las fees de bautismo, desposorios y velaciones de los contenidos en la mencionada genealogía; se examinen los testigos que deven deponer en lo principal los de abono de éstos; y practiquen las demás diligencias conducentes al entero cumplimiento y desempeño de la citada comisión, con arreglo a la instrucción que acompaña[27].

Entonces, el proceso administrativo pasó a ejecutarse en la localidad asturiana de Avilés, tal y como se muestra a continuación.

[27] *Ibídem*, fols. 9r-v.

LAS PRUEBAS EN AVILÉS

Al igual que en el espacio anterior dedicado a los prolegómenos de las pruebas de limpieza de sangre de Garay en Jaén, en éste relativo al proceso en Avilés se presenta una tabla con todos los documentos hallados sobre el tema.

Tabla II: Documentos de Avilés

FECHA	LUGAR	DOCUMENTO	TEMA
14-VII-1787	Oviedo	Auto	El vicario general elige comisionado (párroco San Miguel Quiloño) y describe las diligencias a realizar
16-VII-1787	Avilés (casa-posada)	Aceptación	De Hilario Muñiz Quiñones (párroco de San Miguel de Quiloño)
16-VII-1787	Avilés	Auto	Para pasar a la parroquia de Santo Tomás de Sabugo a compulsar libros sacramentales
17-VII-1787	Avilés (cas-habit. Sto. Tomás)	Testimonio	De bautismo (pretendiente y padre) y matrimonio (padres y abuelos paternos)
17-VII-1787	Avilés (cas-habit. Sto. Tomás)	Auto	Para pasar a las parroquias de San Miguel de Quiloño y San Cristóbal de Entreviñas a compulsar libros sacramentales
18-VII-1787	Avilés (rectoral S. Miguel)	Testimonio	De bautismo (abuelo materno)
18-VII-1787	Avilés (rectoral S. Cristóbal)	Testimonio	De bautismo (abuela paterna, abuela materna y madre) y matrimonio (abuelos maternos)
19-VII-1787	Avilés (casa-posada?)	Auto	Al no tener fecha, el comisionado manda mirar de nuevo la partida de bautismo y matrimonio de la abuela materna
?	Avilés (rectoral S. Cristóbal)	Certificación	De la partida de bautismo (26-01-1696) y matrimonio (1721?, libro desorganizado)
19-VII-1787?	Avilés (casa-posada?)	Auto	Para comparecencia de testigos
20-VII (7) 21-VII (1) 1787	Avilés (casa-posada?)	Averiguación de testigos	Testimonio de ocho testigos
21-VII-1787	Avilés (casa-posada?)	Auto	Para comparecencia de seis testigos que depongan de la verdad de los que han declarado
21-VII-1787	Avilés (casa-posada?)	Averiguación testigos de abono	Testimonio de seis testigos
21-VII-1787	Avilés (casa-posada?)	Auto	Del envío de todas las diligencias al vicario general de Oviedo
21-VII-1787	Avilés	Suscripción	Del escribano del Ayuntamiento y notario apostólico Juan García dando fe de su presencia en todo lo realizado
21-VII-1787	Avilés (casa-posada?)	Informe comisión	Hilario informa de todo lo realizado
8-VIII-1787	Oviedo	Auto aprobación	El vicario general aprueba las diligencias y manda que se envíen originales por correo

Una vez que los documentos enviados por el jiennense Francisco Bujanda llegaron a manos del provisor y vicario general de Oviedo, el doctor Domingo Enrique de Puertas[28], este último nombró el 14 de julio como comisionado para realizar las pruebas a Hilario Muñiz Quiñones, párroco de San Miguel de Quiloño, una de las parroquias del concejo de Castrillón que limita al este con el concejo de Avilés, dándole:

> comisión [...] para que, precediendo su aceptación ante el escribano o notario [...], proceda a compulsar y que le compulsen las fees de baptismo, desposorios y velaciones de los contenidos en la mencionada genealogía [...]; y enseguida, haga y reciba la misma sobre la lexittimidad [sic] y limpieza de sangre [...] con ocho testigos [...], que deberán deponer al tenor de todas y cada una de las preguntas del ynterrogatorio [...]. Y ebacuado [...], examinará seis que también sean de toda escepción y calidad, sobre el avono de dichos ocho[29].

Así, la labor de Hilario Muñiz y su comisión estaban claras, pudiendo resumirse en dos disposiciones fundamentales: la primera, la compulsa de todas las partidas sacramentales, tanto de bautismos como de matrimonios, contenidas en las cajas de la genealogía presentada por Ramón Fernando Garay; y la segunda, el examen particular de todos los testigos que debían informar de la limpieza del pretendiente y de sus ascendientes.

Las compulsas de los libros sacramentales

Parroquia de Santo Tomás de Sabugo

El día 16 de julio de 1787, Hilario Muñiz firmó un auto ante Juan García, escribano del Ayuntamiento de Avilés y notario apostólico, para personarse en la parroquia de Santo Tomás de Sabugo y compulsar las partidas sacramentales de los bautismos, desposorios y las velaciones —matrimonios— que existiesen en dicha parroquia correspondientes a los individuos de las cajas de la genealogía presentada. Así, al día siguiente, comisionado y notario pasaron a la casa-habitación del cura de la parroquia de Sabugo, Juan Fernández Siñériz y Trelles, quien sacó los libros de bautismos, desposorios y velaciones. Entonces, de uno de ellos titulado «bapttizados», concretamente de los folios 119 vuelto y 120 recto, se extrajo la partida de bautismo del pretendiente a la ración del magisterio de capilla de la catedral de Jaén, Ramón Fernando Garay Álvarez[30].

[28] Para ampliar la información sobre este provisor y vicario general, *cfr.* GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, *El Sínodo diocesano de Oviedo de* 1769, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1999, págs. 223-224.
[29] AHDJ. Sala sexta, legajo 511, 1.ª pieza, fols. 10-11.
[30] Ramón Garay fue bautizado en la antigua parroquial románica de Santo Tomás de Sabugo, sita hoy en la plaza de Carbayo de la localidad.

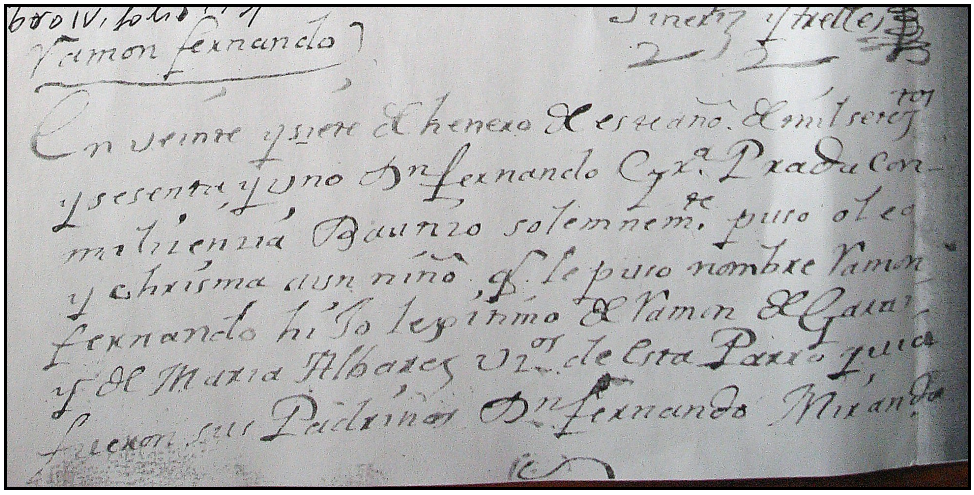


Ilustración II: Partida de bautismo de Ramón Fernando Garay. Libro IV, fol. 119v.

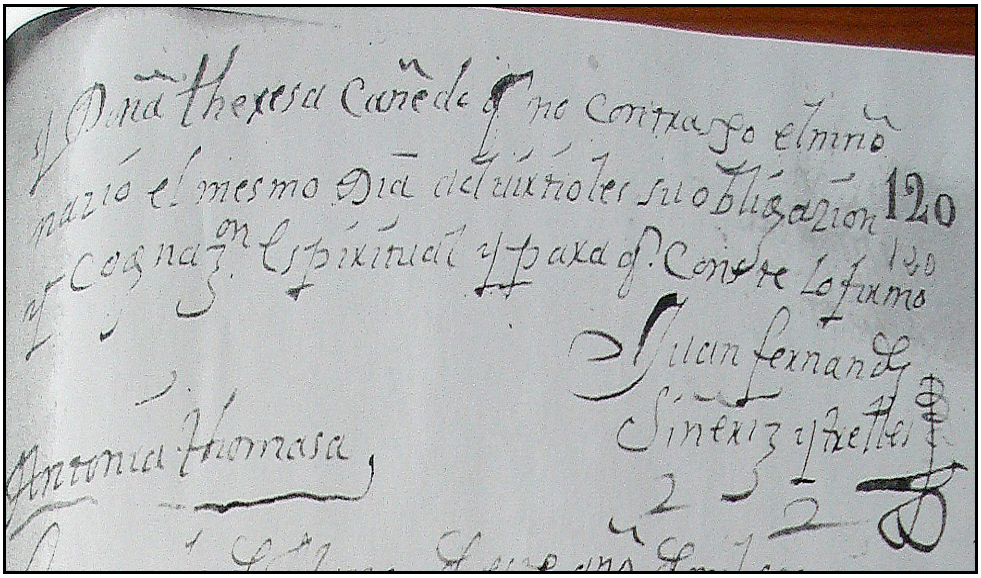
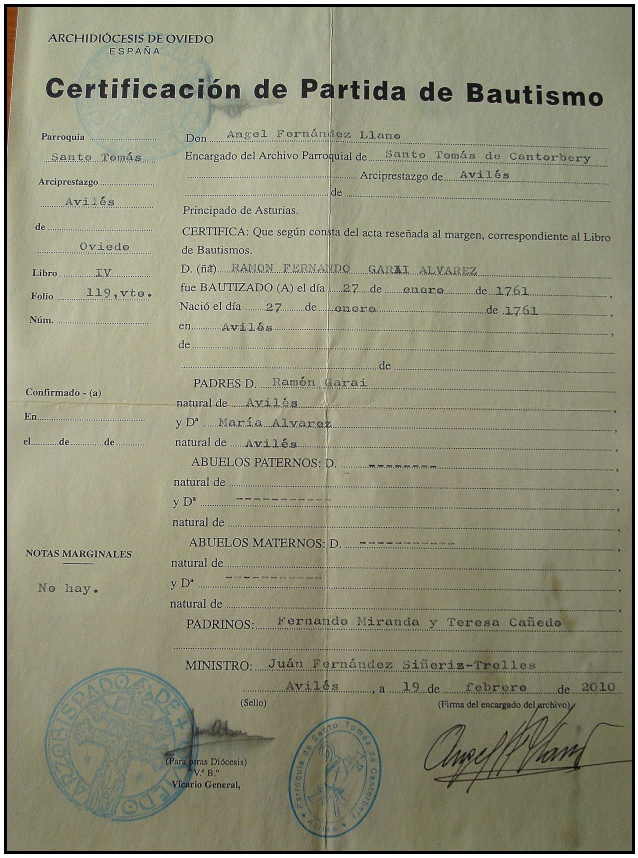


Ilustración III: Partida de bautismo de Ramón Fernando Garay. Libro IV, fol. 120r.

De la partida de bautismo del pretendiente se pueden sacar los siguientes datos: primero, que se llamaba Ramón Fernando; segundo, que era hijo de Ramón de Garay y María Álvarez; tercero, que nació y fue bautizado el mismo día, el 27 de enero de 1761; cuarto, que sus padrinos fueron Fernando Miranda y Teresa Cañedo; y quinto, que el párroco autorizado que lo bautizó fue Fernando García Prada, con la debida licencia del párroco Siñériz Trelles.



ARCHIDIÓCESIS DE OVIEDO
ESPAÑA

Certificación de Partida de Bautismo

Parroquia: Santo Tomás
Arciprestazgo: Avilés
de: Oviedo
Libro: IV
Folio: 119,vto.
Núm.:

Don Angel Fernández Llano
Encargado del Archivo Parroquial de Santo Tomás de Cantorbery
Arciprestazgo de Avilés
de
Principado de Asturias.
CERTIFICA: Que según consta del acta reseñada al margen, correspondiente al Libro de Bautismos.
D. (ñá) RAMON FERNANDO GARAI ALVAREZ
fue BAUTIZADO (A) el día 27 de enero de 1761,
Nació el día 27 de enero de 1761,
en Avilés,
de
de
PADRES D. Ramón Garai
natural de Avilés,
y Dª María Alvarez
natural de Avilés,
ABUELOS PATERNOS: D. ---------
natural de
y Dª ----------
natural de
ABUELOS MATERNOS: D. ----------
natural de
y Dª ----------
natural de
PADRINOS: Fernando Miranda y Teresa Cañedo

Confirmado - (a)
En
el de de

NOTAS MARGINALES
No hay.

MINISTRO: Juán Fernández Sañeriz-Trelles
Avilés, a 19 de febrero de 2010
(Sello) (Firma del encargado del archivo)

(Para otras Diócesis)
V° B°
Vicario General,

Ilustración IV: Certificación de partida de bautismo de Ramón Fernando Garay y Álvarez, sellada y rubricada por el actual vicario general del arzobispado de Oviedo, Juan Antonio Menéndez.

Pero también se sacaron la partida de bautismo del padre y las partidas de desposorios y velaciones de los progenitores y de los abuelos paternos del pretendiente. En ellas constaba cómo el padre de Ramón Fernando Garay se llamaba Ramón Garay, hijo de Juan de Garay —descendiente de Diego de Garay y Ángela Gómez— y Ángela del Río —hija de Medero del Río y María López—. Además, las partidas de desposorios y velaciones recogían que los padres de Ramón Fernando, Ramón de Garay y María Álvarez, se casaron el 17 de marzo de 1760, para lo que tuvieron que obtener dispensa por ser familiares de segundo grado. Por último, en las partidas de la parroquia de Santo Tomás de Sabugo quedaba reflejado cómo los abuelos paternos del pretendiente al magisterio de Jaén, Juan de Garay y Ángela del Río, contrajeron matrimonio el 17 de octubre de 1725.

Parroquia de San Miguel de Quiloño

El mismo día que se terminan de extraer las partidas de la parroquia de Sabugo, después de haber registrado cuidadosamente todos los libros sacramentales y no haber encontrando más partidas, Hilario Muñiz, con presencia del notario Juan García, mandó sacar las restantes partidas de

bautismos y matrimonios que hubiera en las parroquias de San Miguel de Quiloño y San Cristóbal de Entreviñas. Así, el día 18 de julio de 1787, comisionado y notario pasaron a la casa rectoral de la parroquia de Quiloño —del concejo de Castrillón y de la jurisdicción de Avilés—, donde ejerció su ministerio el primero de ellos y encontró entre los libros de bautismo la partida del abuelo materno de Ramón Fernando, Julián Álvarez. En ella se podía leer que éste había sido bautizado el 10 de enero de 1677, hijo de Bartolomé Miguel y de María Álvarez.

Según la genealogía presentada por el pretendiente, en la parroquia de San Miguel no se encontraban más partidas y, por esta razón, supongo que para aventajar tiempo en las pruebas, se pasaron a extraer los datos de los libros sacramentales de la parroquia de San Cristóbal de Entreviñas el mismo día 18 de julio.

Parroquia de San Cristóbal de Entreviñas

En efecto, este día de 1787, habiendo precedido recado de atención al teniente cura de dicha parroquia, Juan Alonso, se pasó a su casa rectoral de Entreviñas, núcleo que pertenecía a la jurisdicción de la villa de Avilés. Una vez allí, exhibiendo el párroco los libros sacramentales, se hallaron las partidas de bautismo de las dos abuelas de Ramón Fernando. Se llamaban Ángela y María Antonia, hijas ambas de Medero del Río —descendiente de Domingo del Río— y de Marquesa López, bautizada la primera de ellas el 21 de enero de 1690 y la segunda el 26 de enero de un año sin determinar.

Por su parte, la madre del futuro maestro jiennense, María Álvarez, era hija de Julián Miguel Álvarez y de María Antonia del Río, quien había sido bautizada el 8 de mayo de 1721. Sin embargo, la fecha de matrimonio de los progenitores de ésta, es decir, los citados Julián Miguel y María Antonia, tampoco aparecía completa en la partida correspondiente, recogiendo sólo que había tenido lugar un día 10 de febrero.

Esta carencia de datos hizo que, siguiendo la cláusula séptima de la instrucción dada el 9 de junio de 1787 por el cabildo de Jaén referente a las posibles faltas en la documentación[31], comisionado y notario se trasladasen de nuevo a la parroquia de Entreviñas un día más tarde, es decir, el 19 de julio, procediendo a revisar entonces las partidas sacramentales incompletas.

En concreto, la de bautismo de María Antonia del Río, abuela materna de Ramón Fernando, no presentaba gran inconveniente para asignarle año, ya que la anterior y la posterior a ella correspondían a 1696. Sin embargo, el asiento del matrimonio entre Julián Miguel Álvarez y María Antonia del Río, los abuelos maternos del pretendiente al magisterio de Jaén, fue mucho más

[31] «Si por estas diligencias resultase acreditado todo en bastante forma [...] y si le pareciere faltar alguna circunstancia, procurará subsanarla con los capítulos de entierro, testamentos, cartas de dote u otros instrumentos, que en virtud del capítulo quarto de la citada Real Orden deverán dar». AHDJ. Sala sexta, legajo 511. 1.ª pieza, s./fol.

problemático de datar porque las partidas anteriores y posteriores recogían como fecha «dicho año», sin especificar cuál, o los números del año se mostraban testados y enmendados en un orden de partidas que no era correlativo. Por este motivo, el notario no se atrevió a certificar el año del casamiento, aunque, según la referencia de otras partidas de distintos libros, la caligrafía y varias pistas que no se describen en la certificación, el comisionado y el notario decidieron acordar que el año más probable de matrimonio era 1721. Así:

> reconociendo dicho señor comisionado con mí, el citado notario, el tropel de desórdenes de el referido libro y su interpolación de fechas de días, meses y años, que inmediatos se hallan a dicha partida de matrimonio [...], nos parece por más seguro que el referido matrimonio del Julián y María Antonia de el Río sería en el año pasado de mil setecientos y veinte y uno[32].

El examen de los testigos

Una vez sacadas las partidas sacramentales, se procedió a ejecutar lo mandado por el vicario general de Oviedo en el auto del 14 de julio de 1787, que señalaba cómo el comisionado:

> enseguida, haga y reciba la misma sobre la lexitimidad [...] con ocho testigos, a lo menos que pasen de quarenta años y sean de maior escepción, los que deberán deponer al tenor de todas y cada una de las preguntas del ynterrogatorio[33].

Para ello, el comisionado emite un auto el 19 de julio por el que manda «comparecer el suficiente número de testigos que sean de mayor excepción y que puedan dar indibidual razón al thenor del ynterrogatorio de preguntas que acompaña»[34]. En concreto, los testigos comparecientes en Avilés fueron los que se recogen en la siguiente tabla:

[32] *Ibídem*, fols. 18v-19r.
[33] *Ibid.*, pieza 1.ª, fol. 10v. Sobre las características que debían tener los testigos y otros datos para la realización de las pruebas, *cfr.* HERING TORRES, Max Sebastián, «"Limpieza...», pág. 8; CAÑADA QUESADA, Rafael, «Expedientes de limpieza de sangre conservados en el archivo de la catedral de Jaén», *Elucidario. Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, n.º 5 (Marzo, 2008), pág. 187. La segunda parte del anterior artículo está en CAÑADA QUESADA, Rafael, «Expedientes de limpieza de sangre conservados en el archivo de la catedral de Jaén. 2ª parte», *Elucidario. Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, n.º 7 (Marzo, 2009).
[34] AHDJ. Legajo 511, pieza 1.ª, fol. 19v.

Tabla III: Testigos en Avilés

FECHA	TESTIGO	AÑOS	VECINDARIO
20-VII	Melchor Menéndez de los Reyes	68	Santo Tomás de Sabugo
20-VII	Manuel Bernardo Quirós	69	San Miguel de Quiloño
20-VII	Nicolás Fernández Castrillón	60	San Miguel de Quiloño
20-VII	Francisco de las Salas	66	Santo Tomás de Sabugo
20-VII	Nicolás Menéndez Viodo	59	Santo Tomás de Sabugo
20-VII	Pbro. Fco. Fernández de la Buría	65	Avilés
20-VII	Jerónimo González Reguerín	72	Avilés
21-VII	Domingo Arias Carvajal	60	Avilés

El interrogatorio individual que se les hizo constaba de nueve preguntas y fue redactado por el cabildo de Jaén el 5 de junio de 1787[35]. Aunque no se cita de modo expreso, supongo que la comparecencia de testigos se realizó en la misma parroquia del comisionado, en Quiloño, en la casa rectoral de la parroquia de San Miguel. Lo que no deja lugar a dudas es cómo realizaban el juramento en su comparecencia cada uno de los testigos, a quienes «tomaron y recibieron juramento en debida forma, bajo el cual prometieron decir verdad». La excepción fue el testigo número 6, el presbítero Francisco Fernández, quien lo ejecutó *in verbo sacerdotis*. En cualquier caso, todos los testigos afirmaron que conocían a los familiares del músico Ramón Fernando Garay y la limpieza y legitimidad de su sangre, declarando también que éste no había sido religioso profeso de ninguna religión mendicante, monacal o clerical.

Al ser estas declaraciones demasiado extensas y aparentemente tediosas por las continuas repeticiones en las que testigo tras testigo informan siempre lo mismo en relación a las nueve preguntas presentadas, a continuación sólo enumero los ítems de las mismas, formuladas por el comisionado Hilario Muñiz en presencia del notario Juan García:

> 1. Si conocen al pretendiente Ramón Fernando Garay y Álvarez, natural de Santo Tomás de Sabugo en la villa de Avilés, obispado de Oviedo, Principado de Asturias. Si conocen a Ramón Antonio Garay y a María Álvarez sus padres, vecinos de Avilés. Si conocieron a sus abuelos paternos Juan Garay, natural de la villa de Carcelén, obispado de Murcia y Ángela del Río, natural de la villa de Avilés, y a sus abuelos maternos Julián Miguel Álvarez y María Antonia del Río, naturales y vecinos de Avilés.
> 2. A las generales de la ley.
> 3. Si saben que Ramón Antonio Garay y María Álvarez, padres del pretendiente, fueron casados y velados y, haciendo vida maridable juntos tuvieron y procrearon a Ramón Fernando Garay y Álvarez; y si lo tuvieron, trataron, alimentaron y nombraron diciéndole hijo y él a ellos padres, y en tal opinión ha sido y es tenido, sin haber habido cosa en contrario, y de ello ha sido y es pública voz y fama común opinión, sin ninguna contradicción.
> 4. Si saben que Juan Garay y Ángela del Río, abuelos paternos del pretendiente, fueron casados y velados y, haciendo vida maridable juntos tuvieron y procrearon a Ramón Antonio Garay, padre del

[35] *Ibídem*, fols. 2r-5v.

pretendiente; y si lo tuvieron, trataron, alimentaron, nombraron y criaron diciéndole hijo y él a ellos padres, y en tal opinión ha sido y es tenido sin haber habido cosa en contrario, y de ello ha sido y es pública voz y fama, común opinión y reputación, sin ninguna contradicción.

5. Si saben que Julián Miguel Álvarez y María Antonia del Río, abuelos maternos del pretendiente fueron casados y velados y, haciendo vida maridable juntos, tuvieron y procrearon a María Álvarez, madre del pretendiente; y si la tuvieron, criaron, trataron, alimentaron y nombraron diciéndola hija y ella a ellos padres, y en tal opinión ha sido y es tenida sin haber habido cosa en contrario, y de ello ha sido y es pública voz y fama, común opinión y reputación, sin ninguna contradicción.

6. Si saben que Ramón Fernando Garay y Álvarez, pretendiente, Ramón Antonio Garay y María Álvarez, sus padres, Juan Garay y Ángela del Río, sus abuelos paternos y demás ascendientes y antepasados han sido y son cristianos viejos, limpios de toda mácula y raza de moros, judíos (tanto de los antiguos como de los recién convertidos), ni descendientes de herejes, ni de otra mala casta y generación; que no han sido reconciliados, presos, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición, ni contraído otra ninguna infamia de hecho, ni de derecho y no son descendientes de tales; antes bien han sido y son tenidos por cristianos viejos, sin haber habido fama ni rumor en contrario, lo que saben los testigos por haberlo visto así ser y pasar en sus tiempos de 10, 20, 30, 40 y 50 años y más tiempo, y haberlo oído así a sus mayores y más ancianos, que en sus tiempos lo vieron ser y pasar, sin que los unos ni los otros hayan visto, oído, sabido, ni entendido cosa en contrario, y si la hubiera los testigos lo supieran y no pudiera ser menos por la noticia que de ello tienen ser público y notorio, pública voz y fama, común opinión y reputación, sin ninguna contradicción, reclamación, ni interrupción alguna.

7. Si saben que Ramón Fernando Garay y Álvarez, pretendiente, y María Álvarez su madre, Julián Miguel Álvarez y María Antonia del Río sus abuelos maternos y demás ascendientes y antepasados, todos han sido y son cristianos viejos, limpios de toda mácula y raza de moros, judíos (tanto de los antiguos como de los recién convertidos), ni descendientes de herejes, ni de otra mala casta y generación, que no han sido reconciliados, presos, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición, ni contraído otra ninguna infamia de hecho, ni de derecho y no son descendientes de tales; antes bien han sido y son tenidos por cristianos viejos, sin haber habido fama ni rumor en contrario, lo que saben los testigos por haberlo visto así ser y pasar en sus tiempos de 10, 20, 30, 40 y 50 años y más tiempo, y haberlo oído así a sus mayores y más ancianos, que en sus tiempos lo vieron ser y pasar, sin que los unos ni los otros hayan visto, oído, sabido, ni entendido cosa en contrario, y si la hubiera los testigos lo supieran y no pudiera ser menos por la noticia que de ello tienen ser público y notorio, pública voz y fama, común opinión y reputación, sin ninguna contradicción, reclamación, ni interrupción alguna.

8. Si saben que Ramón Fernando Garay y Álvarez, pretendiente, no ha sido religioso profeso de ninguna religión mendicante, monacal, ni clerical, lo que deben saber los testigos por el mucho trato y

> comunicación que con él han tenido; y si los testigos dijeran que el susodicho ha sido religioso profeso, declaren de qué religión y por qué razón salió de ella. Asimismo, si saben que Ramón Fernando Garay y Álvarez, pretendiente, haya pretendido alguna vez entrar en comunidad, iglesia o colegio que tenga estatuto de limpieza, y si ha conseguido entrar en ella y, en caso de que no lo haya conseguido, por qué causa, título o razón no lo ha conseguido; sobre lo que se les hagan las preguntas necesarias.
> 9. Si saben que todo susodicho es público y notorio, pública voz y fama.

Una vez finalizada la declaración del último testigo, Domingo Arias Carvajal, se pasa a tomar declaración a otros «seis, que también sean de toda escepción y calidad, sobre el avono de dichos ocho, en que depongan de su conocimiento ser cristianos viejos limpios de toda mala raza de buena fama y opinión, acostumbrados a decir verdad en juicio y fuera de él»[36]. Además, este mismo día, 21 de julio de 1787, el comisionado manda un auto para que los citados seis testigos «puedan deponer del conocimiento, verdad y fidelidad y christiandad de los que han declarado en la antecedente probanza»[37].

Los testigos de abono que comparecieron eran de la «mayor excepción», ya que entre los deponentes se encontraban cuatro sacerdotes —dos, vecinos de Avilés; uno, vecino de Sabugo; y el último, cura propio de Santo Tomás—, el regidor perpetuo y alférez mayor del Ayuntamiento de Avilés, Fernando León, y otro testigo que ocupaba el quinto lugar. A continuación se inserta una tabla ilustrativa con los testigos de abono:

Tabla IV: Testigos de abono en Avilés

FECHA	TESTIGO	AÑOS	VECINDARIO
21-VII	Pbro. Juan Fernández Siñériz y Trelles	70	Santo Tomás de Sabugo
21-VII	Pbro. Francisco Suárez	41	Santo Tomás de Sabugo
21-VII	Pbro. Francisco García Pumarino	54	Avilés
21-VII	Pbro. Benito del Tejo	41	Avilés
21-VII	Antonio de Llano Queipo	59	Avilés
21-VII	Fernando León Falcón	67	Regidor de Avilés

Al igual que los primeros ocho testigos, los seis de abono ofrecieron decir verdad, declarando todos que los primeros eran cristianos viejos, limpios de toda mala raza, de buena vida fama y costumbres, sinceros en sus juicios y con un gran temor de Dios.

Una vez finalizadas las pruebas y tras suscribir todas las compulsas, documentos y demás diligencias Juan García, escribano del número del Ayuntamiento de Avilés y notario apostólico, Hilario Muñiz dictó un informe de todo lo que se había realizado.

[36] *Ibíd.*, fol. 10v.
[37] *Ibíd.*, fol. 42r.

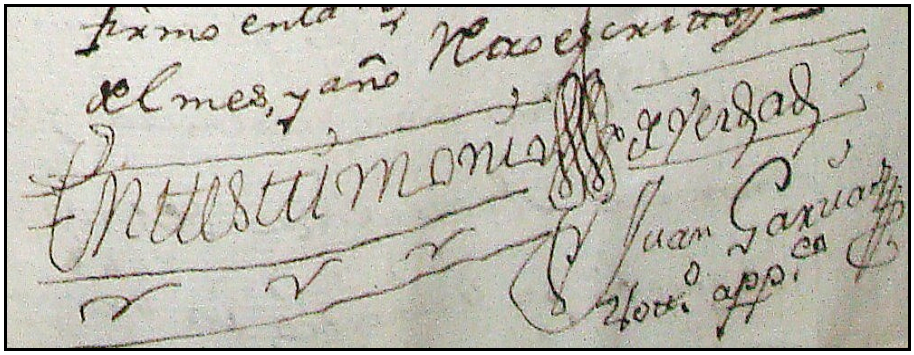


Ilustración V: *Signum* del notario Juan García al término de las pruebas en Avilés

Después, la documentación completa se envió al vicario general de Oviedo, el doctor Domingo Enrique de Puertas, quien dio cuenta de su recepción el 8 de agosto de 1787 a través de un auto en el que también la:

> aprobava y aprobó en todo y por todo; y mandava y mandó que [los] originales y en auténtica forma se remitan por el correo ordinario, con la competente carta de oficio, al lizenciado don Francisco Bujanda y Medinilla, canónigo de dicha santa yglesia de Jaén[38].

LAS PRUEBAS EN CARCELÉN

Como ya se ha comentado, las pruebas de limpieza de sangre de Ramón Garay también se realizaron en Carcelén, puesto que de allí procedía su abuelo paterno, Juan Garay. En concreto, los documentos relativos al proceso en la localidad son los reflejados en la siguiente tabla:

Tabla V: Documentos de Carcelén

FECHA	LUGAR	DOCUMENTO	TEMA
5-VI-1787	Jaén	Genealogía	Copia presentada por el secretario
5-VI-1787	Jaén	Comisión	Del Cabildo a Bujanda para realizar las pruebas en Carcelén (sin salir de Jaén). Comisión al deán para que reciba el juramento de Bujanda
5-VI-1787	Jaén	Juramento	De Bujanda de la comisión
8-VI-1787	Jaén	Auto	De Bujanda del envío de todos los documentos al vicario general de Cartagena
6-VI-1787	Jaén	Instrucción	4 puntos que debe observar el comisionado de Carcelén
9-VI-1787	Jaén	Carta	Bujanda envía las pruebas al vicario general de Cartagena
22-VI-1787	Jaén	Auto	El vicario general elige comisionado (párroco de Carcelén) y describe las diligencias a realizar
10-VII-1787	Carcelén	Aceptación	De Francisco Cebrián (párroco de Carcelén)

[38] *Ibíd.*, fol. 47v.

10-VII-1787	Carcelén (ermita Cristo de las Heras)	Testimonio	De bautismo (abuelo paterno)
10-VII-1787	Carcelén	Auto	Para comparecencia de testigos
10-VII-1787	Carcelén	Notificación	Del notario de la comparecencia de testigos
12-VII (2) 13-VII (3) 16-VII (1)	Carcelén	Averiguación testigos	Testimonio de 6 testigos
16-VII-1787	Carcelén	Auto	Para comparecencia de 4 testigos de abono
16-VII-1787?	Carcelén?	Notificación	Del notario de la comparecencia de testigos
16-VII (2) 17-VII (2)	Carcelén	Averiguación testigos de abono	Testimonio de 4 testigos
19-VII-1787	Carcelén	Informe comisión	Cebrián informa de todo lo realizado
20-VII-1787	Carcelén?	Auto	Del envío de todas las diligencias al vicario general de Cartagena
23-VII-1787	Murcia	Auto aprobación	El vicario general aprueba las diligencias y manda se envíen originales por correo ordinario

El 22 de junio de 1787, a través de un auto, el doctor Pablo Antonio Martínez, gobernador provisor y vicario general del obispado de Cartagena, dio cuenta de la recepción de todos los originales enviados desde Jaén por el canónigo Bujanda para realizar las gestiones administrativas en Carcelén. En este auto el vicario también requiere a Francisco Cebrián[39], cura de Carcelén, como comisionado para realizar las pruebas, mandándole que haga «testimonio de la partida de bautismo [del abuelo paterno] del ynteresado y […examine] los testigos que convengan en calificazión de la limpieza de sangre de éste; y otros que los abonen»[40]. Dentro del envío de Francisco Bujanda también se adjuntaron los cuatro puntos que debía observar el comisionado de Carcelén, redactados en Jaén el 6 de junio de 1787 de la siguiente forma:

> 1. Constando por la genealogía presentada por Ramón Fernando Garay lo siguiente: que su abuelo paterno es Juan Garay, y que casó en la parroquia de Santo Tomás, extramuros de la villa de Avilés, obispado de Oviedo, con Ángela del Río el 17-10-1725, y que nació en Carcelén, obispado de Murcia, y sus padres fueron Diego Garay y Ángela Gómez. Cuando el comisionado reciba los despachos del provisor y vicario general de Cartagena, acepte su comisión ante notario de su satisfacción fiel y legal y que de ello de fe, y precedido el correspondiente recado de urbanidad al respectivo párroco, sacará del libro original la fe de bautismo de Juan Garay, copiándola en el mismo proceso que forme.

[39] Para ampliar la información sobre este juez de comisión, *cfr.* CÁNOVAS BOTÍA, Antonio, *Auge y decadencia de una institución eclesial, el Cabildo Catedral de Murcia,* Murcia, Universidad de Murcia/Secretariado de Publicaciones, 1994, pág. 91.
[40] AHDJ. Sala sexta, legajo 511, 2.ª pieza, fol. 11r.

> 2. Proveerá auto para el examen de seis testigos de mayor excepción y edad y, si pudiera ser, que conociesen a Juan Garay antes de trasladarse a vivir en Avilés. Deberán deponer de la identidad de Juan Garay y ser el mismo que se contiene en la genealogía, de la limpieza de toda mala raza de moros, judíos, herejes o recién convertidos a nuestra santa religión. Deberán deponer que Juan Garay no ha sido preso, ni penitenciado por el Santo Oficio de la Inquisición, sino que él y todos sus ascendientes han sido y son tenidos por cristianos viejos, de toda buena fama y opinión, sin cosa en contrario, dando razón de sus dichos por las noticias que de ello tengan con las generales de la ley y edad de cada uno.
> 3. Concluida la información, se proveerá auto para el examen de cuatro testigos de abono, de la mayor nota y excepción que, leídos los nombres de los testigos principales deberán deponer les consta ser cristianos viejos, temerosos de Dios y de sus conciencias, de buena fama y opinión, acostumbrados a decir verdad en juicio y fuera de el, y que por tanto están seguros la habrán dicho en sus deposiciones, público y notorio, de pública voz y fama, con expresión de la edad de cada uno. A continuación, remitirá las diligencias al señor provisor y vicario general de donde dimana su comisión, previniéndose, que todo se haga en papel común, sin que quede en poder del notario copia, protocolo, nota, ni registro alguno, devolviendo las pruebas originales al comisionado para presentarlas al Iltmo. Cabildo, y viniendo en forma y mereciendo su aprobación se depositen y custodien en su archivo.
> 4. Aunque para la práctica no pueden causarse dietas, ni salarios, conforme al tenor de los capítulos 3.º, 4.º y 6.º de la Real Cédula y Breve Apostólico en ella inserto, sin embargo, la parte deberá satisfacer y afrontar los derechos correspondientes al comisionado y notario por su ocupación y trabajo, y la del párroco por la exhibición del libro de bautismos, y en caso de no ejecutarlo, el comisionado capitular queda responsable y obligado a ello, dando pronta satisfacción a los interesados con una simple noticia o relación que se le remitan de los que sean[41].

Y así, el 10 de julio, Francisco de Paula Alcalá, presbítero y notario ordinario de la villa de Carcelén, en vista de los documentos que acompañaban la comisión del vicario general de Cartagena, requirió al beneficiado de la iglesia parroquial de la villa, Francisco Cebrián, quien:

> obedecía y obedeció, aceptaba y aceptó y para su puntual cumplimiento debía de mandar y mandó que yo, el dicho notario, pase yncontinenti [sic] y en compañía de Su Merced a la hermita del Santísimo Christo de las Heras, sita extramuros de la misma villa, la que en el día haze de yglesia paroquial, a causa de estar arruinada la que lo es en propiedad[42].

[41] *Ibídem*, fols. 7r-8r.
[42] *Ibíd.*, fol. 11v.

Las compulsas de los libros sacramentales

Así, en la sacristía de la ermita del Santísimo Cristo de las Heras donde se guardaban los libros del archivo parroquial, el notario y juez de comisión pasaron a localizar la partida bautismal del abuelo paterno de Ramón Fernando Garay, Pedro Juan Garay; y allí, mostrando el comisionado Francisco Cebrián el libro, sacó dicha partida. En ella se recogía cómo Juan Garay, bautizado el 19 de febrero de 1705, era hijo de Diego Garay y de Ángela Morzil.

Después, tras haber extractado la partida de bautismo, el comisionado mandó declarar a seis testigos, conforme a la instrucción que iba unida a las diligencias, fijando para ello el día 11 de julio de 1787, de 8:00 a 11:00 horas por la mañana y de 16:00 a 18:00 por la tarde.

El examen de los testigos

En concreto, los testigos que declararon fueron los presentados en la siguiente tabla, que aparecen ordenados cronológicamente por su fecha de declaración:

Tabla VI: Testigos en Carcelén

FECHA	TESTIGO	AÑOS	VECINDARIO
12-VII	Pbro. Alfonso Chicote y Alcalá	59	Carcelén
12-VII	Pedro López de Tomás	86	Carcelén
13-VII	Gregorio García Ochandiano	76	Carcelén
13-VII	Francisco Gómez Ponce	76	Carcelén
13-VII	Pbro. Alfonso León Martínez	36	Carcelén
16-VII	Juan Duarte Mayor	72	Carcelén

Como se puede comprobar, la declaración de los testigos, por circunstancias que desconozco y que no se mencionan en los documentos del expediente, comenzó dos días después del fijado. En cuanto a los testigos, cabe destacar cómo el comisionado Francisco Cebrián señalaba que dos de ellos estaban especialmente instruidos en materia de parentescos y familias de la villa de Carcelén, ambos presbíteros: Alfonso León Martínez y el abogado doctor Alfonso Chicote Alcalá.

La declaración de este último fue algo excepcional, ya que se trataba del único testigo al que le comprendían las generales de la ley. Así, en su declaración, después de recibir juramento que hizo *more sacerdotali* para decir verdad en lo que supiese y fuese preguntado, afirmó que tenía cierto parentesco con el pretendiente, Ramón Fernando Garay; y seguidamente explicó como tenía una hermana casada con Pedro Gómez Morcillo, tío carnal por vía materna de Pedro Juan Garay, el abuelo paterno del músico.

En cualquier caso, todos los testigos certificaron sobre el primer apellido de Ángela, la bisabuela de Ramón Fernando, la madre del abuelo paterno, que daba lugar a la confusión por que la bisabuela era denominada en la villa con

el primer apellido, Morcillo, aunque realmente era Gómez. Por esta razón, los testigos, conociendo el problema y sabiendo que era un postizo para diferenciarla de otros Gómez que había en la villa, informaron al respecto. Así, por ejemplo, Alfonso Chicote señalaba:

> que Antonio Morcillo, vecino que fue de la villa de Alpera y tío del declarante, aunque conocido con este apellido de Morcillo, en xamás quiso le apellidasen con otro que con el de Gómez, porque decía que este hera su verdadero apellido; y así lo hacían todos los que lo trataban, porque sabían que el [de] Morcillo hera apellido supuesto. Y lo mismo sucede con sus hijos que oy viven, que el motibo que [ha] habido para usar de este fingido apellido le pareze a el que declara que habrá sido la costumbre antigua que [ha] habido en esta villa de poner a muchas familias un sobrenombre o supuesto apellido para distinguirlas de otras que, siendo estrañas, [sic] tienen un mismo apellido[43].

En la misma línea, el tercer testigo compareciente, Gregorio García, afirma:

> que no cre [sic] digno de reparo el que éste nombre a la nominada Ángela con el apellido de Morcillo, teniendo en realidad el de Gómez, como queda sentado lo uno, porque los motes antiguos de bautismos y desposorios no guardaban orden ni heran [sic] puntuales en la discreción de los apellidos, pues consta según a oydo a los muchos sacerdotes y sujetos que han manexado estos libros que a quatro hermanos enteredos [sic] se les bautiza y casa con quatro apellidos diferentes [...], para distinguir unas familias de otras quando hay algunas del mismo apellido[44].

A continuación, Francisco Gómez Ponce, el cuarto testigo, declara cómo:

> actualmente conoze, trata y comunica a muchos sujetos de los de la familia de Morcillo que oy permaneze[n] en esta dicha villa y, por lo mismo y aberlo oydo a sus mayores, sabe que el propio y verdadero apellido de éstos es el de Gómez y que así se firman y se han firmado siempre, aunque es berdad que son más conocidos con el supuesto de Morcillo con que se distinguen de los demás Gómez que hay en esta dicha villa[45].

Además, todos los testigos afirmaron que la identidad del abuelo de Ramón Fernando Garay coincidía con la de la copia de genealogía presentada por Blas Galindo, secretario del cabildo de Jaén, aunque en la partida de bautismo constara con el nombre de «Pedro Juan». Por esta razón, el testigo

[43] *Ibíd.*, fol. 14r.
[44] *Ibíd.*, fol. 16r-v.
[45] *Ibíd.*, fol. 17v.

Alfonso Chicote señala «que el Pedro Juan Garay, que consta en la dicha partida de bautismo, es ydénticamente el mismo Juan Garay que reza la casa primera del expresado árbol que principia estas diligencias»[46]; y Francisco Gómez Ponce, el cuarto en testificar, dice:

> que el Pedro Juan del mote de bautismo que antecede es el mismo Juan que consta en la casa primera del árbol de genealogía que ba por cabeza de estas diligencias; y que los padres de éste lo fueron sin duda el Diego Garay y Ángela Morcillo que ynsignua el dicho mote[47].

Una vez que todos los testigos clarificaron el apellido de la bisabuela de Ramón Fernando y certificaron el nombre de «Pedro Juan» de la partida de bautismo, expusieron cómo la familia de Juan Garay, abuelo del futuro maestro de capilla, estaba limpia de toda raza de moros, judíos, herejes o recién convertidos a la fe. Del mismo modo, todos manifestaron que su familia era de las distinguidas del pueblo, por lo que los ascendientes no habían sido presos ni penitenciados por la Inquisición, siendo en su totalidad cristianos viejos de toda buena fama y opinión.

El 16 de julio de 1787, al término de la declaración del último testigo, el juez de comisión, en presencia del notario Francisco de Paula Alcalá, firmó un auto para examinar a cuatro testigos de abono conforme al capítulo tercero de la instrucción enviada por el Cabildo de Jaén a través del obispado de Cartagena. Los testigos de abono nombrados y la fecha de su declaración es la siguiente:

Tabla VII: Testigos de abono en Carcelén

FECHA	TESTIGO	AÑOS	VECINDARIO
16-VII	Josef Latorre	66	Carcelén
16-VII	Francisco Navalón	54	Carcelén
17-VII	Francisco Gil López	51	Carcelén
17-VII	Pascual Pardo	51	Carcelén

De ninguno de estos testigos de abono se señalaba su ocupación, exceptuando a Pascual Pardo, abogado de los Reales Consejos. Todos recibían juramento del juez de la comisión que efectuaban por Dios Nuestro Señor y una señal de la cruz conforme a derecho, y en cuya virtud ofrecían decir verdad en lo que supieran y fuesen preguntados. Así, por ejemplo, el más anciano de ellos, Josef Latorre, declara:

> que conoze de vista, trato y comunicación a todos y a cada uno de los testigos que han depuesto en la antecedente ynformación, cuyos nombres y apellidos se le han hecho saber; y le consta que son christianos biexos, temerosos de Dios y de sus conciencias, de buena fama y opinión, acostumbrados a decir verdad en juicio y fuera del y

[46] *Ibíd.*, fol. 14r.
[47] *Ibíd.*, fol. 18r.

> que, por lo mismo, está seguro y cre [sic] la abrán dicho en sus deposiciones[48].

Tres días después de la declaración del último testigo, el 20 de julio de 1787, se remitieron todas las diligencias originales al vicario general de Cartagena, el doctor Pablo Antonio Martínez, quien las recibió y aprobó el 23 de julio, ordenando que los «originales, cerrados en pública forma, se remitan por el correo ordinario con dirección al señor don Francisco Bujanda Medinilla, canónigo de dicha santa iglesia [de Jaén], como comisario nombrado para este asunto»[49].

LA TOMA DE POSESIÓN DE LA RACIÓN

Una vez que Francisco Bujanda Medinilla, comisionado por el cabildo de Jaén para ejecutar las pruebas de limpieza de sangre a Ramón Garay, recibió todos los documentos, es decir, los del obispado de Cartagena —enviados el 23 de julio— y los del obispado de Oviedo —enviados el 8 de agosto—, redactó un informe detallado el 3 de septiembre de 1787 sobre las diligencias realizadas: compulsas de bautismo, examen de testigos, legitimidad de la sangre de la familia, etc. Este informe lo leyó el día siguiente el secretario Blas Galindo en el cabildo de guantes del martes 4 de septiembre de 1787, después del rezo de prima, junto al resto de pruebas enviadas por los respectivos vicarios:

> las que oídas en secreto, como es costumbre, y conferenciado, y votado sobre ellas, se aprobaron por dichos señores; y acordaron que, para el viernes próximo 7 del corriente, se dé llamamiento para ver en público dichas pruebas y el ynforme que en razón de ellas ha hecho el expresado señor don Francisco Bujanda, a quien se cometieron; y viniendo arreglas conforme al Estatuto de esta santa yglesia, Real Cédula de S. M. de 29 de enero del año próximo pasado de 1786, con el Brebe de S. S. inserto en ella, pasar a darle posesión de dicha ración al don Ramón Garay[50].

De esta manera, el 7 de septiembre de 1787, después del rezo de las horas de la mañana, el señor Juan Anejo, dignidad de chantre en la catedral jiennense, ante la presencia del secretario Blas Galindo y los testigos Pedro Onoria —clérigo *in sacris*—, Ignacio Poyatos —pertiguero— y Josef Antonio Arredondo, todos vecinos de Jaén, estando en el coro de la catedral, le «dio posesión real, actual, corporal, vel quasi a don Ramón Garay de la ración de maestro de capilla vacante en esta santa yglesia» y, en señal de ello, también «le dio asiento en una de las sillas altas del coro yzquierdo que le corresponde;

[48] *Ibíd.*, fol. 22r.
[49] *Ibíd.*, fol. 25r.
[50] AHDJ. Acuerdo capitular, 04-09-1787.

e hizo derramar ciertas monedas de vellón; y el don Ramón Garay de cómo la tomaba quieta y pacíficamente»[51].

Una vez acabado el acto, Ramón Garay, el chantre, el secretario del cabildo y algunos testigos, pasaron a la sala capitular —la capilla de San Pedro de Osma— donde se encontraban el deán y el órgano capitular reunido y, señalándole asiento en el coro izquierdo al músico, se «le […] dio la misma posesión de dicha ración de maestro de capilla desta santa yglesia, en igual forma que le tiene dada en el coro de ella, con recudimiento de frutos y rentas; y de como la tomaba quieta y pacíficamente»[52].

Por último, al igual en los epígrafes anteriores, sólo resta señalar cuáles son los documentos que conforman la última parte del expediente de limpieza de sangre de Ramón Garay, que son los siguientes:

Tabla VIII: Documentos de Jaén

FECHA	LUGAR	DOCUMENTO	TEMA
3-IX-1787	Jaén	Informe	De Bujanda de todo lo realizado
3-IX-1787	Jaén	Acta	Toma posesión en el coro
3-IX-1787	Jaén	Acta	Toma posesión en el Cabildo

CONCLUSIONES

La prueba de limpieza de sangre era ya una realidad anacrónica en la España de finales del siglo XVIII, como demuestra que Ramón Garay fuera en 1787 el último de los diez maestros de capilla giennenses a los que se le obligó someterse a la misma. Además, se trató de uno de los cuatro titulares del magisterio cuyas diligencias se hicieron conforme a la Real Cédula de enero de 1786, en la que iba inserta el Breve de S. S. de diciembre de 1785, cuyas cláusulas fundamentales se sintetizaban en cómo el comisionado de Jaén debía hacer las gestiones administrativas de limpieza desde la ciudad andaluza, sin salir fuera de ella y, por tanto, sin causar gastos en viajes ni dietas.

En cuanto al expediente de Ramón Garay, cabe destacar que está dividido en dos piezas claramente diferenciadas, correspondientes a las diligencias de Carcelén —que se prolongaron durante 32 días, del 22 de junio al 23 de julio— y Avilés —éstas con una duración de 26 días, del 14 de julio al 8 de agosto—. Sin embargo, a lo largo del expediente también aparecen fraccionados una serie de documentos que, sin embargo, se redactaron el mismo día en Jaén, caso de algunos capítulos o del juramento que realizó el comisionado jiennense cuando fue nombrado como tal, Francisco Bujanda.

Finalmente, sólo resta señalar que el expediente de limpieza de sangre de Ramón Garay ofrece y da a conocer sus ascendientes más directos,

[51] AHDJ. Sala sexta, legajo 511, 2.ª pieza, s/fol. Un ejemplo gráfico sobre la toma de posesión lo encontramos en el artículo de CAÑADA QUESADA, Rafael, «Expedientes...», (Marzo, 2008), pág. 187.

[52] AHDJ. Sala sexta, legajo 511, 2.ª pieza, s/fol.

mostrando la genealogía, naturaleza o vecindario de éstos. Además, el estudio revela cómo los padres del músico tuvieron que obtener una dispensa de 2.º grado para casarse, ya que eran primos hermanos. Por último, hay que destacar la posición social acomodada del abuelo paterno del músico Ramón Garay en Carcelén, Pedro Juan Garay, perteneciente a una de las familias «distinguidas del pueblo».

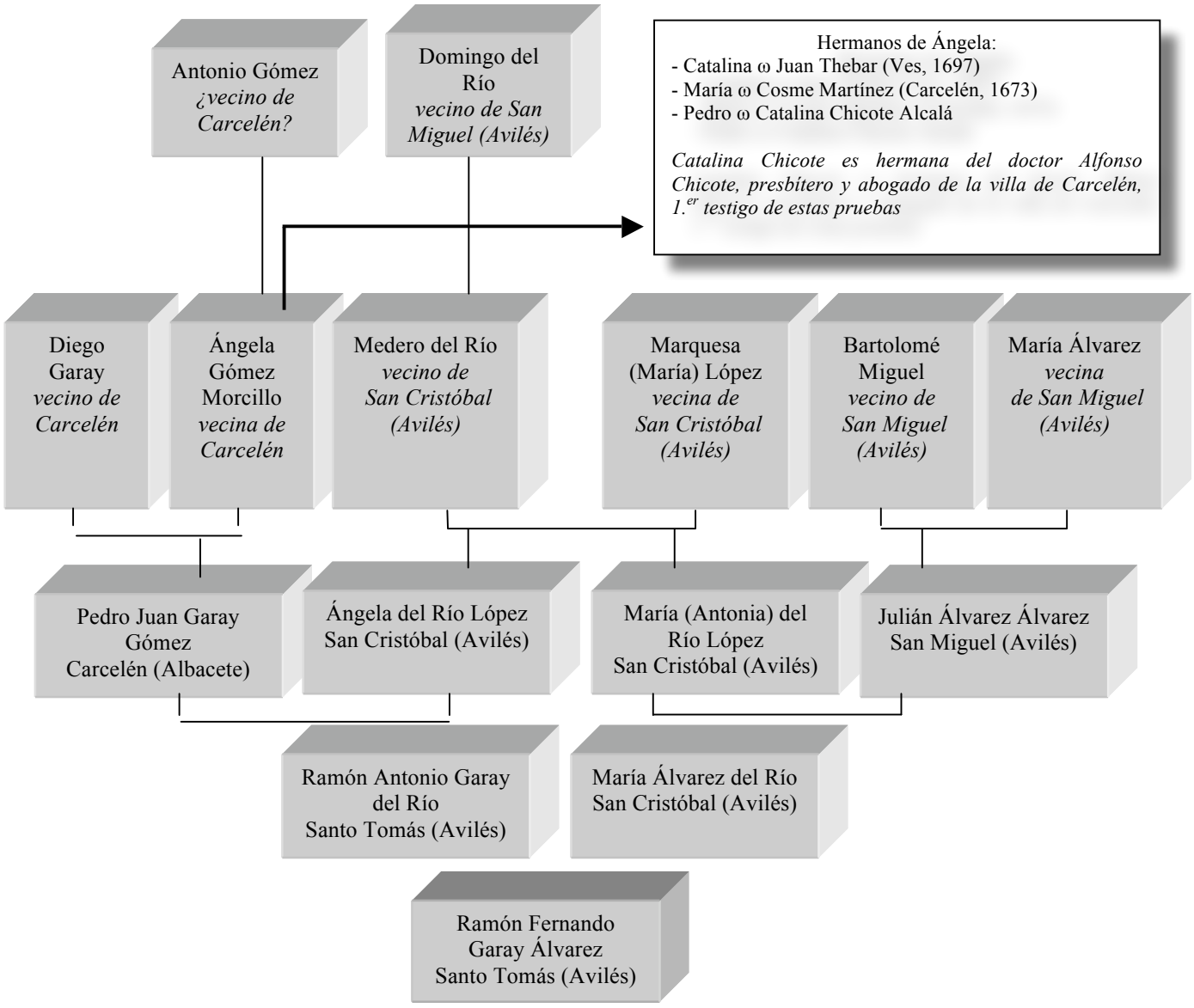


Gráfico I: Genealogía del racionero maestro de capilla Ramón Garay[53].

[53] Los nombres de la genealogía están tomados, en su inmensa mayoría, de las partidas bautismales. La naturaleza la pongo en letra normal y, cuando la desconozco, el vecindario en cursiva.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

GERMAN ÁLVAREZ BEIGBEDER (1882-1968). MÚSICA DE CÁMARA. TRÍO GARNATI CD

Francisco J. Giménez Rodríguez
Universidad de Granada

Palabras Clave: CD, Beigbeder, Trío Garnati

Keywords: CD, Beigbeder, Trío Garnati

Referencia bibliográfica:
GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J., «Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968). Música de cámara. Trío Garnati CD», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

GERMÁN ÁLVAREZ BEIGBEDER (1882-1968), MÚSICA DE CÁMARA. Trío Garnati, CD, Colección Patrimonio Musical: Grabaciones. Granada, Consejería de Cultura / Editorial Universidad de Granada, 2009.

La grabación de la Música de Cámara del compositor jerezano Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968) inaugura la serie de registros sonoros de la colección Patrimonio Musical que coedita el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Editorial Universidad de Granada.

Este trabajo fue presentado en el VII Festival de Música Española —Cádiz, 21 de Noviembre de 2009— por los Directores de la colección Patrimonio Musical, Antonio Martín Moreno y Reynaldo Fernández Manzano, y por el asesor musicológico de este trabajo, Francisco J. Giménez Rodríguez. En este mismo acto tuvo lugar un magnífico concierto de los intérpretes de esta grabación, el Trío Garnati, en el que incluyeron gran parte del programa del registro sonoro presentado.

Germán Álvarez-Beigbeder nace en Jerez de la Frontera —Cádiz— el 15 de diciembre de 1882. Aunque en un principio se dedica a la actividad comercial, inicia también sus estudios musicales en Cádiz, a los que se dedica profesionalmente a partir de 1910, trasladándose a Madrid. Allí estudia con Bartolomé Pérez-Casas y, más tarde, ya como músico militar, con Manrique de Lara, que influiría decisivamente en su formación. De vuelta a Jerez y separado voluntariamente del ejército, realiza una activa labor para en las instituciones musicales que fructifican en la creación del Conservatorio Oficial de Música y Declamación, y de la Banda Municipal de Música de Jerez en 1929. Continúa su actividad durante las décadas siguientes en su ciudad natal, destacando en 1941 la voz «Andalucía» que escribió para el Diccionario de la música Lábor, donde pone de relieve su concepción de la música andaluza, y, lo que es más desconocido, su formación humanista y su conocimiento de la principal bibliografía musicológica de la época. Durante estos años recibe grandes distinciones locales y nacionales.

La figura de Álvarez Beigbeder ha pasado casi inadvertida en la historiografía de la música española del siglo XX, en intenso contraste con la aceptación que experimentaron sus obras. Las razones de este olvido en las primeras décadas del siglo pueden ser varias y de distinta naturaleza. La primera de ellas, probablemente, sea su dedicación algo tardía a la creación musical, que retrasaría la aparición de sus primeras obras importantes hasta la década de los veinte. También este olvido puede estar relacionado con su ingreso como Músico Mayor de Infantería de Marina en 1910, que lo alejaría de los círculos musicales madrileños a partir de 1913. Indudablemente, el centralismo que ha acusado la historiografía musical española del siglo XX ha sido otra de las razones que ha postergado a músicos de la talla de Beigbeder, que a partir de 1926 realiza una labor de creación, investigación y gestión musical muy relevante en Cádiz.

Aunque en la actualidad Álvarez Beigbeder es conocido casi exclusivamente por su música de banda, el catálogo de su producción se caracteriza por su amplitud, incluyendo desde armonizaciones de canciones populares hasta obras más importantes para piano, cámara, orquesta, banda, escena y coro. La diversidad de géneros que aborda, se puede relacionar con rasgos muy marcados de su pensamiento y actividad: su preocupación por la función cultural de la música, los inicios como músico militar y la intensa espiritualidad religiosa que cultivó durante toda su vida.

MÚSICA DE CÁMARA

La obra de cámara de Beigbeder constituye un repertorio representativo de su producción, pues se extiende durante casi veinte años, culminando en su período de máxima creatividad musical, la década de 1920. Así, esta grabación nos permite un recorrido por una época intensamente vital del compositor, desde sus años de incertidumbre a principios de siglo, en los que todavía no se dedica profesionalmente a la música, hasta 1922 cuando obtiene destino como músico militar en San Fernando y se vincula definitivamente a su tierra.

El *Álbum de la Juventud* consta de diecisiete piezas íntimas, como también el autor las llamó, cuya creación para piano se fecha entre 1903 y 1916. Años después, en 1948, el compositor transcribe cinco de estas piezas para violín y piano, quizás para que uno de sus hijos pudiese interpretarlas. La selección y transcripción tardía que realiza Beigbeder es la que se recoge en esta grabación.

Son piezas breves, casi miniaturas, seguramente creadas con fines pedagógicos y pensando en el ambiente íntimo de salón, tal y como sugieren los títulos de la colección. Presentan algunas características comunes, como una melodía sencilla sobre un acompañamiento rítmico recurrente y una estructura ternaria. Pero más allá de las similitudes, la selección que transcribe el músico para violín y piano nos ofrece una interesante variedad.

En la primera pieza, «En la Ribera», mientras el piano mantiene un ritmo de danza, el violín canta una melodía sencilla y repetitiva, con un final

sorprendente. El «Minue» nos recuerda a la danza tal y como se introduce en la sinfonía, con un tema perfectamente articulado y las repeticiones que implicaba la forma clásica sobre un acompañamiento sencillo. La sección central, correspondiente al Trío, está escrita para notas dobles en el violín, simulando el tercer instrumento que intervenía en esta parte. Le sigue un divertido y breve «Rondó» sobre un tema jocoso, basado en las tres notas del acorde, que recuerda la sonoridad triádica del clasicismo vienés. Otra danza emulada en estas piezas es el «Vals», con una melodía de intenso lirismo, evitando la monotonía del acompañamiento característico del género. La «Gavota» es una danza más rápida de gran sencillez. Finaliza esta suite con la canción de un juego tradicional de carnaval: «Al higuí, al higuí, al higuí», que consistía en atrapar un higo suspendido de un palo. La melodía se adapta perfectamente al texto de la canción:

> Al higuí, al higuí, al higuí
> con la mano, no,
> con la boca, sí.

La *Romanza* para Violonchelo y piano (1920), revisada en 1957, es una obra en un solo movimiento de gran aliento romántico, que se inicia con el violonchelo a solo en un intercambio contínuo con el piano, con una sección central más lírica y expresiva. Entre las características más sobresalientes de la obra se halla la recurrencia temática, la intensa melodía y la armonía cuidada que le confiere una sonoridad sorprendente. Fue estrenada en 1959 por el violonchelista Ruiz Casaux.

La *Sonata en Do menor* (1922), dedicada a su tierra, Jerez de la Frontera, fue estrenada el 2 de mayo de 1922 en el desaparecido Ateneo Jerezano. Sobre un acompañamiento arpegiado y repetitivo del piano, el violín esboza el mágico tema principal del Allegro en notas breves, que junto a un tema secundario, más lírico, articula una forma de sonata que finaliza en una coda «presto, no mucho». El segundo movimiento, Adagio, se inicia y termina majestuosamente, contrastando con una sección central más dinámica. El Allegro final tiene un comienzo rítmico con ágiles acordes del piano y pizzicatti en el violín. Aparecen breves temas populares estilizados —el primero de ellos recuerda a «El Vito»— y un segundo tema más lírico que se transforma contínuamente. En forma de sonata, la reexposición varía armónicamente el tema inicial presentado ahora por el piano y el segundo tema llega a un climax que culmina en la coda final retomando la cascada de acordes iniciales, para terminar con repeticiones de acordes de gran efecto dinámico.

La obra fue bien recibida en su estreno. Ramón Sobrino señala la influencia de Schubert y Brahms, destacando la oposición entre el Allegro inicial, plenamente romántico, con el carácter grave y recogido del Adagio para finalizar con la estilización de temas populares en el Allegro final. La compañía de Gramófono de Barcelona, en el año 1936, se propone realizar su grabación con los concertistas José Cubiles y Enrique Iniesta, proyecto que no se materializa por la irrupción de la Guerra Civil. En 1938 Luis Lerate la

ejecuta en el Conservatorio de Sevilla, donde fue declarada de obligado estudio en la cátedra de D. Pedro Gámez de Laserna.

El *Cuarteto en sol menor* (1922) es una obra inacabada. En el estadio actual de la partitura, consta de un solo movimiento: Moderato —solo moderato— como aparece en el catálogo de la Sociedad General de Autores. Sin embargo, esta obra tuvo varias fases de existencia. Su composición es simultánea a la de la Sinfonía nº1 en la misma tonalidad, y los movimientos centrales —aria, scherzo— de esta obra sinfónica pertenecieron originalmente al cuarteto. No obstante, la obra se presenta en 1929 en el desaparecido Teatro Eslava por el cuarteto «Calvet» de Budapest con un solo movimiento: aria.

El Moderato es un movimiento de grandes dimensiones, que se caracteriza por la solidez de su material melódico, articulando una forma de gran coherencia a la vez que contiene momentos de intenso lirismo. Al inicio de la obra se yuxtaponen un motivo rítmico y otro más lírico que son sometidos durante todo el movimiento a una intensa transformación melódica, armónica y tímbrica, mostrando el compositor un gran conocimiento de la escritura para cuerda —llega incluso a realizar un pasaje fugado en la sección central—. La vuelta al material inicial nunca es monótona y progresivamente busca un tempo «un poco más movido» para terminar en una gran coda que sintetiza todo los elementos aparecidos anteriormente. Esta gran estructura con una concepción compleja, plena de desarrollo y cercana a las grandes formas de sonata, parece reafirmar la concepción de primer movimiento del cuarteto que tendría el compositor de este Moderato.

El Aria tiene una indicación de tempo lento —larghetto—. Sin embargo, no se limita a ser un movimiento lento con una sencilla melodía vocal, como haría suponer el título del mismo. Tras una breve introducción nos presenta un tema principal lírico que se intercambia entre los instrumentos. De hecho, más que un lirismo fácil, el Aria nos ofrece un rico tejido de voces, notas largas y motivos que reaparecen, con un final de una sonoridad mantenida, casi religiosa, que rememora la intensa espiritualidad del compositor.

La música de cámara de Beigbeder es una síntesis creativa de un gran músico vinculado al Romanticismo y la música popular, con un intenso lirismo que no ignora las técnicas compositivas, ni las grandes formas, y es consciente de la transformación que la música experimenta en las primeras décadas del siglo XX.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

LOS MÚSICOS DEL 27. GRANADA: UNIVERSIDAD DE GRANADA

Francisco Martínez González
Conservatorio Superior de Málaga

Palabras Clave: Noticias, Generación Musical del 27

Keywords: News, Musical Generation of '27

Referencia bibliográfica:
MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, «Los músicos del 27. Granada: Universidad de Granada», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; y RUIZ HILILLO, María (coords.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

Un nuevo título de la fecunda colección «Patrimonio Musical», la que dirigen al alimón Reynaldo Fernández Manzano —director del Centro de Documentación Musical de Andalucía— y Antonio Martín Moreno —catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Granada—, ha visto la luz en las prensas de la Editorial Universidad de Granada.

Libro colectivo de larga gestación, *Los músicos del 27* ha logrado hacer converger los esfuerzos de un selecto ramillete de especialistas con vistas a profundizar de forma coral en un tema tan atractivo como urgente para la Musicología española: la Generación —musical— del 27.

Sobre las motivaciones iniciales del proyecto, la «Introducción» que firman los coordinadores del volumen da las claves:

> El libro que el lector tiene ante sí debe su génesis a un primitivo intento de contribución a las actividades que, impulsadas por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, tuvieron lugar en los centros educativos andaluces entre el mes de enero de 2007 y el de junio de 2008, para celebrar el 80º aniversario de la constitución del Grupo Poético del 27, más comúnmente conocido como Generación del 27. Esta loable y fructífera iniciativa tuvo como objetivo principal fomentar el conocimiento de los valores «éticos y estéticos» de una obra literaria —la de los poetas del 27— que, por otra parte, goza de una notable presencia en la vida cultural actual.
>
> Mucho menos conocido que el de los poetas es hoy el grupo de compositores llamado también Generación del 27 por los historiadores de la música (o Generación musical del 27, para distinguirla de la literaria, o también Generación de la República), que además de compartir muchos de esos valores éticos y estéticos, alcanzaron en su tiempo unos logros semejantes en importancia y brillantez a los de los escritores, y mantuvieron con ellos una intensa convivencia —e incluso amistad en muchos casos— que con frecuencia se materializó

> en colaboraciones en obras conjuntas. En otros campos, también artistas como Salvador Dalí o Luis Buñuel presentan coincidencias suficientes con los anteriores para ser incluidos en una visión más global de la Generación del 27.
>
> Desde el Departamento de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Málaga se propuso a la Delegación de la Consejería de Educación de esa provincia elaborar un libro para contribuir al conocimiento de este conjunto de músicos, que tanto aportó a la cultura española, en nuestros centros educativos. El objetivo de *Los músicos del 27* fue, por tanto, en su origen, esencialmente divulgativo, dirigido principalmente a servir de apoyo, como material de consulta, a la enseñanza en institutos y conservatorios. Mas creemos no pecar de inmodestos si afirmamos ahora, capaces ya de contemplar el conjunto a cierta distancia, que el resultado final ha sobrepujado con creces esos límites iniciales, sin que ese «exceso» haya restado a la obra un ápice de claridad y amenidad expositiva. Ésa es, en parte (amén de otras vicisitudes que no es necesario detallar en este lugar), la razón de que este mosaico de ensayos haya terminado encontrando hospitalidad, no en las prensas de la Consejería, sino en la prometedora colección que, auspiciada al alimón por la Universidad de Granada y el Centro de Documentación Musical de Andalucía, exhibe el título de «Patrimonio Musical». Sin ninguna duda, la escasez de estudios generales sobre el tema que extensa e intensamente es abordado aquí lo convierte en una útil lectura para cualquiera que desee informarse sobre el mismo, y no hay riesgo al afirmar que muchos de los ensayos en él recogidos son piezas de valor para la investigación científica, merced a la rigurosidad y el profundo conocimiento que demuestran sus autores[1].

Este libro se compone de dos tipos de ensayos. Unos son de carácter más general, abordando cuestiones interesantes sobre la Generación musical del 27 en su conjunto. Además de un primer ensayo que sirve de guía rápida a las principales figuras de la Generación del 27 —cuyo autor es Francisco Martínez González—, se incluyen otros dos sobre las relaciones de estos compositores con los poetas del 27 —de Antonio Martín Moreno y de Elena Torres Clemente— y cuatro más sobre aspectos muy atractivos pero poco tratados hasta ahora: su destacada participación en el ballet —Beatriz Martínez del Fresno— y el cine —Joaquín López González—, su recepción por la crítica —María Ruiz Hilillo— y la presencia del nacionalismo y exotismo en su música —Francisco J. Giménez y Ana Sáenz—.

La segunda parte del libro está compuesta por ensayos dedicados a los más importantes miembros de la generación. Se trata así de acercar la música de estos autores hoy poco conocidos a los lectores, incluyendo una práctica guía auditiva de una obra representativa de cada compositor: Ernesto Halffter y su *Sinfonietta* —Cristóbal L. García Gallardo—, Robert Gerhard y *Don Quijote* —Francisco Ruiz Montes—, Rodolfo Halffter y la suite del ballet *Don Lindo de Almería* —José A. Oliver García—, Fernando Remacha y el *Cuarteto para violín, viola, violoncello y piano* —José L. García del Busto—, Julián Bautista y su *Suite*

[1] GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; y RUIZ HILILLO, María (coords.), *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pág. 7.

all´antica —J. Esther García Manzano—, Salvador Bacarisse y su *Fantasía andaluza para arpa y orquesta* —Rosa Isusi Fagoaga—, Gustavo Pittaluga y *La romería de los carnudos* —Germán Gan Quesada—, Manuel Blancafort y *El parc d´atraccions* —Desirée García Gil—.

María Palacios dedica un capítulo especial a Rosa García Ascot —y a su *Preludio* para piano—, la única mujer que habitualmente todos los estudiosos incluyen en este grupo, y que dará pie para abordar la participación de la mujer en la música de la época. También se ha querido incluir un ejemplo de un autor prácticamente olvidado como recordatorio de los muchos compositores, ahora casi desconocidos, que contribuyeron a la rica vida musical de la época. Para ello se aprovecha la reciente recuperación y grabación por la Orquesta Filarmónica de Málaga de la obra *Leyenda Gitana* de Simón Tapia Colman, cuyo artífice —José Luis Temes— es quien escribe el capítulo correspondiente.

Por desgracia, el número de compositores incluidos necesariamente tenía que ser muy limitado, lo que ha obligado a dejar fuera a muchos que sin duda merecerían figurar. Especialmente significativas son las ausencias de Joaquín Rodrigo y Frederic Mompou. Si bien ambos han sido a veces excluidos de la Generación del 27 a causa de sus singulares trayectorias —en el caso de Rodrigo por su papel como máximo representante de la música de posguerra y en el de Mompou probablemente por su peculiar estilo tan difícil de clasificar—, la razón por la que no aparecen es –según los editores- esencialmente práctica: «sobre ambos hay gran cantidad de bibliografía, partituras y grabaciones editadas que son fácilmente accesibles, cosa que no ocurre con los autores recogidos en nuestro libro»[2].

Debemos añadir que la querencia didáctica de *Los músicos del 27* ha dejado en él una impronta inconfundible. El libro posee indudablemente un ritmo propio muy personal, una bien calculada periodicidad de temas, planteamientos y enfoques que vuelven su lectura altamente efectiva, casi «nutricia» podríamos decir, pues esa diafanidad o transparencia de la arquitectura tiene la nada despreciable virtud de devenir cortesía para con el lector, mas sin desmerecer un ápice del rigor inquisitivo. Esto se hace especialmente visible en la segunda parte —la titulada genéricamente «Los protagonistas y sus obras»—. Los diez magníficos ensayos allí contenidos se sujetan a una estructura idéntica donde la riqueza de los ejemplos musicales y las indicaciones cronométricas actúan no sólo como herramientas de ilustración del análisis, sino también como eficaz y amena guía de la audición, proyectando el libro hacia un círculo de lectores que trasciende el del mero especialista en la materia para incardinarse venturosamente en el amplio espacio de intereses en el que habita el público culto, curioso o aficionado.

Nos encontramos, en definitiva, ante una contribución más que estimable al tema abordado. Un eslabón más que habrá de ser tenido en cuenta en futuras aproximaciones, reinterpretaciones o relecturas —ya sean éstas totales o parciales— de ese momento singular y cumbre de la historia de la música y la cultura españolas al que hemos convenido en llamar Generación del 27.

[2] *Ibídem*, pág. 35.

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

ENRIQUE MORENTE

Miguel Ángel Berlanga Fernández
Universidad de Granada

Palabras Clave: Enrique Morente, flamenco

Keywords: Enrique Morente, flamenco

Referencia bibliográfica:
BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A., «Enrique Morente», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

Enrique Morente, el artista flamenco granadino más universal, falleció el pasado 13 de diciembre a consecuencia de una hemorragia, tras una operación de estómago. Con motivo de esta triste noticia intentaremos reseñar una breve semblanza que refleje la trascendencia de quien, probablemente, pasará a la historia del flamenco como uno de los artistas que más contribuyeron a la transformación del cante en particular; y puede que de la estética flamenca en su conjunto.

Con unas cualidades vocales excepcionales —un tanto mermadas en sus últimos años—, unió a un conocimiento cabal de la tradición flamenca una actitud siempre incorformista y creativa. Teo Sánchez, comentarista de Radio 3, escribió de él en vida que:

> es de los que arriesgan y, tras saltar al vacío, o el acantilado o la gloria. Por eso cada actuación o cada grabación suya es una sorpresa y algo irrepetible, ya que este amigo granaíno es persona huidiza de tópicos y de andar caminos ya transitados […]. Sólo en su obra se dan cita, por transmisión oral, el cante del siglo diecinueve con el del siglo veintiuno[1].

Lo cierto es que su producción artística la mantuvo casi ininterrumpida desde los años 70 hasta el final de su vida, lo que hace que se le pueda considerar no solo «uno de los artistas imprescindibles de su tiempo»[2], sino un referente importante para la historia general del flamenco.

A propósito de la creatividad en el flamenco, él mismo escribió: «El arte no debe tener fronteras y el flamenco es una música viva, muy de hoy y que puede perfectamente entroncar con cualquier otra música del mundo»[3].

[1] SÁNCHEZ, Teo, «Una leyenda llamada Enrique Morente», *RTVE*, (2009), [cit. 20 Feb. 2011], http://www.rtve.es/noticias/20101216/enrique/387723.shtml
[2] CASTELLANOS, Ángeles, «Del homenaje a la transgresión», *El País*, (2010), [cit. 20 Ene. 2011], http://www.elpais.com/articulo/cultura/homenaje/trasgresion/elpepucul/20101213elpepucul_9/Tes
[3] Texto extraído de la web de Enrique Morente, [cit. 20 Dic. 2010], http://www.enriquemorente.com/

Morente fue desde joven un gran conocedor de la tradición, con la que conectó a través de Sellés y De la Matrona; pero esa tradición la veía y usaba no como referente inmutable, sino como lanzadera a partir de la cual entrar por caminos hasta entonces no transitados en el cante flamenco.

Nacido en el barrio del Albaicín en la Navidad de 1942, comenzó a oir flamenco de su madre, de quien él siempre afirmó que «de su voz me viene todo»[4], aunque ella no fue cantaora profesional. Después, en la adolescencia, la inquietud de Morente por aprender de maestros consagrados lo llevó a Madrid, donde muy pronto contactó con quien para él sería su auténtico maestro, Pepe de la Matrona, ya octogenario pero de los grandes de su época y alumno de Antonio Chacón, uno de los mitos de la historia del cante. A mediados de los 60 comenzó a ser conocido en los tablaos madrileños como Enrique El Granaíno, grabando en 1967 su primer disco, *Cante flamenco*, el comienzo de una auténtica obra antológica de un total de 22 hasta el año 2008. Entonces, nadie hubiera firmado que Morente iba a jugar un papel decisivo en la transformación del cante; sin embargo, basta detenerse en algunos de los hitos de sus grabaciones discográficas para entender esa evolución que le hace pasar del siglo XIX al XXI.

Con su disco *Homenaje a D. Antonio Chacón* (1977), ya fue reconocido por una parte importante de la afición más clásica como el mejor intérprete de Antonio Chacón. Por un lado, Morente mostraba un pleno conocimiento y dominio de los cánones del cante, lo que motivó que Ángeles Castellano se refiriese a la grabación del disco como «una auténtica declaración de principios flamencos: una manera de decir al mundo que hay que respetar y perpetuar la tradición»; pero la dedicatoria del trabajo discográfico estaba cargada de intencionalidad, porque «la obra de Chacón era desdeñada por Antonio Mairena, que en los setenta monopolizaba la teorización del flamenco»[5].

Desde entonces, Morente fue difícilmente encasillable, y dio muestras constantes tanto de dominio de la tradición más clásica como de creatividad e inconformismo. Fue capaz de salir airoso a las críticas de sus maestros cuando le veían solo un punto de heterodoxo sobre formas clásicas, como la caña y el polo o la malagueña de La Peñaranda. Fue capaz, en términos clásicos, de dar auge a cantes de La Trini o El Canario. Pero al mismo tiempo, quizás espoleado por las críticas, dio nuevos y sorprendentes pasos que lo separaron más y más de la ortodoxia. Fue de los primeros en cantar jondo con las letras de los clásicos, desde Miguel Hernández a San Juan de la Cruz, Cervantes o, por supuesto, Lorca; fue de los primeros en hacer una *Misa Flamenca*; y estuvo en el proyecto pionero de José Heredia Maya titulado *Makama Jonda* (1983), donde se fusionaba el flamenco y la música clásica andalusí-magrebí, junto al maestro Chekara de la Orquesta de Tetuán.

Probablemente el disco más conocido de Morente entre los «no aficionados» al flamenco sea *Omega*, con Lagartija Nick (1996), su obra más

[4] CUÉLLAR, Manuel, «Los Morente se hacen más grandes», *El País*, (2009), [cit. 20 Dic. 2011], http://www.elpais.com/articulo/portada/Morente/hacen/grandes/elpepusoceps/20091129elpepspor_10/Tes

[5] CASTELLANOS, Ángeles, «Del homenaje a la transgresión», *El País*, (2010), [cit. 20 Ene. 2011], http://www.elpais.com/articulo/cultura/homenaje/trasgresion/elpepucul/20101213elpepucul_9/Tes

rupturista y que muchos han comparado con *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla, a quien Morente siempre admiró. Sobre la importancia de este disco he aquí unas palabras de Ángeles Castellanos:

> Es un homenaje a una obra de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, pero por partida doble: Morente eligió adaptar los poemas a través del cristal del músico canadiense Leonard Cohen, un gran admirador de Lorca que ya antes había cantado este libro. El cantaor lo trae al flamenco junto a una lista de grandes nombres de la guitarra (Vicente Amigo, Cañizares, Juan José Suárez Paquete y Tomatito) y un grupo de rock granadino, Lagartija Nick. Además, este disco supone la primera aparición artística de Estrella Morente, hija del maestro granadino, que le acompaña con voces y palmas junto a su madre (mujer del cantaor): Aurora Carbonell[6].

Morente se atrevió con todo, desde fusionar flamenco con las Voces Búlgaras hasta hacerlo dignamente con el rock. Tenía la suficiente personalidad como «para pasar de lo efímero a lo jondo cómo y cuando le diera la gana»[7]. Así lo ve Alberto García Reyes:

> Puso compás andaluz a Leonard Cohen. Cantó con una banda de rock, Lagartija Nick, en los festivales flamencos. Y por seguiriya en los certámenes de rock. Sufrió las injurias de la inquisición flamenca andaluza mientras se consagraba en el tablao Zambra de Madrid. Hizo un dúo impagable con Manolo Sanlúcar por el lado opuesto al de Paco de Lucía con Camarón[8].

No tenemos ninguna duda de que nos ha dejado uno de los grandes del cante, una de las figuras más creativas de la historia del flamenco.

[6] *Ibídem*.
[7] MARTÍN, Manuel, «El mañana ya es hoy», *El Mundo*, (2010), [cit. 22 Feb. 2011], http://www.elmundo.es/especiales/cultura/enrique_morente/hitos.html
[8] GARCÍA REYES, Antonio, «Muere Enrique Morente, el rebelde más jondo», *ABC Cultura*, (2010), [cit. 14 Dic. 2010], http://www.abc.es/20101211/cultura-musica/morente-cantaor-importancia-201012102354.html

REVISTA MAR MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED
1 (invierno, 2011) - ISSN: 2172-9336

EL REGENERACIONISMO Y REGIONALISMO MUSICAL EN ESPAÑA

Antonio Martín Moreno
Universidad de Granada

Palabras Clave: Noticias, música gallega

Keywords: News, galician music

Referencia bibliográfica:
MARTÍN MORENO, Antonio, «El Regeneracionismo y Regionalismo musical en España», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), http://mar.ugr.es

Entre el 30 de noviembre y el 3 de diciembre del pasado 2010 tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada las «XII Jornadas de Cultura Gallega», dedicadas en esta ocasión a «El Regeneracionismo y Regionalismo musical en España».

El martes 30 de noviembre tuvo lugar la Inauguración de las Jornadas a cargo del Dr. Nicolás Extremera Tapia, director del Centro de Estudios Gallegos de la Universidad de Granada y el Dr. Antonio Martín Moreno, Investigador Principal del Grupo de Investigación «Patrimonio Musical de Andalucía», que presentó al profesor Dr. Francesc Bonastre, Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona que impartió la conferencia inaugural sobre el tema «El Regeneracionismo en la Música española: Felipe Pedrell».

Finalizada su intervención se produjo un interesante debate entre el ponente, profesores y alumnos asistentes en torno al nacionalismo musical, comentándose la escasa conmemoración que ha tenido en España, y especialmente en Cataluña, el centenario del nacimiento de Isaac Albéniz en 2009 y el 150 aniversario de su muerte en 2010, fenómeno igualmente destacable en el caso del padre del nacionalismo musical español, Felipe Pedrell, cuya importante obra como compositor —además de su aportación investigadora— apenas es valorada ni puesta en los atriles de las salas de conciertos, relacionando todo ello con la dialéctica existente entre Nacionalismo musical español y los nacionalismos de otras regiones o autonomías, como es el caso de Cataluña.

El miércoles, 1 de diciembre fue el turno de Consuelo Pérez Colodrero, profesora de la Universidad de Jaén y miembro del Grupo de Investigación «Patrimonio Musical de Andalucía» de la Universidad de Granada (HUM 263), que disertó magistralmente sobre el «Regeneracionismo y regionalismo en la música andaluza: Francisco Cuenca Benet y Blas Infante».

Consuelo Pérez Colodrero aportó importantes datos resultado de su tesis sobre el andaluz Francisco Cuenca Benet, autor de la «Galería de la Cultura Andaluza» en la que figuran, entre otros libros, su importante *Galería de Músicos Andaluces Contemporáneos*. Se trata de una excelente recuperación de la vida y la obra de este activo y hasta ahora mal conocido andaluz de Adra

—Almería— cuya aportación a la música y, en general, a la cultura andaluza, es incuestionable.

El jueves, 2 de diciembre el profesor Dr. Carlos Villanueva Abelairas, Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela mostró una figura paralela a la de Francisco Cuenca en su disertación titulada: «Huyendo de la realidad: ensayo regeneracionista en la obra de Said Armesto (1877-1914)» autor que está recuperando en toda su dimensión nuestro colega de Santiago de Compostela.

Finalmente, el viernes 3 de diciembre, el Dr. Antonio Martín Moreno habló sobre «La música andaluza para piano de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX», ponencia introductoria al programa interpretado a continuación por el pianista Eduardo Hernández Vázquez, que incluyó en su excelente recital obras de Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901), Isaac Albéniz (1860-1909), Ramón María Montilla Romero (1871-1921), Joaquín Turina (1882-1949), Olallo Morales (1874-1957) y Manuel de Falla (1876-1946). El programa de mano contó con unas excelentes notas realizadas por Consuelo Pérez Colodrero

La organización de estas jornadas ha corrido a cargo del Grupo de Investigación «Patrimonio Musical de Andalucía» (HUM 263) de la Universidad de Granada, el Centro de Estudios Gallegos de la Universidad de Granada que dirige el profesor Nicolás Extremera Tapia y la Xunta de Galicia, estas dos últimas instituciones patrocinadoras de las mismas con la colaboración de la Facultad de Filosofía y Letras y la coordinación del Dr. Antonio Martín Moreno, Catedrático de Historia de la Música.

Proyecto de Excelencia MAR. MÚSICA DE ANDALUCÍA EN LA RED.
P09-HUM-5490